



FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE CHILE

Departamento de Teoría e Historia del Arte
Escuela de Pregrado

Eugenio Dittborn: Pinturas Aeropostales – Escritura y visualidad.

Tesis para optar al grado de Licenciada
en Artes con Mención en Teoría e Historia del Arte

Claudia Camila Quelempán Araneda
Amira Andrea Osorio González

Profesora Guía: María Elena Muñoz

2018

1

Claudia

Para mi madre, mi padre, mi René y mi Pedro.

ÍNDICE

Presentación.....	4
Introducción.....	5-14
CAPÍTULO I: Antecedentes Históricos	
1.1 Acercamientos a una historia del arte en Chile.....	13-15
1.2 Identidad artística: la busca de un lenguaje propio.....	15-23
1.3 La consolidación de un lenguaje: politización del arte.....	23-27
CAPÍTULO II: Identidades, Tránsitos y aperturas	
2.1 Tránsitos y aperturas.....	28-31
2.2 Adriana Valdés- Escala en Santiago (Efectos de extrañamiento). 32-40	
2.3 Movilidad y desplazamiento.....	41-47
CAPÍTULO III Memoria: Sujeto colectivo	
3.1 Lo técnico.....	48-52
3.2 Nelly Richard- Nosotros/Los otros.....	53-61
CAPÍTULO IV- Sistema y archivo	
4.1 Pablo Oyarzún- Ciudad en llamas.....	62-67
4.2 Carlos Pérez Villalobos- Dieta del Náufrago.....	67-75
Consideraciones Finales.....	76-79
Bibliografía.....	80-85
Anexo.....	86-87

Presentación

El siguiente texto es un análisis realizado a las Pinturas Aeropostales de Eugenio Dittborn, este se encuentra sustentado en los textos y relatos que varios autores hacen de la obra aeropostal. Por medio de nuestra tesis, pretendemos realizar una lectura en torno a la frontera entre visualidad y escritura.

El tema es el resultado de nuestro interés por el arte contemporáneo en Chile y la relación que hemos podido establecer entre este tema y los discursos que emergen desde las ciencias sociales. El ensayo se encuentra dividido en cuatro grandes capítulos los que, a su vez, se dividen en subcapítulos. El primer capítulo, se puede comprender como una introducción a los antecedentes artísticos del escenario chileno, mientras que el segundo, tercer y cuarto capítulo se enfoca en la relación entre la obra y su escritura. Nuestro principal objetivo, no es acotar los campos y temáticas de trabajo, sino más bien permitir la posibilidad de abrir nuevas interrogantes para el lector.

Introducción

I

Eugenio Dittborn Santa Cruz (n. Santiago de Chile, 1943), es un artista visual chileno, formado en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Allí estudia dibujo, grabado y pintura, entre los años 1961 y 1965. Continúa sus estudios en Europa, estableciéndose en Madrid, donde ingresa a la Escuela de Fotomecánica y estudia litografía. Estudia en Berlín, en la Hochschule für Bildende Kunst, posteriormente viaja a París en donde realiza cursos de pintura en la Ecole de Beaux Arts. Regresa a Chile en 1972. Durante los años 1976- 1980, junto al teórico Ronald Kay (1941-) y la artista Catalina Parra, integra un grupo de trabajo que organiza diferentes exposiciones en torno a la Galería Época y publica textos de arte bajo el sello editorial V.I.S.U.A.L. Eugenio Dittborn, es incluido por la crítica Nelly Richard (1948-), como parte de la llamada *Escena de Avanzada*, nombre que hace referencia a un conjunto de prácticas artísticas y escriturales que representaron la renovación del campo del arte chileno desde fines de los años setenta y cuyos integrantes, según Richard (1986) reformularon las mecánicas de producción creativa que atraviesan las fronteras entre los géneros (las artes visuales, la literatura, la poesía, el video, el cine y el texto crítico) y que amplifican los soportes técnicos del arte a las dinámicas procesuales del cuerpo vivo y de la ciudad.

La obra de Dittborn, indaga en las posibilidades de la impresión, el videoarte, la gráfica y la pintura, yuxtapone imágenes provenientes de diversos mundos. Imágenes que él encuentra y archiva para posteriormente incorporar en su trabajo: revistas de circulación masiva, fichas policiales, retratos, dibujos animados, ilustraciones, referencias pictóricas, textos periodísticos etc., las cuales son intervenidas por una serie de acciones manuales y/o técnicas. Eugenio Dittborn, ha realizado varios libros de artista y catálogos donde indaga en torno a la frontera entre visualidad y escritura. En 1984, crea las “Pinturas aeropostales”, su obra más reconocida y extensa. Las pinturas aeropostales consisten en superficies como papel y lona que son intervenidas con pintura, fotografía, costuras, impresiones, que luego son plegadas y guardadas en sobres para ser enviadas a través de la red internacional de correos, a diversos lugares del mundo. Una vez que estas obras llegan a su destino, son desplegadas y expuestas junto con sus sobres. Sus pliegues expuestos, evidencian las marcas del viaje.

Una aproximación a la obra aeropostal de Eugenio Dittborn, supone un corpus potente y denso construido por la escritura de autores que han reflexionado con acierto, en torno a las figuras presentes en la obra, a los soportes y sus múltiples caminos discursivos. Autores han mencionado- con justa razón- la inscripción de la obra de Dittborn muy cerca de la

problematización del tema de la visualidad y el texto.¹ Tal encuadre, así como las ya muy habladas rimas, yuxtaposiciones y técnicas metaforizadas por diversos relatos, impulsan a la construcción de un cuerpo que si bien habla de lo mismo, está en otra dimensión de reflexión, ni superior ni menor, sino que otra, la de la escritura.

El punto central de este análisis estará puesto en la condición misma de la escritura sobre la obra, para realizar esto, será necesario plantear algunos parámetros que sirvan de ejes conceptuales sobre los que apoyar la lectura interpretativa del cuerpo.

Este trabajo explora la noción conceptual de arte en el contexto de la estética y la crítica artística contemporáneas, en las que la idea tradicional de “obra” ha sido puesta constantemente en cuestión. Con respecto a la *escritura crítica*,² podemos mencionar que la entenderemos desde dos dimensiones, una es la crítica de artes visuales en cuanto escritura de arte y sistema de inscripción de obra y otra es la crítica en cuanto a su relación con la obra y un público. En función a las diversas lecturas que se le puede dar al tema, la inscripción del encuentro con la obra puede resolverse desde varios enfoques. Uno de éstos es posicionarnos frente a la obra como un objeto lleno de sentidos y abordar la tarea de la escritura en base a la multiplicidad de propuestas y acercamientos que podríamos

¹ Nos referimos a la relación de Dittborn con la noción de documento y el archivo en su obra, el trabajo con el texto y la escritura en general y más concretamente su relación con V.I.S.U.A.L entre otros trabajos y metodologías.

² Nos referimos a *escritura crítica*, y no a *crítica de arte* porque entendemos que bajo este término existe una compleja problemática que no profundizaremos en este ensayo, más si enunciaremos en tanto que entrega antecedentes.

tener con la obra, es decir, una crítica entendida como *registro de percepción* del diálogo con la obra y la experiencia obtenida (Guasch, 2003). Otro enfoque es como ejercicio de auscultamiento o revisión para elaborar una hipótesis sobre la obra. Con respecto a esto, para efectos de esta tesis, trabajaremos con ambas nociones; por un lado, con la escritura que genera un espacio de mediación, visibilización, inscripción y valoración, la cual se acercará un poco más al aporte de la construcción de una historia del arte, y con la caracterización de la escritura crítica como espacio de consolidación, renovación y actualización del lenguaje en torno a las artes, que suele responder a una actitud mayormente propositiva en términos de lectura de obra, interpretación y retórica.

En términos generales, construir un texto a propósito de una obra de arte implica un *ejercicio de desplazamiento*³, ensayar en el texto el trabajo que implica materializar ciertas relaciones, trasciende a la dimensión de la pura exposición. La escritura suele y le debe su rendimiento a la posibilidad de proyectar la obra en otro lugar, distinto al del discurso “consciente” del autor (Rojas, 2009). Esta “obra” implica contemporáneamente, lidiar con una suerte de petición por hacer de ella tarea, para lograr así recuperar o hacer emerger la urgencia de determinados problemas que la constituyen en su lenguaje. El artista, por otro lado, direcciona su obrar y lo organiza desde la búsqueda, la indagación y la exploración de ese mismo obrar antes que por un afán de comunicarnos algo que desde su

³ Concepto extraído de *Las obras y sus relatos II* de Sergio Rojas que nos parece útil para graficar la suerte de movimiento que genera el ejercicio de escritura sobre arte en tanto que este (ejercicio) somete a la obra a tensiones y proyecciones que amplían y movilizan su campo discursivo.

posición él podría conocer, o con algo con lo que él ya se encontró. El artista propone y vuelca sobre el soporte esa potencial cifra, ese fragmento de incertidumbre, que constituye el cuerpo significativo de la obra. La obra, ya en un lugar, remite a sí misma y a sus condiciones de posibilidad. La obra de arte es en sí misma un hecho del lenguaje en que los recursos de representación y significación están siendo reflexionados (Rojas, 2009).

II

¿Por qué seguir hablando de las pinturas aéropostales? Muchas pueden ser las razones que podemos dar, ya que bastante es lo que se ha hablado en torno a las pinturas o a la *estrategia aéropostal*, pero en este caso el problema planteado reside en la condición misma de los *ejercicios de desplazamiento* que implican la construcción de un texto, y los relatos de quienes (autores) se han dejado alterar por la obra en el proceso de escritura, y al mismo tiempo el estado de *actualidad* que se desprende de ella (estrategia), a pesar de la distancia histórica con sus condiciones de posibilidad/producción .

El proceso de escritura que se inicia a partir de una obra, es lo que mueve el presente relato y es por lo cual creemos indispensable referirnos a éste. El texto, más bien, el rendimiento que emerge de la relación de éste con una visualidad, se propone generalmente como un lugar desde donde interrogar a la obra, con la diferencia de que en este caso, la obra, o esta *aerpostalidad*, hace parte constitutiva a la escritura de su sistema.

Las Pinturas Aeropostales, siendo inabarcables y fugaces pueden ser entendidas bajo la categoría de acontecimiento, este acontecer de la obra deviene archivo, demanda inscripción, cosa que finalmente termina por articular un sistema. A la luz de esto, se formula la siguiente **hipótesis**: Las Pinturas Aeropostales se erigen como un sistema, en donde el relato que se desprende de ellas es fundamento y culminación su propia operación.

La obra aeropostal emerge cada vez que se inscribe en un relato, las PA -como les llamaremos de aquí en adelante- son portadoras de una actualidad posible de cuantificar, al momento de aproximarnos a su producción crítica, relatos, catálogos y archivos. Pensar las PA, nos remiten necesariamente a la investigación sobre éstas. Cuando nos referimos a investigar lo estamos haciendo desde el ejercicio de recopilar, mirar y releer no sólo las obras, sino que los diversos discursos y lecturas que se desprenden de las mismas.

III

Otros conceptos que nos permiten acotar este trabajo, y que utilizaremos para abordar el tema, se encuentran en una primera instancia enmarcados en la producción de la obra. Así, es posible encontrar discursos que se despliegan desde la internacionalización de la obra y el despojo de los límites geográficos, nos referimos específicamente aquí a los conceptos de: **Identidad, memoria y cuerpo.**

En base a lo analizado en este trabajo, se plantea que el **cuerpo** mismo de la obra aeropostal es su proceso constitutivo, y éste, ya no antecede a su puesta en obra, sino que la obra acontece como su mismo proceso. La obra aeropostal, las PA o la *aeropostalidad* es entendida como un *sistema* abierto, en donde diversos mecanismos se hacen efectivos y acontecen con una **identidad** y un cuerpo determinado.

En las PA se representa a un sujeto colectivo, el cual se presenta como fragmento de subjetividades capaces de construir o poner en obra una **memoria** entendida como un proceso abierto, de reinterpretación y acontecer significativo, sin clausuras y lleno de reinscripciones y relaciones posibles. Esto refiere a que los materiales y procedimientos, distintos de la pintura de caballete, como también las recolecciones, el choque de imágenes, es lo que va abriendo caminos a la reflexión por parte del espectador, esto antes mencionado, guarda directa relación con la noción de sistema, que expone, al mismo tiempo que su materialidad, una arqueología de sus partes coherentes respecto efectos esperados. El **cuerpo**, se perfila como un sistema, una organicidad, pero que no emerge como una figura cerrada. Cuerpo le llamamos aquí al sistema contenedor de mecanismos de la operación que son determinantes a la hora de situar esta obra dentro de una *actualidad*, entendida como vigencia, circulación y rendimiento.

IV

Para la realización de este trabajo se ha seguido un esquema metodológico que corresponde a la estructura del trabajo, el cual ha sido dividido en cuatro capítulos; el primero es la construcción de un contexto que permita pensar el porqué de las condiciones de producción de la obra tanto históricas, como ideológicas que denominamos antecedentes históricos. Los siguientes capítulos, son los que remiten a la revisión de diversos textos o *ejercicios de desplazamiento* que se han referido a la producción de la estrategia o pinturas aeropostales. Estos capítulos constituyen el desarrollo de esta tesis, el segundo capítulo el encargado de reflexionar en torno a **identidades** ya en tránsito, y la movilidad simbólica de los desplazamientos humanos. Un tercer capítulo se ocupará del concepto de **memoria** y un cuarto capítulo es el que se desprende de los relatos y la descripción del lugar de la *aeropostalidad* en donde hallamos la actualidad, la noción de archivo y sistema, que denominamos **cuerpo**.

Para el trabajo se revisaron algunas de las obras y se emplearon fuentes primarias (catálogos, libros de artista y ensayos) como secundarias (investigaciones, artículos de prensa nacional e internacional, entrevistas) para realizar la contextualización histórica. Finalmente, se expondrán algunas consideraciones finales.

Capítulo I: Antecedentes Históricos

1.1 Acercamientos a una historia del arte en Chile

La pintura chilena, no exenta de ciertas complejidades, al momento de pensarla como tradición artística, debe su condición vedada y residual a un sometimiento a patrones internacionales. Esta condición hace que la pintura se forme como un reflejo de identidad que busca sacar lo propio para depurar una imagen alejada de la resistencia que infringe lo americano. ¿Existe una historia del arte en países como el nuestro? La duda respecto a la pregunta habla de una falta de tradición crítica, la que permita o posibilite la permanencia de ciertos discursos, o que a su vez, haga dialogar a éstos. “Es usual que los análisis que se emprenden en registro histórico-crítico tengan que fingir hipótesis con alcance retroactivo” (Oyarzún, 2005). La carencia de consensos en los diversos discursos sobre etapas de un arte local responde a una falta de historicidad de la producción nacional. El traspaso cultural corresponde a una pasividad y a una desposesión de la propia identidad. Para las culturas latinoamericanas vivir bajo el alero de la modernidad europea es extirpar los modos, sus lenguajes, que responden a nuestros propios procesos locales para dar paso a la imitación y sustitución.

La modernidad dominante y sus redes metropolitanas obligaron a lo latinoamericano a regirse por una escala de valores universales que tacha la concreción de los respectivos modos de historicidad social que les dan especificidad a los signos en función de sus localizaciones de contextos. (RICHARD, 2007)

Para Richard, la modernidad asocia la periferia de nuestra condición a esta dimensión de qué es “ser” latinoamericano, en donde lo primitivo, en cuanto cuerpo depurado de su orden social e histórico, adquiere el valor de resistencia frente a la contaminación exterior (Richard, 2007). Precisamente, cercano a la década de los setenta, surge el cuestionamiento de las prácticas artísticas. La realidad política, económica y social es lo que gatilló el profundo cuestionamiento del *quehacer* artístico, no sólo motivado por una cuestión meramente formal, aunque sin duda, la materialización de la obra y su producción es lo que la conducirán por un nuevo camino.

El desarrollo de la teoría y la reflexión por parte del círculo más académico, proveniente de las universidades, permitió el diálogo entre distintos discursos, como también la toma de posición frente a ciertas cuestiones que llegaban del mundo desarrollado.

Tanto en Chile como en Latinoamérica se comienza a consolidar la idea de una conciliación entre lo “dado” y lo propio. Es así como junto con esta idea de una identidad latinoamericana o más bien, la búsqueda de aquella, se acrecentó la necesidad de generar un proyecto destinado a promover un discurso artístico propio. “Podría sostenerse que una modernidad del arte, consciente de sí misma y organizada en conformidad con esta

conciencia, se abre, como campo de indagaciones y ejecuciones, con el cuestionamiento de la representación” (Oyarzún, 2005: 198). El cuestionamiento al lenguaje visual operante no se da solamente a nivel de estructura interna, abarca también, su dimensión social, histórica y cultural, e incide en la producción misma de la obra, en el artista como productor y en el público como su espectador. De acuerdo con esto, es imposible pensar que este enjuiciamiento no tocará a los circuitos de difusión y presentación, en definitiva, a todas las determinaciones del arte mismo y de su conexión con lo real. Pero todo este proceso no es ingenuo, sino que supone una “toma de posición del artista frente a sí mismo y a su obra; una específica actitud frente a la sociedad y a la historia” (Ivelic y Galaz, 1988).

1.2 Identidad Artística: La búsqueda de un lenguaje propio

Para nadie resulta una revelación que las obras deben su producción a lo que proporciona el mundo sensible. Desde un inicio sabemos que se presenta un modelo y éste debe coincidir con lo pintado, o lo representado si se quiere, en el sentido más aristotélico, la mimesis debe producirse.

Esta cuasi coincidencia entre el referente y el significante permitió que la obra actuará como el sustituto del modelo natural y contribuyera a que el público hiciera suya una

concepción del arte, basada en la adhesión a un modelo determinado. (Ivelic y Galaz; 1988:26)

En Chile, la atracción por la naturaleza fue la principal motivación para los pintores durante un siglo. La estrecha vinculación entre el artista y su modelo, fundamentalmente paisajista, motivó las primeras problemáticas sobre el lenguaje de la pintura, claro, que no se gestó inmediatamente, sino que fue, más bien, paulatino. Este cambio, o mejor dicho, cuestionamiento comenzó a situarse en el trabajo mismo de la pintura, en el acto de pintar, dejando de lado el retrato fiel del mundo sensible.

El llamado “desplazamiento del referente”, siguiendo a Ivelic y Galaz (1988), fue posible gracias a la seguridad que el pintor depositó en sí mismo, al propio trabajo de pintor, dejó de sentirse subordinado al referente mundo sensible, se despojó de su dependencia con lo real y se abrió paso a su iniciativa e imaginación personal. Este cambio favoreció enormemente la producción de obras, con ello, el artista se volcó al soporte, lo que benefició el mensaje estético.

De esta forma, el soporte propicia un espacio óptimo para la investigación plástica. La naturaleza ya no se presenta como modelo reconocible, acorde al “esto es aquello”, sino que se da como punto de partida. La imagen se va transformando y haciendo visible el propio lenguaje pictórico, así aparecen grandes manchas, diversas texturas, densas y frenéticas pinceladas, entre otras, conforman un nutrido campo de exploración. En esta

búsqueda por un lenguaje propio de la pintura, aparecen algunos grupos de artistas que persiguen esta investigación, como la generación del trece y el grupo Montparnasse, en donde la necesidad expresiva y ese anhelo por plasmar un sentido de vida fue el principal motor de la producción. De esta forma, la incorporación de ritmo a las pinceladas, alteraciones en la perspectiva espacial, nuevos colores y materiales hicieron que “ya no fuera la pintura la que se adecuaba a la naturaleza, sino que ésta se adecuaba a la pintura” (Ivelic y Galaz, 1988:33). Esta toma de conciencia respecto a las condiciones del arte, si es que podemos llamarlas así, responde a un desarrollo local como primer intento vanguardista en la historia del arte chileno y que, corresponde, según Guillermo Machuca (2007), a la segunda etapa de la historia del arte en Chile. Coincide ésta con la crisis de la institución llamada academia y el consiguiente surgimiento de los primeros movimientos de arte moderno durante la década del 20’.

La crisis de la academia decimonónica, sumado a la importación de modelos internacionales comienzan a modernizar el arte en Chile. Cuando Cézanne irrumpe remece a todos los modelos plásticos y formales que existían antes, lo que provoca una nueva forma de mirar el arte, una renovación. Podríamos decir que se produjo una modernización del arte chileno, esto no quiere decir que dicha modernización fue total, ya que no redujo el notorio retraso en relación con el arte internacional. El desfase como figura central para entender nuestra propia historia del arte y esta modernidad localista ha dependido exclusivamente de la superación de este desfase. La relación entre el arte local y el

producido en las grandes urbes ha sido vinculada con la copia, traducción o asimilación de éstos. De todas maneras, esto trajo consigo una disminución de la distancia entre la obra y su ejecutor, lo que sin duda, propagará el arte hacia su dimensión social.

A diferencia de la generación del trece, de un corte más nacionalista e ilustrativo, el grupo Montparnasse se abocó a problemas más formales y plásticos, los que tenían que ver con un modelo más moderno, alejado de las antiguas concepciones miméticas o académicas de la pintura. El acelerado proceso de incorporación de modelos como el de Cézanne, hizo fallida la relación entre un lenguaje pictórico y un lenguaje social. La incorporación de la novedad sin entender los tiempos y procesos de las vanguardias, hizo que esta relación se retrasara, impidiendo que se diera fluidamente un diálogo hacia lo social. “Es por esto, que hablar de vanguardias chilenas resulta complicado, pues la posibilidad de una vanguardia tiene que ver con la efectividad de estas relaciones” (Machuca, 2007:258).

Apurados por conseguir que la pintura asumiera su condición material, en desmedro de toda concesión naturalista, el concepto de arte modernista se abrió paso, pero no se trató de una pintura no figurativa como lo fue Kandinsky o Mondrian, sólo se restringió a ser una actualización respecto del arte internacional, sin embargo, significó una profunda transformación institucional que afectó al campo artístico en su totalidad.

La incorporación, o actualización, de estas nuevas referencias estéticas hizo que se convirtieran en oficiales, formando parte de la academia. Así, la institucionalización de éstas hizo que surgieran una serie de críticas, desde profesores y alumnos, en contra de la academización de las vanguardias al interior de la enseñanza de arte en las universidades. Podemos considerar este repudio como el primer detonante de lo que después hará posible el surgimiento de una vanguardia local coherente con la realidad estética y política del país.

El cuestionamiento hacia este academicismo del arte local posibilitó el surgimiento de movimientos de corte “modernista”, que renegaban de estos conceptos antiguos del arte chileno, un arte criollista y naturalista, aún apegado al modelo naturaleza. “Existe consenso en la historiografía local al momento de delimitar el nacimiento de la pintura moderna en Chile: la mayoría de estos ha reparado en arte desarrollado durante la década de los 50” (Machuca, 2007:263). El punto de partida para pensar este hecho tiene que ver con la fundación del Grupo de Estudiantes Plásticos en 1948 (José Balmes, Gracia Barrios, Roser Bru, Juan Egenau, entre otros), motivados por el pintor Pablo Burchard a cruzar la frontera de la pintura tradicional chilena, dejar las temáticas costumbristas y avocarse al acto mismo de la pintura, la luz y la captación misma de la naturaleza. Para Burchard debía existir plena libertad en el oficio de pintar, la expresión artística debía primar.

Si bien, aún no podemos hablar de un momento explícito donde nace una voluntad esencial y material por explorar las posibilidades mismas del arte, acudimos a los primeros antecedentes del arte moderno, o mejor dicho, asistimos a la primigenia voluntad de un arte que se vuelca sobre sus propios límites. El gesto es, a decir verdad, la categoría más esencial para una comprensión e interpretación del problema artístico moderno (Oyarzún, 2005). La imposibilidad de asignar un momento al pensamiento moderno debe su crisis precisamente a su cuestionamiento a todo lo anterior, para Oyarzún (2005), la imagen de la hoja en blanco refiere la ilustración máxima sobre la experiencia que se vuelca sobre la producción misma. Delimitar lo moderno de la pintura es acotarla a su expresión más basta, sólo espacio, una existencia, a través de la cual se hacen posibles sus condiciones y se gesta su producción. Si pensar la modernidad del arte supone un estado cero o blanco, siempre se puede pensar como frontera, una zona umbral, en donde el gesto como categoría esencial, se despliega para su comprensión e interpretación de la misma problemática moderna. El compromiso depositado en el gesto no responde nada más que al sencillo movimiento de este, en donde la ausencia de toda experiencia anterior se vuelca en el movimiento de constituirse como puro espacio. “Sólo se puede buscar en ella lo que se encuentra: una existencia, una virtualidad pasmosa. Espacio, por lo tanto” (Oyarzún, 2005:35).

Una característica primordial de su modernidad, en cuanto arte, es el despliegue de su pura condición espacial. Zona, espacio, hablan de posibilidades y aperturas, en el cual se

hace difícil la delimitación teórica, pues la teoría es posterior al gesto. La interpretación queda sujeta a esa distancia en que el arte es producido a partir del gesto. Acceder a la distancia supone encontrar el límite puesto que la relación provocada por el gesto entre lo informal y lo formal es lo que le da sustento a la producción artística.

Pensar que el arte se volcó hacia su modernidad cuando se hartó de su precedente tradicional sería equívoco, ya que es imposible pensar este traspaso sin la figura del proceso. El arte moderno o –no tradicional- se debe exclusivamente a su materialidad y a sus recursos, es así como la forma es lo dominante y todo se concentra para ello, en la medida en que la forma se constituye como la expresión de los medios de producción del arte. El proceso de la modernidad responde sólo a una operación: la superación del antiguo estamento forma-contenido, en donde el destronado concepto de la mimesis queda relegado al arte tradicional. Sin dejar de mencionar lo trascendental de esta acción, nos es vital reconocer que el vuelco a la forma posibilita la reflexión misma del arte para consigo, que es apertura de sentido, precisamente. Sin duda, la forma como tema predominante del arte moderno provoca un giro sobre su interioridad, es decir, que si antiguamente la concordancia con el modelo era lo dominante, ahora sus propios materiales son lo substancial: aparece la superficie y su dimensión de sentido.

De acuerdo con todo lo que se ha explicado sobre la modernidad y su proceso mismo, no es de carácter urgente dar a entender que en Chile, la cuestión es un tanto distinta, pues no responde al transcurso de un arte más íntimo, en cuanto interioridad de sí mismo, sino

que podemos plantearlo desde su condición de espectador local: lo que ve, asimila y reproduce, esto es su modernidad. En esta etapa es de vital importancia una exposición de 1950 llamada “De Manet a nuestros días”, en donde se encarna el nombrado proceso por el cual se destrona a la antigua pintura y se inaugura la conquista de la superficie, iniciada, precisamente, por Manet.

La llegada y su posterior asimilación del modelo Manet fue internalizada, en un primer momento por el grupo Rectángulo.

Este grupo puede ser considerado como la primera tentativa de carácter genuinamente modernista desarrollada en Chile; inaugura una de las características más importantes de la poética asociada al arte moderno y de vanguardia, a saber: el fundamentar su praxis estética a partir de un manifiesto. (Machuca, 2007:265)

Lo anacrónico de la pintura mimética, tradicional o realista, hizo que Rectángulo comenzará su expansión hacia la abstracción. Así comenzó la conquista de la superficie y su materialidad, se concentraron en una pintura matemáticamente premeditada en donde los colores planos y puros, sumados a sus formas geométricas, los convirtieron en pioneros de un arte centrado en sus propias condiciones de producción.

Lo paradójico de esto, es que si bien Rectángulo promulgó una conquista de la superficie, ésta no se dio de modo favorable hacia la apertura social como sucedió internacionalmente, sino que no pudo despojarse totalmente de su antiguo precedente. En la abstracción chilena no hubo relación con el contexto urbano ni social.

De igual manera esta incorporación dio nuevos aires al arte local y así también a la teoría. Pero no logró romper con algunos medios tradicionales: como la pintura de caballete. Es desfase o retraso del que somos portadores responde a este mirar y su posterior asimilar del cual no entendemos su por qué ni sus procesos, sólo se trata de actualizaciones. Sin embargo, luego, en la década del 50, asistiremos a un proceso de progresiva politización del arte local, como también de la sociedad.

1.3 La consolidación de un lenguaje: Politización del arte.

Durante los años sesenta y setenta, América latina comienza un período de cambios políticos y sociológicos. El compromiso del artista con la sociedad y su tiempo responde a una búsqueda de identidad latinoamericana, que lejos de las antiguas y oficiales concepciones europeas, de lo exótico y lo primitivo, se reconfigura como la resistencia a lo instaurado y a lo oficial (entendido como lo heredado). Desde la revolución cubana en 1959, se erige una nueva idea, según Nelly Richard, “el hombre nuevo” lejos ya de su posición idealista, el artista comprometido, desea hacerse visible porque cree que puede

ser un factor de cambio dentro de la sociedad. De esta forma, se comienzan a cuestionar los circuitos del arte y también la producción del mismo. La revisión del lenguaje fue uno de los problemas más importantes, ya que debido a la desfronterización de la obra, ésta se vio forzada a ser más clara y específica. A su vez, el artista como agente de cambio, se hace partícipe del devenir histórico, así el arte se expande fuera de las antiguas elites y sale a los espacios educativos.

Los artistas Gracia Barrios, José Balmes, Eduardo Martínez Bonatti y Alberto Pérez conforman el grupo Signo. Primer trabajo artístico nacional que compromete una transformación en la historia del arte chileno. Signo puede ser considerado como el primer movimiento rupturista de arte en Chile, gracias a la explícita conciencia y su actitud contestataria frente al desarrollo del arte nacional. Su principal blanco de críticas fue hacia la pintura abstracta y la condición purista que presentaba el grupo Rectángulo, y con ello, a todo el academicismo que encarnaba la pintura.

El grupo Signo es determinante para entender los cambios a nivel orgánico que padece el arte, pues trae consigo un cambio a nivel estructural, cuestiona el juego de la representación de la pintura, desde el punto de vista formal y material, expande su crítica al espacio, la textura y el soporte, como también a la tarea del artista.

La relación del artista con la sociedad no sólo vincula un cambio a nivel formal y material, sino que también se extiende a la institucionalidad y sus circuitos, lo que provocó definir

un nuevo lugar de expresión. Esta cuestión incitó al artista a buscar soluciones para precisar este nuevo rol de que quería participar y en este afán por acercarse a lo real es que comenzó a incorporar nuevos recursos plásticos. La introducción del collage y, sobretodo, el objeto hicieron que este proceso de modernización haya sido uno de los mayores aportes a nivel formal y material del grupo Signo.

La oposición que genera el grupo Signo, frente a sus antecesores, es en el plano formal y material, pero sin duda, inciden en todo el ámbito artístico. Si bien, en un principio, aún se ve una pintura tradicional, pues existe el óleo y su tratamiento clásico, después comienza a percibirse una pintura mucho más audaz, sus trazos se intensifican y sus colores se vuelven más expresivos. El despojo y cuestionamiento de lo formal abre el camino para introducir nuevos materiales: papel, cartón, madera, etc. Con la finalidad de extender la realidad al cuadro. “Se estaba buscando una serie de medios que nos parecía que podían expresar mejor esa realidad de la cual queríamos dar cuenta”. (Balmes, 1988: en Ivelic y Galaz)

El objeto, recurso extraído desde una dimensión social, debe su condición inherente de significación al mundo exterior, no al arte, de esta manera se configura como mediador entre lo real y lo representado, vincula y desvincula dos mundos, al exponer los propios límites del arte que ya no se centran en su adentro, sino que remiten hacia una afuera. Desde esta senda es posible mirar a Signo como un reivindicador del gesto artístico, en el

cual se hace cargo de la presencia del artista en la sociedad “podría sostenerse que una modernidad del arte, consciente de sí misma y organizada en conformidad con esta conciencia, se abre, como campo de indagaciones y ejecuciones, con el cuestionamiento de la representación”. (Oyarzún, 1999:198)

En su aproximación hacia una estética informalista y expresionista, Signo plasma su propia condición de actualidad que, a su vez, consigna lo real como acontecimiento. Este informalismo refiere a una conciencia respecto de la realidad local, es decir, la modernidad de Signo no está frente a los referentes internacionales, sino que se encuentra en la evolución conjunta con la realidad social. Para Oyarzún (1989), Signo debe su modernidad a “la inmediatez social de su actividad”, lo cual tiene que ver con una condición política del artista, la cual debe verse plasmada en la obra misma. De este modo, la modernidad estética va ligada a la modernidad política y no sólo es condición de Signo, sino que se erige con este grupo y se extiende hasta los últimos años de dictadura militar.

Si bien se puede entender que la producción de arte en Chile ya había alcanzado niveles de modernidad, en su dimensión social, aún se estaba lejos de establecer un nuevo modelo para la pintura. Es así como la pregunta sobre los límites y la producción de arte nacional toma un papel decisivo a la hora de pensarse a sí mismo. El desafío acá era plantearse desde un nuevo punto: el contexto.

El enorme desafío de encontrar una forma para comunicar los problemas de una sociedad completamente polarizada, en donde la insatisfacción, la marginalidad y la inconsistencia de una historia común son el puntapié inicial para forjar un discurso que se haga sostenible y se transforme en una bandera de lucha, es que el artista ha debido reorientar los lenguajes y formas de representación, es así como aparecen nuevos registros en el soporte y en la producción misma del arte local. En este momento es donde toman vital importancia las transgresiones a la pintura como la introducción del texto escrito, la exacerbación del cuerpo, la agresividad en el gesto, las acciones de arte, la fotografía, la serigrafía y tantas otras que nacen al margen de esta necesidad por involucrarse en la dimensión social.

La historia del arte como problema nos plantea varias interrogantes en función a su irregularidad, como por ejemplo en qué medida la idea de lo local fue y ha sido parte del relato permanente de procesos que aún no se agotan, cómo se enfrenta la historiografía a procesos inmersos en una multiculturalidad, etc. Interrogantes superadas o no, la obra aeropostal nos sitúa dentro de estas problemáticas, carga con ellas, al mismo tiempo que son parte constitutiva del régimen crítico- estético del arte en tiempos de globalización cultural.

Capítulo II- Identidad/Identities

2.1 Tránsitos y aperturas

Explorar los límites del arte a partir de situaciones que en sí mismas son limítrofes: Chile tiene la configuración de un límite y su propia disposición erguida permite trabajar diferentes escenarios segmentando su mapa (Escobar, Ticio. 2010). El año 2010, Ticio Escobar presenta la Trienal de Chile, que se vislumbra como el gran lugar para proponer, discutir y mostrar la producción local. Al ser la primera de este tipo, se pretendía homenajear a Eugenio Dittborn (quien finalmente no participó) como figura central del arte chileno. Y como no, si Dittborn pone en circulación obras a partir de sus propios recursos, internacionaliza, saca de la periferia el arte y lo manda, literalmente, a un destinatario que se encuentra fuera de nuestros límites territoriales.

Identidad, memoria y cuerpo, más allá de presentarse como un síntoma, son tópicos que se repiten en el arte local contemporáneo, y pueden ser rastreados a través del uso de la fotografía, los retratos y el recurso serial. Estos rasgos comunes, presentes en la obra de Dittborn, propician un escenario para mirar el cuerpo como soporte de identidad, retratos que resisten al olvido y plasmación serigráfica serial que se hace presente como contaminación y resistencia.

Bien sabido es que el catálogo inaugura una nueva forma de hacer y entender el arte en Chile, así como también, hace indisolubles la relación entre obra y texto. A partir de 1976,

las publicaciones de catálogos de espacios alternativos y agrupaciones de artistas y teóricos (Cromo, revista CAL y grupo V.I.S.U.A.L) dan cuenta de una productividad artística y editorial. Las nuevas estrategias de autoproducción vinculadas a las tendencias del arte conceptual y las distintas metodologías de trabajo fueron las responsables de una innovación en los soportes de las artes visuales y de la escritura crítica. El estudio de referentes internacionales y la incorporación de un lenguaje popular propio, así como también la poesía y la fotografía, tienen como resultado un imaginario y un discurso complejo y único que supera las expectativas de un arte político y de resistencia.

Para Federico Galende, la irrupción de la gráfica, la misma transformación de los sistemas de impresión y el ingreso de la fotografía y el dibujo, no se reducen al “fin de la representación”, sino a la transformación de un régimen de visualidad que se vuelca definitivamente a la lógica de la reproductibilidad técnica (Galende, 2007). Todas las condiciones de producción se habían volcado a una nueva forma de presentar la obra, en donde la pintura se veía afectada y su crisis demanda por una transformación en los mecanismos de producción. La transformación del registro a manos de la fotografía, el collage, la serigrafía, por nombrar algunas, generaron un cambio estructural a nivel de concepción de la obra que se comienza a pensar como trabajo o producción, desligándose de la antigua noción de “artista creador”, como también genera nuevas formas de recepción, en donde el espectador es incitado a la participación, pero de una manera traumática, ya que al verse imposibilitado de entender, es arrojado al texto.

A fines de los setenta, la aceleración informativa y la consistencia conceptual darían pie a un proceso de legitimación discursiva, lo que produce efectos categoriales en el campo de la historia y la crítica de arte en el espacio intelectual chileno en la década de los ochenta. La Pintura en el arte chileno según Justo Pastor Mellado, se concibe como práctica simbólico material y depende de su autonomía representativa. Para entender esto, Mellado destaca dos grandes procesos de transferencia informativa y referencial. Por un lado, los años sesenta con el grupo Signo, y por otro lado, la década de los ochenta con las prácticas de Díaz y Dittborn. Este último, impregnado de conceptualismos críticos, busca poner en escena las condiciones mismas del poblamiento artístico del país, dándole a la noción de territorio un nuevo valor como vector simbólico. En este sentido, las obras de Díaz y Dittborn son historicistas; ya que sus diagramas de constitución como obras indican la genealogía de sus propias condiciones de constitución (Mellado, 2000:p41). De esta forma, ponen en situación crítica la transferencia artística, es decir, ponen en crisis el traslado e inscripción en la formación artística chilena de la información artística internacional, produciendo así, condiciones específicas de reproducción de la recepción artística.

Para Mellado el sistema Dittborn, como lo llama, se define por el conjunto de procedimientos de constitución formal, de circulación institucional y de efectos en el terreno del análisis y construcción de obra generado a partir del modelo de construcción de su propia obra (Mellado, 2000: p64). Este, constituye uno de los momentos de mayor transferencia que tiene el campo plástico chileno. Esta transferencia está ligada a los

efectos de obra que inciden de la recomposición de nuevos problemas como el referente fotográfico, la crisis de la representación pictórica y el desplazamiento de la inscripción gráfica hacia la objetualidad.

La aparición del texto en la obra, esa interferencia lingüística que propone Dittborn es lo que hace de su obra una práctica que va más allá de una mera solución visual, de su trabajo emerge una poética pictórica, en palabras de Ana María Risco, una poética hecha de imágenes y prácticas visuales pero también de palabras y escrituras que, al ir atravesando los pliegues de la obra, han ido enriqueciendo esa suerte de secreto que ella pone a peregrinar (Risco, en: Dittborn, 2000). Esa suerte de acumulación visual que se exhibe en las pinturas aeropostales de Dittborn es la que es importante de rescatar, porque poseen una operación documental, de acuerdo a un almacenamiento que no responde a los patrones de un archivo catalogado, sino más bien a una acumulación azarosa que tiene que ver más con la memoria como depósito de imágenes. La invención de las pinturas aeropostales le permitió a Dittborn una comunicación con el exterior, salir de los límites locales para encontrarse con un afuera desconocido, extraño. La operación del envío, el viaje que le es impuesto a las pinturas, guarda la riqueza misma de la operación. La pintura es sometida a los pliegues para viajar en un sobre, siendo desplegada en cada parada, para volver a ser plegada y seguir viajando, está condenada a vagar, a ser un constante paseante. La disposición de los elementos en las primeras pinturas aeropostales se adecuan a los pliegues, así se entienden como pequeños fragmentos que remiten a una totalidad pero que se podría entender y desmenuzar.

2.2 Adriana Valdés- Escala en Santiago

A partir de 1984, Dittborn empieza a trabajar en las denominadas "Pinturas Aeropostales", serie realizada en técnica mixta, en un soporte especialmente configurado para ser doblado y enviado en sobres dibujados por el propio artista. Esas obras sólo se concretizan después de un cuidadoso proceso de pliegues y de su envío a diferentes ciudades del mundo a través de la red internacional de correos, trasladándose de un lado a otro como si fueran simples cartas. Cuando llegan a sus destinos las Pinturas Aeropostales son desdobladas y expuestas junto a sus sobres en los más diversos museos y galerías. La temática explorada por Dittborn se concentra tanto en la crítica de los medios tradicionales de representación como en el modo de vida de sus coetáneos. Además, el hecho de que las Pinturas Aeropostales sólo se materializan cuando cumplen el trayecto elegido por el artista en dirección a diferentes contextos culturales, pone en cuestión los conceptos de materialidad, temporalidad y espacialidad de una obra de arte. De ese modo, presenta "un arte que ha asumido plenamente la globalización de la cultura y la reconstrucción del canon occidental"

(GUASCH, 2000:577).

Si algo determina las huellas de una identidad en las Pinturas Aeropostales es que tienen varios momentos. Desentrañar esta condición multitemporal, es fundamental si lo que se

busca es una base sobre la cual construir un relato que hable en torno a algunos rasgos característicos de esta obra.

Según Adriana Valdés (1998), las PA, son pinturas hechas desde un principio para alejarse del lugar de origen, y si vuelven, el lugar de origen ya está “fuera de alcance”. Al pensar en estos atributos, la autora pone énfasis en la idea de una tensión originada por la presencia/ausencia de las PA. Tenemos ya dos certezas; las Pinturas aeropostales, o más bien la *aeropostalidad* como eco de una acción de arte, habita en una suerte de tránsito y éstas, movedizas, nos mantiene siempre en la reminiscencia de su lugar de origen. Ahora bien, pensar el concepto de una “identidad” a la luz de las PA implica una serie de aperturas, sobre todo pensando en el contexto gestacional de las Pinturas Aeropostales. Debemos comprender de antemano que pretender hablar de una identidad determinada, agotar el tema, se torna sobradamente denso, entendiendo que la identidad no es un mero concepto, sino más bien un problema. La identidad es un concepto de profundo análisis que se mueve entre formas de experimentar el mundo y una serie de desplazamientos teóricos.

Al igual que la identidad, las PA, nos dejan en el camino del cuestionamiento de temas, conceptos y problemáticas fundamentales, ontológicas si se quiere, como la construcción de la “obra” misma, el sistema de la pintura, el arte y el sujeto, por mencionar algunos, y es por esto que al momento de hablar de éstas (PA) nos atrevemos a hablar de identidad como un ejercicio retórico e introductorio, para graficar lo irreductible del tema, pero que

sin embargo es necesario mencionar como tal.



Read & Red, Pintura Aeropostal N° 28, 1985
Pintura, plumas, tinta, lana y fotoserigrafía en papel kraft. 82 ¾ x 60 ¾ en 210 x 154
cm.

Ahora bien, identificamos en la obra aerpostal varios momentos desde diversos puntos de vista, estos momentos en una primera instancia guardan relación con su materialidad. Las obras han sido contenidas en tres tipos de soportes a lo largo de su producción: papel de envolver, kraft, entretela sintética y paños de algodón. En ellos a su vez identificamos varios momentos temáticos que emergen con distinta insistencia, estos se relacionan con lo fúnebre, el *rigor mortis* y se encuentran constantemente entre la aparición y la desaparición. Estos momentos representan un duelo, con la diferencia de que uno está paralizado y remite al pasado y otro se encuentra en movimiento y remite al deseo y al futuro.

En las pinturas en papel *kraft* el rostro como tema acontece como “presencia visible de una ausencia”, la fotografía pensada como registro y representación del momento en que el rostro entra en relación o más bien choca con un sistema de poder, con una “máquina de estereotipar”. Una vez en la entretela, las pinturas aerpostales ganan posibilidades, la obra metaforiza la represión chilena, reaparece como tema la violencia y la meditación sobre la muerte se hace más evidente. Se mantiene el sentido “petrificado” de cada imagen puesta en movimiento, sujeta a una suerte de potencia y a un “efecto de extrañamiento” en el ejercicio de intentar leer una imagen con la otra, posteriormente la obra, abandona su fijación. En un segundo momento, las PA se extienden hacia el deseo, hacia lo contradictorio y lo intercultural. El método aerpostal ya está asimilado y se transforma en un sistema que abre paso a la transgresión del método, menos rígido, un sistema abierto.



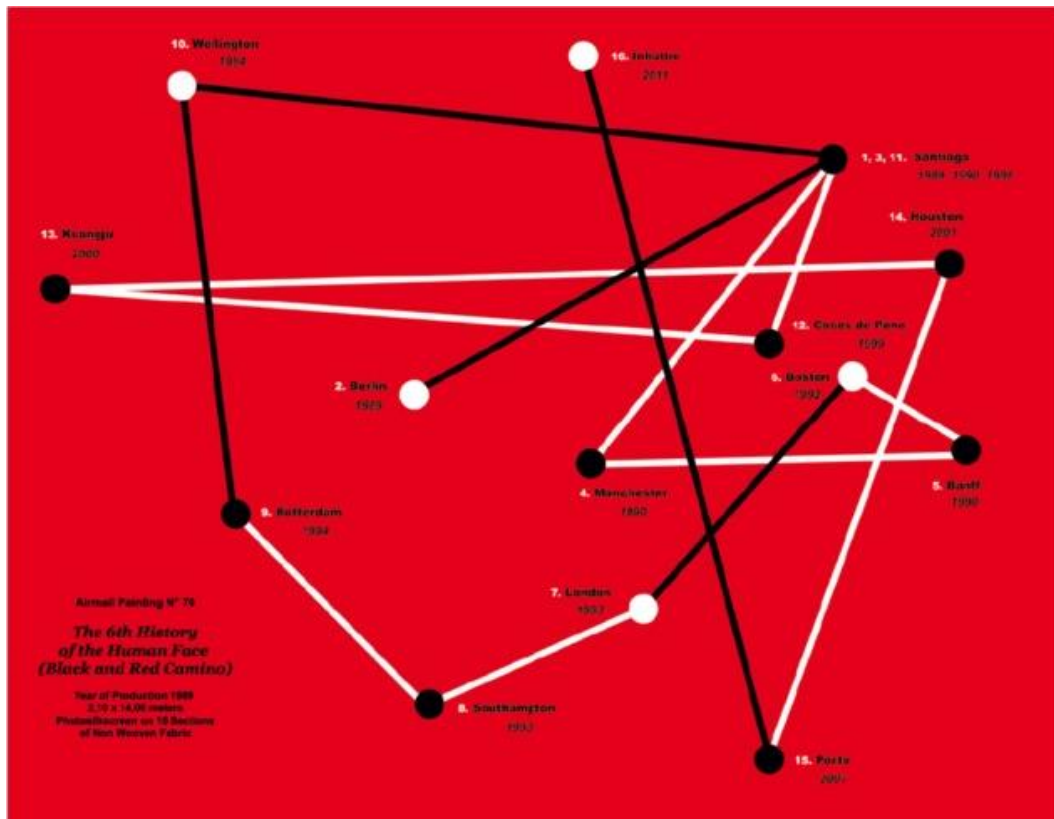
Viajar, Pintura Aeropostal N°76, 1990
Puntadas, botones y fotoserigrafía en cuatro secciones de entretela sintética
84 ½ x 220 en 215 x 560 cm

Las Pinturas aeropostales nos hablan de extrañeza e inquietud, lo familiar se vuelve inquietante y lejano, al moverse, y ser separadas del continuum al que pertenecen por defecto (Valdés, 1998) Desde su gran tamaño, a su portátil y maleable materialidad, desde su superposición de imágenes y textos, extraemos una incomodidad. Incomodidad de no reconocerlas, de mirarlas como si nunca las hubiéramos visto. Efecto de extrañamiento (Valdés, 1998) llamaron los formalistas rusos a la percepción que nace de la operación de dar una nueva perspectiva, mediando la habitual visión de la realidad al representarla en

diferentes contextos, ajenos a su naturaleza habitual.

“Las Pinturas Aeropostales son muchas cosas, dije antes, entre ellas también un dispositivo para hacer presente una ironía que juega con esos contrastes entre viajes y pone en cuestión el tema de la globalización , por ejemplo, haciéndolo jugar con la precariedad que acecha los trayectos aparentemente fáciles entre puntos remotos” (Valdés, 2007:36)

Ahora bien, las PA, hacen muchos movimientos, y ellas mismas trazan en su desplazamiento diversos puntos, arman y contienen dibujos, los trayectos se hacen presentes en el mapa, apareciendo así líneas entre puntos distantes. En ellas hay- como mencionamos en un principio- varios tiempos desplegándose; el tiempo del viaje, el tiempo de los movimientos, el tiempo del trabajo del pintor, los tiempos de las imágenes mismas, el tiempo de los rostros que nos interpelan, las figuras que el pintor halló en los libros olvidados, tiempos tan variados que inclusive exigen de un itinerario.



The 6th History of the human face (Black and Red Camino) Itinerario Pintura Aeropostal N°70

Hallamos en el ejercicio aeropostal, un atisbo por replantearse la pintura, Dittborn nunca deja de llamarse a sí mismo “pintor” ni deja de llamar a sus obra “pinturas” ejercicio peculiar en lo formal si visualizamos las PA y comprobamos que las imágenes allí organizadas no han sido generalmente creadas, sino que encontradas⁴ Las PA implican

⁴ En el contexto del encuentro *PUERTO DE IDEAS* Eugenio Dittborn comenta que parte de su trabajo constante es archivar imágenes que en algún momento le podrían interesar, para posteriormente

ejecutar determinados gestos, salir, moverse, llegar, desenvolverse y desplegarlas, todo esto que llamamos aeropostalidad es a su vez una crítica a los medios tradicionales de representación. La pintura como concepto entonces, es replanteada de un modo tal que *des-aparece* en tanto que pintura⁵, y toma en cuenta a la vez la globalización del mundo del arte en el cual se mueven y la particular inflexión que les da su complejo lugar de origen haciendo en el obrar referencia a lo local-global.

“El concepto mismo de las pinturas aerepostales- su carácter pobre, precario, trashumante, antiooleccionable - metafórico- la globalización, las transacciones centro-periferia, los viajes y entrecruzamientos físicos, imaginarios y de representaciones, el traspaso de fronteras, la pseudo-descentralización post-moderna...”(Mosquera, 1997)

Gracias al ejercicio aerepostal, la materialidad la temporalidad y la espacialidad de la obra es puesta en cuestión y en movimiento. Nos encontramos frente a una obra arrojada al mundo, habitando en tránsitos enfrentándose a las multiplicidades que fracturan identidades y alteridades. En palabras del mismo Dittborn:

eso, cabe en una cosita de este porte (haciendo alusión a los sobres) , esa es una cosa, para no, no quisiera emplear una palabra que es muy crítica, pero yo creo que eso es una transformación importante, digamos, en el arte contemporáneo , yo creo que fue en ese momento, imagínate que yo podía llegar con cosas enormes a puntos que estaban en otros

incorporarlas en sus obras como imágenes sin conexión, con distancia entre ellas, a las que el texto- incorporado en las pinturas- les da sentido, como podemos ver en la pintura aerepostal N° 28

⁵ Problemática que abordaremos en el cuarto capítulo.

continentes remotos, yo podía llegar a cualquier parte, por una cantidad de dinero muy baja y haciendo lo que yo quería, entiendes, entonces eso ha sido muy importante, porque yo no me quede confinado en Chile ni quedé exiliado afuera, entonces quedé ocupando las dos ventajas o las dos desventajas (Dittborn , *Puerto de Ideas*, Valparaíso, 2016)

Las pinturas aeropostales, siguiendo a Adriana Valdés (1998), hacen explícito en su materialidad, las condiciones en que un arte producido en Chile puede ir a desplegarse por el mundo, y dan pistas de cómo es ese mundo y a qué lugar pueden aspirar en él. Son ellas mismas una alerta y un modo de evidenciar las enormes disparidades de presencia y de poder que la “globalización” encubre bajo su pretendida transparencia y espejismos de tolerancia cultural (Valdés, 1998). Si la idea de la eliminación del acuerdo multicultural al que apela la nueva internacionalización del arte contemporáneo, se lee a la luz de los problemas que nacen tras la globalización de las diversidades culturales, da la apariencia de ser una vía posible para apuntar en dirección hacia un convivir más equilibrado entre las culturas dentro del complejo entramado del escenario global. Actualmente, presenciamos un escenario en donde la tolerancia funciona como método para apaciguar el histórico desequilibrio de las subjetividades y los imaginarios, en el que tenemos un mercado regulador de identidades como parte de una maquinaria de estrategias transnacionales de industrialización y generación de un mercado de la *diferencia* , como parte integral de la economía cultural.

2.3. Movilidad y desplazamiento

Volviendo al tema de la movilidad, el desplazamiento de los sujetos y las relaciones transculturales que de ellos se desprenden, suelen ser estudiados por disciplinas sociales con enfoques que se direccionan hacia, como menciona Joaquín Barriandos (2007), la construcción de categorías descriptivas a través de las cuales se representan los grupos sociales y sus respectivos movimientos, éste enfoque, emparentado con la dimensión *físico social*⁶ ha favorecido que la esfera simbólica y subjetiva de las identidades en tránsito no haya sido considerada en la mayor parte de las ciencias sociales que se ocupan de los desplazamientos y las interacciones culturales. Sin embargo, el *giro antropológico*⁷ introdujo por su parte algunos cuestionamientos en torno a la relación entre modernidad, movilidad y capitalismo avanzado, al debate en torno al arte global y los desplazamientos de los imaginarios y las negociaciones transculturales que devinieron tras la inclusión de la diversidad cultural en el interior del sistema del arte global. Pensar desde una- ahora- movilidad simbólica⁸ a una obra que se desplaza entre los circuitos globales del arte como lo hacen las PA es tarea, en el sentido de que hace emerger cuestionamientos que mantienen a esta *aeropostalidad* en la dimensión de *actualidad* entendida desde la

⁶ La dimensión físico social; es decir, una forma de interpretación de la movilidad y sus implicaciones culturales restringida a la acumulación de datos cuantificables y descripciones objetivadas de los cambios en la posición geográfica de las personas.

⁷ Nos referimos aquí, a la reapertura del diálogo disciplinar en el seno de las ciencias sociales.

⁸ La movilidad simbólica, no sólo tiene relación con el cambio de posición de los cuerpos en el espacio, sino con el desplazamiento mismo de las representaciones sociales y el poder mismo de autorepresentación de los individuos (Barriandos, 2007)

posibilidad de ser –hoy- una cosa – aún tarea- más allá de la dimensión historiográfica.

La idea de la posibilidad de extraer de esta *movilidad* que nos presenta la aeropostalidad, aquella metáfora en torno a la idea de las subjetividades en tránsito y los procesos y contextos geopolíticos en los que negocian política y culturalmente nuevas subjetividades; subjetividades *otras* que no se encontraban inscritas ni en el cuerpo ni en la memoria de los sujetos antes de que estos se desplazaran , nos permite pensar en una identidad que se construye como una especie de nueva “identidad”, identidad que tiene poco que ver con la recuperación de una memoria específica o una intimidad particular y también, muy poco que ver con la reestructuración de una identidad fracturada por sus desplazamientos o una expectativa de sentido⁹ en función a un lugar de origen que determine o divulgue un discurso en relación a una coyuntura específica.

La dimensión simbólica de la movilidad se confronta entonces directamente con el descentramiento de algunos elementos que antes parecían inamovibles e inherentes al sujeto y a su suscripción a un territorio determinado, como la identidad, la nacionalidad, la raza, el género, la pertenencia, etcétera. (Barriandos, 2007: 161)

Es por esto que el estudio transdisciplinario de la movilidad se ha transformado en la

⁹ Siguiendo a Beatriz Sarlo (1997), con *expectativa de sentido* hacemos referencia, dentro del discurso de lo local y lo global, a lo que se espera (en este caso) de una obra latinoamericana, es decir expectativa de un sentido político coyuntural, reivindicativo y combativo, objetos adecuados al análisis cultural, mientras que los europeos, tienen el derecho de producir objetos adecuados a la crítica cultural.

actualidad en un útil imprescindible no sólo para el desarrollo del conocimiento social y la crítica cultural, sino también para lo que Walter Mignolo ha definido como la *geopolítica del conocimiento*, es decir, para las relaciones de poder a partir de la localización y la transmisión de los saberes y las subjetividades (Barriendos, 2007). Consecuentemente, y a la luz de los desplazamientos e interacciones entre movilidad y subjetividad es que surge lo que se conoce como *políticas de la movilidad*. Actualmente, las políticas de la movilidad logran hacer emerger un espacio en el que la demanda por el reconocimiento del derecho a la libre movilidad de los individuos está acompañado, según Barriendos (2007), por un debate en torno a la negociación entre subjetividades diferenciadas más que entre identidades diferenciales, es decir, entre subjetividades que coexisten y tienen sentido a través y a pesar, de su relación de proximidad con un contexto cultural específico y de su sincronicidad con un momento determinado. Estas subjetividades diferenciales, cambian y se modifican con el paso del tiempo y a su vez, modifican también los contextos en donde éstas adquieren poder político (Barriendos, 2007) Las políticas de la movilidad, contemporáneamente, han generado un profundo descentramiento respecto a la manera en que es posible pensar geográficamente la subjetividad en la actualidad, de la misma forma, han ampliado profundamente los temas de estudio de tal manera que se ha incluido todo lo que se puede entender como móvil.

Siguiendo el actual *mobility turn*¹⁰ —afirma Adey— nuestros temas de estudio se han ampliado para incluir todo lo que se puede concebir como un móvil: desde las personas hasta las cosas; desde animales hasta archivos de datos [...] esta movilización investigadora parece haber engendrado gran interés en lo que concierne a la inmigración transnacional y la migración de refugiados, el nomadismo a la deriva de vagabundos y sin-techo, etcétera [...] Tendencias recientes se han aproximado también a la exploración de espacios virtuales y a la aparente movilidad ‘incorpórea’ del viaje a través del ciberespacio, la red global o las simulaciones por ordenador (Adey/Bevan, 2004)

La movilidad otorga sentido, sin este sentido ni significación es netamente movimiento de un punto hasta otro. Pensando en la posibilidad que abre este *mobility turn* en relación a recartografiar, las lógicas de la *física social*, la movilidad se podría concebir ahora como un conjunto de las variables sociales de cada desplazamiento, entendiendo que cada uno de esos desplazamientos tiene el carácter de ser único e irrepetible, y que al mismo tiempo que se desplazan transforman también el contexto en el cual estaban inscritos, modificando con esto, la compleja red de niveles de significación que se urden entre el “movimiento” de los cuerpos y la representación cultural del espacio. (Barriendos, 2007). La movilidad ahora entendida dentro de los contextos sociales, termina por separarse

¹⁰ *Mobility Turn* se refiere a un nuevo paradigma en los estudios de las migraciones y la movilidad. Después de muchos giros en el pasado reciente, como el giro lingüístico, el giro cultural y el giro antropológico, el giro de la movilidad parece ser el esfuerzo más nuevo en las descripciones diagnósticas de la sociedad moderna.

completamente del concepto de movimiento. El espacio ha de ser entendido también no como un espacio neutro sin modificaciones sino que como un espacio marcado por las relaciones y prácticas sociales. El real significado cultural de esto, entonces, está dado por las implicancias ¹¹que atañen a los sujetos en su desplazamiento. Por esta razón, el conocimiento geográfico en relación al desplazamiento de los sujetos sobre el territorio, supone un cambio importante en cuanto a límites teóricos. Al mismo tiempo, estas modificaciones conceptuales, reformulan la forma en que los procesos de hibridación y representación cultural se relacionan con las estructuras transnacionales de producción, circulación, exhibición y significación del arte contemporáneo. (Barriendos, 2007)

Las pinturas aeropostales- voluntaria u obligatoriamente- se insertan en medio de estas consideraciones, en tanto que los imaginarios culturales, las obras de arte, los sistemas globales de exposición, los artistas, las posturas curatoriales, las nuevas instituciones del arte contemporáneo, son sólo localizables en la cartografía de la cultura global, sino que también son referencias. En este sentido, la problematización recae en que la *aeropostalidad* en cuanto que representación estético- cultural, localizada¹² que se

¹¹ Implicancias raciales, territoriales, transculturales, éticas, económicas, políticas, históricas y epistemológicas que estos desplazamientos conllevan.

¹² Siguiendo a Barriendos, “construidas histórica y epistemológicamente sobre un conjunto de representaciones geográficas atravesadas por fricciones, descalificaciones, desautorizaciones y otras formas de jerarquización y transgresión cultural profundamente relacionadas con los sistemas cartográficos de representación, así como con las diversas estrategias de control de los sujetos en el espacio, es decir, con las tecnologías (visuales, materiales y discursivas) de control de la movilidad.” (Barriendos, 2007: 164)

proyecta hacia el interior del sistema internacional del arte contemporáneo, posibilita la idea de un debate o teorización por el hecho de entrar en el terreno de una negociación y traducción cultural en el que se hacen efectivas las políticas de la identidad, los imaginarios globales y las políticas transculturales de representación de la diversidad. La importancia del ejemplo recae en la capacidad de criticar en la obra, los fundamentos del discurso multiculturalista, así como para recartografiar la red de tensiones *geoestéticas*¹³ del llamado *arte global*. (Barriendos, 2007).

Dicho de otra forma, la complejidad de esto radica en que el problema de la globalización de la diversidad, que pasa por los sistemas internacionales de exhibición de arte, está inmersa en una dimensión en la que contemporáneamente se entrecruzan los mecanismos de circulación global del arte, con las negociaciones geopolíticas de las subjetividades. Así es que el encuadre *geoestético* del arte contemporáneo *translocal* está concretamente relacionado a los desplazamientos simbólicos, en cuanto que estos desplazamientos repercuten en la forma en la que circulan los capitales simbólicos, inmateriales o cognitivos en la actualidad. La movilidad entendida desde estas formas afecta directa o solapadamente en los procesos de globalización del arte.

El momento de la movilidad en las PA, puede ser entendido como uno de los momentos que contiene más operaciones en la estrategia aeropostal. El movimiento sitúa a la obra en

¹³ Definido por Joaquín Barriendos (2007) como las nuevas colindancias epistemológicas que emergen desde esta nueva forma de entender la movilidad.

un campo abierto, en un lugar de constante actualización y establece nexos teóricos que amplían más aún su aparato discursivo, entendiendo que este concepto, el de la movilidad, es absolutamente contingente para los estudios de las ciencias sociales y otras disciplinas.

CAPITULO III MEMORIA: Sujeto colectivo, construcción y posición

3.1 Lo Técnico

El acto de memorizar guarda relación con el almacenar, donde reconocemos la contaminación de los recuerdos, las imágenes que se superponen unas con otras manchan y ensucian lo primario. Este mismo sentido de acumulación empleado por Dittborn, es el que no permite una lectura lineal de la obra, es un mecanismo que interfiere y re-interviene la pintura constantemente, que ensucia el acto primario. Una operación central en el trabajo de Dittborn es la *fotoserigrafía*. Esta técnica le ha dado la posibilidad de plasmar sobre el soporte pictórico una multiplicidad de materiales gráficos y fotográficos, los que ha ido encontrando por años en revistas, diarios, etc. Lo que el mismo artista ha comparado con fragmentos de cosas que el mar ha arrastrado hasta la playa. El acto mismo de la fotoserigrafía interrumpe los objetos, los desenfoca y los descontextualiza, a través de la impresión los transforma y reconvierte otorgándoles una nueva posibilidad de existencia: la novedad y el asombro del espectador. Practicar la memoria es hacer vibrar la simbólica del recuerdo en toda su potencialidad crítica de reconstrucción y deconstrucción de las narrativas en curso. Es evitar que la historia se agote en la lógica de documento o del monumento. Es mantener la relación entre pasado y presente abierta a la fuerza del recuerdo como desencaje y expectación (Richard, 2006:12).

El recuerdo es articulado mediante una huella. Ese vestigio que resiste a morir es lo que perdura y aguanta la ausencia. La inscripción serigráfica instala el proceso y da cuenta de sus propios mecanismos de producción. La incorporación del rasgo serial en la producción nacional se presenta como resistencia a favor de una memoria velada por la historia oficial. El escenario político y social que vive Chile en época de dictadura se vuelve propicio para articular un discurso artístico frente a aquello que se busca borrar. Los detenidos desaparecidos se transforman en huellas, inscripciones, imágenes que circulan a través de fotocopias de un retrato que se vuelve estandarte. El retrato deviene imagen espectacularizada que fija su tiempo en un no-lugar, porque no es cuerpo, éste se ha retirado para comparecer como su ausencia. El retrato está hecho para guardar la imagen en ausencia de la persona. Se trata de un alejamiento o de la muerte. El retrato es la presencia ausente, una presencia in absentia que se encarga no sólo de reproducir los rasgos, sino de presentar la presencia un tanto ausente: de evocarla (y hasta invocarla) y también de exponer, de manifestar, el retiro en que esa presencia, con los dos valores de la palabra francesa *rappel* hace volver de la ausencia, y recordar en ausencia (Nancy, 2006:12).

La cámara que capta un rostro le entrega un valor de imagen a este cuerpo que se ha vaciado de gesto. La gestualidad en tanto corporalidad no aparece, no se muestra frente a la cámara. El retrato, siguiendo a Nancy, es esencialmente ausencia corresponde al lugar de la no-presencia. Para Lihn, la fotografía comparece como medio de identificación y la cámara como *máquina de estereotipar*. El cuerpo es vaciado y se transforma en lugar de

fácil identificación. Esta identificación que otorga la fotografía, es una construcción del mismo dispositivo que contagia y hace partícipe al sujeto espectador. El nuevo sujeto proporcionado por la fotografía es una construcción social y pública, y no sólo de identidades sino que también de lugares sociales. La presencia que guarda la imagen no es humana, es transformada en objeto. Se hace caer al sujeto en huecos preestablecidos, en modos de reconocimiento, de modo que él es construido por la máquina fotográfica del gabinete de identificación, y publicitado en la revista de criminología. Así el tipo se convierte en una construcción social y pública que es la que lo liquida: lo hacen reconocible para aquellos que quieren denunciarlo (Lihn, 2008).

En las Pinturas aeropostales, Dittborn trabaja con dispositivos técnicos, entre ellos la cámara fotográfica. Los retratos de presos vacían ese cuerpo mismo, que es expuesto dentro de un margen social. Le entregan una identidad a un rostro que es pura imagen en donde no hay significados más que el único entregado. La fotografía impone una mirada porque moldea los gestos. Siguiendo a Foucault, el cuerpo que guarda el dolor es ofrecido a la represión como su mayor castigo. En las imágenes ha desaparecido el cuerpo como blanco mayor de la represión penal, el castigo ya no es el dolor en un cuerpo físico, ya no es la agresión al cuerpo, sino que esta exposición del rostro queda ofrecida al espectáculo. De pronto somos advertidos que no solo los presos están sometidos al disciplinamiento del cuerpo, sino que también nosotros entendemos que socialmente el gesto debe suprimirse. Debemos parecer dóciles, limpios, amables, nada de animalidad puede

filtrarse. En el proceso técnico de la serigrafía el cuerpo se mancha, se distorsiona, se ensucia, no guarda control ni disciplina, se sustituye al gesto por la mancha. La mancha es la impronta húmeda, la letra primordial de la escritura corporal; es la huella inmediata que el organismo traza desde su interior (...) La compulsión de borrar la mancha obedece a la imperiosa necesidad de obliterar las señas de la presencia precultural del hombre y de fondear su indomitable estatura natural (Kay, 1980). El cuerpo es negado en su condición biológica animal y es convertido en un cuerpo simbólico, que al ser dócil, los sistemas de poder lo requieren para la construcción de instituciones disciplinares (ya sean colegios o cárceles), para así, mantener el control de los sujetos sobre una cierta *economía política* del cuerpo. Los dispositivos corrigen y controlan los hábitos y comportamientos, la disciplina se impone por medio del control de los comportamientos, porque el cuerpo del delincuente es en sí mismo indisciplina que es necesario suprimir.

Este arquetipo social está tramado por su propia circulación que deviene espectacular. La indiscriminada producción de imágenes proporcionada por los dispositivos ha constituido un imaginario que totaliza la vida. El cuerpo como sostenedor de un discurso guarda la identidad, la muestra, la hace patente y a su vez, la aniquila. La sociedad, como la máquina fotográfica, es una máquina de estereotipar; y produce, en lo fundamental, individuos normados. Hombres medios y que se ven forzados a adoptar "Las máscaras escénicas sociales", a ocupar roles preestablecidos (Lihn, 2008).

El cuerpo como soporte de legitimación e identidad, alberga gestos que son atribuidos y característicos de ciertas construcciones sociales y culturales, sin desconocer que esto, también está mediado por la imagen. La identidad es un recurso de legitimación que busca destacar una singularidad dentro de la sociedad. La imagen entrega patrones, homogeniza y proporciona estereotipos de fácil reconocimiento.

Son en sí, estos tres elementos fundamentales: cuerpo, memoria e identidad, agentes transversales en las PA y a los trabajos de arte chileno contemporáneo (pensando a Altamirano, Corvalán, Oyarzun, Correa, etc.). así como también sus relaciones con las políticas y economías de subjetivación individual y social. El cuerpo como cuestión central y motor, que si bien se sustrae, comparece ante las obras como ausencia. El trabajo con el cuerpo mismo, ya sea filtrado por un dispositivo o no, nos habla de una producción desde y con la subjetividad.

3.2 Nelly Richard - Nosotros/Los otros

Entendiendo que el proyecto crítico de escritura de Nelly Richard se articula sobre la base de un eje que es también fundamental en el trabajo de las Pinturas Aeropostales nos parece relevante impulsar la escritura desde este punto; los intercambios de información y las relaciones desiguales que se establecen entre culturas centrales y culturas periféricas.

Para Richard (2010) el análisis crítico de las PA es disgregado, a saber, se constituye como una ramificación de acciones que devienen conceptos que en su conjunto construyen la estrategia aeropostal, uno de ellos es el que apunta a pensar en cómo las Pinturas Aeropostales dan cuenta de determinadas coyunturas, entonces, con la globalización como contexto:

“Desde que “ la información comienza a circular por todas partes a la misma velocidad de la luz” bajo los efectos de la satelización de lo real, la instantaneidad y la simultaneidad de la comunicación interplanetaria hicieron que todas las imágenes intercambien sus contextos en una misma sincronidad de registros igualados entre sí por el “presente perpetuo” de la yuxtaposición de redes que convierten los volúmenes en superficies, los espesores en texturas, las profundidades en exterioridades”.(Richard, 2010:237)

Así, como cambia la forma en que nos comunicamos, tanto en velocidad como en formatos, cambia la visualidad. La obra de Dittborn tiene certezas en este punto, los efectos descontextualizadores que trae consigo la globalización generan

consecuentemente un aplanamiento de la mirada que produce una deshistorización de la experiencia de la realidad, la sobreexposición de las imágenes acuñadas y justificadas en pro de multiculturalismos y masificaciones dejan al que contempla y pasa por las imágenes en una situación de hipervisibilidad. Según Richard la *aerpostalidad* lo que hace es “reintroducir el enigma en esta ficción descorporeizante de un tiempo y un espacio sin relieve, historizando los accidentes de transcurso que materializan las resistencias locales a la homogeneización del devenir metropolitano (Richard, 1990). Para Richard, la obra explicita este vacío de sentido y referencia del icono, este icono se reintroduce en el ejercicio de la mirada, desplazando la mera exposición, interpelando este vacío e incitando al observador a indagar, recordar y hacer memoria.

La memoria, que constituye otro momento (y que se manifiesta en distintas formas) es utilizada como dispositivo detonador de preguntas y se plantea como una memoria activa capaz de situar a las imágenes expuestas en la pintura , como huellas de una contingencia o una historia velada por una gran visibilidad que anula la referencialidad en el transcurso de la mirada cotidiana, que se mantiene oculta y anulada en pro de una referencialidad hegemónica, que opera a favor de catalogaciones oficiales.

Dittborn, con la idea de los desplazamientos- desde la pintura, el grabado y la fotografía e incluso el desplazamiento mismo de las pinturas- además de la acción misma de desplegar, repite operaciones de quiebre, exhumación y memoria residual. Memorias fragmentadas y parodiadas, recontextualizando el detalle y la objetualidad cotidiana, construyendo una suerte de “pensamiento visual”. Dittborn, le otorga movilidad al pasado,

desplazando y remezclando las imágenes que lo ilustran, hasta lograr detonar en la memoria el recuerdo que se encontraba detenido en la dimensión de la fotografía¹⁴. Cuando hablamos de memoria, necesariamente hablamos del tiempo, para Richard la obra tiene en su mecanismo juegos que grafican estas temporalidades, nos habla de un pasado como lo heredado que se actualiza constantemente y de un presente como lugar de accidentes. La memoria es un legado de anterioridades y de precedencias o procedencias ahora fragmentadas. Esta memoria se encarga de desarchivar, y se legitima como memoria no finita- unas imágenes, traen al presente otras imágenes- en donde lo heredado y lo transmitido, libera virtualidades significantes. Dittborn expone y entrega movimiento a imágenes del pasado, desplazando y recombinando las imágenes que lo documentan, hasta que estalle la memoria- objeto del recuerdo- que se pone en circulación.

¹⁴ La fotografía cumple un rol documental al retratar la dualidad constitutiva del nexo doble que sostiene con la temporalidad.



-

La XXIV Historia del Rostro 2002, Pintura Aeropostal N° 141, 210 x 280 cm. Itinerario: Santiago de Chile 2006, Basilea 2006, Monterrey 2007.

Estas obras insertan a sus procesos de construcción artística la figura de choque entre lo propio y lo ajeno que disputan entre sí como opuestos complementarios. La obra de Dittborn se ha mostrado ágil en manifestar esta disimilitud de registros contraponiendo incluso, en el interior de la misma unidad perceptiva configurada como imagen, distintos modelos de aprendizaje visual y formas de representación (fotografía, dibujo pintura, serigrafía) cuya correlación y descalce es el simili histórico social que remite a los modelos culturales, que consigna en sus usos, entendiendo que cada instrumentación de la representación conlleva una memoria, un modo de relación con el mundo y por qué no,

un modo de habitar en él. Es así como por ejemplo, la memoria que carga la práctica de un oficio es relevante para comprender que trabajar simultáneamente con diferentes técnicas, implica trabajar con mundos dispares con formas de habitar diversas y por ende significa trabajar en compañía de un grupo de memorias, evidenciadas por la materia al exponerlas sobrepuestas o entrecruzadas.

En relación con la **memoria**- sujeto, Richard hace referencia directa a las circunstancias chilenas de la dictadura, se habla de un arte chileno, y se concibe como tarea reconquistar la memoria sitiada por la guerra contra el pasado, entendiendo que las coyunturas sitúan al pasado en un lugar interdicto y que el repertorio simbólico nacional de la memoria pre 73 cayó bajo censura y mutilaciones:

[...] Ayer, la obra de Dittborn protagonizó las batallas de la memoria libradas a favor del pasado obliterado por la censura ideológica de la dictadura. Hoy, la transición democrática la envuelve en otro desafío que nuevamente concierne a la memoria: o mejor dicho, al pacto histórico de la relación entre memoria (el recuerdo sobreviviente de las violaciones a los derechos humanos cometidos en el reciente pasado militar) y olvido (el perdón a los victimarios en contribución al tema de la reconciliación nacional). El acto de recordar impide que la desmemoria de los traumas del pasado llame a la vuelta de lo reprimido, por vía de la compulsividad a la repetición. La obra de Dittborn tiene a su haber el saber que la memoria no es el pasado definitivamente consignado en una narrativa histórica dueña de un sentido único y definitivo, sino una temporalidad inconclusa: abierta a múltiples reescrituras del pasado que arqueologizan el fragmento como dato escindido de una verdad siempre a media que enfrenta a vencedores y vencidos, sin un final

certero. (Richard, 2010:242)

Comprender de antemano que la memoria no reconstruye el pasado, sino que re riporta y reedita su propia existencia y de igual forma, que las pinturas Aeropostales no son prisioneras de sus coyunturas gestacionales es de vital importancia para comprender el relato de Nelly Richard con respecto a la obra. El ejercicio aerpostal es apertura de sentido, y es el uso de esta memoria activa lo que le entrega un porcentaje de su actualidad. “La obra de Dittborn narra esta historia de memorias discontinuas y tradiciones entrecortadas que mezclan reproducción fotográfica e historia del dibujo, grabado popular y cuatricromía offset, academia y vanguardias” (Richard, 2010:247) La construcción y posición del sujeto que se va desplazando y mutando, en la medida que se enfrenta o contrapone a otras dinámicas interrelacionales, emerge insistentemente como este cruce entre la materia histórica y las técnicas de producción y recepción de las imágenes. Como sabemos, la cuestión de la técnica no es simple, ni un todo homogéneo en su implementación, manifestaciones y desarrollo, en ella coexisten diversas temporalidades.

La obra Aeropostal contiene también, una dimensión reflexiva que esboza la naturaleza de una “identidad latinoamericana”, en este caso, Eugenio Dittborn traslada a la reflexión latinoamericana esta cuestión de la técnica: de la estratificación técnico social de la mirada formada e informada por la multiplicidad de procedimientos que se combinan disporejamente en la historia de la visualidad del continente. (Richard, 2010)

Dittborn expone en una imagen, distintos niveles de industrialización y tecnologización,

contrastando fases de desarrollo evidenciando el quiebre, la diversidad, transferencias, adelantos y retrasos. Estamos frente a la exacerbación de la diferencia, del choque de contexto, que acusa proveniencias mixtas y fragmentadas, este entrecruzamiento evidenciado por la utilización de técnicas múltiples nace en el seno de la “heterogeneidad multitemporal” latinoamericana, propia de una madre híbrida que no deja de serlo en sus procesos. La obra de Dittborn perfila así en diversos lugares, pero siempre dentro de una imagen una construcción de lo “latinoamericano”, que adquiere vigor polémico en el contexto histórico- cultural de las definiciones con las que América Latina fue trazando las imágenes de sí mismas que actuaron como vectores de identificación para la intelectualidad del continente. (Richard, 2010) El ejercicio que hace Dittborn en relación con la “identidad latinoamericana” es un ejercicio de fragmentación. “Lo popular y lo nacional”, como una de las categorías obtenidas de este ejercicio, no está absolutizado, lo popular en Dittborn escoge micro- zonas de subjetividad cotidiana (Richard, 2010) para aparecer en medio de un contexto que tiende a la masificación de la cultura. Los sujetos populares, los marginados, los postergados son perfilados por Dittborn como la antítesis de lo ideologizado ya por la izquierda cultural. Lo latinoamericano, como vector de identificación de la intelectualidad del continente, es relevante en el contexto histórico cultural ya que entrega la posibilidad de unificar los conceptos de raza, nación y clase, en contraposición a esto, los sujetos populares en las PA representan posiciones subalternas, en relación a otras representaciones sociales que forman parte y construyen la jerarquía política de la cultura dominante.

Estas “identidades” rezagadas tematizadas en las PA, se forman y son extraídas del cruce de experiencias, fraccionadas por los medios de comunicación y el poder de mediación que ejercen sobre estas (experiencias). Las PA, no representan aquella subjetividad moldeada y mediada por los medios de comunicación y sus flujos, sino aquellos recovecos no emblemáticos, no románticos y no monumentales de un devenir nacional que insistentemente lo perfilaría hacia lo redentor y tradicional. En Dittborn, lo latinoamericano se monta como un constante despliegue de contra maniobras, signos en conflicto que se enfrentan desestimando el uso de categorías estáticas y útiles. Lo latinoamericano se refugia en lo cotidiano, transgrede los estandartes, el heroísmo viril, los trabajos invisibles. Coexisten en las PA, diversas figuras y operaciones dedicadas a cuestionar las jerarquías culturales y el trato simbólico- discursivo que rodea sus marcas de dominio e imposición del poder (Richard, 2010). Las PA, empeñadas en desestimar los paradigmas oficiales por medio de la visualidad, dejan en evidencia lo que la cultura superior fue reprimiendo mediante una paulatina desvalorización y marginación de contenidos, iconografías, oficios, etc., frente a una creciente homogeneización. El sistema de Eugenio Dittborn, de expansión retardada, construye un espacio para el reingreso y pone en conflicto la escala de valores que determina poderes y subordinaciones en el campo de la representación cultural, pero en esta dimensión de sentido. Así como la obra nos sitúa en diversas temporalidades, al movilizarse, al viajar, nos instala en diferentes dimensiones. El sujeto Dittborn se vislumbra a través del choque de los fragmentos de muchas subjetividades periclitadas, socialmente construidas para luego disgregarse; se

trabaja con sus ruinas, los restos de las formas de su constitución.

CAPÍTULO IV- CUERPO: Sistema y archivo.

4.1 Pablo Oyarzún - *La ciudad en llamas*

En *la ciudad en llamas* encontramos un análisis por encargo, o como en sus propias palabras aclara Pablo Oyarzún, una *disertación por encargo*. Examinamos esto porque no nos deja de llamar la atención ese pequeño meta relato implícito en la mayoría de los textos que hablan sobre las Pinturas Aeropostales. La cercanía de la obra y del artista, con los que escriben sobre la obra, es común y entendible en una escena artística, pero pareciera ser que en el caso de las Pinturas Aeropostales, existe un afán del artista— con una evidente recepción por parte de los que escriben- por la producción de textos en torno a la estrategia aeropostal. Este afán indagatorio por parte del artista, no nos hace sino pensar que parte constitutiva de la estrategia aeropostal recae en cierta medida en esto.

A pesar de ser una de las características propias del arte del último siglo ¹⁵-la compañía de la producción de textos críticos-teóricos-no nos deja de llamar la atención la evidente necesidad del *sistema Dittboniano* por incluir en su existencia numerosos textos, libros de artista y catálogos dedicados a cada una de las series, a cada una de las pinturas o a la colección en general. Las PA no serían lo mismo sin la cantidad de textos que hablan sobre ellas, y es por eso que intuimos que además de sus insistencias visuales, los textos son

¹⁵ Irrupción de la crítica y teoría del arte en el circuito local y global. Nuevo modelo historiográfico, cambio de paradigmas, ciencias sociales, etc.

parte fundamental a la hora de abarcar su sistema y nos convocan a considerar esta *necesidad de archivo* presente incansablemente en su obra, nos remitiremos después a esto

Ahora bien, Pablo Oyarzún nos habla de una obra en particular, *La ciudad en llamas*, y ejemplifica por medio de esta, que uno de los rasgos esenciales de las PA es que son un sistema: “Dejo que me guíe un solo atisbo: en esta pintura, el sistema dittborniano de las pinturas toca el límite de su posibilidad, el punto absoluto de su quietud letal, de su pasmo”. (Oyarzún, 2003: 297) Con sistema se refiere a una figura no cerrada, esta figura que moviliza y transforma la obra en un sistema abierto, es la pregunta misma por el sistema de la pintura, que a su vez es el rasgo esencialmente moderno de su obra. Y este es un rasgo moderno en tanto que pretende averiguar el fundamento que subyace y posibilita esa construcción cualquiera sea su rendimiento, no un afán por construir un orden de representación, sino que una voluntad de averiguación.

Tenemos ya a ésta altura planteados un par de conceptos bastante fundamentales para las artes visuales; sistema y representación. Ya mencionamos que en este caso, cuando Oyarzún se refiere a sistema se refiere a una figura abierta, que no sólo hace reflexionar en torno al sistema de la pintura en general, sino que la *aeropostalidad* como sistema se sitúa en un lugar y opera **desde y en el** sistema de la pintura.

Como sistema, la pintura no se enfrenta a un mundo previamente constituido (previamente

percibido, o sentido, pensado), del cual haya de ofrecerse su réplica en dos dimensiones, su equivalente visual, no se limita a reiterar lo que ya en sí tiene significado, sino que cumple una tarea propiamente ontológica. De hecho, esto es lo que en general pertenece a la esencia de la representación: ser la condición de la significancia. Y en cuanto a la pintura, ella es disciplina de la representación, que enseña la pluralidad de los entes congregada en el mundo como aspecto. (Oyarzún 2003: 299) El establecimiento de ese diálogo, en cuanto a su condición de significancia o de relación entre pintura y realidad es precisamente un lugar con mucho rendimiento, animador de la historia de la visualidad desde el renacimiento hasta hoy, entendido como el problema de sentido de correspondencia entre la representación y lo representado.

La representación de este modo, ya historizada y teorizada, no es sino el ámbito en que la subjetividad moderna ensaya su poderío sobre la realidad y podría incluso decirse que, en general, la modernidad es la valoración del proceso subjetivo de “edición” de mundo, siendo la “irrealidad” en este caso, de la pintura su origen subjetivo, su mediación (Rojas, 2005)

La cifra del sistema entonces, la encontramos en la representación y es en la circulación aeropostal en dónde hallamos la crítica a ésta representación, como operación y contenido de la pintura. La crítica a la representación no existe sin la incorporación del *vector temporal* insertado por Dittborn, que se ve reflejado en el retardo y la acumulación que presenciamos al entregarnos a todo eso pendiente que acontece en la representación. Este

vector temporal como mecanismo, nos remite al concepto de acontecimiento, todo acontece en el lapso, en la demora, nada en lo puntual, ni en la actualidad, ni en lo instantáneo. El acontecimiento a su vez, se encuentra relacionado con la memoria, que es entendida como pasión por la realidad, pequeñas catástrofes entre elementos distanciados entre sí, cosas, hechos no necesariamente traídos a la superficie, ni develados, sino que pendientes, aplazados e inmersos en el diferimiento.

Crisis y crítica son conceptos profundamente vinculados, entendiendo que toda crítica verdadera se da en la modalidad de crisis (Guasch, 2003) Ambas relacionadas como estado, nos permiten entender el ejercicio crítico también ligado a pequeñas catástrofes, a confluencias y relaciones. El ejercicio crítico entendido como poéticas de la percepción, opera entre los umbrales de la mirada del ojo privado y la información textual derivada del acto visual. Nombrar y describir hechos visuales, es una operación importante en la medida que retarda y concentra la percepción estética de la percepción cotidiana, intensificando la visión y propiciando la experiencia ante la obra. Operación similar que se hace efectiva en toda la amplitud de las PA.

La metáfora aerpostal, llena de pliegues y viajes, nos habla de crítica, representación y sistemas, la condición metafórica de posibilidad de la pintura es el punto de partida del ejercicio en general, y da espacio a la representación.

No hay sistema de la representación, en el sentido heredado de los términos, sin un

principio, sin una lógica metafórica. La metaforicidad es condición del sistema de la pintura en que define la pauta de los desplazamientos y las traslaciones en la medida en que clausura y consolida el circuito de la representación (En los albores de la modernidad, ese circuito todavía puede remitirse a la vastedad del alma, sollevada por las ondas crecederas del sentimiento. En el contexto capitalista, el circuito es el mercado) Pero la clausura y la consolidación no ocurren sin resto. (Oyarzún 2003: 301)

La figura insistente, la hendidura memoriosa, o *punctum*¹⁶ como le llama Oyarzún, no es un punto de fuga, la condición metafórica de posibilidad de la pintura, como mencionamos anteriormente es, precisamente, la *fuga*. Nos referimos a que, en la falta acontece la representación, para que haya representación se exige de determinada sustracción de la presencia que en ella se presenta (Oyarzún 2003: 301) La pintura como ausencia, la presencia de artificios y simulacros dentro del cuadro, proyectan una unión no consumada, un *fracaso programado* (Oyarzún, 2003) frente al aparente exceso de antecedentes, parece a ratos ser una confrontación que también nos llama a la crisis, que si bien nos permiten acercarnos a la dimensión de su escena de representación, nos mantiene en un estado de pseudo ceguera, al parecer calculada y suplementada por la enunciación y la crítica que nos da calma con respecto al estado de sublimación presente en la

¹⁶ Desde Roland Barthes (1980) *Punctum* : significado personal, cuando una foto “me conmueve y me dice algo muy íntimo y particular. A menudo el que lo provoca es un detalle insustancial de la fotografía.

contemplación al hacer efectivo el ejercicio estético. Las PA aeropostales se nos muestran como inabarcables, tanto en retención como en producción, a pesar de contar con la distancia histórica para organizarlas, o incluso al tener la oportunidad de enfrentarnos solo a una en particular, como menciona Ana María Risco ; “Las palabras designan aquí una intención de imagen que la imagen defrauda con su presencia”. (Risco 2010:113)

La pintura de Dittborn, expone la metáfora de la pintura a su propia condición de posibilidad, proyecta y materializa la metáfora pictórica, pone en tensión la astucia de lo representativo y evidencia la fuga como su condición. Todo esto, es parte de un sistema, al parecer minuciosamente pensado, con una identidad ilustrada e inscrita en grandes cantidades por la producción teórica en general. En medio de esta temporalidad extraña y estas visualidades técnicas o subjetividades llevadas a concurrir nos preguntamos la posibilidad de ver siquiera la superficie de la copiosa producción.

4.2 Carlos Pérez Villalobos - Dieta del naufrago

La obra que le exige a su contexto escritura. De igual forma que en los demás textos que nos cuentan sobre las pinturas aeropostales, hallamos en este ensayo de Carlos Pérez (2000), una referencia a la producción teórica crítica que rodea la obra de Dittborn. Ésta referencia a la abundante literatura existente sobre la aerpostalidad, que en la mayoría de los textos identificamos con cierta urgencia, explicita nuestro problema, que si bien a

simple vista no reviste ninguna importancia más que un *parche antes de la herida*, es incluso un dispositivo que se hace efectivo sobre quién desee o aborde la tarea de condensar, teorizar o relatar la copiosa producción teórico crítica que hallamos alrededor de las PA en general y particularmente. Nos referimos nuevamente a esto, pensando en la posibilidad de entender la *aeropostalidad* siempre dentro de esto, a saber, como un sistema minuciosamente estudiado y calculado que le debe tanto a su materialidad como a lo que se ensaya sobre ella. Siguiendo a Guasch:

En la génesis de la obra de arte «en tanto que archivo» se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos. Y lo hace mediante la narración. Pero en ningún caso se trata de una narración lineal e irreversible, sino que se presenta bajo una forma abierta, reposicionable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable. Lo que demuestra la naturaleza abierta del archivo a la hora de plantear narraciones es el hecho de que sus documentos están necesariamente abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y los recombine para crear una narración diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado (Guasch, 2011:157)

Pensar desde ahora (para efectos de esta tesis) las PA dentro de este aparato nos permite también entender de alguna forma la importancia de la "*necesidad de archivo*" como una tarea obsesiva del artista, que no hace más que reafirmar la posibilidad de una pintura que utiliza todos los recursos que están a su alcance para no dejar de pensarse a sí misma en

todo su universo, y en esto mismo, alcanzar su actualidad, cartografiar y al mismo tiempo hacer presente su *virtualidad*.

Sobrevivencia y excentricidad geográfica, ambas palabras utilizadas por Carlos Pérez (2000) como primera consideración al hablar sobre una PA en específico *Correcaminos VII*. La pintura que nos muestra, a esta altura, iconografía del naufragio, nos entrega bastos conceptos que nos permitirían acercarnos a la metáfora planteada por Pérez.:

El náufrago es el sobreviviente de un naufragio. Símbolo de una economía mínima entre las ruinas dejadas por el naufragio, perdido para la historia, el náufrago hace señas, da señales de vida, y, pendiente de que algún signo altere la línea del horizonte, se la pasa echando mensajes en una botella. Se trata, así, por una parte, de Crusoe arreglándose para vivir en la isla desconocida, disponiendo “por mientras” el territorio extraño, a partir de los despojos rescatados, reciclándolos gracias a las destrezas que son su principal equipaje- el equipaje de astucias de que dispone y que lo disponen en medio de esa actualidad a la que ha sido arrojado de golpe por el accidente (Pérez, 2000:284)

“Dittborn ha inventado un precario dispositivo” (Pérez, 2000) Así, es como se lee en Carlos Pérez, la obra de Eugenio Dittborn, en exclusiva, las Pinturas Aeropostales. En donde la economía de recursos semánticos se ve eficazmente superada por el trabajo del archivo gráfico puesto en obra. Sin embargo, ese archivo no es el trabajo mismo de la obra, sino que ese archivo, en tanto proceso, se constituye como trama visual y se plasma como celebración de una falta. Es Dittborn quien convierte esa falta en un exceso temático,

pues las Pinturas Aeropostales se erigen desde el proceso mismo, así como también el correo aéreo como soporte, el pliegue y el sobre como trama visual significativa.

El universo de imágenes al cual accedemos en una Pintura Aeropostal nos deja perdidos en el mar de la memoria, esa memoria que atesora restos fragmentarios. “El tiempo de la vida aparece ahora encerrado, lejano e irrecuperable, perdido. El tiempo que está perdido no se puede recuperar sino como pepitas de oro, por fragmentos” (Pérez, 2000: 287). Es ese trabajo de rescate, que hace Dittborn, el que parafrasea la elaboración de la historia como inscripción en la memoria de aquello que adopta un peso simbólico.

La figura del náufrago que evoca Pérez (2000), es real y usada por Dittborn en varias de sus Pinturas Aeropostales. Fue encontrada por él mismo en una revista argentina publicada en la década del 50 y se refiere a ella: Sobreviviente, la figura del náufrago en la isla, encarna la destinación prematura, accidental e imprevista a que está expuesta todo viajero. En efecto, la destinación ha sido suplantada, en un vuelco, por el destino.

Las imágenes que recuerdan lo perdido, una inactualidad desapercibida es lo que la figura del naufragio rememora, un rescate de material gráfico que corresponde a una búsqueda, a un trabajo pero sin fundamento, se constituye como el pasado fragmentado, en vísperas del sentido. Para ilustrar la figura, Pérez (2000) se hace de una imagen popular como lo es el cuarto de cachureos; así evidencia esta acumulación de material que acusa una vida pasada, en donde los adminículos, fotografías, recortes, cartas y periódicos viejos van

quedando estacionados, parcelados y fragmentados, a la espera de ser rescatados. “rescate de restos” alude Pérez (2000), esos que quedaron fuera de juego, relegados al olvido.

La imagen del cuarto de cachureos, es realmente ilustradora, pues anticipa la mirada para comprender esa precariedad de la materialidad presente en las pinturas aeropostales, eso excluido de la historia, archivado e inactual.

“La sustancia gráfica de las pinturas aeropostales es el precario archivo de una precariedad; es la preservación precaria, pero suficiente, de algo que no sobrevivió al accidente” (Pérez, 2000: 278). Sin duda, lo que resalta en la obra no es el mero trabajo de archivo, la recopilación azarosa de imágenes, la acumulación de fragmentos se exhibe en su póstuma puesta en obra, en donde archivar, seriar, recortar se constituyen como huellas materiales clasificadas y combinadas, esperando ser abordadas por el sentido.

El despojo terrenal, el soporte maleable que componen las Pinturas Aeropostales es sin duda otro aspecto importantísimo dentro de lo que comprendemos como obra final. La performatividad se desprende de su acción primigesta: plegar, desplegar y volver a plegar. Los dobleces, ese constante despliegue le otorgan su propia condición de aeropostalidad, el viaje; inherente a la carta es su soporte majestuoso, donde se cruzan las distancias geográficas y simbólicas. El ir y venir, patentado en dobleces, se comporta como un iniciador de la actividad. El sentido es visitado cada vez que se despliega la carta para ser vuelto a doblar y nuevamente echado a volar. Pero acá la figura no se replica como el

correo que llega a un alguien que espera, acá la figura es otra, el náufrago, pensado desde la obra aerpostal, es el que espera. Las pinturas se posicionan en el lugar del náufrago, esperando ser rescatadas del olvido, otorgando infinitos sentidos y renaciendo desde cada apertura.

Los pliegues son la marca de un tránsito, se vuelven recordatorios visuales de que la superficie ha sido parte de un acto de plegar y desplegar, son el recordatorio de que la obra necesita de un estadio *performático* para desplegarse/habitar/constituirse, y podría ciertamente ser el punto culmine de su mecanismo, pero sin embargo, en las PA la llegada y su despliegue es también un potencial nuevo inicio y también un posible retorno. “Se dice que un laberinto es múltiple, etimológicamente, porque tiene muchos pliegues. Lo múltiple no sólo es lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras”. (Deleuze, 1989: 11)

Las pinturas aerpostales se despliegan al mismo tiempo en varias direcciones, cada una de esas direcciones se erige con temporalidades particulares, diferentes entre sí, momentos, más bien, dimensiones del *cuerpo* aerpostal: un contexto chileno, la figura de un arte latinoamericano y la obra arrojada en el contexto teórico institucional del arte contemporáneo en el circuito global. “Las operaciones de Dittborn, de modo revulsivo, parecen dar un cuerpo a la mirada, encarnarla. El envite de sus trabajos, de esta manera, comporta un riesgo sumamente instigador: engranar el ejercicio de la propia mirada como efecto político de esos corpus de representación”. (Zúñiga, 2006: 18) Las PA nos mantienen siempre en espera, llenos de estímulos, colmados de caminos, atareados por la

densidad significativa, pero siempre a la espera, siempre en el lugar de la experiencia de la mirada o, de –una- experiencia particular de un hecho estético. Proponer que la aeropostalidad nos ofrece la experiencia de enfrentarse/mirar una obra es el camino para entender la hipótesis planteada: las PA, se erigen como un sistema en donde **el relato que se desprende de ellas es fundamento y culminación de su propia operación** articulando un sistema, tanto en su dimensión discursiva como en su dimensión archivística. La obra, sometida a la constante circulación, no nos permite ver de ella más que destellos, ésta obra entendida ya como acontecimiento, que deviene *performatividad* y anuncia una suerte de *virtualidad*, requiere de un aparato de archivo, que la guarde, documente atesore , inscriba y legitime, mientras se constituye como *sistema*.

En la medida en que los trabajos de Dittborn responden con agudeza a esta misma condición de tránsito, se puede advertir en ellos una reflexión cada vez más afinada en torno a las premisas de visibilización, de circulación y de recepción de la obra de arte en la contemporaneidad. (Zúñiga, 2016:25)

Si bien las PA “interrumpen”, no es sólo de eso de lo que se nutren, sino que al momento de aparecer exigen de su entorno y de quién las reciba, texto, relato e inscripción de cada uno de sus momentos si es que la deseamos alcanzar. La metáfora frente a la cual nos encontramos entonces se configura como la idea de enfrentarse a la experiencia de mirar

la obra, acompañada de la crítica y de la producción teórica, eso, si la pensamos desde la más amplia de sus coyunturas/dimensiones, la del circuito global.

El trabajo de Dittborn nos enseña cómo se produce una mirada, cómo la mirada toma cuerpo desde un fondo exuberante, y bien dosificado, de colonialismo cultural, como trama invisible que soporta la naturalización política de lo representado. Y así también, este corpus nos instiga a pensar cómo se construye la visualidad en cuanto hiper-matriz de tal mecanismo de traspaso ideológico; su vinculación con los dispositivos tecnológicos y políticos de transfusión de imágenes, que han jugado un rol preponderante en la construcción reductiva del “otro”. (Zúñiga, 2016:26)

Las imágenes, mediatizadas por su multiplicación, el mecanismo en sí mismo, el *corpus*, rescata la idea de lo local, sólo para indicar que lo local es una abstracción, al igual que lo global.

Eugenio Dittborn propicia la sensación de transitoriedad desde varias dimensiones, inclusive por medio de estrategias museográficas determinadas, como por ejemplo montar una pintura aerpostal sólo durante un día¹⁷, con esto nos referimos particularmente a que las PA propician con sus recursos, la representación de la experiencia de la *mirada* al enfrentarse a un hecho estético, nunca consumado, pero si articulado, con una trama que llama a teorizar utilizando conceptos que se encuentran en la renovación constante de los

¹⁷ Como podemos ver en el anexo de prensa N° 1 y N° 2

discursos críticos, en el trabajo con disciplinas limítrofes, en el mundo de la actualidad. Esta comprobación abre un espacio para la interpretación y a la vez reclama una lectura que también esté en tránsito, consciente de sus límites y alcances. Aun cuando el centro sigue siendo el centro y la periferia sigue siendo la periferia, el sistema aerpostal, enuncia, por lo menos en la dimensión conceptual, que el centro puede ser un lugar de partida y al mismo tiempo un lugar de llegada.

Consideraciones Finales

Comenzar un trabajo de recopilación de documentos de una obra, cualquiera sea ésta, nos hace preguntarnos por el espacio para la producción de texto, por el lenguaje y por una orgánica de los procesos, grupos y escenas artísticas. La lectura de los textos revela, desde un principio, que hay un punto en común; la forma en que la escritura como gesto de contraste y de apertura, mantiene y posibilita la vacante de sentido para dejar abierta la oportunidad de pensarlo todo de nuevo. Esto es posible porque la escritura en sí misma, es tarea de la interpretación.

Hablamos de archivo y partimos este relato desde la pregunta sobre la historicidad de la producción nacional del arte, la afirmación de la inexistencia o de la falta de tradición, y notamos que desde esta indeterminación, se escriben varias de las historias del arte consultadas. Como reflexión, con respecto a esto, es que nace una preocupación por el trabajo de archivo y lo que rodea a las fuentes, que evidencia quizás, una falta de rigor con respecto al ejercicio de investigación, aunque antes, da cuenta de una tarea compleja en relación a cómo se ha configurado una Historia del Arte en Chile, sin una contraparte activa, sumado a la carencia de una tradición crítica, que sirva de testigo e intérprete de esa producción, más allá de una voz oficial, censora de gusto, y por sobretodo que supere el ámbito intelectual directamente interesado. Partir de la premisa de la inexistencia de una historia del arte en Chile, o la carencia de un discurso crítico, no aporta ni soluciona los problemas que nacen desde esta insustancialidad, pero nos permite entender en una

“primera instancia” que es una discusión que radica en la práctica y en el enfoque con que se aborda el tema, y que inclusive se acerca más al estudio de un tipo de texto o función de la crítica, que a una ausencia generalizada.

Reconocer la escritura crítica como lugar de producción de textos, lenguaje, escenas de arte y articuladora de procesos, nos permite concederle la posibilidad de ser constructora de fuentes para la fabricación de una historiografía del arte en nuestro país, esto de todos modos, nos parece relevante enunciar como inquietud, y es lo que precisamente, nos ha conducido hacia la pregunta por el sentido del tiempo histórico reflexionado en el arte.

No es la historia del arte entendida como la que comprende y explica el arte y sus obras a través de coordenadas espacio temporales (Guasch, 2003: 211) del todo nuestro objeto, pero sí, la relación que evidencia el arte, con la temporalidad, con las *muertes*, con los *agotamientos*, llevados al plano de los quehaceres una vez que este (arte) decide comenzar a reflexionar en torno a sus propios recursos de representación, en torno a sus límites. Nuestro tema es más bien la escritura crítica y entendemos que el *hacer* de la crítica un ejercicio literario implica hacerse cargo de variadas estrategias discursivas. Dichas estrategias sitúan al ejercicio del leer la obra de arte en un lugar bastante complejo, pero en el que parece haber acuerdo en tres niveles de discurso; el descriptivo, el interpretativo y el evaluador. La diversidad de enfoques metodológicos y discursos que emergen del mundo de la escritura crítica y pueden sumarse entre sí en variados momentos, así lejos

de excluirse, se complementan y se interrelacionan al punto que en la actualidad, la crítica implica un ejercicio posible de abordar desde diferentes disciplinas.

Trabajar con la obra de Dittborn, es un ejercicio bibliográfico complejo, tanto desde la recopilación como desde la categorización del material seleccionado, ya que particularmente, la obra aeropostal consigna y acompaña, en su extensa existencia, variados momentos del arte y la escritura en nuestro país, esto entendido desde la amplitud temporal de su obra como desde el interés que han suscitado los recursos que se han hecho efectivos en ella. Nos hacemos cargo de que uno de los libros sobre la obra de Dittborn, es referente ineludible en Chile para entender el salto teórico que dio a principio de los años setenta la reflexión sobre lo visual en Chile¹⁸ y lo cerca que se ha mantenido la obra de Dittborn del lugar de la escritura y del recurso de archivo. La obra de Dittborn, quiéralo o no, acompaña la producción de la Escena de Avanzada, que en su intento por reformular la crítica de arte en Chile, se instaló como antecedente en un sector de las artes visuales de la época, por lo menos en la incorporación de tres factores en el proceso mismo de reformulación. El primero es el relacionado con la incorporación de modelos semiológicos y retóricos para describir e interpretar. El segundo factor, es el que apostaba a la cancelación de la vieja práctica oficial del impresionismo, en pro de definir una base de científicidad para el discurso crítico, y el tercero: la transformación de una fracción de las

¹⁸ Nos referimos a “al espacio de acá” Ronald Kay y a la creación de la editorial V.I.S.U.A.L en conjunto con Catalina Parra.

artes visuales y literarias, que tendrá como característica principal la reivindicación del significativo material.

Como ya se ha mencionado, la cantidad de pequeños relatos que construyen el gran relato de la *aerpostalidad*; *Nelly Richard, Justo Pastor Mellado, Pablo Oyarzún, Adriana Valdés, Guy Brett, Ronald Kay, Gerardo Mosquera, Enrique Lihn, Ana María Risco*, entre otros, nos permiten pensar en un escenario de variadas miradas, múltiples enfoques y diversas metodologías, además de representar cada uno por separado, criterios de experimentación teórica de los fenómenos, proyectos conceptuales determinados y una poética del *saber mirar* bastante legitimada en la mayoría de los casos. Consideramos que es importante hablar sobre la escritura, y sobre el archivo a la luz de estas consideraciones finales ya que ambas dimensiones de inscripción, son fundamentales para problematizar los conceptos que subyacen nuestra disciplina.

Finalmente, pensar la obra de Dittborn como sistema, es otorgarle ese valor inagotable que supone un engranaje, en el cual se entrelazan, conviven y se apoyan sus diferentes partes. El relato, desprendido de la interpretación, supone quizás, un ejercicio básico de comprender en una obra como ejercicio final de ésta. Pero lo que nos propusimos acá fue ir más allá: decir que el relato es parte ineludible a las Pinturas Aeropostales es algo que podemos rastrear en los apoyos que él mismo encarga de sus obras, y en los relatos que se desprenden, independientemente de la temporalidad. Estos son inherentes a ellas, pues han sido incluidos desde su génesis, formando parte constitutiva de su sistema.

Bibliografía

Cubbit, Sean (1995). Con Eugenio Dittborn, “Entrevista aerpostal”, en Eugenio Dittborn, Cat. Exb., Mapa, pp. 92-93.

Dittborn, Eugenio (1976). V.I.S.U.A.L. Dos textos de Nelly Richard y Ronald Kay sobre 9 dibujos de Eugenio Dittborn. Santiago de Chile: V.I.S.U.A.L. / Galería Época, 1976.

(1979). e. dittborn. 1979. Cayc. Buenos Aires: Centro de arte y comunicación.

(1985). Pinturas postales de Eugenio Dittborn. Ittborn. Millán. Muñoz. Oyarzún. Richard. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor.

(1985 b). Cuatro artistas chilenos en el CAYC de Buenos Aires. Díaz. Dittborn. Jaar. Leppe. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor.

(1986). Envío de Eugenio Dittborn a la V Bienal de Sydney, 1984. Santiago de Chile: Impresos Offset.

(1991). Camino Way. Santiago de Chile.

(1995). Mapa: las pinturas aerpostales de Eugenio Dittborn, 1984-1992. Londres (ICA), Rotterdam (Witte de With).

(1997). Remota. Pinturas aerpostales. Santiago de Chile: Pública Editores.

(1998). Mundana. 24 pinturas aerpostales en el Museo Nacional de Bellas Artes

de Santiago de Chile, marzo 12- mayo 3 1998. Santiago de Chile: Pública Editores

Brett, Guy (1992). “Nubes de polvo”, en Eugenio Dittborn, Cat. Exh., Mapa.

(1998). “Abrir sólo en condiciones indicadas”, en Eugenio Dittborn, Cat. Exh., Mundana, pp. 119-149.

Barthes, Roland (1990) *Cámara Lúcida, Nota sobre la fotografía*. Barcelona España, Ediciones Paidós.

Deleuze, Gilles (1989) *El pliegue: Leibniz y el barroco*. España. Editorial Paidós.

Foster, Hall. (2001) *El retorno de lo real*, Madrid, Ediciones Akal.

Galende, Federico (2007) *Filtraciones I: Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60 a los 80)*. Santiago, Editorial Cuarto Propio.

Guasch , Anna María. (2003) *La crítica de arte: Historia, Teoría y Práxis*. Barcelona, Ediciones el Serbal.

(2005) *Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar*. Revista Materia 5, pp 157-183

(2011) *Arte y Archivo 1920-2010, Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid, España, Ediciones Akal.

Ivelic, Milan. Galaz, Gaspar. (1998), *CHILE, ARTE ACTUAL*. Valparaíso. Editorial Universidad de Valparaíso.

Kay, Ronald (1979). N.N.: aUTOPsIA (rudimentos teóricos para una visualidad marginal), en Eugenio Dittborn, Cat. Exh., e. Dittborn. 1979.

Cayc. Buenos Aires: Centro de arte y comunicación.

(1980). *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Santiago de Chile: V.I.S.U.A.L., editores asociados.

Lihn, Enrique (2008) *Textos sobre arte, recopilación, edición y anotaciones al cuidado de Adriana Valdés y Ana María Risco*, Santiago de Chile, Ediciones UDP.

Machuca, Guillermo (2006) *Remeciendo al Papa: textos sobre artes visuales*, Santiago de Chile, Universidad ARCIS

(2011) *El traje del emperador: arte y recepción pública en el Chile de las cuatro últimas décadas*, Santiago de Chile: Metales Pesados

Mellado, Justo Pastor (1988). *El fantasma de la sequía. A propósito de las pinturas aeropostales de Eugenio Dittborn*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor.

(1995) *La novela chilena de grabado*, Santiago de Chile, Editorial Economías de Guerra.

Mosquera, Gerardo (1997). “Viajes”, en Eugenio Dittborn, Cat. Exh., Remota.

Michaud, Ives. (2007). *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética.*
Primera Edición en español. México, Fondo de Cultura Económica.

Nancy, Jean Luc (2006) *La mirada del retrato*, Buenos Aires, Argentina, Amorrortú.

Oyarzún, Pablo (1999). “Parpadeo y piedad”, en *Arte, Visualidad e Historia*. Santiago de Chile: La Blanca Montaña, pp. 239-260.

(2003). “Protocollage de lectura” (pp. 19-29), “Un salvataje” (pp. 31-36), “Eugenio Dittborn: “Ciudad en llamas” (pp. 87-96), en *El rabo del ojo*. Ejercicios y conatos de crítica. Santiago de Chile: Editorial ARCIS.

Philippi, Desa (2000). *Distancia de la memoria. Las pinturas aeropostales de Eugenio Dittborn*, traducción de Cristóbal Santa Cruz, en *Revista de Teoría del Arte*, vol.2, Santiago de Chile, pp. 53-66.

Pérez Villalobos, Carlos. (2005), *Dieta de archivo: memoria, crítica y ficción*. Santiago de Chile, Editorial ARCIS

Rojas, Sergio (2009) *La obra y sus relatos*. Colección Escritos de obras. Santiago de Chile, Ediciones Departamento de Artes Visuales

(2012) *Arte agotado, Magnitudes y representaciones de lo contemporáneo*.
Santiago de Chile, Sangría Editora

Risco, Ana María (2010) *Sin verla. Aproximación a Ciudad en llamas, una pintura
aeropostal de Eugenio Dittborn*. Notas Visuales Fronteras entre imagen y escritura.

Richard, Nelly (1995). *Nosotros / los otros*, en Eugenio Dittborn, Cat. Exh., Mapa, pp.
97-102.

(2007) *Fracturas de la Memoria. Arte y Pensamiento crítico*. Buenos Aires, Siglo XXI
Ediciones Argentina.

(2007) *Márgenes e Instituciones, Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y
Sociedad*. Documento FLACSO N°46, Santiago de Chile, Metales Pesados.

Valdés, Adriana (1998). “*Escala en Santiago (efectos de extrañamiento)*”,
en Eugenio Dittborn, Cat. Exh., Mundana, pp. 33- 67

Documentos en línea

Barriendo Rodríguez, Joaquín, El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans) culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos* [en línea] 2007, V (enero-junio): [Fecha de consulta: 23 de enero de 2018] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74550110> ISSN 1665-8027

Zúñiga, Rodrigo. (2016). Tecnopolítica y física de la mirada en la obra de Eugenio Dittborn. *Revista de Teoría del Arte*, 0 (13), p. 13 - 31. Recuperado de <http://www.revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/39831/41404>

Videos

Puerto de Ideas, 2015, Pinturas Aeropostales Eugenio Dittborn [VIMEO] Valparaíso, Chile.

Anexo N°1:

62

LATERCERA Domingo 6 de octubre de 2013

Cultura&Entretención

Pintura aerpostal de Dittborn se exhibe por un día en el MAC

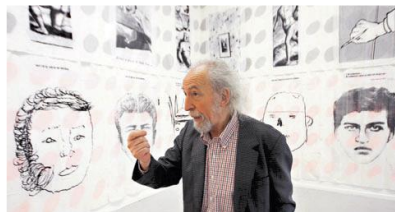
- La obra de 16 metros se despliega hoy de 10 a 22 horas en Quinta Normal.
- El artista de 70 años habla sobre el evento y sus futuros proyectos.

Denisse Espinoza

Es la número 112 y la más grande de su trayectoria. Solo por hoy. *La cocina y la guerra*, pintura aerpostal de 16 x 4,2 metros, de Eugenio Dittborn se exhibirá en el MAC de Quinta Normal. Desde 1983, el Premio Nacional de Arte trabaja en estas obras, que lo han convertido en un referente en América Latina, y que tienen como estrategia viajar como cartas y desplegarse como pinturas en su destino. Esta obra, en particular, viene itinerando desde

1994, por ciudades como Madrid, Nueva York, Glasgow y Porto Alegre. En ella aparecen algunas de las iconografías típicas de Dittborn como retratos hablados de delincuentes, dibujos de enfermos síquicos y grabados del siglo XVI, todas ellas cosidas e impresas en la tela. Acá, el artista responde por escrito. **¿Por qué eligió esta obra en especial?** Simplemente porque es la pintura aerpostal de mayores dimensiones que yo haya hecho. Las obras cambian de mensaje significando al llegar a cada

lugar del mundo donde se exhiben. No hay un significado o mensaje invariables, fijos o estables. Una muestra que se exhibe un domingo por 12 horas en Santiago tiene un significado distinto a esa misma pintura exhibida por un mes en un museo en Londres... **¿Por qué exhibir la obra solo un día?** Las pinturas aerpostales juegan siempre de visita. Incluso aquí. El tiempo apremia. La intensidad siempre es breve y 12 horas de exhibición son necesarias para crear esa intensidad. Quiénes asistan a



► En 2011, Dittborn exhibió esta obra en la Bienal del Mercosur. FOTO: PAUL PLAZA

la muestra tienen las horas contadas. A las 22 todo habrá terminado. Todo habrá transcurrido a la manera de un relámpago en cámara lenta que se va antes de tiempo. **También se exhiben los sobres en los que viajan las obras dobladas ¿Cuál es la importancia de los sobres y los pliegues?** Los pliegues son decisivos. Sin ellos no hay pinturas aerpostales. Estas se doblan o plegan para entrar en sobres (estos se exhiben al lado de las obras) y trasladarse vía aérea a sus destinos. Allí se desple-

gan. Las pinturas aerpostales dentro de sus sobres son muchísimo más pequeñas que al desplegarse y exhibirse. Gracias a eso, querido lector, usted verá una obra de 16,8 x 4,20 metros y que dentro de sus 24 sobres fue, es y será tan sólo un volumen de 90 x 42 x 60 centímetros. Los espero a todos ustedes... **¿En qué trabaja ahora?** Desde hace un año trabajo para una muestra de dibujos a realizarse en (galería) D21 a finales de marzo de 2014. He dibujado noche y día y estoy muy interesado en ver qué

"Las obras cambian de mensaje al llegar al lugar del mundo donde se exhiben. No hay significados fijos".

Eugenio Dittborn
sobre la pintura aerpostal

pasa... Antes de esa muestra estoy invitado para noviembre de este año a una muestra en París en l' Espace d'Art Contemporain Cartier. La muestra se titula América Latina. Muestro allí dos obras inmediatamente anteriores a la primera pintura aerpostal. Estoy también zambullido desde hace seis años en un proyecto de escritura que mantengo en riguroso secreto. Probablemente lo publique a fines de 2014. El asunto es muy difícil y muy entrecortado. Cuando deja de ser entrecortado es insostenible. ●

Club
LATERCERA

EVENTO in nova
DSN

Oportunidades de inauguración

Ven y renueva tu casa

Víenes	Sábado	Domingo
4 Octubre	5 Octubre	6 Octubre
11.00 a 20.00 Hrs.	10.00 a 18.00 Hrs.	10.00 a 16.00 Hrs.

Descuentos especiales para socios

Hasta 40%

*Precios incluyen despacho dentro de Santiago

ADHÉRAS ACUMULA EL DOBLE DE KMS, LANPASS

Av. Constanza 2701, local C8, Refañalen, Pudahuel, 7700000
Estacionamientos para clientes

CERÁMICAS - PORCELANATOS - GRIÑERÍAS - SALAS DE BAÑO - FOTOLAMINADOS

clublatercera @clublatercera www.clublatercera.com Call Center 600 8 372 372

A MÍ SÍ ME IMPORTA LA DESIGUALDAD EN CHILE

desafío LEVANTEMOSCHILE.CL

¡DESAFÍATE Y HAZTE SOCIO!

www.desafiolevantemoschile.cl

Anexo N°2

14/2015

Eugenio Dittborn exhibe pintura aerpostal por solo un día • Diario y Radio Uchile

diarioUchile

Cultura

Eugenio Dittborn exhibe pintura aerpostal por solo un día

Comunicaciones MAC | Martes 1 de octubre 2013 18:33 hrs.



El Premio Nacional de Artes Visuales 2005 exhibirá su obra en el MAC Quinta Normal este domingo 6, entre las 10 y las 22 horas. La entrada es gratuita.

La pintura aerpostal de Eugenio Dittborn hará una escala en el Museo de Arte Contemporáneo, sede Quinta Normal. El domingo 6 de octubre, entre las 10 y 22 horas, la pieza *La cocina y la guerra* se exhibirá durante una sola jornada en el segundo nivel del edificio.

A comienzos de 1983, Dittborn descubrió accidentalmente la posibilidad de enviar pinturas a través de correo postal, al plegar un papel de envolver de grandes dimensiones. A partir de ese momento descubrió el potencial que podía tener esta invención para que su obra pudiese llegar más allá de las fronteras de Chile, sin depender de una compleja infraestructura cultural.

Desde 1984, sus pinturas aerpostales itineran constantemente por el mundo, plegadas, por partes y en sobres. Al llegar a su destino temporal, se expanden y se instalan en los muros, alcanzando grandes dimensiones.

La cocina y la guerra es la Pintura Aerpostal N° 112, realizada en 1994. Se trata de pintura, hilván y fotografía sobre 24 paños de algodón. La totalidad de sus piezas forman una gran obra de 4,2 x 16,8 metros. Debido a las proporciones monumentales de la obra, puede ser exhibida en pocos espacios en Chile.

Estas pinturas se exhiben sin eliminar sus pliegues y junto con los sobres que los contuvieron,

<http://radio.uchile.cl/2013/10/01/eugenio-dittborn-exhibe-pintura-aerpostal-por-solo-un-dia>

1/2

14/2015

Eugenio Dittborn exhibe pintura aerpostal por solo un día • Diario y Radio Uchile

de manera de hacer evidente las huellas de su viaje. Su parada en Santiago es sólo momentánea, para seguir circulando en calidad de cartas por distintas metrópolis del mundo. La obra que se exhibirá el domingo 6 de octubre ya ha itinerado por Madrid (1994), Nueva York (1997), Santiago de Chile (1998), Austin (1999), Glasgow (2002) y Porto Alegre (2011).

La exhibición permanente de las pinturas aerpostales es imposible, pues están creadas para permanecer en constante circulación. La noción de "aquí y ahora" de cada exposición es esencial: por esto el artista ha decidido exhibir su obra durante un solo día, para concentrar la experiencia de estar frente a la obra, entre viajes.

"Pienso que una duración extremadamente breve cambia el modo en que los asistentes se relacionan con la obra. La inminencia del término de la muestra transforma la eternidad de las exposiciones que duran un mes y a las cuales, después de la inauguración, asisten tres o cuatro personas al día. 12 horas es todo un día y un día puede tener una gran intensidad y toda intensidad, al parecer, concluye antes de tiempo. ¿Es eso lo que busco? Sí, eso mismo", explicó el artista.

La última vez que Eugenio Dittborn exhibió Pinturas Aerpostales de esta forma fue en 1996, en una muestra fugaz en el estudio fotográfico Jaime O'Ryan. En esa ocasión, la exhibición duró 12 horas y asistieron 800 personas.

<http://radio.uchile.cl/2013/10/01/eugenio-dittborn-exhibe-pintura-aerpostal-por-solo-un-dia>

2/2