

TECNOPOLÍTICA Y FÍSICA DE LA MIRADA EN LA OBRA DE EUGENIO DITTBORN

RODRIGO ZÚÑIGA C.

1- OROGRAFÍAS Y FORMAS UMBILICALES DE VISUALIDAD: *SOMATOPOLÍTICAS* DE LA REPRESENTACIÓN

1.1 La mirada anida, lenta, y aletea, presurosa, en los trabajos de Eugenio Dittborn. Una orografía visual escarpada, poblada de signaturas, nutrida de lesiones y salientes (bordados, manchas, puntos de costura, fragmentos de entretela), abundante en choques y averías, pero bien ceñida a una recia armazón (la columna: el paño, la entretela, la lona, el pliegue), viene a su arresto. Por efecto directo de esta compleja orogénesis de retazos de visualidad, surcan los meandros que se abren al tránsito de la mirada (bien pudiera ser un arresto deleitable). En estado de inmersión reverberante, la mirada queda afecta a su propia voracidad sagital, a su propia infusión de palpitante gravidez: a una desenlazada —reflorecente— pulsión escópica. La urdimbre de estas imágenes y de estos señuelos, sus llamadas y sus temblores, prometen una comensalía indefinida.

Este envite jamás falta a la palabra; jamás cesa de incitar, de promover su concesión, de alentar su anuencia. Pero la aceptación del envite supone, a su vez, un

equipamiento indispensable. Los relatos de estas imágenes no cesan nunca de rozarse, vale decir, de entreabrirse, de llagarse. En la supuración abrasiva de esos encuentros, bajo los deslices de sus contigüidades entreveradas, la propia mirada, la del espectador impenitente, digamos, se cimbreo, de pronto, como una espesa trama. Como si la trama escópica que adviene a la pulsión visual del espectador, se plegara a la trama de los iconos, y juntas conformaran una especie de enorme tejido conjuntivo (retiniano, reticular, iconográfico), el envite en cuestión parece pronunciar su condición aflictiva: que la mirada invertebrada module su difuminación, y se vierta como cuerpo tramado, coagulada en la sangría y en el derrame mismo de estas apariciones entrelazadas.

1.2 Difícil resistir la tentación de la trama, si se trata de entrar en relación con el trabajo de Eugenio Dittborn. Si ha de seguirse esa tentación, al menos puede amortiguarse, me parece, desde una llamada precautoria. Digo esto porque tal vez lo importante sea dilucidar, con alguna prolijidad, el modo como en este *corpus* se constituye una determinada *condición de trama*, por así decir.

Desde sus primeros afanes, los trabajos de Dittborn han rendido una irrestricta fidelidad a la reflexión sobre esa condición. Pero no se ha tratado —y en esto, especialmente, creo que se juega la relevancia de la cautela que recién mencionaba— de un requerimiento de la trama en función de una poética de lo modular, o del juego de las variaciones (lo cual implica un riesgo cierto: el riesgo de un aséptico “sistema de reglas”). En Dittborn, la *condición* de la trama se ha circunscrito, de un modo sumamente original, a una vía de indagación *exhumatoria* de los mecanismos *percutores* —vale decir, físicos— que subyacen en los “sistemas de visualidad” establecidos. En este caso, el recurso a la trama se atisba desde un registro en que el código visual, en cuanto código de mediación (fotografía, grabado, pintura, serigrafía, etc.), emerge como *cuerpo construido y sistémico*, que regula (procesándolas

como indeseables formas de excreción) esos remanentes *percutores* que, sin embargo, le han dado configuración (la mancha, el derrame, pero también el respunte, la impresión, el trazo, la quemadura). *Tramando* el “adentro” (intrasistémico) y el “afuera” (físico) como campos mutuamente remitidos en estos sistemas, consignando en ello la *reversibilidad revulsiva* del “cuerpo disciplinado” de cada sistema, e inflexionando sus límites y vacilaciones de manera que estos mismos sistemas se *tramen entre sí* de manera convulsiva, puede decirse que la *condición de trama* de estos ejercicios refiere, como aludía en un comienzo, a una especie de vertebración *física* de la mirada, tal cual ésta ha sido *tramada* culturalmente —es decir: geopolíticamente—, desde los sustratos y profundas remociones y sacudidas históricas y tecnológicas que han conmocionado estos sistemas de visualidad.

1.3 Hablo, entonces, de una *trama física de la mirada* como uno de los índices decisivos de la obra de Dittborn, en la medida en que en ello se pueda definir la constitución material, histórica, cultural y tecnopolítica de la mirada como trama, es decir, como *cuerpo* portador de los remanentes de su misma construcción.

Desde luego, si puede entenderse de este modo el importe material del *tramado de la pulsión escópica* (en series como “*Historia del Rostro*”, o en las distintas variantes numeradas bajo la enseña “*Pintura Aeropostal*”), se hace interesante recabar la entonación mayor en que se cifra este problema. Uno de los aspectos más sobresalientes de los trabajos de Dittborn, en efecto, dice relación con que esos remezones, esos cortes y amputaciones, esas fricciones sistémicas de visualidad, quedan prohijadas y engastadas en el tejido de la *pictoricidad*¹. Se trata, en estricto

1 Como bien recuerda Adriana Valdés, el propio artista jamás dejó de referirse a sí mismo como “pintor”, ni a sus trabajos como “pinturas”. Véase, de esta autora, “Escala en Santiago (efectos de extrañamiento)”, en el catálogo de la muestra *Mundana* (1997: 57).

rigor, del drenaje de estos choques y de sus infiltraciones, en la superficie planimétrica y extensiva de una capa de absorción en que se distienden un conjunto de efigies y formas, de súbito fagocitadas por este inmenso mecanismo introyectivo.

En la superficie de esta entretela, de esta enorme envoltura dérmica desplegada, se derraman y dejan sus marcas —las huellas *percusoras* que se imprimen en estos tejidos, como señalaba hace un momento—, un conjunto de imágenes trasojadas. Un reservorio interminable de representaciones se descuelga como una angelología trepidante: retratos *hablados* de los excomulgados de la comunión cívica; retratos de *identificación* de personas—cédulas de identidad—; retratos *documentados* por la lengua etnográfica —que es también, por cierto, la lengua de la exterminación y de la depredación—; retratos de cuerpos en obstinadas gesticulaciones devenidas, criogenizadas en el microsegundo; retratos de la mano montaraz de la infancia; retratos ortopedizados por procedimientos *técnicos* de trazo; ilustraciones de revistas; figurines, palotes; solemnes iconografías; temblorosas caligrafías; pies de página; tipografías seccionadas; imágenes modelo; imágenes comparsa; manchas, residuos oleaginosos y acuosos, etc. De alguna forma, esta superficie doblada y reticulada (en el caso de los pliegues de las *pinturas aeropostales*), esta tela en entresijos, esta fina película de trasudación, parece componer una interminable escena arborescente en que se fraguan y combustionan tales “sistemas” (tecnopolíticos) de visualidad, en una topografía de eximia permeabilización, que transitara por distintas napas, a distintos niveles físicos y semánticos. Son los materiales, que se crispan en el proceso de absorción, los que van abriendo nuevas formas de permeabilidad (otros meandros), y nuevas dimensiones de traspaso. En Dittborn, hablar de *pictoricidad* implica aludir, precisamente, a esta eminente orografía sin una estricta dotación cartográfica; a este inconmensurable recipiente de las formas umbilicales de visualidad; a esta matriz (*Pictura Mater*) y tejido epitelial, membrana con-

juntiva y foliar, especie de madre fálica, pre-edípica (si se acepta transar esta alegoría psicoanalítica), en que, de alguna forma, las instancias tecnopolíticas de producción de visualidad coinciden en una secreción común: en una gran trama que embiste y revuelve sus distintas *marcas*, sus diferenciales construcciones de visualidad.

Esta inmensa urdimbre, al mismo tiempo, configura un relato laberíntico, trizado, imposible. En cuanto trama mayor que succiona los dispositivos de visualidad, esta matriz pictórica se desgrana, de manera metonímica, en cada una de sus modulaciones —en cada pieza de la serie de la que ésta, la pieza, forma parte. En ello se juega, simultáneamente, un factor exponencial (cada fragmento de la serie “*Pinturas Aeropostales*”, por ejemplo, supone la prosecución o reformulación, o proyección, de una especie de criptograma interminable de visualidad), tanto como un énfasis subdivisorio (de una imagen a la otra, de una costura a una mancha, de una efigie a una cutícula visual, media una grieta, una cisura, muchas veces abisal). En esta perspectiva, no podría, en ningún caso, supeditarse esta monadología a una especie de *summa iconographica*, o a la potestad de una ecuación que diera en el nudo incontestable de la resolución del sentido secreto de la obra de Dittborn. Consteladas en estructuras de *relación* de varia asimetría, estas piezas recomponen esas estructuras como cifras que vinculan y separan las imágenes, sus recortes y sus excreciones: una sutura que es también una lesión, una conjunción que es una disyunción. Tramas, por lo tanto, enunciadas, en cada caso, en puntadas semánticas de disímil anudamiento, que en/traman la suspensión del *entre-* imágenes.

1.4 Es bajo este prisma, como reseñaba en un inicio, que la travesía de la mirada (la del espectador, ahora), por cada una de estas escenificaciones, dirime rutas de navegación que se orientan hacia direcciones, posiblemente, asíntotas. La mirada del espectador se trama en la convulsión de la ruta. Pero la ruta misma, a su vez, está tramada,

como ya se vio. La superficie —el apisonado terreno de una ruta, sin embargo, llena de jalones pedregosos o movedizos—, la extensión planimétrica en que se lleva a efecto el drama de los avatares de la mirada, se constituye a partir de procedimientos técnicos de traspaso sobrepuestos en un campo de absorción estratégico (papel Kraft, entretela sintética, algodón en paños). Como si construyeran la posibilidad de líneas de penetración indefinida (parafraseando a Foucault), la matriz, la superficie de recepción de estos trasposos, se convierte así en una matriz de traducción interminable.

En este sentido, las operatorias de transfusión y de traspaso medial que vertebran de modo ejemplar el trabajo de Dittborn (de la matriz pictórica al *corpus* gráfico, de la mediación fotográfica a la ambigua condición epistolar de sus series *aeropostales*), conciernen a un dispositivo de producción que ha tomado bajo su encomienda la facturación *infra-física* de la conductibilidad de la representación. Se podría agregar tal vez, en un sentido más amplio y ambicioso: la condición *infra-física* de cualquier intento de elaboración de una arqueología de la mirada. Si tiene sentido, en Dittborn, hablar de una política de la mirada —de una arqueología política de la mirada, más bien—, y anudar su producción desde la maniobra geopolítica-representacional, ello puede sustentarse a condición de reparar, en primer término, en esta inquisitiva atención a las estratificaciones “físicas” de la imagen, a los residuos *somáticos* de la grafía de la representación, como componentes indiscernibles de cualquier *sistema* —tecnológico y tecnopolítico— de visualidad. En tal sentido, como decía antes, las operaciones de Dittborn, de modo revulsivo, parecen *dar un cuerpo a la mirada, encarnarla*. El envite de sus trabajos, de esta manera, comporta un riesgo sumamente instigador: engranar el ejercicio de la propia mirada como efecto político de esos *corpus* de representación.

El cuerpo de la mirada, el cuerpo de la representación: una combustión que se cifra, de modo paradigmático, en es-

tos trabajos. He querido referir, asimismo, la hendidura corrosiva que se desplaza, como una llaga, en esa zona de convergencia icónica que se constituye, por ejemplo, en sus *pinturas aeropostales*. Al parecer, muchos aspectos en la obra de Dittborn se pueden dilucidar desde la clave de las juntas y los desbordes que se fraguan en tales choques de regímenes de representación, como ya se ha visto. Es enorme la tentación de hablar de una especie de *grado cero de la materialidad* de la mirada, de la mirada en cuanto efecto de un sistema — (geo) político— de representación, de la mirada como desregulación de ese mismo sistema, de la mirada como sangría y sangramiento en el encuentro de esos sistemas. Vale decir: de la mirada como elaboración, como *poiesis* tecnopolítica, y geopolítica: de la mirada como cuerpo disciplinado, forzado, vuelto dócil.

De este modo, la invitación de marras se anima en un doble desafío, que forma parte de un mismo eje: rehacer la relación con los vericuetos y sangrías que receden en la producción tecnopolítica y cultural de la representación, lo cual equivale a decir: rehacer la relación con la corporalidad de la mirada. El cuerpo de la mirada: maniobra inmaterial de adiestramiento, de *habitus*, de colonización ideológica. Exponerse a esa relación, implica un modo de suspender, momentáneamente, la certidumbre —ahora umbrosa— del metabolismo visual. La *pictoricidad* enviga, en el trabajo de Dittborn, los ásperos enjambres de ese metabolismo.

2- “¿DÓNDE HAS ESTADO?” (EL PLIEGUE INFINITO DE LA VIRTUALIZACIÓN)

2.1 El recurso a la matriz de la pictoricidad, de acuerdo a lo planteado en el apartado anterior, arroja al trabajo de Dittborn una capacidad de exhumación, de adherencia y de transacción visual —de los regímenes de la re-

presentación, de su estatuto y de su liminaridad— realmente sorprendentes. Desde 1983, sin embargo, este aspecto imprescindible no puede plantearse sin tomar en consideración otra dimensión activa y paradigmática de su producción artística: la condición *aeropostal* de sus trabajos. El modo como esta condición de circulación (y por lo tanto, de elaboración y de recepción, de traducción y de elucubración), impone sus propias modulaciones y prerrogativas estratégicas de significación política y representacional, induce a un examen más detenido del régimen de traspaso, como elemento articulador de la obra de este artista.

En 1980, Ronald Kay publica uno de los textos eminentes sobre el *corpus* dittborniano —el más decisivo e influyente, sin lugar a dudas: “*Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*”. Este escrito, al cabo de las décadas transcurridas desde entonces, se vuelve legible de maneras tal vez no totalmente sospechadas en ese momento, pero que por cierto engrosan su virtud catalizadora. En particular, y de manera abreviada, me interesa retener de este texto fundamental (como pocos en el devenir de la teoría del arte, y más extensivamente, de la teoría crítica elaborada en Chile), algunos factores que adquieren una condición sumamente estimulante a la hora de pensar la estructura *aeropostal* de la producción de Dittborn.

El escrito de Kay trae a consideración una acuciosa e imaginativa analítica de la toma fotográfica, como inherente sustrato del régimen de producción de los trabajos de Dittborn de la segunda mitad de la década del setenta: aquéllos que refieren la tópica de la marca estandarizada del cuerpo mudo del retrato en su circulación pública (“*Final de Pista*”, 1977) (Kay 1980: 33-37), como también los trabajos serigráficos sobre cartón gris (por ejemplo, los que soportan las bellas letanías de la serie “*Su Condición*”, 1978), o linoca (“*Lágrimas Nonatas*”, 1980; “*Pietá*”, 1980), o yute (“*Por Última Vez*”, 1980), etc. Para Kay, el epicentro desde el cual se constituye la briosa legibilidad de ese

corpus, toma asiento en su indiscernible vinculación con la “trama temporal” de la instantánea, y su fulminante y mecánica *actualización*, que tiene un efecto de desbordamiento de los códigos que han transitado, antes, la huella de los cuerpos. En rigor, la abrupta condensación del tiempo en el retrato fotográfico acumula una extraña tipología material, en la que se detentan, en palabras del autor, “energías innombradas”, sin encuadre posible —es decir, significaciones suspendidas, en retardo, y que por lo mismo, de alguna forma, *desquician* el marco —la cripta— que los contiene.

De este modo, la imagen fotográfica consumaría una feroz estela de *interpolación*, indómita, en el orden de visualidad construido desde el inconsciente pictórico. La instantánea constituiría, en algún sentido, un *aborto espontáneo* de la trama gestual de los cuerpos. La fotografía, podría decirse, inviste *otro cuerpo*, al duplicar el cuerpo del retratado con un retoque de muerte. Justamente porque la temporalidad de lo fotográfico, en la lectura de Kay, construye en cada cuerpo un orden de significación que lleva la impronta de la mecanización (un rictus, un pestañeo, una articulación facial o corporal, que jamás “vemos” en la estesia de nuestra configuración retiniana “natural”), la fotografía lleva consigo un efecto pulsionante de corrosión de los órdenes significantes. Tales órdenes quedan desregulados bajo el efecto de pliegue infinito que, sobre el “presente”, *sobre cualquier “presente”*, consume la instantánea: “la foto es nada menos que la interpolación siempre virtual de esos otros distantes tiempos en el continuo en apariencia cerrado y concluso del evento. La fotografía propone otra física, una retrofísica en vez de una metafísica. (...) un pasado que nunca existió renace incesantemente a través de los cuerpos incinerados por la luz en el negativo” (*op.cit.*: 23-24).

Lo fotográfico, según esta lectura que se anota en la más eximia recuperación de los atisbos desarrollados por Walter Benjamin en los años treinta², *promete* que jamás

habrá condonación de la irrecuperabilidad fantasmática de ese cuerpo errante, almacenado en la toma fotográfica. Desde esta perspectiva, un elemento insinuante de la lectura de Kay tiene que ver, precisamente, con el aspecto diferencial que constituye la matriz fotográfica. Esa marca de diferencia, se establece a partir de la *potencia deslizante de la trama temporal* que en ella se inscribe. En sentido estricto, la foto no restituye la singularidad del momento capturado. O mejor: lo que restituye de ese momento es su doble inaudito, una pequeña vacilación innominada, un fondo de muerte congelada del hábito de lo vivido. El “disparo” fotográfico, el parpadeo de la cámara, devela una replegada motricidad del cuerpo, que ahora se automatiza al quedar transcrita al plano de visualidad: “por el rodeo de esta transcripción se desentierra el automatismo, la legalidad y la uniformidad inherentes a la expresión del organismo humano; se hace visible la *escritura automática* de los gestos, cuyo código inaccesible nos mantiene presos” (*op.cit.*: 23)³. Casi se podría arriesgar una breve apostilla en torno a la trama temporal que inviste lo fotográfico: el tiempo de lo fotográfico se alienta en el automatismo, redescubierto y puesto en suspensión, que surca la construcción de un tiempo “presente”; pero en ello, produce una intercalación (un aborto espontáneo de visualidad, he dicho antes) que hiere y desfonda la magnitud significante del tiempo en cuanto tiempo histórico. El *locus* temporal de lo fotográfico, en este sentido, está siempre *por venir*, en el retardo y advenimiento de aquello que venga a consumir —a suturar— lo que quedó abierto en esa herida.

El deslizamiento, el *nachträglichkeit* (tiempo diferido) freudiano, configuran, en este mismo sentido, algunas de las matrices abiertas por la trama temporal de lo

2 Cf. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, y “Pequeña historia de la fotografía” (en Benjamin 1982: 15-57; 61-83).

3 Cf. Benjamin 1982: 47.

fotográfico. Nonata y no oída, la imagen-animita, la historia encriptada que guarda cada toma fotográfica, supone la espera intransable de su *resurrección*, de su despertar⁴, de su inscripción extemporánea en el orden secuencial en que se apoltrona la escritura del tiempo histórico. La misma fotografía inscribe, de este modo, el *lugar* del testigo que vendrá a releerla, a volver a tramarla, a desandar las pistas del relato bajo la cripta. Para Kay, de lo que se trata es de leer la perpetua inscripción que demanda cada fotografía, como multiplicación *spectral* e inconsumada —errante, y quiero insistir, zombificada— de sus lecturas y de sus miradas posibles. Lo que la foto produce es una mirada encarnada en esa misma condición *spectral*; es la condición, irrecusablemente *spectral*, de la configuración histórica de la mirada. “Recuerdos que no pueden llegar a su término”, acota el autor (*op.cit.*: 24).

2.2 Desde esta perspectiva, podrá delimitarse, de manera estructural, un sustrato *político-mnésico* de lo fotográfico, como trazado de un recuerdo-pulsión continuamente demandante de capas de inscripción. Es en ese sentido, de una política de la suspensión y de la energía en retardo, que la lectura de Kay tamiza los dispositivos de la obra de Dittborn a través de la noción de *virtualización* (*op.cit.*: 22-24). La violenta mecanización de lo “actual” en la toma fotográfica, como anacronía abrupta de lo no visto, abre una brecha de tiempo material que demanda una encarnación que siempre, de modo irremediable, continúa *supurando*. De súbito, en la toma se ofrece la legibilidad de una trama cultural silenciada: la foto produce virtualidades sin edición. De modo mortífero, la fotografía trae consigo una evacuación sin término de lo bloqueado.

Así pues, la *virtualidad* constituiría uno de los elementos imprescindibles de ese “diferencial fotográfico” de

4 Cf. Walter Benjamín, “París, capital del siglo XIX” (Benjamin 1998: 190); “Tesis sobre filosofía de la historia”, fragmentos xiv y xvii (Benjamin 1996: 61; 63-64).

que he venido hablando, en función de la lectura que realiza Ronald Kay. Este énfasis en torno a la virtualización incurre, asimismo, en la índole de la producción del cuerpo fotografiado. La construcción del cuerpo como huella errante —en el sentido recién estipulado—, incautado biopolíticamente por las tecnologías de reproducción de la imagen, demanda la constitución de estrategias de excavación que intercepten las *téchnai* de poder que regulan la circulación fantasmática de estos cuerpos. Los dispositivos visuales elaborados por Dittborn se encomiendan, justamente, a la puesta en escena de las transacciones de esas formas de regulación.

Podría hablarse, por consiguiente, del *corpus* de obra de Dittborn como uno que ha entendido, a cabalidad, la virtud política que se despliega en la atención a estas maniobras disciplinarias de espectralidad. Desde sus trabajos pueden inteligirse, tanteando, los procesamientos —pese a todo, inconsumables— a que han sido sometidos los cuerpos fotografiados. Abriendo la cisura de los sistemas de codificación visual, y volcando sus afanes en el choque cataclísmico —que certificaba hace un momento— en la membrana de la pictoricidad, tales sistemas quedan súbitamente expuestos al orden de regulación (a la producción de subjetividad) que pretenden construir. En tal perspectiva, el escrito de Ronald Kay goza, aún, del mérito de haber postulado, desde la noción de “virtualización” como “desplazamiento” sin consumación, una clave de entrada neta a uno de los nudos más relevantes de esta producción. Desde el asentamiento fotográfico y desde las variantes de las grañas de los cuerpos depositadas en las capas sistémicas de visualización, ha emergido, en la obra de Dittborn, un espacio de convulsión que ha tomado por asalto la tecnología misma de la representación. El insumo aeropostal, como lo explicitaba al comienzo de este apartado, requiere, entonces, ser entrelazado con esta dimensión tecnopolítica que se verifica desde el soporte matricial que dio, a este *corpus* —como se acaba de mostrar—, una de las señas más deslumbrantes de su búsqueda.

3- “¿DÓNDE HAS ESTADO?” (LA INFRAFÍSICA DE LO VIRTUAL)

¿Son las pinturas, acaso, cartas enviadas por el remitente al destinatario para envenenarlo en el presente siempre por venir?

Eugenio Dittborn (Correcaminos, VI versión)

3.1 En este relato en torno a las estrategias artísticas de Eugenio Dittborn, he preferido concentrarme en tres hitos que considero determinantes de su aproximación: la matriz de *pictoricidad*, la tecnopolítica de la *virtualización*, y la condición *aeropostal*, a la que me referiré brevemente en lo sucesivo, desde el terreno preparado por las dos anteriores. Estoy cierto de que esta compleja estrategia de producción demanda la articulación de muchos otros factores, si se pretende constituir una entrada más orgánica en sus núcleos indispensables. Sin embargo, un elemento central en que puede apoyarse mi decisión, en el contexto de una más amplia hipótesis en curso, dice relación con la propia experiencia de acercamiento que un espectador puede llegar a tener con los trabajos de este artista. Es sabido que las “*Pinturas Aeropostales*” de Dittborn habitan entre sus viajes, sus paraderos, sus estaciones de tránsito, sus arribos y partidas. De ellas retenemos trazos, estelas de recuerdos, fotografías documentadas en catálogos (“*Mapa*”, “*Remota*”, “*Mundana*”). Tal vez por eso mismo, las pistas que revisaba en el apartado anterior, a propósito de las tesis desarrolladas por Ronald Kay, reivindiquen el pliego de lo aeropostal bajo el soporte fotográfico (y el anudamiento con la matriz de pictoricidad). En la medida en que los trabajos de Dittborn responden con agudeza a esta misma condición de tránsito, se puede advertir en ellos una reflexión cada vez más afinada en torno a las premisas de visibilización, de circulación y de recepción de la obra de arte en la contemporaneidad.

3.2 El “envío” aeropostal asume, en Dittborn, una explícita cualidad de *interlocución*, que se enhebra desde

una mixtura entre lo poético y lo logístico. Lo importante de esta solución postal, entre el rito y la astucia, entre la carencia y la sobreabundancia, acaso pueda enfocarse desde lo que ella viene a suplementar a las apreciaciones que venía formulando hace un momento.

He *declinado* la estrategia de Dittborn hacia las tramas de visualidad que se conjugan en la membrana de la pictoricidad, como un engranaje articulador de su trabajo. He hablado, hasta ahora, de la economía metonímica de estas series en que se escenifican los sustratos *infrafisicos* de los sistemas de visualidad, de lo que en ellos se procesa y de lo que de ellos emerge como producción tecnopolítica de la mirada. En este mismo sentido, he apuntado hacia una asidua y potente interrogación de esta facturación *infra-física* de la representación. El trabajo de Dittborn nos enseña *cómo se produce una mirada*, cómo la mirada toma cuerpo desde un fondo exuberante, y bien dosificado, de colonialismo cultural, como trama invisible que soporta la naturalización política de lo representado. Y así también, este *corpus* nos instiga a pensar cómo se construye la *visualidad* en cuanto hiper-matriz de tal mecanismo de traspasso ideológico; su vinculación con los dispositivos tecnológicos y políticos de transfusión de imágenes, que han jugado un rol preponderante en la construcción reductiva del “otro”. De ello, puede deducirse un conducto por el cual el gesto “natural” de “mirar” se constituye desde un resevorio cultural estratégico. “Mirar”, de este modo, aparece como una modalidad de producción y de sucesivo reconocimiento de estereotipos, y de su inscripción en un orden de sentido —y, en ello, de la propia inscripción de cada sujeto, en cuanto operador de sus significantes, de sus criterios, de sus legitimaciones, de su autoridad, que hacen posible su orientación en las razones del mundo. Puede decirse, *grosso modo*, que en la arqueología política de la mirada que elabora Dittborn, ésta queda enmarcada en el recinto estratégico de las producciones inmatrimales de subjetividad. La mirada, en este

sentido, se inscribe como una muy eficaz, y atenuada, *modalidad de subjetivación*⁵.

3.3 Bajo este prisma, la estrategia aeropostal supone una maniobra explícita de *activación* del campo de superposiciones y desplazamientos a que se ven afectas las imágenes en el ámbito de la pictoricidad dittborniana. Desplazamiento de la pintura hacia la materialidad teatralizada como “primer saco” o “útero”, “guardida y sepultura” (en palabras del propio artista), receptáculo, membrana, pero también archivo, vehículo de preservación y embalaje, cofre, tesoro, epístola. Desplazamiento, asimismo, del hiato *entre*-imágenes, de su choque y disrupción, a la virulenta irrigación de este mismo choque en el evento de su recepción, de su entrega, de su llegada que es también, desde luego, una nueva puntada en una trama interminable de nuevas salidas y arribos. Desde esta premisa, la estrategia aeropostal, sin duda uno de los más originales dispositivos del arte contemporáneo, enraiza en una nueva dimensión de la *virtualidad*, en su permanente desplazamiento: el envío de este cuerpo de imágenes envueltas, se entrega, como una ofrenda envenenada, a la posibilidad de una nueva incautación, de otros innúmeros relatos, de otras miradas que la tramen, de otras rutas de navegación. De algún modo, la premisa de la virtualización, del entresijo, alienta en estos envíos un desvío final: la forma permanente, excomulgada, del exilio como condición de visibilización, pero también, del exilio como condición perenne de la visualidad en cuanto forma revulsiva.

3.4 Puede resultar interesante pensar que el enorme número de envíos aerepostales de Dittborn juegan a una apuesta extrema: conformar el bajo cifrado, convulso, de la hipermediación actualizada de la imagen contemporánea. De la carretera mediática de la información —repleta de rumores, jergas, tipologías, calcinadas de modo incon-

5 Cf. Foucault 2001.

tenible— al trazado sobre el cielo, de la instantenidad del *zapping* —la estructura de un parpadeo pulsionante, electrónico— al recogimiento y ensamble que propone la armaduría de estas pinturas-epístolas, del hervidero en que se licúan los frisos efímeros de los estereotipos, al procesamiento *infra-físico* de los inconscientes ópticos sobre la superficie pictorizada, parece desplegarse un contrapunto lleno de resonancias y de contrabandos. El trabajo de Dittborn, gráfico y foto-gráfico, absorbente y pictorizado, parece hacer del pliegue su maniobra de constitución de una imagen que resuella desde su estructura indómita de fisicalidad, en el momento de expansiva promesa de desmaterialización de toda forma de distancia. En la época cabalgante de la imagen sin cuerpo, la empresa de Dittborn se propone rehacer una relación con el cuerpo tecnopolítico de la imagen, como forma de desahogar el último bloqueo que pregona el estadio de la iconosfera: el bloqueo de la imagen en la derogación de su cualidad corporal.

Tal vez quepa pensar, entonces, en que uno de los índices sobresalientes del trabajo de Dittborn se refiera, exhaustivamente, a la repostulación de lo *virtual*. Desde luego, por este camino, no sería una exageración preguntarse por el sustrato *ontológico* de la obra de este artista. Empero, una indagación de esa magnitud debe pasar, por necesidad, por la instancia *infra-física* que he porfiado en sostener. Si tiene sentido apuntar a una orientación ontológica de la matriz visual que elabora Dittborn, ello demanda ser enunciado desde una máxima connivencia con el soporte tecnopolítico de la representación. Y como se ha planteado anteriormente, la inscripción del ámbito de lo virtual, en estos trabajos, se anuda desde un eje en que la *virtualidad* implica la inconsumada espectralidad del relato de la imagen, de sus testigos y de las tramas que la pernean. En Dittborn, en efecto, la historia (con minúscula, digamos) es el significante que pulsa, que jamás cesa de estacionarse en el imagen, que se exalta en ella como una forma de no acabar de ingresar en su quicio. Recuperando la noción de *virtualidad* desde su arresto omnipotente,

plenipotenciariamente tecnologizante, el *quid* de estas estratificaciones de visualidad apela, de manera intransable, al sostenimiento de aquella pulsación. El encuentro de esas pulsaciones, he planteado, resulta en un deslizamiento cataclísmico de la condición de la imagen misma. Y es en el soporte de *pictoricidad* donde este magno evento acaece; es decir, donde se remueve la tierra, el músculo telúrico que impregna lo visual. Todo el trabajo de Dittborn lleva en sí la marca de una “*Historia de la Física*”.

Bien puede preguntarse, a cada residuo gráfico de los trabajos de Dittborn, en dónde ha estado, cuál ha sido su foco de emanación, cuál su punto de exhumación. De dónde ha nacido, dónde fue desenterrado. Qué remoción de la tierra de la visualidad lo hizo emerger a la superficie, y cómo ha sido trasladado a la fértil provincia de la pictoricidad. ¿Dónde has estado? —he ahí una pregunta que podría aludir, por cierto, a los propios desplazamientos de los viajes de cada pintura aeropostal, de cada imagen que ha recogido en su seno, y que ha sido navegada también por otras miradas, por otras latencias, por otra acumulación geológica de tramas. Suturada o derramada sobre la capa de pictoricidad que la porta, esta imagen, si pudiera responder —lo cual, en estos trabajos, casi pareciera posible—, quizás entregaría un relato inverosímil de su navegación. Tantas historias, tantos trasposos, tantas marcas lleva consigo. La marca, el relato: quizás, una forma virtual de su irrecuperabilidad final, pero una señal indesmentible, inexorable, de su paso por la tierra.

BIBLIOGRAFÍA REFERENCIAL

- Sean Cubbit (1995). Con Eugenio Dittborn, “Entrevista aeropostal”, en Eugenio Dittborn, Cat. Exh., *Mapa*, pp. 92-93.
- Eugenio Dittborn (1976). *V.I.S.U.A.L. Dos textos de Nelly Richard y Ronald Kay sobre 9 dibujos de Eugenio Dittborn*. Santiago de Chile: V.I.S.U.A.L. / Galería Época, 1976.
- (1979). *e. dittborn. 1979. Cayc*. Buenos Aires: Centro de arte y comunicación.
- (1985). *Pinturas postales de Eugenio Dittborn. Ittborn. Millán. Muñoz. Oyarzún. Richard*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor.
- (1985 b). *Cuatro artistas chilenos en el CAYC de Buenos Aires. Díaz. Dittborn. Jaar. Leppe*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor.
- (1986). *Envío de Eugenio Dittborn a la V Bienal de Sydney, 1984*. Santiago de Chile: Impresos Offset.
- (1991). *Camino Way*. Santiago de Chile.
- (1995). *Mapa: las pinturas aerepostales de Eugenio Dittborn, 1984-1992*. Londres (ICA), Rotterdam (Witte de With).
- (1997). *Remota. Pinturas aerepostales*. Santiago de Chile: Pública Editores.
- (1998). *Mundana. 24 pinturas aerepostales en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, marzo 12- mayo 3 1998*. Santiago de Chile: Pública Editores
- Guy Brett (1992). “Nubes de polvo”, en Eugenio Dittborn, Cat. Exh., *Mapa*.
- (1998). “Abrir sólo en condiciones indicadas”, en Eugenio Dittborn, Cat. Exh., *Mundana*, pp. 119-149.
- Michel Foucault (2001). “El sujeto y el poder”, en Brian Wallis, ed., *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles. Madrid: Ediciones Akal, pp. 421-438.

Ronald Kay (1979). *N.N.: aUTOPsIA (rudimentos teóricos para una visualidad marginal)*, en Eugenio Dittborn, Cat. Exh., *e. dittborn. 1979. Cayc*. Buenos Aires: Centro de arte y comunicación.

(1980). *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Santiago de Chile: V.I.S.U.A.L., editores asociados.

Justo Pastor Mellado (1988). *El fantasma de la sequía*. A propósito de las pinturas aeropostales de Eugenio Dittborn. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor.

Gerardo Mosquera (1997). "Viajes", en Eugenio Dittborn, Cat. Exh., *Remota*.

Pablo Oyarzún (1999). "Parpadeo y piedad", en *Arte, Visualidad e Historia*. Santiago de Chile: La Blanca Montaña, pp. 239-260.

(2003). "Protocollage de lectura" (pp. 19-29), "Un salvataje" (pp. 31-36), "Eugenio Dittborn: *Ciudad en llamas*" (pp. 87-96), en *El rabo del ojo. Ejercicios y conatos de crítica*. Santiago de Chile: Editorial Arcis.

Desa Philippi (2000). "Distancia de la memoria. Las pinturas aeropostales de Eugenio Dittborn", traducción de Cristóbal Santa Cruz, en *Revista de Teoría del Arte*, vol.2, Santiago de Chile, pp. 53-66.

Nelly Richard (1995). "Nosotros / los otros", en Eugenio Dittborn, Cat. Exh., *Mapa*, pp. 97-102.

Adriana Valdés (1998). "Escala en Santiago (efectos de extrañamiento)", en Eugenio Dittborn, Cat. Exh., *Mundana*, pp. 33-67.

(2005). "Gesta" (prólogo al catálogo *Fugitiva*, inédito).