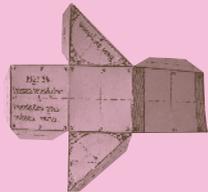


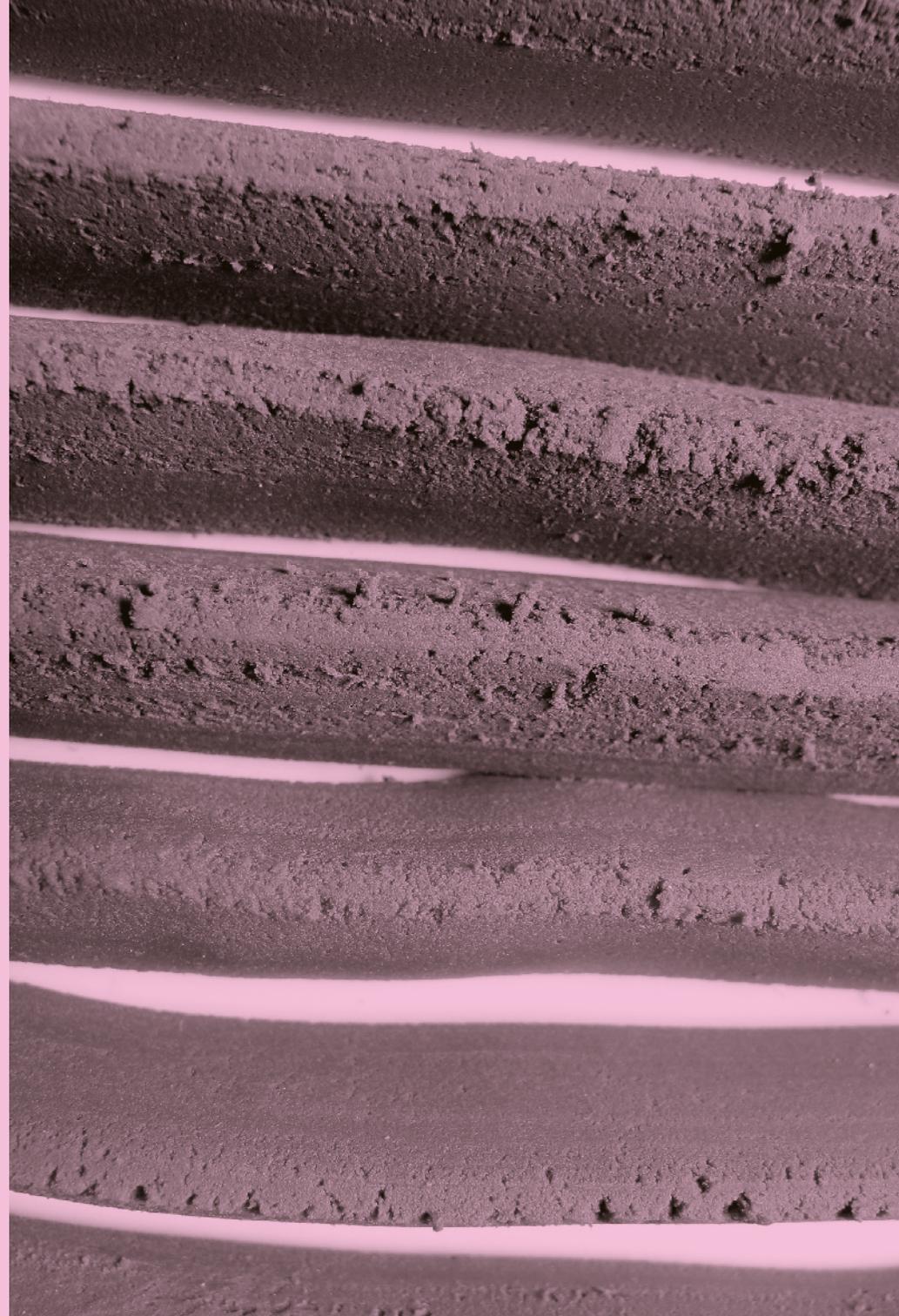
pentaedro
paula dittborn
2011



pentaedro
paula dittborn
2011

edición, paula dittborn
textos, fernando pérez, valeria de los ríos
diseño, mariana babarovic
fotos, hgfdsgfjdgfjdfhjsgh
impresión, worldcolor

santiago de chile, 2011



Paula Dittborn nació en Buenos Aires en 1978, pero vive en Santiago de Chile desde 1994. Entró a estudiar Letras en la Universidad Católica de Chile, pero a partir del tercer año empezó a cursar la carrera de Arte de forma paralela. En los últimos años de universidad empezó a desarrollar un trabajo artístico consistente en la reproducción de imágenes tomadas de la televisión, mediante la adhesión de fragmentos de plasticina de diferentes colores a un soporte bidimensional.

Ha podido exhibir estas *pinturas de plasticina* en diferentes ocasiones. En abril del 2003 expuso en h-10, una pequeña galería que quedaba en la plaza Aníbal Pinto de Valparaíso. El título de la exposición fue *Todo bien puedes cantar*, en alusión al subtítulo de la imagen reproducida. Una de las gracias de esa galería es que las obras podían ser contempladas por los transeúntes, ya que poseía pequeña vitrina. Según supo más tarde, un taxista se mostró interesado en comprar su obra a veinte lucas.

En el 2004 expuso nuevamente en Valparaíso en la desaparecida Sala de Arte Gremio, junto a Joaquín Cocña. Ese mismo año realizó una exposición individual en una galería de Buenos Aires que tampoco existe en la actualidad: Belleza y Felicidad, un espacio mitad galería, mitad editorial independiente (Eloísa Cartonera). A veces también funcionaba como verdulería. La muestra se llamó *Subtitulado*.

Al año siguiente participó junto a un par de amigos en la exposición *El retrato* en el Centro de Extensión de la Universidad Católica. Expuso un díptico basado en un video casero, en donde sale su hermano discutiendo con su papá por teléfono, vistiendo ni más ni menos que la camiseta de la selección argentina. Ese mismo año realizó, también con Joaquín, la exposición *Infeliz a su manera* en la sala Concreta del Centro Cultural Matucana 100.

En el 2006 realizó un tríptico en base a una película blanco y negro, y un enorme retrato de Froilan María adoptando el mismo gesto heroico de la libertad guiando al pueblo de Delacroix. Ambas obras fueron expuestas dentro de la muestra *Del otro lado: arte contemporáneo de mujeres en Chile* en el centro Cultural Palacio de la Moneda. También participó en la exposición *Acts of translations* en la Universidad de Stony Brook, Nueva York, la cual fue llevada más tarde al Centro de Extensión de la Universidad Católica.

En el 2007 los curadores de la galería h-10 la invitaron a participar en la muestra *No dumping* en la ciudad de Viena, para la cual realizó un tríptico. Después de eso trabajó en su primera muestra individual, la cual se realizó en agosto del 2009 en la Sala Cero de la Galería Animal. La muestra se tituló *Masa Media*.

Este catálogo reúne un conjunto de imágenes correspondiente a la gran mayoría de las obras que fueron realizadas para cada una de esas instancias, con especial atención en esa última exposición en la Galería Animal. Los dos textos que aparecen aquí fueron escritos también con ocasión de esa muestra por Fernando Pérez y Valeria de los Ríos.

Cuatro puntos de partida:

1

En primer lugar, el punto en la pantalla del televisor. La imagen que sobre ella distinguimos, la imagen que se nos transmite desde lejos, es en realidad un punto en movimiento que nuestra retina retiene por el tiempo suficiente para que su aparición sucesiva nos parezca simultánea. Un haz de luz que toca puntos que se encienden, si recuerdo bien. O algo por el estilo.

El punto, entonces, desplazándose, y nuestra pupila (que en pintura tantas veces se convierte en una pincelada, una mínima mancha o un círculo desmesurado, un pálido sol palpitante) acogiendo ese desplazamiento. Pero en este caso no se trata de una transmisión de señales eléctricas sino de una cinta magnética, un campo imantado que un lector decodifica y convierte en la coreografía del rayo que pasa por ese entramado. La escena se congela, el movimiento se detiene. *Pause*.

Entonces interviene la fotografía. Enfocas la pantalla, eliges un detalle si te entiendo bien. Y clic. Disparas. En este caso, análogo el video y análogo el registro de su escena detenida, en diapositiva, un tipo de película que registra sobre una superficie transparente, translúcida, la imagen, directamente en positivo, para luego proyectarla. Una superficie que, al igual que las cintas de video, no resiste bien el paso del tiempo. Se decoloran las diapositivas, se vuelve borroso el video, las cintas se desmagnetizan o se vuelven

Fernando Pérez Villalón

Escritor y traductor. Ha publicado dos libros de poemas, numerosas traducciones de poesía y artículos críticos. Es doctor en literatura comparada por la Universidad de Nueva York, trabaja como profesor del departamento de lengua y literatura de la Universidad Alberto Hurtado en Santiago, Chile. Coordina la revista electrónica www.letrasenlinea.cl.

obsoletos sus formatos. La melancolía de una imagen que se borra, se desluce, se desliza hacia el olvido, hacia la nada.¹

La diapositiva se proyecta a continuación sobre la tabla que le sirve de soporte a los fragmentos de color que se disponen sobre ella, metódicamente, uno a uno. Recuerdo la escena de *En busca del tiempo perdido* en que el niño no logra dormirse, y enciende su linterna mágica, que gira y proyecta sobre los muros escenas de cuentos, el de Genoveva de Brabante, creo. Una metáfora de la memoria, un antecesor del cine, como el zootropo. Por cierto, lo que pinta Paula Dittborn son escenas de películas. Pero pasemos a otro punto.

2

Se disponen, escribía, paso a paso los pedazos de pigmento sobre una tabla. No una tela, sino un tablero, una *tabula*. Una superficie rígida, pesada, que contrasta no sólo con el género tensado sobre un bastidor al que suele asociarse el acto de pintar en el lugar común de la imaginación, sino con la maleabilidad del material que se dispone sobre ella, y – en el tacto– con el vidrio, la vitrina donde vemos por primera vez la imagen, la pantalla. Una tabla de surf, un tablero de ajedrez. Entablar negociaciones. Un partido de ajedrez termina en tablas. O “las tablas” para referirse al teatro, al escenario. La *tabula rasa*. En francés, cuadro es *tableau*, diminutivo de *table*, que normalmente significa “mesa”.

1 Varias ideas de este párrafo le deben mucho al trabajo de Laura Marks en sus dos libros *Touch* y *The Skin of Film*. Yo mismo traduje un capítulo de ellos en el número 9 de la revista *Vértebra* dedicado a la melancolía.

*No existen ni el blanco ni el negro, me dices,
fragmentos de verde mucosa dispersos, el
mar al final, la marea, el negro lustroso,
mojado, susurra algo –creo– al oído de
alguien, el lobo se asoma, la estrella rosada
en el rostro, una punta nariz, amarillo
motea, mais non, no podemos venderlas,
están numeradas, entonces en el montepío,
se mete el pulgar a la boca, las voces que
gritan, cabeza apoyada en la almohada, se
espantan palomas, bajar escaleras corriendo,
sabía que nunca se daría cuenta, el libro, lo
había vendido, entonces prefiero mentirles,
beber la botella de leche robada, de noche,
azules del rostro, nocturnos, el ojo tres células
grises, el blanco teñido de malva, de aurora,
de apenas un mínimo asoma la sangre.*

Se disponen, escribía, punto a punto, unidades discretas, píxeles. Elementos de pintura. No el *punctum* del que habla Roland Barthes, esa zona singular que en una imagen nos agrede, nos cuestiona o interpela, interrumpe la mirada general sobre una foto.² Aquí cada paso es un punto. De puntillas. Puntillismo. El recuerdo que uno tiene de los cuadros de Seurat, vistos de cerca un caos de colores y de lejos una escena. Pero aquí las unidades de sentido no son las manchas resultantes del encuentro del pincel con una tela sino módulos en punta cuya base se dispone sobre el plano de manera que su trama reproduzca las figuras, no en este caso un campo que una línea delimita, sino una suma de fragmentos de colores construida paso a paso.

Hay en la elección de temas de estos cuadros (siempre, o casi siempre, una figura humana en solitario) algo que, más que en Seurat, nos hace pensar en los retratos de Chuck Close, con quien Paula comparte el procedimiento obsesivo, metódico, lento, y la refracción de la imagen pintada en otro medio, la interposición de otras técnicas entre el modelo y su reiteración detenida. Pero basta una ojeada a sus cuadros para ver la distancia que los separa de estas escenas pintadas en plastilina: en Close, casi siempre el sujeto contempla de frente a la cámara, y tal vez por eso tienen algo de retratos policiales, de fichaje criminal, mientras que en estas obras predomina con mucho el retrato en perfil o tres cuartos, y por otra parte casi siempre los sujetos están absorbidos en alguna acción, hablando por teléfono, gesticulando, caminando o contemplando algún objeto de fuera del campo visual incluido en el cuadro.

De hecho, los cuadros de Paula son siempre una escena: un momento de un relato. Esta pulsión ficcional, narrativa (que

2 Me refiero a su famoso *La cámara lúcida*.

En una esquina de la sala, el rostro desencajado, descompuesto de Margo, como una medusa, su boca carnosa cerrada, dos arcos sus cejas, una de ellas que se pierde tras un rizo de su pelo, suspendidas por encima de sus ojos, su mirada tensa, fija en un punto a nuestra izquierda, los azules que transitan hacia el negro o hacia el verde, se reflejan en su rostro los matices de la escena que la absorbe, sobresalen de la imagen zonas blancas, en su cuello y bajo un ojo, en el vértice que marca una cascada diagonal que es la nariz, y las delgadas piezas rojas que se agolpan en el límite del rostro y en el lóbulo. Su pelo se sale del marco hacia arriba y al lado derecho del espectador, siempre queda el aplauso, ¿no es cierto?, lo siento, no he sido agradable este fin de semana, lo sé, tengo todo, me falta tan sólo la felicidad, para serlo, dinero, amor, fama, y el éxito profesional, como un niño, se emborracharían si supieran cómo, la frente una zona uniforme, celeste que alterna con gris, interrumpen rectángulos negros, todo ese equipaje que uno fue dejando te hace falta al fin si has de hacer el papel de mujer, necesitas un hombre a tu lado, oh my god, it's your birthday, I just have this feeling, el resto ya no es un aplauso, tan sólo una cosa que hacer mientras dejan la sala.

ha definido a la pintura occidental a lo largo de su historia mucho más que la intención de representar objetos o paisajes, relativamente marginal hasta hace poco) los vuelve más cercanos a la composición de las viñetas de cómics (uno piensa en Lichtenstein, otro pintor que pinta con frecuencia punto a punto). Pero hay poco en Paula de la exuberancia pop, de su celebración del instante visualmente memorable, como un gag publicitario, como un póster. De hecho, si estos cuadros tienen algo en común con el pop, es más con la melancolía intensa de algunos aspectos de Warhol, tal vez el más triste a la vez que el más decididamente comercial y sensacionalista de sus exponentes.³ Los cuadros de Paula Dittborn parecieran esquivar con cudiadosa deliberación el “instante decisivo” del que habla Cartier-Bresson, y capturar más bien, en cierto modo, tiempos muertos, los instantes de vacilación que quedan olvidados entre una y otra viñeta, entre una y otra toma. Punto aparte.

3

Si la temporalidad más obvia e inmediata del pop se define por su prisa, por la velocidad con la que aprehende y pone a circular imágenes, el trabajo de Paula Dittborn le lleva la contra a esa pulsión acelerada, a esa *kinesis* constante, con la lentitud exacerbada del procedimiento, que su gestualidad asemeja a la elaboración de los mosaicos, caracterizada por la paciente aparición de una imagen a medida que se adhieren los fragmentos, generalmente de piedra o de vidrio, a una

3 Pienso en el libro de Estrella de Diego *Tristísimo Warhol: cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos*, así como en los comentarios de Hal Foster sobre Warhol en su *El retorno de lo real*.

Los árboles mueven sus hojas, se escucha tan sólo el susurro del viento, las nubes del cuento aparecen, la cámara gira, los pájaros, sube peldaño a peldaño, la risa de ella, el ruido del disparador, repetido, los árboles siguen moviéndose, ahora se besan, se mueven más lento, la mano de él, para, no, no se puede, ¿quién dice?, ¿qué estabas haciendo? Tenemos derecho a la paz, no es mi culpa, hay otras que me pagarían, te pago, los tacos golpean el piso, camisa escocesa, cabeza, pañuelo en el cuello, dámelas ahora, le muerde la mano, ¿por qué tanto apuro? Lo vas a arruinar, acabamos, no me has visto nunca, le pone la tapa, ella sale corriendo, una ninfa, su cuerpo se va confundiendo con el fondo verde, la traga el follaje, su blusa es un punto más claro que desaparece el final de la plaza, naranja la piel, rosa y ocre, las franjas castañas del pelo replican el tronco rugoso, camisa celeste que mezcla el celeste del pasto y del cielo, la sombra del tronco un azul más oscuro, matices de verde grisáceo que el cuello retoma, la franja de blanco que marca el perfil y separa la cara del fondo.

superficie. Por cierto, una diferencia obvia entre estas pinturas de plasticina y los más típicos ejemplos de mosaico es que en el mosaico las téseras se agrupan según flujos irregulares, y no según la estricta trama en la que los dispone Paula.⁴ Esta retícula por momentos nos recuerda la rigidez formal del catálogo de colores que inspiró a tantos pintores modernos: sus cuadros, mirados de cerca, son composiciones abstractas en las que se alternan rectángulos de color según un patrón de conmutaciones riguroso pero incomprensible.⁵

La trama, la retícula, se han declarado en varias ocasiones un emblema de la modernidad en tanto que sinónimo de impersonalidad, autonomía, borradura de la referencialidad mimética.⁶ Sin embargo, curiosamente, la trama de estos trabajos, lo que en ellos se trama, poco tiene que ver con el purismo con

4 Leo en wikipedia que, en la técnica conocida como *opus regulatum*, sin embargo, los fragmentos que forman la figura se alinean en una retícula.

5 Pienso en ciertas obras de Richter, como sus *256 colores* o sus *10 paneles de colores*. La exposición *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today* (MoMA, Nueva York, 2008) reunió algunos de los ejemplos más notales del arte creado a partir de la invención del catálogo de colores.

6 Escribe Rosalind Krauss: “En el sentido espacial, la trama afirma la autonomía del ámbito del arte. Plana, geometrizada, ordenada, antinatural, antimimética, antireal. Es lo que el arte parece cuando le vuelve al espaldas a la naturaleza. En el carácter plano que proviene de sus coordenadas, la trama es la manera de desplazar a punta de abigarramiento las dimensiones de lo real y reemplazarlas por la extensión lateral de una sola superficie. En la regularidad completa de su organización, es el resultado no de una imitación, sino de un decreto

que las vanguardias la practicaron como un fin en sí, como una ascesis purificadora, que buscaba justamente despojar a la pintura de todo lastre de realidad externa, de todo relato o retrato, para presentarla como un puro plano, como pura superficie.⁷ El carácter figurativo de las pinturas de Paula Dittborn se inscribe en contraposición a esta tradición, en la línea de un “retorno a lo real” que enfatiza los desvíos como único modo mediante el cual es posible pretender aprehenderlo: las pinturas de Paula tienen poco que ver con la naturalidad o el ilusionismo que virtuosamente se despliega como su gesto más obvio, y mucho más con una exacerbación de la ficción que hay en toda figuración (pintar sobre una fotografía de una escena de película pasada a video o de una escena de video familiar) que es, a la vez, paradójicamente, un retorno a lo real, un retorno de lo real.⁸

Pero no es sólo en su carácter figurativo que la obra de Paula se opone a la trama modernista, leída con tanta frecuencia como afirmación del carácter plano de la pintura: sus pinturas no son planas (si es que alguna lo es); tienen, de hecho, un carácter casi escultural en su proyección de volúmenes triangulares

estético. (...) La cuadrícula declara que el espacio del arte es autónomo y autotético a la vez. (“Grids”, *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths* 9-10)

7 Aludo a la famosa lectura de Clement Greenberg del desarrollo de la pintura moderna, que ha criticado la misma Krauss, entre muchos otros.

8 Aludo nuevamente al título del libro de Hal Foster citado más arriba. Pienso también en la etimología de la palabra “ficción”, que la vincula no sólo a “figura”, sino a factura, de *facere*, hacer, producir.

que sobresalen de la superficie del cuadro.⁹ Si bien es cierto que la pantalla de vidrio que las separa del espectador (replícando la pantalla del televisor dentro de la cual fueron vistas por primera vez) y el enmarcado que las delimita como cuadros, las vuelven una ventana cerrada a través de la cual observar una escena en un espacio profundo simulado, por otra parte la sombra que proyecta cada bloque de plasticina les da al mismo tiempo una innegable condición de volumen, de cosa que se hace presente en tanto que tal, de escultura, si se quiere.

4

Con esto ya basta sobre la pintura, como escribe Plinio:

Hemos hablado bastante, demasiado quizás, sobre la pintura: pasemos a la plástica. La primera obra de este tipo la hizo en arcilla el famoso alfarero Butades de Sición, en Corinto, sobre una idea de su hija, enamorada de un joven que iba a dejar la ciudad: la muchacha fijó con líneas los contornos del perfil de su amante sobre la pared a la luz de la vela. Su padre aplicó después arcilla sobre el dibujo, al que dotó de relieve, e hizo endurecer al fuego esta arcilla con otras piezas de alfarería. Se dice que este primer relieve se conservó en Corinto, en el templo de las ninfas.¹⁰

9 Escribí sobre ella, en otra ocasión, que su gesto más interesante consiste en un tránsito de lo óptico a lo táctil, a lo háptico: sus pinturas no se miran con los ojos, sino (mentalmente) con las yemas de los dedos.

10 “De pictura satis superque. Contexuisse his et plasticen conueniat. Eiusdem opere terrae fingere ex argilla similitudines Butades Sicyonius figulus primus inuenit Corinthi filiae

Esta escena me parece vinculada de varias maneras a la pintura de Paula. El procedimiento es a primera vista idéntico, la proyección de una figura sobre una superficie vertical encima de la que el artista traza sus contornos. Con la diferencia de que no hay en sus trabajos la sombra de un cuerpo sólido, sino la piel de la película, semitransparente, y no hay aquí contornos, dibujo, trazado, sino sólo puntos, jamás una línea continua sino sucesivos asedios. Como si esta obra rechazara de plano, de partida, la austeridad de ese mundo binario en que reinan la luz y la sombra, los grados diversos de grises, como el necesario momento que siempre precede al color, agregado de decoración.¹¹

La arcilla, que en la historia sólo sucede al trazado en un segundo momento, aplicada por el padre, es aquí el gesto originario (o más bien, el trazado es la captura con la cámara de una imagen sobre una superficie sensible, la vela y –tal vez– el trozo de carbón reemplazados por el parpadeo de un obturador). Por otra parte, no hay aquí nunca un cuerpo presente: el trabajo de Paula opera sobre cuerpos ya transformados en

opera, quae capta amoree iuuenis, abeunte illo peregre, umbram ex facie eius ad lucernam in pariete lineis circumscrisit, quibus pater eius inpressa argilla typum fecit et cum ceteris fictilibus induratum igni proposuit, eumque seruatum in Nymphaeo, donec Mummius Corinthum euerterit, tradunt.” Plinio el Viejo, *Historia naturalis*, libro XXXV, XLIII, citado en la *Breve historia de la sombra*, de Victor Stoichita.

11 Alberti, en su *Sobre la pintura*, trata de la aplicación de colores (*receptione dei lumi*) sólo luego de discutir la circunscripción y la composición, que pueden equipararse a las etapas de *inventio* y *dispositio* retóricas, en tanto que la coloración puede identificarse, en una larga tradición, al *ornatus* o *elocutio*.

sombras, fantasmas, en *eidola*:¹² cuerpos que nunca ha tocado y que, sin embargo, captan o capturan su atención (digámoslo, su amor), o cuerpos que conoce pero a quienes se aproxima en su versión ya desprovista de carne y volumen. De hecho, podría decirse que el gesto con que Paula pinta, la aplicación de pigmento en pedazos de plasticina mezclados para aproximarse lo más exactamente posible a la fotografía de lo que aparece en la pantalla, proyectada sobre el cuadro, es una restitución de volumen, una reencarnación en el sentido literal de la palabra.

En su lectura de la anécdota de Plinio, Victor Stoichita propone que hay en este relato vestigios de la concepción de la imagen como un modo de supervivencia del alma. Faltaría en el relato mencionar que, entre el gesto de la joven que aprehende el perfil de su pareja, de su amante, y la consagración como conservación en el templo del objeto creado a partir de esos trazos, ocurre la muerte del modelo. Podría tal vez hasta decirse que la muerte, elidida en el relato, es aludida con el endurecimiento al fuego, un pasaje que solidifica la arcilla, volviéndola rígida, dura, fijando su forma. Pero Paula no trabaja con greda, sino con plasticina, un tipo de plástico inventado a fines del siglo XIX, y caracterizado justamente por su maleabilidad perpetua, por su resistencia al endurecimiento. Estas pinturas resisten, entonces, el paso del tiempo, no con la rigidez del material pasado por el fuego, sino con la flexibilidad

*El sol alto, pasan micros, las persianas
me protegen del calor, m me llama, le digo
que estoy escribiendo, con voz soñolienta,
el afiche me mira, los lomos de libros,
las líneas del suelo, me quiero tomar un
segundo café, ella extiende sus alas, un
ojo en el aire, caballo galopa perdiéndose,
un vaso de agua, burbujas, me duele la
espalda, la caja cerrada contiene recuerdos,
mis manos se mueven, reflejo entre letras,
pantalla del computador, ella apunta
hacia mí, diminuta, termino este texto.*

12 Escribe Stoichita: “El doble que Butades fabrica a partir de la sombra es un *colossos* en la acepción primitiva del término, que no implica un tamaño determinado, sino la idea de una cosa erigida, de pie, durable y animada, mientras que la silueta trazada por la hija sería un *eidolon*, o sea una imagen sin substancia, un doble palpable, inmaterial, de aquel que se fue.” (*Breve historia* 24)

perpetua de lo que se resiste a solidificarse, de un elemento a medio camino entre lo húmedo y lo seco, lo duro y lo líquido. Si la mujer de Lot representa el peligro de una mirada hacia atrás que nos vuelve de piedra, de sal, como cuando miramos el rostro monstruoso de Medusa, estas obras de Paula parecen decirnos que no hay permanencia posible, que el pasado es plástico y moldeable entre las manos, al mismo tiempo que prohíben que acerquemos nuestras manos a su matizada textura: un noli me tangere invisible pero no por eso menos tajante se extiende entre ellas y quien las contempla, asombrado.

New York-Santiago, marzo-agosto 2009

registro
fotográfico





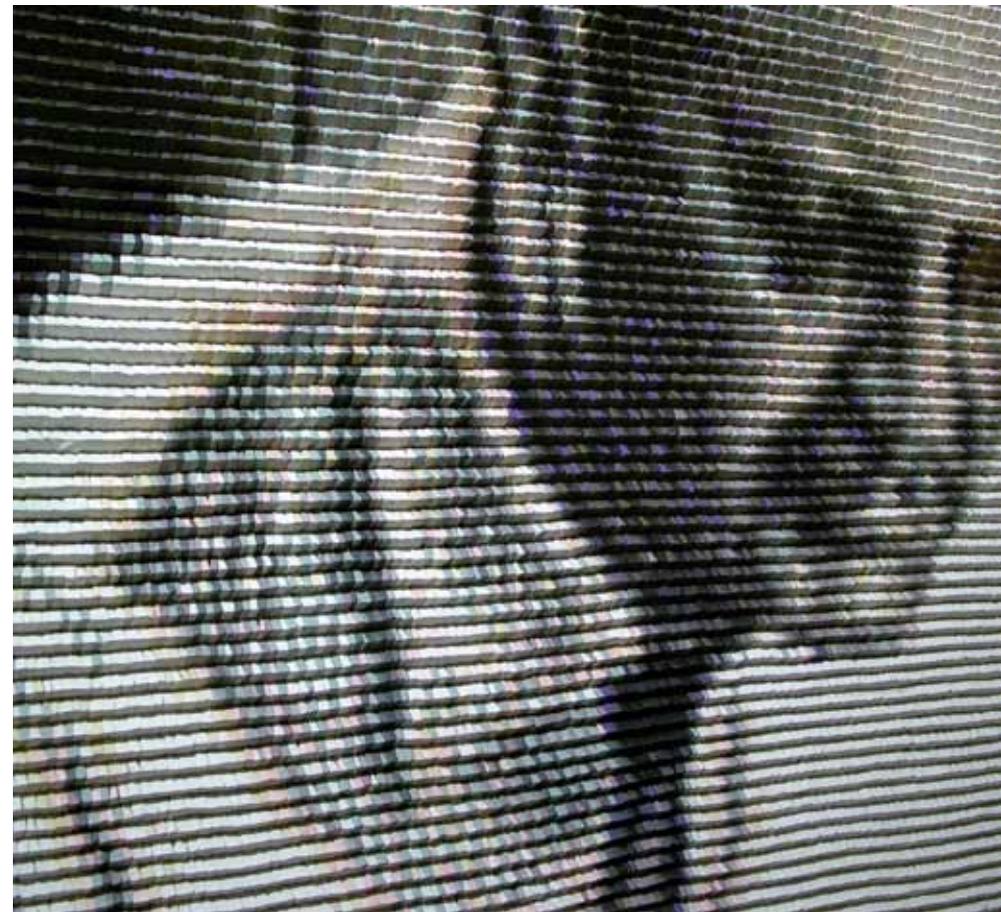
Vista de la exposición *Subtitulado*, Galería Belleza y Felicidad, Buenos Aires, 2004
FOTOGRAFÍA DE PAULA DITTBORN



Todo bien puedes cantar (detalle), plasticina sobre madera, 100 x 100 cm, 2003
FOTOGRAFÍA DE PAULA DITTBORN



Todo bien puedes cantar (detalle), plasticina sobre madera, 100 x 100 cm, 2003
FOTOGRAFÍA DE PAULA DITTBORN



El chico es culpable (detalle), plasticina sobre madera, 100 x 100 cm, 2003
FOTOGRAFÍA DE PAULA DITTBORN

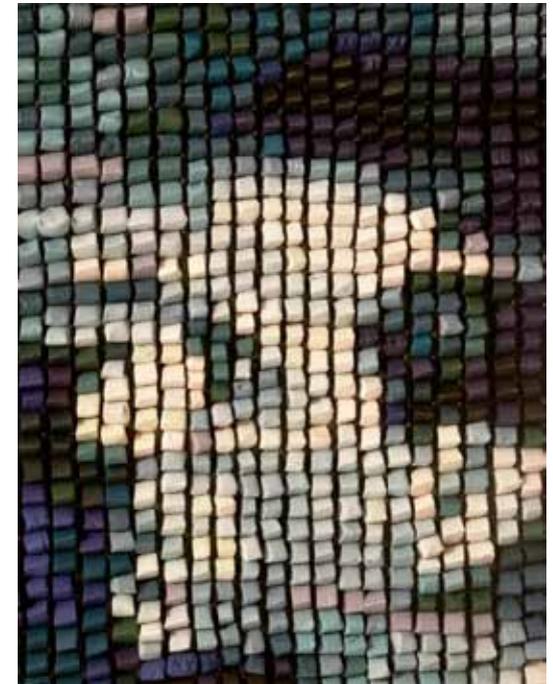


Vista de la exposición *Del otro lado: arte contemporáneo de mujeres en Chile*, Centro Cultural Palacio de la Moneda, Santiago de Chile, 2006
FOTOGRAFÍA DE ANDRÉS FIGUEROA





Argumento, tríptico de plasticina
sobre madera, 70 x 90 cm, 2006
FOTOGRAFÍA DE PATRICIA NOVOA



Argumento (detalle), tríptico de plasticina
sobre madera, 70 x 90 cm, 2006
FOTOGRAFÍA DE PAULA DITTBORN



Vista de la exposición *Infeliz a su manera*, Galería Concreta, Centro Cultural Matucana 100, Santiago de Chile, septiembre 2005
FOTOGRAFÍA DE ROBERTO CONTADOR



Es un amor sin mañana (vista general y detalle),
plasticina sobre madera, 70 x 120 cm, 2005
FOTOGRAFÍA DE PAULA DITTBORN



-*Pero papá* (detalle), díptico de plasticina sobre madera, 90 x 70 cm, 2005
FOTOGRAFÍA DE ANDRÉS FIGUEROA

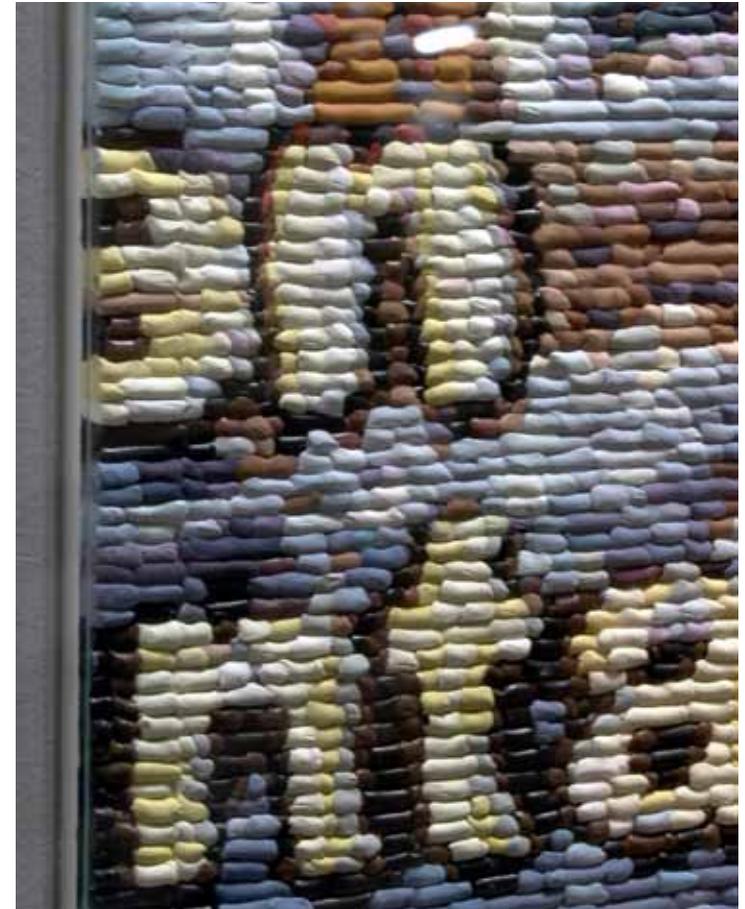


-*Pero papá* (detalle), díptico de plasticina sobre madera, 90 x 70 cm, 2005
FOTOGRAFÍA DE ANDRÉS FIGUEROA





Vista de la muestra *Todo bien puedes cantar*, Galería h-10, Valparaíso, 2004
FOTOGRAFÍA DE PAULA DITTBORN



Todo bien puedes cantar (detalle), Galería h-10, Valparaíso, 2004
FOTOGRAFÍA DE PAULA DITTBORN



Vista de la exposición *Masa Media*, Galería Animal, Santiago de Chile, agosto 2009
FOTOGRAFÍA DE ANDRÉS FIGUEROA

Sobre “Masa Media” de Paula Dittborn

“Masa Media” de Paula Dittborn es uno de los trabajos más interesantes y promisorios del arte contemporáneo en Chile. Lejos de un conceptualismo cerebral y de evidentes alusiones al contexto social o político local, su producción se centra en una recuperación del aparato perceptivo del observador, junto con reflexionar sobre el estatus de la imagen en un contexto globalizado. Su propuesta constituye un regreso al cuerpo, a la percepción, al mismo tiempo que implica una reflexión sobre la mediación y sobre el estatus del rostro como objeto de representación.

Su trabajo consiste en la reproducción de segmentos de fotogramas de películas en plasticina. Esta duplicación está mediada por múltiples traspasos: de la película reproducida en DVD en el computador, la selección de un fragmento, su ampliación y proyección aumentada sobre una superficie blanca y la cobertura de ésta por volúmenes variables de masa moldeable de distintos tonos, tamaños y colores. El paso de un medio de otro no es nunca transparente y, como toda traducción, está llena de traiciones y de “defectos”, como aberraciones cromáticas y el efecto *moiré*. La visibilización de estas imperfecciones,

Valeria de los Ríos

Ph.D. en Literatura de Cornell University (Ithaca, New York, 2005) y académica de la Universidad de Santiago de Chile. Trabaja en el campo de la cultura visual, especialmente la relación entre tecnologías visuales y escritura. Sus artículos han sido publicados tanto en Chile como en el extranjero. Ha editado el libro *El cine de Raúl Ruiz: fantasmas, simulacros y artificios* (Santiago: Uqbar, 2010).

lejos de constituir un error, apunta a la medialidad como el centro de su reflexión estética. En estricto rigor, el medio de la obra de Dittborn es la plasticina, rigurosamente moldeada, cortada y adherida para dar forma a sus fotogramas de gran peso y tamaño¹. A pesar de que la masa es trabajada en serie, su modo de producción sigue apuntando a la manualidad infantil, puesto que para dar forma a los cilindros que son la base de su fabricación (su grano o *pixel*), la artista utiliza -aunque modificadas- las “fábricas” de plastilina *Play-Doh*, situando de este modo el trabajo artístico a medio camino entre el juego infantil y la producción industrial. El artista chileno o latinoamericano –o debería decir la artista chilena o latinoamericana– utiliza un material innoble para su creación: la plasticina, índice de juego o tarea escolar o pre-escolar, producido masivamente y sin sello de identidad autóctona, da cuenta de un nuevo escenario cultural globalizado, en el que la precariedad sigue estando presente. A través de esta masa homogenizadora se modela una imagen cinematográfica mediatizada por la televisión. La disparidad de medios y sucesiva degradación de la imagen en los traspasos, da cuenta de una reproducción rezagada de los centros industriales de producción, a los que se imita como disciplina colegial como simple diversión.

Esta obra impresiona visualmente al observador por su ingenio y por la laboriosidad que supone su construcción². Junto con los efectos

mediatizadores antes mencionados, la gama cromática escogida para su reproducción da cuenta de una opción que es, ante todo, estética: los tonos obtenidos por la mediación de los rayos catódicos y el volumen de la plasticina producen en el observador un goce auténticamente perceptivo. El carácter artesanal de la obra está dado por la irregularidad de estos cilindros, pero esta asimetría sólo es perceptible a partir de una observación cercana. Así, el trabajo de Dittborn supone un observador móvil y corporizado, capaz de percibir a distancia el efecto óptico de la imagen que emula un fotograma mediatizado por la pantalla televisiva, al mismo tiempo que un observador que se aproxima a la obra para percibir su materialidad mediada por el vidrio que recubre sus cuadros, que a la vez lo separa y refleja como si se tratara de otra pantalla de televisión. “Dan ganas de comerse-las” escuché a uno de los asistentes el día de la inauguración. Aunque no es precisamente al sentido del gusto al que apunta la construcción de estas obras de, en ellas sí se da un cuestionamiento a la separación de los sentidos que según Jontahan Crary se produjo a partir del siglo XIX y que tuvo como resultado la construcción de un observador hecho “a la medida de las tareas del consumo espectacular” (39), es decir, de un espectador, un sujeto inmovilizado y descorporizado en el que el sentido de la vista es el preponderante. Hasta el siglo XVIII, en cambio, el tacto seguía siendo un componente conceptual de la visión. En la obra de Dittborn lo óptico y lo háptico (el

-
- 1 Estas obras fluctúan entre 100 x 110 y 40 x 40 cm. de longitud y las más grandes tienen un peso de aproximado de 30 kg.
 - 2 En la inauguración de la muestra, Raquel Olea me comentó la similitud que hay entre la obra de Dittborn y el bordado. Aunque ambas técnicas son distintas, sí hay cierta proximidad en la utilización de la mirilla para bordar prefabricada, en la que cada punto de bordado corresponde a un cuadrado, del mismo modo que cada barra de plasticina de color específico corresponde a un lugar en la cuadrícula del fotograma. Además, el bordado es una actividad comúnmente ligada a lo femenino, silenciosa, metódica y disciplinada.

tacto) vuelven a reunirse, sin embargo, permanecen separados por un vidrio/pantalla, de ahí que su trabajo pueda ser visto como una reflexión sobre la imagen en el contexto contemporáneo. En la serie que reproduce una secuencia de la película *Blow-up* (1966), la mano de David Hemmings apunta literalmente en esa dirección, al señalar una relación entre la vista (la fotografía) y el tacto (la mano).

El cine es, sin duda, uno de los grandes referentes de esta obra y es, por cierto, una de las formas de representación más globalizadas en la actualidad. Dittborn escoge fragmentos de fotogramas de películas de distinto tipo, desde el cine clásico de Hollywood, hasta Antonioni y Stephen Frears. A pesar de que los fotogramas constituyen unidades inmóviles, en ellos la movilidad está implícita, puesto que constituyen rostros en proceso, que sugieren la interrupción del movimiento, al escoger instantes no privilegiados, a diferencia del retrato pictórico y de la fotografía tradicional. La reproducción de Bette Davies en *All About Eve* es quizá la más aurática de las imágenes, puesto que reproduce la imagen de la diva como tal, de frente y mirando fuera de campo, y sin embargo, el *punctum* de esta imagen no es el rostro de la Davies, sino su pelo, entidad móvil y diegéticamente marginal (no está demás decirlo: el pelo es también uno de los fetiches en el trabajo de Dittborn).



Vista de la exposición *Masa Media*, Galería Animal, Santiago de Chile, agosto 2009
FOTOGRAFÍA DE ANDRÉS FIGUEROA

Todas las imágenes de “Masa Media” son de rostros: una mujer, un hombre y un niño. Dejando de lado la historia del retrato pictórico, en el cine el rostro cumple un papel fundamental, o más bien, el rostro como entidad independiente prolifera a partir de la invención de la fotografía. Tal como lo observó Walter Benjamin a finales de la década del 30, los medios de reproductibilidad técnica permiten visibilizar por primera vez el “inconsciente óptico”, es decir, aquello que resulta imposible captar para el ojo en su estado natural. Movimientos de cámara como el *close-up*, permiten observar de cerca, generando con ello una fragmentación del cuerpo del actor. Por otra parte, las primeras teorías del cine se centraron en la *photogenie* (Epstein, Dulac, Delluc), en la que el *close-up* también ocupa un lugar preponderante, especialmente en el cine mudo. Situándose en un contexto más contemporáneo, en *Medios sin fin* Giorgio Agamben toma de Gilles Deleuze la afirmación de que el elemento paradigmático del cine es el gesto. Según Agamben, el cine devuelve las imágenes a la patria del gesto, por eso pertenece al orden de la ética y la política, y no sólo de la estética. Al escoger los rostros y dentro de ellos, los gestos, la obra de Dittborn estaría apuntando en esa misma dirección, en que el cine recupera la materialidad del gesto. Según Agamben a fines del siglo XIX se comienza a percibir la pérdida del gesto, pérdida que se manifiesta en una intensa proliferación de tics, movimientos espasmódicos y manierismos que conforman, según él, una catástrofe generalizada



Vista de la exposición *Masa Media*, Galería Animal, Santiago de Chile, agosto 2009
FOTOGRAFÍA DE ANDRÉS FIGUEROA

en la esfera de la gestualidad. Esta pérdida va acompañada de una obsesión por los gestos, que se traduce en manifestaciones como la danza de Isidora Duncan, en la literatura de Proust y por supuesto, en el cine mudo. El cine actuaría como una polaridad antagónica: reificando y anulando el gesto en su registro, a la vez que conservando su *dynamis*. El gesto no es ni actuar ni hacer, por ello constituye una suspensión que está fuera del lenguaje. El gesto es, según Agamben, la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal. El gesto es, en definitiva, el medio de lo humano. Para Agamben el gesto se vincula con la política porque la política es la esfera de los puros medios, es decir, de la gestualidad absoluta e integral de los hombres.

Así, el gesto político en obra de Dittborn sería incorporar una reflexión sobre el gesto en el rostro humano a través del cine, pero esta vez, mediado y reproducido de manera táctil y semi-artesanal. Esta reflexión sobre el gesto como medio, es a su vez una reflexión sobre el medio de representación, visibilizado por los sucesivos traspasos de medio a medio. Al reflexionar sobre el rostro y al utilizar la manualidad como medio de representación, se estaría apuntando a un cuerpo ausente, que está fuera de campo –como el cuerpo de los personajes representados– y que se materializa idealmente en un observador corporizado, que toma distintas posiciones para observar la obra.



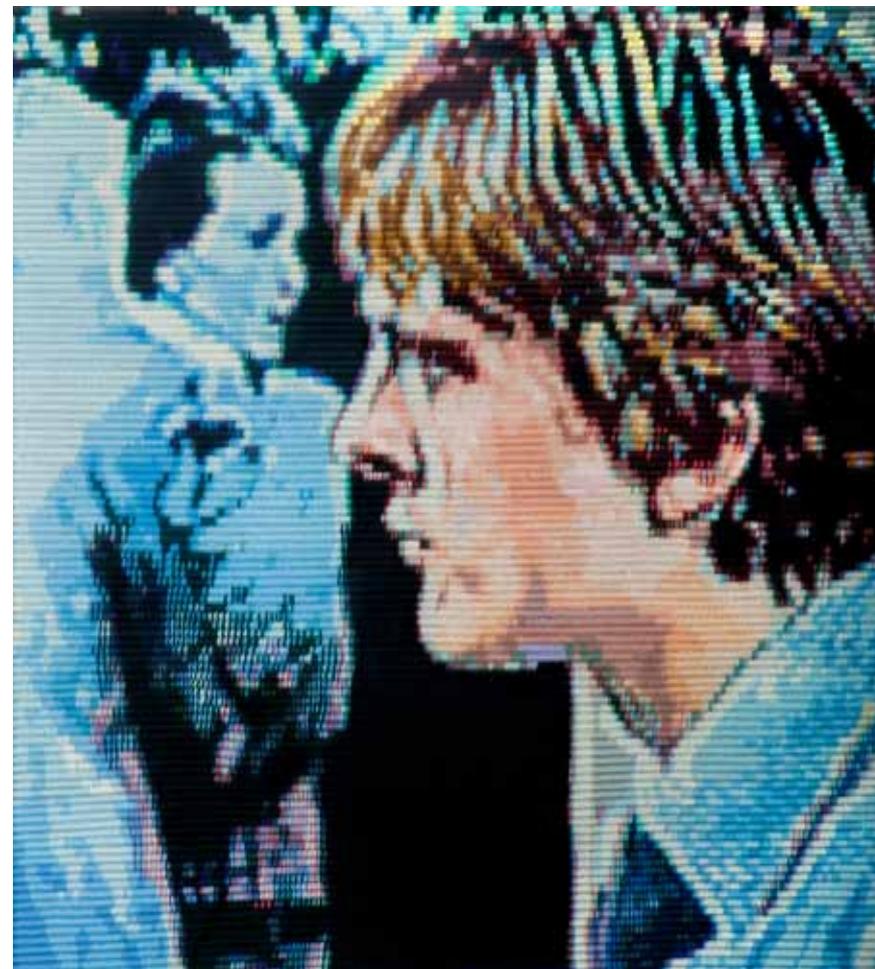
Margot, plasticina sobre madera, 90 x 70 cm, 2009
FOTOGRAFÍA DE ANDRÉS FIGUEROA



No me interesa si miles de personas
creen que tengo 6 ó 600 años.



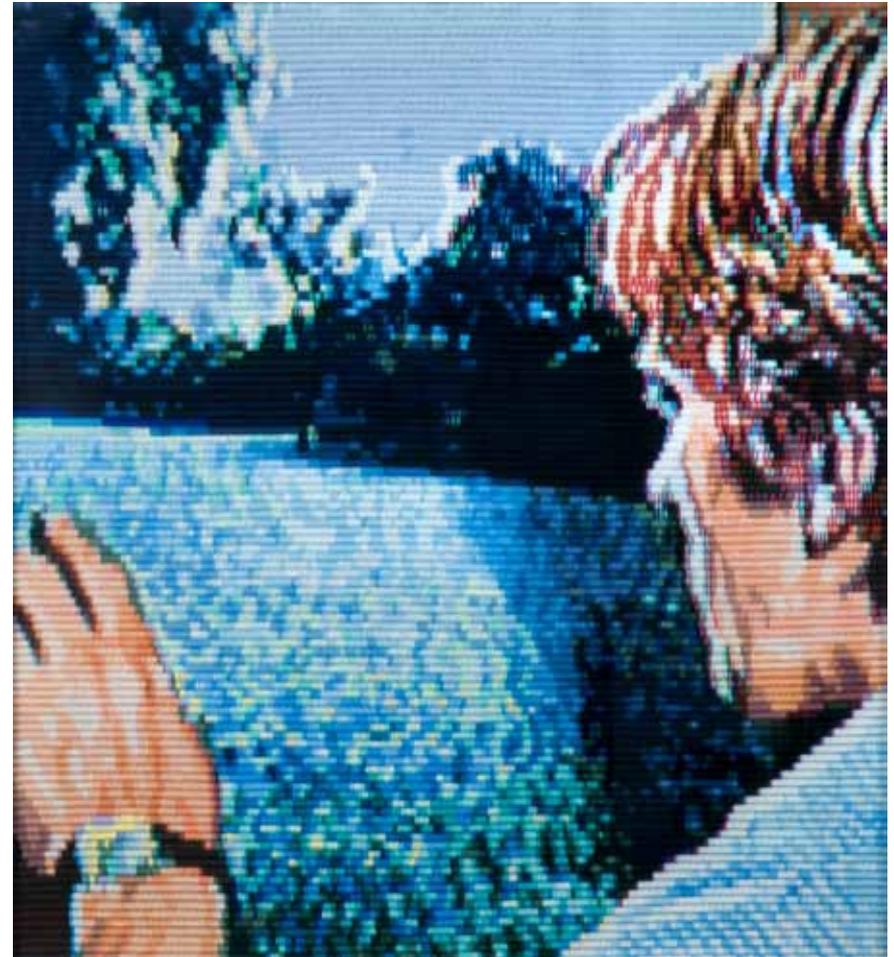
Acercamiento (detalle), políptico de plasticina sobre madera, 110 x 100 cm, 2009
FOTOGRAFÍA DE ANDRÉS FIGUEROA



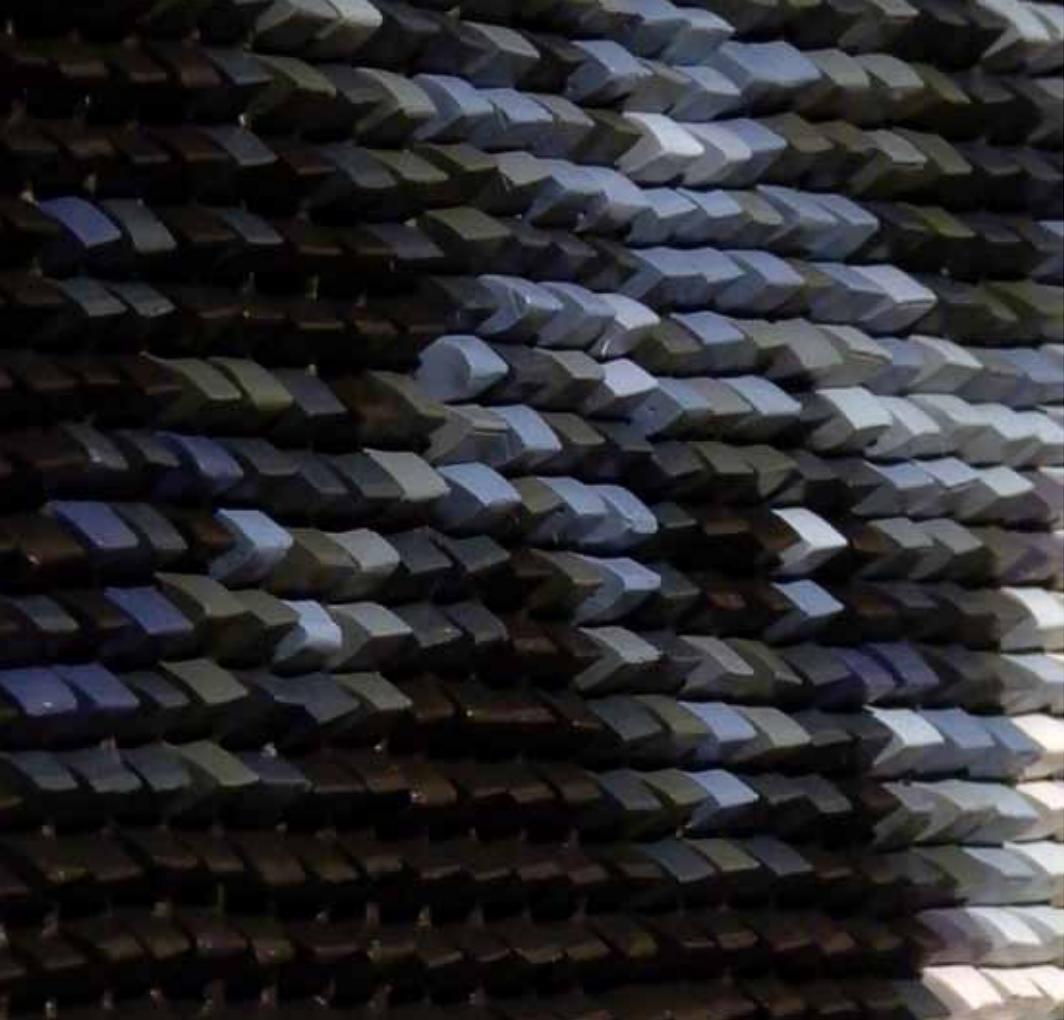
Acercamiento (detalle), políptico de plasticina sobre madera, 110 x 100 cm, 2009
FOTOGRAFÍA DE ANDRÉS FIGUEROA



Acercamiento (detalle), políptico de plasticina sobre madera, 110 x 100 cm, 2009
FOTOGRAFÍA DE ANDRÉS FIGUEROA



Acercamiento (detalle), políptico de plasticina sobre madera, 110 x 100 cm, 2009
FOTOGRAFÍA DE ANDRÉS FIGUEROA



Niño (detalle), tríptico de plasticina sobre madera, 50 x 50 cm, 2007
FOTOGRAFÍA DE PAULA DITTBORN



Niño (detalle), tríptico de plasticina sobre madera, 50 x 50 cm, 2007
FOTOGRAFÍA DE PAULA DITTBORN



Niño (detalle), tríptico de plasticina sobre madera, 50 x 50 cm, 2007
FOTOGRAFÍA DE PAULA DITTBORN



Niño (detalle), tríptico de plasticina sobre madera, 50 x 50 cm, 2007
FOTOGRAFÍA DE PAULA DITTBORN



