

Un aire de distancia



Un aire de distancia en tres pliegues	4
An air of distance in three folds	14
Antonio Echeverría	
Juan Dávila	24
Eugenio Dittborn	26
Nury González	28
Christian Vinck	30
Johann Moritz Rugendas	34
Teresa Margolles	36
Adrián Balseca	38
Sobre las obras	40
Créditos	47

Un aire de distancia en tres pliegues
Antonio Echeverría

La migración puede desencadenarse por el ángulo de la luz del sol, que indica un cambio de estación de temperaturas, de vegetación y de alimentos. Las mariposas monarcas hembras ponen los huevos a lo largo de la ruta. Cada historia tiene más de un hilo, cada hilo una historia de división. El trayecto es de siete mil setecientos setenta y tres kilómetros, más largo que la longitud de este país. Las monarcas que vuelan al sur ya no volarán hacia el norte. Cada partida, por tanto, es definitiva. Solo sus hijas vuelven; solo el futuro vuelve a visitar el pasado

–Ocean Vuong,
En la Tierra somos fugazmente grandiosos.

En la primera mitad del siglo XIX una pareja de jóvenes pintores alemanes¹ emprende un viaje a caballo a través de la Cordillera de Los Andes. De las peripecias de esta aventura tan sólo conocemos algunos fragmentos de cartas, investigaciones extraviadas y escrituras ficcionadas. Más de un siglo después, el escritor argentino César Aira publicó por primera vez su narración de los hechos². En medio del relato, el autor menciona que, en cierto punto, esta pareja de pintores viajeros fue envuelta súbitamente en *un aire de distancia imposible*. Habrá sido movilizado quizás ese *aire de distancia* por los kilómetros que los separaban de su lugar de origen. O quizás ese *aire*, elemento invisible pero cuantificable, se refiere a la distancia entre los dos pintores y su entorno, entre sus ilustraciones y sus objetos, o entre la experiencia del viaje y la narración de este.

Un aire de distancia reúne en Il Posto el trabajo de siete artistas que comparten el aire de los desplazamientos, de los desarraigos y de la impermanencia. Cada una de las obras exhibidas aquí está envuelta en su propia singularidad narrativa arraigada a la pulsión de lo errante. Ellas tensionan, cada una en su propia medida, las convenciones modernas de los descubrimientos de tierras y civilizaciones como formas de dominación y purificación³. La exhibición por lo tanto se articula como un breve ensayo espacial que plantea interrogantes acerca de la construcción de la identidad e imaginario de nuestra región a partir del trabajo de artistas que no sólo ilustran y narran, sino que a la vez conflictúan, la experiencia de las trashumancias humanas.

1 Johann Moritz Rugendas y Robert Krause.

2 César Aira, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2000.

3 Las ideas del viaje como dominación y del viaje como purificación remiten, respectivamente, a las lecturas de Edouard Glissant y Claude Lévi Strauss. Véase Edouard Glissant, *Filosofía de la relación: poesía en extensión*, Miluno Editorial, Buenos Aires, 2023 y Claude Lévi Strauss, *Tristes Trópicos*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2017.

Este ensayo expositivo se divide en tres secciones. Cada una de ellas adopta la forma de un pliegue en el que se atiende con singularidad una hipótesis que se devela como recuerdo. La figura del pliegue, que proviene en este caso particular de la práctica y pensamiento del artista Eugenio Dittborn⁴, nos permite imaginar un escenario en el cual los lugares y tiempos inscritos en estas secciones chocan, se yuxtaponen e invierten entre sí⁵.

En el primer pliegue se presentan los trabajos de los artistas Juan Dávila (1946), Eugenio Dittborn (1943) y de la artista Nury González (1960). Además de compartir la nacionalidad de sus autores, estas obras se relacionan también por haber sido producidas en la década de los noventa. No por ello se podría afirmar que estas son representativas del arte chileno de esa época en particular; pero sí me atrevería a sostener que entre estas obras se articula un relato que se desplaza desde una ficción de la conquista hasta las narrativas de los retornos incompletos, y del cual se desprenden reflexiones relevantes acerca de los deseos globales y sus imposibilidades. La década de los noventa fue el momento en el cual se configuró, desde los “centros” del arte contemporáneo global y sus eventos, una *condición post-colonial*. Estas prácticas institucionales, a diferencia de la tendencia homogeneizadora de las llamadas “primeras” exhibiciones globales que se desarrollaron en la década previa, pretendían ante todo significar los lugares de producción⁶. No es por lo tanto una sorpresa que entre la explosión de las redes internacionales de información, divulgación y comunicación

4 Lo que propone Dittborn es que lo que se encuentra en el pliegue es la memoria del viaje. Véase “Bye Bye Love” Entrevista con Eugenio Dittborn publicada en *Revista de Crítica Cultura* N° 13, pp. 46-51.

5 Forma en que Levi-Strauss se refiere a los recuerdos de los viajes. Véase, *op. cit.* pp. 58-59.

6 Okwui Enwezor, “Place - Making or in the “Wrong Place”: Contemporary Art and the Postcolonial Condition”, en Maria Hlavajova y Simon Sheikh (eds.), *Former West: Art and the contemporary after 1989*, MIT Press, Massachusetts, 2017, p. 49.

–en particular las del arte contemporáneo– y el auge de la puesta en valor de la singularidad de los lugares de producción, las *poéticas de la movilidad* se hayan vuelto un motivo recurrente⁷.

Untitled (Conquistador) (1994) de Juan Dávila, que podría considerarse el epígrafe de la exhibición, nos presenta una suerte de mitología original del viajero occidental. Este conquistador, retratado a semejanza del estilo de la pintura colonial de la Escuela Cuzqueña, observa con una mirada perdida y ausente el nuevo mundo descubierto. Está rodeado de ángeles que lo resguardan y enaltecen, pero no tiene un arma entre las manos, ni falo entre sus piernas⁸.

El retorno a las estéticas barrocas y a la figura del conquistador fue un recurso utilizado por diversos artistas en Chile y América Latina durante el contexto de producción de esta obra. La dicotomía que resultó de la escisión entre la figura del colonizador y del colonizado dió forma a diversas manifestaciones artísticas, entre las cuales destacó la reproducción de la figura del joven fueguino al que Robert FitzRoy, capitán del *Beagle*, dio el nombre de Jemmy Button, que fue capturado para ser llevado a Londres en 1829 y devuelto a su tierra cuatro años después, despojado de su lengua y sus costumbres⁹. El rostro de Button retratado por Charles Darwin está impreso en la Pintura Aeropostal *Retornar (MIA)* (1993) de Eugenio Dittborn, que se despliega en la sala. Junto a la reproducción de este retrato, un texto relata brevemente su historia. En esta Pintura Aeropostal de gran formato se desencadena una especie de correspon-

7 Juan Martín Prada, "Arte, fronteras y nuevos nomadismos", en *Teoría del arte y cultura digital*, Akal, Madrid, 2023, pp. 198-130.

8 Esta observación fue realizada por Josefina Lewin en la preparación de la muestra.

9 Carla Macchiavelo, "El darwinismo chileno: apropiaciones del sur del sur en el arte chileno de los noventa", en Carla Macchiavelo, Magdalena Dardel, Stella Salinero Rates, Manuel Cárdenas Castro, *Ensayos sobre artes visuales: A la intemperie. Recomposiciones del arte en los años 90 en Chile. Volumen VI*, LOM Ediciones, Santiago, 2018, pp. 43-129.

dencia fatal y atemporal. El mismo Dittborn afirma que el único paño de la obra que ilustra un retorno feliz es el que presenta la fotografía de los sobres de otras de sus Pinturas Aeropostales al retornar en 1992, que “van y vuelven de manera feliz”¹⁰. Los demás sujetos ilustrados que retornan –marineros perdidos, restos de fuselajes accidentados, viajeros árticos, dibujos satíricos y objetos personales– lo hacen en forma de muerte. Por ejemplo, la máscara africana –la única imagen, además de las aeropostales retornadas, que pertenece al archivo personal de Dittborn–, está acompañada por un texto en donde se narra la enfermedad y posterior fallecimiento de la hermana del artista, Alejandra, en una escala entre la ruta que la llevaría desde Benin de vuelta a Santiago de Chile. La máscara, regalo de Alejandra para su hermano Eugenio, fue entre otros objetos lo que regresó al país en su maleta después de su muerte.

Este objeto familiarmente distante evoca una sensación similar a la que se despliega en la narración y en los objetos que componen la obra *El Mercado negro del Jabón* (1999) de Nury González, que se encuentra a un costado de la Pintura Aeropostal de Eugenio Dittborn. Esta pieza reconstruye la migración de su madre, tío y abuela desde España a Francia por el paso fronterizo del pueblo costero catalán Port Bou, en el año 1940. El mismo trayecto, realizado en ese mismo momento aunque de manera opuesta, por el filósofo alemán Walter Benjamin, se ilustra en una de las piezas que componen la obra. Benjamin, tras saber que sería deportado de vuelta a la Francia tomada por los Nazis, se quita la vida en el Hotel Francia en Port Bou, mismo lugar en donde, antes de partir hacia Toulouse, la abuela de la artista, Josefa Berenguer, se aloja por dos noches.

10 Conversación entre Ana María Risco y Eugenio Dittborn con motivo de la exposición *Trabajos: 1969-2017*, realizada en Il Posto el año 2017. Registro disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KdyIKhAERh0>

En el último de los diez cuadros que componen un fragmento de la obra de González vemos a su abuelo, Modesto Andreu, cargando un baúl de mimbre en donde trasladaba los jabones fabricados clandestinamente por la familia en la casa de refugiados en Toulouse. El mismo baúl se encuentra ahora al costado derecho de la obra, en el suelo de la sala.

En este primer pliegue se extiende, entonces, la paradoja de las raíces y los retornos. Estas obras, diversas en sus recursos discursivos y materiales, articulan una clase de imagen que recorre toda la exhibición: la del exote. Willy Thayer, filósofo y académico chileno, desarrolla la idea anterior para referirse al trabajo de Dittborn y González (entre otros artistas):

“Exote, entonces, figura aquello que no estaría en lugar alguno; o que estaría en ese no lugar paradójico que es el “entre... ni al principio, ni al medio, ni al final”, “más allá de toda inmovilidad, finalidad y rigidez”, en el cruce de muchos caminos aunque lejos de todos, en la trashumancia del fieltro que en cada bellón se desborda simultáneamente en muchas direcciones, en turbulencia continua, donde resulta imposible establecer puntos de origen, estadía y destino: el viaje por antonomasia, en el que todo viaja muta, varía, se vuelve otro: otro el viajero, otro el camino, otro el viaje mismo; sin mismo viaje, ni mismo viajero, ni camino entonces.”¹¹

En el segundo pliegue nos aproximamos a las imágenes a través de caminos sinuosos y distantes que bordean la ficción. En el límite entre retratar una serie de figuras épicas y convertirse en una de ellas,

11 Willy Thayer, *Imagen exote*, Palinodia, Santiago, 2019, pp. 10-11.

se sitúan las obras del alemán Johann Moritz Rugendas (1802 - 1858) y el artista venezolano Christian Vinck (1978). Separados por cerca de doscientos años, ambos artistas recorrieron parte del continente americano buscando plasmar pictóricamente la imagen de lo desconocido, ya sea a través de su cuerpo o de su territorio.

En su obra *La cuesta de Lo Prado entre Santiago y Valparaíso* (1838 - 1842), Rugendas retrata a un viajero a caballo que, durante el trayecto desde el puerto principal del país hacia la capital, se detiene a preguntar por indicaciones a tres personas que se encuentran descansando en medio del camino. Más allá del camino zigzagueante que se le avecina, se observa prístinamente el valle de la zona central del país y, más allá, la Cordillera de Los Andes. Por su parte, entre el año 2015 y 2016, Christian Vinck recorre y registra en pinturas y dibujos la ruta realizada por Rugendas, que es narrada en la novela de César Aira citada más arriba, titulada “Un episodio en la vida del pintor viajero”. Esas más de treinta y cinco ilustraciones del viaje de Vinck serían incluidas en la publicación “ueelydvpv”, dedicada al viaje de Rugendas y a la narración de Aira, y publicada por la editorial Ivorypress y el Library Council del Museum of Modern Art (MoMA).

Este libro de artista, desplegado en el mesón frente a la pintura de Rugendas, es el intermediario entre la obra del alemán y las veintinueve pinturas de Vinck que conforman el segundo capítulo de su obra *Historia no oficial de la aviación latina* (2019-2020). El conjunto retrata y enumera pequeñas historias subterráneas de la aviación en nuestra región. La obra entrecruza las historias de aviadores desconocidos que en la mayoría de los casos son rescatados a través de la cultura popular de cada uno de sus países. Así, Escritores/Pilotos, Cineastas/Pilotos, Músicos/Pilotos, Actores/Pilotos y Artistas/Pilotos, nutren de ficción la antología de Vinck. El número veinticuatro de este capítulo, que figura pintado con un negro pastoso sobre un fucsia intenso, corresponde al militar de infantería conocido como el “Teniente Bello”,

quien un 9 de marzo de 1914, día en que obtendría su título de piloto militar, desapareció en la zona central del territorio chileno sin ser encontrado hasta el día de hoy. De allí que se escuche por las calles de Santiago el refrán “Más perdido que el Teniente Bello” cuando alguien pierde la orientación.

Las obras de Johann Moritz Rugendas y Christian Vinck nos permiten por lo tanto adentrarnos al viaje desde su lugar como figura narrativa¹². A través de esa mirada es que podemos reflexionar acerca de las literaturas de viaje, fantasiosas y científicas, para adentrarnos con nuevos ojos a las narrativas de exploradores, descubridores y colonizadores, abriéndonos puertas para imaginar nuevos tipos de temporalidades que desafíen la flecha irreversible del tiempo moderno¹³.

En el tercer pliegue nos encontramos con el trabajo de la artista mexicana Teresa Margolles (1963) y del artista ecuatoriano Adrián Balseca (1989). No tan solo las obras de ambos encarnan y se inscriben en las discusiones urgentes sobre los desplazamientos humanos, sino que ellos mismos se desplazan constantemente a modo de exploración y vinculación con sus respectivos casos de estudio. En el caso de Margolles, sus dos fotografías de gran formato registran en dos tiempos la situación fronteriza en el Puente Simón Bolívar, en la Ciudad de Cúcuta. Diferidos por dos años, los registros de la artista retratan a las mujeres que se dedican a transportar mercancías en la frontera entre Venezuela y Colombia. *Carretileras sobre el Puente Internacional Simón Bolívar* (2017) retrata las mujeres que, antes del

12 Federico Galende entrevistando a Justo Pastor Mellado menciona la problemática de aquello, en medio de una conversación sobre el grado de relevancia de la idea del viaje en las Pinturas Aeropostales de Eugenio Dittborn. Véase Federico Galende, *Filtraciones*, Alquimia Ediciones, Santiago, 2019, pp. 102-103.

13 Bruno Latour, *Nunca fuimos modernos: ensayos de antropología simétrica*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2022, pp. 102-103.

cierre de la frontera entre ambos países, se dedicaban a trasladar estas mercancías con carretillas a través del puente. Al rodear esta fotografía y ver su cara posterior, nos encontramos con *Trocheras con Petral* (2019), en donde se registra a un grupo de mujeres que, desde el cierre de la frontera en 2017, han continuado transportando estas mercancías de manera clandestina a través de rutas denominadas “trochas”. A diferencia de la imagen anterior, estas mujeres ya no cargan con las pesadas mercancías con sus carretillas, sino con la fuerza de sus propios hombros y el soporte de una rudimentaria confección de tela y cuerda.

Tanto la obra de Margolles como la de Balseca evidencian un tiempo alterado en una acción repentina. En el caso del artista ecuatoriano, su obra se produce en el contexto de una invitación realizada para participar de la 34° Bienal de São Paulo, curada por Jacopo Crivelli Visconti y programada inicialmente para el año 2020. Finalmente, la Bienal, *Though it's still dark, I sing*, abre sus puertas un año después de lo esperado debido a la emergencia sanitaria ocasionada por el virus Covid-19. Esta situación de encierro inesperado trunca los planes originales del artista para la ocasión, y lo imposibilita de producir su obra en terreno y en contacto con las comunidades con las que deseaba trabajar: aquellas que viven en sectores donde se explota el caucho natural. *BadYear* (2020–2021) es, entonces, el resultado de años de investigación personal acerca de la explotación y manufacturación del caucho. A través de la exploración de fuentes gráficas y científicas, Balseca compila un archivo de documentos que da cuenta de las implicancias ecológicas y sociales ocasionadas por la explotación del polímero, así como también de su impacto en la cultura popular. Para la Bienal, el artista realiza una instalación de gran formato compuesta por cuarenta fragmentos de neumáticos hechos con caucho natural. Reunidos evocan en el espectador una suerte de ficción etnológica. El mismo Balseca comenta que durante el proceso de producción de la obra, en medio de la cuarentena sanitaria, había una sensación generalizada de fin

civilizatorio. De alguna manera estas piezas terrosas e imprecisas sugieren las potenciales ruinas de una sociedad moderna que se extingue¹⁴, los ojos de una nueva civilización que observa con atención estas huellas convertidas en frisos –reflejo de una movilidad periclitada– y el comienzo de un nuevo viaje.

14 Presentación Adrián Balseca en Centro de Investigación y Documentación II Posto realizada el año 2023. Registro disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=znbtg8idWeM>

An air of distance in three folds
Antonio Echeverría

Migration can be triggered by the angle of sunlight, which indicates a change of season in temperature, vegetation and food. Female monarch butterflies lay eggs along the route. Each story has more than one thread, each thread a story of division. The route is seven thousand seven hundred and seventy-three kilometres, longer than the length of this country. Monarchs flying south will no longer fly north. Each departure, therefore, is final. Only their daughters return; only the future revisits the past.

Ocean Vuong,
In the earth we're briefly gorgeous.

In the first half of the 19th century, a couple of young German painters¹ set out on a journey on horseback across the Andes Mountains. All we know of the vicissitudes of this adventure are fragments of letters, misplaced research and fictionalised writings. More than a century later, the Argentinean writer César Aira published his version of the events for the first time². In the middle of the story, the author mentions that, at a certain point, this pair of travelling painters were suddenly enveloped in *an air of an impossible distance*. Perhaps this *air of distance* had been moved by the kilometres that separated them from their place of origin. Or perhaps this *air*, an invisible but quantifiable element, refers to the distance between the two painters and their environment, between their illustrations and their objects, or between the experience of the journey and the narration of it.

An air of distance brings together in Il Posto the work of seven artists who share the air of displacement, uprooting and impermanence. Each of the works exhibited here is enveloped in its own narrative singularity rooted in the drive to wander. They strain, each in their own way, the modern conventions of the discovery of lands and civilisations as forms of domination and purification³. The exhibition is therefore articulated as a brief spatial essay that raises questions about the construction of the identity and imaginary of our region through the work of artists who not only illustrate and narrate, but at the same time conflict with, the experience of human transhumance.

1 Johann Moritz Rugendas and Robert Krause.

2 César Aira, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2000.

3 The ideas of the journey as domination and of the journey as purification refer, respectively, to the readings of Edouard Glissant y Claude Lévi Strauss. Véase Edouard Glissant, *Filosofía de la relación: poesía en extensión*, Miluno Editorial, Buenos Aires, 2023 y Claude Lévi Strauss, *Tristes Trópicos*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2017.

This exhibition essay is divided into three sections. Each of them takes the form of a fold in which a hypothesis that is unveiled as a memory is addressed with singularity. The figure of the fold, which in this particular case comes from the practice and thought of the artist Eugenio Dittborn⁴, allows us to imagine a scenario in which the places and times inscribed in these sections collide, juxtapose and invert each other⁵.

The first fold presents works by the artists Juan Dávila (1946), Eugenio Dittborn (1943) and Nury González (1960). In addition to sharing the nationality of their authors, these works are also related because they were produced in the 1990s. This does not mean that they are representative of Chilean art of that particular period, but I would argue that these works articulate a narrative that moves from a fiction of conquest to narratives of incomplete returns, and from which relevant reflections on global desires and their impossibilities emerge. The 1990s was the moment in which a *postcolonial condition* was configured from the "centres" of global contemporary art and its events. These institutional practices, in contrast to the homogenising tendency of the so-called "first" global exhibitions that developed in the previous decade, sought above all to signify the places of production⁶. It is therefore no surprise that between the explosion of international information, dissemination and communication networks –particularly those of contemporary art– and the rise of the valorisation of the singularity of

4 What Dittborn proposes is that what is found in the fold is the memory of the journey. Véase "Bye Bye Love" Entrevista con Eugenio Dittborn published in *Revista de Crítica Cultural* N° 13, pp. 46-51.

5 Levi-Strauss's way of referring to travel memories. Véase, *op. cit.* pp. 58-59.

6 Okwui Enwezor, "Place - Making or in the "Wrong Place": Contemporary Art and the Postcolonial Condition", en Maria Hlavajova y Simon Sheikh (eds.), *Former West: Art and the contemporary after 1989*, MIT Press, Massachusetts, 2017, p. 49.

places of production, the poetics of movement have become a recurring motif⁷.

Untitled (Conquistador) (1994) by Juan Dávila, which could be considered the exhibition's epigraph, presents us with a sort of original mythology of the western traveller. This conqueror, portrayed in the style of the colonial painting of the Cuzco School, looks at the new world he has discovered with a lost and absent gaze. He is surrounded by angels who protect and exalt him, but he has no weapon in his hands, nor a phallus between his legs⁸.

The return to baroque aesthetics and the figure of the conqueror was a resource used by various artists in Chile and Latin America during the context of the production of this work. The dichotomy that resulted from the split between the figure of the colonizer and the colonized gave shape to various artistic manifestations, among which the reproduction of the figure of the young Fuegian whom Robert FitzRoy, captain of the *Beagle*, gave the name of Jemmy Button, who was captured to be taken to London in 1829 and returned to his homeland four years later, stripped of his language and customs, stood out⁹. Button's face as portrayed by Charles Darwin is printed on Eugenio Dittborn's *Airmail Painting Return (MIA)* (1993), which is displayed in the exhibition room. Alongside the reproduction of this portrait, a text briefly tells its story. In this large-format *Airmail Painting*, a kind of fatal and timeless correspondence is unleashed. Dittborn himself states that

7 Juan Martín Prada, "Arte, fronteras y nuevos nomadismos", in *Teoría del arte y cultura digital*, Akal, Madrid, 2023, pp. 128-130.

8 This observation was made by Josefina Lewin in the preparation of the exhibition.

9 Carla Macchiavelo, "El darwinismo chileno: apropiaciones del sur del sur en el arte chileno de los noventa", en Carla Macchiavelo, Magdalena Dardel, Stella Salinero Rates, Manuel Cárdenas Castro, *Ensayos sobre artes visuales: A la intemperie. Recomposiciones del arte en los años 90 en Chile. Volumen VI*, LOM Ediciones, Santiago, 2018, pp. 43-129.

the only piece of cloth in the work that illustrates a happy return is the one that presents the photograph of the envelopes of other of his Airmail Paintings on their return in 1992, which "go and return in a happy manner"¹⁰. The other illustrated subjects that return –lost sailors, wreckage, arctic travellers, satirical drawings and personal objects– do so in the form of death. For example, the African mask –the only image, apart from the returned Airmail Paintings, that belongs to Dittborn's personal archive– is accompanied by a text narrating the illness and subsequent death of the artist's sister, Alejandra, on a stopover en route from Benin back to Santiago de Chile. The mask, a gift from Alejandra to her brother Eugenio, was among other objects that returned to the country in her suitcase after her death.

This familiarly distant object evokes a similar sensation to that which unfolds in the narrative and objects that make up Nury González's *El Mercado negro del Jabón* (1999), which is located next to Eugenio Dittborn's Airmail Painting. This piece reconstructs the migration of her mother, uncle and grandmother from Spain to France through the border crossing at the Catalan coastal town of Port Bou in 1940. The same journey, made at the same time but in the opposite way, by the German philosopher Walter Benjamin, is illustrated in one of the pieces that make up the work. Benjamin, after learning that he would be deported back to Nazi-occupied France, took his own life at the Hotel Francia in Port Bou, the same place where, before leaving for Toulouse, the artist's grandmother, Josefa Berenguer, stayed for two nights. In the last of the ten paintings that make up a fragment of González's work, we see his grandfather, Modesto Andreu, carrying a basket

10 Conversation between Ana María Risco and Eugenio Dittborn on the occasion of the exhibition *Trabajos: 1969-2017*, realizada en Il Posto el año 2017. Registro disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KdylKhAERhO>

of wickerwork in which he moved the soaps made clandestinely by the family in the refugee house in Toulouse. The same basket is now on the right-hand side of the work, on the floor of the room.

In this first fold, then, the paradox of roots and returns extends. These works, diverse in their discursive and material resources, articulate a kind of image that runs through the entire exhibition: that of the exote. Willy Thayer, Chilean philosopher and academic, develops the above idea to refer to the work of Dittborn and González (among other artists):

"Exote, then, figures that which would be in no place at all; or which would be in that paradoxical non-place which is the "between... neither at the beginning, nor in the middle, nor at the end", "beyond all immobility, finality and rigidity", at the crossroads of many roads although far from all, in the transhumance of the felt which in each bellón overflows simultaneously in many directions, in continuous turbulence, where it is impossible to establish points of origin, sojourn and destination: the journey par antonomasia, in which everything travels mutates, varies, becomes another: another the traveller, another the road, another the journey itself; no same journey, no same traveller, no same road then."¹¹

In the second fold we approach the images through winding and distant paths that border on fiction. On the borderline between portraying a series of epic figures and becoming one of them are the works of the German Johann Moritz Rugendas (1802 - 1858) and the Venezuelan artist Christian Vinck (1978).

¹¹ Willy Thayer, *Imagen exote*, Palinodia, Santiago, 2019, pp. 10-11.

Separated by nearly two hundred years, both artists travelled across part of the American continent seeking to capture pictorially the image of the unknown, either through their bodies or their territory.

In his work *La cuesta de Lo Prado entre Santiago y Valparaíso* (1838 - 1842), Rugendas portrays a traveller on horseback who, on his way from the country's main port to the capital, stops to ask directions to three people who are resting in the middle of the road. Beyond the zigzagging road ahead, the valley of the central part of the country is clearly visible, and beyond that, the Andes Mountains. For his part, between 2015 and 2016, Christian Vinck travelled and recorded in paintings and drawings the route taken by Rugendas, which is narrated in the above-mentioned novel by César Aira, entitled "Un episodio en la vida del pintor viajero". These more than thirty-five illustrations of Vinck's journey would be included in the publication 'ueelvdpv', dedicated to Rugendas' journey and Aira's narrative, and published by Ivorypress and the Library Council of the Museum of Modern Art (MoMA).

This artist's book, displayed on the table in front of Rugenda's painting, is the intermediary between the German artist's work and the twenty-nine paintings by Vinck that make up the second chapter of his *Historia no oficial de la aviación latina* (2019-2020). The ensemble portrays and enumerates small underground stories of aviation in our region. The work interweaves the stories of unknown aviators who in most cases are remembered through the popular culture of each of their countries. Thus, Writers/Pilots, Filmmakers/Pilots, Musicians/Pilots, Actors/Pilots and Artists/Pilots, nourish Vinck's anthology with fiction. The twenty-fourth number in this chapter, painted in a pasty black on a deep fuchsia, corresponds to the infantryman known as "Lieutenant Bello", who on 9 March 1914, the day on which he was to obtain his military pilot's certificate, disappeared in the central zone of Chilean territory without being found to this day. Hence the saying "More lost than Lieutenant Bello" is heard

in the streets of Santiago when someone loses his orientation.

The works of Johann Moritz Rugendas and Christian Vinck therefore allow us to enter into the journey from its place as a narrative figure¹². It is through this gaze that we can examine the literatures of travel, fantasy and scientism, in order to enter with new eyes into the narratives of explorers, discoverers and colonisers, opening doors to imagine new types of temporalities that defy the irreversible arrow of modern time¹³.

In the third fold we find the work of the Mexican artist Teresa Margolles (1963) and the Ecuadorian artist Adrián Balseca (1989). Not only do the works of both embody and inscribe themselves in the urgent discussions on human displacement, but they themselves are constantly on the move by way of exploration and linkage with their respective case studies. In the case of Margolles, her two large-format photographs record the border situation at the Simón Bolívar Bridge in the city of Cúcuta over two periods of time. Deferred for two years, the artist's records portray the women who transport goods on the border between Venezuela and Colombia. *Carretilleras sobre el Puente Internacional Simón Bolívar* (2017) portrays the women who, before the closure of the border between the two countries, were dedicated to moving these goods with wheelbarrows across the bridge. When we go around this photograph and look at its back side, we find *Trocheras con Petral* (2019), which shows a group of women who, since the closure of the border in 2017, have

12 Federico Galende interviewing Justo Pastor Mellado mentions the problem of this, in the midst of a conversation about the degree of relevance of the idea of travel in Eugenio Dittborn's *Pinturas Aeropostales*. Véase Federico Galende, *Filtraciones*, Alquimia Ediciones, Santiago, 2019, pp. 102-103

13 Bruno Latour, *Nunca fuimos modernos: ensayos de antropología simétrica*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2022, pp. 102-103.

continued to transport these goods in a clandestine manner through routes known as "trochas". In contrast to the previous image, these women no longer carry the heavy goods with their wheelbarrows, but with the strength of their own shoulders and the support of a rudimentary cloth and rope garment.

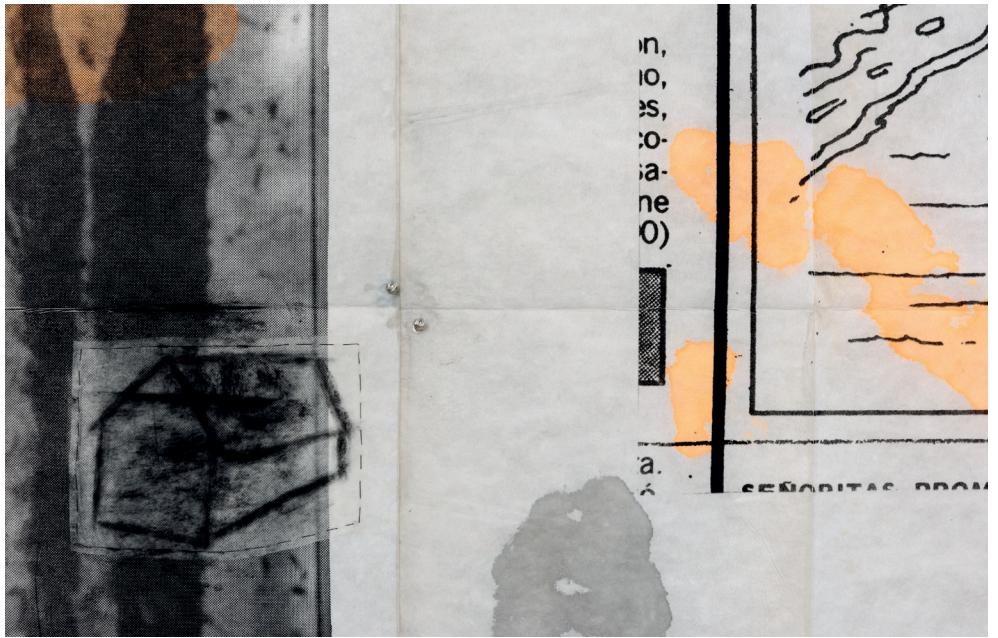
Both Margolles and Balseca's works reveal an altered time in a sudden action. In the case of the Ecuadorian artist, his work is produced in the context of an invitation to participate in the 34th São Paulo Biennial, curated by Jacopo Crivelli Visconti and initially scheduled for 2020. Finally, the Biennial, *Though it's still dark, I sing*, opens its doors a year later than expected due to the health emergency caused by the Covid-19 virus. This unexpected confinement cut short the artist's original plans for the occasion, and made it impossible for him to produce his work in the territory and in contact with the communities he wished to work with: those living in sectors where natural rubber is exploited. *BadYear (2020-2021)* is, then, the result of years of personal research into the exploitation and manufacture of rubber. Through the exploration of graphic and scientific sources, Balseca compiles an archive of documents that give an account of the ecological and social implications caused by the exploitation of the polymer, as well as its impact on popular culture. For the Biennial, the artist created a large-scale installation composed of forty tyre fragments made of natural rubber. Together they evoke in the viewer a kind of ethnological fiction. Balseca himself comments that during the process of producing the work, in the midst of the sanitary quarantine, there was a general feeling of the end of civilisation. Somehow these earthy and imprecise pieces suggest the potential ruins of a modern society that is becoming extinct¹⁴, the

14 Presentation by Adrián Balseca at Il Posto Research and Documentation Centre in 2023. Registro disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=znbtg8idWeM>

eyes of a new civilisation that observes with attention these traces converted into friezes of an expired mobility, and the beginning of a new journey.

Juan Dávila
Untitled (Conquistador)
1994
Óleo sobre lienzo
78 x 58 cm
Colección Il Posto







Eugenio Dittborn
Retornar (Mia)
1993
Fotoserigrafía e hilván sobre 6 paños
de entretela sintética (non-woven)
210 x 840 cm
Colección Il Posto



Nury González
El Mercado Negro del Jabón
1999
10 marcos con fotografías,
documentos y texto. 7 barras de
jabón de 17 kg, texto al muro.
Medidas variables
Colección II Posto



Mi abuela Josefa Berenguer y mi madre Teresa Andreu fabricaban clandestinamente jabón en el techo de la casa de Toulouse, en donde estuvieron refugiadas durante la Segunda Guerra Mundial. Moneda de cambio para la provisión de comida, el mercado negro del jabón en el que estuvieron implicadas, les permitió a mis ancestros no morir de hambre en el arte.

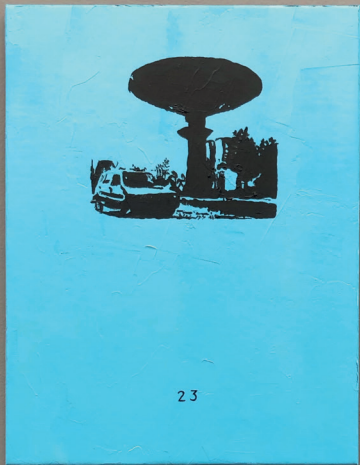


Christian Vinck
*Historia No Oficial de la
Aviación Latina, capítulo 2*
2019 - 2020
28 pinturas al óleo sobre lino
Colección Il Posto



19







27





Johann Moritz Rugendas
*La cuesta de Lo Prado entre
Santiago y Valparaiso*
Ca. 1838 - 1842
Óleo sobre tela
64 x 90 cm
Colección Reinaldo Solari M.





Teresa Margolles
Carretillas Sobre el Puente
Internacional Simón Bolívar
2017
Fotografía
100 x 200 cm
Colección II Posto



Teresa Margolles
Trocheras con Petral
2019
Fotografía
100 x 200 cm
Colección II Posto



Adrián Balseca
Bad Year
Caucho natural y
estructuras de metal
2021
Colección Il Posto



Sobre las obras

Juan Dávila es un artista plástico nacido en 1946 en Santiago de Chile y actualmente radicado en Melbourne, Australia. Sus pinturas, a menudo controvertidas y sexualmente irreverentes, forman parte de importantes colecciones alrededor del mundo –incluyendo las del Museo de Arte Moderno de Nueva York y la Tate– y han sido expuestas en numerosos certámenes internacionales y exposiciones individuales y colectivas, destacando la Bienal de Sydney (1982, 1984 y 2024), Documenta (2007) y sus exposiciones retrospectivas en el Museum of Contemporary Art de Sydney (2005) y el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (2018).

Untitled (Conquistador) revela el interés confeso de Dávila por tensionar cuestiones relativas a la identidad, el poder y el colonialismo a partir de una exploración de nuestra primera modernidad. Retomando la iconografía de la pintura colonial, y específicamente la de la Escuela Cuzqueña, el artista nos presenta aquí al conquistador como una especie de arcángel arcabucero castrado: sin alas, arcabuz ni falo.

Juan Dávila is a visual artist born in 1946 in Santiago, Chile, and currently based in Melbourne, Australia. His often controversial and sexually irreverent paintings are part of important collections around the world –including those of the Museum of Modern Art in New York and the Tate– and have been exhibited in numerous international competitions as well as solo and group exhibitions, most notably the Biennale of Sydney (1982, 1984 and 2024), Documenta (2007) and his retrospective exhibitions at the Museum of Contemporary Art in Sydney (2005) and the Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (2018).

“Untitled (Conquistador)” reveals Dávila’s self-confessed interest in challenging questions of identity, power, and colonialism by exploring our early modernity. Quoting the iconography of colonial painting, and specifically that of the Cuzco School, the artist presents here the conquistador as a kind of castrated arquebusier angel: without wings, arquebus or phallus.

Eugenio Dittborn es un artista visual nacido en Santiago de Chile en 1943, ganador del Premio Nacional de Artes Plásticas 2005. Su obra, conocida a nivel nacional e internacional por utilizar la impresión, la gráfica y el videoarte para yuxtaponer imágenes provenientes de distintas fuentes, ha sido exhibida en importantes exposiciones como la Bienal de Sidney (1984), Bienal de la Habana (1989-1990), Documenta (1992) y la Bienal de Sao Paulo (2004).

Retornar (MIA) es una de las “pinturas aeropostales” de Dittborn: obras que son plegadas y guardadas en sobres para ser enviadas a través de la red internacional de correos a diferentes partes del mundo, y que luego son desplegadas para ser expuestas en su nuevo destino. En el caso de esta pieza –que ha viajado desde Santiago hasta Nueva York, pasando por Rotterdam, Wellington y Glasgow–, el artista interviene 6 fragmentos de entretela sintética con fotografías periodísticas y documentales, ilustraciones científicas y de textos literarios y dibujos y láminas de historietas, además de textos que, según él, cuentan la historia de cada una de esas imágenes.

Eugenio Dittborn is a visual artist born in Santiago de Chile in 1943, winner of the 2005 National Visual Arts Award. His work, known nationally and internationally for using print, graphic and video art to mix images from different sources, has been exhibited in major exhibitions such as the Biennial of Sydney (1984), Havana Biennial (1989-1990), Documenta (1992) and the Biennial of Sao Paulo (2004).

“Retornar (MIA)” (“To Return (MIA)”) is one of Dittborn’s “aero-postal paintings”: works that are folded and stored in envelopes to be sent through the international postal network to different parts of the world, and then unfolded to be exhibited at their new destination. In the case of this work –which has traveled from Santiago to New York, passing through Rotterdam, Wellington and Glasgow–, the artist intervenes 6 pieces of synthetic interlining with journalistic and documentary photographs, scientific illustrations and literary texts, drawings and comic strips, as well as texts that, according to him, tell the story of each of these images.

Nury González es una artista visual nacida en Santiago de Chile en 1960, docente de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y directora desde el año 2008 del Museo de Arte Popular Americano (MAPA). Desde su primera participación en la exposición colectiva *Provincia Señalada*, realizada en 1983 en Galería Sur, ha desarrollado una vasta carrera artística, exhibiendo su obra en diversas ciudades de Chile y el extranjero y participando en bienales como La Habana, Curitiba, Porto Alegre, La Paz, Panamá, Valencia, Pontevedra y Shangai.

El Mercado Negro del Jabón es una instalación compuesta por materiales diversos: una mesa de madera, siete barras de jabón de gran formato, un baúl de mimbre, un bolso de cuero, un pedazo de tela y una secuencia de documentos enmarcados –muchos de ellos familiares– que incluyen certificados, fotografías y textos escritos a máquina. Se trata, según la artista, de una obra construida a partir de los “restos cenicientos de su propia historia” y que interpela, al igual que otros de sus trabajos, ciertos relatos que acreditan una tradición autobiográfica de desarraigo, inestabilidad histórica y tragedias como la guerra y el exilio. Ha sido exhibida en diversas exposiciones a nivel nacional e internacional, incluyendo la muestra “El lugar sin límites”, realizada en TEOR/ÉTica, Costa Rica, y curada por Justo Pastor Mellado.

Nury Gonzalez is a visual artist born in Santiago de Chile in 1960, professor at the Faculty of Arts of the University of Chile and director of the Museo de Arte Popular Americano (MAPA). Since her first participation in the collective exhibition “Provincia Señalada”, held in 1983 at Galería Sur, she has developed a vast artistic career, exhibiting her work in various cities in Chile and abroad and participating in biennials such as Havana, Curitiba, Porto Alegre, La Paz, Panama, Valencia, Pontevedra and Shanghai.

“El Mercado Negro del Jabón” (“The Black Market of Soap”) is an installation made up of various materials: a wooden table, seven large-format bars of soap, a wicker trunk, a leather bag, a piece of cloth and a sequence of framed documents –most of them

related to Gonzalez or her own family– that include certificates, photographs and typed texts. It is, according to the artist, a work constructed from the remains of her own history: one that addresses, like many other of her works, certain stories that provide an account of an autobiographical tradition of uprooting, historical instability and tragedies such as war and exile. It has been exhibited in several national and international exhibitions, including the exhibition “El lugar sin límites”, held at TEOR/éTica, Costa Rica, and curated by Justo Pastor Mellado.

Christian Vinck es un artista visual nacido en 1978 en Maracaibo, Venezuela, y actualmente radicado en Madrid. Ha participado en diversas exposiciones internacionales, incluyendo la 30^o Bienal de São Paulo (2012), y su obra forma parte de colecciones como la Colección Banco Mercantil, Colección Patricia Phelps de Cisneros y The Blanton Museum of Art, Austin, Texas.

Historia No Oficial de la Aviación Latina es una “colección abierta” de pinturas, constituida hasta el momento por dos series o capítulos, que descubre relaciones atemporales entre pequeñas historias ligadas a la aviación en nuestro continente: desde las aventuras de las primeras aviadoras latinoamericanas, como la boliviana Amalia Villa de la Tapia y la venezolana Mary Calcaño (ambas presentes en este segundo capítulo), hasta la performance-acción donde Raúl Zurita escribió su poema *La Vida Nueva* en los cielos de Nueva York. Según el propio Vinck, se trata de una obra que intenta crear una historiografía informal latina, una cartografía celeste que desafía el concepto de la temporalidad lineal y el modelo extensivo del relato causal.

Christian Vinck is a visual artist born in 1978 in Maracaibo, Venezuela, and currently based in Madrid. He has participated in several international exhibitions, including the 30th São Paulo Biennial (2012), and his work is part of collections such as Colección Banco Mercantil, Colección Patricia Phelps de Cisneros and The Blanton Museum of Art, Austin, Texas.

“Historia No Oficial de la Aviación Latina” (“Unofficial History of Latin Aviation”) is an “open collection” of paintings, currently consisting of two series or chapters, which reveals timeless relationships between small stories linked to aviation in our continent: from the adventures of the first Latin American female aviators, such as Amalia Villa de la Tapia from Bolivia and Mary Calcaño from Venezuela (both present in this second chapter), to the performance-action where Raúl Zurita wrote his poem “La Vida Nueva” in the skies of New York. According to Vinck himself, this is a work that attempts to create an informal Latin historiography, a celestial cartography that challenges the concept of linear temporality and the extensive model of the causal narrative.

Johann Moritz Rugendas, más conocido como Mauricio Rugendas, fue un pintor y dibujante alemán nacido en Augsburg en 1802. Es particularmente conocido en la historia del arte por sus registros de paisajes y personas de varias regiones latinoamericanas en la primera mitad del siglo XIX.

La cuesta de Lo Prado entre Santiago y Valparaíso es una de las obras que Rugendas pintó durante su viaje a Chile, entre los

años 1834 y 1842. En esta pintura, el artista nos muestra la vista del valle central desde la cuesta de Lo Prado, en la última etapa de la ruta desde Valparaíso a Santiago.

Johann Moritz Rugendas, better known as Maurice Rugendas, was a German painter and drawer born in Augsburg in 1802. He is particularly known in art history for his portrayals of landscapes and people of various Latin American regions in the first half of the 19th century.

“La cuesta de Lo Prado entre Santiago y Valparaíso” (“The Lo Prado slope between Santiago and Valparaíso”) is one of the works that Rugendas painted during his visit to Chile, between the years 1834 and 1842. In this painting, the artist shows us the view of the central valley from the Lo Prado hill, in the last stage of the route from Valparaíso to Santiago.

Teresa Margolles es una artista conceptual, fotógrafa y videógrafa nacida en Culiacán, México, en 1963. Conocida en el panorama del arte contemporáneo internacional desde los años 90 por su denuncia explícita de la violencia y las huellas que ésta deja en familias, comunidades y ciudades, la obra de esta artista ha sido exhibida en numerosas exposiciones en México y en toda Europa –incluyendo la 53ª Bienal de Venecia– y también ha merecido reconocimientos como el Premio de la organización Artes Mundi en Cardiff (2012).

En la fotografía *Carretilleras sobre el Puente Internacional Simón Bolívar*, Margolles retrata a las mujeres que se dedicaban a transportar mercancías en carretillas a través del Puente Simón Bolívar, en la frontera entre Venezuela y Colombia, hasta antes del cierre de este paso el año 2017. En cambio, en *Trocheras con Petral*, la artista nos muestra a las mujeres que, a partir de ese momento y hasta el día de hoy, han tenido que transportar estas mercancías sobre sus propios hombros a través del Río Táchira, por medio de rutas clandestinas conocidas popularmente como “trochas.”

Teresa Margolles is a conceptual artist, photographer and videographer born in Culiacán, México, in 1963. Known in the international contemporary art scene since the 1990s for its explicit denunciation of violence and the traces it leaves in families, communities and cities, her work has been shown in numerous exhibitions in México and throughout Europe -including the 53rd Venice Biennale- and has also merited recognitions such as the Artes Mundi Award in Cardiff (2012).

In the photograph “Carretilleras sobre el Puente Internacional Simón Bolívar” (“Carretilleras over the Simón Bolívar International Bridge”), Margolles portrays the women who worked transporting goods in wheelbarrows across the Simón Bolívar Bridge, on the border between Venezuela and Colombia, before the closure of this passage in 2017. In “Trocheras con Petral” (“Trocheras with breast-straps”), on the other hand, the artist shows us the women who, since that moment and still to this day, have had to transport these goods on their own shoulders across the Táchira River, walking through clandestine routes popularly known as “trochas.”

Adrián Balseca es un artista visual nacido en Quito, Ecuador, en 1989. Ha sido acreedor de varias distinciones, como el Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera 2015 – 2016 y el Premio París de 12ª Bienal Internacional de Cuenca, y ha expuesto su obra en diversas exposiciones a nivel nacional e internacional, incluyendo la Bienal de Cuenca (2018) y la muestra *Cosmópolis* en el Centro Pompidou (2019).

Badyear –obra comisionada para la 34 Bienal de Sao Paulo (2021), titulada *Though it's dark, i still sing*– es una instalación de piezas de caucho natural fundido decoradas con patrones que replican los diseños utilizados desde principios del siglo XX por multinacionales del caucho como Firestone y GoodYear en sus neumáticos para autos y camiones. Haciéndose eco de una muestra museológica de fragmentos de mármol de la Antigüedad, el trabajo parece presentar una arqueología industrial del desarrollo histórico de los neumáticos, vinculada a la aparición del automóvil como medio de transporte dominante en el mundo moderno.

Adrián Balseca is a visual artist born in Quito, Ecuador, in 1989. He has been recognized with several distinctions, such as the Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera 2015 - 2016 and the Paris Prize of 12th International Biennial of Cuenca, and has exhibited his work in various exhibitions nationally and internationally, including the Cuenca Biennial (2018) and the "Cosmopolis" exhibition at the Pompidou Center (2019).

"Badyear" -commissioned for the 34th São Paulo Biennial (2021), titled "Though it's dark", i still sing- is an installation of cast natural rubber pieces decorated with patterns that replicate the designs used since the early 20th century by rubber multinationals such as Firestone and GoodYear in their car and truck tires. Resembling a museological display of marble fragments from Antiquity, this artwork appears to exhibit an industrial archeology of the historical development of tires, linked to the emergence of the automobile as the dominant mode of transportation in the modern world.

Créditos

Artistas

Juan Dávila
Eugenio Dittborn
Nury González
Christian Vinck
Johann Moritz Rugendas
Teresa Margolles
Adrián Balseca

Curaduría

Sergio Parra
Antonio Echeverría

Corrección de textos y cédulas extendidas

Josefina Lewin

Montaje

Sergio Parraguez

Equipo II Posto

Director

Carlo Solari

Directora Ejecutiva

Paula del Sol

Director de Arte

Sergio Parra

Director II Posto Documentos

Antonio Echeverría

Archivación, Documentación y Coordinación Académica

Josefina Lewin

Encargada de comunicaciones y sala

Carolina Urzúa

Edición publicada en 2024.

Esta publicación fue organizada por Il Posto para la exposición "Un aire de distancia" (marzo 2024).

Diseño: Gracia González
Impreso por Ograma

Il Posto es un espacio de arte dedicado a la conservación, estudio y difusión del arte contemporáneo latinoamericano en Santiago de Chile. Creemos que el arte y las discusiones en torno a él impulsan el desarrollo de pensamiento crítico y abren nuevas perspectivas y reflexiones sobre nuestra contemporaneidad. A través de exposiciones de artistas, investigaciones y contenidos producidos especialmente para estas, Il Posto promueve instancias colaborativas entre artistas, curadores, investigadores y coleccionistas de la región. Il Posto está conformado por la colección Solari del Sol que cuenta con un acervo de más de 350 piezas de arte chileno y latinoamericano producidas desde la década del 70 a la actualidad. Además, Il Posto cuenta con Il Posto Documentos, Centro de Investigación y Documentación que cuenta con una Biblioteca y un Archivo Documental abierto al público.

Il Posto is an art space dedicated to the conservation, study and dissemination of Latin American contemporary art in Santiago, Chile. We believe that art and the discussions around it promote the development of critical thinking and open new perspectives and reflections on our contemporaneity. Through exhibitions of artists, research and content produced especially for them, Il Posto promotes collaborative instances between artists, curators, researchers and collectors in the region. Il Posto is made up of the Solari del Sol collection, which has a collection of more than 350 pieces of Chilean and Latin American art produced from the 1970s to the present. In addition, Il Posto has Il Posto Documentos, a Research and Documentation Center with a Library and a Documentary Archive open to the public.

Il Posto sala de exhibiciones
Espoz 3150, piso -1, Vitacura.

Il Posto Documentos
José Miguel de la Barra 480,
of.201, Santiago.

www.ilposto.cl

Il Posto agradece a Juan Dávila, Eugenio Dittborn, Nury González, Christian Vinck, Johann Moritz Rugendas, Teresa Margolles y Adrián Balseca.

Todos los derechos de imágenes reproducidas son propiedad de los artistas.

Juan Dávila · Eugenio Dittborn · Nury González · Christian Vinck
Johann Moritz Rugendas · Teresa Margolles · Adrián Balseca



IL POSTO