

La historia en tela de juicio. Arte y relato histórico en Dittborn y Altamirano

History under Judgment. Art and historical events in Dittborn and Altamirano

PAULA HONORATO CRESPO
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
phonorat@uc.cl

Resumen

El artículo aborda la relación entre arte y relato histórico en las obras de Eugenio Dittborn y Carlos Altamirano producidas a partir de la década de los 70. Se trata de trabajos que dan cuenta de una conciencia histórica alojada en la estructura misma del lenguaje; la que se verifica en aquellas estrategias formales que apuntan a dismantelar las lógicas narrativas de la historia del arte en medio del clima cultural de la dictadura militar chilena. Se desarrolla la hipótesis de que estas obras han problematizado asuntos propios del campo de la historia, ante el imperativo ético de custodiar la correspondencia entre visualidad y representación histórica.

PALABRAS CLAVE: *Artes visuales, historia del arte, historia de Chile, dictadura militar, representación histórica.*

Abstract

The following article tackles the relationship between art and history in the works of Eugenio Dittborn and Carlos Altamirano produced since the seventies. These works display a historic consciousness embedded in the structure of language, which verifies itself within formal strategies that aim to dismantle the narrative logics of art history within the cultural atmosphere of the Chilean military dictatorship. The article will aim to prove that these works of art have questioned issues that belong exclusively to the field of history, in view of the imperative ethics of keeping the dialogue between visuality and historic representation.

KEYWORDS: *Visual Arts, Art History, History of Chile, Military Dictatorship, Historic Representation.*

I

El conjunto de trabajos al que se hace referencia en el presente texto corresponde a aquellos que desmantelan las lógicas de construcción de sentido de los relatos históricos en el campo de la visualidad. Se trata de obras surgidas en plena dictadura militar que en cierta manera sintomatizan el malestar ante las representaciones de la historia, vigentes hasta entonces. Desde el campo de producción de la pintura, desacreditan las lógicas narrativas de una visualidad tradicionalmente puesta al servicio de la “gran historia”, es decir, a ilustrar la historia política que motiva los programas de enseñanza del arte desde la fundación de la Academia en 1849. Precisamente, en esta ocasión se abordan las obras de Dittborn de las exposiciones de *Delachilenepintura, historia* (1976) y *Final de Pista* (1977), y los trabajos de Altamirano, *Versión residual de la historia de la pintura chilena* (1980), *Tránsito suspendido* (1981), *Pintor de Domingo* (1989) y *Retratos* (1996). Se han escogido trabajos que en forma temprana problematizaron la historia como asunto medular de producción. Aunque estos no son los únicos del periodo, se inscriben en una línea en la que también deberíamos incluir *Historia sentimental de la pintura chilena* (1982) y *Pintura por encargo* (1985) de Gonzalo Díaz, y las pinturas de Juan Domingo Dávila de los años 80 y 90. Por motivos de extensión, para efectos de este artículo, no nos vamos a detener en ellos, aunque los identifiquemos como parte del mismo universo que las de Dittborn y Altamirano.

Este estudio se levanta en una hipótesis sobre la dialéctica entre arte e historicidad que puede ser enunciada en los siguientes términos: la producción artística, en general, asume en circunstancias límite el papel de custodiar la correspondencia entre lenguaje e historicidad, o en otras palabras, entre lenguaje y experiencia colectiva. Este papel de resguardo se vuelve un asunto de primera importancia cuando asistimos a una crisis de los relatos que han articulado la vida social; es entonces cuando en la producción artística chilena aparece una especial conciencia histórica que se manifestó como conciencia en el lenguaje. Lo que abordamos en esta ocasión es el modo en que las obras de Dittborn y Altamirano resuelven los desajustes e incomodidades evidentes entre producción artística y relato histórico, a partir de una experiencia de tal envergadura, que terminó por interpelar tanto el campo de la visualidad en arte, como el campo de la historia del arte y la historia en general; los que, por cierto, se encontraron desautorizados en su capacidad de contener y expresar el trauma social y biográfico.

Los trabajos que se analizan despliegan dos tipos de estrategias complementarias: la primera consiste en tematizar irónicamente la historia del arte, poniendo en escena las incongruencias entre representación y sentido histórico. Se trata de obras enfocadas en desbaratar paródicamente la tradición. La segunda corresponde a la sintomatización de la conciencia histórica a nivel de los procedimientos constructivos de la obra, es decir, trabajos que internalizan un

cambio de paradigma, proponiendo un nuevo trato con la historia. Me refiero específicamente a la incorporación del principio de montaje y la proyección de este modelo como matriz de pensamiento en lo fragmentario. Cuando aludimos al carácter modélico del montaje, estamos pensando en todo lo que implicó la revolución modernista en las primeras décadas del siglo XX y, precisamente, en la reinterpretación del método ideogramático chino en poesía por Pound, o la aplicación del múltiple perspectivismo por el cubismo de Braque y Picasso; es decir, se trata de dos formas de resolver la crisis de la imagen sintética, que en ambos campos, el de la poesía y el de la pintura, son deudoras de la metáfora. En la combinación y yuxtaposición de fragmentos se resuelve un modo de representación de aquello que ha excedido la posibilidad de una comprensión unitaria. Es así como el sujeto conmocionado por las experiencias históricas consigue articular sentido sin incorporar dichos contenidos en una totalidad, aunque sea al costo de abandonar la pretensión de dominar la situación. En efecto, de esta manera se elimina el central subjetivismo sobre los materiales, y este solo desprende como un efecto secundario a la combinación de fragmentos. El poeta o el artista se vuelven un mero catalizador de procesos capaces de generar sentido más allá de su control.

Podríamos afirmar que el golpe militar de 1973 no hizo más que radicalizar una crisis de sentido alojada en el lenguaje que ya se había incubado en el espacio cultural chileno. Esta crisis está en directa relación con procesos modernizadores en el campo de producción artística de los años 60, aunque sin la fuerza para cobrar presencia como los fenómenos posteriores al 73. El golpe exacerba la conciencia histórica y con ello la percepción de que la experiencia, irremediamente sobrepasa las estructuras narrativas disponibles. Tanto las artes visuales como la literatura del periodo¹ resultaron ser los campos de producción simbólica que respondieron de manera más lúcida y rápida a la necesidad de nuevas estrategias de producción de sentido. En ambos terrenos se elaboró una conciencia histórica que se hizo manifiesta en la percepción y valoración de aquello que siendo del pasado, viene a cobrar presencia en la actualidad. En palabras del poeta T. S. Eliot (2004: 223), este nuevo punto de vista abre la posibilidad de que “el pasado pueda ser alterado por el presente en la misma medida en que el presente es dirigido por el pasado”. Esto explica por qué los trabajos aquí abordados están atravesados por la imperiosa necesidad de revisar las estructuras narrativas de la historia en los procedimientos y materiales que reactivan el pasado, en tanto fuente viva para el presente. No se trata solo de la reelaboración crítica de la historia, sino que, sobre todo, de los modos como la presencia de la tradición puede convertirse en una fuente de referencias icono-

¹ Entre las obras más emblemáticas que rompieron las estructuras de articulación del sentido en poesía y narrativa se cuentan: *Variaciones ornamentales* (1979) de Ronald Kay, *Purgatorio* (1979) de Raúl Zurita, *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez y *Lumpérica* (1983) de Diamela Eltit.

gráficas, técnicas y compositivas; todas disponibles para ser citadas, recortadas y nuevamente contextualizadas. Sin ir más lejos, no debe extrañar que los autores recurran a modelos arqueológicos de operación, tales como los que se verifican en las figuras de la excavación y la exhumación (Mellado 1995). En efecto, en lugar de una historia del arte rígida, monolítica y estática, como la que difunden los manuales escolares, ellos demandaron una historia como sustrato vivo susceptible de ser activado una y otra vez en la producción de obra.

Como ya he mencionado, en estos proyectos de obra se observa el despliegue de dos estrategias sucesivas para elaborar la experiencia del periodo: la primera corresponde al desmontaje de las representaciones de la historia del arte, dejando al descubierto las irremediables fallas entre sus lógicas de narración y la proyección de lo vivido en dicho marco de contención. En consecuencia, parodian irónicamente los modelos dominantes. No es casualidad que ambos artistas incorporen el recurso de la ironía moderna para sobreponerse al quiebre de lo unitario. En términos generales, la ironía, parafraseando a Vladimir Jankélévitch (1964), deja al descubierto la falsedad de la apariencia, poniendo en escena el desacuerdo entre pensamiento y lenguaje, el desacuerdo entre pensamiento y acción, y por último, las incongruencias del pensamiento consigo mismo. El modo irónico implica un tipo de pensamiento muy consciente de sí, que para el caso de los trabajos aquí abordados, se manifiesta en una especial soberanía sobre los alcances simbólicos de los medios materiales, los procedimientos y el peso de la tradición.

Si la primera estrategia es la ironía moderna, la segunda corresponde a la incorporación del montaje como matriz de producción de sentido, es decir, a un tipo de articulación que ha dejado atrás la pretensión de síntesis y se ha rendido a concebir como insalvable el desajuste entre visualidad, experiencia histórica e historia. Al respecto, la más temprana teoría sobre el montaje proviene del cine, siendo este último caracterizado, en primer lugar y sobre todo, como montaje. En el cine se concibe como una estrategia de producción de sentido que posibilita el surgimiento de un concepto o idea totalmente nueva a partir de la combinación de dos elementos visuales existentes. En palabras de Serguei Eiseinstein: “por la combinación de dos elementos ‘representables’ se ha alcanzado la representación de una cosa que es gráficamente irrepresentable”. Y agrega: “de la superposición de dos elementos de la misma dimensión surge siempre una nueva dimensión, más elevada” (1958: 35). Además caracteriza el montaje como una colisión, como el conflicto entre dos fragmentos que al chocar dan lugar al concepto. Para el cineasta el arte siempre tiene que ver con un conflicto, porque su tarea es excitar las contradicciones.

En pintura, a diferencia del cine, el montaje tiene el estatus de principio, no de medio, dado que no está determinado por el avance técnico. El mismo procedimiento fue incorporado por el cubismo sintético en la primera década del siglo XX, cuando ya se hacía sentir la caducidad del principio de continuidad que en pintura podemos reconocer como el espacio ilusionista del cuadro. El poeta

modernista inglés Thomas Ernest Hulme consideraba que dicha continuidad había sido una de las grandes invenciones del siglo XIX (Csengeri 1994). Continuidad es justamente lo opuesto al recorte y descontextualización de fragmentos que supone el collage. Al respecto, Peter Bürger explica la incorporación del montaje en las artes visuales en su conocida *Teoría de la vanguardia*, haciendo la distinción entre dos tipos de obras: orgánicas e inorgánicas. Las primeras se definen por el hecho de responder a un modelo estructural sintagmático, es decir, uno donde las partes y el todo forman una unidad dialéctica que, en otras palabras, supone la necesaria armonía entre el sentido de las partes y el todo. En cambio, las obras inorgánicas, identificadas con la vanguardia, son aquellas que trabajan el principio de montaje y que por lo tanto, están configuradas por partes que se han emancipado del todo, que se han puesto por encima de este, exhibiendo ostentosamente sus contradicciones (Bürger 112). Lo más relevante y decisivo en las obras inorgánicas es el modo de construcción, no así los sucesos de su singularidad. Si las partes no se subordinan a una particular intención de la obra, la única clave de lectura con verdadero rendimiento se encuentra entonces en el principio constructivo. O sea, en aquello que motiva ese montaje.

Si durante el siglo XX el pensamiento y el arte occidental se empeñaron en desmantelar la unidad y el orden de continuidad del siglo XIX –sobre todo después de experiencias tan traumáticas como las dos guerras mundiales, los totalitarismos y la cultura de masas, entre otras–, entonces resulta pertinente preguntarse por la envergadura de aquellas experiencias que precipitaron en Chile, atender con dicho orden de continuidad en las artes visuales y la literatura.

II

El primer trabajo que vamos a analizar pertenece a una serie de nueve dibujos expuesto en Galería Época bajo el título *Delachilenapintura, historia* (1976). Estos consistieron básicamente en rostros y cuerpos de apariencia caricaturesca, atribuidos a pintores de la tradición del arte chileno. Las figuras fueron construidas con matrices y recursos del dibujo técnico. Sus rasgos, poses y gestos fueron extraídos de fotografías, impresas en revistas y diarios, y caricaturas populares, es decir, de fuentes visuales de circulación masificada. Con estos modelos en muchos casos fusionados y deformados, Dittborn construyó una galería de personajes destinados, al parecer, a desacralizar y vulgarizar con sus fisonomías comunes el emblema nacional del pintor decimonónico, “el caballero que pinta”.

Los dibujos recuperan un fondo de expresiones sacado de la observación del rostro humano durante su exposición colectiva, generalmente, reglamentada para la posteridad que promete la cámara fotográfica. Son imágenes que se apropian del lugar históricamente asignado a la figura del pintor, que, a su vez, parece haber sido desalojado de los formatos de lo ilustre: léase el cuadro de honor, el emblema y ciertas poses estandarizadas por el retrato pictórico. Así, los espacios de monumentalización fueron asaltados por estereotipos gestuales



Imagen 1. Catálogo de la exposición *Delachilenapintura, historia*, 1976.

del chileno común y corriente. La historia de la pintura como historia de los pintores, hombres ilustres del pincel y la creación, al más puro estilo vasariano, aquí es parodiada y traicionada en su pretensión ejemplar para terminar expuesta como chiste.

En cada uno de los dibujos se puede apreciar la tensión entre historia del arte, referente e imagen. Por ejemplo, mediante el recurso de la ironía, se dejan en evidencia los desajustes entre los textos presentes en la superficie y las figuras a los que aluden, entre los pintores citados y los rostros caricaturescos, entre la ocupación del formato ilustre y el contenido visual, entre las técnicas del retrato tradicional y las del dibujo técnico, entre el chiste y la pulcritud de la factura. A fin de cuentas, estamos ante trabajos estructurados a partir de la ironía moderna, donde la conciencia histórica se manifiesta como puesta en escena visual de las incongruencias entre pensamiento, relato y lenguaje.

Los rostros y cuerpos de esta serie fueron confeccionados al ensamblar modelos e improntas gestuales según los procedimientos de condensación y desplazamiento, descritos por Freud a propósito del funcionamiento de los sueños (1972) Así, el ejercicio del dibujo, estereotipado por la regla, el compás, las planillas y la cercha, hacen posible los fundidos de diversas imágenes para dar lugar a un “rostro típico”, es decir, un rostro cuya intensidad lo vuelve familiar a un simple golpe de vista

Dittborn se apropia del andamiaje visual y conceptual de la historia para realizar una operación en la que los rostros comunes toman por asalto el lugar de los “hombres ilustres” (1976). De modo similar, Altamirano pone en escena

la historia de la pintura en una recuperación paródica que la presenta como si fuera un andamiaje vacío. En ambos casos, la historia en su dimensión visual es recuperada como marco, formato o pose estereotipada para la reproducción de la gloria.

En el catálogo de la muestra *Delachilenapintura...* aparece un texto que señala explícitamente que en esta serie de dibujos la historia de la pintura se remite a “desamparados perdedores aún en estado de padecimiento... pintores chilenos que no son pintores sino chilenos traspapelados para quienes no hay memoria” (Dittborn 1976). *Delachilenapintura, historia*, además, consolida un modelo de pensamiento y producción que se basa en el montaje bajo las premisas fundamentales del funcionamiento de los sueños. Es decir, lo que el psicoanálisis de Freud define con los términos de condensación y desplazamiento, para explicar los principales mecanismos de elaboración del inconsciente. La condensación permite que una representación inconsciente concentre los elementos de una serie de otras representaciones al fusionar varias ideas en una imagen manifiesta (Piatigorsky 1998: 185-186). El desplazamiento, en cambio, por medio de un deslizamiento asociativo, transforma los elementos primordiales de un contenido latente, inconsciente, en detalles secundarios de un contenido manifiesto, haciendo posible el reemplazo de elementos conflictivos por elementos anodinos (1998: 217-218). Tanto la condensación como el desplazamiento dan forma a los sueños, siendo estos una manifestación elaborada del material psíquico latente. No debemos olvidar que para Freud el sueño es la realización del deseo inconsciente (Freud 1972: 118-237).

Dittborn piensa el trabajo de producción visual como si fuera un proceso de elaboración onírica en que los contenidos latentes de una comunidad emergen a la superficie de la tela. Lo interesante de este enfoque resulta ser que, en lugar de proyectar la personalidad creadora del artista, lo que aparece en el espacio de la pintura es la latencia de lo público, en consecuencia, el artista se vuelve un mero catalizador de aquello que lo excede totalmente como individuo. Así es como llega a dismantelar los principios del dibujo académico y a sentar las bases para los trabajos de *Final de Pista* presentados en Galería Época en 1977. Las once pinturas y trece graficaciones que integran esta muestra, también ocupan el principio constructivo del montaje, con la diferencia de que aquí los materiales correspondieron a “desechos visuales de la historia”, es decir, vestigios que el autor reconoce como “fallos fotográficos” (Dittborn 1981). Se trata de imágenes de la vida pública, encontradas, exhumadas e integradas a un archivo para convertirse en material de pintura. En esta serie, la historia no se representa irónicamente, sino que se construye por mediaciones complejas dirigidas a traer a la superficie pública del cuadro, lo que Ronald Kay llamó el “inconsciente óptico” (1980), o lo que nosotros podemos denominar “el inconsciente visual de la historia”.



Imagen 2. Catálogo de la exposición *Final de pista*, 1977.

Los trabajos de *Final de pista* fueron producidos fundamentalmente a partir de fotografías de cuerpos humanos sometidos a esfuerzos deportivos extremos, cuerpos en poses formateadas por el lente o cuerpos sorprendidos en situaciones límite al ser capturados por el sensacionalismo periodístico. En todos ellos se trató de imágenes que expresan el padecimiento corporal, ya sea por el éxtasis o el más intenso sufrimiento. En ambos casos, la gestualidad es similar, porque lo importante de *Final de pista* consistió en que estos cuerpos y rostros llegaron a ocupar la superficie de la pintura, pública y sustitutivamente, por aquellos cuerpos desaparecidos que se sabían en estado de padecimiento. Es decir, por otros cuerpos que fueron restados violentamente de la visibilidad pública.

El principio de montaje le permite a Dittborn trabajar a partir de un archivo de imágenes encontradas en revistas como *Vea*, *Estadio* o *El Detective*; todas en desuso, o sea, que ya cumplieron con hacer noticia. El archivo, en este caso, está formado por restos visuales de la vida pública, objetivados en las imágenes impresas de estos condenados al olvido. Al olvido de la historia. En *Final de pista* no solo se desentierran metafóricamente de la “fosa común”, sino que, además, se les asigna, con toda propiedad, la superficie de la pintura o el lugar, por tradición, asignado las representaciones de la historia.

III

Altamirano inicia en 1979 el llamado *Programa de revisión crítica de la historia del arte* que consistió básicamente en una investigación dirigida a establecer

las bases históricas de enunciación para la producción de su propia obra. Es decir, buscaba el sustrato en que sostenía la práctica artística contemporánea en Chile, elaborando su conciencia de la tradición de dos maneras. La primera apuntando al desmontaje crítico de las representaciones de la historia del arte y la historia nacional, ya sea en su calidad de relato textual o visual. La segunda, incorporando a la pintura procedimientos de construcción y efectos de sentido por montaje, proponiendo así, una modalidad particular de lo que podríamos llamar “pintura de historia”.

Claramente, los primeros trabajos de Altamirano están motivados por la molestia profunda ante este descalce entre práctica artística y representaciones de la historia. Para el artista, el desmontaje crítico se convierte en requisito para fundar su propia práctica sobre la base de una nueva lógica narrativa. *Versión residual de la historia de la pintura chilena* es uno de los momentos en que este proceso de reflexión toma la forma del lenguaje plástico. En términos materiales, Altamirano elabora en 1980 una especie de “sudario de la pintura chilena” (Altamirano 1981), que consiste en una tela blanca intervenida con trementina y jabón, dispuesta para el traspaso de la tinta suelta de periódico, el que a su vez, correspondió a un número especial del suplemento escolar *Icarito*, dedicado a la pintura chilena. La superficie de las imágenes deslavadas sobre la tela fue intervenida con los nombres de pintores y obras de la tradición, rescatadas de esta manera para la enseñanza. Un año después, Altamirano se hizo fotografiar en diversos lugares marginales de Santiago sosteniendo este sudario y más tarde utilizó estos registros fotográficos en la performance-instalación *Tránsito suspendido*. Por último, en 2002 las mismas imágenes fueron recicladas en una serie de impresiones digitales sobre tela y dispuestas en cuadros de ostentosos marcos dorados.



Imagen 3. *Versión residual de la historia de la pintura chilena*, 1980. Fotografía de Carlos Altamirano.

Como ocurre con los trabajos de Dittborn, estos también demandan una lectura atenta al principio constructivo. Las operaciones de traspaso, nominación y re-localización de *Versión residual...* dejan en evidencia las incongruencias entre el relato para escolares y el presente, o sea, entre lugar asignado a las representaciones de la historia, léase museo, libro monumental o programa educativo del estado, y el relieve urbano de carreteras, terminales de buses, poblaciones, plazas y terrenos baldíos, es decir, de sitios que quedan fuera de todo estereotipo del paisaje. Quienes los transitan, también se encuentran fuera de todo estereotipo del personaje ilustre con un lugar asegurado en la historia de la posteridad. Altamirano rompe con la impostura de la historia, tanto en su afán enciclopédico de clasificar, como en su pulsión patrimonial de atesorar. Las pinturas son reproducidas en su condición de cadáveres contenidos en esta especie de sudario. Así, el pasado emerge velado en la textura del presente; lo que revela que Altamirano está apelando, a fin de cuentas, a una noción de historia como retorno de aquello que perteneciendo a la tradición se actualiza en el ejercicio del arte. En este sentido, su obra denuncia la falta de presencia del patrimonio pictórico en la configuración de un imaginario social y, por lo tanto, de un arraigo del arte, en el tejido geográfico de la ciudad. Por este motivo, remite paródicamente la historia de la pintura al gesto de su mera formalización, dejando al descubierto la impostura de una historia ocupada en administrar lo muerto.

Con la performance-instalación *Tránsito suspendido* que realizó en Galería Sur en 1981, siguió elaborando su reflexión sobre arte e historia. El trabajo consistió en una intervención nocturna de la calle exterior a la galería, con un gran lienzo blanco en el cual el artista escribió con pintura *spray* la definición de luz, mientras simultáneamente se proyectaban las reproducciones de algunas obras de la colección permanente del Museo Nacional de Bellas Artes. Luego, al interior de la galería la acción continuaba con el depósito del lienzo en una batea con agua —a modo de metáfora de los procesos de revelado fotográfico—, la proyección de registros correspondientes a la performance de *Versión residual...* y la declamación de nombres de pintores chilenos, seguidos de la palabra “transitado”. Para Nelly Richard, Altamirano “monta la historia como espectáculo público” (1981: 41). Así, redefine las condiciones de su lectura, las hace colectivas, las socializa al transitar callejero. Se trata de que las mismas pinturas, tantas veces reproducidas, en esta ocasión se presenten como un material vigente, escenificando así el absurdo entre la historia como tradición muerta y lo histórico como acontecer.

En la obra de Altamirano se pueden distinguir dos momentos que elaboran la tensión entre historia y obra. El primero corresponde a la revisión y distanciamiento ante el ejercicio de la pintura, recurriendo a prácticas performáticas y gráficas, como las recién descritas. El segundo, a la reconstrucción de un lenguaje pictórico levantado a partir del montaje de citas que apelan a distintos niveles de percepción. A este segundo momento pertenecen los trabajos *Pintor de domingo* (1989) y *Retratos* (1996). En ambos se pone en cuestión el marco institucional



Imagen 4. *Tránsito suspendido*, 1981. Fotografía de Carlos Altamirano.

y cultural de la tradición artística, y además, se pueden apreciar intentos por redefinir la pintura de acuerdo a una actualidad tecnológica, así como también, en ambos el “cuadro” es pensado y construido como cuerpo de citas iconográficas, materiales y técnicas, tanto de fuentes populares como de la alta cultura.

Pintor de domingo consiste en diez paneles de linóleo que se exhiben afirmados a la pared desde el piso. En cada uno se trabaja la condición del cuadro como montaje de fragmentos, dando lugar a una superficie donde se igualan por superposición, imágenes de procedencias tan distintas como la historia del arte,



Imagen 5. *Pintor de Domingo*, 1981. Registro de la exposición *Obra completa*, Museo Nacional de Bellas Artes, 2007. Fotografía de Carlos Altamirano.

los manuales escolares y los diseños industriales de uso popular en manteles, murales y revestimientos de mobiliario. En todos estos, la tensión entre imágenes provenientes de temporalidades y fuentes culturales distintas se resuelve en la superficie de la pintura como un efecto de montaje y como pastiche técnico (Honorato 2000). En cambio, en *Retratos* encontramos el mismo principio, aunque mediado por la tecnología digital; la que iguala digitalmente técnicas, perspectivas y escalas. Aquí, el artista en tanto editor dispone centenares de imágenes impresas en alta tecnología en una cinta continua de 100 metros de largo. Se trata de un collage digital, donde la historia comparece en imágenes altamente socializadas por los medios de masas. Altamirano captura y articula los lugares comunes de la vida colectiva y con ellos construye un montaje visual de la historia.



Imagen 6. *Retratos*, 1996. Registro de la exposición *Obra completa*, Museo Nacional de Bellas Artes, 2007. Fotografía de Carlos Altamirano.

Si en Dittborn la corporalidad de la historia se toma la superficie de la pintura recurriendo a los restos de lo público que pueden hacer presente lo omitido, en Altamirano nos encontramos con un proceso que va del desmontaje de una historia del arte excluyente, al montaje de una pintura digital como dispositivo de construcción de una narrativa histórica legitimada por los lugares comunes visuales.

En síntesis, se podría inferir que estas obras, así como también las de Díaz y Dávila, mencionadas al comienzo de este artículo, elaboraron la catástrofe de sentido, intentando custodiar la correspondencia entre contenidos y estructuras narrativas, así como también, entre lenguaje visual e historicidad. Para ello internalizaron este drama a nivel de la obra, activando las estrategias de producción de la ironía y el montaje, para sobreponerse en el lenguaje a la terrible experiencia de la pérdida irreversible de los relatos de la historia.

Obras citadas

- Altamirano, Carlos. *Textos de Nelly Richard y Justo Mellado sobre "Tránsito suspendido", trabajo de Carlos Altamirano sobre Santiago de Chile*, Santiago: autoedición, 1981. Impreso.
- . *Retratos de Carlos Altamirano*, Santiago: Ocho Libros, 1996. Impreso.
- . *Obra completa*, Santiago: Ocho Libros, 2007. Impreso.
- Csengeri, Karen (ed.). *The Collected Writings of T.E. Hulme*, Oxford: Clarendon Press, 1994. Impreso.
- Dittborn, Eugenio. *Delachilenapintura, historia*, Santiago: Galería Época, 1976. Impreso.
- . *Final de pista*, Santiago: Galería Época, 1977. Impreso.
- . *Fallo fotográfico*, Santiago: autoedición, 1981. Impreso.
- Eisenstein, Serguei. *La forma en el cine*, Buenos Aires: Losange, 1958. Impreso.
- Eliot, T. S. *El bosque sagrado / The sacred Wood*, Madrid: San Lorenzo del Escorial, 2004 [1922]. Impreso.
- Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños*, traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid: Alianza, 1972 [1900]. Impreso.
- Honorato, Paula. Cita de la historia, en *Transferencia y densidad. Chile 100 años de artes visuales 1973-2000*, Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2000. Impreso.
- Jankélévitch, Vladimir. *L'ironie*, París: Flammarion, 1964. Impreso.
- Kay, Ronald. *El espacio de acá*, Santiago: V.I.S.U.A.L, 1980. Impreso.
- Mellado, Justo Pastor. *La novela chilena del grabado*. Santiago: Editorial Economías de Guerra, 1995. Impreso.
- Richard, Nelly. *Una mirada sobre el arte en Chile*, Santiago: autoedición, 1981. Impreso.
- Roudinesco, Élisabeth y Plin, Michel. *Diccionario de psicoanálisis*, traducción de Jorge Piatigorsky, Buenos Aires, 1998. Impreso.

Recepción: junio de 2012
Aceptación: noviembre de 2012