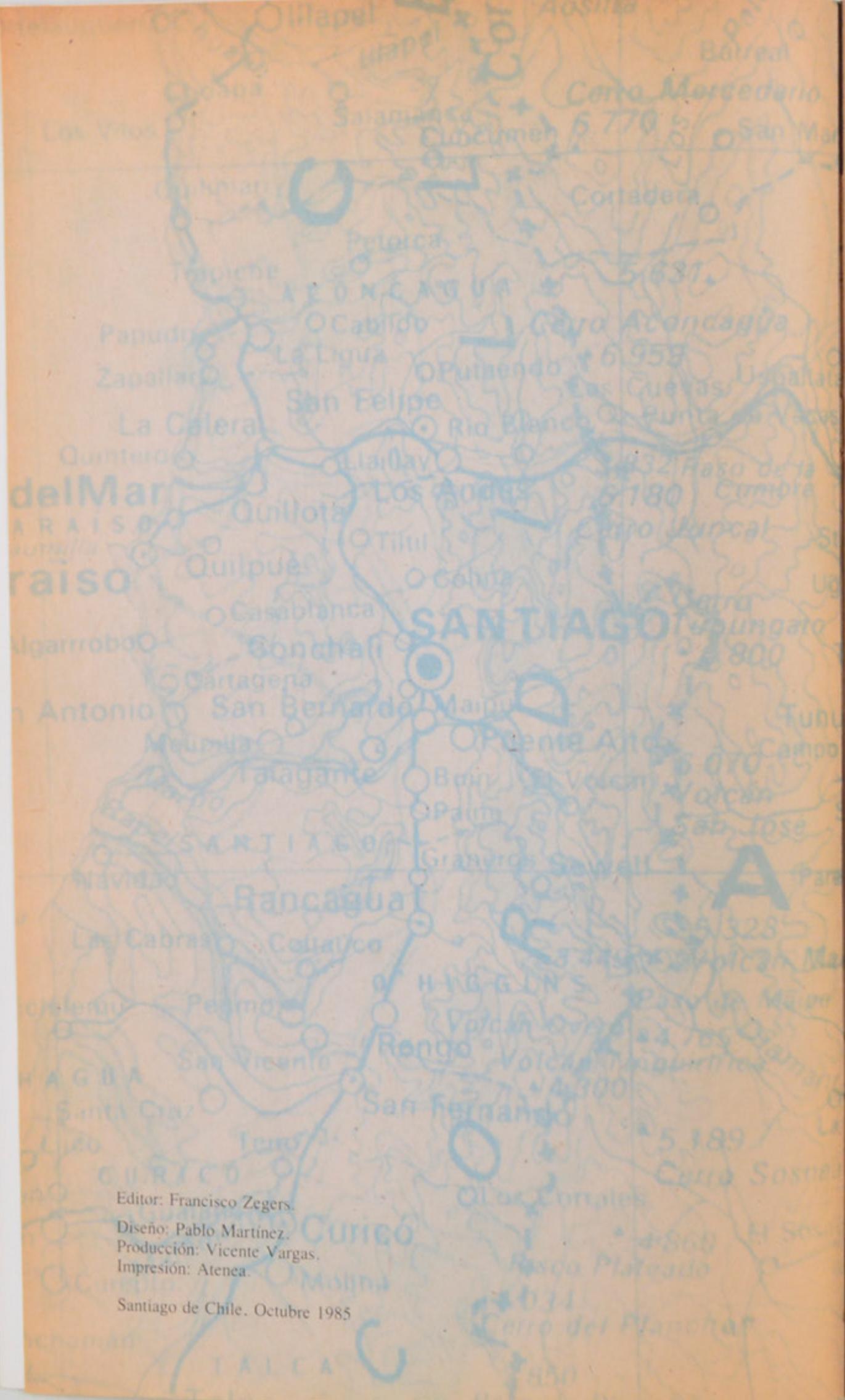


Pinturas Postales de Eugenio Dittborn

Dittborn. Millán. Muñoz. Oyarzún. Richard.





Correcaminos.

Eugenio Dittborn.

1. Pinturas postales las organizadas a la manera de herbarios.
A la manera de insectarios e inventarios.
A la manera de láminas didácticas.
Frágiles modos precarios y extremos de pedagogía. S.O.S.
Hundimiento y pedagogía del naufragio, del salvataje y la
sobrevivencia de anteriores etapas de la producción del propio Dittborn.
Pinturas postales, entonces, las que funcionan al modo de
embarcaciones –balsas plegables y compartimentadas– en el
interior de las cuales se agitan especies, marcas, sustancias y figuras
que aspiran decididamente a atravesar el desastre que las circunda.
Para ello conceden preponderancia a los arreglos sistemáticos,
almacenable lo estrictamente necesario para recomenzar.
2. Pinturas postales se descalzan de la epístola y el lienzo pictórico.
Pinturas postales se descalzan de su lugar de producción/emisión
y de sus lugares de consumo/recepción.
Intersección o lugar común de los descalces; traslado aeropostal
marcado en el cuerpo de pinturas postales: sus pliegues, sus
articulaciones, sus superarrugas.
3. Envolver de papel.
Pinturas postales y sobres son de papel de envolver.
Por enviable y desplegable y sustituto del lienzo pictórico.
Por envolvente y oscuro y sustituto de la carne seca.
Por encomendero y embalajero y contraepistolar.
Por escribible y barato y flexible.
Por liviano y plegable y sustituto del cutis.
Por resmas y al detalle y sustituto del cuero animal.
Por pintable y permeable e imprimible.
Por dobleable y cama y tumba múltiple.
Por depósito y venda y sustituto de la mortaja.
Por correo y por avión y sustituto del fondo blanco.
4. Pinturas postales llevan a cuestas las periferias que atraviesan.
Periferias que atraviesan marcadas en el sobre.
Marcadas en el sobre a cambio de un misero franqueo.
A cambio de un misero franqueo pinturas postales retornan al
destino cuando parten al origen.
5. Reino animal.
Lana en pinturas postales. Recorridos pespuntados. Dibujar líneas
y perímetros intermitentes con lana de color y aguja en la piel de
papel de envolver de las pinturas postales.
Diminutos sobresaltos. Bordar bordes. O desbordarlos.
6. Reino vegetal.
Algodón en pinturas postales. Hidrófilo.
Palotes hidrófilos cruzan compartimentos cuadriláteros regulares
y pliegues de las pinturas postales, haciéndolos profusamente sangrar.

Editor: Francisco Zegers.

Diseño: Pablo Martínez.

Producción: Vicente Vargas.

Impresión: Atenea.

Santiago de Chile, Octubre 1985

7. Reino animal.
Plumas en pinturas postales. Para escribir. Abrigar. Ornamentar. Volar. Escribirse. Abrigarse. Ornamentarse. Volarse.
8. Sobres contienen pinturas postales como preñadas contienen nadando en líquido amniótico hijos nonatos.
O como madres canguro contienen en bolsas marsupiales crías amamantadas.
Oceanía.
Por lo marsupial de algunas de sus especies animales.
Y por el boomerang.
Que va.
Da en el blanco.
En el blanco y retorna al destino. En vano retorna al destino.
9. Pinturas postales son una resta pictórica.
Sustracción. Se restan del cuadro de caballete. De allí se sustraen para entrar maniobrando pictóricamente y con un mínimo de pintura al correo. Casi nada. Lo estriktamente necesario para atravesarlo, salir al otro lado y exhibirse allí como despliegue de escasos recursos varios: Monotipo. Fotoserigrafía. Sub-retoque. Pespunte. Derrame. Zurcido. Dibujo. Escritura de molde y timbre. Caligrafía manuscrita. Pintura.
Extraer todas las consecuencias pictóricas del uso del correo certificado. O bien certificar las consecuencias postales de todos los usos de la pintura.
Multicultivo. Politécnica. Mestizaje.
10. Pinturas postales.
Son áreas de Noé. Cartas y carpas.
Son mostrarios. Pañales y pañuelos.
Son puzzles. Sábanas y estandartes.
Son catálogos. Cunas y mapas.
11. Cada pintura postal es un modelo de relación entre sus inscripciones y sus pliegues.
Trabajo preciso: o las inscripciones esquivan los pliegues ó bien les pasan por encima.
Y un tercer modo:
Pasar las inscripciones por encima de los pliegues, reservándolos, remarcándolos, descubriendolos.
El cuadruplicado de los pliegues se hace entonces enrejadera. Archicuadrícula.
12. Pinturas postales viajan a través de la red internacional del correo como pinturas plegadas y se exhiben en el destino como cartas desplegadas.
Viajan entonces de vuelta a través de la red internacional del correo como pinturas replegadas.
Y se exhiben en el origen como cartas devueltas al remitente.
O como diminutos papeles extraídos de una pequeña botella que el remitente envió a si mismo a través de las turbulentas aguas del océano Índico.
13. Pinturas postales dibujan sus recorridos.
Los pespuntan. Retocan. Repasan. Retrazan.
De ida y vuelta.
Y son las pinturas postales dibujadas por sus recorridos.
Pespuntadas. Retocadas. Repasadas. Retrazadas.
De ida y vuelta.
Pinturas postales son esas, entonces, que escribenpintan sobre superficies multikilométricas que a su vez las escribenpintan.
Palotes.
En Pueblo Hundido. Tatuado.
Trazar palotes en la periferia azulosa del mapamundi.

Por Miradas.

Gonzalo Millán.

I

Se pliega para volar
y al llegar se despliega.
La ida y el regreso
son los movimientos
de sus alas.
En el tiempo
y no en el aire
la Pintura Postal
mueve sus alas.

II

Se pliegan para volar
y al llegar se despliegan,
con el plumaje mudado.
La ida y el regreso
son los movimientos
de sus alas.
En el tiempo
y no en el aire,
al unisono, vuelan en bandadas.

III

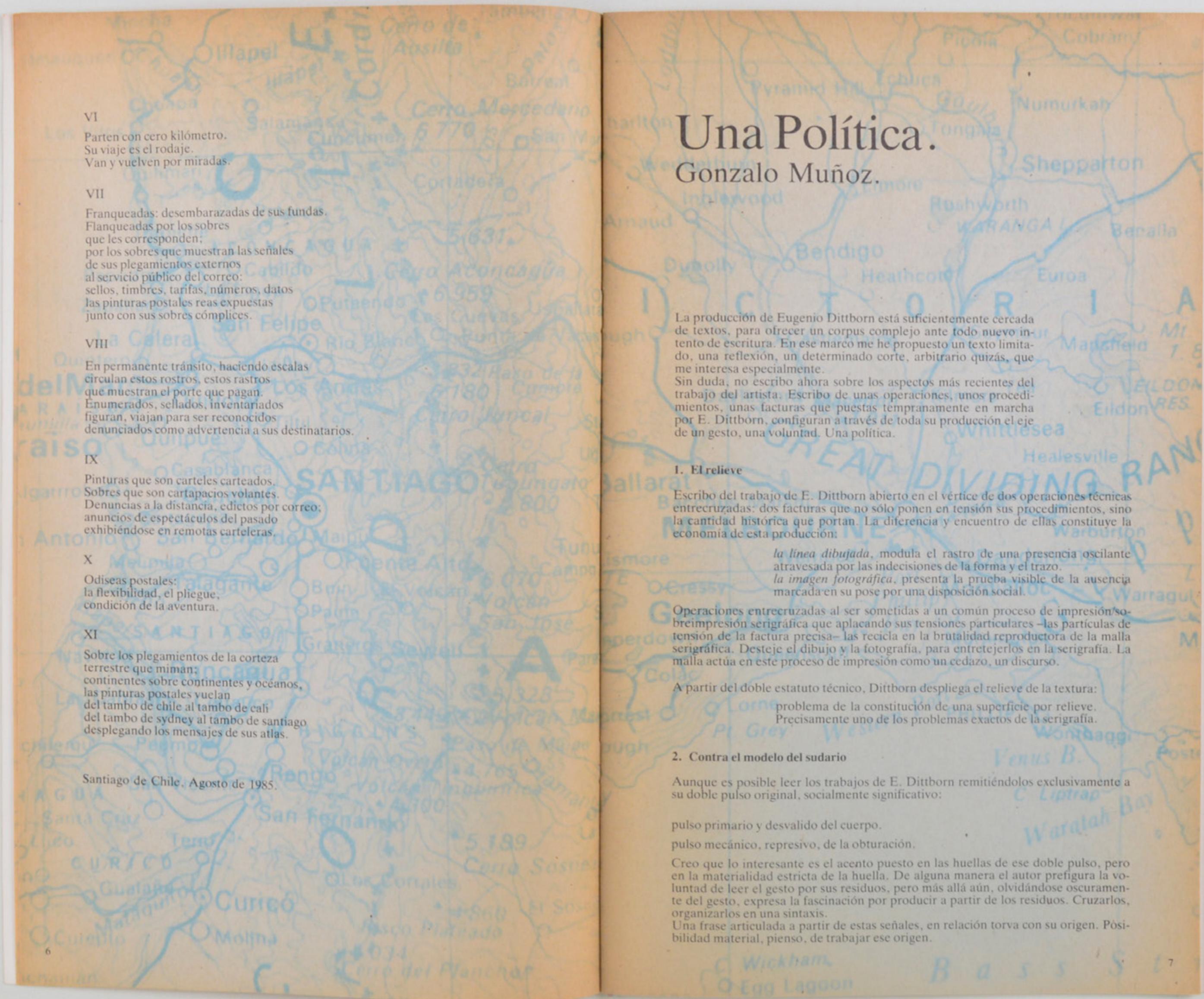
El sobre de ida supone un sobre de vuelta
tal como toda partida supone un regreso;
se parte para volver, se envuelve
para partir de nuevo.
El sobre de regreso guarda el sobre de ida.
En este caso envolver es sinónimo de devolver.

IV

El contenido del sobre al salir
va quedándose al ser devuelto
más adentro;
al exponerse fuera más se protege;
al aventurarse más se cuida;
al volar se va haciendo más grueso,
rugoso y pesado.
Al desenvolverse se ve envuelto.

V

Parten con cero kilómetro.
Su viaje es el rodaje.
Vuelven miradas.
(Vuelven por miradas.)



Una Política.

Gonzalo Muñoz.

VI

Parten con cero kilómetro.
Su viaje es el rodaje.
Van y vuelven por miradas.

VII

Franqueadas: desembarazadas de sus fundas.
Flanqueadas por los sobres
que les corresponden;
por los sobres que muestran las señales
de sus plegamientos externos
al servicio público del correo:
sellos, timbres, tarifas, números, datos
las pinturas postales reas expuestas
junto con sus sobres cómplices.

VIII

En permanente tránsito, haciendo escalas
circularn estos rostros, estos rastros
que muestran el porte que pagan.
Enumerados, sellados, inventariados
figuran, viajan para ser reconocidos
denunciados como advertencia a sus destinatarios.

IX

Pinturas que son carteles carteados.
Sobres que son cartapacios volantes.
Denuncias a la distancia, edictos por correo;
anuncios de espectáculos del pasado
exhibiéndose en remotas carteleras.

X

Odiseas postales:
la flexibilidad, el pliegue,
condición de la aventura.

XI

Sobre los plegamientos de la corteza
terrestre que miman;
continentes sobre continentes y océanos,
las pinturas postales vuelan
del tambo de chile al tambo de cali
del tambo de sydney al tambo de santiago
desplegando los mensajes de sus atlas.

Santiago de Chile, Agosto de 1985.

La producción de Eugenio Dittborn está suficientemente cercada de textos, para ofrecer un corpus complejo ante todo nuevo intento de escritura. En ese marco me he propuesto un texto limitado, una reflexión, un determinado corte, arbitrario quizás, que me interesa especialmente.

Sin duda, no escribo ahora sobre los aspectos más recientes del trabajo del artista. Escribo de unas operaciones, unos procedimientos, unas facturas que puestas tempranamente en marcha por E. Dittborn, configuran a través de toda su producción el eje de un gesto, una voluntad. Una política.

1. El relieve

Escribo del trabajo de E. Dittborn abierto en el vértice de dos operaciones técnicas entrecruzadas: dos facturas que no sólo ponen en tensión sus procedimientos, sino la cantidad histórica que portan. La diferencia y encuentro de ellas constituye la economía de esta producción:

la línea dibujada, modula el rastro de una presencia oscilante atravesada por las indecisiones de la forma y el trazo.

la imagen fotográfica, presenta la prueba visible de la ausencia marcada en su pose por una disposición social.

Operaciones entrecruzadas al ser sometidas a un común proceso de impresión/sobreimpresión serigráfica que aplacando sus tensiones particulares –las partículas de tensión de la factura precisa– las recila en la brutalidad reproductora de la malla serigráfica. Desteje el dibujo y la fotografía, para entrelazarlos en la serigrafía. La malla actúa en este proceso de impresión como un cedazo, un discurso.

A partir del doble estatuto técnico, Dittborn despliega el relieve de la textura: problema de la constitución de una superficie por relieve. Precisamente uno de los problemas exactos de la serigrafía.

2. Contra el modelo del sudario

Aunque es posible leer los trabajos de E. Dittborn remitiéndolos exclusivamente a su doble pulso original, socialmente significativo:

pulso primario y desvalido del cuerpo.

pulso mecánico, represivo, de la obturación.

Creo que lo interesante es el acento puesto en las huellas de ese doble pulso, pero en la materialidad estricta de la huella. De alguna manera el autor prefigura la voluntad de leer el gesto por sus residuos, pero más allá aún, olvidándose oscuramente del gesto, expresa la fascinación por producir a partir de los residuos. Cruzarlos, organizarlos en una sintaxis.

Una frase articulada a partir de estas señales, en relación torva con su origen. Posibilidad material, pienso, de trabajar ese origen.

El modelo del sudario –prueba de una existencia– es convocado sin duda, para su revisión:

de un cuerpo, la prueba es un cuerpo de señales en una precisa aparición material –una técnica, una economía–.

Por otra parte, podríamos decir que de lo que se trata es de una superficie histórica que recoge el producto de una aplicación historizada.

Sin duda, lo interesante aquí no es sólo la remisión al modelo cristiano de la prueba, sino la relación certera y activa que se establece entre un cuerpo que trazó su pulso o estampó su imagen en una determinada superficie material, y la reflexión sobre esta superficie como cuerpo material activo.

Superficies que actúan como soporte y guardián de la huella, activas en la recepción del trazo impreso, de la imagen impresa, de la alternancia de sustancias, materias, luces, sombras.

Soportes sometidos a un trabajo en su recepción. De hecho, soportar nomina un proceso de trabajo continuo;

La mancha de aceite expandiéndose capilar e incontroladamente a través del cartón, la linoca, el saco.

el punto serigráfico corroyendo el acrílico, sometiendo la pulcritud de la superficie a la irregularidad del relieve.

Es notable en el trabajo de Dittborn el protagonismo de los materiales de soporte, tanto en la relación de tráfico y espejismo cromático con las tintas o la pintura (una acabada cosmética), como en la no ocultación de sus marcas de factura, procedencia o montaje (eficacia del descalce).

3. La filigrana, la fibra

El dramatismo técnico dispuesto en el conjunto de la obra de E. Dittborn, pienso, es resultado precisamente de la alternancia de acercamientos y distancias que el autor pone en escena. Distancia que sin duda necesita para realizar una recomposición de texturas:

recomposición de textura

puesta en escena del síntoma en el cruce impreso de,

- las vidas; el autor de las caligrafías y los trazos, el modelo fotografiado para el archivo policial o social; con
- la historia técnica que los guarda: el lápiz, la máquina fotográfica;
- esto, sobre el escenario de un soporte activo: el material receptor de la impresión.

Recomposición de textura que teje el espesor técnico de una piel social, como resultado de una serie encadenada de trabajos. Y la teje para operar quirúrgicamente sobre ella, rastreando ahora sí, una posible interioridad de toda esa exterioridad construida.

Entiendo: la posibilidad de una diferencia, una filigrana, una filiación, fibra.

Diferencia que por supuesto no es definible ni nominable.

Santiago de Chile, Agosto/Septiembre de 1985.

Protocollage de Lectura*

Pablo Oyarzún.

* Advertencia: lo que sigue son notas obedientes al mecanismo de la inclusión reciproca o, dicho lo mismo de otro modo, del *encuadre*: cada nota remite a cada una de las demás y es, a la vez, al margen, un ribete, un hilván y un pespunte de la lectura que teje y desborda su texto.

Oportuno, además, el tiempo –tal vez– para revisar anteriores escritos, que, hurgando en las claves de una obra que busca, empecinadamente, confesar su cifra, se han constituido en hitos de su legibilidad, de su análisis:

Ronald Kay. *Del espacio de acá*. Santiago: Editores Asociados, 1980.

Nelly Richard. *Una mirada sobre el arte en Chile*. Santiago: octubre de 1981.

Gonzalo Muñoz.

"Tres notas sobre la obra de Eugenio Dittborn". En: *In/Out. Four Projects by Chilean Artists*. Washington D.C., March 18-April 23. Washington, D.C.: Catálogo WPA, 1983.

Nota (1): el apego textual de "Del espacio de acá" (Kay) a la obra de Dittborn confirma, de hecho, la (com)penetración analítica de una mirada enteramente congruente con su objeto, fiel a sus claves.

Vale aún la pena resaltar la relevancia teórica del libro de Kay en circunstancias en que ese y otros libros fueron completamente omitidos como objetos de lectura pese al esfuerzo que significan de rigorizar la escritura sobre artes visuales. N. Richard, op. cit., 27.

Por ejemplo: aparte de lo escrito, en sitios y momentos diversos (*Lugar común*, 1979; *Fallo fotográfico*, 1981; *Un día entero de mi vida*, 1981; etc.), por el propio artista. Sobre éstos dice Nelly Richard, *Loc. cit.*: "una de las dimensiones proyectivas del trabajo de Dittborn consiste en haber elaborado un procedimiento de construcción de textos y escenificación de los materiales (un método de "bricolage" editorial) que permite (sub) dividir indefinidamente el conjunto productivo en partes siempre correlativas de otras –en fracciones significantes, todas interactuantes entre sí. Que permite ensamblar el total de la lectura –proliferante, bifurcante, ramificante– como total siempre creciente y multiplicativo –heterogeneizador de su propia materialidad".

Este requisito se extiende, de ese modo ramificatorio que allí se indica, a los otros escritos –a los escritos de otros– con los que dicho trabajo se trenza. Y lo ha hecho, lo hace, explícitamente. Volver sobre ellos es algo así como una labor de rescate. Se podrá decir que la intención que la preside es arbitraria, o superflua; siempre podrá atribuirse a lo fortuito o a lo superfluo el que unos textos destinados a hacer legible una obra hayan permanecido, ellos mismos, tan huérfanos de lectores. Pero se podrá suponer, concedida esa casualidad, que algo más busca anunciararse en ella, algo de lo cual ella podría ser, quién sabe, un síntoma. No se deja insinuar aquí y, por ejemplo, a través de lo que apuntan las citas recientes, un punto de cruce de la obra de E.D.? Esta obra, en sus relaciones consigo misma –sus inscripciones, titulaciones, cajas de herramientas, citas y recopilaciones, para nombrar aquellas que pasan inde-

feciblemente por la palabra—y también en los relatos que ella pide o convoca, propone quizás una figura como ésta: no se puede jamás separar lo legible de lo ilegible, como no se despegan nunca el revés y el derecho.

Y no puede retornar, acaso, indefinidamente, esa ilegibilidad? El riesgo, el constitutivo riesgo que toda lectura corre es ser, ella misma, leída por su objeto.

Podría ocurrir de otra suerte con una obra que se arma, en cada uno de sus nudos, exhaustivamente, como un dispositivo de memoria? ¿Podría darse ella a leer, de modo inmediato, llano, lleno, en un presente, sólo en el presente? Si labora en las capas, sedimentos y estratos del trabajo vasto de los entierros y los sotterros mnémicos, habrá que suponer que es propio de ella también el sepultarse, y predisponer, aunque siempre de manera inanticipable para ella misma, su exhumación.

Propone con ello, que su propia base operativa, el peculiar efecto de *hacerse* siempre antecedida a sí misma. Base operativa, la suya, de reproducción.

El riesgo, el constitutivo riesgo que toda lectura se promete es ser leída ella, por ella misma.

NB la paciente lectura, por Ronald Kay y E.D., de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin, que ha integrado la plataforma teórica de esta obra.

Lo espontáneo, o, mejor dicho (por lo menos en un largo tramo del trabajo de E.D.), lo efusivo. Tal cosa, la insistencia en la mancha, traza del cuerpo y huella visual (lo difuso). Y tal vez no sólo lo efusivo y difuso, confuso, sino también lo tembloroso. He ahí una palabra que pudiera proponerse para nombrar el estatuto de lo espontáneo en lo que ha sido la nueva fase de este trabajo.

pado de su análisis. Lo que entra en mira con esto es una determinada y esencial relación entre historia y técnica, explicativa de la organicidad y los regulares ritmos de evolución de la obra dittborniana. Pero debe hacerse a uno claro que ésta no es histórico-técnica porque emprendiese, digamos, una crónica más o menos rigurosa de los procedimientos que determinan, tácita o expresamente, la producción de arte sino porque

Sobre el estatuto de los procedimientos técnicos en la producción artística contemporánea — El desarrollo de la modernidad artística —desde mediados del siglo XIX— ha conducido a la general disponibilidad de los medios y procedimientos técnicos. En la adhesión artesanal del ejercicio del arte a través de toda la tradición europea, lo técnico —bajo la categoría del oficio, por ejemplo— había permanecido bajo un triple condicionamiento: a) su restricción selectiva conforme a los criterios del estilo, del modo productivo y del género; b) su borradura como trabajo, en nombre de una obra que debía alcanzar el reposo autónomo de un organismo natural cedido en su madurez (cuestión, v.gr., del acabado), y, consecuentemente, c) su superación a través del relevo y absorción de toda "penosa plenitud" (Kant) en la agencia espontánea y original, originariamente comunicativa, de la subjetividad artística general. No es el caso de abordar ahora la verdad de este sistema de condiciones. Baste sólo observar cómo la liberación de las fuerzas de producción que permanecen en éste delimitadas y formalizadas, estilizadas —aunque siempre y sólo en un punto frágil y, por eso mismo, luciente de equilibrio—, esa liberación, organizada más tarde como deliberación, y ésta programada a su vez como diseño de productividad universal, quebranta de manera esencial el viejo sistema, lo remueve, lo expande, lo diversifica y lo sustituye, en fin, por otro, que deletra al primero como una sola de las posibles constelaciones en que cabe que su estructura —la del Sistema Arte como sistema total— se concrete históricamente.

Si se habla de ilegibilidad, diversamente se alude al mero dejar de leer, al desleer, o al hojear apremiado para tener, llegada la ocasión, algo que decir o algo que ocultar, a la omisión, el soslayo, la rumia y la tergesversión, el ocultamiento, el disfraz y la desaparición, en una palabra: *al diferimiento*. ¿Puede algo darse a leer sin hacerse al mismo tiempo, de indefinidos modos, ilegible? ¿Puede una lectura agotar su objeto en un presente?

allí se busca pensar la historia como aquello que la técnica inaugura.

La lección de la época moderna dice que la técnica es dominación de la naturaleza (interna y externa), y así la progresiva aventura de la instalación del Hombre en el mundo. A través de la técnica se libera ese Hombre de su persistida sujeción a las fuerzas ciegas, informes, de una Naturaleza inhóspita; ya ni siquiera será preciso obedecer a ésta para mandarla (F. Bacon), sino que es objeto global de explotación y programa:

técnica como curación, como protección, como reconciiliación de las llagas de lo natural?

A lo largo de su haz dominante de vectores, que ha venido explayándose como contemporaneidad, ahora, de lo postmoderno, el proceso del arte moderno ha tenido, cada vez de manera más manifiesta, a postular la instancia del fin de (una) historia desde la cual cada una de sus fases se hace citable y recitável. Algo así como el Sistema Arte ha podido llegar a constituirse en la medida misma en que en él se celebra la final identificación de arte y técnica.

Dos nociones miden el cambio histórico de la técnica, de lo clásico a lo moderno: unitación, dominación.

Será, pues, cosa de componer la epopeya de esa aventura y de esa conquista, ateniéndose al brillo indesmentible de lo técnico, a su eficacia utópica? Pero la cuestión de la técnica no es simple; ella misma no conforma un todo homogéneo y simultáneo, una sola fuerza única; se distribuye en concentraciones, difusiones, transferencias, dispersiones y ralezas; se diversifica según adelantos y retrasos, a través de distancias temporales, culturales y geográficas, en usos, abusos y desusos; se diferencia, ordena y jerarquiza conforme a regiones, edades, sexos. Es cierto que, translactiva y comunicante, establece la vigencia de la noción del medio y la mediación, disponiendo así el anudamiento, aún, de aquello que es más remoto y refractario, prometiendo el relevo de toda restricción. Una cierta idea de la historia (de la historia) es de este modo instituida por la técnica (por la técnica). No cabría desconocer en lo técnico semejante poderío, un tal vigor casi omnívoro de determinación. Pero si acudimos a lo que se ha dicho anteriormente, acaso no sería del todo descaminado pensar que, a la vez, una cierta historia o, mejor, una pluralidad de historias, particulares, en particular aquellas periféricas, parasitarias, o bien injertadas, infestadas y como alveoladas en la dominante, raen de hambre, alteran, reeducan o fosilizan las técnicas que en ellas se implantan.

Una lógica de la suplencia gobierna a todo lo técnico, según viejo convencimiento. (El mismo que, por ejemplo, llama a la necesidad madre de las invenciones). Con arreglo a ello, se podría quizás decir que lo histórico se inscribe como desajuste —temblor— entre la técnica y el cuerpo, cuyo desamparo natural ella suple.

Cada técnica porta en su estructuración un modo de relación con el mundo; en esa relación el hombre, a su vez, se comprendió a sí mismo. Toda técnica es la memoria de dicha comprensión.

Trabajar simultáneamente con diferentes técnicas, exponerlas en su montaje, implica trabajar con comprensiones dispares, significa trabajar con fuerzas que, a su vez, se comprenden entre sí.

Pero más allá de este beneficio hermenéutico del trabajo con plurales técnicas, es preciso tomar también nota de las fuerzas que las ocupan, las fuerzas que vehiculadas por ellas, son ellas mismas.

Oportunidad, entonces, de volver, desde Benjamin, a la lectura de ese

fragmento notable y denso: K. Marx, *Introducción General a la Crítica de la Economía Política*, c. 4. El "ejemplo" del arte griego:

En lo concerniente al arte, ya se sabe que ciertas épocas de florecimiento artístico no están de ninguna manera en relación con el desarrollo general de la sociedad ni, por consiguiente, con la base material, con el esqueleto, por así decirlo, de su organización. Por ejemplo, los griegos comparados con los modernos, o también Shakespeare. [...] Es sabido que la mitología griega fue no solamente el arsenal del arte griego, sino también su fuerza nutritiva. La idea de la naturaleza y de las relaciones sociales que está en la base de la fantasía griega y, por tanto de la mitología griega, es posible con los selladores, las locomotoras y el telegrafo eléctrico? [...] Toda mitología somete, domina, moldea las fuerzas de la naturaleza en la imaginación y mediante la imaginación y desaparece, por lo tanto, cuando esas fuerzas realmente dominadas. [...]

Por otra parte, "sería posible Aquiles con la polvora y el plomo?" O, en general, la Iliada con la prensa o directamente con la impresora? Los cantos y las leyendas, las Músas, no desaparecen necesariamente con la regleta del tipógrafo y no desaparecen de igual modo las condiciones necesarias para la poesía épica?"

Toda nueva técnica —y sería posible afirmar que el concepto mismo de lo nuevo (*Innovum*), y esa modificación suya, o sinónimo, lo "moderno")— es acunado en el molde de la técnica —toda nueva técnica (*organum*), al desarrollar, prolongar, extender e implementar un

lado del cuerpo social o individual, inhibe, reprime o atrae otros. Pero no como si este cuerpo fuese sujeto o dueño actual de sus lados, todos, efectivamente omnilateral, sino porque la técnica al aspirar una necesidad instituye a su vez, como no suplidas, (el fantasma de) otras posibilidades. La dominante liberación técnica es indisoluble de un efecto de represión o atracción de ese cuerpo que ella quiere promover hasta la estanura del pleno artificio. Bajo el peso opriente de este violento imperativo retorna a aquél, en profusión de secreciones y manchas, señas inarticuladas, mescolanzas excrementicias, como espectro. "La compulsión de borrar la mancha [= pasar la historia en limpio] obedece a la imperiosa necesidad de olvidar las señas de la presencia precultural del hombre y de fondear su indomitable estanura natural." (Kay, op. cit., 44).

Pero más allá de este beneficio hermenéutico del trabajo con plurales técnicas, es preciso tomar también nota de las fuerzas que las ocupan, las fuerzas que vehiculadas por ellas, son ellas mismas.

Dittborn inquiere por aquello que en la laboriosidad histórica de la dominación, tal como queda ella registrada en la estructuración de técnicas heterogéneas, no puede menos que perderse, aquello que no capitaliza, la falta, la *resta* de historia (Kay titulaba un texto "La historia que falta") que se imprime en hueco bajo el peso de sus pasos imperantes; lo que está a punto de desaparecer. Se trata, pues, de ir escrupulosamente tras los vestigios vanos, desfigurados, deletéreos, los granos diseminados, ya estériles, sobre el suelo rugoso de lo histórico. De ningún modo humanista, el trabajo de Dittborn se dirige así a los umbrales corpóreos de la hominización –el instante histórico– natural de la erección del animal humano, pero también la estrictez del disciplinamiento social, la enseñanza de las letras, el control de los estínteres, la administración de las identidades, el mandato de la articulación.

"Fuerzas que marcan, y asimismo fuerzas que, sobrepujadas o resistentes, se dejan marcar. Esta elaboración del afecto es el diálogo más fuerte que establece Dittborn, aún más fuerte que el que establece con la historia, o la historia es legible a partir de ahí".
(G. Muñoz, op. cit.)

"En las pinturas postales de E.D. resulta obvio dirigir la atención hacia el plegado que las uniforma. El pliegue es, ante todo, una solución y un dispositivo. Solución –o juntura– que articula dos cosas: la condición impuesta del envío postal, y el orden taxonómico reclamado por un trabajo que se ha instalado siempre sobre la plataforma de la serialidad y la repetición. Llamo a la articulación de estas dos cosas dispositivo –como principio, como condición y como mecanismo de la producción postal.

Pero, sin duda, eso no es todo lo que es el pliegue. Es, quizás, lo que el pliegue es como disciplina. Pero no como gesto. El gesto de plegar nos remite a otro asunto: el asunto de la carta y de la custodia. Ambas cosas parecieran encerrar, como otro asunto, una cuestión, la cuestión del secreto.

de la carta, pues la decisión de Dittborn recala manifiestamente sobre este modelo postal, estableciendo su preferencia por sobre el rígido patrón de la tarjeta, que desde ya se produce, y circula y comparece en el aprecio de un medio público.

En efecto, ¿por qué se pliega una carta? ¿No más que por el azar empírico de la hoja, mayor que el sobre? ¿Y por qué la carta se confía a la custodia de un sobre? ¿Qué ojos no deberían ver lo custodiado? ¿Ante quién es preciso guardar el secreto, quién ha de ser reservado en el no saber de lo guardado? ¿Guardado, a su vez, en ese no saber? En el secreto, en la privacidad se redunda, por el sobre y por el pliegue. Y si se redunda, doble secreto, entonces, imprescindible doblez que constituye al secreto.

Por ese doblez, alguien tendrá que ser guardado en el no saber de lo guardado, pero ¿quién? Quizá sólo el curioso, el intruso, cualquiera, que sin tener arte ni parte en la cosa, irrumpa, mira, depreda? Qué mejor carta de invitación, entonces, lo sellado, lo celado. Y, por lo demás, ¿quién es, en tal trance, un intruso? Sólo el que sustrae el envío a su destino verdadero y, suplantando a éste, es un falaz destinatario? ¿Y qué seguridad tengo yo de ser el destinatario de verdad, que otra seguridad más que la inscripción, por mano ajena, de mi nombre, transferencia de una propiedad? Mirándolo bien, no es mucha seguridad. Acaso en un cierto sentido todo destinatario es falso, tiene que serlo, y todo emisor también. Es que no son más que criaturas frágiles, empíricas, y quién podría corresponder a la sublime exigencia del secreto, de la absoluta protección de un saber?

destinatario de la verdad, ese secreto

Nunca podrá saberse a priori

Por eso, el gesto de plegar, jamás reservará de modo puro un puro saber, jamás podría protegerlo, sin pérdida, de su ir a pérdida, si precisamente en la plegadura que efectúa ha debido, inevitablemente, articular saber y no saber, replegar la verdad a su secreto, si, en fin, su dobladura ya prepara, de revés, el gesto que supone: ese despliegue.
El despliegue expone lo custodiado –lo pone en sistema de exposición.

"Exponer un texto es, acaso, tornarlo precisamente ilegible. Paradoja, ésta, de la dentista de visibilidad que desdibuja los perfiles controlables, paradoja de la extensión, sobre todo de la extensión y del despliegue –si es el pliegue la custodia del evento de leer y de entender, por el don de lo doble que el nos hace". (Catálogo de la exposición Arte & Textos, Galería Sur, 1983).

Habla de condición impuesta –dejando de lado la cuestión del sujeto de esta imposición para señalar que la producción postal de Dittborn ocurre, en estos últimos años, como modo de ausentarse éste de la famosa "escena". Estas pinturas están pues, historiadas, trabajadas, ajadas por su ausentamiento*, su traviesa y su vuelta, ahora pública.

*necesidad, para los fanáticos de la covuntura, de leerlas en el hueco de ésta, en su descuento.

No que borre Dittborn la utopía, no que anhele meramente suprimirla –anhelo, éste, también utópico, como puede colegirse de la utopía que se aloja en el trabajo de la crítica, utopía iluminista. Sino que nos la da a saber, a ver.

cual es el verdadero destinatario. (En esto no saber permanecemos guardados, intercambiándonos las misivas). La correspondencia sería, entonces, la utopía del envío postal: utopía, la preservación –pura– de lo privado en el circuito de lo público; utopía, que pudiese alguien, reservando esta reserva, doblándola, corresponder a la exigencia.

Pues si el saber es secreto, si es de veras secreta la verdad, ¿para qué, entonces, protegerla? Pero tal vez sea un yerro pensar así, y lo que deba hacerse sea invertir ese orden. Dicemos, así, hay verdad, hay saber, por la protección. El saber o la verdad, como secreto; solo es posible a partir del no-saber. Fundado en el no-saber, el envío postal, sellado, sellado, es una aventura, un riesgo, esencialmente destinado –ojo– a la violación.

Belmont

en un sistema: pues, exponiendo ante mis ojos lo que se guarda en el articulado de cautos pliegues, me expone a mí la vacilación de no ser el destinatario de verdad, y al remitente, por eso, a la depredación de su secreto. Expone más: su propio recorrido, marcado y datado, la periferia por la que llega.

–pliegue, y lectura, y verdad. Acaso habita la verdad en lo plegado, y solo ahí? Pensar en la desmejora que la posibilidad de verdad sobre allí donde no hay el pliegue: en el volante, en el pañuelo, por ejemplo. Si debe esto sólo a su carácter contingente. Pero ¿qué debemos entender por contingencia? El pliegue establece un espacio de verdad dentro de la confianza que inaugura.

En las pinturas postales, trabajando de nuevo el filo de imagen y palabra. Dittborn da a leer. El pliegue es (también) un acto de edición.

De re-edición, si reedita (ex)posición del mirador como voyerista.

Hasta aquí sólo se ha hablado del pliegue del papel. Se trata ahora de lo que está contenido en éste. De lo visible que en ellos se cela: imágenes, signos y trazos. ¿Algo más? Los papeles plegados –desplegados– no dejan de afectar a esa visualidad; la sobre-determinan. Pero no lo hacen cargándola con una nueva densidad que viniere a abrumar su peso específico ya sensible por demás. Por el contrario, las desadhirieren. Y esto es decisivo; pues todo lo que hubiese podido gravarnos con lo impuesto de una pena demás, de una piedad por lo humano que yaciera allí, en su túmulo, torturado, toda esa pesante y patética humanidad queda pendiente por esta operación inversa.

Wollongong

P

Dobleces y Plegaduras.

Nelly Richard.

—se guarda, se deposita —el deposito. Pero Dittborn trabaja aquí en contra de la lógica de la acumulación; estos depósitos no capitalizan. Y tiene que ver esto con la estratificación de las técnicas y gestos que su obra pone en juego: para que sea tal estratificación, debe ser ella transparente. La estratificación no arroja más resul-

do que ella misma.

la reliquia

dinero

fetiche

los polvos —la droga

textos varios:

Tarea estricta la de estos papeles plegados.
Tarea de coger, de recoger.
Lo caído.

O mejor: el trance, de caer. Pues no se alza aquí lo caído para enaltecerlo, homenaje póstumo. No podría ser un homenaje lo que estos banales papeles rinden. Nada alzan, y sin embargo rinden. Un resto rinden.

Un resto: restituyen lo caído a su caer. Y así, pausa que es una nada de detenimiento, lo exponen en su silencio abrumador.

Tarea estricta, la de coger, clasificar. Tarea de historia natural. Darse por el pliegue un orden. Hierático. Fijar en su cuadrícula las imágenes como reliquias. Esa cuadrícula: son nichos. Depósitos de las cenizas de un vuelo ardido. Toda imagen, aquí, entonces, una ceniza, residuo de una conflagración: el accidente. Estela que se posa por un instante sólo, para pender, disipándose.

Accidentes, todos éstos, fichados, inventariados. Detenidos en el instante punitivo de la identidad. Accidentes, los que caen: estrellados. Y ahí, entonces, todo el rigor de estos papeles: registrar lo registrado, barajar lo inventariado, acoplar sus restos de astros fugitivos, restituir a su noche la paleografía de sus rostros fugaces.

(Envío al Museo de Arte Moderno de Cali (La Tertulia). 1984. En sobre).

Los polvos —la droga

Los rostros de estos enviados. Destinos turbios de sus perdidos, vacíados ojos. Lo efímero, prehistórico; súbito. (Minuto del encogimiento). Los vacilantes ademanes de estos nonatos; en la blanca ceniza de su derrotado, árido vuelo. Ellos, tránsfugas, se hurtan en la noche de empedernida falta.

Falenas —ellos

Pues de noche se hurta. ¿Qué se hurta? Nada. Sólo lo que falta es hurtado. La falta. (Polvo venenoso, dispersado por el golpe de ala hueca). El hurtar esconde lo hurtado en pliegues. Muestra la falta como falta, al esconder la falta. Don del hurto, falda de la falta; vergüenza del pliegue.

Falenas —verlos

(En sobre. Original alemán. Premio Intergrafik, Berlin, R.D.A., 1984).

Santiago de Chile, Agosto/Septiembre de 1985.

Los pliegues del papel doblado para ser contenido en el sobre que materializa su condición de envío postal, son las *marcas de producción* de esta pintura: su modo de concretarse en el desarme de una geometría (la del cuadro) trazando en el papel la metáfora de un nuevo procedimiento de adjunción de las superficies.

Líneas subdivisiones que demultiplican la totalidad del formato-cuadro, y rediseñan estrategias de ocupación del territorio según el modelo de disciplinamiento del espacio que contiene el secreto (el pliegue) y a la vez la revelación (la desplegadura) de su exhibición como pintura.

Abriendo el sobre y desplegando lo plegado, el destinatario de la obra rehace en sentido inverso el mismo gesto ejecutado por el remitente al destinarle su pintura. Esta inversión del movimiento doble ejecutado en torno al sobre ilustra la reversibilidad de la distancia internacional que recorre la pintura.

El *ir y venir* de su mensaje corregido por la simetría del gesto invertido del otro es la expectativa de lectura contenida en la materialidad del pliegue.

El pliegue me convoca como autora de la desplegadura: desdoblare la pintura según el orden de sus horizontales o verticales conduce a deletrear su alfabeto de palotes o a reordenar la sintaxis de su habla primitiva.

Como preámbulo a la frontalidad, las pinturas dobladas requieren de la corporalidad de su destinatario en la desenvoltura del plano: esa es la demanda de contribución que formula el pliegue al ser la condición de una pintura que involucra al espectador en la resolución de su formato.

El pliegue construye la posibilidad de repetición o multiplicación de la imagen al compartimentar el espacio en 16 partes iguales entre sí: la distribución modular de esos 16 recuadros de imágenes niega la superioridad del centro como punto de focalización de la mirada sobre la pintura o como núcleo jerarquizador de la organización del relato pictórico.

El pliegue retiene la matriz de un gesto distributivo: anuncia que las subunidades pictóricas divididas en el cuadro son todas recombinables entre sí hasta el *paroxismo de la serie*.

Los pliegues del papel de envolver desdicen la inmaterialidad de la tela o el valor de la superficie (y del blanco) como *absoluto* de la representación. Los accidentes de relieve que fraccionan el plano llevan la marca que manualmente arma la puesta en circulación de la obra e incorporan esas señas recordatorias de su manipulación como la parte trabajada y socializada de esta pintura. La misma fragilidad del papel de envolver (su condición de arrugable o de desechar) echa a perder la monumentalidad del cuadro ahora tributario de las vicisitudes de un transporte postal.

La palabra (inscrita en el sobre) que dice sobre la pintura, es *migrante*: cada sobre carga con un fragmento suelto de discurso por completarse en la suma de las demás pinturas llegadas a destino. El catálogo de la exposición es la reunión de esos fragmentos postales que traen con ellos la experiencia dispersa y robada de transcurtos de lectura iniciados por la suma de lectores desprevenidos que se cruzaron en su camino.

La circulación de la obra que traspasa fronteras convierte el nombre del autor que firma el fragmento en el afuera del sobre, en el puro significante de una cadena idiomática hecha de rarezas y de asombros: una vez rota la continuidad de lo sabido acerca del autor, se pierde la autoridad del discurso que –errático en sus métodos de encaminamiento– pasa a ser un simple excedente del contenido epistolar traspasado al sobre.

La enormidad de la distancia recorrida por los fragmentos va creando en el texto sobre la pintura: extrañamientos –lapsos de incomprendión–, laberintos de hablas transhumantes –sentimientos de incompletud y deseos inconfesados del resto. La incógnita de esa distancia llena el propio texto de espaciamientos que lo hacen literatura *diseminada* por esas geografías del tránsito resumidas en el mapa de pliegos de la pintura.

La multiplicación de los puntos de vista geográficos y culturales intersectados por la pintura es la posibilidad que arma su misma condición de itinerante sobreimpriemendo las pistas de lectura nómades.

Las pinturas reinventan su propia territorialidad de cuadro en el acto de trazar fronteras interiores que cuadricularán su área presagiando el trazado de un mapa: las marcaciones del acto de doblar y plegar realizan señales cartográficas que rememoran las primeras tomas de posesión del territorio ejecutadas por los exploradores o los conquistadores de extensiones vírgenes o continentes desconocidos.

La obra exhuma marcas de colores que retrotraen la academia de la pintura a la barbarie corporal del pasado cosmético de los habitantes de esos primeros territorios: decoraciones faciales de maquillajes indígenas –tatuaje–, emblemas de seducción consignados en el rostro de los muertos –pinturas de guerra– etc. La impronta en el papel de envolver de esas huellas primigenias de atávicos contornos testimonia de la residualidad de nuestras Historias de la Pintura devenidas en errantes muestrarios de gesto-color y texturas.

Santiago de Chile, Mayo de 1985.

Ficha técnica.

Santiago/Cali/Santiago.

21 pinturas postales al Museo de Arte Moderno de Cali (La Tertulia).

Partidas el 7 de junio de 1984 desde Santiago de Chile y retornadas al mismo punto el 12 de septiembre del mismo año.

Exhibidas entre el 21 de junio y el 21 de julio de 1984.

Medidas de cada pintura postal desplegada:

176 x 144 cm.

Medidas de cada pintura postal plegada:

44 x 36 x 1,5 cm.

Medidas del sobre:

45 x 37 x 2 cm.

Volumen de las 21 pinturas postales en sus sobres:

45 x 37 x 42 cm.

Superficie de las 21 pinturas postales desplegadas:

176 cm. x 30,24 metros.

Peso de una pintura postal en su sobre:

395 gramos.

Peso de las 21 pinturas postales en sus sobres:

8 kilos y 295 gramos.

Kilómetros recorridos (ida y vuelta):

8.320.

Franqueo por pintura postal: \$ 385 (ida).

Santiago/Sydney/Santiago.

10 pinturas postales a Artspace, Sydney, Australia. Partidas el 29 de octubre de 1984 desde Santiago de Chile y retornadas al mismo punto el 21 de agosto de 1985.

Exhibidas entre el 15 de noviembre y el primero de diciembre de 1984.

Medidas de cada pintura postal desplegada:

176 x 144 cm.

Medidas de cada pintura postal plegada:

44 x 36 x 1,5 cm.

Medidas del sobre:

45 x 37 x 2 cm.

Volumen de las 10 pinturas postales en sus sobres:

45 x 37 x 20 cm.

Superficie de las 10 pinturas postales desplegadas:

176 cm. x 14,40 metros.

Peso de una pintura postal en su sobre:

395 gramos.

Peso de las 10 pinturas postales en sus sobres:

3 kilos y 950 gramos.

Kilómetros recorridos (ida y vuelta):

29.600.

Franqueo por pintura postal: \$ 665 (ida).

Santiago/Melbourne/Santiago.

7 pinturas postales a la George Patton Gallery de la Universidad de Melbourne.

Partidas el 18 de mayo de 1985 desde Santiago de Chile y retornadas al mismo punto el 21 de agosto del mismo año.

Exhibidas entre el 6 y el 28 de junio de 1985 junto a las 10 pinturas postales exhibidas previamente en Artspace, Sydney, Australia.

Medidas de cada pintura postal desplegada:

210 x 154 cm.

Medidas de cada pintura postal plegada:

53,5 x 38,5 x 1,5 cm.

Medidas del sobre:

54,5 x 39,5 x 2 cm.

Volumen de las 7 pinturas postales en sus sobres:

54,5 x 39,5 x 14 cm.

Superficie de las 7 pinturas postales desplegadas:

210 cm. x 10,58 metros.

Peso de una pintura postal en su sobre:

685 gramos.

Peso de las 7 pinturas postales en sus sobres:

4 kilos y 795 gramos.

Kilómetros recorridos (ida y vuelta):

30.500.

Franqueo por pintura postal: \$ 1.625 (ida).

Santiago/Buenos Aires/Santiago.

7 pinturas postales al CAYC (Centro de Arte y Comunicaciones) de Buenos Aires.

Partidas el 20 de junio de 1985 desde Santiago de Chile y retornadas al mismo punto el 12 de agosto de 1985.

Exhibidas entre el 6 de julio y el 2 de agosto de 1985.

Medidas de cada pintura postal desplegada:

210 x 154 cm.

Medidas de cada pintura postal plegada:

53,5 x 38,5 x 1,5 cm.

Medidas del sobre:

54,5 x 39,5 x 2 cm.

Volumen de las 7 pinturas postales en sus sobres:

54,5 x 39,5 x 14 cm.

Superficie de las 7 pinturas postales desplegadas:

210 cm. x 10,58 metros.

Peso de una pintura postal en su sobre:

685 gramos.

Peso de las 7 pinturas postales en sus sobres:

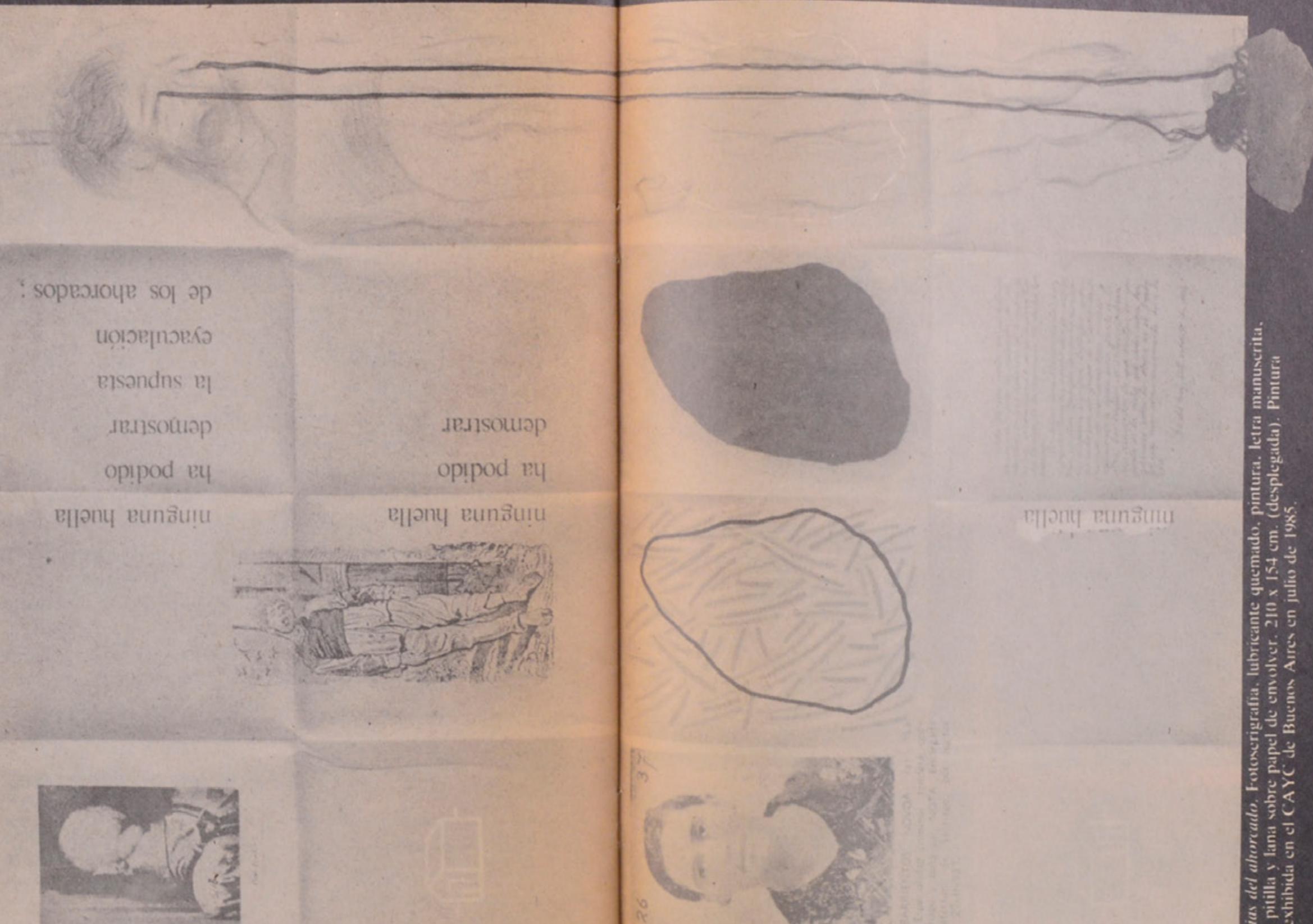
4 kilos y 795 gramos.

Kilómetros recorridos (ida y vuelta):

2.240.

Franqueo por pintura postal: \$ 1.075 (ida).

Memorias del ahorcado. Fotosserigrafía, lubricante quemado, pintura, letra manuscrita, dibujo, píntilla y lana sobre papel de envolver. 210 x 154 cm. (desplegada). Pintura Postal exhibida en el CAYC de Buenos Aires en julio de 1985.





1



2



3



4



5



6



7



8

Registro de apertura del sobre y despliegue de una pintura postal.

Francisco Zegers Editor