







ENVIO DE EUGENIO DITTBORN
A LA 5ª BIENAL DE SYDNEY,
1984.

"Resultaba casi 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".

Selecciones del Reader's Digest,
abril de 1981

FICHA TECNICA DEL ENVIO DE EUGENIO DITTBORN A LA 5ª BIENAL DE SYDNEY, 1984.

TITULO:

Un día entero de mi vida (Políptico).

DIMENSIONES:

Dos módulos de 240 x 152 cm. + dos
módulos de 240 x 80 cm.

TECNICA:

Fotoserigrafía impresa y pintura Hi-Gloss
de la serie 35-201 de Argon Inks sobre
ocho submódulos de acrílico transparente,
algodón hidrófilo y cuatro módulos de ma-
dera de cholguán.

FECHA DE PRODUCCION:

Agosto - diciembre de 1983.

LUGAR Y FECHA DE EXHIBICION:

5ª BIENAL DE SYDNEY, ABRIL-JUNIO
DE 1984, SYDNEY, AUSTRALIA.

Un Salvataje *

Pablo Oyarzún

El envío a Sidney:

*

Las notas precedidas por este título pertenecían originalmente al texto **Protocollage de lectura**, publicado en el catálogo de la exposición de pinturas postales de Eugenio Dittborn en Galerías Sur y Bucci (sept. oct. de 1985). El cambio de formato obligó a modificar la diagramación de **encaje** —de citas— que se puede consultar allá. No voy a incurrir en la pedantería, por lo demás infundada, de explicar las nuevas opciones. Sólo quiero decir que tomé en consideración, sueltamente, las relaciones siguientes: izquierda/derecha, anverso/reverso, cuerpos tipográficos diferentes, y blancos.

imposible soslayar la alusión por la cual este envío nos reenvía al cuadro. Problema histórico ya, continua polémica de Dittborn clasificable, por lo pronto, como secuela de las rupturas modernas (piénsese en la defunción del cuadro clásicamente proclamada por Marcel Duchamp); advertible como aprendizaje que el artista ha hecho de ellas: no sólo de sus euforias e ironías, sino también de sus rezagos, aporías y vueltas. El cuadro es el gran esquema productivo de toda la pintura europeo-tradicional, aquella instancia, material e ideológica, donde reside, como en su haz de relaciones y determinaciones, el sistema entero de las bellas artes; concretado en la especificidad de una de ellas, ejemplar. La crítica del cuadro —ya sea que a través de ella se busque demoler la institución del arte *avant la lettre*, ya sea que quiera reservarse, más allá del finiquito de ese esquema, un lugar o un movimiento para la pintura como arte, puede ser impulsada de dos modos

*Ventana o espejo, representación y apariencia, el cuadro ha hecho época como imagen del mundo: "El cuadro es... apertura y cierre a la vez...: apertura de un espacio y cierre del mismo... Sobre el espectáculo a que se abre el cuadro se cierra éste al proyectarlo e instalarlo como un mundo en la estabilidad que le es dable a lo móvil, en su forma. El cuadro es esencialmente el espectáculo del mundo y por eso el mundo como espectáculo: aquél en que la mirada proyecta un mundo... al mirarlo imaginariamente, en su repetición, en el hueco —en el espacio— del cual necesariamente se ha ausentado para permitir su repetición. Como repetición, el cuadro es, así, representación pictórica. Un mundo es un proyecto que se representa como posibilidad en el cuadro desde el principio que lo hace proyectable, que, en la proyección, lo hace *mirable*, esto es, desde su formalidad. El proyecto de mundo que es la pintura en el cuadro no es, por cierto, el de hacer un mundo, sino el de mirarlo en su multitudinaria apartencia. Por eso mismo es a la vez un *bello mundo*, puesto que como posibilidad del*

abiertamente diversos: digamos, por abreviar, uno interno y otro externo. Cabe que entre ambos haya gradaciones, hitos, pasos, soluciones de compromiso. En términos de programa, el modo externo se gesta como el quebrantamiento radical del esquema y de la forma, con la renuncia violenta, la violación de ambos, que implica repensar soporte, espacio, materia y gesto, desde la utopía de un **otro** espacio. El modo interno persevera en el **topos** heredado, para corromperlo mediante modificaciones locales, pero no menos álgidas, en el trámite paciente de una larga duración. Que acaso no acabe nunca.

La crítica dittborniana al sistema institucional de las bellas artes se ha definido desde un comienzo como crítica interna. Su principio reflexivo fundamental ha sido, continuamente, la cuestión de las técnicas.

mundo, y quizá la más alta, está su belleza, su aparecer brillante... repetido, no puede ser el mismo mundo, sino otro imaginario: el cuadro es imagen del mundo..."

Pero una crítica interna, para ser eficaz —y esto es lo que pide su principal destino manifiesto—, debe alcanzar una incidencia que le permita hacer ver la **verdad** de lo criticado. No tanto la verdad **que** lo criticado proclama, sino más bien la verdad **de** lo proclamado.

Cuando se dice que la cuestión de las técnicas es el eje de la productividad ditborniana, se señala, ante todo, la inscripción histórica de ésta: el aprendizaje hecho de una situación del desarrollo de la producción artística —el recorte de su contemporaneidad, organizada como dominancia por lo menos desde fines de la década del 50— en que ésta ha venido a perfilarse, precisamente, como dispositivo técnico de producción de arte y correlativa disponibilidad de los modos y procedimientos que hacen a ésta posible; pero, al mismo tiempo, como reflexión y refracción de ese aprendizaje en un medio que aporta, a ese plan de tecnificación del arte, contradicciones y alteraciones específicas, ya desde esa suerte de régimen de indisposición financiera que determina, en general, los

inscripción y aprendizaje históricos como una lección. Vadeando el testimonio (presuntamente) inmediato de los estados de dolencia personal o colectiva debidos a la crudeza cotidiana y a las atrocidades del poder, de éstas mismas

recursos, y que obliga al diseño de una economía de guerra de materiales bastos y de procedimientos de moderado dispendio.

Se podría creer que la restricción económica gobierna como desde fuera la selección de procedimientos técnicos y materiales, pero pareciera ser más adecuado decir que ella es expresiva de un condicionamiento global que afecta materialmente —como tejido tenso de poder— al ejercicio del arte en un **locus** periférico y en periodo de aguda indigencia; o más exactamente, expresiva del modo en que un ejercicio de arte determinado —éste, de E.D.— se asume como tal a partir de dicha afección: infiere de ella su propia posibilidad de armarse como arte; único modo de escapar al marasmo de ser, **de modo simple**, culpable.

Sin embargo, detenerse sólo en este punto sería insuficiente, pues no nos haríamos

extrae Dittborn las claves para releer una historia —historia nuestra— en sus despojos y sobras, y sólo entonces ofrecer, en el cuerpo marcado de la obra, un testimonio cierto.

cargo con ello de lo que han sido los paradigmas con arreglo a los cuales ha planteado Dittborn la cuestión de las técnicas. Tal como lo ha indicado una y otra vez la literatura sobre su obra, esos paradigmas son dos: la fotografía y la serigrafía. Si no resulta muy inapropiado abreviar, podremos decir aquí:

1. Que la fotografía debe su condición de paradigma:

a) Al debate datado que su invención infiltra hasta el corazón de la pintura —mediados del siglo XIX—, vulnerando en ella su confiada autoconciencia representativa, la transparencia de su visualidad. Acuciando, por tanto, exploraciones y transgresiones que estaban llamadas, literalmente, a hacer historia en la pintura.

b) A aquello que, en una notoria hipótesis de Kay —y más allá (o acá) de su probado acierto— se acusa como la instalación, en América, de la fotografía **antes** que la pintura. Cita de muestra:

"Inmediatamente después de su invención la cámara penetra (hacia 1850) en el espacio americano, donde incorpora a sus negativos sujetos y objetos, en comparación con su ultra-modernidad técnica y perceptiva, anacrónicos, desarraigados, fantásticos, sorprendidos, en suma, prefotográficos..."
El efecto específico de la intervención fotográfica en América: la producción de una unidad significativa, que contiene en cuanto imagen una discontinui-

c) A su condición de registro, en el sentido más fuerte –acepción suya, ésa, de muerte–, su tenacidad temporal, donde no es la foto sola la que es ajada por el paso del tiempo, sino el tiempo –cada tiempo, diferido entre la toma, la exposición, la mirada– es ajado y amarillado en la foto. **“La fotografía retarda el tiempo hasta el punto de su detenimiento”** (Kay, *op. cit.*, 20) si bien sólo para darlo allí, y darse ella, en él, como imagen, al trabajo de muerte de una minuciosa corrosión. Lo que tal vez pudiera llamarse un duelo, un velatorio.

*dad temporal que la constituye y en la que se citan dos tiempos históricos distantes. Esta relación crónica se revela, en cuanto signo, en lo fotográficamente retenido./.../La acción de los procedimientos fotográficos importados se realiza a la vez en un espacio imaginal infrapictórico, vale decir en la ausencia de una tradición pictórica consolidada./.../ La fotografía en el Nuevo Mundo le roba a la pintura desde ya, e inexorablemente, la posibilidad de constituirse en tradición, por imponer con fuerza social masiva dimensiones espacio-temporales propias de ella, como la fugacidad y la repetición, (las que condicionan prácticas antagónicas y desconstructoras de la noción misma de tradición), en oposición a las de singularidad y perduración de la pintura, que, son precisamente, los cimientos de la tradición./.../La fotografía se instala antes que la pintura en América.” (R. Kay, *Del Espacio de Acá* (1979), 27 s.).*

2. Que lo paradigmático de la serigrafía es remisible, ante todo, a la especificidad gráfica de la proveniencia de Dittborn. Impensable una labor de crítica —en el sentido estricto de la palabra— que no fuese incoada con el beneficio —o suplicio de una práctica y una pertenencia específicas. La concreción de los efectos que una tal labor se promete no podría resultar de la abstracción de un punto general de arranque.

*letra a letra, punto, por punto:
¿no habría que subrayar lo discreto como una categoría crucial de la obra
de E.D.? —Lo discreto de su prudencia y tacto, de su contención y silenciosa*

Pero sin perjuicio de esta obligada particularidad, se puede pensar que la serigrafía ofrece otros rendimientos señalables. Si forma parte indiscernible de ese ejercicio la puesta en tela de juicio de los géneros artísticos, del género pictórico en especial y de la pintura como género, como tela, si un ejercicio semejante debe asignarse como su vicioso precepto el "tránsito a otro género", no puede menos que serle impuesta una determinada consigna de **traductibilidad**.

Y la serigrafía garantiza la traductibilidad letra a letra, punto por punto, en proyección o a escala, de toda visualidad fijable, fichable, inventariable, sobre —o bajo— cuya clavada efigie puede jugar su juego aberrante el desperdicio, el gasto.

*paciencia, y, si apelamos a otra palabra, que pudiese, en este lugar, ensayar su pertinencia doble, el **recogimiento** que ella acusa. — Y lo discreto, lo discontinuo y separado o, si podemos decirlo así, lo alfabético — de la lengua y de la imagen — y, más bien, lo prealfabético del palote común en que imagen y palabra, delectándose, empiezan a dar sus primeros pasos.*

Dos serie en fin:

la del nadador de La Tercera,

Capturado el nadador en el borde de su esfuerzo: emergiendo, repetido, sostenido por su envión de **avant-garde**, naciendo a la vida que se traga a bocanadas como el aire.

la de la momia del Plomo-

Capturado, el nadador exhibe el envión de vida que lo sostiene, que lo detiene -de súbito, con la perdurabilidad de lo fugaz en la instantánea, librado de común a su amarilleo crónico, al desvanecimiento de largo plazo, pero protegido aquí, como por un sobre -embalsamadura-, por el acrílico. Como por un sobre -o bien un velo.

Instante de la vida, del nacimiento, de la muerte: naufragados.

Ninguna salvación: un salvataje.

El Velo

Gonzalo Muñoz

1. En parte importante de su trabajo reciente, Dittborn establece una distancia complejizada entre los distintos planos superpuestos; la impresión fotografográfica, los trazos de pintura y los objetos residuales. Distancia que pasa por la transparencia del acrílico, que cubre, fija y ordena todo el conjunto en una sintaxis balbuceante, de primeras palabras, gestos de desorganización del orden de una escena opresiva. Puesto que la obra —y aquí se desvela— sólo se constituye por un acto de extrema opresión entre sus distintos planos.

La transparencia del acrílico juega su papel ilusionista de escaparate, y por otra parte establece una topología fragmentada, puesto que separa para siempre los cuerpos de materialidades distintas, atrapados en estas urnas. El acrílico separa absolutamente y a la vez junta infinitamente los sucesivos planos. Oscila así, toda certeza de

la mirada, entre los efectos de superficie y el cuerpo de la obra, acercándose a un pensamiento de la cosmética.

Urna y escaparate, el velo transparente cubre la madera en que yacen los cuerpos. Cuerpos cuyo maquillaje es la pintura que en trazos primarios —palotes— se repite con ritmo y ritualización. El trazo sólo cubre —ese es el guiño de ojos que nos hace el acrílico transparente— no empaña, no impregna, no tiñe, pues está pintado en el revés del acrílico, siempre más acá de la piel y aún más allá del velo. Distancia cosmética que trazada allí entre la piel y el escaparate, entre el cuerpo de la obra y las instancias de la mirada, es la pintura que disimula la muerte, que transforma el efecto en maquillaje, máscara, ritual, juego y fiesta. Fiesta de la muerte que subvierte el orden del sentido. Ornamentación son estos catálogos, archivos, colecciones de residuos, obsequios, ofrendas

que cubren y que arman el cuerpo de la obra —con la complicidad de la transparencia— frente a una última mirada desde la distancia, tal como miran los testigos que se repiten en todas las Pietás de Dittborn, separados en el momento de la muerte por el acrílico de un velo. Gesto básico del artista, rescatar esa distancia.

2. La transparencia del acrílico se desplaza y se objetiva como "delante", porque el trabajo de impresión fotoserigráfico se ejerce sobre su "atrás". El velo de la transparencia cubre la impresión, se podría hablar de una impresión invertida, y en ese mismo momento, de la presión de lo impreso. La transparencia del acrílico como material de impresión, portando la impresión de la re-presen-tación, que ahora ya no se trata sino de abrir.

Primer choque de fuerzas. Así como desde el atrás del acrílico surge el modelo iconográfico (arriba, fotografía del cuerpo técnico, abajo, dibujo del cuerpo ritual) en su reproducción serigráfica; desde un atrás de la impresión surge la gestualidad pictórica, el modulado de otro descalce que rompe las zonas iconográficas que la línea serigráfica clausura en su discurso. Una pintura que

no es cosmética (no cubre), ni es tintura (no tiñe), ahora sólo es retaguardia, y sorprendente-mente, aparato crítico en el efecto de des(calce) montaje de la línea o de la trama técnica. En ese sentido pintura de guerra.

3. *El material original de todo lienzo pictórico -algodón- aparece aquí como brochazo, es decir, se antecede, suplantando el lugar de otro sujeto técnico en el proceso, al ser la materia que cae directamente sobre el soporte, dispara el proceso de di-ersiones hacia la materia prima-uno de los cuerpos en tensión a través de todo (el trabajo). Aquí el espacio de lectura resbala ya de los descalces al trabajo de la etapa completa. Doble serie de iconos doblados para siempre y puestos a producir como cifras de un conjunto. Lo que allí se puede leer, ya producto de la suma de ex-cavaciones técnicas, es de nuevo: la distancia de un telón de fondo -como la cordillera / la página del diario guardando todas las marcas de nuestros procesos- una memoria cifrada, o un texto que trabaja bajo la dirección de un soplo, de la letra anterior, una mirada general recupera aquí la textura de una piel, ahora "social" sin ser metafórica.*

TRANSPARENCIA

Eugenio Dittborn

En el suplemento Rumbo de la Tercera de la Hora una fotografía documenta el cuerpo de un nadador estilo mariposa. Suspendido.

Impreso en el diario un nadador fotografiado. Encontrado en esa fotografía. Encontrada esa fotografía. Desprendida luego y ampliada y reimpressa.

**Nada en el azul del líquido
amniótico de las preña-
das. Vientre materno la
cumbre del Plomo.**

**Nada en el azul de la pus
de los perros. Sepulcro la
cumbre del Plomo.**

**Y un dibujo documenta
en un libro el rostro de un
muñeco extraído conge-
lado de la basura en la
Cordillera de los Andes.
Dormido.**

**Encontrada impresa en un
libro esa momia dibujada.
Encontrada en ese dibujo.
Encontrado ese dibujo.
Extraído luego y ampliado
y reimpresso invertido.**

**Y a gran escala y bajo la
transparencia del acrí-
lico construir el lugar co-
mún de ambos para me-
dir así el abismo de am-
bos. Entre ambos.**

**Botín en el reverso del
acrílico. Ojos cerrados de
la momia. Abiertos del na-
dador. Anestesiados de la
momia. Insomnes del na-
dador.**

En escena entonces operaciones de desentierro. Excavaciones. Exhumaciones.
Y reenterrar esas excavaciones. En la transparencia.
Operaciones en la transparencia.

Embalsamar con pintura líquida y algodón hidrófilo el fotográfico cuerpo impreso de un nadador sepultado en la Tercera de la Hora.

Ese cuerpo doblemente
mudo de asombro. Nada.
Ese rostro anonadado.
Fueran acaso hollejos
azules forrados por dentro.
Make up para el trabajo
Revlon de la resurrección
de la carne.

Con algodón hidrófilo y
pintura líquida el dibujado
rostro ladeado de un
niño inca sepultado en el
macizo andino.

Ese cuerpo sacudido el
doble. Nada. Ese rostro
doblado. Estuvieran ya
desde siempre deshila-
chados y yertos. Man-
chones fueran de nieve.
Eso fueran.

El nadador. La momia.
Impresiones cubiertas
de pintura. Y atornillados
contra algodón hidrófilo
y cholguán. Momias. Na-
dadores. Infinitesimales
variaciones de pintura
bajo copias impresas.
Estratificaciones a pre-
sión.

**Ornamentos cada uno
fueran. El que nada car-
comido y el que duerme
relleno. Letras alineadas.
Monumentos en filas pa-
ralelas.**

**Y luego enterrados en no-
sotros mismos. Las seña-
les.
Nosotros mismos las se-
ñales.**

**Cuatro versiones de la
captura pictórica de un
nadador.**

**Y cinco versiones. Palo-
tes de pintura. Algodón
de palotes. La momia.**

**Señala el algodón el lugar
de la fotoserigrafía. La lo-
cación de la pintura. Del
cholguán.**

**Señala el algodón hidró-
filo su propio lugar en la
estratificación.**

No qué quieren decir entonces. Sino como funcionan. Trabajan. Marcan la nieve.

Para retornar. Orinan los perros el tronco de los árboles cuando se alejan. El olfato los trae de vuelta. Las marcas.

No qué quieren decir entonces las marcas. Sino como circulan. Lavados. Peinados. Vestidos. Perfumados. Excavando pintados. Los muertos.

Excavados por los muertos.
Nosotros mismos. La infinitesimal variación en el blanco de una extensión nevada.

**Nosotros mismos.
Pintura de los muertos la
pintura de los muertos.
Azul la pus de los perros.**

**Perros blancos en la nie-
ve entonces la infinitesi-
mal variación. Azul la
boca de las hadas.**

Y nosotros mismos los
pintura. Las señales de
las marcas estilo mariposa.
Los grieta a palotes
del macizo andino encontrados
bajo cero en la Tercera de la Hora.
Nada blanca en la nieve.
Infinitesimal.

Insomnes. Deambulando
en la juntura.
Pintura y fotografía.

Impresión: Impresos Offset
Diseño: Pablo Martínez
Producción: Javier León
Stgo. de Chile, Mayo-Junio 1986.

*Esta publicación ha sido posible
gracias a una beca Guggenheim
otorgada a Eugenio Dittborn en 1985.*



