

arte & textos
ENVIO A LA 5ª BIENAL DE SYDNEY

GONZALO DIAZ/EUGENIO DITTBORN
NELLY RICHARD/JUSTO MELLADO
ADRIANA VALDES/GONZALO MUÑOZ

11

telex-chile

Comunicaciones Internacionales VIA SATELITE

telex-chile

15-12-83 16:28

TELEX-CHILE 084941

GA

07121396+

TRANSHO AA21396

240501 B00TH CL

SANTIAGO, CHILE 15-12-83

PAULA LATOS

TRANSHO

SYDNEY AUSTRALIA

DIAZ'S WORK (3 UNITS)

2 RIGID UNITS: 270 HEIGHT X 140 CM. WIDTH AND

1 RIGID UNIT : 270 HEIGHT X 120 CM. WIDTH

DIAZ'S WORK CAN NOT BE ROLLED. AND HIS TRANSPARENCIES WILL REACH SIDNEY ON JANUARY 10.

DITTBORN'S WORK (4 UNITS):

2 RIGID UNITS: 240 HEIGHT X 153 CM. WIDTH AND

2 RIGID UNITS: 240 HEIGHT X 80 CM. WIDTH

REGARDS

DIAZ AND DITTBORN.

TRANSHO AA21396

240501 B00TH CL

MMMM

001.5 MINS

TELEX-CHILE Comunicaciones Teleg
Morande 147 Fono 717159 Santiago

telex-chile

Comunicaciones Telegficas S A
no 717159 Santiago

CENTRO

CULTURAL

LA MONEDA

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN
ARTES VISUALES

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción parcial y/o total. Conforme a la ley N° 17.336 sobre Propiedad Intelectual de Chile.

CULTURAS LATINOAMERICANAS: ¿CULTURAS DE LA REPETICION O CULTURAS DE LA DIFERENCIA?

(Texto para el catálogo internacional de la Bienal de Sydney 1984)

I. FORMAS DE LA REPRODUCCION

1. la comparecencia internacional de obras venidas de regiones periféricas significa -para esas obras- un acto de renuncia a parte de lo que las motivó como obras: se exponen desde ya a carecer de pasado en un país otro que les desconoce toda anterioridad, a ver mutilado su presente nacional por supresión de todo enlace contextual con lo que definía su entorno. Al desprenderse de la totalidad social de la cual son parte (y que -a su vez- es parte de ellas) y al cortar la red de sus relaciones interproductivas con las demás prácticas, esas obras corren incluso el riesgo de permanecer injustificadas. Se encuentran en todo caso forzadas a sacrificar parte de la legibilidad de sus coordenadas de significación históricocultural.

El muro (de galería, de museo; de exposición internacional) que aficha el destino de esas obras en cuanto extractadas de su totalidad productiva, se erige en soporte de transferencia; cumple primero con tachar cualquier referente no propiamente museográfico. Actúa inevitablemente como soporte de neutralización de las fuerzas vivas que dimensionaban la obra en su exterioridad social.

Comparecer entonces en manifestaciones internacionales desde regiones periféricas significa, desde ya, saber del costo de tal transferencia; pero significa también abrirse a lo otro en un nuevo cruce de experiencias que reactiva el significado primero de las obras tensándolo en una contradicción histórica y geográfica. El afuera se constituye para esas obras en la garantía de su no clausura -más aún en circunstancias en que esas obras están aquí privadas de respiro.

2. para nosotros, países latinoamericanos, la comparecencia en escenas internacionales adquiere valor de desafío; nos significa entrar a disputar un estatuto de legitimación histórica dentro de un marco de lectura que tiende a subordinar cualquier manifestación secundaria (marginal, periférica) a las formas promovidas como modelos por los centros de poder internacional. Fatalmente opera un automatismo de la remisión que condenaría nuestras culturas a ser puramente duplicantes; cualquier forma nuestra aparecería como dependiente o tributaria de las formas internacionalizadas por las culturas metropolitanas -simple repetición o copia, imitación, réplica, simulacro de un original patentado por el registro dominante. Lo totalizador del modelo de lectura internacional hace que se interprete el conjunto de los fenómenos (aunque estos emerjan de historias discordantes o contradictorias entre sí) dentro de un registro uniforme de secuenciamiento histórico; ese modelo no toma en cuenta las variantes procesuales que especifican cada historia como minoritaria -como disidente respecto al dogma internacional de la Modernidad.

Sucede entonces que esas formas nuestras se encuentren restadas de sus respectivos campos de validación históricocultural en cuanto queda obliterado su orden con-

tingencial de aparición: queda omitida la especificidad de la trama sociocultural que determina el aquí y ahora de su surgimiento como fenómeno.

3. las culturas periféricas difícilmente logran revertir el proceso que las condena -por mutilación de su facultad dialogante- a no ser sino receptoras de lo impuesto, asentidoras de mensajes ajenos.

Esas culturas nuestras -negadas al intercambio- se inscriben en el pasivo de una actitud generalmente acquiescente o ratificante de lo dicho: lo unilateralizado de la comunicación internacional las acondiciona como culturas puramente subscritoras de las formas imperantes.

Las carencias de nuestras culturas no son sólo producto cuantitativo de la escasez de informaciones, sino producto de la relación cualitativamente deficiente (o deficitaria) que las culturas dominantes nos obligan a sostener con la información en cuanto monopolio.

4. el aplazamiento histórico y geográfico ha ido conformando nuestras culturas de modo que se identifiquen no como producción de formas sino bajo la forma de la reproducción; su destino en la historia ha consistido siempre en contactarse con los modelos internacionales a través de sus copias -es decir, diferidamente.

La obra se convierte para nosotros en vestigio de sí misma: en señal pretérita de algo ya sucedido cuyo valor de acontecimiento ha sido cancelado por la repetición.

Esa escena de arte que nos excluye a nosotros como actores e inclusive como testigos, se nos revela en un tiempo siempre secundo (reconstitutivo del momento que ya dejó de ser) y mediado por un registro de traducción internacional que convierte nuestras culturas en culturas de doblaje.

Nuestras culturas son también culturas del recorte: fraccionadas por el dispositivo fotográfico de selección de la imagen las obras se nos presentan -en el extracto- ya cortadas de su red situacional.

5. todo país involucrado en un proceso de colonización, se define por lo parchado de su indumentaria por lo residual de su tradición: la memoria de su pasado está compuesta por retazos de historias otras, formada de restos híbridos, de sedimentaciones varias y depósitos de lenguajes ya petrificados.

El dispositivo internacional de inculcación de los signos no toma en cuenta la especificidad nacional de los complejos productivos en los cuales esos signos están destinados a insertarse; de ahí, lo disparejo de nuestras tramas productivas y lo heterogéneo de nuestras series referenciales.

Fingidas en seudolinealidad, impostadas en su pseudocontinuidad, esas historias nuestras se revelan como postizas (llena de añadidos, cubierta de retoque) y travestidas en su orden de correlación social.

Enajenadas por su condición de doble, viven su relación a la cultura en el modo de la sustitución.

II. PRODUCCION DE FORMAS

1. es sin embargo posible validar obras que -pese a haber sido elaboradas a partir de un repertorio extranjero de figuras preexistentes- son capaces de llevar esas mismas figuras a la reelaboración crítica de sus condiciones previas de existencia y funcionamiento; es posible forzar esas figuras -a causa de las presiones contextuales ejercidas por un cambio de soporte para ellas inédito- a que signifiquen aquí por primera vez lo que no habían tenido oportunidad de significar nunca antes.

Esas formas se desprenden aquí de la seguridad de su propio pasado al tener que aventurarse en un presente para ellas desconocido; se desentienden aquí de la Tradición cuyo peso allá neutralizaba sus fuerzas y amortiguaba su choque, quitándoles vehemencia y ponderando su agresividad.

Aquí desprotegidas, esas formas se exponen por fin a la fuerza de conflicto contenida en lo desmesurado del acto de toparse con esa realidad nuestra que les resulta extrema.

El traspaso histórico y geográfico de los referentes internacionales a un soporte tan faltante como el nuestro, va obligando a un reacomodo de la perspectiva en la cual fueron originariamente inscritos esos mismos referentes; la urgencia a la cual se encuentran confrontados vuelve a tensar su significado en función ya no de un pasado (como ocurre en el caso de historias en acorde consigo mismas o con su memoria) sino de un devenir que rebasa para nosotros la noción misma de Historia.

Se opera un retorno de la forma sobre si misma que modifica su origen; por derivada que sea de otra tradición, no hay forma que no salga conmocionada de su paso por nuestra historia hecha miseria o represión.

Validamos entonces "la construcción de frases propias con un vocabulario y una sintaxis recibidas" en cuanto máxima estrategia crítica, en cuanto modo de subvertir un orden de procedencia y de inflexionar el sentido de lo que se nos atribuye desde afuera; validamos la manipulación creativa de una tecnicidad internacional empleada (desempleada, reempleada) para fines de autosignificación histórica.

2. si bien nos corresponde luchar en contra de los mecanismos de apoderamiento internacional de una conciencia negada a su propio desarrollo y combatir la fuerza de hegemonía que ejerce Europa o Estados Unidos en contra de nuestras culturas, no por eso debemos renunciar a sacar provecho de lo que podamos extraer de sus conjuntos informacionales ni de los que podamos reconvertir de ellos en base a una finalidad propia.

Tan enajenante (porque mistificador) como el efecto mismo de la colonización, resulta el querer autenticar lo latinoamericano en la pura remanencia de su pasado precolonizado.

La mitologización de la identidad latinoamericana (remitida a lo "primitivo") en formas de arte que aspiran a ser autóctonas, retratan esa identidad en la caricatura de si misma; lo pintoresco y lo exótico (el mito de lo salvaje como retorno a la naturaleza; el mito de lo indígena como fuente legendaria y memoria folclórica) conducir la cultura latinoamericana a una regresión de identidad: lo origi-

nario (es decir, lo precultural) sería la única clave legitimante de una historia resumida a la memoria de su pasado y entonces impedida de participar en una real dinámica histórica.

Si bien el sustrato mítico de nuestro continente abastece una cultura propia, la nostalgia por la virginidad de ese continente en cuanto autóctono y por la pureza de su cultura en cuanto libre de intromisión de formas advenidas desde afuera, implican que esa cultura latinoamericana (entonces vuelta al primitivismo de un fantasma de pureza) se encuentra restada de todo proceso de dialectización histórica: al tachar toda huella del conflicto surgido de las diferentes cargas de instrumentación cultural que chocan entre sí durante los diversos procesos de colonización, se le niega a la conciencia latinoamericana -atravesada por la contradicción de historias en pugna- el derecho a abrirse a su autoprocesamiento crítico.

3. el desfase de las formas, la no sincronía de movimientos, el destiempo en que se inscriben nuestras prácticas respecto a las normas de contemporaneidad internacionalmente fijadas; la dificultad, por ejemplo, a encontrarle sentido a una estética como la "transvanguardista" en regiones tan marginadas como las nuestras, denotan lo que separa la conciencia desdichada que tenemos de nuestra historia (fallida, incompleta) de lo satisfecho de esa otra conciencia que lleva Europa o Estados Unidos a relacionarse con el pasado en términos pletóricos -colmado por una sobrabundancia de figuras.

La sobrecarga de historia lleva esos países a sucumbir bajo el peso de su propia referencialidad; allá toda innovación es ya citacional en cuanto cada forma está necesariamente anticipada por una forma predecesora que la reabsorbe en su continuidad. El cúmulo de las referencias y proliferación de las citas lleva esas culturas a constituirse en un puro tejido de presuposiciones y reminiscencias.

En el caso de las prácticas latinoamericanas nacidas de la carencia (de la des-pertenencia) y de la residualidad (de los restos sobrantes de culturas saciadas), la tradición difícilmente tiene valor de patrimonio puesto que se contruye sobre la base de una serie de actos de desposesión; el juego de las citas sólo entraría aquí a parodiar la historia de una conciencia desheredada por múltiples recursos de expropiación de vida.

4. negarse a ser anexada en cuanto territorialidad cultural, no significa cerrarse a los aportes extranjeros en virtud de la presunta autenticidad de una conciencia localista; significa adecuar una técnica de discernimiento crítico que permita evaluar esos aportes en función de nuestra autoconveniencia histórica y discriminar entre lo informado de acuerdo a parámetros de valorización propios. Significa más bien diseñar una estrategia combatiente que permita sacarle partido a lo impuesto descuadrando el marco de referencia original.

Esa misma heterogeneidad de los referentes que conforma nuestra identidad en cuanto recortada, ese fraccionamiento histórico y esa disparidad de nuestra trama productiva, ese entrecortamiento de nuestros procesos de referenciación cultural, llaman nuestras prácticas a conceptualizarse de un modo que dé cuenta (y productivice) su propia marginalización: el excentramiento de sus procesos. Esas prácticas nuestras tratan, por ejemplo, de problematizar en su misma materialidad el proceso de desnivelamiento técnico surgido de la implantación de

signos que proceden de complejos productivos extranjeros a los soportes receptivos que los acogen; esas prácticas nuestras ponen en juego la estratificación social resultante de esa desaveniencia entre técnicas de producción desiguales entre si y anacrónicas en sus procesos.

Las prácticas latinoamericanas más recientes tematizan la condición de su producción (incluso, la dramatizan) generando -en su interior- una dinámica de significación susceptible de cargar con el destino de la obra en cuanto dividida entre procesos de cultura antagónicos entre si.

5. la revuelta de los signos (rebeldes a su origen) se suscita en el interior mismo de los lenguajes nuestros que los transportan desde una zona a otra vehiculando sus respectivas cargas de conflicto; subterráneamente, chocan entre si diferentes niveles de culturalización a que han estado sometidos a lo largo de nuestras historias. Entran en disputa -en el interior del signo- sus diferentes rangos de historicidad social.

Desde ya, pugnan entre si dos fuerzas contrarias en el interior de cada historia nuestra; la que desde afuera impone una significación conforme a la norma internacional, la que desde adentro asume la defensa de lo propio y no de lo nativo alzándose en contra de ese marco externo de imposición.

El régimen de censuras que rige en América Latina y aflige nuestras culturas es doble: procede del internacionalismo de los imperialismos culturales que margina nuestra producción de las redes metropolitanas de significación artística. Procede además del autoritarismo de los regímenes políticos que someten el país al oficialismo de sus modelos de represión. Doble silenciamiento, doble ley de censura que nos corresponde levantar en el terreno del lenguaje entonces convertido en terreno de maniobras: el único sitio posible para imprimir en él el gesto de nuestra desobediencia.

El lenguaje que trabaja nuestras prácticas es en si mismo ese campo de batalla, esa zona de emergencia de un significado que atenta en contra de sus regímenes de dominancia.

Subyacentemente, se van desplegando las tácticas de resistencia y de combate en contra de lo prescrito; se va perfeccionando esa contracultura que ocupa la faz oculta de los códigos. Que trabaja en la clandestinidad de los referentes; que se va disfrazando mediante técnicas de travestimiento significante, que va parodiando el orden, que va metaforizando el registro de la ley.

Sólo una arqueología de los lenguajes nuestros llegaría a dar cuenta de lo estratificado en el reverso de lo dominante: de lo inhumado bajo tantas sepulturas.

Nelly Richard, agosto 1983.



FICHA TECNICA DEL ENVIO DE GONZALO DIAZ A LA 5ª BIENAL DE SYDNEY

"Llamo rubríficos o productores de rojo a aquella luz y rayos homogéneos que aparecen de color rojo y que hacen que los objetos parezcan rojos; llamo productores de amarillo, de verde, de azul, de violeta, etcétera, a aquellos que hacen que los objetos parezcan amarillos, verdes, azules y violetas. Si en algún momento hablo de luces o rayos de colores o digo que están dotados de colores, ha de entenderse que no estoy hablando filosóficamente o con propiedad, sino groseramente y según esos conceptos que las personas ordinarias habrían de tramar frente a todos esos experimentos, pues, propiamente hablando, los rayos no tienen colores."

Optica. Lib.I Part.II. Newton.

TITULO:

Let's see if you can run as fast as me.

DIMENSIONES:

270 x 400 cm.

TECNICA:

Serigrafía stencil, fotoserigrafía, (tinta Viniplus 33000 Isoforme, Hi-Gloss Vinil 35000 Butyglycol de ARGON; Gloss Vinyl de NAZDAR), esmalte spray y neón verde sobre polytela (Polytoile polyester, preparación "Flashe" de LEFRANC & BOURGEOIS).

Objeto agregado: muñeco articulado Cucchi de álamo con esmalte en tarro y spray.

FECHA DE PRODUCCION:

Octubre - diciembre 1983.

TAUTOLOGIA VISUAL POR CONVICCION Y DOCTRINA

1. TECHNICAL YELLOW. ¡He aquí la Performance chilena!

El proyecto original de mi envío a la Bienal de Sydney es enteramente distinto a lo que hoy expongo en Galería Sur. La determinación de su cambio me fue impuesta hace relativamente poco tiempo por necesidades de espacio de esa organización. La mayoría de los elementos, sin embargo, se mantuvieron. El reciclaje, el montaje, el envase y por lo tanto el producto son recientes. Que las relaciones propuestas aquí hayan fraguado aceleradamente en la experiencia, sólo significa que fueron enteramente soñadas. Pero el espacio onírico como estructura y procedimiento, fue solo manipulado en tanto era creíble para la conciencia diurna. Sólo en ese caso fueron usados los datos, las sospechas, y los atisbos que esa actividad nocturna nos proporciona. Todo lo demás es medida, cálculo experimentado, pájaro en mano y piratería. Comprobar la efectividad de este procedimiento en la analogía que establece la "fuente de lo soñado" con la realización de la factura de la obra: ambos se desarrollan al mismo ritmo, se ejecutan parcialmente y sin tener a la vista la claridad que muestra siempre cualquier totalidad.

2. HISTORIC BLUE. Promoción Frida Kahlo para la pintura chilena.

Perdí la cabeza porque perdí el camino.
Perdí el camino porque perdí la cabeza.
Porque perdí la cabeza perdí el camino.
Porque perdí el camino perdí la cabeza.

3. PHYSIOLOGICAL RED. Aquella doctrina.

Para la segunda mitad de la década del 80, arte público y ornamental, escuela de canteros y artes aplicadas. Con foro, arte & textos.

Gonzalo Díaz, diciembre de 1983

CUESTION DE ETIQUETA

(Nota de presentación de la obra de Gonzalo Díaz en el catálogo de la Bienal de Sydney-1984).

En relación a las coordenadas trazadas por la vanguardia plástica chilena de la última década -caracterizadas por la irrupción de la fotografía en el espacio pictórico, por el desplazamiento conceptual de las técnicas clásicas del grabado y por la extensión de los soportes representativos hacia la consideración del cuerpo social como soporte de arte-, la obra de Gonzalo Díaz redimensiona las líneas de fuerza del campo plástico chileno, incorporando a su activo el arma de una retórica arrancada de las manos a una vanguardia que ya no logra efectivizar las exigencias de su programa. Es decir, traslada hacia un campo -la pintura- aparentemente descompuesto los modelos de producción de signos apropiados a la proposición de un nuevo código pictórico, descentrando el eje de su tradición.

Let's see if you can run as fast as me es una tautología visual que se estimula en la articulación de tres operaciones retóricas: 1) Conversión viciosa de su escala de iconicidad, 2) hipertrofia visual de sus referentes objetuales, y 3) transposiciones textuales como condición de re/solución del color en su nivel cero de des/composición.

Estas operaciones declaran la existencia de un espacio visual (cultural) concebido como escaparate en el que se descolora y desfigura el catálogo renovable de la Metrópoli.

(Nota de presentación de la misma obra en el Catálogo de Galería Sur, diciembre 1983).

En el trabajo sistemático de remodificación del continuum iconográfico del academismo pictórico nacional, esta obra podría ser entendida como una re/postulación del capítulo tercero de la historia que nunca falta, desmarcándose de su epílogo -La fábula de la pintura chilena de Juan D. Dávila, Galería Sur, diciembre 1983- con la única y exclusiva posibilidad que desea fabricar (se): el desvío programático por la alteración de su propia in/tensión, formulada en Historia sentimental de la pintura chilena (Galería Sur, julio 82).

Entre el momento de escritura de la primera nota para el Catálogo de la Bienal (agosto 83) y el de esta segunda nota para el Catálogo de la muestra chilena en Galería Sur (diciembre 83), no sólo las condiciones de ésta fueron modificadas por la Administración de la Bienal -obligando a ejecutar algunos cambios y reconsiderar varios aspectos de las obras-, sino que además la escena interna en la que esos trabajos se inscriben y que de alguna manera representarán -a pesar suyo- en el extranjero, ha sufrido transformaciones que inciden en la reconsideración de las posiciones en el terreno de la polémica pictórica de estos últimos meses.

Lo que en agosto me parecía una obra específica pensada para la Bienal, en diciembre la leo como una obra que retoma la frase inconclusa de la Historia sentimental... resituando esa tentativa a más de un año de su primera edición, para responder de paso la (des)calificación de La fábula... de Juan D. Dávila.

Es dable pensar que Gonzalo Díaz no desaprovecha la ocasión para insistir sobre aquellos tópicos que el epílogo declarado de Juan D. Dávila (ex)pone en desbandada desde (la) otra concepción de la pintura como cuerpo de cita. Cabe hacer notar el modo como cada una de las obras (re)traen el body y las intervenciones de una larga vuelta, castigándolos en su paso a la gráfica. ¿De qué extrañarse si otrora el retoque ejecuta el castigo y la venganza de la pintura sobre la fotografía?

Puede resultar una grosería remitir algunos trabajos corporales de la escena de avanzada a la referencia pictórica que los atraviesa gravemente en su ejecución. Sólo comparable con la otra grosería de afirmación de irreversibilidad de esos trabajos en una escena proclamada como progresión trascendente...

The Chilean performance puede postularse como la indicación de existencia previa en la transferencia teórica y pictórica chilena, porque esa imagen -¿qué es lo que la hace correr con esa premura servil cuando corre lo que (se) corre?- se hace calzar en la disputa ya abierta de la cita bíblica -otra más- sobrenombrando el modelo gestual de la carrera de Salomé como instancia determinante de su origen.

Frida (Bautista) Kahlo es algo más que una cita pictórica; es una cita política que se las manda por un desvío invalidado. Hay un pictórico que ilustra ese programa (de flores) bordado en la sábana que la acoge. Léase hoz y martillo sobre ese caldo.

La Institución prepara la mortaja (de la recuperación); Diego Rivera mima su beso (de Judas); Tina Modotti congela en su mecánica vigilia el gesto que repara la loca carrera de la doctrina traída en bandeja. La cabeza que clama (en) el desierto de la pintura ha sido ofrecida de vuelta, por convicción.

¿Quién la pide? ¿Qué condiciones le han sido planteadas para que este otro antecedente corra todo lo que le sobra? La doctrina sostiene la legalidad de su promoción, pero no conoce la trampa en la reversibilidad del proceso pre-mecánico. En efecto, la manualidad retira el sello de esta obra. De lo simple a lo complejo todo es molde, bloqueo o descalce. El fondo iconográfico de la publicidad chilena de antes de la guerra -historia chilena de fósforos, historia chilena de vinos, historia chilena de pulido y limpiado sanitario- en el instante de la constitución del otro mercado interno permite anclar el referente que los funda para recordar en la madonna de ayer el modelo por restaurar, si acaso allí percibimos en sus colores la instancia Patria Vieja de esta historia como su recurso primario. Esto es, carrerinos y o'higginistas en la disputa republicana de las autoridades pictóricas.

Entre una recuperación y la otra -de Klenzo a Santa Carolina- el muñeco articulado-Cucchi ya no se da como cita, sólo (se) reproduce a escala ampliada fuera del cuadro -a mismo título que la plomada y el nivel- para recoger el objeto que lo determina en su vientre de palo. Desde allí se invierte el progreso de la maternidad en la reproducción mecánica porque el hijo ampliado acoge al padre modélico de juguete -es decir, de mentira- reducido a la mención última, que es el paso al

moldeado simple en matriz de papel para posteriormente ser aprisionado por la trama que se lo pone a punto (por punto).

Es así como se (a)firma el paso del objeto a su representación por la vía que porta Nicola lontano, limitado en el encuadre de su traslado, porque después de todo ese es el (único) resultado de la carrera; vale decir, la sobrefiguración de una cita que lo ha perdido todo.

Justo Mellado, diciembre 1983.



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

"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.

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 Argón Inks sobre ocho submódulos de acrílico transparente, algodón hidrófilo y cuatro módulos de madera de cholguán.

FECHA DE PRODUCCION:

Agosto - diciembre de 1983.

TRANSPARENCIA

1. PARAR EL MUNDO.

- a. embalsamar con pintura líquida y algodón hidrófilo el fotográfico cuerpo impreso de un nadador sepultado en la Tercera de la hora;
- b. con algodón hidrófilo y pintura líquida el dibujado rostro ladeado de un niño inca sepultado en el macizo andino;

2. BORRAR LA HISTORIA PERSONAL.

- a. ese cuerpo doblemente mudo de asombro, nada, ese rostro anonadado, fueran acaso ollejos azules forrados por dentro, make up para el trabajo Revlon de la resurrección de la carne;
- b. ese cuerpo sacudido el doble, nada, ese rostro doblado, estuvieran desde siempre ya deshilachados y yertos, manchones fueran de nieve celeste, eso fueran;

3. SER INACCESIBLE.

- a. nada en el azul del líquido amniótico de las preñadas, vientre materno la cumbre del Plomo;
- b. nada la muerte en el azul de la pus de los perros, sepulcro la cumbre del Plomo;

4. NO HACER.

- a. ornamentos cada uno fueran, el que nada carcomido y el que duerme relleno, letras alineadas a gran escala en filas paralelas;
- b. variaciones de la mente geológica la cara tabú de las superficies y mostrario de aplastaduras internas, fueran así mediaciones, estratificaciones fueran, interposiciones;

MIRAR DE CERCA.

(Un texto de Adriana Valdés para el catálogo de la 5ª Bienal de Sydney y a modo de comentario crítico del envío de Eugenio Dittborn)

DEL MIRAR.

Encontrar fotografías, las fotografías de figuras deportivas largamente olvidadas, de criminales largamente olvidados (cuyas caras se imprimen para poder capturarlos), de prostitutas largamente olvidadas, de víctimas largamente olvidadas de crímenes: encontrar esas fotos impresas en los medios de comunicación chilenos de hace ya muchos años -talvez ese sea el punto de partida del trabajo de Eugenio Dittborn, y talvez ese trabajo podría describirse simplemente como la actividad de mirar de cerca: y de tratar de explicitar, por medios visuales, este acto de mirar de cerca-

DEL TRABAJAR CON ESAS FOTOGRAFÍAS.

Medios visuales de explicitar este acto de mirar de cerca: entre ellos, dar a esas fotografías un contexto y una dimensión física completamente diferentes, imponiéndoles por la fuerza una manera de mirar a las que estaban ajenas, creando así un espacio en que la mirada del espectador se vuelve sobre sí misma; en que las caras no emiten ninguno de los signos familiares al espectador, sino más bien los signos de su propia lejanía, de su pertenencia a otro orden, previsual o no visual, prefotográfico o no fotográfico, estos seres olvidados y retratados mayoritariamente contra su voluntad, para los efectos de la identificación o de la captura, para efecto de fijarlos en su propio y triste lugar en una sociedad en que no tienen lugar; entre esos medios visuales, también, el acto de sobre imprimirles textos, frases hechas, refranes, letras de canciones populares cualquier cosa que pueda reconocerse como lenguaje colectivo, "usado", y hacerlo con la caligrafía de quien nunca aprendió a escribir, de quien todavía escribe como quien dibuja, cada letra un diseño laborioso en busca de quizás qué idea de la perfección; entre esos medios visuales, el uso de diferentes técnicas y materiales para imprimir las fotografías, haciendo jugar así simultáneamente la memoria de las diversas ocasiones y tiempos en que cada una de esas técnicas, cada uno de esos materiales se usa o se usó corrientemente -establecer, en el lugar único ocupado por cada obra, la coexistencia de diferentes tiempos históricos, de diferentes espacios sociales, la discontinuidad que se oculta tras cada idea de una sociedad tomada como un continuum en el espacio o en el tiempo.

DE LOS MEDIOS VISUALES, DE LA SOCIEDAD, DE LA HISTORIA.

El trabajo de Eugenio Dittborn visto desde la perspectiva de su producción dentro de la sociedad chilena, durante estos últimos años, un tiempo en que las tensiones sociales de una sociedad subdesarrollada han llegado al paroxismo, aparentemente dejando de lado toda posibilidad de expresión o de explicación basada en discursos ideológicos previos; un tiempo desconcertado e incoherente, cuyas lecciones aún no se aprenden, y ni siquiera se han expresado todavía; un tiempo en que la historia tal como se escribe, las ideas sobre la sociedad tal como se han

expresado, se caen a jirones, y cualquier comprensión posible se basa en la conciencia del debris, (restos) en que en este momento se sume el pensamiento -este trabajo rescata la evidencia- la huella fotográfica, la impronta física de lo que ha dejado atrás la historia oficial, la evidencia tangible de cuerpos borrados por la historia escrita, la prueba visible del vacío, la falta que a la vez invalida y hace posible la historia oficial; pone en evidencia nuestras nociones de sociedad y de historia, y crea una conciencia visible de la discontinuidad subyacente en ellas -y, desde Chile, proyecta la noción de una sociedad represiva, del unísono forzado, y la pone en evidencia, haciendo jugar los diversos estratos a los que se fuerza a componer una pose -un gesto- que enmascara la herida abierta de su incompatibilidad, de su coexistencia forzosa y contradictoria-

Adriana Valdés, septiembre de 1983.

TRES NOTAS SOBRE LA OBRA DE EUGENIO DITTBORN

(Un texto de Gonzalo Muñoz escrito para el catálogo de la exposición in/out realizada en el Washington Projects for the Arts de Washington en el mes de abril de 1983, en dicha exposición participaron el Colectivo Acciones de Arte, Juan Downey, Eugenio Dittborn y Alfredo Jaar.)

El trabajo de Eugenio Dittborn es uno de los referentes más sólidos de la llamada "nueva visualidad" (Richard, 1981) en Chile, movimiento de reformulación de la iconografía por irrupción de la imagen fotográfica en los soportes de arte, que luego derivó en una gran cantidad de proposiciones visuales, en las cuales se fueron diversificando los soportes y los códigos hacia una problematización de las prácticas de arte cada vez mayor.

Pero no es mi intención aquí formular una historia; en este plano la obra de Eugenio Dittborn ya ha sido establecida desde textos notables, dentro de la escasez de discursos teóricos sobre la plástica nacional. Me refiero a: Del Espacio de Acá de Ronald Kay y Una Mirada sobre el arte en Chile de Nelly Richard y a los escritos "autocensurados" del propio artista.

En esa medida sólo me interesa hablar aquí del modo de desarrollo de una práctica reciente y aventurar algunas referencias para leer la malla que Dittborn teje, y que teje a pesar de su propia inscripción en el espacio de las artes visuales chilenas.

1. LA CARICIA.

Un acercamiento a los últimos trabajos de Dittborn nos enfrenta necesariamente a una doble perspectiva: se trata de leer, tanto en su obra constituido -por la mirada de los otros hecha discurso- como en la práctica más reciente y en estado experimental, la línea continua o fragmentada de una reflexión constante. Y el ritmo que la práctica de Dittborn asume es fascinante, porque se trata de un ritmo del riesgo, porque se trata de elaborar siempre de nuevo momentos de riesgo por los cuales se hace pasar toda la visualidad ya conquistada. Este es el modo de la cita en Dittborn: cita sus obras y cita sus conquistas, no en un acto de autogratificación o de inocencia, sino bordeando siempre el estallido de los sentidos de su anterior proposición, problematizándola, desinscribiéndola, exagerándola, y en esta medida privilegiando la práctica frente a la obra, en el desarrollo de una interrogación sin fondo, que es la de una misma construcción repetida y ritualizada.

Es desde el terreno de esta ritualización desde donde me parece importante formular, que esa repetida mirada al "repertorio", esa nueva pasada que Dittborn realiza sobre sus imágenes, sus materiales y sobre sus gestos productivos, es sólo la escena de una mani-obra que se relaciona con las texturas, con la piel -con su práctica como caricia.

De hecho Dittborn ha llegado a reflexionar como no lo ha hecho nadie en Chile, sobre la textura de un cuerpo -cuerpo social marginado- cuerpo frente al cual la caricia es culpable. De ahí la comparecencia fulminante en su obra de una piel -la de la muerte- frente a la cual la caricia se paraliza, para ser sustituida por la escenificación, por el ritual y por los materiales: la tela, la madera, el cartón.

Por otro lado, las manchas también son producto de una caricia, esta elaboración

del afecto en la obra de Dittborn 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 allí.

2. DEL VIEJO CUERPO AL CUERPO NUEVO.

Tomando en cuenta la relación entre su obra anterior -hasta 1982- y su obra reciente, Dittborn produce un giro, desde la puesta en obra de un cuerpo social, hacia el reciclaje de aquel cuerpo, en una problematización mucho más obsesiva -cercana del cuerpo de la obra. Es decir, se abandona en este segundo movimiento el cuerpo de connotación de unas determinadas circunstancias sociales de las que rescató una visualidad, para sumergirse cada vez más, en los gestos estructurales del cuerpo de un rito, en el cual la instancia social es un dato físico. Lo he pensado como el abandono de la antropología para entrar a la arqueología, pues este trabajo reciente se acerca a la excavación, al rastreo y Dittborn se entrega a esta pasión con rigor clasificatorio. De la metáfora social trazada en una historia pública, a la recolección y desciframiento de unos fósiles -plumas, palotes de pintura, charqui, celuloide- como constituyentes de una materialidad proliferante que al caer sobre el cuerpo de la visualidad primera, da lugar a un tercer cuerpo, sin nombre.

Abandono del primer asombro de la llamada "nueva visualidad" para ver algo que no se ha visto en ella. Ya no se trata "Del Espacio de Acá" sino de una topología escondida. Se abandona toda estructura discursiva, para desde la mayor indigencia pictórica, desde la mayor ausencia o máxima presencia de modelos, desenterrar la materialidad de unas marcas, unas incrustaciones, unos fósiles que configuran la textura de una piel.

Práctica de añadidos, de sobreposiciones, fervor de fragmento, de la adherencia, práctica para siempre errante, puesto que jamás logrará conformar al sujeto ausente, sin nombre o con un nombre demasiado conocido, es la práctica que engendra, organizando un cuerpo, al monstruo. Ese despojo del arte que más allá es el despojo de la vida. Muerte de la obra como constitución de un pensamiento. Esa pérdida que instituye, respiran los poros de este cuerpo envuelto en los sudarios que Dittborn teje, para que reciban sus caricias.

Se vela el viejo cuerpo porque de él nace el cuerpo nuevo. Eugenio Dittborn vela a Eugenio Dittborn, constantemente.

"Una foto es un sudario lleno de manchas que no salen con nada."

3. EL VELO.

En parte importante de su trabajo reciente, Dittborn establece una distancia complejizada entre los distintos planos superpuestos; la impresión fotoserigráfica, 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 empapa, 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 Pietas de Dittborn, separados en el momento de la muerte por el acrílico de un velo. Gesto básico del artista rescatar esa distancia.

Gonzalo Muñoz, marzo de 1983.

NOTAS RECIENTES.

(Un texto de Gonzalo Muñoz a propósito del envío de Eugenio Dittborn a la 5ª Bienal de Sydney.)

Para referirme al último trabajo de Dittborn, retomo algunas nociones:

Arqueología: es una de las claves de lectura, pues desde la arqueología se reconstituye la textura de este cuerpo desdoblado por la técnica y por su doble exposición. Cuerpo técnico impreso bajo el acrílico (cuerpo objeto de un trabajo físico de conformación y producción) y cuerpo ritual de la pintura, que establece un relato segundo de la piel -y de la técnica- pintura que cubre por detrás (desde la retaguardia) a la vanguardia impresiva (cuerpo historizado: enterrado y redescubierto).

El trabajo arqueológico, como trabajo de producción de arte es el que problematiza a partir de la doble textura del cuerpo expuesto, sujeto de un doble relato histórico -que pone a circular en el "a través" del acrílico- de las técnicas presas, las preguntas por un arte históricamente preciso.

Como segunda clave de lectura, tomo la noción de Descalce.

Ya no en la pregunta por los límites de la técnica, pregunta del des-enfoque, del adentro/afuera de la obra y de la retórica puesta en juego, como en los trabajos de "Delachilena Pintura, Historia" (1976), que se producen en el acotamiento des-doblado y des-cubierto, por ejemplo, frente a la anterior ocultación metodológica de la cota -que así sólo se ocultaba como ocultación teórica.

Ahora el descalce se desliza en la definición del "entre" de las técnicas distintas que se convocan en el punto de oscilación de una representación icónica, desatando el proceso de su di-versión.

Este descalce se ve entonces, aquí, como el trabajo que se establece a partir de unas relaciones de fuerza, manteniendo siempre la sombra de una diferencia técnica como real inversión teórica.

APUNTES DE LECTURA.

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 o-presión, portando la im-presión 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 sorprendentemente, aparato crítico- en el efecto de des(calce) montaje de la línea o de la trama técnica. En ese sentido pintura de guerra.

Un último descalce:

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-versiones 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 íconos 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.

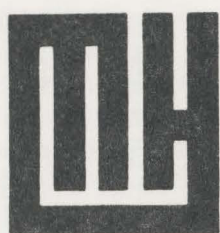
Gonzalo Muñoz, diciembre de 1983.

GALERIA SUR

las urbinas 23, planta baja

plaza boulevard drugstore

20, 21, 22, 23 DIC 1983



MAX HUBER

1923-1983

60
AÑOS

Por tradición...un nombre en:

Copias de planos

Fotocopias

Offset

Miraflores 266-Mac Iver 142
Callao 3015-Providencia 1820