

PINTURAS AEROPOSTALES: UNA PRESENTACIÓN

31.01-15.06.25

Texto curatorial. Patrick Hamilton

El autor debe sus trabajos a la adquisición periódica de revistas en desuso, reliquias profanas en cuyas fotografías se sedimentaron los actos fallidos de la vida pública, roturas a través de las cuales se filtra, inconclusa, la actualidad.

Eugenio Dittborn (Caja de herramientas)

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.

Nelly Richard (Dobleces y plegaduras)

Comienzo este texto con algunas aprensiones, ya que escribir sobre la obra de Eugenio Dittborn, en particular sobre sus pinturas aeropostales, presenta múltiples dificultades que me gustaría señalar desde un comienzo. En primer lugar, quiero precisar que sobre la obra de Dittborn se ha escrito profusamente; está «suficientemente cercada de textos», como dice Gonzalo Muñoz. Hay textos fundamentales de autoras y autores de la talla de Adriana Valdés, Nelly Richard, Pablo Oyarzún, Ronald Kay, Gonzalo Muñoz, Dan Cameron, así como el que reproducimos en este catálogo del crítico de arte británico Guy Brett.¹ Todos son textos de una consistencia, potencia y rendimiento conceptual insuperables. En segundo lugar, el propio Eugenio Dittborn ha creado todo un aparato escritural sobre su obra que en palabras de Bruno Cuneo se corresponde a una escritura «inventiva, metamórfica, que no discurre jamás bajo el imperativo de la traducción o la aclaración conceptual, sino, más bien, bajo el estímulo del registro poético, de las correspondencias y las metáforas...».² La escritura de Dittborn, como en *Correcaminos*, también incluido en esta publicación, es precisa en la selección de las palabras e imágenes y, al igual que sucede con su obra visual, genera colisiones entre ellas que producen efectos poéticos de gran resonancia. Hay una clara influencia de la tradición poética chilena en su escritura, en particular la de Nicanor Parra, así como será fundamental para su obra visual *Quebrantahuesos*, un proyecto experimental de poesía visual realizado por el propio Nicanor Parra en colaboración con Enrique

¹ Podemos mencionar algunos textos fundamentales sobre la obra de Eugenio Dittborn como: *Del espacio de acá* (1980), de Ronald Kay; *Dobleces y plegaduras* (1985) y *Nosotros/los otros* (1992), de Nelly Richard; *La pintura que aquí cuelga* (1993), de Gonzalo Muñoz; *Escala en Santiago (efectos de extrañamiento)* (1998), de Adriana Valdés; *Protocollage de lectura* (1985) y *La ciudad en llamas* (2003), de Pablo Oyarzún; *Memoria de la pantalla* (1997), de Dan Cameron.

² Bruno Cuneo, en el prólogo del libro *Escrita* de Eugenio Dittborn, publicado por Ediciones Universidad Diego Portales en Santiago de Chile, 2021.

Lihn y Alejandro Jodorowsky.³ Por último, debo reconocer que en esta labor de escribir sobre la obra de Eugenio Dittborn aparecen también mis propias limitaciones como artista visual intruso y ajeno a la práctica de la escritura, pero que ha seguido de cerca la trayectoria y enseñanzas que nos ha dejado su obra.

I

Conocí a Eugenio Dittborn personalmente en el año 1997 en el bar Las lanzas de la plaza Ñuñoa en Santiago. Antes, a partir de mi entrada a la Escuela de Bellas Artes en 1994, ya me había familiarizado con su trabajo plástico, sus vídeos, sus libros de artista y los textos sobre su obra. También con la mayoría de los autores que menciono más arriba. En especial con Ronald Kay, ya que su libro *Del espacio de acá* es una referencia ineludible para entender el *pensamiento visual* que vertebra el trabajo de Dittborn, quien era, por aquella época, todo un mito dentro del circuito artístico local. Esto, porque a pesar de que su obra circulaba internacionalmente, a mediados de los años noventa no había donde ver en mi país una pintura aeropostal si no era en el estudio del propio artista. Las primeras pinturas aeropostales que vi fueron en el estudio fotográfico de Jaime O'Ryan en Santiago de Chile en 1996. La exposición se llamaba «Bye Bye Love» y duraba un solo día. El evento corrió de boca en boca entre profesores y estudiantes de arte, que fuimos en masa a ver la muestra. La invitación, impresa en cartón –no había internet y menos redes sociales–, era enorme e incluía unas tipografías muy grandes en color naranja flúor con el título y una ilustración en negro. Al llegar, una conversación entre el artista y el teórico Carlos Pérez Villalobos daban el marco de solemnidad intelectual que el acontecimiento ameritaba.

Lo de hacer una exposición por solo doce horas y en un lugar fuera del circuito convencional del arte –museos, galerías– era de por sí una declaración de principios. Ese solo gesto de desubicación periférica y de temporalidad limitada nos forzaba como espectadores a ir a ver su trabajo como quien va al encuentro de un pariente que vive lejos y que hace una escala de pocas horas en tu ciudad. Las dos pinturas aeropostales estaban en tránsito y había que ir verlas sí o sí. Era un imperativo. Una de ellas, *El cadáver, el tesoro*, venía de Nueva Zelanda para viajar al Centre Pompidou de París, y la otra, *La ciudad en llamas*, procedía de Ámsterdam con destino al New Museum de Nueva York. Ambas pinturas son clave dentro de la obra de Dittborn. *El cadáver, el tesoro*, por ejemplo, incluye una imagen de un cuerpo de un detenido desaparecido durante la dictadura de Pinochet junto a la fotografía de su hija Margarita recién nacida. Ambas imágenes –una del orden de lo público, la otra del ámbito privado– son el resultado de una aparición: en un caso, un cuerpo desenterrado, y en el otro, un cuerpo que sale a la luz. La fotografía del cadáver exhumado, extraída de la portada de un periódico de circulación nacional, aparece aquí como acto de memoria y resistencia, también como metáfora de lo que retorna, conceptos clave para entender el trabajo que Eugenio Dittborn realiza con las imágenes encontradas, lo que algunos teóricos de su obra denominan la «materia impresa».

Recuerdo los muros de la improvisada sala de exposición pintados de gris y las dos enormes pinturas, acompañadas de sus respectivos sobres, iluminadas con unos focos especiales que las hacían recortarse del fondo. Me llamó la atención, en primer lugar, el formato y la gran escala de las pinturas. También me llamó la atención el hecho de que fueran obras, en apariencia, mucho más cercanas a la gráfica que a la pintura. Las telas no tenían bastidor y colgaban de unos pequeños ojetes armando composiciones irregulares sobre el muro. Las pinturas aeropostales contienen,

³ *Quebrantahuesos*, del año 1952, fueron una serie de intervenciones poéticas que al modo de un diario mural –hecho con recortes de prensa, juntando textos con imágenes a la manera surrealista– intervinieron varios lugares públicos del centro de Santiago. Además de Nicanor Parra, participó el poeta Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky.

por así decir, el mínimo de pintura necesaria para ser consideradas pinturas. Son unas cuantas manchas diluidas las que tiñen el soporte (entretela sintética en el caso de las obras en cuestión), las que se entremezclan y superponen con las imágenes, textos, bordados, ilustraciones y fotoserigrafías. En *La ciudad en llamas*, por su parte, incorpora unas tramas de pintura en forma de manchas circulares y una retícula de cruces que hacen referencia, respectivamente, a dos pintores esenciales para el artista como son Roy Lichtenstein y Kazimir Malévich. Gesto habitual, ya que en las obras de Dittborn abundan las referencias a la historia de la pintura y en particular a la mancha como elemento constitutivo y esencial para su reflexión sobre su práctica pictórica. En palabras del artista: «Las pinturas aeropostales son una resta pictórica: se restan del cuadro de caballete, de allí se sustraen para entrar maniobrando y con un mínimo de pintura al correo. Casi nada. Lo estrictamente necesario para atravesarlo, salir al otro lado y exhibirse allí como despliegue de escasos recursos varios».⁴

2

Las pinturas aeropostales son un híbrido entre carta y pintura. Tienen, por lo tanto, un cuerpo epistolar y un cuerpo pictórico. Eugenio Dittborn inventó este dispositivo en el año 1983 en Santiago de Chile, tras más de una década de experimentación sobre distintos soportes con técnicas extrapictóricas con las que buscaba desafiar la tradicional pintura de caballete. En aquella época, el artista empleó materiales como cartón gris, metacrilato, algodón, sacos de harina, tableros de madera DM y hasta el desierto de Atacama como soporte para su obra. Sobre ese paisaje, en el año 1981, Dittborn derramó 350 litros de aceite quemado en una acción que denominó *Cambio de aceite, un trabajo de pintura*. En el registro de la acción se puede ver al propio artista derramando y esparciendo el aceite por la superficie del desierto en una clara referencia al *dripping* de Jackson Pollock, otro pintor fundamental para entender su trabajo, así también, aludiendo paródicamente con el aceite quemado a la pintura académica y al uso del óleo como un pigmento noble y hegemónico. Es una acción de arte que desplazaba los límites de la pintura hacia el espacio natural donde el suelo del desierto reemplazaba a la tela, el cuerpo y las manos del artista al pincel, a la vez que expandía los límites conceptuales del acto de pintar.

Las pinturas aeropostales fueron diseñadas para doblarse, meterse en un sobre y viajar a través de la red internacional de correo aéreo. De este modo, recorren de un lugar a otro el planeta en un ir y venir donde origen y destino se van desplazando constantemente. Todos los espacios donde las pinturas son expuestas son lugares de paso. Los sobres, que se exhiben junto a las pinturas, funcionan como una suerte de catálogo o bitácora en los que se incluye el nombre del destinatario, los sellos de correo, el título, la técnica, un texto de carácter descriptivo o poético y el itinerario de cada pintura.

Cartas durante el viaje y pinturas en el destino, las pinturas aeropostales exhiben en su superficie las marcas del viaje. En este sentido, los pliegues juegan un rol central en estos trabajos. Son la condición de posibilidad de la aeropostalidad que permitió a Dittborn conectarse con el mundo del arte internacional en plena dictadura militar. Las pinturas entraban y salían de Chile, burlando la férrea censura que en materia cultural había impuesto la dictadura de Augusto Pinochet. Al respecto, explica Dittborn en conversación con Sean Cubitt que lo político de sus obras reside en los pliegues de las pinturas aeropostales: «La aeropostalidad de mis pinturas como estrategia, opción material y astucia de arte: hacer pasar una pintura como carta, llegar infaltablemente a cualquier punto del planeta, vencer el aislamiento, la separación y confinamiento internacionales. Todo eso es posible por y desde los pliegues. El viaje, entonces,

⁴ «Correcaminos», en *Pinturas aeropostales de Eugenio Dittborn*, Francisco Zegers Editor, 1985.

es la política de mis pinturas, y los pliegues, el despliegue de esa política».⁵ Me parece que este es un aspecto central de la poética de Dittborn. Desplazar estratégicamente la noción de lo político en su obra hacia los pliegues, hacia las *marcas de producción*, como dice Nelly Richard, más que enfatizar en las imágenes de los olvidados y marginados que son fácilmente reconocibles y codificables. Esto fue siempre una suerte de regate que busca hacerle el quite a las lecturas reduccionistas sobre su obra y también a burlar las expectativas que se tienen en los centros metropolitanos del arte sobre lo latinoamericano.

Al llegar a destino, las pinturas aeropostales se sacan de los sobres, se despliegan en el suelo y se cuelgan ocupando una gran extensión de muro. Esta acción sobre el suelo tiene un carácter performático, que recuerda de nuevo a Pollock, y a nivel simbólico remiten a la idea de exhumación, de aparición. Son, normalmente, como ya he mencionado, pinturas de gran formato, como las tres que conforman la presente exposición en Es Baluard Museu de Palma. Al interior de cada pintura, entre sus pliegues que forman recuadros, Dittborn incorpora una cantidad variable de elementos e imágenes provenientes de los más diversos orígenes: retratos extraídos de ficheros policiales, fotografías de revistas de deportes antiguas, noticias de prensa, dibujos de enfermos mentales y de niños, viñetas humorísticas, fotografías personales, textos poéticos. Con ellos construye una suerte de contranarrativa que se aleja de la historia oficial, tensionando los relatos centralistas de la modernidad eurocéntrica, y que, sin duda, puede leerse como un antecedente de las prácticas decoloniales que inundan la escena cultural de hoy.

3

Un buen ejemplo de lo anterior son las tres pinturas aeropostales presentes en la exhibición. En *La XXVII Historia del Rostro (Lejía)* del año 2004 aparecen esos rostros que son el reverso social y simbólico de lo supuestamente digno de ser retratado. A saber: monarcas, aristócratas, burgueses, personas importantes de toda laya o gente famosa y exitosa de la cultura popular, como bien examina Guy Brett en la comparación que hace entre la obra serigráfica de Warhol y Dittborn en el texto aquí incluido. Los rostros que parecen flotar en la inmensidad de la superficie de dos por veintidós metros de la pintura son rostros que se exhiben en su precariedad como «restos gráficos de un naufragio».⁶ Son rostros de delincuentes fichados. Retratos hablados de otros delincuentes. Caras hechas por manos infantiles y de pacientes psiquiátricos. Retratos, todos, que están, definitivamente, fuera del canon.

En *To return*, pintura aeropostal del año 1993 incluida asimismo en la exposición, aparecen otros elementos que son constantes también de la obra de Dittborn. En primer lugar, la noción de viaje, lo que va, lo que vuelve y los riesgos asociados a dicho tránsito. Además del viaje que ha hecho la propia pintura, hay un conjunto de imágenes que nos hablan de desplazamientos, accidentes y muerte. También de retornos y apariciones, como vimos más arriba. Las imágenes han sido extraídas de diversos lugares: hay fotos periodísticas y de registro documental, ilustración científica, historietas, textos literarios y la foto de una máscara africana, que introduce aspectos biográficos. Son elementos que vienen de lugares completamente alejados los unos de los otros y que se «encuentran» como por accidente en la superficie de la pintura. Allí está Jemmy Button, indígena fueguino que fue cambiado por botones por un capitán inglés y llevado a Londres

⁵ Eugenio Dittborn en conversación con Sean Cubitt. Catálogo *Remota*, 1997, publicado con ocasión de la exposición de pinturas aeropostales en el New Museum de Nueva York y en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile.

⁶ Pérez Villalobos, Carlos. «La dieta del naufragio». En: *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.

como un espécimen, para luego retornar a Tierra del Fuego y morir de pulmonía; la imagen del marinero John Torrington, encontrado después de 138 años congelado en el Ártico; la viñeta del naufrago que contempla con sorpresa y temor la imagen de su propia muerte; los restos de un avión caído en Colorado o el regalo póstumo de la hermana del propio artista que le traía de un viaje a África, antes de enfermar y morir de malaria.

Por último, la pintura aerpostal *Casa-House* (1993-2014) está realizada sobre papel de envolver. Este es el primer soporte que utilizó Dittborn para sus pinturas aerpostales. Un soporte liviano y resistente que se deja plegar sin romperse. Sobre su superficie, una trama de chorreados de acrílico en tonos rojos y verdes y sobre ellos un gran dibujo esquemático de una casa. La casa, en las pinturas aerpostales, funciona como un símbolo de lo que no se tiene. Alude, por tanto, a la condición errante y de exilio permanente de las pinturas.

Para terminar, quisiera señalar que la exposición «Eugenio Dittborn. Pinturas Aerpostales» es la primera muestra individual en España de uno de los artistas fundamentales del arte conceptual latinoamericano de los años setenta y ochenta del siglo pasado. La influencia de su obra y pensamiento visual ha sido clave para varias generaciones de artistas en el continente. Artista fundamental también para varias generaciones de artistas chilenos que hemos tenido la suerte de seguir de cerca su trayectoria y recibir sus consejos. Su práctica artística proyecta, con una gran actualidad en los debates estéticos contemporáneos, una profunda reflexión sobre los límites de la pintura, su materialidad, su circulación y los modos de entender las relaciones entre lo local y lo global, el centro y la periferia, cuestionando al mismo tiempo los discursos canónicos sobre identidad, origen e historia.