

**DISTANCIA DE LA MEMORIA
LAS PINTURAS AEROPOSTALES
DE EUGENIO DITTBORN***

DESA PHILIPPI

El rostro

Imágenes de rostros, una casa, un hombre ahorcado. Otros rostros hilvanados en la pintura y una momia. Dibujos de niños, cuerpos muertos. Textos. Leyendas. Pliegues. Una balsa, sí, también recuerdo una balsa, hilvanada sobre manchas de color y gotas con huellas de pisadas, un caracol, una casa. Pero cuando pienso en las diferentes Pinturas Aeropostales que he visto a lo largo de los años, predominan los rostros. Y un sentido particular de la liviandad, que dice relación con la materialidad de estas pinturas hechas sobre entretela sintética, o papel marrón de envoltorio —pinturas que son desplegadas en lugar de ser abiertas, y que anuncian en sus pliegues otro modo de existencia, como cartas enviadas por correo en sobres postales.

Toma tiempo mirar este trabajo, leerlo. Aquí mirar ya es una forma de recordar. Cuando uno se desplaza ante las hileras de imágenes desplegadas como frisos, en la serie de las *Historias del Rostro*, pero también

*. Este ensayo fue traducido del inglés al español por Cristóbal Santa Cruz L., a quien el Comité Editorial de la Revista le expresa su agradecimiento. Contó, además, su publicación, con la autorización del artista Eugenio Dittborn, y, por cierto, de la autora.

cuando uno observa *La Pietà*, ese trabajo consistente en un solo paño, ver se transforma en la experiencia y el recuerdo conscientes de intentar relacionar diferentes elementos que no se integran en una sola visión, y, por ende, en el recuerdo de encontrarse con esta obra como momentos repetidos del mirar, de seguir huellas y pistas en los pliegues de esas constelaciones de imágenes, que van de los sobres a los muros de las galerías, y, sin embargo, están siempre en tránsito. Momentos de contacto que no remiten a ninguna síntesis, revelación o punto de cierre narrativo.

Recuerdo mi fuerte impresión la primera vez que me encontré con la obra de Dittborn. La belleza y la inteligencia en su utilización profusa de materiales baratos rescatados del olvido, su insistente seriedad junto con su lúdica manipulación de formatos y técnicas establecidos. Considero estas pinturas profundamente emocionantes e intelectualmente desafiantes. El desafío que plantean —al menos en parte— consiste en comprender su poder afectivo.

Quisiera centrarme en esta relación que puede ser inicialmente formulada como una pregunta. ¿Cómo podemos articular el placer visual cuando éste está tan íntimamente unido con lo transitorio, esa oscilación incesante entre el espejismo de la identidad y lo no-ídéntico?

Cada elemento en las Pinturas Aeropostales está mediatizado por su multiplicación. Las fotografías encontradas en diferentes fuentes son re-fotografiadas, a veces repetidamente fotocopiadas, ampliadas y fotoserografiadas en la entretela sintética, normalmente utilizada para moldear y dar más cuerpo a las prendas de vestir. Fragmentos de textos son ampliados, dibujos son extraídos de diarios de vida personales, libros de historia del arte y manuales para aprender a dibujar.

Los hilvanes sugieren —a la vez que quiebran— líneas continuas, que enmarcan y sitúan otros elementos, apuntando paralelamente a la materialidad del trabajo, a medio camino entre el textil y el papel. En los sobres, que son exhibidos como parte de las pinturas, cada viaje realizado es debidamente registrado. De este modo, las relaciones específicas, aunque cambiantes, de cada elemento respecto de su fuente son enfatizadas; en realidad, la noción misma de origen es refundada como un simulacro del tráfico y viaje de la imagen a través de diferentes medios, tiempos y lugares. Como lo señala un estudioso de la obra de Dittborn:

Lo que surge entonces [del género de las Pinturas Aeropostales] es una paradójica percepción. La obra indica en forma absoluta su punto de origen y de destino en el espacio y el tiempo, a la vez que sugiere que no existe ningún lugar absoluto de origen o de destino. Rescata una noción de lo local sólo para indicar que lo local, así como lo global, es una abstracción —la conjunción de muchos planos de la experiencia y de escalas temporales. Inversamente, recorre el mundo y participa de la «comunidad de investigación» de la vanguardia artística internacional, pero sólo para enfatizar que es el producto de una historia cultural específica.¹

¿Cuál es entonces el placer que sentimos con estas obras que nos sumergen en su campo visual sin permitir que nos establezcamos allí y que las habitemos con nuestros conceptos e ideas preestablecidos? ¿Cómo miramos esos rostros provenientes de archivos policiales y libros de antropología de personas muertas en la distancia del tiempo, anónimas, aniquiladas, con nombres europeos asignados para el mero registro, cuya «identi-

1 Guy Brett, «Nubes de Polvo», *Mapa*, Londres y Rotterdam: ICA, 1992, pág. 76. Traducción de la cita al castellano, Cristóbal Santa Cruz.

dad» no es sino el producto de tecnologías sociales? ¿Cómo medimos la distancia con esos rostros remotos que, sin embargo, nos tocan?

En su trabajo, Dittborn (re)presenta el rostro humano como un punto de encuentro extremo e irreductible. En la yuxtaposición de fotografías, bosquejos policiales y dibujos de su hija de siete años, el rostro es enfatizado como configuración. Desde el punta de vista de la percepción, un retrato fotográfico y un círculo con dos puntos y un línea aparecen registrados como rostros. Sin embargo, inmediatamente comenzamos a discernir. Un rostro nunca es simplemente un rostro. Incluso en el encuentro más fugaz buscamos la expresión, lo que equivale a decir que buscamos lo que lo diferencia y lo que lo hace exceder de la configuración de lo que simplemente es «un rostro». Esta diferencia puede pertenecer a una colectividad, un grupo étnico, por ejemplo, o a una diferencia individual, al reconocer a una persona particular. Puede pertenecer a estados internos y emociones: concentración, tristeza, alerta, apatía; o responder a algo externo: observar, fruncir el ceño, o reír por algo. Mirar un rostro es buscar una manera de medir la distancia, no entre una realidad preexistente y sus subsecuentes representaciones, sino entre los pliegues, junturas e hilvanes de una configuración que constituye un rostro. Mirar un rostro equivale entonces a mirar y buscar algo que en su naturaleza nunca coincide consigo mismo.

La predominancia y particular disposición de rostros en las Pinturas Aeropostales —quisiera destacarlo—, nos ponen en una dirección en la que las nociones de tránsito y de pliegue/despliegue conforman una relación particular que es establecida respecto del rostro. Cuando miramos un rostro lo hacemos como sujetos que ellos mismos tienen y hacen rostros. No importa dónde y cómo nos encontremos con la serie de las

Historias del Rostro (iniciada en 1989), nuestro propio rostro nos hace parte de esa historia. Sin embargo, no nos reconocemos en el rostro del otro. Como lo señala Roberto Merino, «estas miradas impresas son equivalentes a luz fósil —la luz que nos llega de las estrellas mucho después de que éstas se han extinguido».² No identificamos los rostros (identificamos formatos y técnicas particulares de la representación), menos aún nos identificamos con ellos. En cambio, sí percibimos la brecha que nos separa de esos rostros, y un desplazamiento que ocurre con respecto a nuestro propio lugar e identidad. Así, es precisamente en aquello que forja nuestra humanidad común que se perciben más fuertemente los límites de nuestra identidad y de lo identificable.

Plegar-El pliegue

Los pliegues son la marca de una transición. Se vuelven visibles en el acto de desplegar una superficie, y permanecen como el recordatorio visual de que esta superficie ha estado temporalmente en otro lugar, ausente e invisible. Usualmente desplegamos una superficie, ya sea para cubrir algo (un mantel para colocar sobre una mesa, una sábana para poner sobre un colchón, una frazada para cubrirnos, etc.) o para leer (un periódico, una carta). En el primer caso, desplegamos tela, en el segundo caso, papel. Aun cuando las Pinturas Aeropostales incluyen ambos aspectos, se pone especial énfasis en su existencia como cartas.

En primer lugar y como elemento central, el pliegue enfatiza que la pintura fue enviada desde otro lugar y, por ende, que fue creada en otro lugar y contex-

2. Roberto Merino, «Marcas de viaje. Conversaciones entre Roberto Merino y Eugenio Dittborn», *Mapa*, *op. cit.*, pág. 13.

to que aquel en el que es observada. Lo último, por supuesto, es válido para la mayoría de las piezas de arte de los museos y galerías. Sin embargo, en la obra de Dittborn los pasajes inscritos en las pinturas sugieren que cada llegada es también un (potencial) punto de partida, y que cada partida incluye un posible regreso. Lo que ha sido denominado la «aeropostalidad» de las pinturas articula una temporalidad particular de tránsito que puede diferenciarse tanto del tiempo lineal de la historia y del proyecto, célebremente impugnado por Walter Benjamin en su *Tesis sobre la Filosofía de la Historia*, como de las nociones mecanicistas de reversibilidad. Aquí, el envío hacia afuera y el reenvío al remitente no es ni un reverso entre dos estados ni el movimiento de síntesis de una dialéctica.

Las Pinturas Aeropostales se despliegan en varias direcciones simultáneamente, cada una de las cuales implica marcos de tiempo específicos y diferentes. Quisiera hacer referencia a tres momentos particulares inscritos en la obra. Primero, la especificidad del arte latinoamericano; segundo, el contexto chileno; y tercero, la significación y significancia de la obra en el contexto teórico e institucional del arte contemporáneo en la metrópolis.

Se ha señalado en repetidas ocasiones que no existe algo así como el arte latinoamericano. Esto es verdadero en un sentido y falso en otro. No obstante las diferencias locales, el legado de la historia colonial ha producido modelos identificables a través de las fronteras nacionales y regionales. Octavio Paz, entre otros, se ha referido a una literatura latinoamericana en términos de una convergencia entre lo europeo y lo americano:

Nuestras raíces son europeas, pero nuestro horizonte es la tierra y la historia de las Américas. Este es el desafío que enfrentamos cada día de nuestras vidas

y con el que cada uno de nosotros debe lidiar según propio modo. La literatura latinoamericana es simplemente la suma total de respuestas, cada una de ellas diferente, que le hemos dado a esta pregunta que se nos plantea por nuestra condición original.³

Lo mismo puede decirse del arte latinoamericano. La muy bullada hibridez de géneros y estilos, la coexistencia de diferentes temporalidades, y múltiples signos de discontinuidad y ruptura en la obra de Dittborn pueden ser leídos hasta cierto punto como algo inherente a la condición a la que Paz hace referencia. En este sentido, la obra está referida a un nivel experiencial anclado en una historia y sus vicisitudes, que, según algunos, inauguró la modernidad precisamente como una ruptura en la conjunción de una «misión civilizadora» con sus discursos legitimadores, y las formas más extremas de poder estatal en una escala sin precedentes.

El arte latinoamericano se desarrolló como un arte de mediación y traducción del tráfico entre culturas y del efecto de los desfases de tiempo entre las partidas y las llegadas. El origen y los originales fueron localizados a distancia, en Europa, y, en su transporte a las Américas, una brecha insalvable se volvió constitutiva de las representaciones artísticas que se duplicaron como signos de regulación cultural, incluso cuando no eran explícitamente didácticas. Tómese como ejemplo la pintura colonial, que Dittborn ha comentado en relación con su propia obra.⁴

3. Octavio Paz, *Convergences: Essays on Art and Literature*, trans. Helen Lane, San Diego, Nueva York, Londres: Harcourt Brace Jovanovich, 1987, pág. 122. Traducción de la cita al castellano, Cristóbal Santa Cruz.

4. «Una Blanca Palidez: Conversaciones entre Adriana Valdés y Eugenio Dittborn», in *Mapa*, op. cit., págs. 29-40.

Esas pinturas, especialmente aquellas de los siglos XVIII y XIX, combinan típicamente las imágenes religiosas con la escritura. El texto muchas veces es como una cita que redobla y detalla la escena de la pintura para una audiencia presumiblemente ignorante de la iconografía cristiana. Aun cuando el redoblamiento está destinado a reforzar el mensaje, sea éste religioso u otro, inadvertidamente también indica una medida de ansiedad que acompaña la claramente percibida inestabilidad del signo visual.

Sin embargo, las pinturas aeropostales no pueden ser reducidas a un legado cultural e histórico fundado en «este tráfico de la verdad donde la verdad es la verdad del tráfico».⁵ Lo que ocurre en estas pinturas es un redoblamiento de alegorías de tránsito con alegorías de la transitoriedad humana, y es en la correlación de estos dos temas que la obra cobra legibilidad. Algunas de las imágenes frecuentemente utilizadas en las pinturas son de muerte violenta o accidental: un accidente en motocicleta, la muerte de un boxeador, reproducciones del grabado *El Hombre Aborcado por los Terratenientes*, de José Guadalupe Posada, e imágenes de cuerpos muertos preservados casi intactos en hielo, sal o arena, como la momia inca del Cerro El Plomo, el cuerpo del marino inglés John Torrington y el del preso político descubierto y exhumado diecisiete años más tarde en el desierto del norte de Chile. La fotografía de la hija recién nacida del artista incluye en la cita una referencia no sólo al comienzo de un «viaje a través del mundo» sino hacia la muerte, «Esto [el nacimiento] ocurrió en el primer piso del mismo hospital donde murió mi padre el 4 de diciembre de 1979 a las 6 P.M. en el quinto piso» (*Pintura Aeropostal N° 90: El Cadáver, el Tesoro*). Este énfasis en la muerte pone en paralelo un

5 *Ibid.*, p. 34

interés en la imagen fotográfica en particular, como un proceso de osificación y momificación. En la preservación del muerto más allá del momento de la muerte, la imagen fotográfica recrea una condición existencial compartida como espectáculo y artificio.

Este movimiento es conspicuo en *Pietà*, una de las primeras Pinturas Aeropostales, de 1985. La imagen, que también aparece en trabajos anteriores y posteriores, muestra el cuerpo agónico del boxeador cubano Benny Kid Paret tendido en el canvas del Madison Square Garden, en Nueva York. Transmitido por la televisión estadounidense, un fotógrafo de la agencia UPI tomó la instantánea de la pantalla, y la revista chilena *Gol y Gol* adquirió la imagen de la misma agencia y la publicó en 1962. A fines de los 70, Dittborn consiguió casualmente un ejemplar de la revista en una librería de libros usados en Santiago y comenzó a trabajar con la fotografía, transformándola a través de varios procesos de ampliación y reimpresión.

La *Pietà* forma parte de una narrativa visual de vida y muerte que incluye en sus representaciones una dislocación temporal en prefiguraciones simbólicas de la muerte.⁶ En términos más generales, y retroactivamente, la celebración de héroes populares como «iconos vivientes» puede entenderse como la anticipación de su sobrevivencia en tanto imagen.

La Pintura Aeropostal *Pietà* le permite al observador rastrear las diferentes etapas del periplo de la imagen. El título de la obra apunta a otra tradición que consiste en transformar la muerte en imagen y espectáculo. En el contexto religioso, sin embargo, *pietà* también nos recuer-

6. En la iconografía cristiana, particularmente en la representación de la Virgen y el Niño, símbolos como el brazalete de coral o el collar prefiguran la pasión de Cristo.

da algo conspicuamente ausente de sus versiones seculares, las emociones de compasión y duelo implicadas en la memoria fundada en el reconocimiento de la pérdida.

En este contexto, las Pinturas Aeropostales, en su condición de cartas desplegadas, nos remiten a una rica tradición en la pintura europea. En esta tradición la escritura figura prominentemente como parte de la composición pintada para establecer una conexión entre la transitoriedad y la muerte, y la memoria y el recuerdo. En 1644, la *Iconologia* de Cesare Ripa ya establece «la escritura» y «el libro» como atributos tanto de la *memoria* como de la *historia*. En las *vanitas* holandesas del siglo XVII, la carta desplegada aparece muchas veces junto al libro abierto. Contrariamente a escenas contemporáneas que representan la escritura epistolar, aquí la carta es exhibida como objeto desplegado para indicar que fue enviada, y que proviene de otra escena que aquella representada en la pintura. Con la emergencia en aquel entonces de las *vanitas* como un tipo específico de naturaleza muerta, la inclusión de la escritura, y particularmente de la carta, en la composición señala un giro en la comprensión de la alegoría visual. La escritura, el libro abierto, las páginas individuales de los textos, y las cartas desplegadas pueden distinguirse de otras alegorías de la transitoriedad tales como la calavera, la vela encendida o el reloj de arena. La lectura toma tiempo. La escritura ya implica intención, interpretación e (in)comprensión; en pocas palabras, inscribe una relación entre sujetos humanos. El libro establece una relación entre autor y lector, la carta entre destinatario y remitente. Por ello, la escritura representada en estas pinturas no puede en ningún caso ser vista simplemente como un objeto, al igual que una vela encendida o una calavera. Así como las cartas y los libros en las *vanitas* claramente funcionan como atributos,

también multiplican —y, por ende, complican y perturban— la lectura alegórica. El texto de la carta desplegada o del libro abierto que es legible en y como parte de la pintura no puede ser más visto sólo como parte de un vocabulario alegórico preestablecido. La prominencia de escritura en estas alegorías de la transitoriedad y de la muerte humana, junto con recordarnos que el tiempo pasa y se consume, también nos sugiere que la lectura de la pintura en sí misma incluye un aspecto de lo transitorio, en la medida en que las relaciones entre los elementos en la obra no se despliegan estrictamente dentro de la ausencia de tiempo de su tema.⁷

Las citas, las leyendas de las fotografías y los inventarios visuales de la obra de Dittborn presentan una colección de alegorías fragmentadas. Aparecen como ingredientes de un guiso que no puede cocerse porque el sabor de cada ingrediente, en lugar de fundirse con los demás, interferiría y anularía los demás. Las tecnologías de la comunicación visual y el tráfico de imágenes reduce y expropia el espacio en el que pueden realizarse identificaciones certeras. En su desplegar, las pinturas ofrecen una superficie sin marco a través de la cual intentamos vincular asociaciones claramente relativas a nuestro propio lugar. Sólo temporal y parcialmente logramos cruzar sendas en esta obra y, sin embargo, en su énfasis en la mortalidad, el tránsito y la transitoriedad, así como en los rostros que, pese a toda la mediación, aún se cruzan con nuestra mirada, estamos confrontados con la percepción de la «comunidad»

7. Un buen ejemplo de las pinturas a las que hago referencia es la obra de Edward Collier, un pintor de *vanitas* en la segunda mitad del siglo XVII. Sus pinturas incluyen muchas veces libros abiertos y hojas sueltas con citas en latín u holandés, que enfatizan el tema de la *vanitas*. A veces estas hojas sueltas aparecen como cartas desplegadas, tal como en la *Naturaleza Muerta Vanitas*, de 1675, en el Mauritshuis, Den Haag.

humana como un ser en común que sólo puede ser articulado en términos de una distancia con los demás. Pese a la pérdida que esto implica, o tal vez debido a ello, podemos reconocer a los demás. Este reconocimiento propone una relación que no está determinada por nuestra habilidad de forjar una identidad común. Sin embargo, es una relación con otros sujetos, y con lugares y momentos diferentes al nuestro.

Comunidad de lectores

Si las imágenes ensambladas en las Pinturas Aeropostales pueden ser leídas como inventarios o índices —y tal es mi convicción— éstos miden y dan forma a la distancia que separa a los sujetos humanos de sus circunstancias existenciales e históricas básicas. Junto al inventario de rostros e imágenes de cuerpos muertos, nos encontramos repetidamente con dibujos de casas, camas, mapas y animales, en gran medida provenientes de manuales para aprender a dibujar de los años 50. Estas imágenes son esquemáticas y apuntan ingenuamente a una representación «fidedigna», con la única finalidad de que pueda identificarse el objeto. Fotografíar es, sin duda, poseer, pero el mismo hecho de que estos dibujos sigan instrucciones y modelos también los oculta/niega. La casa ya no es mi casa sino un deseo, también formulado en otro lugar y por adelantado, de una casa, un hogar, un punto de llegada, o algo que pueda ser dejado atrás, etc. Y cuando el objeto mismo es presentado, tal como sucede con las plumas insertas en varias Pinturas Aeropostales, estamos igualmente en la incertidumbre acerca de su significado. ¿Son acaso una metonimia de la naturaleza, sugieren el vuelo, o se refieren al adorno y a la decoración? ¿Son utensilios para escribir? Aun cuando en cada instancia es fácil identificar el objeto, los intentos para establecer lo que puede significar la representación del objeto o el objeto como repre-

sentación, nos lleva a una identificación de otro tipo, con una manera particular de leer que constituye una comunidad de lectores. Por comunidad de lectores no me refiero a un grupo de personas que se ponen de acuerdo en una interpretación específica ni pienso tampoco en un grupo preconstituido por una ideología o una creencia común. Lo que quiero sugerir es que cierto tipo de arte, al que pertenecen la Pinturas Aeropostales, constituye comunidades de lectores al permitirles a estos últimos estar localizados y especificar un nivel de experiencia compartida. En el caso de Dittborn, pueden distinguirse al menos dos comunidades de este tipo. La primera de ellas puede identificarse en relación con el contexto histórico en el que se desarrolló la práctica artística de Dittborn.

Dittborn pertenece a un grupo de artistas e intelectuales que permaneció en Chile tras el golpe militar de 1973. Este grupo tuvo que lidiar con las restricciones impuestas sobre la actividad artística por la censura y por la ausencia de apoyo institucional, sin mencionar la amenaza a la integridad personal que supuso vivir bajo la dictadura. Adicionalmente, tuvieron que operar en un contexto cultural empobrecido por la emigración, tras la partida al exilio, después del 73, de alrededor de un millón de chilenos, equivalente a aproximadamente diez por ciento de la población.⁸

El trabajo de Dittborn estuvo íntimamente asociado con la *avanzada*, un grupo de artistas y escritores chilenos que eran críticos del régimen, sin por ello adherir al arte panfletario de la oposición política. Nelly Richard ha descrito el trabajo de este grupo en los siguientes términos:

Atrapados entre el riesgo de absorción oficial...por parte del aparato dominante y el peligro de que sus

8. Shifra M. Goldman, *Dimensions of the Americas*, Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1994, pág. 265.

trabajos se transformaran en instrumento ideológico de la oposición progresista, estas prácticas optaron por un tipo de mensaje equívoco y resistieron a cualquier totalización del sentido. Hicieron proliferar los significantes con el fin de evitar cualquier interpretación reduccionista, ofrecieron múltiples lecturas posibles a través del uso de referentes múltiples y fluctuantes.⁹

La censura lleva a un tipo de obra que llama a una lectura centrada más bien en lo no dicho que en el contenido discernible del mensaje. Esta práctica exige una atención más aguda a la operatoria de los signos pictóricos y lingüísticos tanto por parte del artista como del espectador. La lectura entre líneas y la búsqueda de significados implícitos crea agrupaciones de cómplices capaces de interpretar la obra a la luz de experiencias particulares y de las circunstancias. En términos más generales, podría decirse que esos públicos destinatarios se forman donde y cuando lo no dicho se convierte en el principio estructurante de la lectura a la luz de la represión.

La segunda comunidad de lectores —entre los cuales me incluyo— se aproxima a la obra por su valor nominal/ facial, sólo para descubrir que no puede conferirle un valor al rostro en los términos en que pretendía hacerlo. Esta comprobación abre un espacio para la interpretación, a la vez que insiste en que la lectura también sea una lectura en tránsito y consciente de sus límites y de su parcialidad. Aun cuando la metrópolis occidental sigue siendo el centro del mercado del arte, las Pinturas Aeropostales sugieren que, conceptualmente al menos, ésta se ha transformado tanto en un lugar de partida como de llegada.

9. Nelly Richard. *Margins and Institutions Art in Chile since 1973*, Sydney: Art & Text Publication, 1986, pág. 19. Traducción de la cita al castellano, Cristóbal Santa Cruz.