

EL ARTE EN LA ÉPOCA DE LA DESAPARICIÓN

The Art at the Time of the Disappearance

MIGUEL VALDERRAMA*

miguelvalderramac@hotmail.com

La característica imagen envainada de Chile en el *mapa mundis* parecería no sólo anticipar la memoria mortuoria del arte en la época de la desaparición, sino que además parecería organizar el trabajo enlutado de esa memoria como un trabajo de reconstitución y reconocimiento del cuerpo de un duelo imposible. Tajadura y erección, zanja y cuerpo, fosa y osamenta serían aquí las imágenes dominantes de un inconsciente político en pintura. Imágenes del secreto, de una política del secreto, de un secreto de la política, que las pinturas aeropostales de Eugenio Dittborn pondrían a circular a través de la red internacional de correos.

Por extensión, pero quizá este sea todo el problema, la cuestión del cuerpo puede presentarse en la gráfica y pintura dittborniana como la cuestión a partir de la cual toda obra de arte comparece como imagen, testimonio o sombra de un cuerpo que falta. La cuestión del cuerpo, del cuerpo en la obra, se presenta, así, como la cuestión a partir de la cual el trabajo de mimesis luctuosa que ensaya toda pintura de la figura humana ingresa en el espacio de representación de la historia. Pues si por definición, el cuerpo pertenece a la vida, la imagen que lo representa pertenece a la muerte, no importa si anticipándola como destino, o suponiéndola ya como acontecimiento. Esta definición que encuentra en Dante y en la *Divina comedia* su fuente de inspiración principal, observa que “sin la referencia a la muerte, las imágenes, que únicamente simulan el mundo de la vida, se vaciarían rápidamente de sentido, y en consecuencia se convertirían en un engaño manifiesto, ya que sin el parámetro de la muerte carecerían de referencia”¹. Encarnación de la persona, el cuerpo es el atributo esencial de la vida. La imagen, por el contrario, se define en contraposición al cuerpo y en analogía con las sombras que no proyectan sombras. A propósito de esta fuerte distinción entre imagen y cuerpo (entre muerte y vida), el historiador alemán Hans Belting recuerda que William Henry Fox Talbot, el inglés inventor de la fotografía, dudó si debía llamar a su invento fotografía (pintu-

* Historiador.

¹ Hans BELTING, “Imagen y sombra. La teoría de la imagen de Dante en proceso hacia una teoría del arte”, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires: Katz Editores, 2007, pags. 233-261, aquí pág. 235.

ra de luz) o esquiografía (pintura de sombras)². Talbot finalmente llamó a su invento *sun pictures* o *words of light*, puesto que al igual que la escritura sus placas de negativo lograban fijar el pasado para siempre.

A la luz del trabajo del arte en la época de la desaparición, la distinción avanzada por Dante entre cuerpo e imagen merecería, tal vez, una nueva revisión, una nueva inspección e interrogación. Al menos, si es cierto –como quiere Walter Benjamin– que la tarea más importante de la historia del arte está en descifrar en las obras de arte del pasado las profecías que éstas retuvieron animadamente como secretos para las generaciones futuras. Historia de la escucha de esos secretos, la historia del arte sería así el espacio de desciframiento y escritura de esos silencios de obra que vendrían únicamente a confesarse a la manera de presagios, anuncios o profecías en el tiempo de su cumplimiento, es decir, en el tiempo de la propia escritura de la historia de las obras.

Siguiendo la lectura matricial de *Final de pista* propuesta por Enrique Lihn, se acostumbra observar que la temprana introducción de la fotografía en la pintura dittborniana tiene por objeto principal revelar la función social que cumple la máquina fotográfica como “máquina de estereotipar”. Entendida como un “aparato ideológico de Estado”, la máquina fotográfica se presentaría en el trabajo del pintor como una máquina de identificar y producir sujetos. *Final de pista*, con sus imágenes de deportistas marcados por el esfuerzo y el agotamiento, con sus rostros de hombres y mujeres de vida anónima, vendría a denunciar en la fotografía un *analogon* de la sociedad como máquina de reproductibilidad técnica.

“La máquina fotográfica imitada o mimada por el pintor alude a una situación compleja y es la metáfora y el correlato de la ‘máquina social’, de la sociedad como máquina que reproduce el sistema y masivamente a los sujetos que distribuye entre los distintos roles sociales. En los últimos grados de la escala se encuentran los trabajadores no especializados. Más abajo el así llamado lumpen. Es la neurálgica zona a la que pertenecen mayoritariamente los ciudadanos ‘de bajos ingresos’ (eufemismo de uso en Chile), el mundo del deporte y, dentro de él, una minoría que, gracias a su superioridad técnica, compensa ilusoriamente la pauperización mayoritaria”³.

² Ibid., pág. 241.

³ Enrique LIHN, “Arte disidente en Chile: Eugenio Dittborn por el ojo del rodillo”, *Textos sobre arte*, edición, recopilación y notas de Adriana Valdés y Ana María Risco, Santiago de Chile: Ediciones UDP, 2008, pags. 333-344, aquí pág. 335.

En la máquina fotográfica se reconocería la sociedad como máquina de estereotipar. Máquina productora de “individuos normados”, de hombres y mujeres medios. Máquina productora de barreras sociales “insalvablemente rígidas y profundas”, donde “los individuos corren distintas suertes, eligen mínimas alternativas”, y son reducidos al final a la dispersión anónima de los nombres y a la desaparición⁴.

A pesar de la importancia de la interpretación de Lihn, a pesar de las ampliaciones y de las lecturas “biopolíticas” de que ha sido objeto⁵, es posible observar en la lectura ensayada por el crítico cierta ceguera ante aquellos aspectos del trabajo del pintor que están más directamente relacionados con la imagen, con los problemas de representación del cuerpo en la pintura. Ceguera de la literatura, podría decirse, ceguera de la escritura ante los procedimientos técnicos que hacen posible el trabajo de la pintura. Este problema de visión es también un problema de escucha. Sí, de escucha, si se advierte que en la conversación que el poeta mantiene con el pintor a propósito de la exposición *Final de pista*, el primero permanece de algún modo sordo a lo que el segundo le confiesa como secreto del arte, como verdad de la pintura:

“Yo me apoyaba antes en la fotocopia para realizar ciertas fisonomías, pies, ojos, codos, pero luego entro, a través de la fotocopia, en contacto con la materia de la fotografía impresa: esa cosa carcomida y purulenta que siempre me ha parecido que estaba referida a un cuerpo dañado. Siempre había visto en esas fotos machucones, hematomas, llagas y sajaduras, algo que es propio, especialmente, de la foto impresa hace algunos años.

La máquina fotocopidora me hizo ver la exacerbación de esta especie de destrucción de la ecología de la foto: algo había ahí de cosa quemada, arrasada, devastada. Luego, muy naturalmente, me vi llevado al *rodillo*. El rodillo me permitió *ver* la fotografía en la misma medida en que me permitió *hacer* lo que veía en ella: esos devastamientos. Escribí: *Ver por el ojo del rodillo*. Hasta entonces yo lo había empleado sin poder ocuparlo bien: o lo mojaba demasiado o se me secaba. Pero para el primer cuadro de esta serie, el número 3 *-A fondo perdido-* usé, gracias al rodillo, el modelo técnico que está en toda la serie, un grupo de seis telas (motivos deportivos).

⁴ Ibid., p. 343.

⁵ Federico GALENDE, *Vanguardistas, críticos y experimentales. Vida y artes visuales en Chile, 1960-1990*, Santiago de Chile: Metales pesados, 2014.

El *rodillo* y la *monocromía* son procedimientos concomitantes. Si yo trabajara con dos o tres colores no podría hacerlo con el rodillo que funciona al margen o por encima de las partes en que fragmenta la tela el pincel y la policromía. El rodillo permite operar físicamente en unos sentidos distintos a las direcciones del motivo. Para él no hay partes: que esto sea horizonte, pierna o codo, el rodillo no discrimina, es un instrumento totalitario, no considera en absoluto partes”⁶.

La fotografía de la fotografía que es la fotocopia, el rodillo, el multipistoleto y el procedimiento de imprimación que menciona el pintor, son interpretados por el poeta a la luz del ensayo de Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Apoyándose en la lectura benjaminiana de la obra de arte, Enrique Lihn busca asociar los elementos técnicos usados por Dittborn en su pintura con el carácter técnico, reproductivo y maquinal de la época. A través de esta asociación el crítico termina por declarar que “la exposición [*Final de pista*] es la mimesis del modo de producción y autorreproducción de una sociedad competitiva”⁷. Advirtiendo que lo que está en juego en la fotografía es nada más y nada menos que una política que depende estructuralmente de la capacidad de la fotografía para exhibir y manipular cuerpos y rostros, Lihn observa en la interpretación dittborniana de la fotografía no la reproductibilidad técnica como un hecho empírico que afecta la unicidad y singularidad de la obra de arte, sino más bien la denuncia de la posibilidad estructural de ser reproducido. La relación entre arte y política propia del fascismo, aquella que se organiza en la reproducción técnica de la imagen y en su consiguiente movilización, lleva al crítico a leer benjaminianamente la reproducción técnica como modo de ser.

A propósito de la cuestión de la reproductibilidad en Benjamin, Eduardo Cadava ha observado que “en la era de la reproductibilidad técnica, no hay espacio ni tiempo que no esté involucrado en la inscripción reproductiva de imágenes. Es por eso que cada vez es más posible sostener que las técnicas de reproducción reemplazan a los sujetos por un aparato –es decir, una cámara– cuyo trabajo de reinscripción y grabación demuestra que no puede haber ningún ‘aspecto de la realidad despojado de todo aparato’”⁸. Dicho de otro modo, los movimientos contemporáneos

⁶ Enrique LIHN, “Arte disidente en Chile: Eugenio Dittborn, por el ojo del rodillo”, *Textos sobre arte*, op. cit., págs. 337-338. Las cursivas están en el texto.

⁷ *Ibid.*, pág. 339. El paréntesis cuadrado es mío.

⁸ Eduardo CADAVA, “Peligro”, *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*, Santiago de Chile: Editorial Palinodia, 2006, págs. 103-117, aquí pág. 105. Por supuesto, todo el libro es fundamental

de masas comienzan con su reproductibilidad, con la posibilidad estructural de su engendramiento y reproducción anónima. La anonimidad de los rostros estereotipados de *Final de pista* se corresponde con la paranomasia de los nombres similares, observa Lihn. Nombres como los que aparecen en las listas alfabéticas, en los manicomios, en las cárceles, en las guías telefónicas. Nombres de rostros anónimos, de hombres y mujeres olvidados por la historia. Nombres sujetos a la reproducción genérica de la máquina de identificar y estereotipar que es la sociedad.

La articulación entre arte y política que la lectura de Lihn propone parece desatender, sin embargo, aquello que se muestra en la fotografía y en los procedimientos técnicos con que el pintor busca trabajar la imagen del cuerpo en la pintura. En palabras de Roland Barthes, lo que la crítica lihneana desatiende o margina de su análisis es el *Spectrum* de la fotografía, “el retorno del muerto” que toda fotografía parece conjurar como algo terrible. De un modo más preciso, y tal vez más ajustado al análisis fenomenológico de *La Chambre claire*, podría decirse que la interpretación de Lihn del trabajo que Dittborn lleva a cabo con la fotografía y la pintura se centra casi exclusivamente en aquello que en el *Spectrum* de la fotografía remite al “espectáculo”, a lo que se ofrece a la vista como imagen y relación social. No obstante, toda su luminosidad, la perspectiva abierta por esta interpretación del *Spectrum* pierde de vista aquella dimensión del *Spectrum* que remite a la muerte en la fotografía de la obra dittborniana. En última instancia, el análisis de *Final de pista* propuesto por el crítico permanece ciego a lo que en el trabajo de la fotografía del pintor se presenta como retorno imposible del muerto, como “llaga” y “sajadura”, como “cuerpo dañado”.

Una interpretación que intente dar cuenta del espectro y de la espectralidad de la fotografía en la gráfica y pintura de Eugenio Dittborn, debe detenerse necesariamente en el tratamiento de la imagen del cuerpo en la obra del pintor. La necesidad de esta detención, la urgencia forzosa e inexcusable de retraso o demora que dicta la aparición del espectro, viene dada por el anhelo de responder en la vigilia del sueño, o en el sueño de la vigilia, a la aparición paulatina de la desaparición en el arte.

En vigilia o en sueños, siempre se trataría de un despertar, de despertar al acontecimiento que la fotografía revela a la pintura como confesión. *Wake up*, despierta, parece decir la fotografía. Despertar del sueño de las imágenes, despertar al sueño

a la hora de examinar la centralidad del lenguaje fotográfico en la reflexión de Benjamin sobre la historia y la política.

de las imágenes. *Wake*. Mantenerse en vela velando un muerto, despertarse a lo que vela en la fotografía, a lo que en la vigilia de la luz se anuncia como descubrimiento final de la fotografía. Y al mismo tiempo, como advirtiendo que, en la vida, en el borde o límite de ella, la cuestión del cuerpo siempre termina por hacerse visible (como el “cuerpo desmesurado” a que alude Dittborn al recordar su primer recuerdo de infancia de un libro de Joyce), el pintor parece describir ese despertar al cuerpo como un abrir los ojos, como un ver donde antes se veía sin ver. En la transcripción que Lihn ofrece de su entrevista con Dittborn para la presentación del catálogo de *Final de pista*, la cuestión del despertar, del ver donde antes no se veía, organiza toda la reflexión del pintor en torno a la fotografía. “La máquina fotocopidora *me hizo ver* la exacerbación de esta especie de destrucción de la ecología de la foto”. “El rodillo *me permitió ver* la fotografía en la misma medida en que me permitió hacer lo que veía en ella”⁹. Se trata siempre de ver la fotografía a través de dispositivos técnicos que permiten recrearla en la distancia de la muerte. Pues, si en la fotocopia la fotografía muere en la fotografía, en el rodillo las imágenes del cuerpo se exponen a la vista como “devastamientos”, como ruinas funerarias de la muerte.

Una fotografía es un pequeño monumento funerario, una tumba para los muertos-vivos. En la fotografía no puede haber imagen que no sea imagen de muerte. Entre las numerosas lecturas de *Final de pista*, quizá pertenezca a Nelly Richard y Adriana Valdés el mérito de haber reconocido tempranamente esta otra lectura de la fotografía en la pintura dittborniana. Ya desde el catálogo de *Final de pista*, sin embargo, el pintor parecía aludir en exergo a la cuestión del cuerpo y la sepultura¹⁰. Cuestión que si bien está íntimamente ligada a la memoria de los “desaparecidos”, al testimonio del olvido de que eran objeto¹¹, excede el simple vínculo de “ semejanza entre los retratos abandonados en la vitrina fotográfica y los cuerpos

⁹ Enrique LIHN, “Arte disidente en Chile: Eugenio Dittborn, por el ojo del rodillo”, *Textos sobre arte*, op. cit., pág. 337. Las cursivas son mías.

¹⁰ El texto que encabeza el catálogo de *Final de pista* es, precisamente, aquel que en la tradición cristiana expresa el momento del abatimiento absoluto, el momento de la sepultura del cuerpo de Cristo: “y habiéndole descolgado, le envolvió en una sábana, y le colocó en un sepulcro abierto en peña viva, en donde ninguno hasta entonces había sido sepultado (San Lucas, XXIII, 53-54)”. Eugenio DITTBORN, *Final de pista. 11 pinturas y 13 graficaciones*, Santiago de Chile, Galería Época, 1977, pág. 7.

¹¹ Adriana VALDÉS, “Eugenio Dittborn: final de pista”, *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1996, págs. 24-27.

tirados por la máquina de desidentidad en los cementerios clandestinos”¹². En verdad, el rasgo más notable de la interpretación dittborniana de la fotografía no está en el vínculo que esta pueda establecer con la memoria de la desaparición, con el olvido o el recuerdo de los cuerpos de esa política, sino en la búsqueda, el deseo o la voluntad de interrogar radicalmente ese acontecimiento atroz en pintura. Hay una exigencia de lucidez en la pintura que es al mismo tiempo una exigencia de visualidad. Para responder a esta exigencia, Dittborn interroga la propia representación del cuerpo en la pintura. Interrogación abismada que busca extraer la disciplina de la imagen de la tensión irresuelta entre la representación de la muerte y la muerte de la representación.

En efecto, a través de diversos procedimientos técnicos de extrañamiento el pintor pareciera querer reactualizar por mediación del tratamiento de la fotografía la lección de Dante sobre las imágenes. Pues, si la imagen en Dante es la fotografía como cosa muerta, de igual manera, podría observarse, para Dittborn la fotocopia de la fotografía, el multipistoleto y el rodillo son los medios retóricos de que se sirve la pintura para mostrar la diferencia insalvable entre cuerpo e imagen. La frontera entre cuerpo e imagen es la frontera entre vida y muerte.

La práctica del *Body Art* de emplear el propio cuerpo como medio de recuperar las imágenes perdidas del cuerpo, es desplazada en la obra dittborniana por un trabajo de destrucción de la imagen fotográfica. Trabajo de revelado que busca hacer aparecer en la fotografía la llaga o sajadura que denuncia la *vanidad* de la imagen fotográfica, la existencia aparente de una imagen desprovista de toda vinculación con el cuerpo vivo. Así, si la obra artística de Carlos Leppe utiliza su propio cuerpo con el fin de afirmar *in corpore* la imagen de una identidad amenazada¹³, la obra de Dittborn utiliza la fotografía y la graficación para interrogar incesantemente la *vanitas* que representa toda imagen, en tanto monumento de la muerte.

Nueva versión de la esquiografía, la pintura de sombras que practica Eugenio Dittborn en la época de la desaparición busca revelar aquello que las imágenes continuamente velan, aquello que se oculta a la mirada y al pensamiento. A través de los mismos procedimientos técnicos que dan a la imagen todo su poder, el pintor

¹² Nelly RICHARD, “Roturas, memoria y discontinuidades (En homenaje a W. Benjamin)”, *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Santiago de Chile: Cuarto propio, 1994, págs. 13-36, aquí pág. 21.

¹³ Nelly Richard, *Cuerpo correccional*, Santiago de Chile, V.I.S.U.A.L, 1980.

busca *hacer ver* los “devastamientos” que “veía en ella”. Estos devastamientos de la imagen son sencillamente su ruina, su destrucción, su muerte.

Hay un pasaje en la *Divina Comedia*, donde Dante da cuenta de esta experiencia con las imágenes. Siguiendo una tradición que se remonta a Homero y Virgilio, Dante describe la imposibilidad de tocar a los muertos como la imposibilidad de abrazar a las imágenes. Se trata del canto XXI del Purgatorio, donde se relata el momento en que Dante le revela la identidad de Virgilio a la sombra del poeta Estacio:

“Así tus trabajos terminen con bien, dime por qué tu rostro me ha mostrado ahora un relámpago de risa’. Entonces me encontré cogido de una y otra parte: la una, haciéndome callar; la otra, conjurándome a que hablase, por lo cual suspiré y fui entendido por mi maestro, que me dijo: ‘No temas hablar, sino habla y dile lo que pregunta con tanto afán’. Por lo cual contesté: ‘Quizá te maravilles, antiguo espíritu, de mi sonrisa de antes; pero quiero que sientas mayor admiración. Este que guía mis ojos hacia lo alto es aquel Virgilio de quien recibiste inspiración para cantar los hechos de los hombres y de los dioses. Si creíste que la causa de mi sonrisa era otra, abandónala por falsa y cree que sólo procedió de las palabras que acerca de él dijiste’. Ya se inclinaba para abrazar las rodillas de mi maestro; pero él le dijo: ‘Hermano no hagas eso, que tú eres sombra que ve a otra’. A lo que él replico: ‘Puedes comprender cuánto es el amor que por ti me inflama cuando olvido nuestra común condición [*nostra vanitate*], tratando a una sombra como a un cuerpo sólido’”¹⁴.

A causa del amor que le profesa a Virgilio, Estacio ha olvidado su común *vanitate*, su existencia de sombras. Las imágenes no se pueden tocar como se toca un cuerpo. Esta lección es también la lección que la obra dittborniana parece actualizar a través de los trabajos de purificación o revelado a que somete a las imágenes. Lección fundamental. Lección que se desarrolla entre dos muertes, entre dos duelos (la de la imagen, la del cuerpo), y que el pintor sintetiza en el sintagma “la aparición paulatina de la desaparición en el arte”.

En este sentido, la obra de Eugenio Dittborn debe ser vista como una especie de pensamiento visual que interroga sin descanso el cuerpo de la pintura y el cuerpo en pintura. Sabido es, por lo demás, que la pintura no ha podido constituirse sin

¹⁴ DANTE, *Purgatorio*, XXI, 112-136. El paréntesis cuadrado en el verso final es mío. El verso dice: Ed ei surgendo: ‘Or puoi la quantitate/ comprender de l’amor ch’a te mi scalda,/ quand’io dismento nostra vanitate,/ trattando l’ombre come cosa salda’. (XXI, 133-136)

está referencia al cuerpo, al cuerpo que falta, a la sombra y a la muerte que desde un comienzo parecen planear sobre su arte. Es, precisamente, en esta interrogación donde el trabajo del pintor se aproxima más al trabajo de Dante. No es casualidad, por ello, que el libro de poesía que el pintor ha soñado como un libro visual lleve precisamente por título *Vanitas*.