

EUGENIO DITTBORN: HILVANES Y PESPUNTES

Justo Pastor Mellado

D21 EDITORES

EUGENIO DITTBORN: HILVANES Y PESPUNTES

Justo Pastor Mellado

POR UNA TEORÍA DEL SIMULACRO

Fui invitado por Daniela Rivera en el 2006 a participar en el coloquio "Simulacra, Latin American Divergences in Eurocentric Time and Space", organizado para el próximo 10 de abril en el Museo de Arte de Boston. Para abordar la cuestión del simulacro en función de la utilidad de nuestra presentación, propongo la lectura del texto de Rosalind Krauss, "Photography and the Simulacrum: Paris, 1983". Es un texto que fue publicado en el n° 31 de la Revista *October*, en el invierno de 1984. Sin embargo, la retomo de su inclusión en la edición francesa realizada por Editions Macula en 1990, bajo el título "Le photographique, Pour une théorie des Ecarts", con un prefacio de Hubert Damish.

Mencionar las condiciones de la circulación francesa del discurso de Rosalind Krauss se explica por la necesidad de fijar un sentido a la noción de divergencia. Justamente: divergencia analítica, sobre el estatuto de la fotografía, entre Rosalind Krauss y Pierre Bourdieu. Uno de los puntos en discusión se establece en las dificultades para elaborar el concepto de originalidad en fotografía. Esta dificultad proviene del hecho que, a juicio de Bourdieu, el discurso fotográfico toma prestados a pérdida sus conceptos de las "artes nobles". Necesidad, entonces, de forjar conceptos propios que provengan de la sistematización de las propias prácticas fotográficas. Sin em-

bargo, si bien esto no ha producido efectos radicales en el propio campo fotográfico, es un hecho que ha tenido un fuerte impacto en el campo de las artes visuales, poniendo en crisis el discurso de la pintura.

En el texto referido, Krauss sostiene que develando en el corazón de todo gesto estético la multiplicidad, lo fáctil, la repetición y el estereotipo, la fotografía deconstruye la posibilidad de diferenciar el original de la copia, la idea primera de sus imitaciones serviles. Y agrega, en un elocuente párrafo en el que cita al Deleuze de *Lógica del sentido*, que la copia que nos debe importar es aquella verdaderamente semejante, “que copia la Idea interior de la forma y no simplemente su envoltura vacía”. Es así como funciona la metáfora cristiana.

Krauss nos autoriza a confirmar, en el espacio de la crítica anglosajona, un supuesto que ha sido elaborado desde hace mucho en el espacio teórico de procedencia católica. Dios creó al hombre a su imagen y semejanza, de tal modo que desde su origen este puede ser considerado como una verdadera copia. Sin embargo, con la caída en el pecado, se quebró la semejanza interior con Dios y el hombre se convirtió en una copia falsa, en un simulacro. Aquí está lo que me interesa para discutir el título de este encuentro. Según Krauss, la falsa copia es una paradoja que abre una brecha en el corazón mismo de la distinción entre lo verdadero y lo no-verdadero. La falsa copia permite afirmar la diferencia y no la no-semejanza: “la interioriza y la establece al interior del objeto dado para hacer de ella su condición de existencia” (Krauss).

El párrafo anterior permite instalar la cuestión del simulacro, en la escena de producción del propio concepto de arte latinoamericano, en el sentido de tomarlo como una falsa copia que asegura su existencia como rotura de la semejanza con el referente original, terrenal, de la dependencia eurocéntrica.

Me parece que esta es una buena táctica para escapar de la obsesión identitaria con que algunas teorías operantes en el medio han intentado fijar el estatuto del arte latinoamericano. Para realizar esta operación, me aprovecho de una divergencia analítica, entre Krauss y Bourdieu, con el propósito de hacer sustentable mi análisis en este lugar de enunciación.

Un buen ejemplo de la obsesión esencialista de la identidad latinoamericana lo constituye a mi juicio la teoría clásica sobre la pintura de Roberto Matta. He pensado en una pintura que suele ser señalada como la máxima expresión de un tipo de surrealismo identitario anclado en una paradójica voracidad eruptiva del mundo natural. Esta vendría a ser, a mi entender, una teoría de dependencia bretoniana (eurocéntrica) que instala en la interpretación la preeminencia de la Originalidad natural por sobre cualquier tipo de "originalidad cultural".

En cambio, una teoría del arte latinoamericano entendida como simulacro, afirma el rol de una "originalidad cultural" asentada en la noción de copia falsa a la que hace mención Rosalind Krauss en su texto. Y no encuentro mejor exponente de esta hipótesis que un trabajo prácticamente desconocido de Gordon Matta-Clark, realizado en mayo de 1971 en el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile. Hago referencia a este trabajo en la medida que tanto el hijo como el padre despliegan sus obras en un mismo sitio (Espacio y Tiempo) y con meses de diferencia, pero jamás se encuentran. Aquí saco provecho de una divergencia de obra que repercute desde el terreno de la filiación y que tiene efectos positivos en la elaboración de una teoría del simulacro. El pequeño detalle de esta divergencia consiste en que Roberto Matta realiza unas pinturas con tierra, yeso y paja, allí donde Gordon Matta-Clark interviene en los cimientos del edificio del museo. Gordon trabaja en el espacio de la sub/versión institucional, poniendo en crisis los fundamentos de las propias

transferencias culturales, ya que interviene en el subterráneo de una edificación que ya es una copia falsa de un museo referencial: el Petit Palais (París).

Me he referido a la divergencia entre Roberto Matta y Gordon Matta-Clark. Esta tiene lugar en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, en 1971. Es decir, Roberto Matta ha venido a Santiago en noviembre de 1970' para asistir a la transmisión del mando de Salvador Allende. Se queda hasta fines de marzo en el país. Es en ese momento que realiza unas pinturas que serán únicas en su producción. Tienen materia. Las hace con tierra, yeso y paja. En términos estrictos, reproduce la textura de un muro de casa campesina chilena, con sus muros de adobe pintado a la cal. Sobre este soporte pinta unos signos que serán característicos de este período. Su teoría explícita consiste en expresar en esas pinturas/muros los deseos del pueblo, cuyas voces han sido acalladas.

Gordon Matta-Clark viene a Chile en mayo de 1971, en el marco de un viaje por sudamérica, junto a su amigo Jeffrey Lew. Ya ha montado *Foods*, antes de salir de viaje, y ya ha redactado una carta/manifiesto pidiendo a los artistas estadounidenses que no asistan a la bienal de Sao Paulo. Su idea es montar en Santiago una especie de "contrabienal". La idea no prospera. Sin embargo, realiza un trabajo de intervención en el subterráneo del museo, mientras Jeffrey Lew realiza una excavación en el mismo hall central del museo, en el lugar que Roberto Matta prepara sus telas en noviembre de 1970.

Lo que pienso es que frente al exceso de denotación de la pintura de Roberto Matta, lo que hacen Jeffrey Lew y Gordon Matta-Clark es una crítica de los cimientos de la propia institución artística. Esa es la gran divergencia. Mientras Matta ilustra el discurso de los que no tienen voz propia, Matta-Clark adopta una posición situacionista, de crítica institucional, como he sostenido, poniendo en crisis los fundamentos de las propias

transferencias culturales, ya que interviene en el subterráneo de una edificación que ya es una copia falsa de un museo referencial: el Petit Palais (París).

Pues bien: la situación referida tiene lugar en 1971. Es decir, un momento distintivo en la historia del arte latinoamericano. Fíjense ustedes que si estamos pensando en divergencias espacio temporales, la intervención de Matta-Clark no será recogida por los artistas que en mayo de 1973 se reúnen en Santiago de Chile en el Encuentro de Artistas del Cono-Sur. Este fue una especie de congreso en el que se preparaba un documento que debía ser presentado en el Segundo Congreso de Cultura de La Habana, que debía tener lugar en septiembre de ese año. Imagínense ustedes a un grupo de artistas que requiere armar un encuentro para redactar un documento que debe ser presentado en un sitio referencial. Esto nos proporciona suficientes elementos para estudiar una literal subordinación política de las prácticas artísticas. Esto sería una especie de "espíritu de época". Por ese solo hecho, ya se instala como problema. Por eso, resulta sorprendente que la reconstrucción de este encuentro no ha sido recogida por historia alguna del arte latinoamericano. Aquí dejo planteado otro problema, relativo a la divergencia analítica que se instala a propósito de la constitución de un corpus de discursos del arte latinoamericano en la coyuntura de inicios de los años setenta. La visita de Matta-Clark a Santiago no sería visible ni para la escena local ni para la crítica histórica posterior.

A partir de lo anterior, sostengo que el trabajo de Matta-Clark de 1971 anticipa y supera, en lo formal y en lo institucional, lo que se discute en 1973 en el encuentro de artistas del Cono-Sur. A mi juicio, las declaraciones producidas en dicho acontecimiento pueden ser leídas como un momento analítico regresivo, dominado por un exceso de denotación ilustrativa respecto de la posición del artista en las sociedad. La

posición de Matta-Clark resulta no denotativa, no ilustrativa, ya que pone en riesgo las propias fronteras formales de las prácticas de arte. Este tema no se me hubiera planteado, hoy, si no es por la realización de la exposición *Transmisión: the art of Roberto Matta and Gordon Matta-Clark*, que la curadora Betti-Sue Hertz prepara para el mes de agosto en el Museo de Arte de San Diego, California.

En estas entregas he formulado una hipótesis de trabajo para exponer en el coloquio "Simulacra, Latin American Divergences in Eurocentric Time and Space". He propuesto una "teoría del simulacro" mediante el empleo de un texto de Rosalind Krauss. Esto solo me permite introducir un caso específico de divergencia artística, que tiene lugar en 1971 y que convoca a dos artistas que, por lo demás, son padre e hijo. Por lo tanto, me refiero a un malentendido básico que hasta el momento no había sido abordado en una exposición. Betti-Sue Hertz ha decidido correr el riesgo de hacerlo: presentar a padre e hijo en un misma exposición. Esta me ha permitido recuperar una nueva divergencia, en el propio seno de las reconstrucciones discursivas del arte latinoamericano. Para facilitar la colocación de mis argumentos, hago referencia a dos fragmentos ya enunciados en párrafos anteriores:

1.- "Un buen ejemplo de la obsesión esencialista de la identidad latinoamericana lo constituye a mi juicio la teoría clásica sobre la pintura de Roberto Matta. He pensado en una pintura que suele ser señalada como la máxima expresión de un tipo de surrealismo identitario anclado en una paradójica voracidad eruptiva del mundo natural".

2.- "Lo que pienso es que frente al exceso de denotación de la pintura de Roberto Matta, lo que hacen Jeffrey Lew y Gordon Matta-Clark es una crítica de los cimientos de la propia institución artística. Esa es la gran divergencia. Mientras Matta ilustra el discurso de los que no tienen voz propia, Matta-Clark

adopta una posición situacionista, de crítica institucional, como he sostenido, poniendo en crisis los fundamentos de las propias transferencias culturales, ya que interviene en el subterráneo de una edificación que ya es una copia falsa de un museo referencial: el Petit Palais (París)“.

He estimado necesario citar estos dos fragmentos para ingresar en el tercer momento de mi exposición; a saber, una crítica de los cimientos de la institución artística, a partir de otro caso. Este corresponde a una pequeña teoría elaborada por Eugenio Dittborn, a partir de una obra realizada alrededor de 1976.

Debo señalar que entre Matta-Clark y Dittborn tiene lugar un desplazamiento de la propia noción de institución. Si en mi ejemplo, Matta-Clark elabora una crítica de los cimientos de la musealidad republicana sudamericana, Dittborn se va a concentrar en la crítica de los procedimientos institucionales de la pintura occidental, transferida a Sudamérica por la empresa colonial.

Para ello atacará el monumento inicial de la transferencia tecnológica: la tela imprimada. Entonces tomará literalmente, al pie de la letra, el empleo de materiales ordinarios que se encuentran en las tiendas de abarrotes y de “frutos del país“. El procedimiento consistirá en literalizar todos los elementos que concurren en la práctica de pintura. Así, tomará unos sacos para la guarda y transporte de papas. Se trata de sacos de yute importado de Paquistán. Cada saco trae como distintivo de la industria que los fabrica unas bandas pigmentadas. La tela ya viene identificada de fábrica. El saco es adquirido por Dittborn luego de que ha sido empleado en varias ocasiones. Ya está usado y ha experimentado una merma. Muchos de estos sacos presentan cortes pequeños y orificios, producto de la usura del transporte. Es así como son remendados a máquina. Cada remiendo da origen a una figura gráfica realizada

con hilo grueso. Esta sería la segunda inscripción del saco. Recordemos que la primera es la tintura que delata su origen. La segunda es la sutura que relata su memoria como dispositivo de transporte.

Dittborn adquiere estos sacos en una tienda de sacos usados. Los descose por los costados y obtiene largas bandas de tela de yute que, posteriormente, vuelve a coser, hasta obtener una extensión de tela de grandes dimensiones. Esto no tiene nada que ver con Burri ni con el informalismo. La exhibición de estas telas delata la existencia de marcas previas: marcas encontradas (tintura y suturas). La tela de yute, expuesta en estas condiciones de merma tecnológica, es exhibida como soporte de pintura. No es necesario intervenir pictóricamente la superficie, ya que ésta ya viene intervenida. Esta habrá sido la fase de la crítica literal y paródica de la tela de lino imprimada.

La segunda crítica literal aborda la categoría del médium: el óleo. Como era de esperar, el óleo será remitido y rebajado al encuentro del aceite usado de automóvil. Este será el encuentro de una especie de "grado cero" de tintura. El encuentro de la tela de yute sin imprimir con el aceite quemado de automóvil produce un efecto pictórico que está determinado por la materialidad del soporte y del médium, desterrando toda intervención manual en la producción de mancha. La intervención subjetiva solo tiene lugar a nivel de la combinación de las dos materialidades. El procedimiento crítico de Dittborn opera desde la literalidad de la definición tecnológica de la pintura. De este modo, el soporte ya intervenido por la tintura de fábrica y el remiendo, se ve acometido por la producción de mancha, no por adición de goteo (dripping), sino por absorción. De este modo, el procedimiento de trabajo de obra produce una sinonimia forzada entre pintura y trapo viejo, remitido éste a la función de un apósito absorbente.

Dittborn necesitó, primero, montar la ficción de un cuerpo mecánico que en su desgaste se convierte en productor de mancha. La mancha de aceite sobre el pavimento es asociada al efecto sobre una piedra litográfica. Pero lo básico, aquí, es el reconocimiento de un cuerpo que se enuncia a través de sus secreciones. Por esta razón, en un texto metodológico publicado en 1980, Dittborn señala: "4.- Debo mi trabajo a la observación de secreciones líquidas del cuerpo humano depositadas en forma de derrame sobre telas, manchas que desbaratan, interfieren, desarreglan, descomponen, interrumpen y tiñen, manchas que manchan; / 5.- Debo mi trabajo a sustancias acuosas, sustancias oleaginosas, derramadas sobre lienzos absorbentes, tramados, secos, opacos, lino crudo, yute, linoca, tela de buque; debo mi trabajo al movimiento uniformemente retardado de las sustancias nombradas habiendo penetrado los tejidos descritos;" (Caja de Herramientas, 1980).

TRES FRAGMENTOS SOBRE EL TRABAJO DE EUGENIO DITTBORN¹.

El primer texto crítico sobre las P.A.P. será escrito por Nelly Richard en el catálogo de un envío chileno a Buenos Aires (CAYC) en julio de 1985. Catálogo de *Francisco Zegers Editor*. Pero ya entre 1982 y 1985, *habrá* pinturas postales de ED en Cali, Sidney, Melbourne y Buenos Aires. Las líneas que unen los puntos geográficos en que se han expuesto pinturas postales, trazadas sobre un mapa mundi, configuran un grafo particular y confirman la sanción institucional de un recorrido material: unas pinturas son enviadas por correo, ajustadas a un formato de tolerancia máxima. El *correo* es un aparato de Estado, limítrofe al *mercado de granos* -como noción de localización y curso de mercancías-, y por ello, un espacio *distante del museo*,

¹ Justo Pastor Mellado, EL FANTASMA DE LA SEQUÍA, Francisco Zegers editor, Santiago de Chile, 1988.

donde por el contrario, todo objeto que allí ingresa sufre sepultura cívica, acercándose en su práctica de conservación a la administración de un depósito de cadáveres; cadáveres, obviamente, en espera de autopsia. Necesidad lateral de declarar que la medicina legal no se practica en Chile, digo, relativa a la disección reglamentada de las obras, puesto que la crítica de arte no estatuye el lugar gremial que asegure su deontología. Todavía. Pero también, lo que hace problema, en Chile, es la práctica misma de conservación. ¡Y cómo! Entonces, ED, ecónomo doméstico, prepara su obra *Para ser enviada*. Lo que en términos estrictos quiere decir, *que le sea devuelta* para volver a ser *despachada*, porque este tránsito es su única posibilidad de conservación. Es la razón de porqué se asumen en la forma más adecuada de despacho. Su *minimo tolerable*. Su *plegabilidad*. Condición de empaque y reticulación.

El primer soporte de una P.A.P. ha sido el *papel kraft*, en pliego de dimensiones normalizadas por la industria gráfica, doblado en cuadro, dando lugar –al extender nuevamente el pliego– a un reticulado de dieciséis casilleros iguales, distribuidos en franjas de cuatro en cuatro, ya sea horizontal o verticalmente consideradas. Así extendido, cada pliego configura el soporte básico de composición de cada pintura.

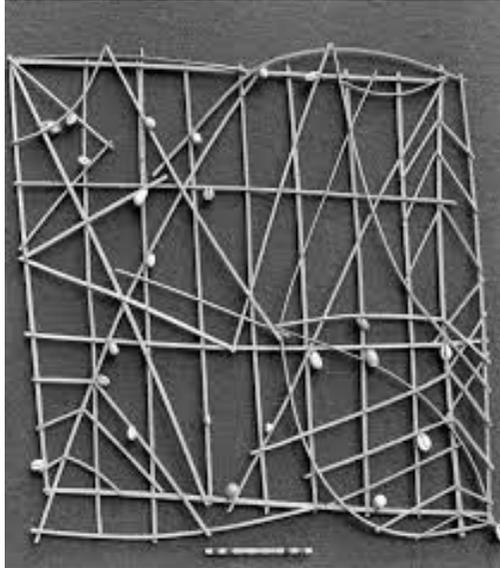
Las últimas series de *trabajo* han sido realizadas en grandes trozos de Non Woven, material sintético, no tejido, cuyo color blanco transforma de manera fundamental la compositividad de las P.A.P. Percibo en este paso material un cambio de *política de fondos*, sin embargo la *política de sobres* sigue siendo la misma. Es decir, las series combinables *sobre-impresas* no han variado un ápice de su recorrido metódico. El régimen de plegadura del material sigue siendo el determinado por el pliego de papel. Una vez doblada la pintura, convertida en carta acromegálica, es introducida en un sobre especialmente diseñado para contenerla. Diseño que incluye zonas para escribir la dirección del destinatario, del remitente y, principalmente,

la zona de anotación de la lista de envíos que la pintura que contendrá, ya ha sufrido.

Pintura embalada. Replegada para viajar. *Desplegada* para dar la cara, con el sobre adjunto a título de *nota al margen*. Al margen, esa nota, como *título* de la pintura. Sobre, exponiendo las marcas del Estado: el mata-sellos del aparato postal.

La red de pliegues monumentales nos hace pensar en la explotación de la *monstruosidad*, y si menciono la *diagramaticidad* de las cartas de navegación *polinésicas*, confeccionadas con varillas unidas por finas fibras, haciendo telas de araña para capturar la mosca, que es la representación de coral de una estrella, entonces, digo, el grafo que ED reconstruye desde el itinerario de los envíos, es pariente de ese gesto indígena que cosió en la malla una señal objetual de su posición en el universo. Lo monstruoso, en estas pinturas, viene a ser el rigor de la simetría y de la distinción por doblez sucesivo. Justamente, para conjurar la precariedad de los viajes. De todo viaje. Riesgo. El único visible, de ED. Aéreo. Propulsado por otras metáforas de despegue, más adaptadas a la interconexión continental. Pero ante de proseguir por esa vía, retornemos al soporte. Al menos uno: papel de envolver de trama gruesa. Se diría, mar gruesa. Para contrarrestar y acentuar la sequía, en la obra *Dittborn*, como su fantasma. Se autoriza, desde ya, la doble *asistencia* de una política de pliegue: por una parte, pliegue total, ensimismado, haciendo *efecto de sobre*; por otra parte, pliegue parcial, regulado, haciendo *efecto de agrimensura*. La trama gruesa introduce la cuestión textil como un modelo de producción poética. Ya veremos cómo.

Para retornar, orinan los perros el tronco de los árboles. Cuando se alejan, el olfato los trae de vuelta al árbol de la obra, para volver a tratar los tres estadios de reversibilidad en la cultura de la reproducción de la imagen: manual, mecánica, electrónica. Todas las P.A.P. remiten a este pasado tecnológico



Gráficos de palos polinesios.

combinado; repiten la misma historia, de diversas maneras. Es el caso de *La Pietá*. ¿Cuántas versiones existen? Pintadas sobre linoca con aceite quemado de automóvil. Impresas en madera aglomerada, en cartón, en papel. Continua o segmentada, manifiesta la extrema fidelidad de ED a sus claves constructivas. Frente a la instantaneidad del directo en diferido del movimiento social, editándose cotidianamente en la pragmática del telediario. ED fija, congela, propiamente, la imagen de la caída de Beny Kid Paret (15) ya congelado por el golpe de Emile Griffith. Congelar esa imagen, valga la redundancia, toda imagen televisual es fría, es efecto de la sobreposición reductiva de los marcos ya indicados. Su intervención es contraria a la fluidez constitutiva del jugo electrónico; pero esa contrariedad denuncia el carácter *necropolítico* de la propia intervención serigráfica; sobre láminas cuadrículadas como nichos. Valga el precio de la nominación; ED habló siempre de calcinación de la fotografía por la fotocopia. Hay fijados y



El drama de un campeón, 1977, Revista Gol y Gol.

fijados. *La pose, fija*; pero hay otro fijado, el de la impresión material. La fotografía impresa entra al nicho de la prensa, de todo periódico, como *su* necrópolis; desde allí espera el rescate. ¡quién rescata~ Nosotros, lectores avezados, esto es, que tenemos visa para abrir las sepulturas. La fotografía impresa ha persistido gracias a una operación de preservación. Es el primer indicio de *instancia egipcia* en la valorización dittborniana del movimiento, porque todo lo que se fija, no se detiene, solo cambia de estado.

Beny Kid Paret ha sido congelado en el momento de su calce supremo con el gesto/modelado por la historia de la estatuaría. Es la fijación de la pose, que se escabulle después de la inmovilidad hacia la persistencia de una ligazón con una situación del pasado. Historia Católica, que se hará historia catódica, por la introducción de otra dimensión temporal. Tecnología catódica, por ejemplo, ligada a la aparición de la xilografía.

Tecnología electrónica, para seguir, transformando la noción de detención del movimiento. El tiempo de la relatividad se encarama sobre el tiempo del mecanismo del siglo XVI; este mismo, por ello, pretermodinámico. Como si ED, al congelar, castigara una tecnología desde otra: sólo por ese castigo se recupera la prehistoria de la visualidad de masas, ya fermentada por su componente agraria: función adicional en las ad-junciones plumíferas de ED.

Las plumas pegadas en diagonal están repetidas, para no ignorar los cambios intervenidos en la historia de las inscripciones manuales y regresar al huevo, o bien, al momento inmediatamente anterior a la aparición de la pluma de metal. De ahí, la detención de toda imagen no reproduce el instante, sino que se verifica en tanto efecto de una acción precedente, presente en la resolución de su conclusión. Lo que implica, luego, es el modelo representacional de la racionalidad a través del reticulado. Lo que se pone delante del ojo es una brida que designa la desconfianza cartesiana en los sentidos. Cada casillero siendo un patio, y en dicho patio doméstico hay un gallinero. Vuelan plumas. No es preciso remitir a la imagen del huevo cocido partido en dos; ése es un ojo ciego. Ojo de buey cocido, *ajustable* a la diagramaticidad de la ciencia naciente. Pero al mismo tiempo, esa ciencia, disponiéndose a reticular el nuevo mundo. Es así como las plumas se presentan bajo el aspecto de una variante del vestuario. Son detalles de un manto ritual. Detalles de un sueño colectivo. Reticulado por el método.

La justicia tarda. Esos rostros estaban congelados ya, aguardando el momento de su descongelamiento. La untuosidad de la serigrafía les restituye un relieve, los saca para afuera. No hay que olvidar que esos rostros, antes de la pose, ya estaban detenidos. Lo que ED congela, ya está de alguna manera frío, guardado, en el depósito de cadáveres: la prensa roja y la revista de la policía civil. Es decir, en cuanto a esta última, la

revista mensual del gremio encargado, por ley, de la *ciencia de la pesquía*.

Ahora bien, el carácter de *depósito* de esta prensa, se verifica desde nuestra contemporaneidad, desde nuestra mirada de hombres en movimiento. Pero en la contemporaneidad de su aparición, esa prensa es ya un *estado de pena*. Y con ello define el modo de *salir en primera página*. Bajo cualquier condición, es una crucifixión pública. Es un espacio en el cual ya se sufre condena. No hay grano que resista una primera plana. Y ED los recupera haciéndolos pasar por lo que son: *seres de grano*.

HILVANES Y PESPUNTES².

En mayo-junio de 1986, Eugenio Dittborn publicó un libro de pequeño formato, determinado por el sistema de corte de papel que resultara más económico. No era una medida de ahorro, sino de precisión metodológica en relación al uso adecuado de la tolerancia de los formatos industriales. El diseño fue obra de Pablo Martínez y reunió tres textos, diseñados según cambios tipográficos significativos, y que pertenecían al filósofo Pablo Oyarzún, al poeta Gonzalo Muñoz y al propio Eugenio Dittborn. En la nota de final de edición se señala que este libro fue impreso gracias a la beca Guggenheim que le fue atribuida a Eugenio Dittborn en 1985.

El título del libro es “Envío de Eugenio Dittborn a la 5ª Bial de Sidney, 1984” y está señalado en su primera página. La portada está hecha con una cartulina en la que se ha impreso en serigrafía -suponemos- una obra de Dittborn, pero que

² Marzo 2018. Subido a escenaslocales.blogspot.com, en preparación del taller que impartí en Montevideo, en CASAMARIO, en el curso de ese año.

ha sido cortada para cubrir el formato requerido. Luego, en las dos páginas siguientes aparecen, por la izquierda, la cita de un fragmento extraído de la Revista Reader's Digest, de abril de 1981, cuyo título es "Borrón y cuenta nueva", en que se acuña la frase que dará el título a la obra con que Dittborn realizará el envío.

En la página derecha, entonces, Dittborn publica la ficha técnica y señala el título: "Un día entero de mi vida (Políptico)" (dimensiones 2 módulos de 240x152 cms. + 2 módulos de 240x80 cms). Fecha de producción: Agosto-diciembre de 1983. Lugar y fecha de exhibición: 5ª Bial de Sidney, abril-junio de 1984, Sidney, Australia.

Acto seguido, en páginas siguientes aparecen los textos de Pablo Oyarzún ("Un salvataje"), de Gonzálo Muñoz (El Velo) y del propio Eugenio Dittborn ("TRANSaPARIENCIA").

No es un catálogo. La obra fue presentada en Australia durante la mitad del año en 1984. Sin embargo, antes de su embalaje, fue exhibida durante algunos días en la Galería SUR (Santiago de Chile). Este libro fue producido dos años después de esta presentación y presenta todas las características de su autonomía. De modo que "Un día entero de mi vida" es un título que fue conocido de manera pública en diciembre de 1983, y luego volvió a comparecer a raíz de la publicación del pequeño libro, en 1986.

Sin embargo esa ocasión no fue la primera. En verdad, es preciso remitirse a la edición de "Fallo fotográfico", producido por Dittborn en julio de 1981, que en una de sus páginas recorta una fotocopia del fragmento de la revista Reader's Digest, mencionado anteriormente y lo pega a mitad de página, como si fuera el pie de página de la ficha de Juana Barrientos Novoa (a) "La mancha", delincuente encargada por hurtos reiterados. No es un dato a desconsiderar el hecho que el apodo de la mu-

jer delincuente sea “La mancha”; cuando el relato del niño en el fragmento “Borrón y cuenta nueva” está centrado en cómo éste mancha su ropa después de jugar y cuando es increpado se da en el pecho unas palmadas de aprobación y declara: “Un día entero de mi vida”. Luego, en la parte inferior de la página, Dittborn escribe con un lápiz de fieltro y con letra imprenta: “Una fotografía es Un día entero de mi vida”.

Ahora bien: esta oración será convertida en un emblema distintivo de la obra de Dittborn en la coyuntura de abril-julio de 1981. Justamente, es en abril que Dittborn descubre el fragmento impreso en el Reader’s Digest y lo fotocopia para recortarlo y pegarlo en la matriz para la impresión de una de las páginas de “Fallo fotográfico”. Pero el fragmento fue primero copiado a máquina por el propio Dittborn, sobre una cartulina cubierta parcialmente de una mancha de pintura rosada, bajo el título ya mencionado: “Borrón y cuenta nueva”.

En la página izquierda, Dittborn imprimió sobre papel secante la imagen en negativo de una fotografía encontrada, a la que tituló “Afrodita Antofagasta”, que ya había utilizado, reproducida en copia positiva, en la portada del libro de Ronald Kay, “Del espacio de acá”, publicado en noviembre de 1980.

De este modo, el título del envío de Dittborn a la 5ª Bial de Sidney posee una historia de uso que determina su empleo estratégico, en 1984. No solo ya había sido inscrito como un momento gráfico significativo en un impreso en fotocopia que debía ser considerado “edición de grabado”, puesto que los ejemplares estaban numerados a la manera como se señala una serie de grabado, sino que aparece enunciada por vez primera en la portada del libro único que bajo el título “Un día entero de mi vida” es producido por Dittborn entre abril y mayo de 1981.

El libro en cuestión está formado por 159 páginas, una portada y una contraportada en cartón madera, con anillado metálico. Dittborn trabajaba sobre módulos de formato A4, usando todo tipo de soportes: papel blanco, cartulina, papel secante, papel kraft y papel carátula. Agrupaba los módulos y trabajaba independientemente sobre ellos, usando el tiro y el retiro. Luego componía lotes seriados que seguían una narrativa scripto-visual ajustada a las necesidades de conexión explicativa a través de las cuáles Dittborn demostraba la existencia y validez de su método constructivo. Estos lotes podían constituir tres o cinco hojas (diez páginas) a las que buscaba las que debían antecederlas, o en su efecto, aquellas que debían continuar la narración.

Dittborn preparó varios lotes y los hilvanó a partir de un texto que opera como “lengua de partida”, para luego fragmentar el propio fragmento y “demostrar” su eficacia significativa. En las páginas 5 y 6, Dittborn copia, primero, sobre una cartulina blanca manchada con pintura rosada (roja aguada) el texto en cuestión:

“Borrón y cuenta nueva” (Título).

Resultaba imposible descubrir el verdadero color de la camisa de mi hijo Miguel. La prenda tenía todo tipo de manchas, además del fango y tizne usuales, después de jugar.

Exasperada, le pregunté:

- Miguel, ¿qué es lo que tienes en esa camisa?

Inclinó su cabeza para mirarse, se dio en el pecho unas palmadas de aprobación y dijo sonriente:

Un día entero de mi vida”

En la página siguiente, para sellar el compromiso del texto, Dittborn hace a fotocopia del fragmento impreso en el Reader’s Digest y luego hace fotocopiar la fotocopia y pega ambos fragmentos en la misma página.

La frase inicializante opera como un "biografema" y señala las partes del libro, a partir de un trazo de plumón rojo que cubre las letras que arman el título de la sección. Es el caso cuando en la página 36 aparece cubierta la frase "además del fango y tizne usuales, después de jugar", para enseguida repetir la operación en la página 91, en que borronea la frase "un día entero de mi vida"; para terminar de borrar solo la parte que corresponde a "un día entero"; en la página 115. Finalmente, la última mención es en la página 153, en que la frase "un día entero de mi vida" recupera la completud formulada en los textos de las páginas 5 y 6.

Lo que señalo a partir de este reconocimiento de la presencia de estos fragmentos de frase es que el borrón es un signo de (en)cubrimiento que autoriza a dividir el libro en cuatro partes. Cada repetición del fragmento del Reader's Digest relanza el análisis y permite inventariar los problemas a tratar.

Así, en la página 7, Dittborn escribe en tres párrafos distribuidos equitativamente sobre el soporte de papel kraft, los propósitos del trabajo. No solo describe los materiales empleados, sino que indica la temporalidad: "este trabajo fue realizado durante los meses de marzo y abril de 1981, esto es durante el segundo y tercer mes de embarazo de la querida Corina Valle", con quien estaba casado en ese entonces.

Este párrafo es muy importante porque señala la fecha de término, que corresponde al momento en que encontró el texto en el Reader's Digest, de modo que lo más probable es que Dittborn ya hubiera comenzado a trabajar sobre los módulos regulares de papel y que el descubrimiento del texto le permitió seccionar una continuidad narrativa, para hacer subordinar las partes a un principio analítico de separación, en que "además del fango y tizne usuales" queda encajonado entre "todo tipo de manchas" y "después de jugar".

Debo regresar a la página 4 para habilitar mi argumento, porque está enfrentada a la aquella donde Dittborn escribe por vez primera el incidente, que consiste en el relato de una madre que reclama a su hijo por haber puesto a su camisa en una condición tal, que era imposible descubrir cual era su color original. La página enfrentada es una impresión de una imagen en negativo sobre papel secante. Lo cual es decisivo. Dittborn fuerza la tecnología de reproducción (fotocopia) utilizando papeles de gramaje superior, no concebidos para ser utilizados como soporte de fotocopia. Siendo éste, un pequeño detalle de lo que significa el forzamiento de las tecnologías de reproducción, en su dimensión de equipamiento para reproducir lo que en las empresas se denomina "comunicaciones internas". Pero todo esto tiene lugar porque Dittborn desplaza su interés por las cuestiones reproductivas (impresas) desde la tecnología arcaica de la prensa de grabado y el paso a las tecnologías de "grabado" eléctricas que imprimen "en seco"; al quemar un polvo químico que define la reproductibilidad de la imagen o de la letra.

La imagen impresa en negativo y ampliada tres veces, como indica a un costado de la primera reproducción, es la matriz oculta de todo este proceso, que considera el fragmento del Reader's Digest como su matriz manifiesta. Lo latente, sin embargo, se ve. Lo que pasa es que se ve desde una sobre-determinación que pone a la "tragedia griega" como soporte inconsciente, desde donde es posible habilitar una merma distintiva. En este paso se localiza la "teoría de la transferencia" en Dittborn. Por cierto, es aquí que Afrodita Antofagasta se va a justificar por la referencia a la Venus (de) Milo, modelo de belleza canónica. Acá, en este espacio, lo único que prevalece es la pose, en ese escenario de borde mar, donde a raíz de sus pies desnudos sobre la arena, el cuerpo es reconocible como una reproducción desmejorada del referente.

Dittborn, en este cuaderno único, introduce dos de sus indicios metodológicos centrales: la pose que al replicar, expone su merma; la producción de mancha por frotación y absorción. Solamente la articulación de estos dos indicios puede generar utilidad imaginarizante para iniciar el desplazamiento desde la pintura hacia la tintura. De este modo, se entenderá que este libro único solo está destinado a exponer la pragmática dittborniano de la producción de huella.

La frase “además del fango y el tizne usuales” remite a dos tecnologías de encubrimiento y que convierte la camisa en una tela absorbente que recibe el efecto de la mezcla de agua con tierra, al conectar el sudor infantil con el polvo de la cancha de futbol de tierra, suponemos. Es el fango portado como piñén. Y luego, la marca de las raspaduras, mediante el tizne por contacto con algún objeto externo embetunado, que ensucia la camisa. O bien, por efecto de una caída al suelo durante el juego. Pero los resultados solo son visibles “después de jugar”; cuando Miguel regresa a casa, que es el lugar del orden y de la limpieza domestica; es decir, la casa del arte, con sus telas de lino belga y sus pigmentos Lefranc&Bourgeois.

La definición de fango en un diccionario castellano es *lodo glutinoso que se forma generalmente con los sedimentos térreos en los sitios donde hay agua detenida*. Todo esto apunta a pesquisar el valor que para Dittborn tiene la noción de “cuenca semántica”, que ha sido trabajada en el marco de una sociología de la cultura atenta a la determinación de las sedimentaciones simbólicas. En este caso, Dittborn ataca el imaginario de la pintura tomando la caja de cartón donde encuentra la fotografía de Afrodita Antofagasta como si fuera una concreción de dicha cuenca, donde combina un cierto compromiso entre las bases sociológicas de un imaginario artístico y las operatorias de los mitos en un sentido levi-straussiano. Esto supone entender la cultura local como

el efecto de un acarreo aluvional, geomorfológicamente determinado. La foto de Afrodita Antofagasta remite a una pose en la playa, mientras que el dibujo que hace Grete Mostny del “niño del Plomo” está referido a su emplazamiento (sepultura) en la cordillera. Entre un sitio y otro no hay más de 150 kilómetros de distancia, considerando una pendiente desde sobre los tres mil metros hasta el nivel del mar, en esa distancia. Si de algo sabemos, entonces, de escurrimientos, de aluviones y de sedimentos, como un ejercicio de “filosofía natural” chilena. Ahora bien: ante cualquier conocedor atento de la pintura chilena, la palabra fango es asociada fácilmente al título de la gran pintura de Roberto Matta que pertenece a la colección del MNBA, “Fango original ojo con los desarrolladores”, realizada en 1972. Sin dejar, al mismo tiempo, de conectar la palabra con las acepciones bíblicas de rigor. La pintura chilena estaría empantanada en la ciénaga de su propia historia. Solo es posible salir de esta situación a través del teñido. Es decir, modificando las condiciones de transferencia desde la pintura a la tintura.

El caso es que después de la reproducción de Afrodita Antofagasta, vienen 18 páginas referidas de manera exclusiva al análisis de la merma de transferencia. Pero lo primero que hace Dittborn es preparar la página por el retiro, para que la huella del marcador alcance a ser vista por el tiro, sobre el que ya imprimirá el mismo negativo ampliado. En el retiro escribe la frase signifiante “además del fango y tizne usuales”, cuyas huellas translúcidas serán leídas de manera invertida en el tiro, denotando la amenaza de una mancha que viene desde atrás a perturbar la lectura de lo que está por delante. Ahora, lo más decisivo de esta página es que se enfrenta con otra, en la que el negativo ha sido positivado y reducido tres veces, y que era su dimensión de origen, dispuesto sobre la plataforma de la repromaster para permitir que el título de la obra y del autor del libro aparezcan para dar mérito a la portada.

El libro destinado a trabajar sobre la obra de Dittborn es el primer caso de expresión de una “teoría local” de la fotografía, que recupera la historia mermada de la pose de una desconocida, encontrada en una venta de fotografías de cajón. Más bien, es la pose de la merma como condición de transferencia, desde la Venus de Milo a Afrodita Antofagasta; es decir, desde la Grecia referencial a la Roma diferencial que organiza la puesta en escena de la superficie de recepción entendida como un tipo de “merma griega”, destinada a preservar la permanencia de un canon insostenible.

Después de haber señalado la preeminencia de la portada del libro de Ronald Kay y declarado el origen de la “imagen de acá”, Dittborn despliega una secuencia de cuatro reproducciones de Afrodita Antofagasta, fotocopiada en delgado papel de envolver café, sobre cuya zona superior escribe con máquina de escribir: “alquitrán fósil, heridas líquidas, bosques húmedos y ceniza incandescente”.

Esta es la página sobre la que se trasluce la escritura del retiro. La página siguiente posee el mismo efecto procesual; es decir, que escribe por el retiro la frase “después de jugar”. Pero al ponerla junto al retiro de la página precedente aparece la frase al derecho: “además del fango y tizne usuales”. De modo que fragmenta las partes del relato de la madre de Miguel, para declarar que la reproducción de la mujer antofagastina es una representación regulada de “fango y tizne usuales”. Pero de inmediato, la diferencia vigilada salta a la vista en la zona superior, porque en la enumeración de sustantivos, estos se mantienen, mientras los adjetivos son intercambiables: “alquitrán líquido, bosques incandescentes, ceniza húmeda y heridas fósiles”. Siendo que estas palabras están escritas sobre las huellas translúcidas que vienen del retiro: “después de jugar”.

Al dar vuelta la página encontramos que “después de jugar” está escrita al derecho y se enfrenta a otra imagen de la antofagastina, que en su espacio superior reproduce la variación ya anunciada en la página anterior: “alquitrán incandescente, bosques líquidos, ceniza fósil y heridas húmedas”, teniendo como amenaza translúcida la palabra “miguel”, que al quedar al derecho en la página siguiente, se enfrenta a la última de las imágenes de Afrodita, que ha realizado la cuarta combinación de adjetivos: “alquitrán húmedo, heridas incandescentes, ceniza líquida y bosques fósiles”. Y sobre la misma página, esta vez al derecho -¿por qué?-, el resto de la frase dirigida por la madre a Miguel: “¿qué es lo que tienes en esa camisa?”

La decisión constante de Dittborn ha sido combinar ambas realidades: la imagen que proviene de una venta de negativos y el texto que proviene de un recorte de fragmento de revista de lectura popular. La “lectura digestiva” y el negativo encontrado son puestos en un mismo terreno. Pero ambos poseen el carácter de un modelo cultural reducido, en que La Cultura se da a entender como experiencia de transferencias diferidas que reproducen siempre la condición de su merma, en el seno de una determinada “cuenca semántica”.

¿Pero qué tenemos? Una combinación de modificaciones de los estados de la materia: húmedo, incandescente, líquido y fósil, pasando por todas las transformaciones adjuntadas a los sustantivos alquitrán, heridas, ceniza y bosques. Todas estas combinaciones remiten al estado arcaico de los fundamentos, en una enumeración que denota su transformación en busca de la “fuente” (fango original). El alquitrán fosilizado proviene de la destrucción de los bosques; mientras que la incandescencia y las cenizas son de evidente reminiscencia volcánica. Los bosques son el espacio por cuyo abandono aparece la cultura. Y con la cultura, la imagen reproducible. El resto es tecnología de fijación de las transferencias. Solo que la transferencia no se hace efectiva si no es por una narración que pone en movimiento los

efectos de la *fricción* en su declinación hacia la *ficción* como andamiaje constructivo de la vida social. La palabra "herida", en esta enumeración es la única que remite a la corporalidad. Todas las demás palabras hablan de la materia y de sus transformaciones. La herida es solo humana. La imagen es la representación de una herida psíquica, por contraposición a todas las materias del mundo natural aquí señaladas. Y solo se reconoce por los efectos de discontinuidad sobre la superficie, para dar lugar al reconocimiento de las señales que configuran la "mirada americana", como reverso de lo "objetivamente" visto como referente canónico (Grecia/Roma).

Entonces, ¿qué es lo que tenemos entre (las) manos? Solo podemos disponer de la historia de un negativo adquirido en la plaza de Armas de Antofagasta en febrero de 1977 y que le sirve a Dittborn para dos cosas: primero, como un modelo para hacer una pintura, y luego, como positivo tramado e impreso en la portada del libro de Ronald Kay. Lo que Dittborn explica en ese texto escrito en alta, a máquina, sobre papel secante, es que el negativo tuvo que ser convertido en positivo y que ese positivo fue tramado para poder ser transformado en kodalith y ser ampliado para realizar una serigrafía que nunca imprimió. Entonces, hizo uso del mencionado positivo para imprimirlo en la portada del libro que habla de todos esos traslados y de cómo la tecnología determina el carácter de la imagen.

¿Por qué insistir en este "juego" delirante entre el negativo y el positivo? Justamente, por lo que va a venir en la próxima doble página, donde tendremos por un lado el retiro de la hoja en cuyo tiro ha sido descrita la epopeya del negativo de Afrodita Antofagasta, y por otro, un segundo texto escrito a máquina por Dittborn, sobre papel de envolver. Solo que en la página de la izquierda, en el retiro del papel secante, Dittborn pega una polaroid que reproduce la imagen de una mujer, en una pose similar a la Afrodita. Pero no está apoyada a ninguna

roca y no tiene los pies desnudos. Es la imagen de una mujer modesta y anónima, sobre el pasto verde de un patio. Lo que me hace pensar que es la foto de una empleada domestica, para homologarse al uso domestico que Dittborn hace del negativo de Afrodita Antofagasta.

Aquí termina la epopeya de Afrodita, porque el relato remite a la historia del encuentro de un nuevo objeto que emerge en el comercio de los fotógrafos ambulantes: la polaroid. Es decir, la muerte de Afrodita. No hay negativo. Las páginas siguientes estarán destinadas a hablar de eso. Nada más que de eso; es decir, del horror ante la imposibilidad de reproducir.

DIOS ESTÁ EN LOS DETALLES³.

El viernes 6 de octubre debo hablar sobre Dittborn en Montevideo. Haré la presentación de una obra recuperada, realizada en 1981, que reúne el "manual de lectura" que proporciona el primer acceso sistematizado a su modelo de producción de obra.

La presentación de un libro se hace describiendo la portada. Primero, el soporte: un cartón llamado "cartón madera" cortado en formato A4, que se emplea en Chile para realizar trabajos gráficos, particularmente maquetas de arquitectura. El verso es blanco y en su opacidad presenta una perfecta continuidad; mientras que su reverso es de color beige y expone tenuemente alguna que otra texturación en su factura. Dittborn escoge el revés para escribir el encabezado, no sin antes haber usado la lámina como soporte de una fotocopia del regreso a la tierra del trasbordador espacial Columbia, bastante deslavada. Esto es lógico puesto que ha empleado la fotocopia de una fotocopia de una fotocopia de la imagen

³ Septiembre 2017.

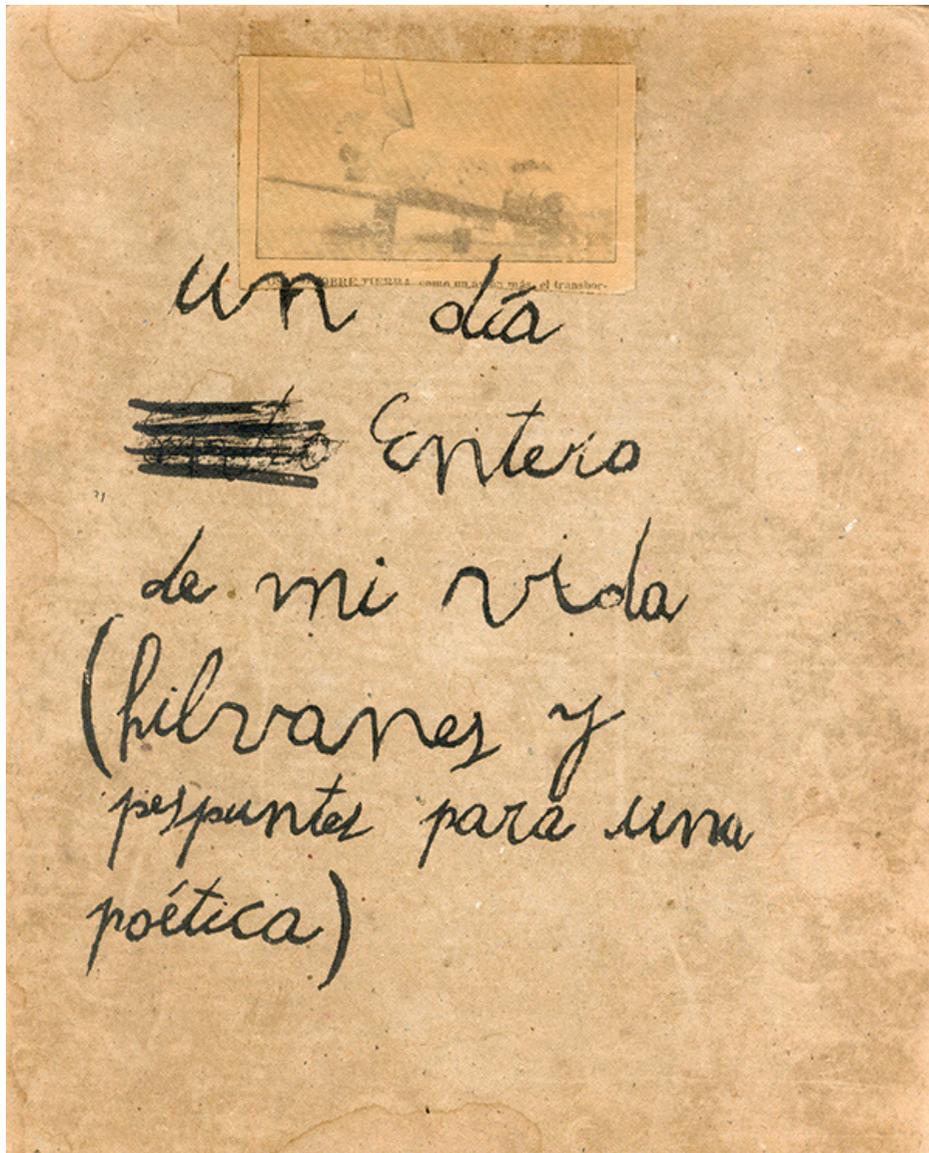
asegurando el registro de la merma de transferencia, para finalmente imprimirla sobre un cartón cuyo espesor no es apto para “ser pasado” por una fotocopidora de uso comercial en 1981. Sobre esta lámina ya preparada, Dittborn hace escribir con pluma de metal a una persona semi-alfabetizada el título de la obra: “Un día entero de mi vida (hilvanes y pespuntos para una poética)”

La transcripción del título experimenta un error de manuscrición señalado mediante cuatro cortos trazos que borran el acceso a la palabra mal escrita y preceden la caligrafía de la palabra “entero”. La visibilidad de la merma no es omitida como parte del mismo procedimiento de titulación. La primera parte del enunciado describe una condición de existencia, mientras la segunda señala, por un lado, el método –hilvanes y pespuntos⁴–, y por otro lado, el objeto –*una poética*–.

Esta portada soporta dos acometidas tecnológicas: primero, la impresión de la fotocopia de una fotografía obtenida de un periódico; segundo, la escritura con pluma y tinta de un título, obtenida luego de una solicitud personal. Es decir, impresión mecánica simple (distancia) e inscripción de una caligrafía de un sujeto que está aprendiendo a escribir (proximidad), que al comenzar a hacer su tarea comete un error de transcripción.

La impresión de la fotocopia de una fotografía impresa en un diario realiza el camino inverso de aquel que se produce conscientemente en el error de transcripción, interviniendo voluntariamente en la perturbación de la dinámica de la inscripción.

⁴ En el estadio de exposición de este libro se hace necesario mencionar, a propósito del empleo de las palabras “hilvanes” y “pespuntos”, la existencia del “cuaderno de los sacos”, donde Dittborn hace estado de la importancia que tienen las costuras y las operaciones de recompostura de sacos de yute empleados en diversas actividades de traslado de productos agrícolas. La configuración de los remiendos, valga decir, hacía pensar en una obra de Burri (italiano) o de Kemble (argentino).



Un día entero de mi vida (hilvanes y pespuntos para una poética), 1981.

En la escritura no hay maquinismo sino repetición de un gesto que experimenta agotamiento; es decir, que concibe en su propia reproductibilidad la posibilidad de una merma de origen.

La imagen borrosa de la fotografía reproduce la vista del regreso del Columbia. En general, los aviones despegan, para poder regresar. En este caso, el énfasis está puesto en las condiciones de aterrizaje, como una muestra material y literal de la inversión del procedimiento del "collage": Dittborn imprime la imagen mermada y pegada (*collée*) de un aterrizaje, que reafirma su condición de "pegada a la tierra".

Regresa, entonces, a su origen, ya que antes de *dé/coller* (despegar) ya estuvo en tierra, de un modo análogo a como la frase del título de la obra fue "despegada" del corpus de un monumento literario determinado, que fue donde Dittborn la encontró. Sin olvidar, por un lado, que el Columbia es un transbordador, y que Dittborn afirma su decisión de realizar "transbordos" de imagen que provienen de procedimientos de registro diferenciados. Y por otro, que regresa del espacio –fuera de la Tierra–, como un dato que no deja de ser significativo respecto del carácter "arqueológico" implícito en el procedimiento dittborniano.

En este caso, lo que hace es remitir a la proyección espacial un propósito que no deja de ser polémico, ya que se enfrasca en un debate directo con artistas chilenos que hacen ostentación de los signos que están escritos en los cielos, que es hacia donde los hombres dirigen su cabeza buscando respuestas a sus preguntas; respuestas que son vehiculadas por sujetos que encarnan –en la escena plástica chilena de 1981– visiones chamánicas que interpretan los signos que ya han sido escritos y que solo hace falta identificar y traducir.

Dittborn responde de manera paródica a este procedimiento que caracteriza el discurso de los cultores del "arte/vida", poniendo el

énfasis en el transbordador; es decir, en la existencia de un objeto técnico volador que ha realizado un viaje al espacio para recabar información “en la fuente” y regresa con sus “exploradores”, homologando el trabajo de los arqueólogos en la tierra. Estos últimos realizan excavaciones para encontrar las huellas de una historia. Los tripulantes del Columbia satisfacen el propósito de Dittborn en cuanto a exponer un dispositivo de transferencia y declarar por anteposición la voluntad de excavar en la tierra. Por esta razón hace copiar el título a un sujeto pre-alfabetizado, ya que en ello le otorga a la letra manuscrita el papel de representar un espacio estelar invertido: el cielo en la tierra. Ya que es solo en la tierra que se puede poner en función “un día entero de mi vida”: ¡Y qué mejor que realizar la portada sobre una lámina de cartón ordinario de color ocre! Sabiendo, antes que nada, que Dittborn conoce el valor simbólico atribuido por Edgar Morin a dicho color en el capítulo sobre pintura y sepultación en “El paradigma perdido”⁵. Ya se verá de qué manera, en el conjunto de la obra dittborniana, las relaciones entre pintura y sepultura adquieren un rol decisivo.

La primera doble página del libro exhibe, por la izquierda, el reverso de la portada; es decir, la faz blanca opaca del “cartón madera”, destinada a desmentir la ideología de la tela en blanco. Todo ya está repleto de escombros de imágenes de figuras y de imágenes de letras. La base de la portada, el detrás, en el fondo, siempre fue un sepulcro blanqueado. Sin embargo, la página en blanco resulta ser aquel lugar pre-figural que ya está poblado de imágenes. La página en blanco, entonces, opera nada más que como un potencial de página, porque contiene virtualmente todas las páginas posibles, junto al enunciado saturado en la página derecha, cuya factura denota la existen-

⁵ En este punto es preciso remitirse al empleo de la misma referencia en *El fantasma de la sequía*, escrito en 1988, siendo la primera ocasión en que someto la cita al tratamiento de las relaciones entre pintura y sepultura en la *Obra Dittborn*.

e. dittborn



Un día entero de mi vida (hilvanés y pespuntos para una poética), 1981.

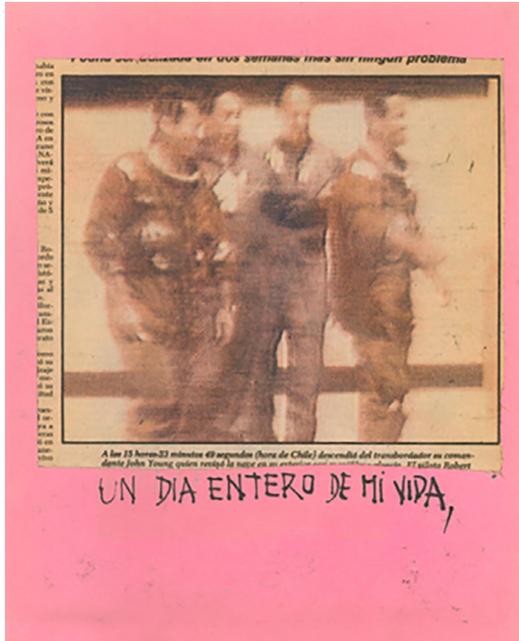
cia de una base de papel secante; es decir, extremadamente poroso, destinado a secar la tinta de la escritura con pluma y evitar que haya “corrimiento” (mancha), que es análogo a la experiencia, en algunas zonas del hemisferio, de correrse de manera efectivamente eyaculatoria, de modo que la página se disuelve interpretativamente como apósito y sábana a la vez, cuya función es la de recoger el efecto seminal de la forma jerarquizada de la representación.

En este plano, una vez definido el soporte de recepción, la tinta seca destinada a sostener la tolerancia técnica de las formas se enfrenta al fantasma de la tinta húmeda caracterizada por la intervención manual del sujeto pre-alfabetizado, a medio camino entre Naturaleza y Cultura. Siendo, ésta última, sancionada por la institución pública de la imprenta como un modelo de referencia para todo tipo de reproducción.

En algún lugar Hegel escribe que la historia se repite. Lo que no es efectivo. Según Laurent, a quien leí en la biblioteca pública del Pompidou, en la época en que Dittborn envió a la Bienal de París de 1982 la reproducción fotográfica de un caballo sobre cuyo lomo le solicitó a un tercero escribiera con pincel y pintura blanca la frase: "A caballo regalado no se le mira el diente". Según Laurent, la palabra alemana que empleó Marx en esta frase inicial de "El 18 Brumario ..." no fue que la historia se repite, sino que *se reproduce*, en el sentido *tipográfico* del término. Lo cual cambia todo este asunto. Se trata, entonces, de la reproducción de una tipografía. ¿Y qué hace Dittborn, en esta página de papel secante? Bueno, es muy simple: instala dos regímenes de pegado (*collage*), que a su vez, reproduce la distinción entre lo visible y lo enunciable propio a cada estrato de registro.

Es así como se puede entender que pega unas letras (lo enunciable) y luego unos recortes del diario en que aparece el aterrizaje del Columbia exponiendo la ortopedia tecnológica propia para su recepción adecuada. Dittborn trasfiere las letras de su hoja de *Letraset*, para formar su nombre, en un cuerpo cercano al tamaño de un titular de un vespertino. Convertir el nombre de un artista en simulacro de un titular de diario apunta a declarar el valor que tiene el cuerpo de la letra, reproducido como tragedia, asumiendo que la literalidad de los cuerpos adquiere las determinaciones de una parodia, entendida como merma de sentido respecto de un texto de partida. En el campo del arte, ¿cuál es el tipo de operación en la que se haga necesario recurrir, siempre, a una "escritura sagrada"?

Ahora bien: los recortes de diario definen la zona de aquello que, editorialmente, debe ser des/pegado (*dé/collé*) para ser desplazado, transferido e impreso en otro soporte que modifica sus condiciones de recepción. Es decir, con estas operaciones simples Dittborn define las condiciones del "trabajo de la cultura" como *trabajo de duelo*. La importancia de lo recor-



*Un día entero de mi vida
(hilvanes y pespuntos para una
poética), 1981.*

tado dice directa relación con el vacío que deja el des/pegue (recorte) de la fotografía impresa, como si fuera un encuadre por inversión.

En el recorte de diario, Dittborn hace presente la existencia de la letra impresa en torno al encuadre de la fotografía. Esa letra pasa a formar parte del enmarque del encuadre de lo despegado y actúan como “zona desmilitarizada” entre el encuadre propiamente tal y el papel secante de color rosado.

Situaciones que en este terreno designan tanto un régimen de visibilidad determinado por su connotación cromática, como un régimen de decibilidad denotado por las condiciones técnicas de su enunciación. Dicho de otra manera, produce la articulación entre la reproducción de una forma no discursiva de contenido (las imágenes del Columbia) y la transferencia

de una forma discursiva de expresión (el nombre propio del artista).

En la segunda doble-página, las láminas de fondo son de papel secante color rosado y su materialidad posee características de absorbencia destinada, como todo el mundo sabe, a recoger la cantidad de tinta sobrante luego del trazo de una pluma embebida y así evitar que se expanda fuera de la línea de escritura y produzca una mancha, poniendo de manifiesto su función preventiva. El empleo de este papel ya no aparece en las listas de útiles escolares, siendo un elemento que ya no forma parte del “utillaje” de la didáctica. En la medida que la pluma y la tinta fueron sustituidos por el lápiz BIC y asociados, el papel secante dejó de ser utilizado. Sin embargo, aquí es empleado en su función preventiva, anunciando por sus características el papel que van a ocupar determinadas superficies en el proceso de impresión.

En la página de la izquierda, el título del libro aparece con letras mayúsculas, manuscrito con pluma y tinta, sobre el papel secante, haciendo el contraste con la letra impresa del recorte de diario pegado sobre el mismo papel. La letra corresponde al pie de foto de la fotografía impresa que reproduce la imagen de los astronautas una vez descendidos del transbordador. *Aquí, la letra ya es dibujo.* La fotografía parece no haber sido obtenida de una vista directa, sino mediatizada por su aparición en un medio televisivo. Fiel al método de transferencia, Dittborn pudo haberla escogido porque era la fotografía de la pantalla. El pie de foto fue mutilado para servir como indicio de su procedencia mediática, convertida en noticia de una prensa impresa que sucumbe al imperio de la imagen televisiva. En tal condición, la letra manuscrita del título ejerce el rol de plinto en la composición de un “monumento gráfico” y su inscriptividad sobre el soporte absorbente del papel denota una cierta falta de nitidez en relación a la nitidez de la impresión en el diario.



*Un día entero de mi vida
(hilvanes y pespuntos para una
poética), 1981.*

En cambio, en la página de la derecha, Dittborn pegó sobre una hoja blanca un recorte de periódico que luego fotocopió sobre papel secante rosado, usándolo de base para pegar sobre la casi totalidad de la imagen otro recorte del diario, en el que aparece nuevamente la imagen del transbordador, con un pie de foto que sirve de zona de acometida de la manuscrición del sub-título del libro, escrito igualmente con pluma, denotando no solo su falta relativa de nitidez, sino dando muestras de deformación de algunas palabras por un manejo poco riguroso de la cantidad de tinta transportada por la pluma. La presión de la mano se hace notar de manera singular en las palabras "hilvanes y pespuntos". El papel secante, utilizado como lámina para absorber tinta sobrante, aparece aquí como soporte destinado a habilitar el efecto gráfico de la sobra. Y producir la ilegibilidad de las líneas impresas del pie de foto.

Todo, en esta doble-página, ha sido “compuesto” con un particular cuidado, sobre la superficie del papel secante rosado. En toda esta descripción, los detalles son decisivos. Dittborn no solo repite la operación de combinar diferentes regímenes de transferencia técnica simple (manuscipción, recortes impresos y fotocopias), sino que proporciona un indicio destinado a dar cuenta de la filiación de sus referencias materiales. Cada detalle, importa.

En primer lugar, el papel secante alude a un trabajo gráfico anterior; y en segundo término, el color del papel secante señala una procedencia literaria.

El trabajo gráfico corresponde a una primera tentativa de libro-único, realizado sobre un cuaderno universitario, que recoge los términos de un debate sostenido durante unas semanas durante los meses de enero y febrero de 1981, entre Dittborn y quien escribe. El protocolo consistía en lo siguiente: Dittborn escribía un enunciado sobre una página y el cuaderno me era entregado para que yo hiciera un agregado que difícilmente podía ser la expresión de una contraposición, sino más bien un comentario colaborativo. Yo guardaba el cuaderno unos días y éste era devuelto a Dittborn, quien retomaba el hilo de los comentarios y escribía otras páginas, hasta que nos volvíamos a juntar para hacer el traspaso del objeto.

Uno de los temas abordados en este soporte que adquirió en nombre de “cuaderno de los sacos” fue, justamente, el estudio de los sacos de yute paquistaní empleado por Dittborn como soporte de pintura. En ese entonces Dittborn preparaba un envío a Colombia. Me parece que era al Museo La Tertulia, en Cali. Invitó a un grupo de personas entre las que se encontraba Leppe, Richard y Flores, a un taller donde le fabricaban los bastidores para sus pinturas. Pero aquí había un bastidor sobre el que se había entelado con saco de yute y tela gruesa

de carpa, no cubriendo totalmente la extensión del área considerada por el bastidor, dejando “al aire” el cáñamo grueso con que tensaba la tela, como si esta fuera un cuero de animal amarrado a un bastidor de palos, como en la imagen de una escena de caza de los indios americanos en las revistas de historietas. La tela de carpa estaba cosida a la tela de yute, formando una superficie de gran extensión sobre la que había marcas de pintura realizadas con aceite quemado de auto e impresiones de retratos de delincuentes.

Fue después de dicho encuentro que Dittborn me condujo hasta un local de compra y venta de sacos, nuevos y usados, que se encontraba en el Barrio Estación. Allí había un lugar en que los sacos viejos eran remedados. Dato no menor en estas circunstancias. Entonces Dittborn compró muchos sacos, nuevos y usados, reparados. Digamos, al menos una docena. Y el cuaderno consignaba todas las reflexiones sobre la materialidad de los sacos; pero sobre todo, las costuras y sus remiendos, como signos gráficos. De este modo, Dittborn sostenía que la tela de yute que él empleaba “ya estaba escrita”.

En su taller, Dittborn descosía los sacos y los desplegaba en el suelo, colocando sacos nuevos junto a sacos viejos. Una vez extendidos éstos eran cosidos a lo largo logrando conformar una tela de gran formato que luego clavaba sobre un bastidor. A veces, el bastidor era más grande que la extensión de los sacos; entonces, como ya lo he mencionado, tomaba cáñamo grueso y tensaba el saco con el bastidor, dejando el espacio vacío; es decir, solo “llenado” por el cáñamo que hacía un pespunte bastante grosero entre el listón de madera y la costura lateral del saco. Debo decir que la juntura entre los sacos no era realizada a máquina, sino mediante un hilvanado con cáñamo grueso. Lo cual resulta ser un detalle de gran importancia, porque pone en evidencia que el *pespunte* y el *hilván*

eran operaciones que Dittborn realizaba en su pintura, desde hacía meses, preparando el envío a Cali (Colombia)⁶.

Sobre estas telas de yute así tensadas Dittborn realizaba la acometida pictórica de grandes manchas de aceite quemado de automóvil. La obra realizada sobre tela de yute carecía de imprimante y de esta manera era contrapuesta de modo manifiesto a la tradición de la tela de lino belga preparada. Sobre este soporte Dittborn dejaba caer una cantidad consistente de aceite quemado, que parodiaba el empleo del óleo en la tradición clásica de la pintura. Pero en el gesto, parodiaba el *dripping*. El neo-expresionismo abstracto era relegado al ejercicio viril de un pintor macho que eyaculaba sobre una tela extendida por los suelos, como si fuese una mujer dispuesta a acoger su acometida cromática entre las piernas. Lo que hacía Dittborn era muy distinto, porque no introducía la mano para dirigir el sustituto de algún tipo de pincel viril, sino que introducía un fragmento de la tela de yute sobre un recipiente de aceite quemado y lo dejaba allí hasta que la tela absorbiera todo lo que la trama de fibra vegetal toleraba. De ese modo, cuando la retiraba, quedaba una mancha con distintas aureo-

⁶ Este cuaderno circuló entre un reducido número de personas, que incluyó a Richard y Leppe. La recepción por parte de éstos fue totalmente negativa, puesto que cuestionaron de inmediato a Dittborn por “manipular” mi participación, al no proporcionarme todos los elementos que a su entender me debía facilitar para trabajar sobre esa materialidad ligada a la retórica del Corte y Confección, que estaban empeñados en demoler como dispositivo generativo de obra. Acababa de conocerlo, recién, en los primeros días de diciembre de 1980, de modo que no tenía confianza con ninguno de ellos en febrero de 1981. Al único que conocía era a Carlos Flores, a quien conocía desde 1970, cuando ambos trabajábamos en el Departamento de Cultura Popular en la PUC. A través suyo y de Marcos de Aguirre, sonidista, me enteré a fines de febrero que habían realizado un viaje a Iquique a entrevistar al Tani Loayza, y que en el curso de dicho viaje hicieron la acción de la mancha en el desierto cuya imagen se convirtió en un emblema del trabajo de Dittborn. A tal punto, que fue una de las fotografías que formaron parte del envío chileno a la XII Bienal de París, en octubre de ese año.

las, dependiendo de la proximidad con zonas de aceite más densas. La superficie de la pintura no recibía materia externa alguna, sino por contacto directo del óleo sustituido (comprado en una tienda de artículos para pintar) y convertido en aceite quemado (proveniente de un garaje mecánico en el que se acumula el aceite quemado).

El estudio colaborativo que estaba implicado en el “cuaderno de los sacos” abordaba esta primera operación de pintura que desterraba la participación de toda manualidad, poniendo en crisis toda mención posible al “oficio de pintor”. Sin embargo, Dittborn afirmaba que satisfacía las principales exigencias de dicho oficio, en cuanto a “pintar” al óleo (aceite) sobre tela (de yute)⁷.

Al emplear tela de yute, Dittborn afirmaba trabajar sobre un soporte que ya estaba estructuralmente cargado de signos gráficos, porque el saco ya acogía una franja de color violeta, en su misma trama, que identificaba la fábrica textil de origen. Pero además, muchos de los sacos considerados no eran nuevos, sino que exhibían remiendos realizados con cáñamo de diferentes grosores. En algunos casos estos consistían en parches que cubrían las zonas afectadas, que eran reforzadas a máquina. De este modo, los sacos adquirirían un segundo tipo de marcación, que daban cuenta de la merma que había implicado su empleo en el comercio de diversos productos agrícolas. Dittborn combinaba, entonces, sacos nuevos con sacos usados para configurar una misma superficie que iba a ser perturbada por la línea de juntura de los paños y que pasaba a ser considerada como una “línea de sutura” que en su reacomodo se presentaba desde ya como un signo gráfico con relieve.

⁷ Ver “El fantasma de la sequía”.

La mancha de aceite quemado era absorbida por la tela de yute formando una zona que podría ser denominado “zona cero de pictoricidad”, sobre un soporte que exhibía un “grado cero de graficidad”. Todo esto ha sido necesario para sostener que el empleo del papel secante como *soporte gráfico* en el libro-único objeto de este análisis, remeda la reducción a formato escolar del *soporte pictórico* obtenido por Dittborn en el empleo de la tela de yute.

He sostenido que en segundo término, el color del papel secante señala una procedencia literaria. En efecto, está en directa relación con el poema *Fuera de alcance*, escrito por Ronald Kay, en ese entonces estrecho colaborador crítico de Dittborn y que paso citar:

“Encontró cuatro versiones similares / de tarjeta postal (c/u de tamaño diferente) / de una toma del interior / del Matadero Municipal de Stgo. / En el primer plano de la tercera, aparecen / las víctimas en un rosado deliberadamente / crudo que delata la mano / experta de un retocador profesional”⁸.

El poema proporciona dos elementos que ejercerán una función crucial en la construcción del método de Dittborn, ya que al establecer la homologación del trabajo del matarife con la actividad del retocador profesional, alude a dos cosas: el color de la carne desollada en la tradición de la pintura (Rembrandt, Soutine, etc) y el color de la “iluminación” en fotografía; apuntando, ambos procedimientos, al problema de la representación de la carne, tanto en la práctica pictórica como en un tipo de práctica fotográfica vinculada al consumo que de ésta hacían las clases populares.

⁸ KAY, Ronald. “Variaciones Ornamentales”, Ediciones del Departamento de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1979.

Un matarife separa la piel de la carne con la ayuda de una herramienta cortante. Un retocador agrega color sobre la superficie de una fotografía en blanco y negro. De algún modo, el matarife conduce la mirada más allá de la piel, que es una amenaza fantasmal en la pintura. ¿Qué significa reproducir el color de la carne? En fin. El asunto, respecto de la fotografía, es que en sus inicios carecen de color. El retocador le agrega aquello que le hace (la) falta en su origen. En el aparato paródico de Dittborn, la falta de color resulta significativa. En el debate formal que se plantea en 1980, en la escena plástica chilena, “ponerle color” a la representación de unos rostros de sujetos hechos desaparecer pone de manifiesto el deseo de hacerlos aparecer, mediante el acto simbólico (mágico) de colorear la superficie de las mejillas. Esta práctica provenía de la oferta que hacían los fotógrafos de comienzos del siglo XX cuando hacían fotografías de matrimonios cuyos retratos eran colgados en el centro de la sala de una vivienda de modestos moradores, pertenecientes a una clase social ascendente, que ya podría pagar por una toma fotográfica, por lo que accedían a un estatuto superior de representación social, poniéndose “color”. Realzar, mediante una intervención pictórica simple, un campo de representación des/colorido, será un problema al que Dittborn pondrá permanentemente atención. Y esta es la razón de por qué, para montar este libro-único, trabaja sobre papel secante de color rosado en que se “delata el color rosado deliberadamente crudo”⁹.

Vamos a la tercera doble-página. Aquí comienza, en términos estrictos, el libro propiamente tal. Propiamente. Lo que corresponde a su naturaleza como exposición de los dos problemas

⁹ Atento al propósito manifiesto de Kay de considerar Variaciones ornamentales como la base original de su teoría general, este poema –Fuera de alcance– obliga a poner atención en el empleo significativo que hace Dittborn del papel secante de color rosado en la producción de las ediciones de 1981.

que reclaman solución: la página izquierda como introducción a la página derecha. Más que nada: la página derecha como falso reverso de la página izquierda. Sin embargo, la yuxtaposición las obliga a permanecer como ocupación general e intervención parcial, distinguidas como proposiciones que van a correr en forma paralela.

En la página izquierda, Dittborn anticipa el enigma; en la página derecha, en cambio, lo designa como una matriz generativa. La imagen, a cambio, es impresa en fotocopia sobre papel secante rosado. El polvo se fija sobre el papel ya calentado. Cuestión de temperatura. No hay "dripping". Es el tipo de oposición con que Dittborn trabaja su teoría de la imagen: lo *seco*, para fijar el régimen de la visualidad; lo *húmedo*, para deslizar el flujo de la discursividad. Pero ante todo, ausencia de azar y desactivación al mínimo de toda potencia manual¹⁰. En la página derecha, el color rosado denota la manualidad en su tasa mínima por efecto de aplicación de un apósito; es decir, pintura realizada con un algodón de des/maquillaje sobre la facialidad

¹⁰ Importancia del significante manual en la obra de Dittborn: ver mi texto *Mano cortada*. Dittborn no puede negar que de todos modos la mano es como el porta-plumas, y sin embargo, su cuerpo no se puede separar de ella. Lo real no está en la mano sino en el porta-pluma, en el extremo de la lapicera. Esta es la razón de por qué, en Dittborn, tiene (tanta) importancia las páginas de papel secante sobre las que escribe con porta-pluma. El propósito de Dittborn es demostrar que existe una perturbación originaria en el terreno de la propia inscripción, debido a la naturaleza del soporte. El papel secante impide los desbordes de tinta. Pero proporciona un elemento de distinción curiosa: mientras Kay acude a la preeminencia de lo impreso en la constitución del saber (poética determinada por la tecnología de la impresión), Dittborn lo contradice recurriendo a poner de relieve un incidente familiar en todo escritor de pluma; a saber, la absorción de la tinta y su difusión capilar sobre la superficie del papel poroso. La escritura se des/escribe, perdiendo su línea gráfica y se refleja con torpeza, reconducida a su sustrato líquido, a esta tinta que se empasta en el secante" (NOUDELMANN, François. Sartre et la phénoménologie au buvard. Rue Descartes, 2002/1 (n° 35), p. 15-28).

ostentosa de la superficie, sirviendo de soporte a la transferencia de letra mediante dactilografía. La forma de pintar sobre el papel es la que se reconoce como “borrón”. Lo que no es efectivo. El borrón cubre con trazos una palabra mal escrita o que un arrepentimiento ha decidido no dejar pasar. Un trabajo escolar entregado con borrones es considerado impropio. Pero supone el empleo de un porta-plumas, porque en caso de emplear lápiz grafito solo se recurre a la goma de borrar. Estas consideraciones pueden ser de una banalidad extraordinaria. Pero sin embargo, ofrecen una experiencia que se juega en un momento anterior al sentido y está determinada por una experiencia material que está al alcance de la mano. ¿No es acaso una observación en cierto sentido malévolamente de Dittborn hacia la práctica habitual de Kay de remitirse a la búsqueda del *ursprung*? Sin embargo, parece claro el gesto porque sobre esta sopa de color rosado, Dittborn transcribe el título de un texto –“Borrón y cuenta nueva”– cuya procedencia señala al final: “Selecciones del Reader Digest Abril de 1981”, que es una manera de afirmar la importancia condicional que tiene la materialidad informe del soporte para hacerse disponible y acoger la regularidad de la inscripción dactilográfica¹¹.

Importante: señalar la página como lo que en cosmética se denomina “la base”, para aplicar sobre ésta una proposición letrista como suplemento figural. En cambio, en la izquierda, el rosado

¹¹ Lo cual resulta muy curioso, si se piensa en la retracción manual de la que hace Dittborn como un atributo positivo en su obra. Lo cual es completamente falso, por inversión afirmativa. No hace más que poner en evidencia la visibilidad de un afecto cromatizado. Es más que probable que frente a la insistencia “ontologizante” de Kay, Dittborn se afirmara en una búsqueda de procedencia fenomenológica. Hay que poner atención no solo en la materialidad del papel secante, sino en la sujeción formal de Dittborn al color rojo, al menos en dos acepciones; a saber, el rojo claro del rosa pálido y el rojo oscuro del rojo “cabeza de muerto”. Nótese que el color rojo siempre señala una prohibición. En Dittborn, o le falta rojo, o tiene en demasía. Solo puede haber extremos.



Un día entero de mi vida (hilvanos y pespuntos para una poética), 1981.

está en la naturaleza misma del soporte. Lo que se aplica es el polvo negro que se ordena de acuerdo a la transferencia de una imagen latente sobre el papel.

Si hay una imagen latente, ¿dónde se localiza la imagen manifiesta? A mi juicio, en la figurabilidad de la letra. Pero si observamos bien, la impresión del negativo no está puesta al azar. La explicación está en el texto contiguo, transcrito mediante dactiloscopia. Mientras que en el reverso de esta página, que pasará a ser la página izquierda de la siguiente doble página, el texto está impreso, fotocopiado, luego vuelto a fotocopiar, para ser pegado sobre la sopa de color borroneada aplicada de manera análoga a su anverso. En lo que será, como se podrá apreciar, la única traza de manualidad en la doble-página ya advertida.

Sin embargo, el hecho de dactilos/copiar el texto en el anverso, para pegar la reproducción del texto impreso en el

reverso, establece una mínima distancia entre la impresión individual de una transcripción y la función de un gesto de escritura mediatizada por la máquina de escribir. Esta será la segunda manualidad –esta vez diferida– para reafirmar la primera acción simple de maquillaje. Finalmente, según la articulación de médium, pigmento y gesto planteada por Dezeuze y Cane, la cosmética como forma parte de la práctica pictórica.

No hay que dejar pasar la deuda formal que tiene Dittborn con el grupo de artistas que se reúnen bajo el apelativo de “Soporte / Superficie”. Lyotard, por lo que recuerdo, ya que no tengo el libro a la vista para citarlo de manera exacta, menciona en su famoso texto “La pintura como dispositivo libidinal” esta distinción que hacen Dezeuze y Cane. Ambos, miembros del equipo de redacción de *Peinture, cahiers théoriques*. Todo esto en los setenta. Dittborn regresa a Chile (desde Francia y Alemania) en 1969. Pero es el único que conoce a los de “Soporte / Superficie” en esa coyuntura y en las siguientes, al punto de ser el primero en postular la existencia de una “pintura materialista”.

La pintura, en términos lyotardianos, es una acometida cromática cargada, como el efecto del lápiz “rouge” sobre los labios. Sin embargo, es posible hacer una articulación, ya lo dije en otro lugar, con el capítulo *pintura y sepultura*, en “El paradigma perdido” de Morin. Entonces, toda la cosmética que aparece en Dittborn es de naturaleza funeraria, porque acerca a los cuerpos a la memoria anticipada de su “embalsamamiento”. Sin embargo, en estas páginas, el rosado “deliberadamente crudo” sirve de base protectora sobre la que la letra hace presencia regulada, según los cánones de la burocracia de oficina¹².

¹² Hablo de la burocracia de una época ya perimida. En la actualidad, el papel secante ha sido eliminado de las listas de insumos de la administración. Sin embargo, en la época en que Dittborn imprime en la imprenta del Departamento de Estudios Humanísticos recurre a formatos

En cambio, en la página siguiente, lo que hay son fotocopias del libro ya citado por Dittborn y corresponden a la “ciencia popular” del *sentido común*, en un tono decididamente “guerra fría”. El Reader Digest solo se encuentra, para consumo gratuito, en las salas de espera de los dentistas y en las peluquerías; es decir, dos oficios “funerarios”, en el sentido que tanto sacarse un diente como cortarse el pelo involucran un cierto momento de duelo.

De todos modos, en esta doble-página, la reproducción del negativo de una mujer apoyada a una roca en el borde de una playa, asegura la presencia de un enigma que va a tener su clarificación unas páginas más adelante. Pero las dos versiones de la cita matricial han sido realizadas mediante dos procedimientos; el burocrático de oficina (página derecha), y el aspirante a impreso de marca mayor (reverso de página) en que aparece pegado el recorte de fotocopia, consignando el mismo relato impreso en tono menor, que a estas alturas adquiere el valor de “anécdota significativa” (biografema).

Si hablo de cita matricial me refiero, entonces, en sordina, a una especie de “madre de los textos”. ¡Vaya que sí! Sobre todo, cuando es una madre la que habla: “ Miguel, ¿qué es lo que tienes en tu camisa?”

como el de la hoja de papel roneo tamaño fiscal (mayor que la A 4). Incluso, el corte final que da lugar al formato de una publicación como Remota (1997), corresponde a la superficie de un pliegue de aerpostal, que solo por unos cuantos centímetros no coincide con el tamaño del oficio fiscal.

FRENTE A LA HISTORIA

El verdadero ícono

En la columna que publiqué el 5 de enero del 2018 hice referencia a las “intervenciones gráficas” de Leppe en las páginas de Revista CAL, en las semanas previas a la realización de la “Acción de la estrella”. Ahora tengo la duda de si no fueron publicadas después, con el solo propósito de legitimarla de manera suplementaria. El propio Leppe se referirá a ellas, años más tarde, como “ocupaciones editoriales”, usando un léxico de “toma de terreno”.

En esta ocasión expreso mi reconocimiento hacia el trabajo de Carla Macchiavello, en cuanto a contribuir a la “des/metaforización” en la investigación sobre fuentes escritas y orales. En verdad, Gloria Cortés ya había iniciado el trabajo de leer la prensa como si fuera una “investigadora argentina”. Esta es una broma, pero ambos fuimos obnubilados por el trabajo que realizó hace más de una década Diana Weschler, sobre el efecto de las revistas en la organización de la escena artística de los años 30 en Buenos Aires; sobre todo, al estudiar el rol de revista “Crítica”. Pero también hay que tomar en cuenta el efecto metodológico que tuvo en nuestro medio, el libro de Marcela Gené sobre el estatuto de la ilustración durante el “primer peronismo”.

Recuerdo una escena en que Carla Macchiavello me solicitó una entrevista con Leppe. No es que yo armara su agenda, sino que facilitaba situaciones que Leppe hacía imposibles. Detestaba las entrevistas que no pudiera controlar. Pero sobretodo, jugaba a confundir las pistas. Carla estaba escribiendo su tesis y necesitaba hacerle preguntas muy concretas. Advertí a Leppe que sería entrevistado por una investigadora que le iría a preguntar cosas precisas. ¿Cuáles eran esas cosas? Muy simple. Debía remitirse al “cómo y al cuando”; ni

siquiera al “por qué”. Ya estableciendo el “cómo” habríamos avanzado una enormidad.

Leppe, fiel a su estilo, comenzó la entrevista haciendo gala de una retórica encubridora. Carla insistía en mantenerse apegada al “positivismo” de sus preguntas, hasta que logró que le respondiera lo preguntado, dentro de un marco razonable. Carla no le preguntaba por el sentido de su trabajo, sino por el procedimiento estricto, que era otra manera de abordar el mismo sentido. El resultado fue satisfactorio. Carla logró que Leppe permaneciera en una especie de “más acá” de la interpretación, que no negaba el trabajo analítico, sino que reformulaba las bases materiales sobre las cuáles éste se sostenía. Y eso era, en definitiva, lo que más importaba: subordinarse a la “materialidad editorial” en Leppe. Ya sabíamos de las “intervenciones gráficas” realizadas en las páginas de Revista CAL, en las semanas previas a la realización de la “Acción de la estrella”. Leppe las llamaría, años después, “ocupaciones editoriales”, usando un léxico de “toma de terreno”.

Luego vino la “intervención gráfica” en el número de revista Art Press de septiembre de 1982. En este caso, la imagen de Leppe no era la ilustración de los otros textos; ni de Dittborn, ni de Richard. Era una “intervención” a secas en el corpus de la revista; es decir, era el “texto visual” de Leppe que debía ser considerado “obra”, en una condición similar a lo que ya había realizado en revista CAL. En esa misma página, le fue publicado a Dittborn el texto que lleva por título “Nosotros, los artistas de tierras lejanas”.

Entonces, digamos que las “intervenciones gráficas” –por así llamarlas–, forman parte del *corpus de obra* de Leppe. Es curioso, pero en una exposición de la que nadie ha hablado en Chile, salvo quien escribe, y que tuvo lugar en el Centro Pompidou en 1996 bajo el título “Face à l’histoire” (Frente a la historia), Eugenio Dittborn “ocupó” una *doble-página* con

una “intervención gráfica” ejemplar, que demuestra que algunos artistas chilenos siempre consideraron el soporte editorial como superficie de recepción y no como zona ilustrativa. No hay que olvidar que ya existe el antecedente del uso de la palabra “visualización”, empleada por Ronald Kay y Catalina Parra en las ediciones de los catálogos de Galería Época, antes de que Leppe/Dittborn/Altamirano realizaran “Visualizaciones de Raúl Zurita”.

Aprovecho para decir que me resulta sorprendente que los artistas totémicos de los años ochenta hayan estado siempre fascinados con el léxico de las luchas urbanas. Todos apelan a la seminalidad vanguardista de ocupar de “sentido” los “sitios eriazos” de la cultura y de la política. Parece que ni siquiera habían leído a T.S. Elliot, porque si hubiese sido el caso no sostendrían la ingenua impunidad que los caracterizaba en el uso político de las metáforas de sustitución.

Luego, en la columna del 5 de enero mencioné la “intervención gráfica” de Leppe en el número de revista Art Press de septiembre de 1982. En este caso, la imagen de Leppe no era la ilustración de los otros textos; ni de Dittborn, ni de Richard. Era una “intervención” a secas en el corpus de la revista; es decir, era el “texto visual” de Leppe, que debía ser considerado “obra”, en una condición similar a lo que ya había realizado en revista CAL.

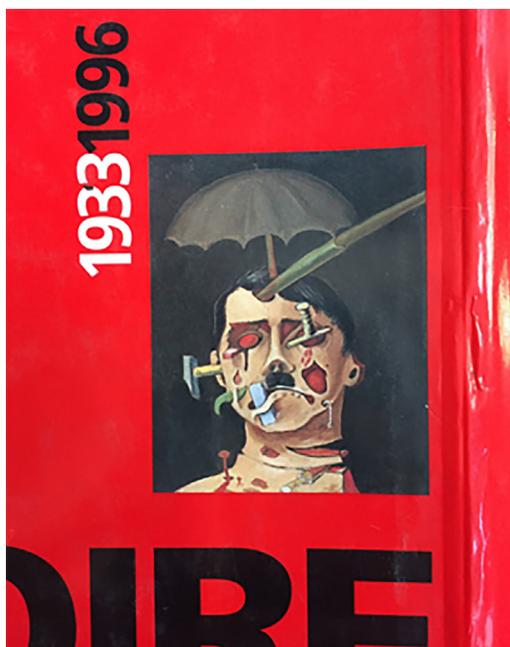
Pero me faltó decir que en mayo de ese año, Juan Domingo Dávila había viajado a Santiago trayendo ejemplares de sus propias ediciones realizadas en Australia, que empleaban el formato de la foto-novela para elaborar un intervencionismo gráfico desde la crítica homosexual del familialismo chileno. Si alguien pone en duda lo que digo me basta con conducirlos al magnífico catálogo en línea que ha logrado editar el equipo de trabajo de colecciones del MAC. Hay que buscar las obras

de Dávila que hay en esa colección¹³. Son dos cibachrome de tamaño “afiche” en que están reproducidas las portadas de estas producciones gráficas radicales que realizó Dávila, y que estuvieron presentes en el sitio de realización de la acción corporal conocida como “La Pietà”, realizada por Leppe/Richard/Dávila, como dije, en mayo de 1982, mientras preparaban el viaje a la Bienal de Paris, donde Leppe editaría otra “interferencia gráfica” para dar cuenta de su acción en el baño de hombres del Museo de Arte Moderno de la Ville de Paris.

Todas las referencias relativas a lo que acabo de sostener se encuentran en www.carlosleppe.cl, de modo que toda esta polémica (a) parece estar convenientemente documentada.

Pero regreso a la columna del 5 de enero, porque en ella hago mención a una ocupación gráfica ejemplar, realizada por Dittborn en una doble-página del catálogo de la exposición “Face à l’histoire”, organizada en el Centro Pompidou en 1996. A los pocos días de haber sido publicada, mi amigo Antonio Guzmán, pintor que vive en Quilpué y que hace clases en Santiago en una escuela de arte, me pregunta de donde había sacado la imagen que “subí” para ilustrar el texto. Hasta que se trasladó a mi escritorio en el CEdA y quedó pasmado por la riqueza informativa que proporcionaba el catálogo y por la utilidad que le podía brindar para sus propios cursos. Sin embargo, lo que llamó poderosamente su atención fue la do-

¹³ A la fecha, Dávila señala que no hizo donación de dichas obras al MAC, sino que llegaron a formar parte de la colección de manera irregular. Consultados los registros de ingreso, no existe información sobre quien fue el donante. Lo cual resulta muy extraño. ¿Quién guardó los ejemplares luego de la performance? ¿Quién los guardó desde 1982, para “donarlos” en el curso de la última década? Hay que revisar el archivo del MAC y verificar cuál fue el primer momento de exhibición de dichas obras para disponer de una hipótesis plausible.



Face à l'Histoire 1933-1996: L'artiste moderne devant l'événement historique, 1996, Editorial Centre Georges Pompidou.

ble-página de Dittborn. Entonces, vino a verme nada más que para “tocar con los ojos” ese impreso.

Frente al catálogo, caí en cuenta del poder que ejercía el objeto de varios kilos de peso que me traje en una valija de mano, de París, en un viaje diez años después de la realización de esa exposición en el Pompidou. Y lo compré, justamente, en la librería Flammarion, en el *rez-de-chaussée*, porque estaba en el estante de saldos y a un muy buen precio. O sea, lo estaban rematando. Confieso mi predilección por recuperar libros de arte y catálogos de exposiciones en saldos, varios años después de haber tenido lugar. Es una manera de luchar en contra de la instantaneidad letal de un arte que ha perdido toda consistencia. Al menos vivo la ficción de que el peso del catálogo reemplaza la densidad del arte perdido. Más bien, que un saldo diferido me restituye la idea de una densidad que ya se había desvanecido.

Tratándose de Dittborn, nada se desvanece en el aire, porque está impreso, y esas manchas no salen con nada¹⁴. De modo que lo primero que había que ver era, justamente, la portada del catálogo.

Como se puede apreciar, sobre fondo rojo, las palabras están impresas en blanco y negro; es decir, colores que remiten al imaginario nazi. Ciertamente, es un detalle. El sub-título de la exposición, en un cuerpo de letras desproporcionadamente pequeño, instala una idea que en nuestro medio puede causar unos efectos insospechados. Veamos la traducción: "El artista moderno delante del acontecimiento histórico".

Primera noción que tengo sobre el carácter "moderno" de Dittborn como artista. Yo siempre lo percibí como un "artista contemporáneo". Pero un catálogo de este rango impone sus condiciones. A Dittborn no le cupo más que aceptar "comparecer", como si el modo de presencia de un artista estuviese determinado por un léxico judicial que lo convierte de antemano en un imputado.

Entonces, Dittborn, como imputado, ha sido obligado a comparecer en el tribunal distintivo de la historia del arte, que sanciona un crimen de pertenencia. ¿Contemporáneo o moderno? Esa es una pregunta que Pablo Chiuminatto planteó en la jornada de simulación que el CNCA organizó el 2016 en el Ex Congreso, para dirimir sobre el destino del arte en Chile.

Es muy probable, y la intervención de Chiuminatto me parece que iba en ese sentido, que vivamos la nostalgia de un modernismo pictórico tardío que se habría vuelto interminable, y del que la marca "escena de avanzada" no sería más que la "completación" de un ciclo y no la apertura de uno nuevo. No habría

¹⁴ Referencia a una página de la "edición de grabado" realizada por Dittborn bajo el título "Fallo fotográfico" en que afirma que "una fotografía es un papel lleno de manchas que no salen con nada".



Face à l'Histoire 1933-1996: L'artiste moderne devant l'événement historique, 1996, Editorial Centre Georges Pompidou.

arte contemporáneo, en Chile, sino un arte moderno interminable e interminado.

¿Ven lo que ocurre cuando uno compra catálogos viejos a precio rebajado en una librería adjunta a un museo/centro de arte? Quiere decir que se estaban des/haciendo de un stock de libros que ocupaban un espacio que la editorial necesitaba para exhibir sus novedades.

La suerte es que nadie leyó el libro en Chile. Nadie supo. Nadie quiso saber. Hasta que en el 2006 debo haberlo encontrado en las condiciones que acabo de relatar. Lo inquietante es cómo la portada de un libro puede determinar la comprensión entera de un período. Dittborn, que comparece en el tribunal como un artista contemporáneo, parece injustamente acusado de ocupar una denominación que no le corresponde. ¡Eso no puede ser! Debiéramos acudir a la asesoría jurídica de Cancillería, porque esta situación modifica drásticamente la percepción que pode-

mos tener de nuestra inserción en el campo diplomático del arte contemporáneo.

Déjémoslo ahí. El sub-título en la portada del catálogo es “lo que hay”. Veremos cómo, en su interior, Dittborn aprovecha “lo regalado”¹⁵ para insertar en el corpus su doble-página infractora. Lo cual me habilita para pensar que acepta la indisposición nominal promovida a nivel de portada, para re/posicionar materialmente una indicación de contemporaneidad “semiológica” y no “hermenéutica”.

La portada del catálogo, sin embargo, prosigue con su lógica de presentación de manera impecable e implacable. Porque lo que tenemos por encima del bloque tipográfico del sub-título es la reproducción de una pintura de Victor Brauner, realizada en 1934 y que pasa a ser el emblema de la exposición. Es decir, para una exposición periodizada entre 1933 y 1996, la “emblematización” corre por cuenta de la historiografía anti-fascista, que acompaña heroicamente la capitulación de las democracias occidentales ante el ascenso del nazismo.

Lo que ocurre es que para el período cercano a 1996, no hay emblema de forzamiento. Es aquí donde Dittborn entra a editar la infracción de la doble-página; en el sentido que su concepto editorial solo puede ser concebido como fractura en la historia, de los modos de hacerle frente. A estas alturas, Antonio Guzmán me conmina a trabajar abiertamente la hipótesis de la infracción, porque es la que más le conviene, siendo como es, un respetuoso absoluto de la obra dittborniana. Pero sobre todo, de sus procedimientos, que de hecho, pasaron desapercibidos para los grafistas del catálogo y para los curadores. Aunque, en algún lugar, toleraron su insistencia para organizar

¹⁵ Esta es una mención al título de la obra presentada por Dittborn en el envío *hors-contingent* a la Bienal de París de 1982: “A caballo regalado no se le mira el diente”.



Dittborn, E. (1981). A caballo regalado, un refrán escrito sobre un caballo [Fotografía]. Santiago, Colección Pedro Montes / D21.

su defensa jurídica. Es decir, siguiendo las pautas de la “jurídica y verdadera razón de Estado católica”¹⁶, teniendo al *significante-santo-sudario* como plataforma contemporánea de lo no-contemporáneo.

¹⁶ Deferencia a Pedro Barbosa Homem, jurisperito portugués que publica en 1626, “Discursos de la jurídica y verdadera razón de Estado católica” y a cuyo conocimiento acceso en el curso de una tesis interminada que realizo sobre los antimaquiavelistas españoles de comienzos del siglo XVII. Este era el tipo de preocupaciones conceptuales e historiográficas antes de mi regreso a Chile, cuando me pongo en relación con los escritos de Kay y Richard en 1980. En el círculo de Leppe/Richard mi preocupación por la filosofía política era considerada una “inutilidad”, teniendo a mi disposición “un cuerpo de obra como el suyo”. No formaba parte de un trabajo serio y riguroso, en el entendido sorprendente que era en su cercanía que podría adquirir el rigor que me hacía falta (sic). Lo cual no dejaba de ser “graciosamente inquietante”. No había cuerpo de obra disponible, porque en la estructura binaria arcaica sobre la que sostenían su política de alianzas Leppe era un “coto privado de caza”.

El título "Frente a la historia" es inexacto, pero lo escribí a conciencia, para tener que comenzar una nueva columna diciendo que era inexacto, porque así podía emplear las dos palabras involucradas y hacer de todo esto una "media historia". La historia, de paso, nunca se muestra entera. Entonces, la palabra francesa "face"; la he traducido como "frente"; es decir, para denotar "ponerse frente a". Se supone, el que se pone frente a la historia es el artista, en el diseño de la portada del catálogo y de la exposición recorrida. De este modo asegura la distancia necesaria para, justamente, poder hablar de eso. Pero la palabra "frente" encubre el otro deseo de los artistas, que es el de constituir, siempre, un "frente", en el sentido político del término, siempre que hay un fantasma neoliberal, por ejemplo, que amenaza la rapidez de sus carreras. Un "frente de artistas", por ejemplo, conducidos por el Magister de la Chile en su larga marcha por la liberación del arte, concebido para este efecto como "zona ocupada" (por los filósofos alemanes)¹⁷. Esto corresponde a la fascinación de académicos por habitar "terrenos ocupados" por el discurso de sus comentaristas de glosa. ¿Se entiende? Siempre: "sitio eriazos" y "toma de terreno". Los artistas del "frente" aspiran a ser considerados como combatientes.

El poeta Raúl González Tuñón escribe en 1933 "Las brigadas de choque". Transcribo unos versos:

"He reconquistado el fervor y tengo algo que decir:
Se llama brigadas de choque a las vanguardias lúcidas
de los obreros especializados.
En la URSS, nombre caro a nuestro espíritu.
Formemos nosotros, cerca ya del alba motinera,
las Brigadas de Choque de la Poesía.

¹⁷ A quien quisiera escuchar Gonzalo Díaz amaba repetir la siguiente frase, que a su vez reproducía sin citar la fuente: "Cuando los franceses quieren trabajar en serio, piensan en alemán".

Demos a la dialéctica materialista el vuelo lírico de nuestra fantasía”.

Y siete versos más adelante, escribe:

“Mi voz para decir al antipoema
en la esquina de las fábricas,
a la salida de las costureras,
en las puertas falsas de los teatros,
en los fondos de los talleres,
en las poternas de la civilización burguesa,
el gran castillo vacilante”.

¡Qué curioso! La palabra “antipoema” ya aparece, en 1933, en otro contexto. Por “Las brigadas de choque”, González Tuñón pasó varios días en el subsuelo de Tribunales, procesado por incitar a la rebelión.

De modo que escribí “frente a la historia”, pensando en este poema de González Tuñón, que “contaminó” mi asociación, al enterarme que la pintura de Victor Brauner reproducida en la portada del catálogo fue realizada en 1934: “Sans titre (Hitler), 1934, Ancienne collection André Breton, collection particulière”.

Sin embargo, el propio Antonio Guzmán, haciéndose el “informado”, me dice: “Pero si esta pintura tiene que ver con la cabeza de palo de Hausmann”. Dicho y hecho. La información de Guzmán era más que correcta. La cabeza de palo no era la de un maniquí, sino una cabeza de madera utilizada por los peluqueros para colocar las pelucas. No deja de ser importante este dato. Y claro: la obra de Hausmann se (in)titula “El espíritu de nuestro tiempo – Cabeza mecánica”.

Guzmán agrega: “Díaz sacó de ahí el pedazo de huincha de sastre”. Y como se sabe, la huincha de sastre será profusamen-



L'Esprit de notre temps - Tête mécanique, 1919,
Raoul Hausmann.

te utilizada durante su producción de la segunda mitad de los ochenta; digamos, en su “período pictórico-serigráfico”, antes de iniciarse en las obras de conmemoración histórica¹⁸. Todo eso me lo decía Guzmán, para señalar de manera muy simple la conexión regresiva entre ese objeto de Hausmann de 1919 y la pintura de Brauner de 1934, aunque éste realizaba la “performance” de trasladar a la tela un procedimiento que Heartfield ya había instalado en sus fotomontajes, en la misma época.

¹⁸ En los murales de Xavier Guerrero en la Escuela México de Chillán, realizados en 1941, aparecen dos referencias que nadie puede dejar de tomar en consideración como antecedentes del uso que Gonzalo Díaz hace de la plomada, del nivel, del compás y de la escuadra, que empleará en la confección de la cinta de papel “interminable” que exhibe en Galería Sur a comienzos de 1982, Historia sentimental de la pintura chilena.

El punto, para mi análisis “evocativo” y “pedagógico”, es que la tela de Brauner reproduce la manufactura de una máscara de cuero que debe cubrir la faz (el rostro) identificado por el bigote y el peinado. Claro que sí: los pelos señalan la filiación en la imagen. Luego, objetos que provienen de un fondo de herramientas de ebanistas y de hombres que manejan armas corto-punzantes para afectar directamente el cuello (decapitación) y un ojo (ceguera).

La hipótesis que se me ocurre, conociendo apenas la obra de Dittborn, es que me extraña que éste no haya intervenido el corpus del catálogo con obras pertenecientes a sus series de “Historias del rostro”. Pero, a lo mejor, quedaría en evidencia su cercanía con los surrealistas de entre-guerras, lo que confundiría la aproximación francesa a todo ese trabajo que está más ligado a la historia de la fotografía judicial. Y tendría toda la razón. Entonces, tenía que marcar la diferencia señalando su propio procedimiento de trabajo, que no debiera ser asociado ni al “collage” ni al “arte postal”¹⁹. Además, pienso que

¹⁹ Existe una tentativa sostenida por algunos investigadores que están empeñados en subordinar a Dittborn al “arte postal” de Guillermo Deisler y Clemente Padín. De este modo, la aeropostlidad de Dittborn les sería deudora. Fuera de sostener la “precursividad” de Deisler sobre el letrismo de Dittborn, a partir de hipótesis no suficientemente fundadas, más bien hacen un caro favor a la reivindicación de éste como un “adelantado” de una gráfica radical de la que Dittborn sería un “recién llegado”. ¿Eso explica acaso el texto que envía Dittborn para la ceremonia de lanzamiento del Archivo Guillermo Deisler, en el 2014? Un texto en el que señala la razón de por qué no asiste a la presentación: “Hoy, al ausentarme he querido estar tan lejos el uno del otro como siempre lo estuvimos. El juego ha cambiado con la llegada de la muerte, y estamos uno al lado del otro, por lo que es igual, cada uno de nosotros, sin el otro... El arte postal desde su invención... se propuso, al igual que otras formas artísticas, cuestionar la especialización, romper el encierro del arte en el museo, en las bellas artes, en las cuestiones nacionales y trabajar fuera del mercado (...) el arte postal comparte... la búsqueda de la ingravidez y la movilidad, la inclusión del azar y la

la radicalidad de la intervención de Dittborn, en 1996, consiste en sustraerse de la tendencia denotativa con que se aborda la fase cercana a 1934, que es la fecha más próxima a la epopeya inicial del nazismo. Dittborn, en 1996, a siete años de realizada la sorprendente exposición “Magos de la Tierra”, no iba a dejar pasar la ocasión de señalarlo. A riesgo de que los críticos franceses y su compañía no entendieran absolutamente nada. En todo caso, de todo esto no hay huella alguna.

Es decir, es cosa que los investigadores del Complejo de Narraciones Reductivas (post-Arcis-ACA-La-Chile) lean el comunicado de prensa de la exposición de 1996 y que analicen el hecho que Dittborn es exhibido en una sección titulada “1980-1996 – De la búsqueda de raíces identitarias a la renovación del Protest Art”, en compañía de Boetti, Camnitzer, Dittborn, Doherty, Donagh, Elso, Farocki, Haacke, Herold, Horsfield, Jones, On Kawara, Kuprianov, Lichtenberg-Ettinger, Marker, Metzger, Peress, Ping, Piper, Pistoletto, Richter, Ristelhueber, Rosier, Sekula, Tuymans, Wodiczko...

¡Es que no se puede creer! Es decir, hace ya algún tiempo, en el 2007, ya me enteré de todo esto, con el retraso adecuado para que no interfiriera en mi trabajo de ese entonces. Pero como ahora me he convertido –por razones completamente domésticas– en un analista de iconografías del “arte contemporáneo de antes”, he fijado mi atención en esta portada, que me induce hacia la consideración y estudio de la intervención gráfica de Dittborn en dicho soporte de exhibición desplazada.

El tema es que no hubo indicios de las obras que corresponden a la fase de las “historias del rostro”. Aunque no lo sabemos. Habría que preguntarle al propio Dittborn cuales fueron las pinturas aeropostales exhibidas en dicha muestra, porque de lo que me ocupo ahora es nada más que de la intervención en el

improvisación de la práctica artística” (Dittborn, 2014).

catálogo. Lo cual obliga a relacionar ambas “acometidas” y estudiar cuál fue, en ese momento, el efecto de su recepción en el campo de la crítica. Lo cual obliga a tomar en consideración el hecho de que en 1997 tiene lugar en Nueva York su exposición en el New Museum, y que para esa ocasión, el dúo Cameron/Mosquera convierten a Dittborn en un miembro eminente del “Protest Art”. La situación me resulta “inaceptable”: estas eminentes personalidades de la crítica y la curatoría de segunda línea tuvieron que “pinochetizar” a Dittborn para hacerlo circular en una escena neoyorquina determinada, una vez que la dictadura “se había acabado”. Esa era una posición que ni el mismo Dittborn había aceptado en la escena interna, bajo la propia dictadura. Porque, en términos estrictos, ¿en qué consiste esa “escena neoyorquina” dependiente de la tolerancia de los curadores?

Dicho sea de paso, no hemos evaluado, todavía, el daño objetivo que un tipo como Mosquera ha infligido al arte chileno contemporáneo. La obra de Dittborn se legitima y se justifica por razones que sobrepasan su “pinochetización” y su condición de “artista de protesta”. La protesta que Dittborn realiza es contra el propio diagrama del sistema de arte mundial; partiendo por el desmontaje de la pintura chilena de la historia. Por eso, no se trata de una “rebelión” ni tampoco de una “infracción” formal; sino de una “ruptura copernicana” en el arte chileno.

En la actualidad de la circulación restringida de un catálogo de ejemplar único, me pregunto por la pertinencia de una intervención, no escuchando “cahuines”; sino sometiéndome a la consideración estricta de las fuentes.

En la coyuntura editorial signada por la aparición de “Copiar el edén” se debe ubicar la presentación del libro de Eugenio Dittborn, “Vanitas”, como un momento de inflexión perentoria. O bien, mejor dicho, la publicación de “Vanitas” anticipa la

imposibilidad de seguir hablando de cadenas de complicidad entre la textualidad y la producción de obra visual según el modo cómo Adriana Valdés lo sostiene en el texto para "Copiar el edén". Ciertamente, una de las cosas que distingue a "Vanitas" es no ser un "libro de artista" tal como estábamos habituados a esperar de Dittborn; es decir, un libro de ensayo visual que podía eventualmente servir de soporte a la enunciación textual de sus procedimientos de trabajo. Después de "Mundana", ¿qué podríamos esperar? Siempre, algo más. De hecho, es dable pensar en la edición facsimilar de un histórico soporte para-operal como "Final de Pista" (1977). De algún modo, la impresión de un facsímil remite a la ilusión de restituir el sentido original de la edición. Importa de sobre manera señalar, al menos respecto de la situación de enunciación, cuáles eran los significantes gráficos que eran puestos en juego en ese debate crítico. Pero esa es otra discusión. Lo que sorprende, más que gratamente, es que "Vanitas" es tan solo un libro de relatos.

Me abstengo de recurrir a la palabra poema, en sentido estricto. Si bien, con el auxilio de Marchant, podría sostener que "Vanitas" reconfigura el concepto de poema en Dittborn, entendido como "inconciente de obra". La textualidad dittborniana ha roto con esa dependencia implícita poniendo de relieve los procedimientos que han sostenido su constructividad de obra. En este terreno, no comparto la hipótesis que separa su producción visual de su producción literaria. Deseo pensar que la primera es el subsuelo de la segunda. De un modo análogo, no comparto la posibilidad de pensar que en Eltit o en Zurita el trabajo visual constituya un subsuelo. Más bien se trata de momentos formalmente oportunistas de alto contenido comunicacional en el seno de la izquierda cultural de inicios de la dictadura. Una táctica para avanzar por la vía rápida del reconocimiento literario, desde una construcción mediática de alta rentabilidad en un ambiente de sustitución editorial. No vamos a sostener que la intervención de lectura de Eltit en

un prostíbulo determine la estructura narrativa de su "Lumpérica". Por el carril de la visualidad se avanzaba más rápido en el reconocimiento literario, que por lo demás, presentaba condiciones de editorialidad en extremo conservadoras. Una operación visual, tomando prestados los recursos de unos colegas temporales, no definía el alcance de una poética cuyos efectos se iban a jugar en un campo gráficamente desvalido.

Otra cosa fue la operación visual mediante la cual Ronald Kay construye la escena de enunciación no sujeta al sistema de edición dominante, cuando visualiza el poema de Zurita en el número único de "Manuscritos" (1975). ¿Podemos sostener que la intervención de lectura en el prostíbulo es el subsuelo gráfico de "Lumpérica"? Esto tiene lugar después de la aparición de "Manuscritos", motivada por su puesta en evidencia de la rentabilidad que las acciones extra-literarias adquieren en el campo literario.

Sin embargo, me atrevo a sostener que la visualización que hace Ronald Kay de Zurita produce una inflación micro mediática en un terreno limítrofe de contactos, no ya entre teóricos y artistas, como lo describe Adriana Valdés, sino entre poetas y artistas visuales. ¡Y ésta sí que es otra disputa! Los artistas visuales eran los teóricos en relación a Eltit y Zurita, en esa coyuntura. La visualidad era un campo de aceleración teórica; de una teoría que estaba inscrita en el diagrama de las obras. Lo que no quiere decir que eran obras que se sostenían en un discurso escrito, como tanto se menciona erróneamente hoy día, sino que se trataba de obras cuya puesta en (e)videncia era un "concepto práctico". Por eso sostengo que cuando Dittborn edita "Final de pista" (1977) lo que hace es habilitar la completación de la "revolución teórica" iniciada por Ronald Kay en el campo de la procesualidad y la visibilidad del arte chileno.

La presentación de "Vanitas" tuvo lugar en Matucana 100 un mes antes del lanzamiento de "Copiar el edén" en Cancillería. Hace un año, Dittborn editó "Mundana", en que ha sido re-esencificada la edición del texto programático de "Final de Pista". En relación a este, "Vanitas" no es un texto programático. Ya no era necesario, si bien, el comienzo de su escritura le es contemporáneo. El montaje de la ficción de Náufrago –hablan- te literario en "Vanitas"– posee antecedentes muy tempranos en la graficidad de Dittborn. Una cosa es escribir, otra cosa es publicar. Corresponden a tiempos distintos. Por obvio que parezca es preciso señalarlo. "Vanitas" se publica en el 2006, sin embargo su escritura comenzó hace más de treinta años.

Peinture

En términos aristotélicos, la tierra corresponde al mundo sub-lunar y en ella todo es corruptible. De lo que se trata de fijar en esta acción es la corrupción de las técnicas clásicas de la pintura europea, siendo ésta la cara (*face*) que le pone la pintura de Dittborn a la historicidad de su reproducción como derrame de transferencia.

El párrafo anterior está incrustado en el relato de la columna anterior y está referido al traslado de un tipo de escurrimien- to que fija los efectos de su exceso como asentamiento en la cultura.

Las imágenes que consigné están distribuidas en tres regis- tros cromáticos que apelan a la Santísima Trinidad y su rol en la "historia sagrada" de la humanidad. No será necesario re- producir mi argumento. Solo basta señalar una frase que no deseo dejar en la retaguardia: *en el principio fue el Verbo*. Este es un chiste de culto. Lo que importa es que –ese Verbo– se hizo mancha de aceite sobre la arena, yaciendo como tinta gruesa que delimita el residuo de la grasa (corporal) reclama-

da. Solo que los cuerpos inertes no yacen; simplemente, caen, y los líquidos –valga la redundancia– se escurren.

En esta obra de Dittborn el Verbo en cuestión apela a dos momentos discursivos mayores en la historia de la pintura; por un lado, la transferencia propiamente técnica relativa al óleo en la conquista de América; y por otro lado, la crítica a la preeminencia de la poesía chilena en el discurso de la historia. Ya lo he dicho en otro lugar: la poesía proporciona a la política el *suplemento* de “mito” que le *hace (en) falta*.

Dittborn hace que el Verbo se haga mancha, porque de este modo la obliga a anteceder el cuerpo que la pre-figura de manera terminal. Al voltear el tambor, en la acción del desierto de Tarapacá, fija en este contenedor la función de un “origen portátil”. Pero es el propio cuerpo del artista Dittborn el que derrama en el desierto residuos tóxicos para dar la medida de su expansión enunciativa como chiste pollockiano, pero desmontado desde la retroversión hacia el tema propio del materialismo francés del siglo XVII al que Marx le da tan duro, como pre-materialistas históricos, cuando al menos hay que reconocer su pasión por la hipótesis del *animal-máquina*.

Se sorprenderán por qué hago mención a la poesía en este análisis. Pero hay que entender que la distinción que hago entre el cielo y la tierra en términos de la física aristotélica tiene el propósito de señalar la sobredeterminación de la lectura de Dante en la formación de la epopeya zuritiana y de su corto paso por el Colectivo de Acciones de Arte.

En 1996, Dittborn imprime un estado de situación en la que el diagrama del CADA queda convertido en un “escrito en el cielo”, cuyos signos deben ser interpretados en épocas de catástrofe por el poeta/chamán. Dittborn lee lo que está “escrito en el suelo”. Es ahí que entra a jugar un rol generativo la frase de Defoe “huellas de pies desnudos sobre la arena” y que encontramos

formulada con todo su potencial en el libro-único “Un día entero de mi vida” (1981).

No hay que leer en el cielo la disposición de los astros, sino las marcas que dejan los hombres sobre la tierra. Entonces, en esta obra de 1996, el efecto de merma que afecta el régimen de la cita es asumido como letra impresa que declara que la niña “yacía inerte sobre la arena”. Es aquí, en este punto, que se aclara la función de la palabra “arena” como recurso de atención flotante entre los textos, para designar la superficie de recepción de un “taco de carne” que deja su huella como indicio del cuerpo que ya no está, dejando el hueco “desfalleciente” de la matriz, donde se va a localizar la reproductibilidad como potencial. Sin embargo, se complica el relato visual porque la marca sobre la arena, contraria a la función de vacío, porta consigo la densidad inerte de un cuerpo desanimado que se extiende como sombra de sí mismo, sobre una superficie.

La historieta de “Quintín el Aventurero” –es decir, Saint-Exupéry transferido a Dittborn en la época de su escolaridad más plena– está impresa en la página izquierda para ser homologada como una matriz mecánica donde el dibujo precede a la escritura. Lo repito de la siguiente manera: la densidad del cuerpo de la mujer no es tal; solo está dibujado/registrado/reproducido, asumiendo la forma de una sombra acarreada que calza con el cuerpo que la proyecta en su grado cero de expansión, como un faltante que sólo adquiere la densidad de la tinta impresa.

La palabra “arena” ejerce la tarea de un denominador común que se opone a la humedad suspendida en el cielo por los textos rituales del CADA en 1981, mientras Dittborn se somete al rigor de la sequedad y de su relieve. A falta de agua, que diluye la letra escrita con tinta estilográfica, Dittborn responde

poniendo por delante (*face à l'histoire*) el exceso de óleo, que *hace costra*, sobre tela de yute.

Pero hay un aspecto que no ha sido advertido por los analistas autorizados de la obra de Dittborn, y consiste en el rol asignado a los “recuerdos de infancia” como plataforma generativa. En este caso, pienso que hay dos que merecen, al menos, un mínimo de atención, y que “ilustran” el interés y preocupación del artista en el trabajo hipertextual.

El primer antecedente que dispongo es el avión dibujado que aparece impreso en la portadilla del folleto-catálogo para “de-lachilenapintura, historia” (1979) y que todo el mundo sabe que proviene de la historieta del dibujante belga, Hergé. Pero en que, de todos modos, traslada consigo las trasposiciones heroicas de quien fuera uno de los pilotos más eminentes de la Compañía Latécoère (Aeropostale), que abrió las rutas regionales para los aviones del correo, Antoine de Saint-Exupéry.

Dittborn se trans/muta –en LA POSTE MODERNE– en un piloto que abre rutas y traza mapas de trayectos e itinerarios comerciales de los primeros aparatos que surcaron el sur del continente y que eran de diseño muy parecido a los realizados por el dibujante de “Quintin”. Esa es una hipótesis plausible para entender la razón de por qué Dittborn convierte los trayectos de las pinturas aeropostales en *significantes gráficos* eminentes en los libros que edita, como es el caso de “Remota” (1997).

¿Es “Remota” un libro independiente?, ¿Es “Remota” un catálogo que sirvió para dos exposiciones? Sostengo que “Remota”, editado para fungir como insumo en la carrera internacional de Dittborn es una amplificación de la doble-página LA POSTE MODERNE, pero por otros medios.

Uno de los problemas cruciales que se plantea Dittborn es cómo un artista que ha sido determinado por la figura del náufrago, termina trazando “líneas de fuga” sobre la representación planimétrica del planeta, siguiendo las líneas de apertura de las vías de los primeros aparatos de la “Aeropostale”. No podía encontrar un nombre más apropiado para re/definir el carácter de una obra por la transportabilidad comprometida, que convierte a los museos y centros de arte en sustitutos de oficinas postales, donde lo que parece importar no es siquiera lo que el paquete contiene, sino el trayecto ejecutado que ha sido sometido a la burocracia de un itinerario.

En general, el yacimiento de imágenes al que recurre Dittborn está situado en el período de entre-guerras, pero que será leído por un escolar de fines de los años cincuenta. Esta lectura diferida es fundamental para entender en Dittborn la “teoría de la hibridación” implícita en su trabajo y que no tuvo que esperar la circulación de la obra de García Canclini para darse a entender, garantizado por CENECA y FLACSO durante la dictadura. El diagrama de la obra de Dittborn ya había precedido a la sociología de la cultura.

Ahora, es muy probable que Dittborn haya exhibido los mapas de trayectos en algunas muestras. No estoy del todo seguro. Aún así, lo que importa es la existencia de estos modelos gráficos que operan desde la infancia en la viva admiración que provocan los grandes mapas que ocupan paredes enteras, colgados en las salas de clases del colegio francés. De hecho, no se ha pensado en la relación que existe entre los silabarios y primeros libros de gramática francesa, con ilustraciones muy simples, similares a las imágenes que recupera de los manuales de dibujo, siempre remitiéndose a una situación de “enseñanza” deficiente.

Entonces, para pasar a lo otro, solo debo mencionar el recurso a “El Peneca”, que sustituye en el diagrama el uso de revista

“Detective”, porque son –en cierto sentido– revistas contemporáneas. Digamos que se publican entre los años 20 y 30, antes de que Walter Benjamin escribiera el ensayo sobre la obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica donde trata la pérdida del aura y la politización del arte, pero que Dittborn recién lee a mediados de los 70’s, a menos que demuestre que lo hubiera leído durante su estadía en Alemania, en 1969, lo cual es muy posible, porque circulaba en un ambiente de estudiantes de filosofía y sociología, todos ellos muy próximos a los dirigentes que condujeron el movimiento de estudiantes en 1967 y 1968 en Berlín.

En el Santiago de 1976, Dittborn se indispone para decir que en la merma de las transferencias no existe “aura” posible. El problema que se debe calificar en la crítica histórica es cuándo ese ensayo es leído en Chile, en el marco de qué debate y bajo qué condiciones de recepción.

De modo que tenemos que pensar en los debates en que participa Ronald Kay en 1981 y en las notas que señala en textos anteriores. Pero no hay “lectura orgánica” de Benjamin antes de la aparición de la obra de Dittborn. Abordemos en otro lugar, después, qué se entenderá por “lectura orgánica”. En otras, después de establecer en qué idioma fue leído, de cuando circuló la primera traducción francesa y de cuando es la primera traducción al castellano y en qué espacios académicos y de la crítica fue recepcionado.

Antes de la lectura de Benjamín, Dittborn ya coleccionaba revistas de historietas. Lo que hizo la diferencia con los coleccionistas de revistas es que convirtió su “pulsión de archivo” en la “condición materialista” de un trabajo de producción simbólica fuertemente asentado en el diagrama (arcaico) de las transferencias técnicas.

“El Peneca” pasó a ser un desvío que encubrió el acceso a la arqueología de la mirada chilena, en su propia construcción mecánica, porque en el momento en que se publica “Quintín el Aventurero”, tiene lugar la dictadura de Ibáñez y eso quiere decir, se impone la política anti-oligarca del Ministro Ramírez. Y eso no es un asunto menor. Este es el ministro que “cierra” la Escuela de Bellas Artes y envía a un grupo de estudiantes y profesores becados a Europa, pero a estudiar “artes aplicadas”, porque entiende que las artes deben contribuir al desarrollo económico del país. Nadie admite que es una medida anti-oligarca y anti-bellas artes, en provecho de un utilitarismo industrialista que corresponde a una “ideología de progreso”, que es sostenida por sectores significativos de intelectuales y profesionales que se plantean la necesidad de un “pensamiento nacional”.

En el caso del empleo que Dittborn hace de “Quintín”, no solo se trata de una versión chilena de una serie extranjera, sino de una adaptación que adquiere tal autonomía, que a partir de ella el artista va a habilitar una “teoría de la merma” tecnológica significativa que va a dar pie a una programa de investigación que va a realizar en 1981 con el videasta Carlos Flores del Pino, sobre la construcción del “concepto de vice-campeón” en el imaginario chileno contemporáneo.

Esta investigación no tendrá un “resultado visual” unitario, sino que se traducirá en la elaboración de una actitud analítica que ambos compartirán durante años.

Para terminar, es preciso mencionar un último “recuerdo de infancia” que sostiene la analítica dittborniana, y que corresponde a una canción infantil que se aproxima a la estructura del refrán:

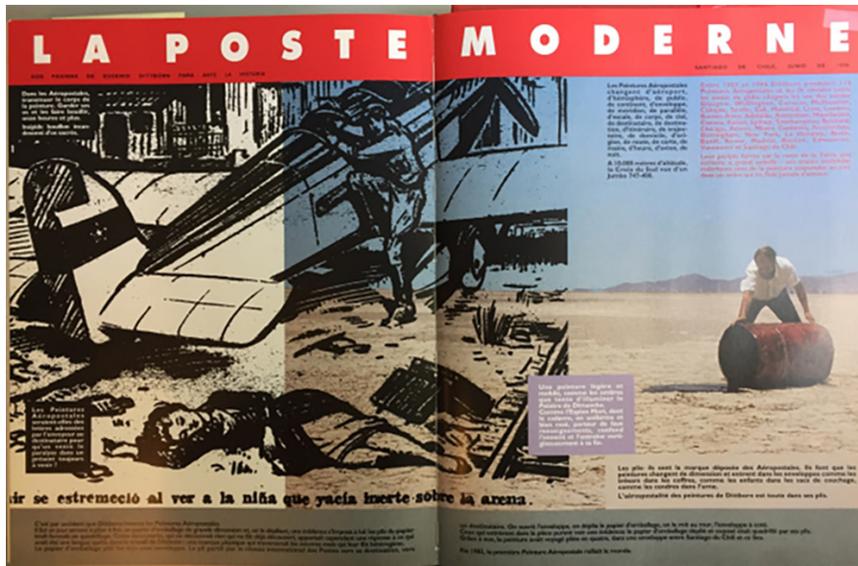
“La peinture à l’huile c’est bien difficile; mais c’est bien plus beau que la peinture à l’eau”

En efecto, el juego consiste en hacer rimar “huile” y “difficile”, primero, para luego terminar con “beau” y “eau”. De modo que la traducción vendría a ser: “La pintura al óleo es muy difícil (de hacer), pero (de todos modos) es más bella que la pintura al agua”. Y es por eso que la pintura está en la página derecha y la tintura en la izquierda. Lo que hace Dittborn es exponer su programa con la férrea coherencia de un anacoreta, pero que ha perdido la fe en algún dios y solo persiste por ser fiel a sí mismo. No existe la luz divina, sino la sombra (mancha) que la reclama. El aceite se derrama, porque es la manera de yacer de los cuerpos inertes.

Teinture

No soy el único que posee el catálogo “Face à l’histoire”. Un diplomático extranjero vendió gran parte de sus libros al regresar a su país de origen. De este modo, el ejemplar llegó a uno de los puestos de venta y compra-venta de libros en el Persa Bío-Bío. Entre los libros grandes y pesados se encontraba éste. Carlos Navarrete no tenía mucho dinero en el bolsillo y logró despertar la complicidad del vendedor que accedió a dejarle el ejemplar a un buen precio.

Al leer esta columna, me ha escrito para resolver algunas de mis dudas. Mi ejemplar ya no está más conmigo. Se lo he obsequiado a Antonio Guzmán, por su pasión dittborniana. Al fin y al cabo, le será útil para hacer clases porque la documentación sobre el resto de los artistas participantes en la exposición es ejemplar. De ahí que Carlos Navarrete me proporcionó la información sobre las pinturas aeropostales de Dittborn que fueron expuestas en “Face à l’histoire”. Y claro, eso está en la página 605 del catálogo, pero se puede apreciar en el libro “Remota”, donde aparece como Pintura Aeropostal Número 90, “El Cadáver, el Tesoro” (1991).



La poste moderne, 1997, Eugenio Dittborn, Remota.

Por ahora, en lo inmediato, me ocuparé de la doble-página. Esta noción ha sido fundamental en los estudios dittbornianos, si bien, al parecer, no forma parte de la batería de conceptos vigilados que configuran la oficialidad dittborniana. De todos modos, la doble-página, ya desde la edición del catálogo de "Final de Pista" (1977) es una "pista" demasiado evidente como para preguntarse por qué no ha sido objeto de trabajo.

La doble-página ha sido mi objeto de trabajo, por años. No he necesitado escribir una "gran obra" sobre Dittborn. Aunque mi libro sobre Dittborn ya está listo. Solo hace falta una editorial. Finalmente, escribo en función de mis intereses particulares en la crítica como sustituto de crítica política. Es la razón de por qué a Antonio Guzmán le interesó esta intervención gráfica; porque consideró que en ella estaba "todo" Dittborn. Es una manera de decir: pero es un momento crucial de su auto-análisis de obra.

Si seguimos el principio dittborniano según el cual lo político de su obra reside en el pliegue, en esta doble-página el relato visual está partido en dos. El pliegue separa las aguas y señala el compromiso de temporalidades altamente diferenciadas que “comparecerán” en un mismo rectángulo.

Por la izquierda tenemos el título que mima y rima la visualidad de la prensa gráfica de entre-guerras, LA POSTE, bajo el cual Dittborn hace imprimir la imagen de un rescate realizado por un aviador en medio del desierto. Por supuesto, no podíamos esperar otra cosa de Dittborn; se trata del fragmento de una “historia dibujada”²⁰ publicada por “El Peneca”, “Quintín el Aventurero”. Un piloto está en posición de descenso de la cabina para acudir en auxilio de una mujer que yace tendida –inerte– sobre la arena.

Por la derecha disponemos de la misma estructura de distribución. Arriba, como título, en tipografía de portada de periódico, valga decir, Dittborn dispone la palabra MODERNE. Debajo, encajonado por cuatro bloques textuales, aparece Dittborn manipulando el tambor de aceite quemado de auto sobre la arena del desierto de Tarapacá y que se ha convertido en un ícono distintivo de su procedimiento de trabajo.

Mucho texto de este lado, para solo dos pequeños bloques en el otro, en el borde extremo izquierdo de la página izquierda. En cambio acá, los textos en pequeños bloques lapidares acosan el destino de la imagen y determinan la interpretabilidad, no por capas, sino en la misma superficie. La ventaja es que en este tipo de trabajos no es preciso recurrir a las nociones de “más cerca” o “más lejos” porque el propio artista (siempre) insiste en que (el) todo se juega a nivel de la superficie, ya desde fines de los setenta, cuando en la estructura

²⁰ <http://ergocomics.cl/wp/2004/07/alberto-lungenstras-2/>
<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0001708.pdf>

de los comentarios sobre arte se tolera la inclusión de la famosa cita de Valery, según la “profundidad reside en la superficie”; para combinar regímenes diferenciados de temporalidad editorial.

La contradicción sobre la sustitución corporal, que es el aspecto principal de la contradicción, se delata en la página derecha cuando la reproducción del gesto del derrame fija la tensión sobre el contenedor industrial que acarrea consigo la sombra de su propio excedente. Pero ha tenido que experimentar el empuje del artista, que equivale a “meter la mano”; porque debe imprimir energía a un acto eyaculatorio en que sustituye su propio cuerpo, transfiriendo la dirección de la energía para convertir el derrame en “yacimiento”. En verdad, se podría hablar de un cierto desfallecimiento de la imagen que se complementa con la erección del cuerpo del artista convertido en motor de la acción de empujar el tambor y volcarlo sobre su costado para que el aceite fluya a borbotones, como si fuera un gran “Land/Pollock”, en que el desierto reemplaza la función receptora de la tela de yute sobre la cual Dittborn había venido “pintando” todo ese último tiempo; es decir, su obra básica de 1981, pero “hacia atrás”, cuando la mancha basta para convertirse en el significante pictórico que define el carácter de su trabajo. El resto es pura declinación latina. Incluyendo las aeropostales.

Habrá que convenir en que el aceite quemado vertido sobre la arena se traslada hacia la página de la izquierda, donde se ordena como línea de dibujo y termina por sostener el relato visual del salvamento. He dicho bien: se ordena. La eyaculación del semen aceitoso contenido en el tambor/vejiga da nacimiento a la figuración entintada.

Ya sabemos suficiente del humor dittborniano: “teinture” y “peinture” son dos significantes duchampianos a los que acude en ese momento para calificar el rol absorbente de una

superficie. La tela de yute sin imprimir sobre la que realiza sus principales trabajos de 1979 y 1980 resulta ser el modelo preferido para poner en crisis, por un lado, la noción de "imprimado"; y por otro lado, la mecanicidad trabada del escurrimiento como principio de retención máxima.

Dittborn, al rechazar la imprimación decide trabajar sobre la "carne viva" del soporte, que pone de manifiesto su capacidad de "embeber(se)" como la venda que cubre una herida. De este modo, el espesor del aceite convierte a la tinta de imprimir en el sustituto de un bálsamo protector que tiñe lo que cubre por capas.

Pintar es teñir. Esta es una vieja frase dittborniana. Pero de la tintura pasa a la impresión, remitiéndose de paso a otra vieja propuesta duchampiana que revela el estado de preocupación que Dittborn tiene respecto de la conversión "alquímica" de los lubricantes. Entonces, para dirimir en este debate material recurre a un obrerismo deseado para adquirir el título de "teinturier" en reemplazo de "peintre".

Quizás sea por eso que desde la página derecha hizo teñir el relato de la página izquierda, modificando el color original. Porque es preciso poner atención en el hecho editorial siguiente: la fotografía que consigna la acción de volcar el tambor de aceite penetra, por así decir, en el campo de la página izquierda y se cubre de fondo para teñir las condiciones de acogida de la imagen figurada, como si la "peinture" (al óleo) de la página derecha se convirtiera en "teinture" en la página izquierda.

Pero en la página izquierda no hay tintura alguna, sino la transferencia en alto contraste de un dibujo que proviene de una "historieta dibujada", puesto que estamos en una exposición "de cara a la historia", mediante la que Dittborn expone su teoría de la transferencia artística, por la cual, toda historia

de la representación es la historia de las condiciones de su reproducción (picto)gráfica.

Sin embargo, en este punto, ni los curadores europeos ni estadounidenses están dispuestos a ceder un centímetro de sus leyendas arcaicas para entender que nuestras sociedades son "sociedades de la reproducción". En este sentido, es demasiado caro el favor que le hacen en 1997 Cameron/Mosquera a la obra de Dittborn, porque pasan por alto, justamente, aquello para lo cual el artista ha ejercido un control y vigilancia extrema en su interpretabilidad interna, para terminar "teñido" por los prejuicios de la interpretabilidad externa, que reduce el alcance de su teoría matriz, que a mi juicio, no reside en la aeropostalidad, sino en la fase previa en que elabora la "teoría del derrame", y de la que esta doble-página es su expresión editorial inconsciente más lograda. Porque todo apunta al "comienzo", es decir, a cómo es por la "teinture" (impresa) que la "peinture" *se da a ver*, en el territorio que luego va a ser país.

No es casual que el derrame de los trescientos litros de aceite quemado tenga lugar en el desierto de Tarapacá, que integra el territorio nacional solo después de la Guerra del Pacífico. Tampoco es casual que la desertificación en pintura sea un eje en la reflexión pre-aeropostal de Dittborn.

Hablemos del color: en esta doble-página hay tres zonas; de izquierda a derecha, una sopa de fondo ocre cubre la totalidad de la franja vertical; al centro, la franja está dividida en dos partes; arriba, el azul cielo; abajo, el ocre de la arena, intensificados. Finalmente, la franja derecha, igualmente dividida en dos, opera como si fuera a "la luz del día", marcando la línea del horizonte como un límite visual entre el cielo y la tierra. En términos aristotélicos, la tierra corresponde al mundo sub-lunar y en ella todo es corruptible. De lo que se trata de fijar en esta acción es la corrupción de las técnicas clásicas de la pin-

tura europea, siendo ésta la cara (face) que le pone la pintura de Dittborn a la historicidad de su reproducción como derrame de transferencia; o bien, entendida como derrame incontinente que fija los efectos de su exceso como emplazamiento de la cultura de Occidente.

Ambas imágenes, distribuidas por los tres registros cromáticos, apelan a la Santísima Trinidad y su rol en la "historia sagrada" de la humanidad. Los modelos de referencia bíblica son dos; en primer lugar, el piloto de rescate sintomatiza la mecanización del cuerpo piadoso, aclarando que toda salvación viene del cielo y que su máquina es un sustituto moderno y laicizado de la Paloma Sacra. De otro modo no persistiría la vigencia de la "pietà" como fisura en la subjetividad local, en el supuesto que el descendimiento de la cruz pone en evidencia, más que nada, la figura de la madre como el faltante que proporciona el andamiaje a la escritura de la representación, que se valida por "declinar" –siempre– la "palabra escrita". Entonces, en el principio fue el Verbo y se hizo mancha de aceite sobre la arena, yaciendo como tinta gruesa que delimita el residuo de la grasa (corporal) reclamada. Admito la posibilidad que el automóvil sea antropomorfizado para entender que el aceite quemado proviene de la usura de un cuerpo mecánico erotizado.

Así las cosas, Dittborn introduce un principio de temporalidad que repite la historia de la cultura, donde lo informe de la mancha precede a la formación de la letra en el inconsciente. El piloto desciende del aparato, primero, porque lo ha hecho aterrizar. No habrá que ser muy perspicaz para conectar este incidente con la *inversión vostelliana* del "dé/collage". Sobre todo después del uso que hace Dittborn de la imagen impresa en la prensa, que reproduce el arribo del Columbia a su base y que sirve de introducción al libro único "Un día entero de mi vida", fabricado en 1981.

Dittborn hace pasar toda su historia como artista por esta “composición de superficie”. El piloto no hace descender dos veces el avión en una misma escena de des/fallecimiento. Dittborn repetirá e imprimirá en muchas ocasiones la misma frase de Heráclito: “no se desciende dos veces en un mismo río”. La niña que yacía sobre la arena estremeció al piloto, porque su figurabilidad dependía del impreso de la “historia dibujada” que Dittborn le en/cara a los curadores, siguiendo por la vía ordinaria la representación del deseo.

Dittborn se estremeció al ver que la mancha de aceite no se propagaba con la rapidez ni capacidad de expansión que esperaba durante la acción de derrame del tambor de 300 litros de aceite quemado en el desierto de Tarapacá. Para eso tuvo que olvidar su programa de restricciones y “meter la mano”. Será reacio a admitir que “eso” fue una “acción de arte”. Sin embargo, desde 1981 se convertirá en un sello de su trabajo. No sabría enumerar las veces en que aparece a lo largo de la obra. Por de pronto, está impresa en la página derecha de la doble-página, de manera análoga a como está reproducida en el envío chileno a la XII^o Bienal de Paris, junto a la fotografía del caballo sobre cuyo lomo hace escribir la frase “a caballo regalado...”.

LA IMAGEN ANHELADA

Al recibir la invitación para este congreso²¹ recordé con gratitud la fecha de mi última conferencia en Guayaquil. Era en el 2001 y el objeto de mi ponencia fue “El curador como productor de infraestructura”

²¹ 1er Congreso de Crítica, filosofía y teoría de Arte Contemporáneo:...La Imagen Anhelada...

(Por el día internacional de los museos), Museo Nahim Isaías, Guayaquil (Ecuador), 21, 22, 23 de mayo del 2018.

Hace una década escribí un texto sobre una experiencia curatorial inquietante. Se trataba de “Cartografías”, el diagramático proyecto de Ivo Mesquita, realizado a fines de los años noventa. El texto alusivo fue leído en un coloquio en Guayaquil. Después, fue retomado por José Jiménez para una publicación que está actualmente en la imprenta. El hecho es que en dicho texto hice una distinción metodológica que ha tenido el valor de merecer una cierta atención crítica. Su título era “El curador como productor de infraestructura”. Debo hacer recordar que la noción de infraestructura estaba referida a la producción de insumos para el desarrollo de una crítica histórica de nuevo tipo. Mi propósito apuntaba a resolver problemas dependientes de la ausencia de investigación histórica en forma; mucho antes de que algunos críticos ventrílocuos se pusieran a especular con el tema de los archivos, curiosamente, para legitimar las manipulaciones de los nuevos padres totémicos en crisis de reconocimiento. Cuando digo especulación no hablo de pensamiento, sino de operaciones de inflación. Las manipulaciones del pasado para servir a los acomodos del presente son un atributo de los comentaristas de glosa ya conocidos. (...) Pues bien: mi hipótesis de la producción de infraestructura apuntaba a resolver una carencia analítica en el terreno de la escritura de historia. Para cumplir con este objetivo resolví realizar solo exposiciones que cumplieran con esta solicitud analítica, porque al menos me permitía mantener durante un número de meses determinado a un equipo de investigación trabajando en torno al “tema” de la exposición en cuestión, con la amenaza siempre presente -claro está de la ilustración discursiva.

Ahora se trata de indagar sobre “la constitución de los imaginarios que posee el artista en su construcción de mundo ideal”. Lo que les propondré será una hipótesis sobre los imaginarios de la Obra-Dittborn, anclados en su propia materialidad, en el entendido que “mundo ideal” es una abstracción

operativa que define solo el diagrama sobre el que está montado el imaginario de obra. Sin embargo, en el texto introductorio del programa de este encuentro, se hace una importante sinonimia entre imagen anhelada y mundo ideal, porque al igual que, como sostiene Didi-Huberman, no hay forma sin formación, esa imagen en tanto forma es una plataforma de sustentación “de la carga cognitiva que ostenta, así como esa posibilidad de contenido y conocimiento, pero sobre todo de poder político que tiene dicha imagen....”

Si el mundo ideal al que la introducción se refiere es el diagrama de obra, entonces debemos preguntarnos por la cantidad de carga cualitativa que la imagen está dispuesta a sostener, por su materialidad. De este modo, se verifica como el momento anticipativo en que se produce lo que el propio Didi-Huberman sostiene a partir de Benjamin. Si bien, cita a Rilke para introducir una hipótesis fulgurante: si la imagen poética arde, es verdadera. De ahí que Benjamin puede sostener, a su vez, como premisa, que la verdad no aparece en el desvelo, sino en el incendio del velo, que es un incendio de obra en la que la obra alcanza su mayor luz. Entonces, convengamos que la hipótesis funciona del siguiente modo: “la imagen arde en su contacto con lo real”

Habrá que saber en qué sentido, arder, para la imagen, se constituye como aquella condición paradójica que incluye su propia sintomatología, porque solo se admite como el momento de estallido en medio del cual se condensa un pensamiento. Intento demostrarles que esto es lo que ocurre, justamente, cuando Dittborn emplea la imagen de un negativo para señalar la inversión de la paradoja referencial de la cultura como un malestar inscriptivo, en el curso de una secuencia en la que hace descansar en la materialidad de su transferencia la condición de verdad de la imagen.

Justamente, es en su transferencia material que encontraremos la validación del inconsciente tecnológico que habilita la puesta en visibilidad de una obra que se asume a la vez como documento y objeto de sueño; es decir, de trabajo del sueño, para abrirse paso como un monumento, cuya disposición produce el conocimiento sobre las condiciones de su propia impostura reproductiva. Por cierto, Didi-Huberman se reconoce en la disciplina inventada por Warburg, porque permite reconstruir “el lazo de connaturalidad entre palabra e imagen”.

Sin embargo, Didi-Huberman no prosigue abordando el carácter de este lazo, sino que regresa a plantear la necesidad de hablar de lo real a partir de su incendio; es decir, de sus cenizas. Pero admito que me siento abrumado frente a la posibilidad de pensar en que el lazo al que nos referimos, es un cuerpo; el cuerpo mismo como condición material de vínculo entre imagen y palabra. De modo que el incendio se produce en el terreno de la primera línea de defensa del yo; es decir, sobre la piel. Vale decir, la piel en su extensión y en sus pliegues. Más todavía, en sus pliegues. No se puede, entonces, hablar de imágenes, sin hablar de la herida como efectuación de una inscripción, sobre una superficie dispuesta a acoger la sutura simbólica destinada a escribir el nombre de una filiación narrable. De este modo, me parece posible establecer un anclaje sobre el vínculo entre imagen y palabra, desde la potencia corporal de producir un enunciado, antes de leer y escribir.

“Leer y escribir” es una obra montada por Dittborn en una exposición colectiva, titulada “Con-Textos”, que tuvo lugar en abril de 1982 en Galería Sur de Santiago de Chile. En esa ocasión, Dittborn hizo copiar a un niño con “mala letra” el texto de la carta que le envió un condenado a muerte al presidente de la república para solicitar clemencia. El hombre era culpable de las muertes de una mujer y de sus hijos; crímenes cometidos cuando era un lumpen agrícola. Pero fue encarcelado

y estuvo preso un tiempo antes de que se dictara sentencia; tiempo en el que aprendió a leer y escribir; en que fue educado, para poder acceder a la comprensión del crimen y así, poder disponer del tiempo de su ejecución.

El niño “imitaba” al condenado, cuya caligrafía era similar a la suya. El condenado “se hacía niño” para poder montar la plataforma de su inocencia cultural, puesto que gracias a la prisión, lo habían hecho abandonar su “estado de naturaleza”. La imagen arde en su contacto con *lo real de la palabra copiada y transcrita*, como repetición de un *gestus* que asegura la reproducción de la connaturalidad entre imagen y palabra.

La carga cognitiva. Ese es el punto para abordar la imagen anhelada. La carga de la imagen de la letra del escolar que copia la carta de un condenado pidiendo clemencia, para reproducir el *gestus* que simboliza el malestar en la cultura.

¿Qué es lo que le interesa a Dittbon? Habilitar una pragmática del montaje. Pero esto ya implica cambiar de soporte infraestructural. Didi-Huberman se aleja de la imagen ardiente para hacernos ingresar de lleno en el trabajo del montaje. El andamiaje está suficientemente armado para retener, entonces, la imagen que estalla, en el momento de asegurar su dependencia como palabra que conecta la imagen con lo real. La imagen “hace hablar” porque existe el montaje; es decir, porque desde ya existe el traslado desde lo oral a lo escrito, como efecto de una composición atenta a la posición reversiva. Y luego, de un sonido a otro sonido pre-verbal, de una palabra a otra palabra, de un escrito a otro escrito, se plantea la figuralidad de la palabra como amarre simbólico de la carga cognitiva de la imagen. Es el modo como Dittborn introduce la teoría de su “momento ardiente” donde la imagen hace que su origen se consuma y que solo sea perceptible desde la reconstrucción de sus ruinas.

La carga cognitiva se verifica en el modo cómo la obra remonta al origen, desmontando las filiaciones. Didi-Huberman cita a Bloch para declarar que lo nuevo llega siguiendo vías particularmente complejas que se refieren a un presente que no está en un mismo presente, sino que son portadoras de un pasado que no ha sido puesto al día. Por ejemplo, en la ponencia del I Congreso “La imagen anhelada”, el próximo 22 de mayo, haré la presentación de una obra recuperada de Eugenio Dittborn, realizada en 1981, que consiste en un “libro-único” cuya portada está realizada sobre “cartón madera” cortado en formato A4, que se emplea en Chile para realizar trabajos gráficos.

Dittborn escoge el color beige del reverso de la lámina de cartón, para escribir el encabezado, no sin antes haberla usado como soporte de una fotocopia del regreso a la tierra del transbordador espacial Columbia. Se verá que este gesto es decisivo. Es cosa de esperar para leer la última frase de esta columna. Solo puedo adelantar que parte de este relato ya fue considerado para anticipar la charla que realicé en Montevideo, en CasaMario, en octubre del 2017. En este caso, me adelanto a la ponencia del congreso, porque considero de rigor iniciar, si es posible, un contacto con un público específico.

La imagen anhelada, en este punto de mi presentación, es de una *imagen mermada*, puesto que se trata de la fotocopia de una fotocopia de una fotocopia de la imagen que asegura el registro de una pérdida de transferencia, para finalmente imprimirla sobre un cartón cuyo espesor no es apto para “ser pasado” por una fotocopidora de uso comercial en 1981. Es sobre esta lámina ya preparada (cargada), que Dittborn hace escribir con pluma a una persona semi-alfabetizada el título de la obra: “Un día entero de mi vida (hilvanes y pespuntos para una poética)”

La transcripción del título experimenta un error (una falla) señalado mediante cuatro cortos trazos que borran el acceso a

la palabra mal escrita y preceden la caligrafía de la palabra “entero”. La visibilidad de la merma no es omitida como parte del mismo procedimiento de titulación. La primera parte del enunciado describe una condición de existencia, mientras la segunda señala, por un lado, el método –hilvanes y pespunte–, y por otro lado, el objeto –una poética–.

Esta portada soporta dos acometidas tecnológicas: primero, la impresión de la fotocopia de una fotografía obtenida de un periódico; segundo, la escritura con pluma y tinta de una título, obtenida luego de una solicitud personal. Es decir, lo que tenemos en un mismo campo es un fragmento de impresión mecánica simple (distancia) y una inscripción de la caligrafía de un sujeto que está aprendiendo a escribir (proximidad), que lo primero que hace es cometer un error de transcripción.

La impresión de la fotocopia de una fotografía impresa en un diario realiza el camino inverso de aquel que se produce conscientemente en el error de transcripción. En la escritura hay repetición de un gesto que concibe en su propia reproductibilidad la posibilidad de una merma de origen.

La imagen borrosa de la fotografía reproduce la vista del regreso del Columbia. En general, los aviones despegan, para poder regresar. En este caso, el énfasis está puesto en las condiciones de aterrizaje, como una muestra material y literal de la inversión del procedimiento del “collage”. Dittborn imprime la imagen mermada y pegada (*collée*) de un aterrizaje, que reafirma su condición de “pegada a la tierra”.

Regresa, entonces, a su origen, ya que antes de *dé/coller* (despegar) ya estuvo en tierra, de un modo análogo a como la frase del título de la obra fue “despegada” del corpus de un monumento literario determinado, que fue donde Dittborn la encontró. Sin olvidar, por un lado, que el Columbia es un transbordador, y que Dittborn afirma su decisión de realizar

“transbordos” de imagen que provienen de procedimientos de registro diferenciados. Y por otro, que regresa del espacio –fuera de la Tierra–, como un dato que no deja de ser significativo respecto del carácter “arqueológico” implícito en el procedimiento dittborniano.

Ya que es solo en la tierra que se puede poner en función “un día entero de mi vida”. ¡Y qué mejor que realizar la portada sobre una lámina de cartón ordinario de color ocre! Sabiendo, antes que nada, que Dittborn conoce el valor simbólico atribuido por Edgar Morin a dicho color en el capítulo sobre pintura y sepultación en “El paradigma perdido”. Ya se verá de qué manera, en el conjunto de la obra dittborniana, las relaciones entre pintura y sepultura adquieren un rol decisivo.

En mayo-junio de 1986, Eugenio Dittborn publicó un libro de pequeño formato, determinado por el sistema de corte de papel que resultara más económico. No era una medida de ahorro, sino de precisión metodológica en relación al uso adecuado de la tolerancia de los formatos industriales. El diseño fue obra de Pablo Martínez y reunió tres textos, distribuidos según cambios tipográficos significativos, y que pertenecían al filósofo Pablo Oyarzún, al poeta Gonzalo Muñoz y al propio Eugenio Dittborn. En la nota de final de edición se señala que este libro fue impreso gracias a la beca Guggenheim que le fue atribuida a Eugenio Dittborn en 1985.

El título del libro es “Envío de Eugenio Dittborn a la 5ª Bienal de Sidney, 1984” y está señalado en su primera página. La portada está hecha con una cartulina en la que se ha impreso en serigrafía -suponemos- una obra de Dittborn, pero que ha sido cortada para cubrir el formato requerido. Este no es un dato menor. Las impresiones serigráficas son cortadas de acuerdo a un cálculo que permite aprovechar al máximo la lámina. Una lámina cortada termina siendo la portada de la publicación. La superficie plegada sirve de cubierta a un

objeto editorial. Luego, en las dos páginas siguientes aparecen, por la izquierda, la cita de un fragmento extraído de la Revista Reader's Digest, de abril de 1981, cuyo título es "Borrón y cuenta nueva", en que se acuña la frase que dará el título a la obra con que Dittborn realizará el envío. Este es el texto que ya había sido "publicado" por Dittborn en el libro-único que ya he mencionado.

Regresando al pequeño libro de 1986, en la página derecha, entonces, Dittborn publica la ficha técnica y señala el título: "Un día entero de mi vida (Políptico)" (dimensiones 2 módulos de 240x152 cms. + 2 módulos de 240x80 cms). Fecha de producción: Agosto-diciembre de 1983. Lugar y fecha de exhibición: 5ª Bienal de Sidney, abril-junio de 1984, Sidney, Australia.

Acto seguido, en páginas siguientes aparecen los textos de Pablo Oyarzún ("Un salvataje"), de Gonzalo Muñoz ("El Velo") y del propio Eugenio Dittborn ("TRANSaPARIENCIA"). En el librito, la única imagen que aparece es la de las cajas (bloques) de texto. En Dittborn, la letra (hace) figura.

No es un catálogo. La obra fue presentada en Australia en la mitad del año en 1984. Sin embargo, antes de su embalaje y de su traslado, fue exhibida durante algunos días en la Galería SUR (Santiago de Chile). Ahora bien: este libro fue producido dos años después de esta presentación y expuso todas las características de su autonomía. De modo que "Un día entero de mi vida" es un título que fue conocido de manera pública en diciembre de 1983, y luego volvió a comparecer a raíz de la publicación del pequeño libro, en 1986. Pero ya existía como título en el "sistema Dittborn" desde mayo de 1981.

Sin embargo esa ocasión no fue la primera. En verdad, es preciso remitirse a la edición de "Fallo fotográfico", "edición de grabado" producido por Eugenio Dittborn en julio de 1981,

que en una de sus páginas recorta una fotocopia del fragmento de la revista Reader's Digest -mencionado anteriormente- y lo pega a mitad de página, como si fuera el pie de página de la ficha de Juana Barrientos Novoa (a) "La mancha", delincuente encargada por hurtos reiterados.

No es un elemento a desconsiderar el hecho que el apodo de la mujer delincuente sea "La mancha", en la medida que el relato del niño en el fragmento "Borrón y cuenta nueva" está centrado en cómo éste mancha su ropa después de jugar y de cómo es increpado por ese hecho. Pero el enunciado del niño pone a la madre "en su lugar". Se da en el pecho unas palmadas de aprobación y declara: "Un día entero de mi vida". Luego, en la parte inferior de la página, Dittborn escribe con un lápiz de fieltro y con letra imprenta: "Una fotografía es Un día entero de mi vida". Lo curioso es que la madre, en cierta manera, criminaliza al hijo, poniéndolo en relación de imagen con la delincuente. A través del apodo, ambos sujetos (niño/mujer), son puestos en des/equilibrio social.

No se puede dejar pasar este detalle de la "tachadura" del título. No es posible no establecer la relación con la "costumbre" inaugurada por la poética de Juan Luis Martínez, al "tachar" su propio nombre. Estamos frente a una estrategia encubierta en la que Dittborn hace estado del efecto que ha provocado en él y en la escena plástica la escritura de Juan Luis Martínez, en cuanto a figurar la hipótesis de la desaparición del sujeto. Por eso la tachadura del título en Dittborn. Hay borradura (real y simbólica) de la autoría porque se refiere a la inexistencia de la "página en blanco" (tela vírgen); es decir, la historia de la pintura está sobre cargada de saberes que se manifiestan de manera fragmentaria y dispersa, en que las referencias iconográficas provienen de acumulaciones aparentemente anárquicas de materiales significantes. Juan Luis Martínez, que los artistas plásticos leen con una cierta sensación de haber sido madrugados, se les adelanta para establecer un dis-

tanciamiento formal que estaba en el aire pero que no había sido invertido en la escena plástica propiamente tal. De este modo, en la coyuntura de 1981, la cuestión de la muerte del autor aparece como un “tema relevante”; a raíz de la circulación tardía de la escritura de Barthes y de algunos números de revista *Tel Quel*. Hay que hacer notar que en la presentación de “Cuerpo correccional”, el libro canónico sobre la obra de Lepe, Richard señala con una arrogancia digna de una ingenuidad ejemplar, que su libro solo puede ser entendido (leído) a condición de que el lector esté premunido de los elementos básicos de la teoría de la significancia de Julia Kristeva. Sin esta condición no es posible entender la radicalidad de la escritura visual de Lepe. Dittborn debe enfrentar este tipo de interpelaciones que no son para nada implícitas, en contra de su propio modelo de trabajo, que de modo consecuente, procede de una lectura “estructuralista” de la historia, y que se ubicaba a suficiente distancia de una precedencia surrealista de Lepe, que Richard convierte en un artista conceptual que afirmará desde la imposición de sus nuevos referentes citables, como una biografía autoral. Dittborn combatirá lo que considera vitalismo leppiano recordándole la hipótesis de la “muerte del autor”, mediante un ejercicio de borradura referida al sujeto real de las filiaciones iconográficas e iconológicas en la historia chilena de la representación de la corporalidad. Lo que hace Dittborn es relevar esta concepción barthesiana que lo habilita para validar una operación visual y textual entendida como un tejido de innumerables citas y referencias que remiten, en definitiva, hasta los límites mismos de la cultura. Desde esta perspectiva, Dittborn se establece en el lugar de un operador de entrecruzamiento, en el que se inscribe apenas como caja de resonancia de un lenguaje, tal como lo ha manifestado en los textos que él mismo ha escrito, instalando una poética nueva en la escena, cuando expone sus deudas, apelando a un trabajo de intertextualidad visual que pone en crisis la “psicología” del artista (la biografía de Lepe) apelan-



*Un día entero de mi vida (hilvanes y
pespuntes para una poética), 1981.*

do a su propia “escritura visual” como campo de referencias intertextuales.

Ahora bien: “un día entero de mi vida” será convertida en un emblema distintivo de la obra de Dittborn en la coyuntura de abril-julio de 1981. Justamente, es en abril que descubre el fragmento impreso en el Reader’s Digest y lo fotocopia para recortarlo y pegarlo en la matriz para la impresión de una de las páginas de “Fallo fotográfico”. Pero el fragmento fue primero copiado a máquina por el propio Dittborn sobre una cartulina cubierta parcialmente de una mancha de pintura rosada, bajo el título ya mencionado: “Borrón y cuenta nueva”.

El título es ejemplar para determinar la procedencia de la costumbre de los almacenes barriales en donde la clientela de condición modesta anotaba lo que compraba en la semana o en el mes en una “libreta de fiado” que mantenía el almacenero.

La cuenta era generalmente cancelada a final del mes, cuando los clientes percibían su salario. Pero el uso que hace Dittborn de esta práctica remite al “fiado” de las propias citas culturales que provienen de la propia cultura popular urbana, admitiendo la naturaleza de los anticipos de mercancía en transferencias que son propias de la historia del arte. Una vez que la deuda era cancelada, el almacenero tachaba los nombres de las mercancías adeudadas e iniciaba una nueva página, que pasaba a ser una “cuenta nueva”.

En la página izquierda, Dittborn imprimió sobre papel secante la imagen en negativo de una fotografía encontrada, a la que tituló “Afrodita Antofagasta”²², que ya había utilizado, reproducida en copia positiva, en la portada del libro de Ronald Kay, “Del espacio de acá”, publicado en noviembre de 1980.

De este modo, el título del envío de Dittborn a la 5ª Bienal de Sidney posee una *historia de uso* que determina su empleo estratégico, en 1984. No solo ya había sido inscrito como un momento gráfico significativo en un impreso en fotocopia que debía ser considerado “edición de grabado”, puesto que los ejemplares estaban numerados a la manera como se señala una serie de grabado, sino que aparece enunciada por vez primera en la portada del libro único que bajo el título “Un

²² Es preciso hacer la conexión entre dos modelos canónicos en la historia del arte universal. Por un lado, la antigüedad greco-romana, y por otro lado, la estatuaria renacentista. Ambas referencias van a ser utilizadas por Dittborn como clichés de la propia historia de la pintura, para determinar la procedencia “arcaica” de dos figuras que en el desarrollo de su trabajo van a ser fundamentales: por un lado, la merma de transferencia; y por otro, el modelo desfalleciente de la representación. De este modo, la Venus de Milo será el “original” respecto del cual Dittborn va a inventar la “declinación” de un sustituto de nombre criollo, a través del patronímico jocoso de “Afrodita Antofagasta”. Este empleo de referencias citacionales paródicas será fortalecido por el recurso constante a la figura de la Pietà de Miguel Angel.

día entero de mi vida” es producido por Dittborn entre abril y mayo de 1981.

En la columna anterior avancé para proporcionar las pruebas gráficas que sostienen la hipótesis de la “imagen anhelada”. No me referí al estatuto propio del trabajo de Dittborn. Debo declarar que la formulación de la hipótesis tiene que ver con una traducción un poco forzada de la palabra anhelo, al francés: *ardeur*.

Por esa vía me fue sencillo recordar la propia hipótesis de Didi-Huberman acerca de la *imagen ardiente*. ¿A qué tipo de conocimiento puede dar lugar la imagen? ¿Qué tipo de contribución al conocimiento histórico es capaz de aportar este “conocimiento por la imagen”? (en “Las imágenes tocan lo real”). De todos modos, debo advertir que las asociaciones siempre experimentan una merma de traslado. Pero este no es el lugar para reforzar la teoría mencionada, sino de poner a prueba lo que sostengo a propósito de esta obra en particular, para fijar en este congreso una posición que cumpla con dos objetivos.

Primero, cumplir con la solicitud de la invitación; y segundo, exponer una obra desconocida de Dittborn frente a un público que no conoce su obra de conjunto. Con la dificultad de que el material que exhibiré, ni siquiera es conocido en la propia escena chilena. De modo que, en cierto sentido, esto es una primicia.

En términos estrictos, me he venido ocupando de esta pieza desde que realicé la exposición de la Colección Pedro Montes en el Museo de Artes Visuales (MAVI) a comienzos del 2015²³. Esa fue la ocasión en que me referí a la existencia de esta obra, pero luego desarrollé el tema de manera específica en

²³ MELLADO, Justo Pastor. Apuntes...

las charlas que hice en octubre del 2017 en Casa Mario de Montevideo²⁴, como ya lo señalé con anterioridad.

De partida, debo rechazar la aproximación reductiva según la cual, esta pieza es un libro-collage. Ya sabemos lo que la palabra collage puede señalar como atributo peyorativo y dependiente. Si bien, demostraré que esta pieza de Dittborn está vinculada con las experimentaciones gráficas de “entre-dos-guerras”, cuyo conocimiento es factible de haber sido adquirido durante su estadía en Europa, entre 1965 y 1969. Esta es la razón de por qué, en ese caso, no hablaré de collage, sino de *montaje gráfico*.

Tampoco esto es un libro-de-artista. Es decir, cabría ser reconocido como tal si lo sometiera a la nomenclatura del estudio sobre la estética del libro de artista que publica Anne Moeglin-Delcroix en 1997. Pero no entra en dicha consideración, justamente, por su dependencia diagramática de la distanciamiento brechtiano desplazada hacia el campo gráfico. Es lo que sostiene el propio Didi-Huberman en “Cuando las imágenes toman posición” (A. Machado libros, 2008). Lo que hago es poner en relación dos obras editoriales de Brecht: “Diario de trabajo” (*Arbeistjournal*) y el álbum “ABC de la guerra” (*Kriegsfibel*).

No es mi intención hacer resúmenes parciales de libros y aplicarlos al análisis ilustrativo de obras que requieren de un gran aparato de citas para validarse. Mi propósito es exponer las condiciones de formación de un diagrama de obra determinada. Dittborn es el único artista brechtiano en la escena chilena. Diré que ahí está la base de su materialismo. Es decir, no solo en la materialidad de las tecnologías de reproducción y en la materialidad de los soportes de recepción de las acometidas inscriptivas, sino en el *gestus* que determina el carácter de la

²⁴ <https://vimeo.com/238699231>

pose fotográfica y de sus efectos en la configuración compositiva del libro en cuestión.

En Dittborn, no se sabe si es Benjamin quien lo conduce a Brecht, o si es Brecht quien lo induce hacia Benjamin. Lo cierto es que en 1981, Dittborn ya era un lector responsable de "el autor como productor"; al punto que niega ser reconocido como un "artista". Antes que nada, Dittborn es un autor visual de unas obras que monta como si fueran dramaturgias y coreografías de gabinete. En cada imagen, un drama; en cada letra, un cuerpo. En este sentido, haciendo el parangón con el trabajo de Brecht: "ABC de la guerra" se hojea como un libro de imágenes históricas, pero también se lee como un libro de poemas líricos, algunos muy sencillos de comprender, otros más enigmáticos" (Didi-Huberman, op. cit. p. 178).

Ya en esa época consideré que Dittborn provenía de la distanciamiento brechtiano, sobre todo a partir de la materia misma de sus recursos: fotocopias, fotografías impresas, fotografías de fotocopias, fotocopias de fotografías, fragmentos de periódicos, imágenes encontradas.

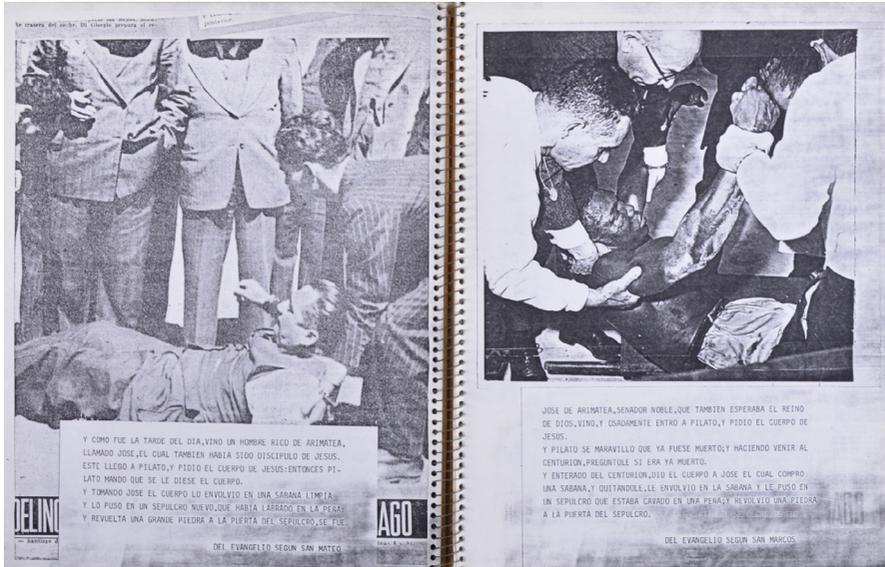
Esto último es clave: imágenes encontradas remiten a fragmentos literarios encontrados. Distanciamiento y hallazgo diagramático se combinan para formular un método de montaje, que le permite disponer de las imágenes, en el sentido que la letra impresa es, también, imagen. De este modo, letras e imágenes son recortadas para ser dispuestas sobre una superficie regulada sobre la que se confrontan, se relacionan o se repelen, obligando a poner atención extrema en los intervalos.

En definitiva, lo que importa es que el montaje no sea tomado en una sucesión en la que cada imagen persigue a la siguiente, sino que estas compartan la misma presencia. Sin embargo, la configuración de un libro obliga a respetar la secuencia, a me-

nos que leamos saltándonos grandes cantidades de páginas. Lo cual, por cierto, nos introduce en otro tipo de lectura, ya que supone la consideración de varias maneras de exponer y cruzar entre sí unos enunciados verbales que poseen una gran potencia visual, como en el caso del relato del niño que se da las palmadas sobre el pecho para satisfacer su propio ceremonial (arcaico) de reconocimiento, para poder decir: "esto es un día entero de mi vida".

Diré que este es un incidente accional que reduce el efecto eyaculatorio primordial a una mancha por efecto de fricción, de frottage de un cuerpo con su envoltura vestimentaria básica, que insiste para remitir todo porte de ropa al acarreo de un sudario que anticipa la muerte en el seno mismo de la vida cotidiana. Hay un capítulo del libro de Ronald Kay, "Del espacio de acá" (1980), destinado a tratar esta cuestión; y no por casualidad se titula "El cuerpo que mancha".

El capítulo en cuestión anticipa las hipótesis que Julia Kristeva va a desarrollar en "Pouvoirs de l'horreur", cuya primera edición en Éditions du Seuil es de 1980. Ronald Kay ya había redactado este capítulo en el año 1979, publicándolo en el catálogo de la exposición que Dittborn debía tener en Buenos Aires. Recién en 1988 tendrá lugar la publicación de la traducción del libro de Kristeva, bajo el título "Poderes de la perversión", por Siglo XXI editores. Sin embargo, Kay era un lector de Lévi-Strauss, Freud, Lacan, de modo que cual sea la que fuere su aplicación en dichas lecturas, estaba armado con suficientes herramientas para poder elaborar, sin tener que pasar por Kristeva, un pensamiento sobre la "suciedad y la impureza". Quizás la gran hipótesis de Kay y respecto de la cual puede ser considerado un "adelantado" es la conexión entre los enunciados pre-verbales como condición de producción de las imágenes, en el sentido que toda cultura se edifica sobre una "cama" de fluido susceptible de constituirse en superficie sobre la que tiene lugar la "primera" producción de



Dittborn, E. (1981). Fallo fotográfico. [Libro de trabajo]. Santiago, Colección Pedro Montes / D21.

sentido, que supone la existencia de un sujeto cuya condición de “vejiga” lo conduce a diseminar(se). Hay un fantasma que recorre la historia de la pintura. Para Dittborn, dicho fantasma procede a través de seminalización de la superficie de la tela, asociandola materialmente al “imprimado”, que paradójicamente, realiza una “virginización” del soporte para acoger la imagen. De ahí que siempre recordaba la fórmula que enseñaba Adriana Asenjo, para imprimir. Esto quería decir, que la pintura comenzaba a poner en evidencia sus saberes, ya en ese acto de “preparación de la tela”. Esta es la razón de por qué Dittborn va a enfatizar en el uso de las “telas sin preparar”, porque de ese modo se acrecienta su poder de absorción.

Pero el sudario se desdobra en “pañó de la verónica” como determinante cristiana para montar la ficción de la pintura, “a imagen y semejanza” de una operación de representación específica, en que la copia positiva de un negativo encontrado

porta la imagen matricial que explica la merma de transferencia como cultura del malestar; es decir, el malestar de no poder calzar la imagen *princeps* con las copias que le corresponden. En este sentido, el *significante-venus-de-milo* es parodiada por el hallazgo fortuito de un *significante-afrodita-antofagasta*, convertida en “ruina griega” de la fotografía.

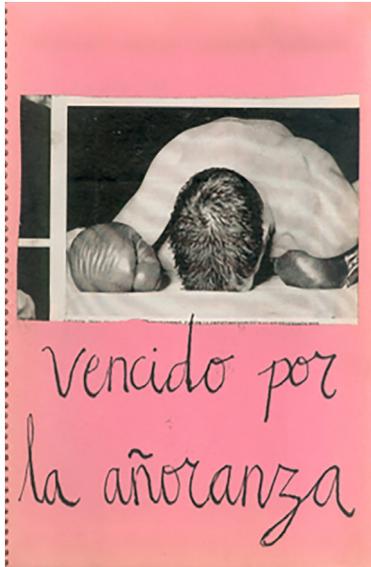
Hasta el momento, en el curso de la ponencia para Guayaquil he leído “Un día entero de mi vida” respetando el orden que Dittborn ha propuesto en la forma del cuaderno único. No tenía otra disposición que la que se somete a la lógica del anillado espiral de un cuaderno (universitario) de gran formato. Pero de regreso a Santiago he decidido romper el anillo y dispersar las páginas para introducir un principio perturbador que nos va a proporcionar un conjunto nuevo de contrastes y de combinaciones que harán aparecer el espacio entre las cosas.

¿A qué espacio me refiero? Al que ya está inscrito en la continuidad propuesta en el comienzo. Solo accedemos a este espacio nuevo mediante la ruptura de la continuidad. El efecto de dispersión y reordenamiento exige que los acontecimientos representados sean tratados en su contemporaneidad estricta, porque no hacen más que provenir de una misma historia y ponen en escena un mismo drama. No se exponen los elementos de esta *caja de dramatizar* sino disponiendo las diferencias, las confrontaciones, los conflictos que tienen lugar a nivel de imagen, reorganizando el orden de su aparición. Sin embargo, las diferencias se concentran en torno a ciertas afinidades complementarias, como en el caso de las dos páginas cuya numeración he borrado en provecho de un nuevo ajuste, que tiene como propósito mostrar por montaje lo que la guerra social instala por acomodaciones simultáneas de procedimientos destinados a dislocar y descomponer la filiación de los referentes.

Hasta el momento, solo ha dispuesto las imágenes erguidas de Afrodita Antofagasta y los efectos del relato del incidente de la madre y el niño (Miguel). Tendré que acudir a cuatro páginas de "Fallo fotográfico"; la edición distribuida el 27 de julio, para entender de qué manera opera como tercer puntal del montaje. Las cuatro páginas están precedidas por un título escrito con marcador sobre una fotocopia de Afrodita. Pero reproduce el procedimiento del relato de la madre y somete a los cuatro evangelistas a la presión de ser recuperados a partir de los relatos de adquisición de la sábana con la que Jesús sería envuelto al ser bajado de la cruz. Cada fragmento del evangelio decreta la fijación de su imagen y la compone para "ilustrar" el relato. Así, el texto de San Mateo sostiene la escena de recuperación de un cadáver, mientras el texto de San Marcos sostiene la escena de reanimación de Ben (Kid) Paret y el párrafo de San Juan sirve de apoyo a la escena en la que un jugador de fútbol (arquero) es evacuado, herido, de la cancha. El evangelio de San Lucas, proporciona el bloque para sostener la imagen de una pareja que se ha quitado la vida y yace a la espera de que sean levantados sus cuerpos por orden judicial. Existe una recurrencia de descriptores para una misma escena, sin embargo, las imágenes son diversas, heterogéneas, carecen de jerarquía, y comparecen en un mismo plano de proximidad, determinadas sin embargo por la micro secuencia que se constituye entre el momento del descenso y el momento de la sepultura.

La manufactura de "Un día entero..." y "Fallo..." fue realizada entre abril y julio de 1981. Es muy probable que el segundo libro haya sido comenzado cuando todavía no terminaba el primero. Solo faltaba que determinadas personas que había escogido le devolvieran los formularios que remedaban la realización de una encuesta sociológica sobre el consumo de arte. En sendas formas fotocopiadas preguntaba "¿Qué es una fotografía?", dibujando un cuadrángulo en cuyo seno el "invitado" debía redactar su respuesta. Pero la solicitud era una

trampa. Dittborn hacía el remedo de una encuesta, sometiendo a algunas personas frente a la obligatoriedad de responder. Lo cual era una táctica dittborniana habitual, de hacer escribir a otros lo que él mismo les sugiere para luego consignar la “opinión” como una “respuesta efectiva”, a la que adscribía de manera distante, por el solo hecho de hacerla comparecer. De modo que al mismo tiempo jugaba con la ingenuidad aparente de algunas respuestas, para poder tener a disposición un caudal de “frases semi-encontradas”, que independiente de cual fuera la calidad de lo enunciado, adquiriría valor el hecho mismo de enunciar. Pudiendo, de este modo, elaborar una estrategia de doble propósito, en la que la textualidad reproducía un remedo de teoría, mientras las ejemplificaciones problematizaban la posibilidad misma de ilustración. Pero lo que afirmaba era la pre-eminencia de una forma sustantiva que producía las condiciones de una pose que ya había sido “renacentísticamente” fijada por una escultura de culto. Lo cual apuntaba a declarar que toda escultura, en el campo religioso, cumplía primero funciones en el culto, y que luego, la escenificación del descendimiento y la sepultación aparecían como condiciones retóricas para poder afirmar la inevitabilidad de la resurrección. Solo que en el texto visual dittborniano solo hay cabida para la escena del descendimiento, que utilizará las formas de expresión de la versión católica de la Pasión, de modo a declarar el “más acá” de su proyección retentiva, porque al recortar la foto impresa de un boxeador caído sobre la lona y la fotografía impresa en el diario que consigna el cuerpo caído de bruces del guardia de seguridad que recibe varios impactos de bala durante el atentado a Reagan, lo que hace Dittborn es regresar a la humanidad de las representaciones, como efectos de un trauma efectivo, que proviene de un golpe de puño en un cuadrilátero y del impacto de una bala en el cuerpo. Ambos traumas producen un solo efecto en el cuerpo: que este caiga de bruces.



Un día entero de mi vida (hilvanes y pespuntos para una poética), 1981.

Caer de bruces implica no poder dar la cara (la faz). De modo que el boxeador, caído, hunde su facialidad sobre la lona impidiendo que ésta sea percibida. De igual modo, el guardia, luego de recibir el impacto de bala, permanece en el suelo con la cara pegada contra el piso. Esto quiere decir que aquí no se produce la escenificación del “pañó de la Verónica”; justamente, porque las condiciones empíricas de la caída así lo impiden. Lo que nos conduce a pensar que lo que vale, en Dittborn, es el “momento anterior”; es decir, aquel en el que precede a la caída. No sirve caer, así, simplemente, sobre la lona, de bruces. De otro modo, no hay manera de hacer calzar la figura en bloque de la Pietà, con alguna otra figura que asegure una secuencia. El gesto debe ajustarse cuidadosamente a las determinaciones de la “historia sagrada”. La (es)cultura de la Pietà determina una pose de naturaleza desfalleciente y afirma la sobredeterminación pictórica (escultórica) de la fotografía en que aparece reproducida la imagen de una pose

que por contigüidad puede reclamar derecho a filiación²⁵. No en vano, Dittborn sostendrá la broma según la cual el santo sudario es el primer negativo de la historia. En el sentido que todo esto es un caudal que apunta a *materializar* toda aproximación religiosa a la historia de la fotografía. Pero no queda nunca claro contra quien discute sobre su contrario. ¿Quién lo amenaza? ¿Acaso alguien ha pretendido aferrarse a una interpretación mística sobre la historia que precede a las escrituras de la luz? Sin embargo, todo el léxico sobre el que se asienta la producción de imágenes resulta ser deudor de una historia cristiana. Pero se trata de una historia secularizada por la subordinación a la historia de la pose, que ya había sido instalada por el relato de los cuatro evangelistas, leídos como fuente determinante de un gesto social específico. De ahí, entonces, el valor de las referencias a la historia antigua para determinar el rol de la pose en Afrodita Antofagasta, y la subordinación a la sensibilidad cristiana para demostrar las determinaciones de otra historia de la pose, como en el caso del empleo paradigmático de la figura de la *Pietà*. Finalmente, ambas figuras determinantes provienen de una historia de la *singularidad en conflicto* de los documentos. En efecto, Dittborn hace suya una actitud intelectual que Didi-Huberman va a definir a propósito de su estudio sobre los diarios de trabajo de Brecht: “los artistas deben trabajar, en adelante, en ‘saber lo que es un documento’ multiplicando los procedimientos de confrontación, de comparación, de montaje documental”²⁶.

²⁵ Dittborn concibe la escena plástica como un cuadrilátero y subordina a sus reglas las relaciones que mantiene con sus colegas. Leppe, en cambio, concebía la escena como una “escena de celos”; con una connotación directamente homosexual de las relaciones culturales que solo se entendían como “levante” y “subordinación” y donde la seducción devenía un acoso que podía pasar sin transición a la agresión analítica.

²⁶ DIDI-HUBERMAN, “Cuando las imágenes toman posición”, Antonio Machado libros, Madrid, 2008, página 80.

En Dittborn, las imágenes singulares entran en conflicto con muchas otras imágenes singulares que funcionan *sobredeterminadas* por un lenguaje de gestos sociales específicos, que adquieren concreción mediante el *desplazamiento retardado del reencuadre* operado por el recorte de tijeras; es decir, mediante el encuentro de los gestos en la realidad, sobre todo cuando ya declara a quien debe sus trabajos, como una forma de exponer sus trabajos desorganizando las cosas a tal punto que encontramos una dialéctica concreta de un montajista que dispone, separa y recombina sus elementos en el punto de su más improbable relación. Esto es lo que la poética dittborniana pone en escena gráfica, llevando a cabo “un auténtico trabajo dialéctico de la imagen”²⁷.

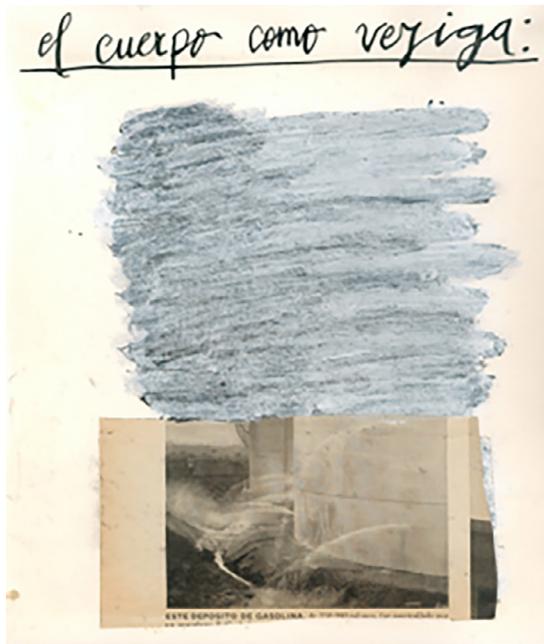
La cara contra la lona, ya lo he señalado, denota la existencia de un gesto terminal por efecto de dos hechos traumáticos, distantes un par de páginas: un golpe de puño y un arma de puño²⁸. Dicho gesto reproduce los cuerpos en la misma posición, boca abajo. En este sentido, ambas imágenes van en contra de la lógica impresiva que aparece autorizada por el *pañó de la Verónica*. La lona del cuadrilátero pasa a cumplir la función absorbente del sudor, de la sangre, de la saliva. Pero no la vemos, la suponemos. El cuadrilátero, en la intuición dittborniana, está asociado al bastidor de la pintura y a la estructura de un lecho de madera. El cuerpo como vejiga es traído

²⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. Cit. p.87.

²⁸ Vencido por la añoranza: Dittborn debe sostener la pérdida de su interlocutor más cercano, en ese momento, que se dispone a dejar el país. Ya no se podrá hablar más de Dittborn/Kay. La última defensa que Kay había hecho del trabajo de Dittborn fue en el Encuentro de Cine chileno de la CEPAL que tuvo lugar el 20 de abril de 198. Esa fue una jornada memorable, donde presentó el video Lo que vimos en la cumbre del Corona e hizo vanos intentos por exponer la teoría del aura benjaminiana. Entre febrero y mayo Dittborn produce Un día entero de mi vida (Hilvanes y pespuntos para una poética). Kay realizará un seminario sobre Benjamin en el Goethe Institute.

a la escena superpuesta, desde otra página, donde escribe la conclusión de la imagen anterior: "El cuerpo como vejiga en cuanto refrán popular anónimo es en la leche se mama lo que en la mortaja se derrama". De este modo, la lona se transmuta en sudario. Y la cabeza golpeada del boxeador caído en la lona se afirma como vejiga, cuya presión violenta hace expulsar los fluidos. Es decir, no hay abatimiento sin fluidos que espongan la prueba del desplome del cuerpo. Lo que aquí importa es que ambos cuerpos están, efectivamente, abatidos, habilitados por un concepto hipocrático del cuerpo, dominado por la *vis pulsifica*.

La palabra absorción resulta clave para proyectar el alcance del empleo del papel secante. Al esbozar una fenomenología del rostro, en un texto de 1939 relevado por Michel Contat y Michel Rybalka, en *Les écrits de Sartre*, Gallimard, 1970, Sartre define el cuerpo y su reversibilidad, porque recibe las determinaciones del mundo y al mismo tiempo impone su propia distancia con las cosas. Es así que declara: "Un cuerpo es una forma cerrada, que absorbe el universo como un papel secante absorbe la tinta". Ciertamente, esto no se reduce a un tic de escritor, ni tampoco al uso de una figura de estilo. Como señala François Noudelmann, el papel secante adquiere en la descripción fenomenológica sartreana una contextura fenomenal que permite relacionar objetos y experiencias ontológicas bajo una misma relación de ser. No deseo siquiera sugerir que para que Dittborn formulara la necesidad de recurrir al papel secante haya tenido que asegurar su lectura de *El ser y la nada*; pero me atrevo a sostener que supone su existencia nada más que apegándose a la materialidad de la pasta que al ser elaborada como papel hace posible la capacidad absorbente. Lo que importa en este aspecto es que Sartre emplea la hipótesis del papel secante para introducir la noción de lo viscoso y explicar que define un determinado tipo de relación de la conciencia, a través de la prueba de la absorción que conduce al En-Si material a apropiarse del Para-Si. Sartre, en



*Un día entero de mi vida (hilvanés y
pespuntes para una poética), 1981.*

el último capítulo de *El Ser y la Nada* declara su intención, simplemente, de “intentar un psicoanálisis de las cosas”. Y recupera la noción bachelardiana de “imaginación material”. Dittborn se ubica en el terreno de el En-Si material. Sin embargo, en el ambiente universitario que les es cercano, ya no se practica la lectura de Sartre en 1978. Pero va a ser sorpresivo y sorprendente para los lectores criollos que en 1980, cuando Barthes abandone la lectura de los signos y dedique su obra a *La Imaginación* de Sartre, no puedan inscribirlo como referente “estructuralizante”. No contento con sostener que una imagen fotográfica no se reduce a los códigos culturales del studium, pone todo su empeño en movilizar a la fenomenología para acercarse a una definición de la fotografía. Richard nunca pudo hablar de esto porque no había pasado jamás por la lectura de Sartre y a Marchant no le interesaba el tema, preocupado como estaba del “discurso contra los ingleses”.

EL CUERPO HIPOCRÁTICO

Ahora bien: la teoría del cuerpo como vejiga es un correlato de Afrodita Antofagasta, porque ésta le permite a Dittborn pensar (reflexionar) el estatuto de la pose (del cuerpo erguido) y en su contrario, el desplome. Sin embargo, esta página apunta a otra cosa: a objetivar la mecanización del cuerpo, recurriendo a la comparación con la mancha de aceite quemado de auto que gotea (cae) sobre el pavimento. La vejiga automotriz remite al hecho de que la gota no cae por sí sola, sino producto de una *falla* en los retenes.

En la imagen siguiente, el enunciado “el cuerpo como vejiga” se mecaniza en sus referentes al exhibir, después de un “gran borrón”, la fotografía de un depósito de combustible con orificios en su parte inferior, que deja escapar peligrosamente su contenido. Sin embargo, el borrón conecta con un acto de arrepentimiento cromático destinado a cubrir una *falta* en la explicación, que es recuperada en una nueva lámina, en que se declaran las funciones de aquello que contiene (vejiga) y de aquello que expande (superficie), para deslizar la analítica hacia la facilitación de aparición del carácter de lo impreso; palabra desde la cual declinará la atención crítica hasta habilitar el efecto de situaciones *impresionantes* (el *punctum*).

Impresionar, entonces, equivale a imprimir. Lo cual conduce, en Dittborn, a preparar el camino para la conversión de la pintura en tintura. De modo que en la coyuntura de abril-mayo de 1981 es una batería de problemas que Dittborn plantea, para establecer el mapa de las transferencias materiales que incurren en el ejercicio de la pintura en el sur del continente americano. Desde ya las imágenes sobre el supliciamiento de los indígenas en las láminas de grabado europeas desde el siglo XVI en adelante instala el imperio de la cuerda y de la horca para disponer los cuerpos como trofeos de conquista.

Los significantes vejiga y superficie están presentes desde el origen. Y lo que importa en este proceso es el modo cómo Dittborn comienza a adquirir un dominio de los problemas, siguiendo en detalle los procesos de transferencias de las tecnologías de reproducción en el Nuevo Mundo. Siendo ese uno de los problemas que anima la reflexión del propio Ronald Kay en 1978 y 1979 cuando hace circular sus hipótesis sobre la cuestión, en el restrictidísimo espacio relacional y académico al que pertenece y en cuyo seno sus teorías no obtienen el menor indicio de adhesión²⁹.

Respecto de lo anterior, cuando se reconoce con pesar en el ambiente filosófico de hoy, que Ronald Kay fue el primero en hacer circular el discurso de Walter Benjamin, esto no quiere decir que la obra de Dittborn le sea deudora como condición. En este libro, lo que hago es poner en relevancia el ambiente interno que Dittborn pone en movimiento para “colocar” sus preocupaciones formales. La sociedad de trabajo que forma con Kay es fructífera, pero no decisiva. Kay dirá años después que la obra de Dittborn solo le sirvió para ilustrar unos temas que él tenía pendientes. De modo que es un error asociar la teoría de Kay, sobre fotografía, a la obra de Dittborn, como si la primera hubiese tenido un rol fundante y fuese condición estricta y decisiva de la segunda. Las cosas (siempre) son más complejas. La obra de Dittborn precedía a las elucubraciones de Kay, o por lo menos, se debe considerar que eran reflexiones compartidas en

²⁹ Nadie ha escrito sobre las animadversiones que existían entre los docentes del Departamento de Estudios Humanísticos. En general se considera que las dificultades académicas son dificultades personales encubiertas. Pero las diferencias personales pueden ser la condensación de abiertas rivalidades académicas que no tienen un cauce de expresión adecuado. La reconstrucción de la edición de revista MANUSCRITOS pudiera entregarnos suficientes antecedentes. Sabemos que de estas cosas la gente no habla. Existe una trama sub/versiva que amarra y explica no pocos distanciamientos y empresas de demolición intelectual efectivas.

las que resulta inútil hacer el intento de recuperar qué es lo que corresponde a cada cual. El montaje de una modalidad de trabajo colaborativo en la escritura resulta clave para comprender el motivo que ambos tuvieron para tomar a cargo la presentación de la obra de Patricio Rojas, un escultor que realiza una exposición en el Espacio Siglo XX, en noviembre de 1978.

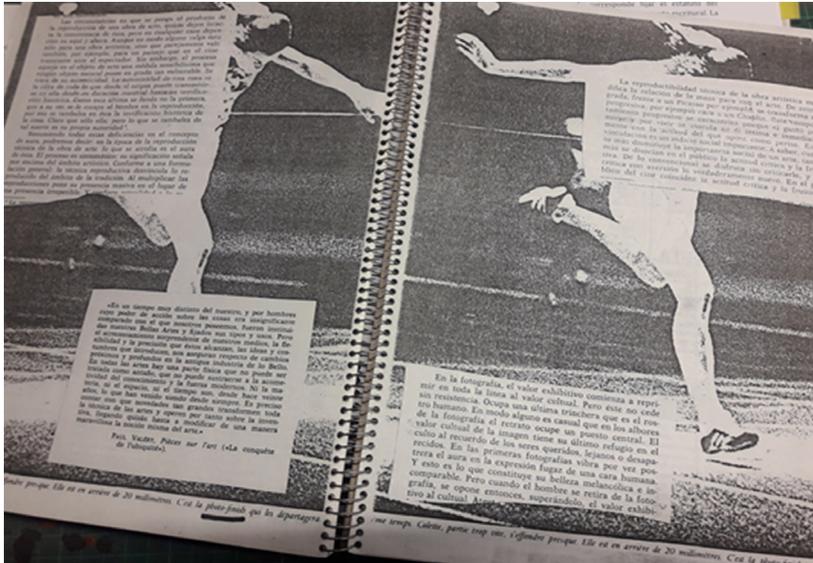
Nadie ha reparado en la importancia que tuvo este catálogo para sellar la burda disputa por la administración de la escena. Richard y Leppe se ocuparon de producir toda desconsideración sobre el trabajo de quienes eran sus adversarios formales. Para Kay/Dittborn, escribir sobre Patricio Rojas era escribir contra Leppe/Richard, al final de un año que había sido exitoso para estos últimos en el plano editorial, por el logro de haber reunido sus fichas en una ofensiva catalogal a partir del programa de exposiciones que articularon durante el año 1978 en Galería Cromo. Eran, más que nada, adversarios a neutralizar mediante operaciones de desgaste, en el curso de una furiosa lucha por la ocupación de un espacio extremadamente reducido, en que los agentes adquieren un gran “poder de fuego” gracias a la fuerza impresiva y editorial que obtienen gracias a “una complicidad que no llega a ser alianza”³⁰ con los ejecutivos de dos agencias de publici-

³⁰ Hago la distinción entre “alianza” y “complicidad” para abordar un tipo de relaciones de interés entre artistas y publicistas que se convierten en coleccionistas mediante el canje de obras por apoyo editorial. Sin embargo, esta fue la manera de cómo se conservaron obras que han pasado a ser reconocidas como significativas de la producción de fines de los setenta y comienzos de los ochenta. Tanto Fonseca como Zegers apoyaron iniciativas editoriales que fueron claves. Tuvieron la ingenua pretensión de ser simbólicamente retribuidos por esta acción, respecto de la que los artistas, en condición de deudores, no perdonaron haber sido puestos en dicha situación. Fonseca, gran diseñador y sutil fotógrafo, jamás fue reconocido como artista por el grupo del que esperaba reconocimiento. Zegers, por su parte, experimentó una constante descalificación que llegó a poner en peligro hasta la estabilidad de su propia empresa, en diciembre de 1981. Fonseca y Zegers solo

dad: Mario Fonseca y Francisco Zegers. Es preciso señalar que sin la colaboración de éstos, ninguna de las ediciones sobre las obras más relucientes del período hubieran sido posibles. Solo es preciso señalar que dicha capacidad ya había sido precedida por el manejo que hacían Kay y Dittborn de la imprenta del Departamento de Estudios Humanísticos, donde fueron impresas algunas de las iniciativas más significativas de una “nueva era” editorial. Como ya lo he señalado, a esto se agregó, para no ser menos, el diseño gráfico de Leppe, al hacerse cargo de los catálogos de Galería Cromo, que eran realizados con implementos técnicos similares; es decir, una imprenta *off set* para asegurar las producciones internas de unidades universitarias y empresas.

De hecho, en 1978 Dittborn, Kay y Catalina Parra publicaban bajo la sigla V.I.S.U.A.L., lo que es leído por los investigadores actuales como si hubiesen constituido un “colectivo de trabajo”. Compartir una sigla no es suficiente para constituir un colectivo. Parra había participado en la expansión del concepto de edición cuando Kay produce el número único de revista MANUSCRITOS y el nombre de la artista aparece como autora de una “nueva práctica”, la *visualización*. Sin embargo, es posible sostener que se trabaja más que nada sobre la idea de una plataforma editorial y de una “productora” que tiene a su haber la exposición de Wolf Vostell en Galería Época. Pero lo que no se debe olvidar es que V.I.S.U.A.L va a asumir la responsabilidad de la edición del libro de Ronald Kay sobre la obra de Dittborn en 1980, que como se sabe, ya había sido comenzado a ser escrito durante el año 1979, mientras se preparaba la

fueron respetados mientras pudieron proporcionar determinados servicios. Sus colecciones fueron adquiridas, por fragmentos, a lo largo del tiempo, por instituciones que las desarticulaban y las incorporaron a sus colecciones sin respetar las condiciones de su constitución. En algunos casos, algunas piezas, fueron adquiridas –y preservadas bajo nuevas condiciones– por coleccionistas de nuevo tipo, que han emergido en la escena en el curso de la última década.



Dittborn, E. (1981). Fallo fotográfico. [Libro de trabajo]. Santiago, Colección Pedro Montes / D21.

exposición de Dittborn en el CAYC de Buenos Aires. Fieles al impulso persecutorio, Richard y Leppe se apresuraron en “inventar” un libro para impedir que Kay y Dittborn les tomaran ventaja. De un modo análogo, Leppe ya había comenzado a diseñar los catálogos de Galería Cromo respondiendo como solo él lo sabía hacer, a lo que ya habían realizado Kay y Dittborn con los catálogos de Galería Época; pero sobre todo, con lo que habían alcanzado a través de la escritura del catálogo de Patricio Rojas.

Sorprende que hayan tomado a Patricio Rojas, escultor, como objeto de su analítica, si después no desarrollaron ningún tipo de relación personal como hubiese sido lógico pensarlo. En el catálogo, sin embargo, se agradece a dos personas que participaron en la producción efectiva de la exposición: Alejandro

Verdi y Eduardo Echeverría³¹. De ambos no habrá ninguna mención en los trabajos. Incluso nada indica que existiera una cercanía formal alguna entre Patricio Rojas y Kay/Dittborn. Lo que aparece como una hipótesis plausible es que hayan visto en su trabajo una iniciativa que se les escapaba o que no debían dejar pasar, sobre todo si les convenía para realizar una operación discursiva de “copamiento” de un espacio artístico, que al final no les produjo rédito alguno. Es decir, que la publicación del catálogo no fue percibida como una operación efectiva. Nadie entendió. Nadie quiso entender, más bien. Porque lo que pusieron en función fue un *objeto lenguajero* ejemplar, sobre el que hay que destinar algunas páginas exclusivas³².

Todo lo anterior corresponde a la disputa por ocupar espacios de referencia, que por lo demás, no significaban nada, en la medida que solo había un par de galerías y disponían de una revista de la que no eran propietarios y cuyo control apenas se extendió hasta 1983. Me refiero a *La Separata*. Lo que importa es combinar historia de celos con historias formales de producción textual. La primera escena determina la primitividad de su propia constitución. La segunda se erige

³¹ El nombre de Eduardo Echeverría aparece mencionado en revista CAL, solo a raíz de haber ganado un concurso organizado por una gran empresa y en cuyo jurado estuvo Jorge Glusberg, en uno de sus primeros viajes a “intervención” de la escena chilena.

³² *Motivo de yeso* se ha convertido en una rareza bibliófila y bibliográfica, que no ha sido *recepcionada* por la escena. No ha sido objeto de ninguna reseña significativa. Su rareza consiste en que se habla de la poeticidad implícita de su proyecto inicial. Escrito en 1978 se adelanta y supera en lo formal lo que el propio Kay pretendía obtener mediante la publicación de su libro de poemas *Variaciones ornamentales*, sobre el que apostaba a que fuese reconocido como el puntal de todas las teorizaciones posteriores que se le pudieran atribuir. La hipótesis que trabajo en esta nota supone reconocer *Motivo de yeso* como una plataforma decisiva, no solo en la cadena de colaboraciones entre Kay y Dittborn, sino que determinó de manera anticipativa la violencia simbólica con que Leppe les responde al producir *Las cantatrices*.

como un monumento editorializable. No es posible entender la contextura del ambiente en que tienen lugar estas interpelaciones aniquilantes de dos estrategias de obra muy disímiles, que se necesitan para poder diseñarse como respuesta reactiva. Quizás, en este caso la estrategia propositiva se localiza en el campo de Kay/Dittborn, mientras que Richard/Leppe "se mueven" gracias a un oportunismo reactivo. De este modo, en junio de 1981, cuando Kay ya se dispone a dejar el país, Dittborn está en plena elaboración de *Fallo fotográfico*, exponiendo las fuentes, pero sobre todo, amarrando las cadenas de significación a que ha dado origen el paso del *estadio del dibujo* al *estadio del impreso*, que sólo pudo ser habilitado a partir de una consecuente mirada sobre los procesos de transferencia técnica de la imagen. Lo cual, por cierto, implicaba una atención extraordinaria sobre las condiciones de los calcos, como un modelo operativo de las relaciones de reproducción de las imágenes del nuevo mundo. Al punto de que solo poniendo atención a las formas de reproducción de las imágenes en América era posible levantar una hipótesis como la que sostiene Dittborn, sobre las culturas de la repetición y de la merma diferida, como algo propio. De ahí que la escultura de Patricio Rojas apareciera como una excusa respetable para poner en evidencia estas preocupaciones formales. Desde la noción de calco a la de calce, y de ahí, a la copia fragmentaria de un cuerpo amenazado en las condiciones de su propia "matricidad" ideológica. De modo que la fijación del cuerpo como problema constitutivo de un trabajo formal realizado en 1978, se traduce en una reflexión sobre la captura de la instantaneidad en 1981. Pero con la diferencia que en esta última fecha, Dittborn ya está solo. Lo único que tiene es la voluntad de elaborar los "hilvanes y pespuntos" de la poética visual y textual que ha venido edificando.

Obviamente, durante 1978, la disputa entre Kay/Dittborn y Richard/Leppe se realizó en un espacio editorial incipiente ligado y dependiente de dos galerías: Época y Cromo. Sin embargo,

el *quattor* no disponía del poder efectivo en dichos lugares y tuvo que rendirse a la evidencia que su presencia allí no era más que temporal. De modo que debían obtener el máximo de rédito en el mínimo de tiempo. Eso no podía durar. De modo que la preocupación de Kay y Dittborn por la obra de Patricio Rojas es totalmente circunstancial para el escultor, mientras que para los primeros se trataba de aprovechar la ocasión de apropiarse discursivamente de la *pensabilidad* nueva sobre la matriz y la copia. ¡Era el momento adecuado, después de que Leppe realizó en Cromo una exposición en la que parecía irrumpir con trabajos gráficos en un territorio que Kay/Dittborn consideraban propio. No es del todo banal poner atención en que el título de la exposición era *Reconstrucción de escena*. ¡Esto es lo que importa! Instalar una reflexión sobre las condiciones de la reproductibilidad, no solo de la obra de arte, sino de su propia existencia como grupo operativo en una escena que se recomponía del trauma del golpe militar y que se reorganizaba sin tener encima la vigilancia hipostalinista de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile.

Lo que sostengo es lo siguiente: *la introducción de la lectura de Walter Benjamin en el debate local está precedida por la escritura de Kay/Dittborn sobre la copia de yeso; no sobre la copia mecánica de la imprenta*. La escritura de *Cuerpo correctional* ya estaba adelantada, precedida, prevista y definida diagramáticamente por *Motivo de yeso*.

Dittborn/Kay escriben el catálogo de la exposición de Patricio Rojas, bajo el título definitivamente transitorio. El diseño está firmado por Catalina Parra. La rúbrica de V.I.S.U.A.L define la procedencia. No es un texto al que se haya hecho mención alguna en la discursividad de Dittborn, sin embargo el Archivo Digital del CeDoc alojado en el sitio web www.ccplm/sitio/arte-y-poesia publica la siguiente reseña sobre la obra: "MOTIVO DE YESO (1978) Exposición de Patricio Rojas; texto de Eugenio Dittborn y Ronald Kay; diagramación de Catalina

Parra. A partir de la exposición “Motivo de yeso” de Patricio Rojas, realizada entre noviembre y diciembre de 1978 en Galería Espacio Veinte, Ronal Kay y Eugenio Dittborn desarrollan el texto “Definitivamente Transitorio”. El texto se estructura a partir de fragmentos poéticos escritos por Kay y Dittborn, desarrollando posibilidades de lectura a partir de la repetición, intercalando y secuenciando fragmentos y frases. A partir de esta estrategia escritural, apuntan hacia las características de los materiales, entre ellos, al molde como problema central de esta exposición, que sirven como figura análoga a la existencia humana. Los autores, resaltan del trabajo de Rojas, la precariedad y transitoriedad del material yeso como reflejo de la transitoriedad del ser humano a partir de su cuerpo. Sin embargo, el molde de yeso funciona como símil del cuerpo, pero degradado, como un reflejo en negativo, pues no cuenta con su unicidad; sino que es su copia precaria e inerte. Cuestión que indudablemente hace reflexionar sobre otro tópico que podemos asociar al trabajo de Rojas: “el estado del hombre en la sociedad capitalista como reflejo negativo de la vida humana”. No se entiende a qué obedece esta descripción y cómo se justifica la existencia en el CeDoc de semejante sección. De todos modos, resulta conveniente para mi cometido que este catálogo esté considerado como uno de los referentes de una deseada “poesía visual” chilena.

Antes de acceder a la impresividad, Dittborn pasa por la copia “falsificada” de la obra de arte referencial. ¿Acaso *delachile- napintura, historia*, no es la más excepcional parodia de la copia que se alimenta de su propia merma? Leppe le opone su corporalidad. Si Dittborn produce en junio *Fallo fotográfico*, Leppe (sobre) reacciona y le responde –como ya lo he sostenido– con *Prueba de artista* en septiembre.

¿Y por qué a los artistas chilenos les preocupa el asunto de la copia y de la matriz? Habrá otros que les ocupará el régimen de la cita. No deja de ser. Las ocupaciones conceptuales están

bien distribuidas en la coyuntura de 1978 y 1979, si se piensa en los efectos de la exposición que realiza Juan Domingo Dávila en Galería CAL. Dávila no sería conceptual. Entonces, solo es acreedor a la retórica de las citas pictóricas, con garantía pseudo-semiológica. Los serios del asunto, de acuerdo a las acreditaciones en curso, son aquellos que ponen en escena la *cuestión de la reproducción*.

Es a partir de allí que la copia de un original pasa a la reproducción mecánica en sentido estricto, de un texto sobre un soporte plano; mientras que la copia de yeso está referida a objetos determinados que son susceptibles de ser copiados a partir de una matriz determinada. No se trata, entonces, de falsificar un original, sino de reproducir un original, tantas veces sea posible. Pero entre medio, los artistas chilenos que se disputan la primacía de la visibilidad en la escena plástica de 1980-1981 se empantanaban en una discusión que no los conduce a ninguna parte, más que a la autocomplacencia pequeña-burguesa de un don travestido. Lo que los obsesiona es el aparato del grabado como un modelo de colectivización culpabilizante de las artes, para fines de propaganda³³. Algunos, como Nemesio Antúnez y otros próceres del Taller 99 habían postulado un grabado abstracto y des/comunizado con el que podían abrir un poder comprador de obras a bajo precio, en un contexto de depreciación de su propio estatuto, ya que ninguno de ellos está en medida de disputar nada en el terreno internacional. A Antúnez, solo le queda convertirse en un “difusor” generalista de arte en el contexto de una televisión mediocre en la que calzaba perfectamente la imagen de un señor “pituco” que hablaba de arte como un patrón paternalizante. Pero eso era

³³ MELLADO, Justo Pastor, www.justopastormellado.cl (Impostura, transferencia y mitología (de la pintura oligarca a las inflaciones compensatorias en la escena plástica chilena 1891-1973); Teorías sustitutas y parodias locales (de la pintura plebeya a las deflaciones reparatorias en la escena plástica chilena 1950-1973).

a comienzos de los años 60's. De hecho, gracias a las bienales de grabado, tanto Nemesio Antúnez como Emilio Ellena –su organizador efectivo– lograron la apertura de un mercado de pequeña envergadura, porque el mercado en forma ni siquiera alcanzaba a constituirse.

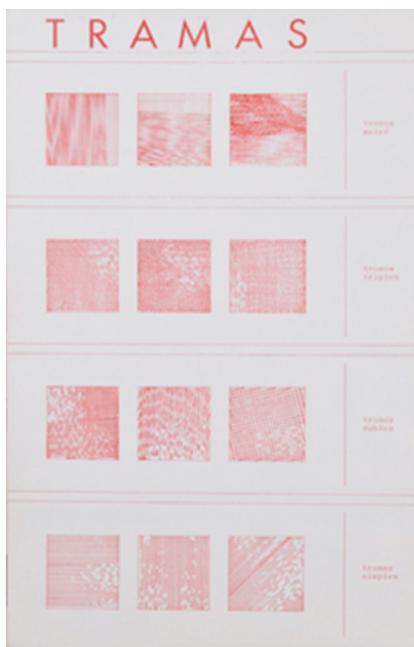
En esa disputa, la izquierda del grabado se viró hacia la serigrafía en los años 70's y abrió el camino hacia trabajos de reproducción entendidos como expansión fotográfica en los años 80's. Es decir, no hubo ruptura entre grabado y fotografía en el universo léxico cercano a Dittborn, sino que él facilitó la comprensión según la cual la fotografía era la continuación radical del grabado clásico³⁴. En cambio, para Kay la cuestión era diferente. Estaba pensando un paso más allá, pero sabía que en ese paso Dittborn no lo iba a seguir. Por de pronto, jamás explicitó dicho paso. Pero dio a entender que no le interesaba el debate en torno al grabado, sino que él buscaba ocupar un lugar en la teoría de la fotografía y de la cultura, a secas. Por esa razón toma cuidado de proporcionar una información inquietante en el colofón de "Del espacio de acá" (1980), que hasta podría calificar de mezquina en relación a su declarado compromiso con la obra de Dittborn.

La hipótesis acerca de la des/comunicación del espacio del grabado la he abordado en "La novela chilena del grabado" (1995). Emilio Ellena leyó el libro y se enfureció primero, para luego invitarme a almorzar a su departamento para explicarme lo equivocado que yo estaba al respecto. En verdad, lo que me dijo confirmaba mi hipótesis. Emilio no estaba dispuesto a realizar un análisis político de la disputa entre la Bienal de Grabado y la carpa que montaron los artistas de la Universidad de Chile en la explanada de la que entonces era la Escuela de Bellas Artes (hoy MAC). Nemesio Antúnez, en su megaló-

³⁴ En esta misma lógica, Leppe llegó a sostener que la televisión era la xilografía contemporánea.

manía política siempre quiso entender que esa carpa le era levantada en contra de “su” venal. No se daba cuenta que los artistas de la universidad la habían levantado en apoyo a la candidatura de Salvador Allende, esgrimiendo un slogan que se haría famoso: “El pueblo tiene arte con Allende”. Ahí fue donde ellos montaron el proyecto de las carpetas de grabado en serigrafía, en que cada artista “ilustró” una de las 40 medidas del programa para los primeros cien días de gobierno. Lo que más molestaba a Emilio era que desde la Facultad de Bellas Artes echaron a correr con maledicencia que era un “agente de la CIA”. No entendía que en ese entonces cualquier adversario de la izquierda que tuviera relaciones con los EEUU o con instituciones internacionales era calificado como “agente de la CIA”. Emilio Ellena era un brillante experto en estadística y trabajaba para importantes agencias de desarrollo. En todo caso, mi hipótesis de la des/comunicación no lo hacía responsable de nada más grave que de haber facilitado un corrimiento de la atención crítica hacia un grabado que, en general, había estado ligado a la xilografía de procedencia comunista.

En efecto, el texto señala: “DEL ESPACIO DE ACÁ está compuesto por una serie de textos escritos para momentos precisos con fines diversos. Esto explica el carácter fragmentario y la índole heterogénea del volumen. *El tiempo que se divide* está conformado por extractos traducidos del alemán del capítulo *Digresión sobre la fotografía* del ensayo DAS OBJEKTIV DER ZEICHEN. 1972. *Cuadros de Honor* se concibió en el año 1977 con motivo del catálogo FINAL DE PISTA de Eugenio Dittborn. *La reproducción del Nuevo Mundo* se presentó como ponencia en el Primer Simposium de Críticos Latinoamericanos. Buenos Aires. 1978. *El cuerpo que mancha. Cuadros de Honor, Clases de Caligrafía, La historia que falta y Lección de fotografía* fueron publicados bajo el título N.N.: aUTOPsiA en el catálogo de Eugenio Dittborn para su exposición en el Centro de Arte y Comunicación. CAYC. Buenos Aires, 1979”



Reproducción, interior, introduce el texto de Ronald Kay en "2 textos sobre 9 dibujos de Eugenio Dittborn", cuyo título es "PROYECCIONES EN DIF. ESC.," "junio-octubre 1976, V.I.S.U.A.L, Santiago de Chile.

Lo que ocurre es que nunca pudimos ver que existiera un texto más largo del cual Kay pudo extraer *Digresión sobre la fotografía*. Es probable que este texto exista y pertenezca a algún archivo privado de su familia. Nadie ha tenido acceso a un ensayo con ese título en alemán. Hasta que no aparezcan las pruebas, no se puede sostener otra cosa. De todos modos, la mención a la existencia de un ensayo en alemán opera como una amenaza en la escena. Pero lo que no deja de ser importante es que Kay señala que ya está en posesión de una teoría de la fotografía antes de conocer la obra de Dittborn. De este modo, en el propio libro declara la preeminencia de un texto por sobre todos los demás, que no serían más que una declinación teórica de algo que ya estaba definido, independiente de la obra de Dittborn. Lo que a mi juicio instala una frontal indelicadeza en la que deja establecido que su propio trabajo puede ser valorado en total autonomía y que, de algún modo, precede a la obra. Lo que nos lleva a preguntarnos si

Dittborn conocía este texto de 1972, cuando en 1977 realiza la exposición *Final de Pista* (1977) o *delachilena-pintura, historia* (1976). Pero más aún, cuando Kay escribe *Dos textos sobre 9 dibujos*. Porque en ese caso tendremos que sostener una hipótesis relativa al *estadio del dibujo* en Dittborn, que es previo al *estadio del impreso*, en el acceso a la propia consciencia que tiene de obra de conjunto. Y preguntarnos cuál es el rol efectivo de Kay en el paso de un estadio a otro. Aunque es muy posible considerar que desde ya, en el primer estadio había indicios anticipativos del segundo, sobre todo a partir de la consideración de los dibujos de trama.

¿Cómo tiene lugar el paso del *estadio del dibujo* al *estadio del impreso*? El paso del dibujo a la trama fotográfica aparece (in) suficientemente descrito en las primeras páginas del primer volumen de este libro. Todo hacía prever que no era un tema suficientemente pregnante para ser discutido en ese momento. Más bien, este es un problema que abordé en el capítulo 7, “Las condiciones de producción del trazo y de la línea”, destinado a analizar las operaciones implicadas en *delachilena-pintura, historia*, anticipadas por la escritura de Kay en *Dos textos...* Pero, ¿es la palabra correcta? ¿Es posible afirmar que Kay habilita esa anticipación? Tengo mis dudas, porque cuando Dittborn edita *Un día entero de mi vida* (1981) Kay prepara sus maletas para dejar el país, de modo que es muy probable que no haya conocido el estado de avance de sus reflexiones autónomas que lo conducirían a montar su ofensiva formal entre enero y julio de 1981. Hay que pensar que en junio, cuando ya estaba produciendo *Fallo fotográfico*, Kay ya había viajado o estaba por viajar. Y si lo tuvo entre sus manos, no tuvo tiempo de escribir nada significativo al respecto. De este modo, ambas ediciones pasaron a estar “fuera de alcance”³⁵

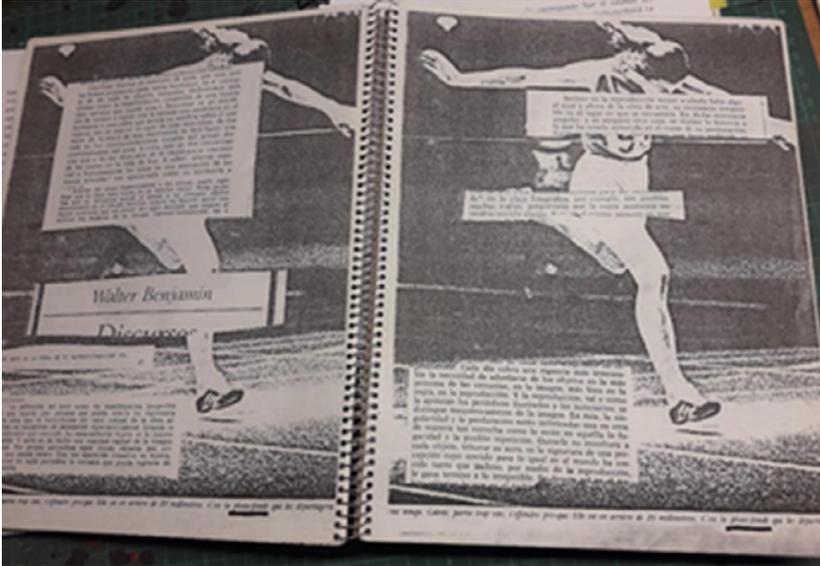
³⁵ “Fuera de alcance” es el título del poema de Ronald Kay en Variaciones ornamentales, sobre cuya literalidad interpretativa se basa la teoría del retoque fotográfico. Aunque en verdad, esos versos sintomatizan una

de la atención crítica de Kay; al menos en lo que a atención explícita se refiere.

Mientras avanzo en las anotaciones finales para este libro, recorro a momentos descritos y analizados por Kay en Dos textos... con el propósito de habilitar el paso del dibujo a la impresión. Abrigo la esperanza de situar dicho paso en los párrafos relativos a la función generativa de las palabras *trama* y *trauma*. Sin embargo, declaro mi tentativa insuficiente. El dibujo de trama anticipa el procedimiento mediante el cual el fotograbado autoriza la impresión de la fotografía. No se sabe si a ciencia cierta lo que le preocupa a Dittborn es el *enigma* de la fotografía, como el *estigma* de la impresión. Lo que me sorprende es que al revisar un manual de grabado al buril aparecen todas estas consideraciones técnicas que Kay señala como si fueran grandes hallazgos, cuando en lo concreto forman parte de la normalidad de la producción de tramas.

Ya sabemos de sobra que la *teoría de los trazos* permite traducir los tonos de gris de un dibujo cruzando líneas en ángulos normalizados. A tal punto que en torno a esa fecha Dittborn realiza dibujos de figuras en los que para producir las curvas utiliza trazos rectos que se yuxtaponen siguiendo las exigencias de las reproducciones. Pero para regresar sobre lo que intento fijar la atención, las líneas de tramas se realizan en distintas direcciones marcando la curvatura con líneas en la dirección de la sombra. Para mayor sombra, las líneas deben estar más unidas. Es lo que tenemos como resultado en las láminas dibujadas con tramas de tinta china y con la ayuda de reglas de dibujo técnico, que se obtienen con regla paralela

posición sobre la carnación, al enfatizar en la descripción comparativa del "rosado deliberadamente crudo" que caracteriza el color, tanto de las encías como del umbral de la vagina. Por eso sostengo que en Motivo de yeso, el trato de la boca como (el) orificio signficante, no hace más que reproducir el rol que tiene la (in)vaginación en la teoría de Kay/Dittborn sobre el cuerpo que mancha.



Dittborn, E. (1981). Fallo fotográfico. [Libro de trabajo]. Santiago, Colección Pedro Montes / D21.

y escuadra. Todo esto se encuentra fácilmente en un tutorial cualquiera sobre líneas y tramas, al que se puede agregar informaciones sobre impresos en monótono, duetono y tritono.

Lo que sorprende es que en 1976 Kay no haga mención a la dependencia del dibujo de trama empleado en el grabado clásico y que toda la operación gráfica realizada en *delachilena-pintura, historia* provenga de la traducción fisiognómica modificada desde imágenes obtenidas de la galería de personajes sancionados como tales por los libros de historia; es decir, de imágenes ya tramadas para su impresión y recuperadas de la historia impresa de la pintura chilena.

El dibujo de trama viene a constituirse en *momento* de abandono de la línea y en *suplemento* de mancha. Quizás, en el curso de 1978 y 1979, dicho abandono haya sido decisivo, cuando el propio Dittborn se dispone a preparar las obras de

la exposición de Buenos Aires, que serán la base para el libro que Kay va a publicar en 1980. De todos modos, resuena en la producción de esta serie de impresos, la escritura de "Motivos de yeso"; en diciembre de 1978. Aquí está declarado el paso; en la aproximación poética mediada y meditada a la obra de otro artista. Pero abandona la trama para recobrar el trauma del calco; no de la calcografía. Esto es, del molde al calco; del calco al impreso. El resultado es la impresión de un momento "instantáneo" recogido y modelado por la tecnología que determina la sentimentalidad de su acogida. En *Fallo fotográfico* no solo Dittborn expone un conjunto de 9 recortes de fotocopias de la reproducción del texto de benjamín, para luego proseguir en las páginas siguientes con el recorte de siete fragmentos del texto de Susan Sontag –*Sobre la fotografía*– pegados sobre un fondo de reproducciones de las palmas de las manos registradas en fotocopia. Luego, viene la transcripción de la definición de trama, copiada por Dittborn con su máquina de escribir eléctrica, sobre la imagen tramada de la portada del catálogo de Buenos Aires, que anticipa *Del espacio de acá*.

Los próximos textos recortados y pegados como testigos del estado de la reflexión sobre fotografía a la hora de presentar *Fallo fotográfico*, corresponden a dos capítulos de *Del espacio de acá*; es decir, a *El tiempo que se divide* y *La reproducción del Nuevo Mundo*, para terminar algunas páginas más adelante con el mismo procedimiento, pero referido a la descripción del sudario de Turín y a dos fragmentos de criminología; el primero, sobre la foto-robot, y el segundo, sobre las huellas de pies desnudos. De manera que la edición deja establecido el rango que ha tenido la reflexión sobre estas cuestiones en particular, en el debate que tensiona la escena. Pero la tensión por ignorancia de los referentes que Dittborn pone en movimiento. Agrego a eso la ignorancia de las conexiones y la flojera de las dependencias discursivas de que adolece la escena plástica chilena, en su indigencia orgánica. Dittborn, en

estas doble páginas hace estado de las lecturas que reticulan la polémica de la escena; es decir, la lectura de Walter Benjamin y de Susan Sontag. Sin embargo, hay cuatro fragmentos de la *Camara Lúcida* de Barthes, copiados a máquina con mayúsculas sobre hojas que luego pega sobre otras reproducciones ya fotocopiadas de un paisaje. Lo más probable es que el propio Dittborn haya hecho traducir estos fragmentos porque son los únicos de los cuáles no dispone traducción castellana. Esta es de 1990. La edición francesa es de 1980 y Dittborn la manejaba. Todo su entorno la manejaba. De modo que su homenaje a Kay en *Fallo fotográfico* implica editarlo fragmentariamente junto a Barthes, Benjamin y Sontag, para fijar el estado de un debate sobre fotografía en la escena chilena, que dista de ser unitario.

En verdad, poner a Barthes y Benjamin en una misma línea de conexión discursiva es arriesgado; más aún, en la proximidad de Susan Sontag. Sin embargo, en las escuelas de arte y de comunicación, el texto de ésta última pasa a ser de consumo obligatorio, dejando a Benjamin y Barthes en una especie de rechazo anti-intelectualista, motivado porque los profesores obligaban a realizar una lectura con total carencia de referentes. Con el agravante que los profesores de semiología “desconocían” el rigor del *Barthes fenomenólogo* de *Cámara lúcida* y eran reacios a soportar la lectura de Benjamin, porque debían entrar en consideraciones políticas y conceptuales sobre la industria cultural que en el fondo desconocían, porque no estaban apetrechados con el “francfortismo” de rigor. De modo que la lectura “en seco” no podía sino conducir a consideraciones dogmáticas totalmente reductivas para el ejercicio analítico de una obra plástica, atendiendo al hecho de cómo se configuraba la reproducción del saber historiográfico en el campo universitario de 1980.

Todo lo anterior tendría lugar en un país serio con universidades en forma. Allí tendríamos algunas cátedras de sociología

de la recepción, con un capítulo especialmente dedicado a la lectura de las fuentes de la crítica. Pero solo puedo recurrir a las tramas de unas polémicas en que la sola exhibición de unos títulos podía significar modificaciones estructurantes en una escena donde ni la semiología visual ni el psicoanálisis tenían carta de ciudadanía académica. Más aún, cuando toda la producción crítica de esa coyuntura era producida fuera de la universidad y circulaba en un espacio propio, con su consistencia adecuada y sus mecanismos de represión consecuentes. Ciertamente, la situación experimentaría algunas modificaciones –poco significativas– en la década del 90, en que nuevas traducciones y nuevas lecturas tendrían lugar en el campo laboral de la filosofía. Pero en julio de 1981, Dittborn, al exhibir sus referentes pretendía intervenir en el debate sobre la incorporación de la fotografía al espacio del cuadro, que había sido planteado por el Taller de Artes Visuales, como una discusión completamente “salida de tono”, para justificar una pictofobia que solo podía favorecer el obrerismo objetualista de un artista como Francisco Brugnoli. Para eso tendría la colaboración de Gaspar Galaz, quien se dedicaría a introducir la historia mítica de la susodicha incorporación, haciendo la mención inevitable a la serie de *Santo Domingo* de José Balmes (1965). Esa fue la fecha en que Dittborn dejó de ser estudiante de Balmes, de la Universidad de Chile, y se trasladó a Madrid, donde se empleó como “pinche” de impresión en el taller de serigrafía de la Canada Dry. Brugnoli no haría mención a la deuda que tendría con Antonio Berni sino muchísimo más tarde y expondría su overol arrugado en la Feria de Artes Plásticas, en una operación destinada a reemplazar el pacto entre el figurativismo fotográfico y el signo en Balmes, como si quisiera validar el realismo directo de una ropa replegada como sustituto de cuerpo. Pero eso, en julio de 1981 ya no le funcionaba a Brugnoli. De lo que hablaba era de la “estrategia alegórica” en la lucha contra la dictadura. A su juicio, lo que se denominaría con extraordinaria ligereza como “conceptualismo” no sería más que una variante de esa estrategia alegó-

rica, de la cual habría sido su brillante precursor, cuando era un heroico opositor de la hegemonía balmesiana en el seno de la Facultad.

Hago referencia a la “estrategia alegórica” porque remite al uso de un léxico que circula en la proximidad del ambiente comunista de la escena plástica a fines de 1980 y comienzos de 1981. En este sentido, el uso que hace Brugnoli del término alegoría no tiene absolutamente nada que ver con la acepción benjaminiana. En el ambiente cercano a Richard/Leppe y a Kay/Dittborn no se empleaba el tipo de términos al que recurre Brugnoli, sino que hacían uso de un vocabulario para-semiótico, donde era habitual el empleo de palabras como “poética”, “práctica significante”, “ideología”, “conceptos prácticos”, entre otros. Algunos autores llegarán a hablar en el año 2000 de “grandiosas máquinas alegóricas” mediante las cuáles los artistas de izquierda habrían intentado durante la dictadura elaborar mecanismos destinados a representar una catástrofe que les parecía irrepresentable. Pero ni los artistas de 1981 hablaban de catástrofe ni pensaban de manera explícita la irrepresentabilidad, ya que la aparición de estas palabras en los debates de la plástica es muy posterior, y corresponde a términos empleados en la cuenca semántica próxima a profesores de filosofía del ARCIS hacia finales de los 90’s, que convierten la derrota política de 1973 en La Catástrofe histórica y ontológica, fascinados por acudir al análisis del sentido común de izquierda enarbolando categorías que sobre imprimen una interpretación que no es posible generar con los términos en uso en la coyuntura de 1981. Brugnoli solo podía hacer mención a una teoría común de la alegoría como astucia para escapar de la censura, para hablar de cosas que en otra época expresaba sin restricciones. Y habría que preguntarse qué era lo que se preguntaba antes del golpe militar. La alegoría lo conducía, de todos modos, a reconsiderar el efecto estético de la derrota política, pero en clave victimalista. Por esta razón, me he visto gratamente sorprendido por

la mención que se hace en los comentarios benjaminianos al empleo del oxímoron “eterno transitorio”, al que accedo solo porque la textualidad de Kay/Dittborn en *Motivo de yeso* señala una pista, cuando escriben –en 1978– sobre “la transformación / de un material transitorio (yeso) / en un material / definitivamente transitorio (yeso)”. Habrá autores que acudirán al Benjamin de los *Orígenes del drama barroco alemán*, para definir la alegoría como un inquietante entrecruzamiento entre naturaleza e historia, donde la historia sería representada en condición de “paisaje primordial petrificado”. No serán pocas las referencias de Kay/Dittborn a este léxico en sus escritos: paisaje, ruina, primordial, petrificación. Pero en Kay/Dittborn hay acceso a la “catástrofe” mediante el inventario y contemplación de aquellas “imágenes encontradas” que cristalizan lo real en cuanto *ruinas*. Al final, lo transitorio y lo definitivo (eterno) se diferencian de lo alegórico en Brugnoli, que solo se presenta como desvío y mediación, cuando Kay/Dittborn lo leen en clave benjaminiana, para poder a su vez interpretar la escena chilena en su derrumbe y en las condiciones de su reversión en un “tránsito eterno”; es decir, en lo discontinuo y fragmentario de su representación. Dittborn ya tenía claro que debía consolidar un antisubjetivismo basado en una obra-de-citas en el método de trabajo debía que ser el montaje visual y literario.

¿Que sería de Brugnoli si no hubiese existido “la Facultad”? Tanto la de “antes” como la de un “después interminable”. A Dittborn nunca le sería permitido el regreso a ella. Habiendo viajado en 1965 su gesto ni siquiera fue calificado como un acto de rebeldía. Si se iba del país, ojalá no regresara. El solo hecho de viajar, en esa época, era sindicado poco menos que como una traición. De modo que a su regreso, si imaginamos que éste debiera haber sido incorporado a la Facultad, de la que había un brillante alumno, en verdad debemos admitir que no tenía posibilidad alguna de ser aceptado. No hay que olvidar que una obra de Dittborn aparece reproducida en *Veinte pintores chilenos de hoy*, el primer catálogo de arte contem-

poráneo que puede ser reconocido como tal en esta escena. Ahí también estaba Brugnoli. Pero Dittborn ya se había ido del país. Cuando regresa, en 1970, entiende que no tiene lugar alguno en la Facultad. Es decir, está virtualmente “fuera” del arte chileno. Había sido “simbólicamente” vetado por la propia izquierda. Su trabajo se desarrolla, entonces, bajo condiciones de total autonomía y retracción respecto de lo que pudiera significar un compromiso universitario. De hecho, es el primer artista que se consolida sin disponer de una plataforma académica y política universitario-dependiente.

Sin embargo, en 1981 *el debate era otro* y resulta que es Brugnoli quien queda “fuera”, porque su posición como representante de un activo e indolente comunista de la izquierda universitaria exonerada no le garantizaba presencia alguna en un nuevo debate formal, por lo que hace denodados esfuerzos para declarar que su “overol” debe ser reconocido como el precursor de un “arte des/representacional” chileno, que para él asumía la forma de la “salida del cuadro”. Habrá que entender que Brugnoli sería visto como artista de una “izquierda objetual” que estaba en trance de ser superada por las obras emergentes de los años 1976 en adelante. En esa condición solo le quedaba repetir un mismo “cuento”, que con los años se convertiría en un “mito doméstico”, para cuya reproducción dispuso primero del espacio del Taller de Artes Visuales como “sustituto orgánico”. Es en ese marco que emplea a menudo la hipótesis de la “estrategia alegórica” para hacer referencia a las prácticas de los artistas que trabajan bajo la dictadura y que no eran reconocidos por el *quattor* referencial de una escena simbólicamente perturbada.

De este modo, en julio de 1981 Dittborn hizo toda la tarea como correspondía y colocó los términos de lo que a su juicio se debía discutir sobre las relaciones entre pintura y fotografía en la escena chilena, a partir de las hipótesis sostenidas por Ronald Kay en el capítulo *La reproducción del Nuevo Mundo*, a las

que ya me he referido en otro lugar. Sin embargo, Dittborn tenía como objetivo responder con creces a la “encerrona” que Brugnoli y el CADA le habían hecho en el encuentro de cine de la CEPAL, al que ya me he referido. En esa ocasión, le cayeron encima a Kay porque defendió la presentación de *Lo que vimos en la cumbre del Corona*, donde las objeciones de la gente del TAV eran directamente irrisorias, llegando a acusar a Dittborn –que no estaba presente– de utilizar métodos “sensacionalistas” –de crónica roja– que no respetaban la memoria de los pasajeros fallecidos en el desastre del avión LAN en Lo Valdés. Pero esta era una excusa encubierta que apuntaba a atacarlo por emplear fotografías de delincuentes encontradas en revistas antiguas y por no hacer referencia directa a los detenidos-desaparecidos. En ese caso, nadie se percató que el video que tenía a la actriz de radionovela Maruja Cifuentes como protagonista, respondía al relato vitalista de la madre de Leppe, cuyo discurso en primerísimo plano ocupaba un lugar privilegiado en la instalación de noviembre de 1980, *Sala de espera*, en Galería Sur. Leppe ni se daría por enterado. En el encuentro de la CEPAL todos los ataques estaban concentrados sobre Kay, que hacía vanos intentos para hablar de la obra de Dittborn, cuyo video instalaba una crisis en el testimonialismo videográfico del CADA, que entendía la especificidad de video solo como “instancia de registro” de lo real, mientras Dittborn y Leppe defendía la práctica de la “puesta en escena videográfica” de un imaginario del arte.

Tuve que esperar hasta 1987 para exponer mi posición independiente respecto de ese video, a través del texto que escribí para el catálogo del VII Festival chileno-francés de video-arte, bajo el título *Lo que podemos ver en la cumbre de la obra Dittborn*. Debo señalar que después del encuentro de 1981, lo que CADA hizo en video fue simplemente registro de las escasas acciones “chamánicas” que realizó durante su corta existencia. De modo que confirmaba la crítica formulada por Dittborn, que desde ese momento produjo cuatro o cinco

cintas que se han convertido en una serie excepcional, que traslada al campo audiovisual la poética ya consolidada en el campo (picto)gráfico. Me adelanto en sostener que el modelo de escritura puesto en operación por Dittborn en *Definitivamente transitorio* está en la base de su *régimen de cita* que combina y articula dispositivos de representación del cuerpo en condiciones extremas, como sería el caso de las imágenes de nadadores dando brazadas exponiendo el mayor de sus esfuerzos o la imagen de un parto, en la que un bebé abandona el seno materno deponiendo el mayor de sus refuerzos. Solo que respecto de la citacionalidad, Dittborn valoriza en el trabajo de Patricio Rojas, la cita por sustracción y por localización de un faltante zonal que problematiza las relaciones entre interior/exterior, enfatizando el uso de las palabras nicho y fosa a partir del empleo del prefijo “des”, para señalar la operación de construcción de un objeto parcial; es decir, de un semi-rostro y de un cuasi-semblante. No deja de ser casual que las obras videográficas de Dittborn producidas entre 1982 y 1987 se titulen, algunas, “historias del rostro” como señalamiento de la particularidad facial en el contexto de los cuerpos recuperados por la puesta en escena de la fisicidad de sus movimientos, justamente, en obras tituladas “historia de la física”. Es decir, que afirmaban lo *definitivo* del gesto y lo *transitorio* de su representación narrativa.

En el caso del texto para el catálogo del VII° Festival, tomé el fragmento de unas declaraciones de Dittborn en las que se refería a su modelo de trabajo y en las que sostenía una hipótesis generativa tremendamente eficaz para el curso del análisis: “Si spots publicitarios y noticieros televisivos, tele-eventos deportivos en directo, seriales y películas norteamericanas fuera y dentro de la televisión han formado decisivamente nuestros hábitos perceptivos audiovisuales, ¿cómo podría el trabajo video omitir este hecho crucial? Una posible respuesta yace en algunos de mis videos y consiste en incluir allí, incrustándolos, fragmentos televisivos para someterlos a análisis,

haciendo ficción con ellos sin sublimarlos, eso es, manteniendo el estatuto de cita de los fragmentos televisivos”

Después de esta apertura, venía el texto, que tenía sentido en el seno del debate que sosteníamos quienes promovíamos obras como las que Dittborn montaba y aquellos documentales en soporte video que producían los grupos de “comunicación alternativa”.

El texto es el siguiente: “Lo básico, aquí, es saber que hay polémicas para repetir y re/trabajar, como condición crítica de la transferencia discursiva. Y todo, por la gloria del comercio exterior francés, en este terreno. ¡No es broma! El comercio exterior es fundamento de políticas narrativas; si no, hay que ver el tipo de televisión que tenemos... A veces, cambiar de narratario supone cambiar de agente de ventas... Volviendo a Dittborn; esto es, pasando por su obra, en el “privado relativo” en que sus cintas circulan, ya hemos hecho mención al lugar que ocupan. El lugar de Eugenio Dittborn está suficientemente instalado en la historia del arte chileno, como para justificar adicionalmente su presencia en este Catálogo; más aún, si se trata de abordar las problemáticas relaciones de video-arte y televisión”.

Ha sido Nelly Richard, la primera, en abordar públicamente la cuestión videística en Dittborn, a propósito de *Historia de la Física*³⁶. Es preciso señalar que las polémicas ligadas al desarrollo del espacio video han tenido como su marco privilegiado el Festival franco-chileno de videoarte.

El texto de Richard, que menciono, es una nota sobre el balance crítico del Segundo Festival. El interés arqueológico obliga que la historia del Festival sea el hilo conductor de una histo-

³⁶ RICHARD, Nelly. *SEGUNDO ENCUENTRO FRANCO-CHILENO DE VIDEO ARTE: encuentros y desencuentros (notas)*, LA SEPARATA No 6, julio 1983, Santiago-Chile.



Dittborn, Eugenio. "Lo que vimos en la cumbre del Corona," video, 1981. NTSC, color, 16 minutos.

ria de polémicas que no tienen eco en el espacio francés. Sólo han provocado sorpresas en cuanto a descubrir repeticiones diferidas de polémicas que ya han tenido curso en la "metrópoli". En Chile, a falta de especular comercialmente con obras, se especula con los textos. ¡Por lo menos se especula! La existencia de la obra Dittborn es más que una prueba; una prueba de más, que incide en la reconsideración de las "artes de la carestía"; es decir, realizadas con pocos medios y condenadas a circular en la periferia planetaria del audiovisual. En este aspecto, se plantea la necesidad de remitirse a la entrevista que, en el Catálogo del Sexto Festival, Nelly Richard y Jaime Muñoz realizan a Eugenio Dittborn, en que se relacionan sus videos con el conjunto de su obra pictórica y gráfica, así como al efecto de la distanciaci3n brechtiana³⁷ en la organizaci3n topol3gica de su trabajo.

³⁷ Menciono el hecho de que ya en 1987 mencionaba en mi trabajo la hip3tesis de la distanciaci3n brechtiana en Dittborn.

Es Nelly Richard quien, en el catálogo del *Sexto Festival franco-chileno de video arte*, enfatiza la importancia de la *Historia de la física*, de un modo reductor del alcance de dicha obra particular, desdeñando su paso por otras obras que tienen el valor de poner en tensión y combinación problemática de las retóricas del radio-teatro, del tele-teatro y del registro de "performance". Es el caso, de cintas como *Lo que vimos en la cumbre del Corona*³⁸ y las cuatro versiones de *La Pietà*. En igual enfatización incurren autores académicos como Gaspar Galaz y Milán Ivelic³⁹. La cita parece ser un adquirido irruptor del videoarte.

Citar la televisión para restar la imagen televisiva de un total institucional. Richard Dixit. Agregó: citar un texto para tomar prestada la autoridad que ejerce como economía de relato. Llamar a declarar un fragmento para relevo de la parte que falta.

Antes del video, en Chile, se citaba la foto-reportaje para restar la imagen tramada del total institucional de la prensa. Ese antes era dominado por la serigrafía y la inclusión de la fotocopia en el espacio pictórico. El video aparece como una probabilidad expresiva "de más" en el trabajo de la vanguardia plástica; lo que es falso, porque el ejercicio de la parodia del montaje permite narrativizar en una unidad de tiempo precisa las hipótesis visuales ya trabajadas en los soportes habituales (bidimensionales). Lo que hace Dittborn es extender la narrativa del calce pictórico al soporte video; traslada los estudios gestuales del modelo de la "Pietà", desde la serigrafía al video; privilegia un Tema (motivo) ya consagrado como desplazamiento gráfico en su obra y le da curso de reproducción

³⁸ DITTBORN, Eugenio. Video, 3/4, 20 min., color, NTSC, 1981.

³⁹ Gaspar Galaz, Milán Ivelic, EL VIDEO ARTE EN CHILE (Un nuevo soporte artístico), AISTHESIS No 19, 1986, Departamento de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile.

en medios diversos, anteponiendo y/o superponiendo retóricas que sólo son programables en un soporte que registra su puesta en forma narrativa a partir del material visual presente en su obra anterior y modelado por la particularidad de cada medio. Que Dittborn cite la TV no es lo decisivo en su trabajo. Todo el primer videoarte puede pasar por "arte de la cita". Dittborn sólo extiende la fuente a la soportabilidad electrónica que el material gráfico le exige: las fotografías olvidadas en la revista *Detective* son sustituidas por la codificación gestual del lenguaje televisivo, re/operadas en función de una temporalidad determinada. Como si en la pose de la Pietá de Miguel Ángel estuvieran contenidas todas las poses posibles: el resto consiste en la insistencia de exhibir la reproducción de la pose subordinada y la travesía de esa pose por todos los sistemas de (re)producción (mecánica) de signos.

Esto ya lo había percibido Susan Sontag al adecuar la pose de la madre de Minamata de Eugene Smith. Desde allí es posible vincular toda fotografía al fondo figural de la pintura universal y remitir esa cara de Guevara al Cristo de Mantegna. Es así como la extensión video de un aparato gráfico resuelve/disuelve el tedio del tiempo de exhibición de los esquemas figurales en la gráfica dittborniana y proporciona una solución de continuidad narrativa que no se logra en el soporte del cuadro. Finalmente, lo que Dittborn (re)cita es el repertorio razonado de sus propios trabajos... en la particularidad mutacional de cada medio. Sólo así la obra re/emerge autorizada por la domesticación del traslado. Pero es la narrativa del documental la que se (lo) arma en el video. Y lo que arma es armado a costa del des/arme de la particularidad de cada medio, puesto en relación con su homólogo gráfico de turno. Una cosa es la especificidad del medio, otra cosa es el desplazamiento que (re) opera en esa especificidad y que acarrea consigo el desplazamiento del enunciado. Es, me parece, lo que ocurre en *Lo que vimos en la cumbre...* El mismo Dittborn se encarga de precisar algunos alcances de este trabajo en su magistral respuesta

al cuestionario de Jean-Paul Fargier, publicado en este mismo catálogo. Se puede apreciar, entonces, el modo como el video sustrae el texto (periodístico) y la lectura (radioteatral) del total institucional de cada medio de partida (prensa escrita y radio-telefonía); los des/define y los hace pasar como datos de otra construcción narrativa, que se las juega en la hipertrofia de sus modelos mencionados en los medios tensados.

Hasta aquí, el texto sobre la videografía de Dittborn que escribí para el catálogo del VIIº Festival, editado en noviembre de 1987.

Ahora, la gran tragedia para Ronald Kay es que cuando viajó a Alemania, a mediados de 1981, llevando en su maleta la promesa del ensayo interminado e interminable sobre fotografía, ya circulaba la versión francesa de *Cámara lúcida* de Roland Barthes. La traducción y "colocación" de los fragmentos que hace Dittborn en *Fallo fotográfico* es una irrupción formal radical en una escena que no estaba preparada para su recepción. Todos los artistas y críticos(as) medianamente informados consideraban que Barthes iba a servir para continuar "fundamentando" la obra de Leppé, sobre todo si Richard abrigaba en algún momento trabajar sobre el discurso de la "sentimentalidad" implícito en su obra; ¡más aún si había madre de por medio!

De Dittborn, en cambio, se decía que estaba completamente resguardado por la escritura de Kay. Nadie se habría atrevido a sugerir siquiera que a lo mejor habría alguna relación entre esa escritura y la teoría de la fotografía de Siegfried Kracauer, que probablemente Kay ya había leído, en alemán. De algún modo lo ha hecho Juan P. Concha, pero en época reciente, más concentrado en encontrar en Kay un precursor un tanto incómodo que le desordena la interpretabilidad indicializante de una historia académica de la fotografía, *post* y *pro* "duboisiana". Pero lo sorprendente es que Kay haya omitido en el debate de 1980

la existencia de este amigo de Walter Benjamin. Porque resulta curioso que también haya omitido la existencia de los textos de Vilém Flusser, cuya existencia era por todos conocida porque su nombre circuló, al menos, en un pequeño ambiente –en 1981–, a través de un ensayo sobre el arte sociológico de Fred Forrest que fuera publicado en francés en la colección 10/18. Es decir, nada de eso podía provenir de referencias entregadas por Kay, que se cuidaba celosamente de revelar sus fuentes.

Ahora bien: *Hacia una filosofía de la fotografía* de Flusser fue publicada en castellano, recién en 1990, por Gedisa. Lo que quiero decir que entre 1981 y el 2018 han sido publicados una serie de textos analíticos sobre fotografía, que obligan a reconsiderar y dimensionar lo que escribe Kay en 1981. Lo que no ocurre es la dependencia de la obra de Dittborn, ni respecto de Kay ni respecto de la discursividad posterior sobre teoría de la fotografía. La obra de Dittborn es mucho más que eso, porque apunta a repensar, tanto la naturaleza del soporte como las condiciones de su impresión, que hoy no son “temas” en el orden de razones de enseñanza. En la continuidad de una lógica de infracciones sucesivas pensadas en la reactividad de la obra de Dittborn, Leppe responde al *foto-finish* que consagra el triunfo de la atleta francesa, con la ostentación del retardamiento de la imagen de traspaso como condición de *impresión de los cuerpos*. Es por eso que produce, como he sostenido, *Prueba de artista*, a los dos meses que Dittborn presenta *Fallo fotográfico*. En un momento en que nadie parece relevar la importancia de *Motivo de yeso*. Al final, se trataría solo de un poema. ¿Por qué tomar la iniciativa de escribir un poema en lugar de escribir un texto analítico? Porque Kay insistía en sostener que toda su teoría; es decir, la teoría de la que se le reconocía ser autor, estaba implícita en *Variaciones ornamentales*.

En el 2009, Ediciones Universidad Diego Portales publicó una nueva edición de *Variaciones ornamentales*. La primera tuvo

lugar en Santiago, en 1979, bajo el sello del Departamento de Estudios Humanísticos. En el boletín n° 2 del Centro de Estudios de Arte (CEdA) se publica en octubre del 2017 un número dedicado a su memoria. Resolvimos incluir dos textos de mi autoría; el primero, escrito en el 2003 y el segundo en el 2006. No eran, de este modo, textos reseñas necrológicas, sino un homenaje a su trabajo. Textos viejos, diría. No por ello menos pertinentes. En el 2005, Andre Goic, que editaba *Cuadernos chilenos*, me solicitó escribir un texto sobre los trabajos de Ronald Kay, porque era una publicación financiada por el Ministerio de Relaciones exteriores en la que se recogían ensayos sobre intelectuales nacionales relevantes. Lo hice, bajo el título de Ronald Kay. Sin embargo, la edición fue cancelada. Entonces lo publiqué en www.justopastormellado.cl y ahí estuvo “colgado” hasta que resolvimos incluirlo en el boletín del CEdA. En este texto, en particular, abordé las condiciones de aparición de *Variaciones Ornamentales*. Todo lo que he podido escribir sobre Kay está ahí, cuando nadie escribía ni había escrito sobre su trabajo. He intentado recuperar algunas reseñas de época, pero no he encontrado documentos. Puede que no los haya buscado suficientemente. Pero recupero dos párrafos que publicó el editor de las Ediciones UDP, firmados por Raúl Zurita⁴⁰ y Armando Uribe⁴¹. Sin embargo, en el diario

⁴⁰ “*Variaciones ornamentales* es una poesía sin sujeto. Sus devastadores y notables poemas no apelan ni a la cultura ni a Dios, sino que se derivan de la retórica de la noticia, de la editorial del diario, así como de la publicidad, es decir, conforman una poesía que internaliza el lenguaje del poder y al mismo tiempo radicaliza su tácito imperativo”(Raúl Zurita)

⁴¹ “He aquí un Lázaro o Ícaro que planea todavía dando gritos de poeta, Kay. Ronald Kay es un poeta de las alturas de ese Juan Luis Martínez a quien se le quebró un ala y ahora vuela subterráneo, y heredero del mejor Neruda, el de las Residencias, y del Parra mejor de Antipoemas. Pero es él mismo y distinto a todos los de aquí; como decía el anónimo: “imita con la vida el pensamiento”. Ahora, después de tiempos y países, se le oye.” (Armando Uribe).

Las Últimas Noticias, a propósito de esta re-edición, el escritor Leonardo Sanhueza escribió una cruda nota.

“Publicado hace exactos treinta años, sin reediciones hasta ahora, este libro de Ronald Kay tiene varias particularidades que hacen de él un hito extrañamente ineludible en el contexto de la poesía chilena. Son 34 poemas breves, algunos epígrafes y una serie de imágenes o “pantallazos” cinematográficos, todo en un libro impreso de manera convencional, pero que representa una especie de ilusión multimedia. Por supuesto, treinta años han cambiado la obra de manera sustancial: lo que en su origen fue de avanzada, rupturista, sofisticadísimo, hoy aparece retro, pero conserva intacta su capacidad de merodear algo que nunca se dice. Ronald Kay hizo estos poemas echando mano a un lenguaje frío, casi técnico, tan cercano a la prosa académica como a la crónica roja, salpicado, sin embargo, de sonidos y palabras “literarias”. El “ornamento” al que se refiere el título parece variar el tema de la realidad –los crímenes, el amor, toda la experiencia– hasta tergiversarlo. El resultado es este libro cuyo centro invisible está cubierto de interferencias y ruidos del “espacio exterior”, una tentativa literaria única e irreproducible, que es un poco hijastra de los experimentos visuales tempranos de Juan Luis Martínez y un poco madrastra de numerosas tiradas de prueba en la poesía chilena de hoy”. (*Variaciones ornamentales*, Ronald Kay. Ediciones Universidad Diego Portales, 2009, 72 páginas. Leonardo Sanhueza, LUN, 6 de Mayo de 2009).

En el 2015, el concurso de ensayos del Centro de Documentación de las Artes Visuales (CEDOC) premió el trabajo de Paz López, *Donde se quiebra el océano del tiempo. Una lectura de la imagen de Ronald Kay*. Soledad García, directora del CEDOC en ese entonces destaca el ensayo de Paz López como una “interpretación incisiva sobre los significados de los textos del crítico y poeta Ronald Kay sobre la imagen fotográfica” (...) interrogando “un libro clave de 1980, como es *Del espacio*

de acá”. Ciertamente, como Soledad García señala “Paz López decodifica a lo largo de su texto los significados que utiliza Kay para otorgarle un lugar efectivo a la imagen fotográfica”. En efecto, reconoce en Kay la existencia de una “escritura poética” que produce lengua en la página impresa, a partir de procedimientos de “trama” y “puesta en escena”. Lo que resulta curioso es que en el 2015 esta reflexión no tome en consideración lo que corresponde al apego de Kay a sus objetos de análisis y a su relación con la obra de Dittborn, sino que es re/leído desde Agamben, Derrida y Belting, en una operación de ajuste anticipativo de los conceptos de Kay respecto de las elaboraciones de los ya nombrados, cuyas referencias aparecen como plataformas confirmativas de proyección de unas hipótesis de las que Kay habría sido un desafortunado precursor local, justamente por escribir desde “el espacio de acá”. No puedo sino advertir un extraño procedimiento académico local, que consiste en buscar en una literatura crítica posterior al objeto de estudio, las confirmaciones de una corrección que justificaría un reconocimiento en forma. Si el ensayo de López ha sido escrito en el 2015, resulta obvio que debía recurrir a las elaboraciones críticas producidas después de 1979, que es la fecha de la publicación de *Variaciones ornamentales*, de la que por otro lado, nos enteramos por un texto breve de Kay publicado bajo el título de *Circuito cerrado*, que ha sido incluido en *Los inéditos de la década de los 60* publicado en el 2001, que el libro de poemas aludido ya había sido escrito en 1973 y que había esperado todos esos años para publicarlo. En lo que interesa para los (d)efectos de mi ficción argumentativa, hay una frase de Paz López que resume lúcidamente el alcance que tiene *Variaciones ornamentales* en la “política de la imagen” de Dittborn. Ciertamente, esta es una denominación de corte rancieriano que desplaza la problemática dittborniana de sus condiciones de producción iniciales para conducirla a otro tipo de debate, pero me resulta de utilidad mencionarla por la diferencia denominativa. Dittborn, en

1981, emplea la palabra "poética" para referirse a su trabajo del método. Vamos a lo que importa: "las *Variaciones ornamentales* esbozan una teoría de la escritura que contiene el siguiente sintagma: el original ocurre en la impresión". Lo que es efectivo, pero difiere de la hipótesis de que dicha consideración provenga de *Variaciones ornamentales*. Más bien tiene que ver de manera explícita con *Rewriting*, que viene a ser la pieza central de Revista *Manuscritos*. Sin embargo, el ensayo de Paz López le atribuye a *Variaciones ornamentales* un valor de matriz fundante al señalar que se constituye como "cita del Atlas *Mnemosyne* de Warburg, del *In the Realms of the Unreal* de Henry Darger y del mural colectivo *Quebrantahuesos*". Pero no sabemos cuánto conocía Kay el trabajo de Warburg en 1973 y de qué modo el estudio del *pathosformel* se articula con Parra, Lihn y Jodorowsky. Lo que sí sabemos es que en *Rewriting* realiza una operación de escritura que rescata al *Quebrantahuesos* de su "contaminación dadaísta" y lo convierte en un precedente "conceptual". En el entendido que este último atributo corresponde a un montaje literario posterior, del cual es preciso exponer sus condiciones de legitimidad teórica. Lo "nuevo" del proyecto de escritura de Kay no es que esté compuesto con "citas de frases provenientes de la prensa de información masiva", porque esa forma de trabajo ya forma parte de un cierto sentido común literario que se configura a partir de los años sesenta en la propia narrativa latinoamericana, y en particular, en Chile, en la poesía de Neruda y de Parra. Lo que sí es preciso reconocer es que *Variaciones ornamentales* realiza una operación de segundo grado sobre la lengua editorial. De ahí que sea plausible pensar que la renuncia al hablante personal y la sujeción a una hipótesis en que la referencia inmediata a la realidad está mediada por la reproducción de los relatos por un procedimiento mecánico, reconozca en la obra de Dittborn a su mejor exponente demostrativo. Kay comprende la imagen a partir de la reproducción de la palabra escrita. Todo bien. Baste con leer *El nombre de la rosa* para rebajar nuestro optimismo.

La colectivización de la percepción a la que alude López parece ser simplemente un capítulo de la historia de las tecnologías de la reproducción mecánica de la letra, como imagen. Ahora, lo que importa en el trabajo de López es que proporciona elementos suficientes para determinar la escasez anticipativa de *Variaciones ornamentales*, pero no ya desde *Rewriting* sino desde *Proyecciones en dif. esc.* Lo cual reproduce el interés manifiesto de Kay por producir la insistencia posterior de *Variaciones* como anticipación no suficientemente demostrada de todo lo demás que haya escrito. No hay que recurrir a Agamben para adquirir la certeza de que todas las imágenes anticipan su desarrollo futuro y que cualquiera de ellas recuerdan sus gestos precedentes. Basta con leer al Freud haciendo el relato de la destrucción de la Biblia Philipon. Resulta obvio que todo recordatorio que ha perdido su significado inicial nunca es destruido del todo. Esta es la razón por la cual Dittborn repite y reproduce la misma frase de Foucault, a lo largo de sus trabajos: “Lo nuevo no está en lo que se dice, sino en el acontecimiento de su retorno”. Sin embargo, para la ejecución de mi cometido, hay una frase de Paz López que hace manifiesta una gran rentabilidad: “El nivel efímero del lenguaje de los medios de comunicación –su carácter irremediabilmente anacrónico– es reimpresso por Kay para generar un vaciamiento de su contenido. Esta oscilación entre el extrañamiento y un nuevo acontecimiento de sentido, es tal vez la cifra del modo en que Kay está comprendiendo la imagen por medio de la palabra escrita”.

Lo que hace Kay, entonces, es re/imprimir, al “encontrar” y re/editar su hallazgo, para “generar un vaciamiento”. No es menor. El único texto en el que emplea el recurso formal al vaciamiento como procedimiento de traslado es *definitivamente transitorio*, escrito “a dos manos” con Dittborn, en 1978; es decir, un año antes de la primera edición de *Variaciones ornamentales*. ¿Por qué la omisión a este trabajo conjunto en los textos posteriores? Si es leído desde las exigencias plantea-

das por la calcografía dittborniana, resulta ser un texto en el que cualquier lector atento debe reconocer la articulación que plantea entre el sistema del calco y el sistema de reproducción de un impreso. Kay escribe en 1979 que “cada materia lleva la memoria de sus usos”. Pero eso proviene del trato con las materialidades que producen el trazo y la reproducción de trama; que no son ajenas a lo que un estudiante de grabado adquiere en el taller. En el origen de nuestra conveniencia está la reproducción. Nuestra conveniencia en la propia invención de un origen cuya reproducción está determinada, también, por las mermas de transferencia. Entonces, toda reproducción supone una merma de origen que ya está inscrita en las consideraciones que Dittborn y Carlos Flores del Pino ponen en ejecución en el momento que deciden realizar su investigación sobre el “vice-campeonato”, en los primeros meses de 1981. ¿Y qué otro dispositivo pone en evidencia el calce de las mermas, si no es el vaciado de yeso? De este modo, sorprende la nula importancia que se le atribuye a la experimentalidad del texto *definitivamente transitorio*, porque no solo precede la publicación de *Variaciones ornamentales*, sino que expone un tipo de escritura que no procede por inventario de citas, sino que realiza un análisis pormenorizado de las tecnologías de vaciado, sobre las que se puede especular con el propósito de fijar un estatuto que piense el vaciamiento de la imagen. Pero sobre todo, la fijación del calco de una zona corporal determinada: ya se verá cual. En lo inmediato, me remito a ingresar por los flancos practicando un (mal) hábito que ha sido criticado por “empirista”; es decir, atenerme no solo a la materialidad de las palabras, sino a la literalidad de los procedimientos de trabajo.

En *definitivamente transitorio* la ausencia de letra mayúscula indica la procedencia fragmentaria del nombre, haciendo estado de su pertenencia a una cadena de enunciados en la que no ocupa –al parecer– lugar de jerarquía alguna, como si hubiera sido arrebatado a un flujo inespecífico; más aún, cuando el objeto de “estudio” es un “motivo de yeso” que reproduce

en yeso un "motivo de carne". No puedo sino mencionar un acto vandálico realizado por estudiantes de bellas artes durante la reforma universitaria, que secuestraron las copias de yeso que había en el hall de entrada de la escuela. Estas fueron encontradas en unos sitios eriazos a la mañana siguiente. Se inició un sumario que no arribó a ninguna conclusión. Los estudiantes estaban comprometidos con algunos profesores, de modo que el sumario tenía pocas posibilidades de llegar a destino. Digamos que era el síntoma de un desborde por la extrema-izquierda destinado a perturbar la dirección académica de una escuela dominada por los comunistas. Los calcos correspondían a copias de yeso de "grandes cabezas" de la antigüedad greco-latina y decoraban el ingreso al edificio de una escuela cuyos profesores buscaban formas de asegurar su condición de "compañeros de ruta" de la vanguardia política, a fines de la década de los 60's.

Kay/Dittborn escriben *definitivamente transitorio* exactamente una década después de este acto de "secuestro" de las copias. Pues bien, en 1978, aquello que otrora había sido objeto de escarnio (la copia de yeso), en 1978 se convertía en un gesto de reparación porque los cuerpos estaban amenazados en la unidad de su reproducción mínima de sí. Es decir, en las posibilidades de su propia auto representación. Un procedimiento desestimado por estudiantes en búsqueda de una ruptura del *canon* clásico de la representación de los cuerpos, aparecía al cabo de una década como un prospecto estimado para instalar la primacía técnica del grabado. Porque aquí, la disputa por las precursividades determina roles que no son suficientemente probatorios. Kay habla de fotograbado porque le interesa la imprenta (la prensa de masas) desde que su director de tesis lo envía a París para que investigue sobre los "fait divers" que aparecían en la prensa en la misma época en que Baudelaire publicaba *Fleurs du mal*. Dittborn habla del grabado y le interesa la imprenta desde su experiencia con el propio aparato de grabado clásico. De modo que el modo

como Kay ingresa al objeto encontrado es a través del "fait divers". Vuelvo a insistir en el hecho de que la teoría de la impresión en Kay proviene de la trama dibujada por Dittborn en *delachilenapintura, historia*.

Partamos por una distinción tipográfica: en dos columnas, los fragmentos están contruidos como unos módulos; los de la izquierda, impresos en rigurosa *helvética*; los de la derecha en itálica, en *times*. Como se ha de saber, la itálica se emplea para designar la procedencia foránea de una palabra. En todo caso, su carácter subordinado y excepcional. Sin embargo, en la itálica se esconde una clave que permite organizar el modo cómo operan los términos en la descripción del procedimiento en el seno de un cuadrilátero, sancionado en una de las páginas inicializantes, donde los nombres de los autores, visiblemente impresos "en baja" (minúscula), definen alternadamente los ángulos (rincones) en que se sostiene el título, rimando y mimando el léxico referencial del boxeo, porque de seguro, ambos tendrán que revalidar el título de los pesos completos de la *poesía analítica* en un combate por la designación de los problemas que definen las coordenadas de la escena.

Pero vamos al punto: seré criticado por dedicarme a describir el modo como van dispuestos los fragmentos. Es curioso, porque al mismo tiempo mis contradictores, ya legitimados por la academia, afirman la importancia de lo impresivo como condición, y sin embargo, desestiman la materialidad sobre la que se sostiene. Pero no dejaré de insistir en la importancia capital que tiene la página siguiente, que completa la secuencia de la página que reclama la lucha por el título, porque define el lugar (mismo) de la distinción carnal del objeto requerido; a saber, la reproducción en yeso de un molde de la boca, pero disponible en medio de la página en/nichada como representación de otra cosa: el umbral de la vagina.

La cuestión del nicho es decisiva, porque remite a la disposición de la letra como si estuviese tallada sobre una placa de mármol desde la que podemos revisar la página precedente como un monumento funerario. Entonces, si accedemos a compartir la hipótesis según la cual el poema se constituye en el impreso, señalo que es preciso poner atención al hecho que el verbo *constituir* está impreso al menos veinte veces a lo largo del poema, para definir determinados estados de la *materia de yeso*, que sobrepasa al “motivo” y lo ancla a una función que está determinada por la fragua, que se debe considerar como un *impreso objetualizado*.

De este modo, el poema “describe” inicialmente la condición técnica del procedimiento de calco:

“sulfato de calcio hidratado
o yeso, aplicado líquido
sobre cualquier superficie
del cuerpo humano vivo,
al fraguar
constituye rigidez opaca,
constituye bota,
constituye fósil,
constituye embalsamamiento externo,
constituye petrificación;”

Sin embargo, es preciso leer de inmediato el fragmento de poema que ha sido impreso al margen. En el entendido que los bloques de textos impresos en helvética son el *corpus*, y lo que está impreso en itálica no es más que un *comentario subordinado*. Lo cual, es una astucia razonable que señala el lugar desde donde se puede anclar una interpelación discursiva, como lo que declara:

*la acción en yeso se sitúa
en el lugar/desastre de la castración*

*para desde él enunciarse
con la cabeza en blanco
balbucearse
enterrada tragada encandilada
por la vagina alba
de la pantalla de yeso*

En helvética está impreso el efecto constituyente de la fragua, mientras en itálica está señalado el lugar simbólico donde es vertido el yeso líquido que cubre la cabeza y la anula como condición del molde, que va a determinar la confección de la pantalla como el hueco que recupera la forma, de un modo similar a cómo los expertos de la policía técnica vierten el yeso sobre la huella de un zapato para descubrir a un criminal. Ese es el lugar designado como “desastre de la castración” que luego de la barra oblicua debe ser reconocido como sinónimo de “lugar”: la cabeza. Pero solo para introducir la doble noción de zona: la boca y el ojo. Nada más que para fijar la función de la ceguera y la punción metafórica de la vagina. Lo que calza y lo calcado es el hueco que define el relieve del rostro.

Ahora bien: en las páginas finales de definitivamente transitorio exponen por la simetría de un enunciado zonal que está determinado por la distribución territorial de los bloques textuales, tal como los señalo a continuación (ver fotografía), hay una frase que se repite dos veces, en itálica, entre comillas, para señalar que proviene de un lugar que está fuera de la publicación. Ese lugar es un libro. Ya diré cual. La frase –como se podrá apreciar– es la siguiente: “*Edipo Rey tiene quizás un ojo demás*”. Para cualquiera que esté familiarizado con el psicoanálisis francés le vendrá a la memoria el célebre título del libro de André Green, que en francés fue publicado en 1969 por Les éditions de Minuit en la Collection Critique, *Un oeil en trop (Le complexe d’Oedipe dans la tragedie)*. Lo sorprendente es que de este libro hay una traducción al castellano recién en 1976 y que le fue decapitado parte del título, decisivo, en francés.

Solo fue traducida, entonces, como *El complejo de Edipo en la tragedia*. Pero *Un oeil en trop* no fue considerada una frase que, al ser traducida, fuese editorialmente (comercialmente) pregnante. De modo que, al ser marcada la frase en el poema de Kay/Dittborn, la función del “ojo (que está) demás” resulta fundamental. Solo que la mención a la obra de André Green es un desvío necesario que introduce de manera torcida otra cuestión, que para Kay, en particular, resulta ser decisiva. El texto que emplea Green para titular su versión francesa de un ensayo sobre las relaciones entre la tragedia griega y el psicoanálisis proviene de un verso de Hölderlin. Lo que plantea una pregunta básica: ¿Cuál es la necesidad de instalar la relación con sus fundamentos cuando Kay aborda, simplemente, una obra de la escena chilena, en la que ensaya una forma analítica vestida de poesía, por no decir, disfrazada? ¿Por qué, para analizar una simple obra local, recurre a la cobertura vestimentaria de un verso del poeta referencial para su propia obra como poeta? Empleo el recurso vestimentario solo para señalar que Kay le “pide ropa prestada” a Hölderlin para abordar cuestiones en las que desea dejar una marca fundacional.

¿Qué hace en el poema la cita de un título que refiere a un libro que trata sobre el parricidio? ¿Cómo voy a interpretar el conjunto de una disposición de escritura a partir de la singularidad de un título? Sin embargo, así como Kay promueve el regreso al origen de las formas, ¿por qué no hago el intento de localizar en el título el carácter de la obra en su conjunto? En efecto, no se trata de interpretar, sino de localizar, en el entendido que eso ya es una *interpretación-en-acto*. De modo que debo someterme a las coordenadas que señalaba por la *materialidad de las palabras*.

La frase “Edipo rey tiene quizás un ojo demás” aparece como epígrafe de un bloque de frases en que la barra diagonal señala el lugar de una escansión. Según Lacan, la escansión es una “puntuación afortunada” y es la que da sentido al discurso

del sujeto, que debe lidiar con dos tiempos; el de la historicidad de su contingencia y el del tiempo poético. No hay que perder de vista que se trata de la contingencia de una exposición en que las obras son objeto ilustrable y que la forma de expresión de la analítica puesta en movimiento radicaliza la posición de la crítica en la escena local, en 1978, en que los pocos que escriben provienen del “ambiente” de Kay; es decir, el Departamento de Estudios Humanísticos, en que no es posible “meter a todos en un mismo saco”. Pero ahí están: Hunneus, Adriana Valdés, escribiendo sobre Leppe en el curso de ese mismo año, para *Reconstitución de escena*, en Cromo. Está Richard, pero no pertenece a ese ambiente universitario que conceptualmente la desconsidera. De modo que puede uno preguntar: ¿qué es esta manera de escribir? ¿Una simple derivación de estilo? Porque lo que está en juego no es la división del poema de Kay/Dittborn en unidades métrico-rítmicas, sino la introducción de la instancia de corte de una sesión analítica, siendo ésta una referencia para el corte de la versificación que intenta desde ya interpretar en ausencia. Más aún, cuando hay un corte entre dentro y fuera, para señalar el lugar en que habitan la Razón y el Deseo. Para tal efecto, las dos columnas son distintivas, especular/mente, cayendo en el uso de una palabra que los acerca a una lectura –digamos– anglosajona de Freud, en la que se habla de “seso” como sinónimo de “mente”. ¿O no? Porque al final de cuentas, declarar la enumeración de aquello que “carece de seso”; es decir, que no piensa, que no sabe, significa dar espacio en la otra columna a aquello que puede ser “descabezado”, “sin placer”, “sin mujer”, entre otros. Sin embargo, Kay/Dittborn obligan a leer *no-de-corrído*, sino de manera *constelar*, poniendo atención en el pliegue central de la doble página, promoviendo una lectura desde adentro hacia afuera, poniendo en función la expansión de las zonas en la que los bloques de textos son distribuidos, buscando demostrar una correspondencia entre página y página, como si se estuviera frente a un “espejo de papel”.

Los bloques que se acercan al pliegue central remiten a una distinción de escenas donde los operadores de referencia van a señalar las funciones de la visión y del habla, pero por sus contrarios; es decir, la ceguera y la sordera. De este modo, en el bloque de la página izquierda, la frase “Edipo Rey tiene quizás un ojo demás” aparece impresa sobre el bloque, como si fuera un epígrafe, mientras que en la página derecha cierra el bloque como si fuera un colofón. Por la izquierda, señala el dentro, por la derecha, el fuera. En el primero, enfatiza la función de *nicho*, mientras que en el segundo, insiste en la condición de *fosa*. Igualmente, es el momento de poner atención en la necesidad política del entierro y del duelo, por lo que esta frase es una pista que nos debe poner en la filiación de Antígona y de su rol en la tragedia griega, como fondo referencial de todo el poema de Kay/Dittborn. En ambas situaciones, la condición de reproducción de los rostros y de los semblantes están sujetas a una *producción de incompletud* que sella el acceso a la visión y al habla, como ya he mencionado. A retener, entonces, el valor de los órganos: ojo (nicho) y boca (fosa).

En las escasas reproducciones que se tiene del trabajo de Patricio Rojas, se puede percibir que los calcos del rostro están seccionados, de modo que la imagen reproducida es la de una mutilación de la cuenca de los ojos y de los labios. ¿Es así, efectivamente? Las fotografías no son claras. Esto indica que *Motivo de yeso* no fue un catálogo de la muestra, sino un uso de ésta en provecho de la escritura de Kay/Dittborn. Admito la dificultad de leer los poemas analíticos sin poder recurrir a una “ilustración” en forma del referente; lo cual señala una voluntad expresa de perturbar las pistas para un acceso a la obra plástica de Patricio Rojas y facilitar el paso hacia la poética topónimica de Kay/Dittborn, deseosa de instalar la preeminencia del nicho (por dentro) y de la fosa (por fuera) como lugares de entierro de un “semirostro” y de un “cuasisemblante”. De modo que el rostro/semblante queda con un *ojo-de-menos* y

una *boca excavada*. El ojo fálico yace en la tumba de la boca. Ciertamente, es la referencia al “rosa pálido nacarado” mencionado en *Variaciones ornamentales*. El retoque de la imagen es realizado con el auxilio de una herramienta fálica: un lápiz rojo. Ya me he referido a este procedimiento escolar en *El fantasma de la sequía*. Porque si me atengo a los detalles, cuando Kay publica *Los inéditos de la década ...* lo que hace es reproducir unos restos de ruinas griegas; su propia *memoria ruinificada* para servir de origen a todo lo que vendría.

Hay que ver en lo anterior la marca de la pasión deliberada de Kay por la “cultura griega”, en la que encuentra una fuente de inspiración determinante que confirma el desarrollo de una poética que siguiendo una larga tradición filológica acude al auxilio de la conjetura aristotélica según la cual la tragedia deriva del ditirambo. Es preciso que señale el rol de ésta tragedia, en particular, y no de otra. Se trata, en sentido estricto, de *Edipo Rey*, de Sófocles, donde se localiza la acción del padre mítico de la horda primitiva y establece la intervención conceptual en la fundación de la hipótesis freudiana. Solo que en poema de Kay/Dittborn la horda es la que funda la poética, y por eso hago mención a los ditirambos, que son cantos corales narrativos originalmente en honor a Dionisios. Es decir, donde Kay/Dittborn apelan a la noción griega de *hybris* para establecer el rol de la soberbia, del exceso y de la rebelión frente a un poder superior encarnado en la dictadura militar que busca aniquilar toda marca del deseo de reconstrucción de la Historia. ¿Será efectiva esta interpretación? Si no, ¿de qué otra manera habría que analizar la decisión de Patricio Rojas de practicar la ablación de los bordes de los párpados y de la boca? ¿Es posible formular una teoría general del signo o bien sugerir que el “rosado deliberadamente crudo” será convertido en emblema de la autonomía poética de Dittborn, cuando éste emplea de manera reiterada el papel secante del mismo color para ejecutar la cadena interpretativa que afirmará las condiciones fenomenológicas de la particular mate-

rialidad de dicho papel: la absorción? Lo cual indica un paso suplementario en favor de su propia iniciativa como soporte de una estrategia de deposición corporal que le ha permitido sobrepasar las restricciones del análisis poético del calco de yeso.

La omisión de “un ojo de más” en la traducción al castellano de la obra de André Green, autoriza reivindicar el valor del ojo-de-menos que implica admitir la ceguera ante el análisis de aquello que satura por exceso de visibilidad. Ciertamente, en palabras de Green, entre teatro y psicoanálisis existe un vínculo misterioso. En el seno de dicho vínculo Kay/Dittborn van a ejecutar la distinción de las dos escenas; por un lado, la escena social; por otro lado, la escena de arte. Lo cual señala que en la coyuntura de escritura de este texto existe en ellos una necesidad de distinción entre escenas generativas que “ponen ante los ojos” unos cuerpos y unas acciones cuya representación se arma en la fisura de otros cuerpos y de otras acciones. La homofonía parcial entre *fisura* y *figura* me habilita para permanecer atento a las reproducciones efectivas que Patricio Rojas ponía en tensión, cercenando las posibilidades de la reproducción facial, de un modo análogo a cómo Kay/Dittborn no podían permitir sometimiento alguno hacia la mimesis aristotélica, y por lo tanto, no podían poner sus esfuerzos al servicio de la catarsis. La radicalidad de su escritura estaba asentada en esta pretensión imposible que convertía toda acción de arte en una empresa curativa, porque incluso Leppe buscaba en su trabajo producir un impacto afectivo sobre un espectador determinado, recurriendo a la voz (delirante) y a las palabras (razonadas de un discurso prescriptivo). Kay/Dittborn acuden al *Edipo Rey* de Sófocles para devaluar el poder persuasivo y emotivo de las palabras con el propósito de modificar al máximo la carga afectiva. Sin embargo, al parecer, resulta improbable prescindir de la catarsis, de la voz, de las palabras. Kay/Dittborn insistían en el rol de la palabra impresa



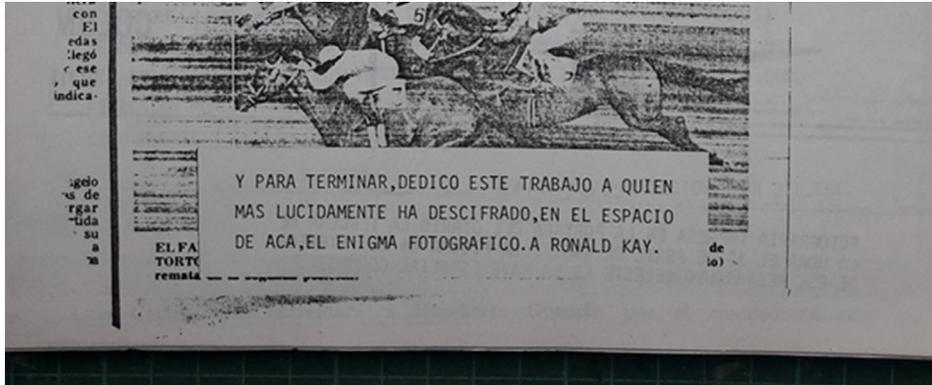
Dittborn, E. (1981). Fallo fotográfico. [Libro de trabajo]. Santiago, Colección Pedro Montes / D21.

porque se inventaban de este modo una distancia crítica. Sin embargo, se someten al poder simbólico de las máscaras que ocultan el rostro y la cabeza. Por eso, la mención en otra doble página, a “mascarilla mortuoria”, distribuida por columnas de la manera siguiente:

mascarilla mortuoria
que llora LLAMANDO
positivo de yeso

mascarilla mortuoria
que mama REMEDANDO
positivo de yeso

mascarilla mortuoria
que inculpa ROGANDO
positivo de yeso



Dittborn, E. (1981). Fallo fotográfico. [Libro de trabajo]. Santiago, Colección Pedro Montes / D21.

maskerina mortuoria
que responde ESCUPIENDO
positivo de yeso

maskerina mortuoria
que deletrea NEGANDO
positivo de yeso

maskerina mortuoria
que suplica BOQUEANDO
positivo de yeso

maskerina mortuoria
que acaba GIMIENDO
positivo de yeso

maskerina mortuoria
que engulle JADEANDO
positivo de yeso

maskarilla mortuoria
que ordena ERUCTANDO
positivo de yeso

maskarilla mortuoria
que ama LAMIENDO
positivo de yeso

maskarilla mortuoria
que maldice BABEANDO
positivo de yeso

maskarilla mortuoria
que expira VOMITANDO
positivo de yeso

La máscara intensifica el poder persuasivo de las palabras a través del uso del gerundio que redobla el poder del verbo copulativo. En la carga afectiva manifestada por la secuencia de acciones (llorar, mamar, inculpar, responder, deletrear, suplicar, acabar, engullir, ordenar, amar, maldecir, expirar) se despliega la historia secreta de Edipo, la del parricidio y del incesto, que es contada sin querer contarla. Porque eso es con lo que Sófocles nos confronta: “la paradoja de que el más sabio de los hombres, el gran descifrador de enigmas, el que fue capaz de vencer con su ingenio a la esfinge, sea el último en descubrir eso que escapa al control de su raciocinio y que asoma intermitentemente en sus enunciados”⁴². Al fin y al cabo, llamar, remedar, rogar, escupir, negar, boquear, gemir, jadear, eructar, lamer, babear, vomitar, son todas acciones que anticipan toda verbalización; es decir, son enunciados corporales que están “antes” de la letra, que fija, como *positivo de yeso*, lo que está por venir. ¡Pero si aquí ya está, anticipado, el

⁴² REISZ, Susana. El rol del mito y de la tragedia griega clásica en la historia del psicoanálisis, Revista Psicoanálisis N° 15, Lima 2015.

gesto que funda la narratividad de *el cuerpo que mancha*, que será desde 1979 el capítulo *príncipe* del *gestus* dittborniano!

Fijar, antes-de-la-letra: para señalar lo que no está aún oficializado. Eso querría decir, antes de la inscripción de la letra en las tablas de la ley mosaica. En que curiosamente, el diseño de las páginas de este poema se asemeja a las tablas de la ley en la escena local. Y que, desde luego, Dittborn emplee con tanta profusión y exactitud la reproducción fotográfica de una escena como la *Pietà*, que proviene de las manos del escultor que es autor también de una escultura de Moisés.

Obviamente, la máscara mortuoria se obtiene del calco del rostro de una persona recientemente fallecida: su *facies cadauérica*. Es decir, lo que reposa y metaforiza la desagregación y la ruina. Lo antes-de-la-letra precede al templo y a la casa del arte. Pero aquí, todo la escritura de Kay/Dittborn se juega entre la *facies hippocrática* (el momento previo) y la *facies cadauérica*. ¿Qué buscan Kay/Dittborn en los trabajos de Patricio Rojas? Una ilustración de un tipo de redención que deben colocar en el debate sobre el impreso; pero más que nada, como aquello que reproduce el procedimiento de recolección de un "paisaje primordial petrificado", que es como Walter Benjamin define la "facies hippocrática de la historia". Sin embargo, el propio Kay ya ha señalado la vía de acceso a este poema de 1978, a partir de un texto de 1976: *Proyecciones en dif. esc.*; que Dittborn transcribe a máquina en altas (mayúsculas) para ser pegado sobre una fotocopia de una fotografía que reproduce el rostro de un boxeador chileno, que se caracteriza por disponer de una facialidad cadauérica, justamente, porque convierte en síntoma su condición de *facies cadauérica* antes-de-la-letra, que luego edita en *Fallo fotográfico*, en 1981.

En esta definición, Kay trae a colación un recurso de historia del arte del barroco, para convertir en *vanitas* la propia fotografía. Pero quizás esta sea una operación desmedida, en la

que hace coincidir la fotografía como una especie de jeroglífico egipcio, que durante el Renacimiento sirve para señalar la existencia de una “escritura divina” que usa imágenes en vez de lenguaje fonético. No hay que olvidar un detalle: Dittborn dedica *Fallo fotográfico* a Ronald Kay, en el momento en que éste deja el país. Ya no estará ni su voz ni su escritura.

Lo que importa es por qué Dittborn emplea las palabras “enigma fotográfico”. Edipo es el gran descifrador de enigmas. ¿Pero por qué Kay le atribuye a la fotografía el estatuto de un enigma? ¿Está hablando de fotografía, o de otra cosa? ¿No se piensa acaso que al hablar de fotografía, Kay está hablando de otra cosa? ¿Cuál es esa otra cosa en la que acarrea transitoriamente a Dittborn, entre 1978 y 1981, y de la que Dittborn parece sacarse de encima en *Un día entero de mi vida* y en *Fallo fotográfico*? Porque todo lo que Kay escribe sobre fotografía reproduce una escena de “historia sagrada”, como si su propósito hubiera sido buscar *la imagen esencial*, desde la cual se puede hacer desprender toda imagen posible. ¿No sería acaso un exceso de *primordialismo arcaizante*? La declaración sobre la *facies hipocrática* de la historia podría denotar una lectura conservadora de Benjamin. ¿A que le podemos llamar “lectura conservadora”? ¿A aquella lectura que iría en contra del propio materialismo de Benjamin? ¿Quién podría debatir en esos términos, con el propio Kay, en la coyuntura de 1981? . Es decir, habría que hablar “del Benjamin de Kay”. Des/materializado. Des/marxistizado. Incluso, si se lee a Kay en términos directamente políticos, resulta curiosa la preocupación que éste tiene por aislar las expresiones mundanas de la pasión de la historia de aquello que está inmovilizado en el jeroglífico. Lo cual conduce a imaginar que la historia humana no sería más que una declinación de “historia griega”, *inscrita en mármol*, sobre/determinada por operaciones de relectura de una historia cristiana *reproducida en yeso*, que a su vez no sería más que la puesta en orden descalzada de escenas básicas donde

no vemos más que citas bíblicas re-copiadas en clave maníaco-depresiva.

Me asombra que no se haya pensado la contradictoria radicalidad de la presencia de una frase como “Edipo Rey tiene quizás un ojo demás” en la estructura del poema Kay/Dittborn. De seguro, la mención a la tragedia tiene que ver con hecho de que ésta es el espectáculo privilegiado del duelo y por esta razón, probablemente, el *quattuo*r de la escena –Kay/Dittborn y Richard/Leppe– haya considerado que la propia palabra “escena” era la que acudía con toda certeza a designar el carácter y la dimensión de un duelo recuperado a la medida de unas inversiones que no tendrían efecto alguno en el gran teatro de la política de la Oposición Democrática, que ya había ofrecido su garantización al C.A.D.A., que hará del sacrificio, un espectáculo. Para Kay, Edipo Rey es la figura sustituta para definir su propia posición en la tragedia chilena y le proporciona las herramientas no-marxistas que necesita para abordar el sufrimiento de la vida afectiva de una comunidad, cuyo destino busca representar, declarando la impensabilidad de la propia representación, como corresponde a la actitud del filósofo que expone su deseo ilimitado de saber y sondea los secretos del destino sobrepasando los límites humanos, haciéndose portador de una inspiración infinita, localizada como compensación de una “política doméstica” en el Santiago de 1978. El sufrimiento de los héroes sofocleos puede ser remitido a un modelo de tragedia en que el poema debe ser entendido como el límite de un tipo de deconstrucción teórica no menos “doméstica”, subordinada a las tensiones académicas de los principales agentes del Departamento de Estudios Humanísticos, entendido como “escena de conocimiento ilimitado”, donde solo ellos están habilitados para *ir demasiado lejos* (un ojo de más).

D21 Editores

Nueva de Lyon 19, departamento 21

Providencia, Santiago de Chile

info@21.cl

www.d21.cl

ISBN:

978-956-6235-04-0

Texto:

Justo Pastor Mellado

Diseño de portada e interior:

María Fernanda Pizarro

Asistente de documentación:

Matías Navarro Farías

Santiago de Chile, julio de 2024.