Eugenio Dittborn
Impinturas, serigrafias, offset

CAT. #89 D21

30 de noviembre de 1980

Justo Pastor Mellado
Octubre, 2024.

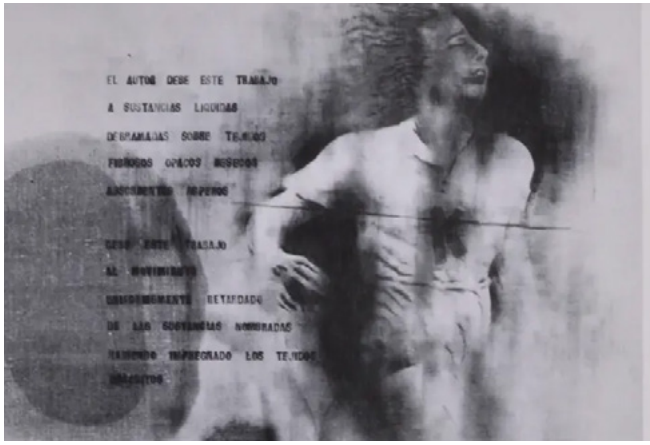
La colección es un modo de pensar. El archivo condensa la documentación del contexto de producción de las obras. Consigna el estado de situación del diagrama de obra en una coyuntura específica: 30 de noviembre de 1980. Pedro Montes logra encontrar un registro del montaje de esta exposición, realizado de manera artesanal por un testigo, en VHS. La cinta no dura más de tres minutos y proporciona una prueba de valor inestimable que permite reconstruir la posición de las piezas. Más que posición, es una disposición en que cada pieza reclama su proximidad y forma una secuencia vecinal. Aby Warburg habla de la buena vecindad de los libros en su biblioteca. Eugenio Dittborn dispone sus piezas en un determinado estado de producción, haciendo trabajar el diagrama. Pedro Montes adquiere la "pintura" que sostiene la impresión serigráfica de la fotografía recuperada de una revista deportiva, de la caída de un atleta al llegar a la meta. En esta ocasión esta condensada la formulación del diagrama de la Obra Dittborn. Doble formulación, puesto que se extiende al "diagrama de operación" de la colección, ya que establece un programa de adquisición. Lo que esa exposición pone en escena es dicho programa. La sala de ingreso consigna esta secuencia. En la sala interior se exhibe la iconología del programa señalado. Es decir, "las fuentes".

Captura de pantalla del video del montaje de la exposición *Impinturas, serigrafías, offset*, 1980. Registro anónimo.

Las fuentes no son las herramientas. Denotan el material excavado, cuya configuración dará pie a la combinatoria disposicional de cada obra y establecerá las conexiones más explicitas o menos explicitas de las obras entre si. En este plano es que van a ser empleadas las herramientas: condensación y desplazamiento. El método de Dittborn es una freudianización de la constructividad de obra. El texto condensa lo que la visualidad desplaza. Hay que ir a la fuente, para estudiar la jornada del 30 de noviembre de 1980, al catálogo de una exposición fallida. Nunca antes un acto fallido ha tenido un efecto tan decisivo en las estrategias y proyecciones de la plástica chilena. Es preciso poner atención en la pintura que Dittborn reproduce en "N.N.: aUTOPsIA", el catálogo de 1979, pensado para la exposición en el CAYC de Buenos Aires. Esta es la exposición que no se hizo. Hablo de "Dos llegadas", pintura al acrílico, lubricante quemado, tampón y tinta KORES sobre linoca a la vista, 160 x 165 cm, realizada en 1979.

Este es el primer antecedente para la portada de "Fallo fotográfico", publicada en junio de 1981. De modo que la jornada del 30 de noviembre tiene el valor de situarse entre la exposición fallida de 1979 y la edición de "Fallo fotográfico". En junio, también, Dittborn realiza el cuaderno único "Un día entero de mi vida". Sostengo que este es el momento más significativo de la Obra Dittborn. Fuerzo las cosas. ¡Que manera de hablar! Sigo su ejemplo. En una ocasión cercana, me acorrala y mirándome a los ojos, con la actitud teatral de estar señalándome una tarea, me declara: "'Este signo tiene un valor particular' es el grabado más importante de mi vida". Declaraciones de esta naturaleza no deben ser tomadas a la ligera. Sobre todo, porque no se usa decirlo. Pero lo dijo con un propósito: "allí está todo". Máxima pulcritud para un mínimo énfasis con el que marcaba el carácter de una decisión, digamos, estratégica. Diré, entonces, aquí esta todo. Ya tenía definido su sistema. Y descubro que ese grabado está en la secuencia del registro video de la jornada del 30 de noviembre.

Este hallazgo me desarma la aparente tranquilidad de mis certezas temporales. En esa secuencia, yo había establecido que la obra decisiva era la pintura que retrataba la caída del atleta. En verdad, cayó dos veces. Primero, en el kilómetro 35. La segunda vez será en el kilometro 37 y medio. Es el anticipo de la otra caída, unos metros más adelante en el muro, que reproduce la imagen del boxeador abatido por una secuencia de golpes demoledores que lo dejan enredado en las cuerdas. Es la secuencia más larga registrada

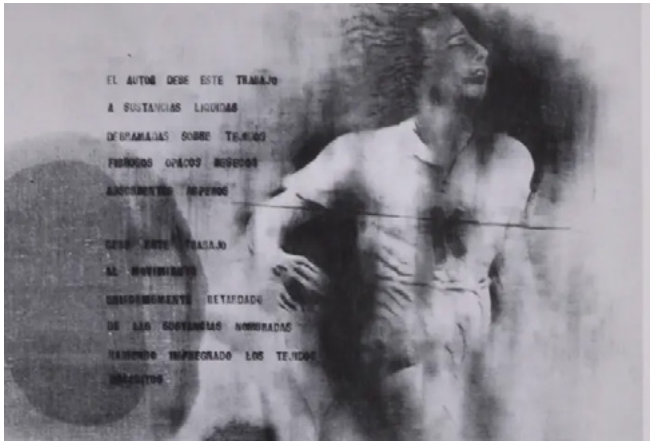


Página de N.N.: aUTOPsIA (Rudimentos teóricos para una visualidad marginal), 1979.

La pietà de Avignon, 1455.

de una agonía. Estas dos imágenes me armaban la invención metodológica de la Obra Dittborn. Pero la declaración voluntariosa de Dittborn me obligaba a rejerarquizar la invención y me sometía al rigor de una declaración perentoria: este es el grabado más importante de mi vida. Era, casi, análogo a la declaración del niño, cuya frase ha sido excavada en el cuadrilátero de la prensa de masas: "un día entero de mi vida".

Regreso a la pintura "Dos llegadas", que precede la pintura de las "dos caídas". Ya lo he sostenido: este es el primer antecedente para la portada de "Fallo fotográfico": la línea de muerte, la línea de la meta. Pero es una línea que viene de lejos en la historia de la pintura. La encontré en la Pietà de Villeneuve-lès-Avignon. Hay una reproducción de esta pintura en "Les mots dans la peinture" de Michel Butor. Desde ya, es una Pietà, de un Anónimo. Aquí pude conectar esta línea de muerte



Página de N.N.: aUTOPsIA (Rudimentos teóricos para una visualidad marginal), 1979.

na de lanzamientos; la rubia australiana, Shirley Strickland, cuya belleza atrajo los comentarios de los apáticos periodistas ingleses; la grácil Maureen Gardner, bailarina de ballet antes de ser campeona de las vallas. Y la mejor de todas: Fanny Blankers-Koen, que no perdió en las largas sesiones de entrenamiento nada de la gracia femenina que enamoró a su entrenador y esposo, Jan Blankers.

En el pináculo de su carrera deportiva, consagrada por cuatro medallas de oro olímpicas, que pudieron ser hasta seis, si la prudencia de su entrenador no la hubiera obligado a retirarse de ambos saltos, Fanny Blankers-Koen no es ya la muchachita sumamente atractiva, holandesa típica, de los tiempos en que su nombre comenzaba a recorrer los círculos deportivos del mundo. Entonces tenía las mejillas redondas y una perenne sonrisa juguetona en los labios. Ahora, a los 30 años, y después de la intensa preparación a que se sometió para los Juegos Olímpicos, su silueta se ha estilizado. No hay un gramo de peso superfluo en su cuerpo y los músculos de sus piernas, base de su actuación extraordinaria, muestran a flor de piel el ritmo potente de sus contracciones y distensiones. Además, Fanny Blankers-Koen no se ríe ya mientras compite. Se nota que en largas sesiones de estudio, con su esposo, preparó hasta los más mínimos detalles la lección olímpica, y que la aplicación de esa enseñanza requirió una concentración incesante.

Agachada en la raya de partida, con los pies apoyados en los tacos, y músculos y nervios en tensión, Fanny Blankers-Koen mantenía la vista fija unos dos o tres metros delante de sí

La mejor atleta del mundo, Revista Estadio, 1948.

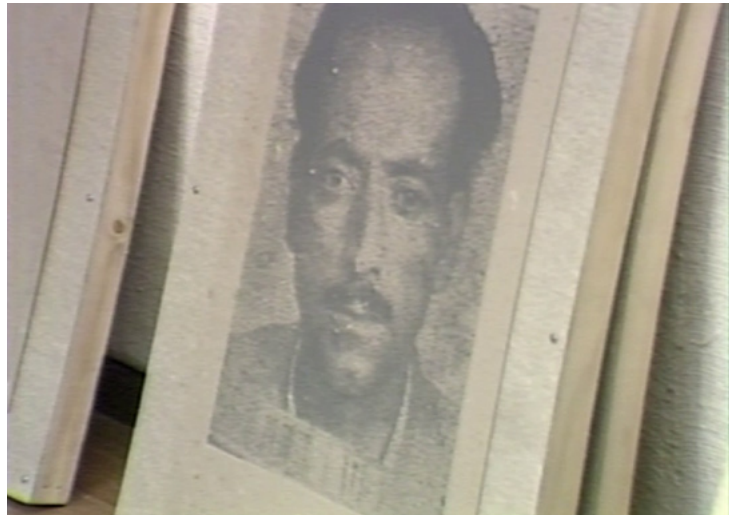
con la línea señalada por el deterioro de la tabla de madera que sostiene el discurso bíblico. Los nombres de Juan, la Madre y Magdalena son legibles bajo una cierta mirada. La letra participa de este proceso de retardamiento de la lectura. En torno a la figura de Cristo, no hay nombre. Este solo será pronunciado luego de su Resurrección.

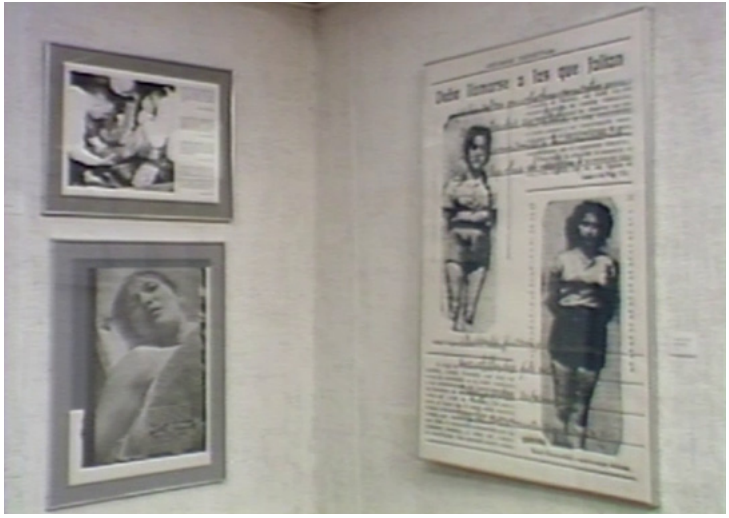
En “Dos llegadas”, Dittborn pinta las letras del método del “ascenso” de la imagen, excavada: “El autor debe este trabajo a sustancias líquidas derramadas sobre tejidos fibrosos, etc”. En esta línea transcrita se acerca a la condición del sudario, que opera como apósito absorbente. Esta será una de las condiciones materiales de la procesualidad dittborniana, verificada en la acción del derrame de la mancha sobre el desierto, entendido como tejido fibroso (el territorio).

Tanto María Madre como la Magdalena portan paños blancos con que enjugan sus lágrimas. La atleta lleva puesta una camisa que se recorta en forma nítida contra el fondo de las graderías del estadio, oscurecido, porque la toma ha sido realizada en alta velocidad, probablemente con película forzada, a juzgar por el grano que experimenta el impreso. Mientras mayor el grano, aumenta la escasez de nitidez. Por lo tanto, aparece la mancha como un residuo impresivo del movimiento. El asunto es inquietante: la pintura se valida como ausencia de nitidez. El lubricante quemado es empleado para sujetar la figura por acumulación zonal de materia expandida, de la que queda excluida la línea. Cristo descansa extendido sobre el manto de luto de la Madre. La única línea visible es la huella de la rasgadura horizontal de la madera, a la altura de la cabeza de la Virgen. El rostro demasiado humano de la atleta, con marcas de tumefacción, es construido por las sombras distribuidas para sostener la forma de la axila y la contra forma del cuello. La imagen emerge de la penumbra como un fantasma fugitivo. Pero su mano queda casi atrapada por la sombra.

Si comparo la dos imágenes, a la derecha está la forma, mientras a la izquierda se presenta lo informe. La nitidez del día abre una ruta de acceso a la denominación de la sombra que denota la barbarie en el cuadro. La sombra de la izquierda introduce un silencio, a través de la pintura de la letra. ¿Por qué el silencio? Porque en la imagen de la derecha, la sombra señala un lugar poblado (las graderías) desde el cual se evoca la existencia de una multitud que vitorea a la “mejor atleta del mundo”. El silencio de la imagen de la izquierda me es sugerido por la ostentación de la pintura regular de la letra. Diré: la letra de una canción silenciada.

¿Por qué hablar de esta pintura: “Dos llegadas”? Por una razón muy simple: está en una de las doble páginas cruciales del catálogo de la exposición no realizada en Buenos Aires en junio de 1979, “Reinas”. Esta última lámina aparece en el folleto de la exposición que tuvo lugar en la galería “La Trinchera” de Caracas en octubre de 1979. Pero esta pintura crucial, como digo, no vuelve a aparecer. Pero está en el catálogo. Habrá una pintura similar, que aparecerá impresa en “Del espacio de acá”: “Lágrimas nonatas”. Este es un “momento bisagra” en la obra de Eugenio Dittborn, porque será la última vez en que “meterá la mano”. A partir de ahí, radicalizará su decisión de hacer aparecer a otros, poniendo la mano, en un





ejercicio decisivo de distanciamiento. Es el momento de su definición brechtiana. A tal punto, que en la jornada del 30 de noviembre, estas pinturas no serán llamadas a comparecer.

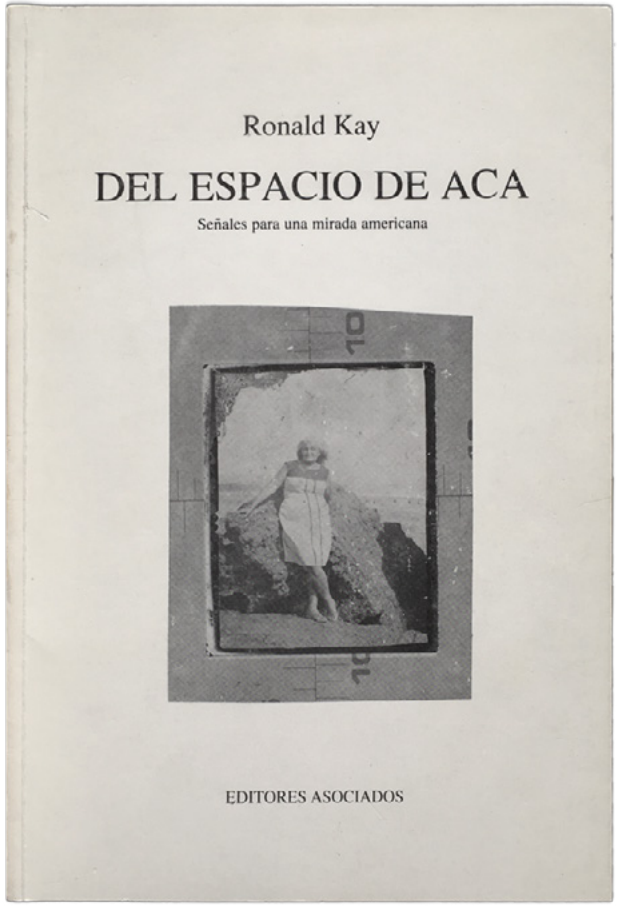
Sin embargo, como se puede apreciar en la secuencia del video, "Reinas" aparece entre una versión de "Por última vez" (antecedente de la Pietà) y el grabado "Este es un signo de valor particular". Realizo una detención de la imagen en este punto, para establecer la existencia de un bloque de transición en la secuencia reconstruida. El primer bloque, como se entenderá, corresponde a los grabados que han sido colgados en ángulo: el "enano maldito"/ la Guagua ("Cuando no tenía, te daba", 1979, reproducida en "Del espacio de acá"), a la izquierda; los "lugares comunes" a la derecha. Después vendrá "Por última vez". Luego, "Reinas". Y sobre éstas, "Lugares comunes". Finalmente, "Este signo tiene un valor particular", hace ángulo. Aquí tenemos dos bloques de obra.

Todas las obras consideradas hasta el momento, poseen una característica doblemente distintiva. Es aquí, en estas obras, que se condensa el método de Eugenio Dittborn, al trabajar en el campo de la denotación literal de las imágenes, apelando a las "significaciones segundas" de que son portadoras. Estas están habilitadas por las convenciones semánticas propias de la codificación iconográfica puesta en obra por las relaciones entre imagen y texto. De ahí se desprenden unas metáforas icónicas asociadas a los documentos fotográficos que operan como referentes ficcionales: el retrato-hablado y el empleo de lugares comunes, como fijaciones de aspectos verbales que se dan a ver como un presente continuo.

En "Dos llegadas", el verismo de la representación fotográfica se disuelve como práctica de la distribución de mancha sobre un soporte, jerarquizando tensiones cromáticas que sostienen la distorsión entre lo que la imagen muestra (representa) y lo que el texto enuncia (significa). En la incrustación reducida del retrato señalético de "la Guagua" sobre una zona aberrante del "retrato-hablado" del Enano Maldito se produce una sobre carga de referencias, difícilmente sostenibles. Un alias define los límites de un enunciado, remitido a la función de nominación por sustitución, para proporcionar una imagen obtenida mediante un protocolo de fichaje policial, que va a competir con el producto de la convención tipológica de la fisionomía (retrato-hablado), como reducción intermedia, arriesgando la semejanza.

Entonces, este es el primer bloque: poner la cara y exhibir el texto; la faz sometida a una topología

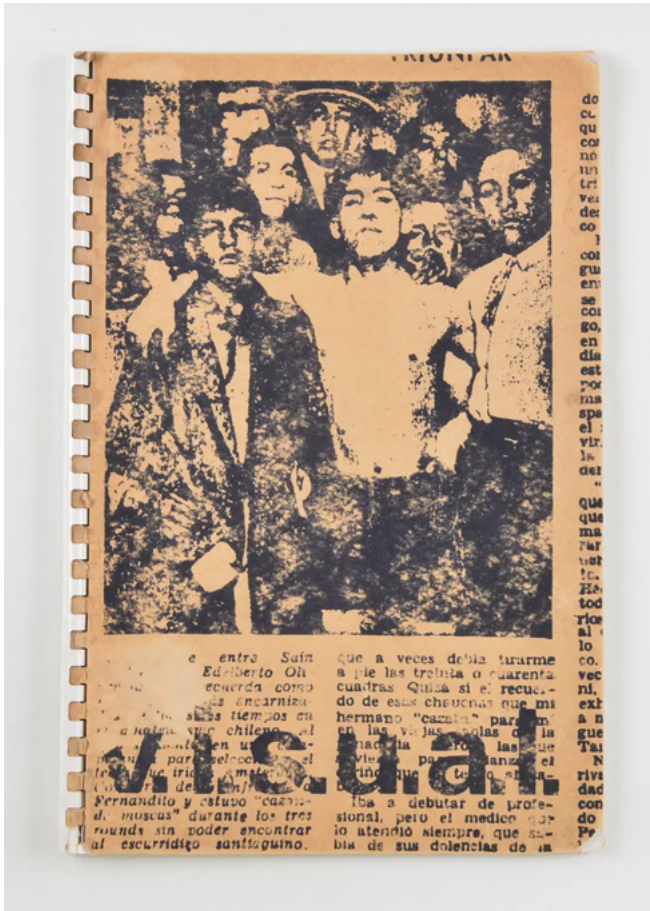
Portada y contraportada de N.N.: aUTOPsIA (Rudimentos teóricos para una visualidad marginal), 1979.



Del espacio de acá. Señales para una mirada americana, Ronald Kay.

distintiva y el lugar común remitido a no ser más que una plantilla poética que banaliza el "tratado de las pasiones": a fondo perdido, a buen recaudo, a simple vista, etc. La juntura de la imagen y el texto hace que el retrato sea deudor de un deterioro expresivo. En la secuencia, el primer bloque será seguido por un segundo bloque, cuya primera "pieza" será "Por última vez" (impresión serigráfica sobre linoca a la vista), iniciando una cadena de enunciación que contemplará la proximidad de "Lugares comunes" y "Reinas", precediendo a "Este signo tiene un valor particular". En este bloque, la complexión de las piezas se sostiene por dos procedimientos retóricos que han sido "explicados" por Ronald Kay en "Rudimentos teóricos para una visualidad marginal", que es el subtítulo que opera como un comentario al pie de página del título explicito que, por lo demás, instala la polaridad entre la ausencia de identidad y el propósito encubierto que sostiene la Utopía de una práctica forense, encriptada en el enunciado, entre dos proposiciones: "el cuerpo que mancha" y "cuadros de honor". Estas secciones capitulares serán la base del libro que será presentado, en su versión "final" (no rudimentaria), el 30 de noviembre. He aquí la importancia de esta jornada, puesto que hace visible el encadenamiento entre el pre-libro de 1979, que se presenta como libro terminado en 1980. En esta previsión ya estaban reproducidas las piezas aquí dispuestas en bloque.

Pre-libro reemplaza la noción de catálogo. El concepto es diferente. Este aparece subordinado a una acción institucional: una exposición. El libro es autónomo. Me refiero a que el catálogo se presenta como espacio editorial de anticipación del libro-que-vendrá. La necesidad de hacer esta declaración responde al estudio de la relación entre el texto anterior de Ronald Kay, como espacio preparatorio, y "N.Nn.: aUTOPsIA" (junio de 1979). Me refiero a "dos textos sobre 9 dibujos de dittborn (ronald kay/nelly richard)", de junio-octubre de 1976. Edición de un modelo ya experimentado y que adquiere el papel de una marca propia: tapas de cartón madera o de cartón madera, con una impresión offset o serigráfica. En este caso, impresión serigráfica de portada que aparece como adelanto que pone en evidencia la documentación utilizada; es decir, que incorpora como parte de una obra-en-curso sus antecedentes iconológicos, como se expondrá en la segunda sala, destinada a documentar la historia del proceso de obra, que conduce a la concresión de esta coyuntura particular.



V.I.S.U.A.L dOs textOs para 9 dibujOs de DittbOrn, 1976.

Lo que importa para el estudio de esta exposición inaugurada el 30 de noviembre de 1980, es el establecimiento de los momentos del traslado del dibujo al impreso, en la Obra Dittborn. De este modo se entiende el título de la muestra de 1980: “Impintura, serigrafía, offset”. Resulta obvia la invención de la palabra “impintura”, para contener la compresión de “impreso” y “pintura”, que en sentido estricto, es un oxímoron. En la publicación “V.I.S.U.A.L dOs textOs para 9 dibujOs de DittbOrn” de 1976, en la página 2, aparece la impresión de un dibujo que reproduce la imagen de un nadador, cuyo origen es una fotografía recuperada en una publicación deportiva, pero que en la muestra “Impintura, serigrafía, offet” será protagonista, junto a la imagen de un niño recien nacido que abre la boca de un modo similar a como la abre un nadador de estilo crowl mientras avanza en el agua. Este ha abandonado el espacio en que estaba sumergido (líquido amniótico) para someterse al malestar de la vida, abriendo la boca para buscar la teta. De ahí nacerá el uso de una fórmula empleada por Dittborn para señalar el valor que tendrá en su obra la materialidad de la pintura de aceite quemado (en sustitución del óleo) sobre la facultad absorbente de la tela de yute sin imprimar (en sustitución del lino belga); a saber: “En la teta se mama lo que en la sábana se derrama”.

En algunas publicaciones, el título bajo el que se conoce es “Nada, nada” (1979). He preferido referirme a ella como “Este signo tiene un valor particular”. En el dibujo de 1976 y el impreso de 1979, Dittborn realiza un “salto adelante” significativo en el desarrollo de su trabajo. La muestra “Impintura, serigrafía, offset” señala este punto, que demuestra que el Sistema Dittborn ya estaba en pie, previo a la producción de las aeropostales.

La importancia de esta muestra, a mi juicio, proporciona los elementos para estudiar el “salto adelante”. La terminología maoísta es totalmente pertinente, en el orden del empleo de los refranes populares y los lugares comunes como espacio poéticos que son recogidos como “objetos literarios encontrados”. A este empleo está asociada la forma de productividad textual del propio Eugenio Dittborn, que ya desde 1976 comienza a publicar lo que titulará en una primera versión ”La tortilla corredora”. Este es un cuento infantil que precede y determina el hallazgo en el Reader Digest del relato de la madre titulado “Un día entero de mi vida”, que Dittborn va a emplear como anécdota de proyección significante, para delimitar el campo de lo que ha denominado en forma paródica, “Im(preso)pintura”. Algunos de los fragmentos de “La tortilla corredora” aparecen publicados en “N.N.: aUTOPsIA” y en “Del espacio de acá”.

El muro en que están colgadas estas dos obras acoge un tercer bloque. El cuarto será en un muro enfrentado, donde Dittborn dispondrá, en un ángulo, tres obras: “Pietà”, “N.N.” y “Debe llamarse a las que faltan”. Esta última aparece reproducida en “N.N.: aUTOPsIA”. Mientras que en “N.N.” estará en “Final de Pista” (1976). En esta misma publicación ya están impresas las primeras imágenes de una pietà.

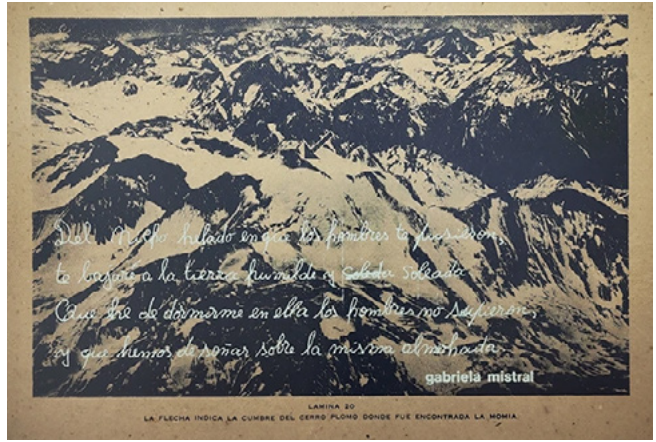
Solo menciono estos antecedentes para señalar que en esa coyuntura de producción de obra, la “cuestión pietà” ocupa un lugar decisivo en el pensamiento de Eugenio Dittborn. Son imágenes de obras que han sido realizadas entre 1976 y 1980. En la secuencia de la jornada del 30 de noviembre, sin embargo, ocupa su lugar como si estuviera disimulada en su función, rebajada en su potencia. Es probable que estén colocadas para hacer la transición con el bloque siguiente, que exigiría una atención analítica suplementaria. Nada puede ser tan simple. El diseño del montaje puede ser analogado al de una página editorial. En la secuencia, el segundo bloque está dominado por el cuerpo en el agua. En el tercer bloque, lo que instala es la preeminencia de la pose,

Página de Final de pista 1977.

Página de objeto efímero Sin título (Expo. en Bogotá), 1978.

que proviene del gestus bíblico: descendimiento. Lo que se afirma es la recepción del cuerpo que debe ser puesto en su mortaja.

El bloque final estará definido por dos obras. La primera de ellas aparecerá reproducida en el libro “Del espacio de acá”, en la página 14, como “fotografía encontrada”. La segunda será la imagen de la cordillera con el texto de Gabriela Mistral sobre impreso. Es una reproducción serigráfica, realizada desde un impreso en que se localiza la posición en que fue encontrado “el niño del Plomo”. El verso de Mistral, manuscrito, produce una



homología visual entre la rugosidad de la montaña nevada y enervada, con los titubeos de la caligrafía escolar de un niño de edad similar: “Del nicho helado en que los hombres te pusieron / te bajaré a la tierra humilde y soleada. / Que he de dormirme en ella lo hombres no supieron / y que hemos de soñar sobre la misma almohada”.

Este último bloque de obras se relaciona con el primero, “Nada, nada”, apelando a la cualidad del nicho tipográfico como unidad de enterramiento básico de los discursos. El video-registro definió —por años— el programa de adquisición que ha hecho posible la reconstrucción del montaje de la muestra de 1980. El dispositivo de exhibición es muy simple. Lo que queda es trabajar las conexiones entre las obras (su buena vecindad) para promover protocolos de interpretación. He permanecido en el terreno previo, para precisar el acceso a la disposición de las obras registradas en la secuencia videográfica. De este modo, se establece el inventario de los tópicos que forman parte del Sistema Dittborn.

gabriela mistral

Entrevista a Justo Pastor Mellado sobre una exposición particular

Por Diego Maureira
Octubre, 2024.

Diego Maureira (DM): Primero me gustaría saber, ¿cuál ha sido tu participación en la exposición *Impinturas, serigrafías, offset* de Eugenio Dittborn, inaugurada recientemente en Galería D21?

Justo Pastor Mellado (JPM): Hace un mes, D21 publicó la edición digital de un libro que terminé de escribir a comienzos del 2019, *Eugenio Dittborn: hilvanes y pespuntes*. Este es un libro que armé a partir de un seminario que hice en Montevideo, en CasaMario, en el 2017, en que hablé de *Un día entero de mi vida*, que es un "libro único" que Eugenio Dittborn produjo entre marzo y junio de 1981. Este es un objeto editorial de un valor inestimable para reconstruir el estado de construcción de lo que he denominado "Sistema Dittborn". Lo que hice fue reconstruir los elementos que a mi juicio constituyen dicho sistema, teniendo en la memoria el recuerdo de la primera exposición de Eugenio Dittborn a la que asistí, el 30 de noviembre de 1980. Sin embargo, la memoria me fallaba. No lograba reconstruir la totalidad de las piezas exhibidas en esa muestra. Luego, en junio de este año realicé un taller de análisis de la obra de Eugenio Dittborn, en que reproduje el esquema de Montevideo. Fue en ese

momento que Pedro Montes y Fernanda Pizarro me hicieron conocer un registro en video que habían encontrado en el curso de sus investigaciones, buscando obras faltantes y documentos. Habían logrado encontrar un registro de menos de tres minutos, realizado en VHS de manera artesanal, que consignaba las obras exhibidas en la exposición de noviembre de 1980. De este modo pude tener una idea exacta de las obras comprometidas y de su disposición en una de las dos pequeñas salas de exhibición que conformaban la Galería Sur, cuando se encontraba en Providencia, en la cercanía de las Torres de Tajamar. Pude advertir el orden de las obras y realizar un estudio de sus vecindades. Pedro Montes resolvió realizar esta muestra, que se propuso reconstruir "en la medida de lo posible", la exposición de 1980.

DM: ¿Cuáles son las capas que se suman al trabajo de Dittborn luego de más de cuatro décadas de aquella exposición en Galería Sur? ¿Cómo sitúas su obra en el mapa actual del arte chileno?

JPM: Esta exposición permite conocer un momento significativo en la producción de obra de Eugenio Dittborn, y que corresponde al corto período que se instala entre la edición de *N.N.:aUTOPsIA* en junio de 1979 y la publicación de *Del espacio de acá*, en noviembre de 1980. Hay dos apéndices: por un lado, la producción del video *Lo que vimos en la cumbre del Corona* en febrero de 1981; y por otro lado, la puesta en circulación restringida de *Un día entero de mi vida*, en junio del mismo año. La exposición, además, tiene una sala en la que hemos exhibido el producto de una investigación gráfico-iconológica realizada por Vania Montgomery y Fernanda Pizarro sobre las fuentes iconográficas de Eugenio Dittborn. Así mismo, hemos colgado tres piezas fundamentales que están directamente ligadas a dichas fuentes, como es el caso de dos retratos-hablados y el retrato de un boxeador (Chumingo Osorio), que son unos dibujos con tinta china realizados en 1977. Esto lo hemos hecho para marcar el proceso de paso desde el "dibujo a mano" a lo que denominaré "Estrategia Impresiva", en que produce serigrafías e impresiones en offset.

DM: La obra de Eugenio Dittborn vincula temporalidades y en muchos casos violencias. No solo en lo que aparece representado sino también en las operaciones que aplica sobre las imágenes a través de su traspaso técnico. Dittborn lleva el oficio de la pintura a la técnica mecánica. Y lleva su propia individualidad al borde. Tú hablas, de hecho, de "im/pertinencia técnica". Pinturas en que

no interviene la mano del artista, el acto gestual, sino principalmente la impresión (gravedad, frotado, goteo, absorción). ¿La obra entonces es el resultado de un proceso que une la parte visual del mundo y la experiencia limitada que condiciona la subjetividad?

JPM: De eso se trata; de exponer el momento del paso de un estado de producción a un estado de reproducción; de una tecnología del cuerpo (dibujo) a una tecnología mecánica (impreso). Estamos frente a un proceso creativo que expone de manera magistral las condiciones de desarrollo de un Programa de Trabajo. La primera fase de este programa es la "puesta en distancia" (al modo de una verdadera distanciación brechtiana) de la corporalidad en la producción de imagen. La segunda fase consiste en la formulación de un "manual de restricciones", destinado a rentabilizar un método de trabajo poético que le permite excavar un yacimiento de expresiones "lenguajeras" (lugares comunes), de un modo muy cercano a cómo trabaja OU.LI.PO. La tercera fase explota el potencial declinatorio de modelos gestuales (nuevamente Brecht), cuya descripción opera como "objeto literario encontrado", disponible como un modelo generativo que determinará el carácter de su producción significante. Entonces, más que capas, yo sería más bien proclive a pensar en la existencia de un mecanismo retórico puesto en función para productivizar la articulación de texto e imagen en el espacio de obra. Ahora, en cuanto al condicionamiento de la subjetividad a la que haces mención, hay que pensar que en 1980 se plantea con fuerza la idea del arte como un espacio de restricciones formales y no como "expresión del yo". Dittborn se desplaza desde una noción de "creación" hacia la función de "producción". Es un elemento clave en su materialismo crítico.

DM: Y respecto a la forma inminente en que el pasado aparece articulado en el presente a través de estas obras (momento determinante para el arte por su relación problemática entre lo evanescente y aquello que trasciende el tiempo), ¿existe un potencial en el acto de reconstruir de forma veraz o plausible el montaje de Galería Sur?

JPM: El pasado se aparece. En una obra de 1982 –"Leer&Escribir"– Dittborn reproduce una frase de Foucault: "Lo nuevo está en el acontecimiento de su retorno". Esta frase se aplica al montaje de esta exposición. Existe un gran potencial analítico, porque permite establecer cuáles son los índices de proximidad formal entre las obras,

y de este modo reconstruir los diagramas que las sustentan. Este es un punto que he abordado en algunas publicaciones, como *Obras polémicas; polémicas de obra*, que es un anticipo de lo que será luego *Eugenio Dittborn: hilvanes y pespuntes*. La proximidad formal tiene que ver con la identificación de las obras en que se juega el paso de un momento a otro en la producción de obra. Reconstruir el modo en que estas obras estaban expuestas es muy importante porque permite establecer distinciones entre un periodo y otro de desarrollo de la obra. En el caso de Dittborn, es el momento entre los dibujos a tinta de *delachilenapintura, historia* (1977) y de *Impinturas, serigrafias, offset* (1980). El hecho que este neologismo, "impintura", aparezca en el título, es algo en lo que hay que poner atención. Es una contracción de "impreso" y "pintura". Esto nos lleva a pensar en el sentido que tiene esta contracción en esa coyuntura. En el fondo, es un modo de plantear los términos de la polémica "pintura/fotografía". Es preciso que hoy se reconstruya esa polémica. Según la crítica de la época, esa es la polémica que define las coordenadas del arte chileno en los años ochenta. Insisto en la utilidad del término. Una polémica remite al estado de un núcleo de problemas que permiten analizar la escena de arte y enumerar las líneas de tensión que la sostienen. Esta polémica es paralela a otra, planteada por la obra de Leppe, en torno a la posición de la corporalidad; diré, a la puesta en escena de la corporalidad como soporte de arte. Nunca en el arte chileno se había planteado una reflexión tan aguda sobre la cuestión del soporte y la materialidad de la pintura. Estamos en 1980. La cuestión del cuerpo, en sentido estricto, es fundamental. Es el momento en que se plantea, en términos analíticos y a nivel de las prácticas de obra, la analogía entre cuerpo impreso, cuerpo representado, cuerpo social. Es cosa de estudiar lo que fue el envío especial a la Bienal de París de octubre de 1982. Esta exposición propone estudiar este momento. Es una manera de contribuir al *trabajo de historia*. Esto significa pensar en el estado actual de los estudios sobre dicha coyuntura, en la que se concretó un cierto nivel de densidad que fue decisiva para el desarrollo posterior de la escena.

DM: En este caso, ¿cómo se da el vínculo entre la idea de diagrama y la contigüidad espacial, que tú has llamado "vecindad", en referencia a Aby Warburg? Aquí entra también en juego el programa de adquisición de Pedro Montes y las fuentes exhibidas en la Sala 2, que son otro testimonio de un acto de excavación; en específico

los referentes visuales usados por Dittborn, provenientes de revistas como Los Sports, Estadio, Rumbo, VEA y Detective, que la investigación de Vania Montgomery se ha encargado rastrear.

JPM: Esto es muy importante. El vínculo no se da por sí solo. Es preciso construirlo a partir del estudio de las obras. De las obras y de las fuentes iconográficas. Hoy se habla de diagrama. En 1980 se hablaba de "dispositivo". Me preocupaba un elemento central del dispositivo de pintura. De mi parte, tomé prestado el término de una lectura de Lyotard, cuando no tenía relaciones con la escena artística chilena. De hecho, esta fecha, 30 de noviembre de 1980 marca mi "ingreso" oficial, si se puede decir, a la escena de arte. Fue el momento en que conocí la obra de Eugenio Dittborn. Estaba interesado en las relaciones entre espacio plástico y espacio político, a raíz de mis estudios sobre Maquiavelo. Encontré esos textos de Lyotard que me fueron de gran utilidad para mi propia formación, mucho antes de conocer a Dittborn. Me refiero a dos textos que son importantes para entender cuál fue mi abordamiento de su obra en 1980. Se trata de dos textos de Lyotard: *Dispositivos pulsionales* y *Derivas a partir de Marx y Freud*. Me fueron de gran utilidad cuando conocí a Dittborn. Nos dimos cuenta de que hablábamos una "lengua común". En particular, por todo lo que plantea Lyotard en La pintura como dispositivo libidinal, a partir de un texto que habían escrito Daniel Dezeuse y Louis Cane sobre las categorías del soporte y del medio en pintura. Eso está en la base de mi aproximación materialista a la pintura. De modo que facilitó mi comprensión de la obra de Dittborn, mucho más que cualquier otra obra que entonces pude conocer. Esta exposición tiene que ver con estos textos, en lo que mi atención crítica se refiere. En particular menciono la importancia que tuvo para mí la lectura de los textos de Dezeuse en "Cahiers de peinture" y su importancia como uno de los fundadores del grupo "soporte/superficie".

DM: Un elemento que también resulta importante es la relación imagen-texto. ¿En el trabajo de Dittborn estamos en presencia sobre todo de imágenes dialécticas?

JPM: Imágenes dialécticas es una noción que comienza a circular después que se ha popularizado en la escena crítica la lectura de Walter Benjamin. En 1980, Kay y Dittborn son los únicos que hablan de Benjamin. Ya en una edición de 1977 hacen mención al texto sobre la reproductibilidad mecánica. Ellos ponen en el debate local la

9. GONZALEZ VILLARROEL, ADRIANA MERCEDES: Foto N.o 5598, (a) "La Choca". LADRONA DOMESTICA. Filiación: 17 años, 1.57 estatura, cutis moreno claro, ca-
11. ACEVEDO CORDOVA, MARIA ROSA: Foto N.o 5672, (a) "La Vieja Cuca". CUENTERA. Filiación: 48 años, 1.55 estatura, cutis moreno medio, cabello castaño obscuro, ojos
vende o empeña, ("cuento del lavado").
Todas íbamos a ser reinas
de cuatro reinos sobre el mar:
Rosalía con Efigenia
y Lucila con Soledad.
10. GONZALEZ SILVA, EMILIA DEL CARMEN: Foto N.o 5436, (a) "La Guagua". TENDERA. Filiación: 20 años, 1.67 estatura, cutis moreno claro, cabello castaño obscuro, ojos café obscuro. Actúa conjuntamente con [redacted] (a) "[redacted]", Santiago y Zona Sur.
12. SAN JUAN SAN JUAN, MARIA GLORIA: Foto N.o 5673, (a) "La bailarina", CUENTERA", Filiación: 29 años, 1.69 estatura, cutis moreno claro, cabello castaño claro, ojos café claro. Compañera de delito de María R. Acevedo Córdova, (a) "La Vieja Cuca", especializándose en esta clase de delitos.
Ramos

«ESTAMPAS DEPORTIVAS»
Debe llamarse a las que faltan
Integrantes, los clubes América y ... de Machali, sin duda los dos mejores quintetos de nuestra Asociación. Tuvimos oportunidad de observar los primeros ... de estas seleccionadas el lunes pasado y en conversación sostenida con una dirigente que estaba de turno, ... las recomendadas por el organismo directivo.
Nos llamó la atención la ausencia en estos entrenamientos de la centro del América, ... de las figuras de
(pasa a la Pág. 11)
Isabel Vergara
A cargo del ... quetbol, Camilo Pierattini que hace las veces de entrenador se ha dado comienzo a los entrenamientos del futuro seleccionado femenino de ... nasio del Liceo de Hombres. De seis a siete, al igual que el tango están nuestras futuras defensoras actuando en un plan de trabajo que rend... que dado el entusiasmo demostrado por las jugadoras llamadas, la labor del «coach» se simplificará. Han aportado mayor núme-
/gabriela mistral/
María Hormazábal nuestra mejor defensa.

cuestión del “aura”. Es importante señalar estas cosas. Y por cierto, hoy se puede trabajar la obra de Dittborn desde esta noción de imagen dialéctica.

DM: El tema de la criminología es también un elemento central en Dittborn. ¿Desde qué lugar te vinculas con este concepto?

JPM: Siempre advertí la deuda formal que Dittborn tenía respecto de la ciencia criminológica. Esto me fue confirmado cuando encontré el libro de Ando Gilardi, cuyo título era *Wanted!*. Los franceses no leen mucho a los italianos. No los traducen. Pero había en la biblioteca de la escuela de leyes de la Universidad Católica, un libro que me llamó poderosamente la atención. El subtítulo era “historia, técnica y estética de la fotografía criminal, señalética y judicial”. Era una traducción española, en los ochenta. Pero a través de un amigo mío, italiano, me pude procurar una nueva edición de este libro, realizada por Mondadori en el 2003. Pero también, debo decir que hay otro libro que acompañó mi reflexión. Esta es una de las pocas traducciones de un italiano al francés. Se trataba de Franco Vaccari, sobre el inconsciente fotográfico, pero mucho antes que circularan los textos de Walter Benjamin, Susan Sontag, Roland Barthes y Rossalind Krauss en la escena. En este sentido, la obra de Dittborn es anterior a la circulación de todos esos títulos. Verás que se trata, para analizar una coyuntura, de preguntarse qué es lo que se lee y de qué manera esas lecturas producen un campo de referencias. Ya antes de 1980 Dittborn se preguntaba por el estatuto de la foto carnet. Es una reflexión suplementaria sobre “aparatos ideológicos de Estado”. El “bertilloneo” como aparato ideológico. Se adelanta a lo que se podrá leer, luego, en Susan Sontag. Es importante reconstruir las lecturas que se instalan en las escenas y pasan a constituir su “lengua común”. Forma parte de las “historias de las ideas del arte” en Chile. Hay que pensar en qué medida, en su reflexión sobre Dittborn, Kay hace trabajar su propia lectura de Krakauer.

DM: En términos de método de producción a nivel técnico y simbólico, ¿cómo describirías la estrategia de Dittborn?

JPM: La estrategia de Dittborn, tal como la entendí en ese entonces, fue la siguiente. Esta es la reconstrucción que hice desde el primer momento de mi atención crítica hacia su obra: puesta en distancia, restricciones y modelo generativo. Es una actitud totalmente brechtiana. Distancia del

cuerpo: no tocar. Retraer la mano, introducir la estampa, el impreso. Antes de eso, la "pintura encontrada": la mancha de aceite que deja un motor averiado sobre el pavimento. Este es el principio de la litografía. Pero es lo que Dittborn hace pensar a partir de ese procedimiento, en la falla mecánica que deja escurrir una sustancia que ha perdido su viscosidad. Este es un problema que aborda desde Hayter. Desde allí, Dittborn inventa una cosa muy clave: traslada la analítica implícita en el aparato de base del grabado hacia el campo de la pintura. Eso es lo que reconstruye esta exposición; en la pintura *Dos llegadas*. La segunda cuestión estratégica es la determinación de sus propias "reglas de juego", que se va a verificar en la escritura de sus "manifiestos", cuya primera versión es *La tortilla corredora en catorce tumbos*, que aparecerá en el folleto impreso de su exposición *delachilenapintura, historia*. Esta exposición es la concreción de dichas reglas. Y lo tercero es el modelo de la pintura como subsuelo de la fotografía. Es el valor metodológico que tiene "la pietà". Esto desmonta la determinación representacional de los gestos sociales. Aquí se trata de una figura retórica fundamental: el desfallecimiento inscrito en el descendimiento. Pero esta estrategia tiene una base previa: la materialidad del aceite y su comportamiento sobre un soporte absorbente, como la tela de yute. Me parece que todo parte de ahí. Y todo regresa, ahí mismo.

DM: A propósito de tu ingreso oficial a la escena del arte chileno, ¿cómo conociste a Eugenio Dittborn?

JPM: Era compañero de escuela de Juan Dittborn, el hermano menor, que es psicoanalista. Estaba de regreso de mis estudios en Francia. Juan me invitó a la inauguración de la exposición de su hermano, accedí. Allí conocí a Eugenio Dittborn. Nos dimos cita para unos días después. Diríamos que me hizo una primera visita guiada de la exposición. Días después me condujo a unos talleres que quedaban en la calle Santo Domingo. En el camino, no recuerdo en medio de qué argumentación, me expuso la teoría del *Gran Vidrio*, deteniéndose en la esquina de Merced y Miraflores. Esto no es una anécdota cualquiera. Es una "anécdota significante"; un biografema. Me habló de una mujer que imprimaba telas y que se llamaba Adriana Asenjo. Era especialista de la imprimación. Se habían conocido en Bellas Artes. Ella preparaba telas usando una receta muy clásica y trabajaba en ese taller de Santo Domingo. Pero no la encontramos. Adriana Asenjo es una

extraordinaria xilógrafa. Es una de las más grandes artistas chilenas y no ha tenido la visibilidad que se merece.

DM: ¿Por qué piensas que Dittborn te quiso presentar a Adriana Asenjo?

JPM: Dittborn necesitaba hablarme de ella para poder introducirme en la tela de yute como soporte absorbente. No se puede comprender la mecánica del soporte si no se entiende cómo trabaja primero el lino belga imprimado. El saber de los índices de absorción definía la disposición del soporte para favorecer el escurrimiento de la pintura al óleo. En el yute paquistani, el óleo se tranca, se tropieza. Dittborn deseaba que yo entendiera la dimensión de dicho tropiezo. La pintura trabaja a través de la fibra, poniendo en cuestión la materialidad de la profundidad. Por eso, Dittborn aprecia la tintorería. Mi impresión fue mayúscula, al escuchar cómo una persona me hablaba en esa forma, poniendo esa atención en la materialidad y en los procedimientos. Después de esa visita frustrada, otro día, fuimos a un boliche de compraventa de sacos de yute, en el barrio Exposición. La lección, esa vez, fue sobre las costuras encontradas en el ejercicio del remiendo. Dittborn es el primer artista en poner en evidencia la "conceptualidad" implícita de las hebras perdidas, de las hebras recuperadas. Me hizo estudiar la literalidad de lo impreso en los sacos de yute, y luego, la carga simbólica portada por la gráfica de las costuras, en los remiendos de sacos, que se presentaban como suturas sobre una superficie que había experimentado merma traumática. De hecho, el subtítulo del libro único de 1981 es "hilvanes y pespuntes para una poética". Esta es una de las razones de por qué empleo el mismo título, levemente modificado, para titular el libro que acabo de publicar en las ediciones digitales de D21. Fue su obra, la primera en hacer trabajar la poética del cajón de sastre, de la caja de herramientas, y de las metáforas de la costura y del corte-confección en la escena del arte chileno, en la coyuntura previa a la que aborda esta exposición. Resulta obvio pensar en la procedencia de todo eso, que está en las teorías textuales vinculadas a la práctica objetivista del "nouveau roman", en que se asocia el trabajo de escritura al de la práctica textil de un modo más explícito. Sin olvidar, por cierto, el capítulo sobre la "ciencia de lo concreto", en *El pensamiento salvaje* de Levi-Strauss. Hay un panfleto de arte que edita Dittborn en los meses previos a esta exposición y que todo quien se interese por el estudio de su obra debe consultar. Me refiero a "Estrategias y

proyecciones de la plástica nacional sobre la década de los ochenta". Ahí aparecen los primeros rudimentos de su teoría de los lugares comunes.

DM: ¿Cuál es el contraste entre las obras expuestas en D21 y lo que surgirá más tarde con las *Pinturas Aeropostales*?

JPM: Entre estas obras de 1980 y las primeras aeropostales, de regreso de la Bienal de Sídney de 1985, no hay contraste, en sentido estricto, sino más bien adjunción. Dittborn introduce, conceptualmente, el pliegue. Será la base de su carácter político: dirá, en ese momento, "lo político está en el pliegue". La proximidad con el sistema editorial lo hace observar el comportamiento de un cuadernillo, antes de pasar por la guillotina. Y luego, experimentar el efecto de su despliegue, exhibiendo los trazos que han quedado marcados producto del doblez del pliego de papel estraza (papel kraft). Es el pliegue del papel en *La carta robada* de Poe. Esto le permite establecer una grilla en cuyos cubículos podrá distribuir los "argumentos visuales" de su conveniencia, formando complejas constelaciones de proyección significante. Eso que llamo "argumentos visuales" son las imágenes que encontramos en esta exposición. La pintura aeropostal, en Dittborn, es una táctica compositiva destinada para favorecer la circulación de la obra, que se convierte en modelo de producción estratégica, pasando a un estado avanzado de desarrollo del sistema que ha puesto en pie en noviembre de 1980. Lo que hay que insistir, respecto de esta exposición, es que en 1980 el sistema de trabajo ya está constituido. Las aeropostales vienen después. Y esto, a mi entender, es crucial. Aquí radica la importancia de este momento respecto del conjunto de su trabajo. Es un privilegio realizar este trabajo analítico, favorecido por el gesto programático de la Colección Pedro Montes. Es lo que pongo de relieve en el texto del catálogo digital.

D21
Nueva de Lyon 19, departamento 21,
Providencia, Santiago de Chile
56-2 23356301 / info@d21.cl
www.d21.cl

Director D21
Pedro Montes

Directora Galería D21
María Fernanda Pizarro

EUGENIO DITTBORN. IMPINTURAS, SERIGRAFÍAS, OFFSET

Fotografías
Jorge Brantmayer

Texto
Justo Pastor Mellado

Entrevista
Diego Maureira

11.10.2024 / 29.11.2024