

D21 Proyectos de Arte
Nueva de Lyon 19, departamento 21,
Providencia, Santiago de Chile
56-2 23356301 / info@d21.cl
www.d21.cl

Director D21 Proyectos de Arte
Pedro Montes

Directora Galería D21
Claudia Hidalgo

Diseño y Publicaciones
María Fernanda Pizarro

Difusión y Medios
Mariairis Flores

Archivos y Documentos
Catherina Campillay
Vania Montgomery

Curatoría
Eugenio Dittborn

Traducción de textos
Miriam Heard

Fotografía de obra
Jorge Brantmayer

Dirección de imprenta
Paula Morales

Pintura
Claudia Hidalgo
31.03.2016 / 05.05.2016
www.claudiahidalgo.cl

D21 EDITORES

Impreso en Chile / Ograma
Edición: 1.000 ejemplares.
Santiago de Chile, marzo de 2016.

PINTURA

Claudia Hidalgo

2016

Textos
Ana María Risco - Eugenio Dittborn

Si la tarea de la pintura fuera ponernos ante los ojos del aire y la preciosa vastedad del espacio y de todo lo demás, más valdría ir a disfrutar directa y gratuitamente de todo aquello.

"Ernst Bloch, El Espíritu de la Utopía" (1918)

If the task of painting were to put us before the eyes of the air and the beautiful vastness of space and everything else, it would be better to go directly and enjoy everything for free.

"Ernst Bloch, The Spirit of Utopia" (1918)

GRATITUDE

A Guide: A treatise in which direction or advice about certain material is given.

I'd like to thank Eugenio Dittborn who has, for the last ten years, been my guide. He leaves his imprint on my development as an artist.

For all of us linked in some way or another with art or the creative process, it is inevitable to arrive one day at a place where there is no one else, where one is completely alone, we suffer from solitude.

Eugenio shared with me hours of conversation, his critical and demanding gaze, his brilliance and his humour.

Loneliness is the fate of all excellent minds.

Arthur Schopenhauer

I also appreciate the generous support of the following persons:

Ana María Risco
Pedro Montes
María Fernanda Pizarro
Jorge Brantmayer
Paula Morales
Cristián Leyton
Antonia Susaeta
Pedro Susaeta
Ana Susaeta
Alicia Hidalgo
D21 team and my family.

AGRADECIMIENTOS

Guía: tratado en que se dan directrices o consejos sobre determinada materia.

Quisiera agradecer especialmente a Eugenio Dittborn, quien ha sido mi guía durante los últimos diez años. Su huella está marcada en mi formación como artista.

Todos los que estamos vinculados de una u otra manera a las artes o a cualquier trabajo creativo, siempre llegamos a ese lugar en el que no hay nadie más, padecemos de soledad.

Eugenio ha compartido conmigo horas de conversación, su ojo crítico y exigente, su humor y brillantez.

La soledad es la suerte de todos los espíritus excelentes.

Arthur Schopenhauer

Agradezco el generoso apoyo de las siguientes personas:

Ana María Risco
Pedro Montes
María Fernanda Pizarro
Jorge Brantmayer
Paula Morales
Cristián Leyton
Antonia Susaeta
Pedro Susaeta
Ana Susaeta
Alicia Hidalgo
Equipo de D21 y a mi familia.


Serigrafía
TINTAS Y AUXILIARES
UNIPLAST



AUTÓMATA

Pinturas de Claudia Hidalgo

Ana María Risco

Asidas con elegancia al muro de galería D21, las pinturas de Claudia Hidalgo se mantienen en reserva. Absortas en dejarse ver, no dicen nada del largo preámbulo durante el cual, extendidas en el suelo, fueron intensamente aplastadas y tocadas de todos los modos posibles por la acción del pigmento. El secreto que guardan tiene que ver con la minuciosa rudeza implicada en su factura. No han sido hechas con la mano o con el ojo reflexivo que ahora pretende mirarlas, sino con una especie de músculo ocular. Son pinturas realizadas por una fuerza y una energía pictórica que apenas acaba de retirarse de ellas para que cedan finalmente como imágenes.

Como resultados visibles y testimonios de una intensidad física que ha obrado en su interior, estas pinturas parecer ser efectos actuales y demorados del gran movimiento de partículas que produjo dentro de la visualidad del cuadro, la *pintura de acción*. La artista las ha fabricado siguiendo, en alguna medida, los desplantes y las euforias de los expresionistas abstractos e informalistas del siglo XX, que optaron directamente por el derrame y lanzamiento de pigmento sobre el lienzo, para explorar, en ese encuentro desregulado de su propio cuerpo con el soporte, lo que podía hacer, *en pintura*, la pura accidentalidad. Su trabajo de años ha consistido precisamente en asomarse con toda la intensidad de su menudo cuerpo a esa zona de riesgo, que supone el mero accionar de las materias, y en poner tal desafío dentro de los límites de un soporte, que ha terminado por ser –extendido en el piso de su taller- algo parecido a lo que el lienzo fue para aquellos pioneros de la *action painting* que ahora espejean en sus imágenes. En palabras Harold Rosenberg: "una arena en la que actuar".

Los modos en que la experimentación visual de Claudia Hidalgo se aleja, al tiempo que se asemeja a ellas, de las dinámicas fundamentales de la *pintura de acción*, que reanimaron las posibilidades del automatismo surrealista en el arte pictórico del siglo XX, son tal vez la principal razón para tener esas dinámicas en mente al momento de exponerse al vértigo de su trabajo. En este, la infinidad de marcas tensionadas y superpuestas sigue siendo de alguna manera el resultado de agencias accidentales, tal como lo demuestra su danza en suspenso, difícilmente atribuible a las restricciones y controles que impone del llamado "oficio" manual. Pero se extraña en su factura la impronta del gesto enérgico y espontáneo, que hizo de la pintura neoexpresionista una especie punto histórico de máximo despliegue de la subjetividad del pintor. La gestualidad directa se encuentra altamente a raya en esta pintura, que parece más bien querer expulsar de su paisaje a un sujeto liberado y sediento de encontrar su propia opacidad inconsciente en la huella de su ejecución. Si hay alguna marca directamente ejecutada en estos parajes, existe para dar suelo u horizonte a un conjunto protagónico de otras, producidas con la intervención de mediaciones y cuerpos estampadores, que algo tienen que ver con los procedimientos del grabado y la impresión.

El automatismo inscrito en esta pintura tiene un rasgo objetivo y exterior: refiere al impredecible comportamiento de las materias interactuantes, en un ritual infraóptico que simplemente se declara, se impone como hecho consumado, al ejercicio de quien pinta, así, una aparición.

En el uso intensivo de procedimientos indirectos que afectan y modifican el automatismo de su pintura, Claudia Hidalgo sigue la pista de la escuela *dittborniana* en que se ha formado. Esta puede pensarse como un vasto campo de referencias que irrigan y afectan inmediatamente su trabajo. Como en la pintura aeropostal, fuertemente recorrida por su propio automatismo, puede encontrarse en ésta abundante material extraído de otros contextos e integrado por incrustación. No son fotografías o dibujos previamente impresos, sin embrago, los que aquí se rehabilitan, sino costras, gotas u otros eventos pictóricos de una naturaleza aparentemente azarosa, que han venido de otros suelos y han vuelto a pegarse gracias a la acción reanimadora del diluyente, perdiendo en el proceso una cierta accidentalidad para ganar, por la vía del montaje, otra más actual.

A veces, específicamente en el trabajo monocromático, la totalidad de la pintura es el resultado de un traspaso de pigmento. Lo pintado es completamente una huella, y parece la estampa de un gran paquidermo que ha dormido sobre la arena. Si el accionar de la artista ha mediado este procedimiento de traspaso, lo ha hecho para distribuir el pigmento sobre la superficie impresora y para ejercer pesos y gravedades moduladas sobre el campo de recepción, con el fin de propiciar la cobertura total e impedir que la actividad visual se concentre en algún sitio, trayendo consigo el fantasma de *la figura*. Si en otras zonas de este campo experimental la mancha de aspecto "mattiano" –como la llama la artista– parece configurar un lírico plano de fondo, pleno del arrebato subjetivo del pintor, mirada con cuidado su pesadez visual no enseña otra cosa la duración fijada de un proceso concreto, sin persona ni testigo, como es el escurrimiento de pintura de un cuerpo soportante a otro, por contacto.

Lo indirecto de la gran mayoría de los eventos que ocurren en este trabajo explica también la indiscernible cualidad de su factura. En la danzante profusión de marcas podemos imaginar el asomo de Tàpies, Twombly, Tobey, Pollock, Matta, Bacon o de otros artistas que hicieron reposar el pigmento sobre el soporte de un modo reconocible y particular. Se trata, sin embargo, de espejismos referenciales: mascaradas, falsificaciones y disfraces, ya que comúnmente los efectos visuales que los promueven son resultados de procesos alternativos

y heterodoxos. Burlar al ojo, haciendo pasar una impregnación por un derrame directo, un exceso de materia pictórica incrustada por una costra natural, una hebra de pintura estirada con los dedos por un *dripping*, es uno de los efectos del extremo dominio de las huellas que presenta esta extraña manera de pintar. Su procedimiento puede igualar con igual destreza la precisión mimética de un aparato técnico y el virtuosismo pictórico de la naturaleza.

Tanto las formas variables que asumen las marcas, en virtud de los procesos humanamente incontrolables de los que provienen, como sus apropiaciones y simulaciones bajo el dominio de la técnica y la cultura, parecen constituir –en su ausencia total de una temática externa– el principal *motivo* de este trabajo. No es casual que esté realizado únicamente con pintura industrial, depositada con mucha frecuencia sobre materiales densos, impermeables, que tienen también usos industriales. La interacción estrecha de tales materias, que no se compenetran ni se *tragan* entre sí, permite que las marcas puedas aislarse en determinado momento, salir enteramente del soporte para entrar en otros juegos y en otros tejidos pictóricos que las reaniman y reinventan.

Desde las dinámicas de la expectación, la fisonomía pictórica de la obra de Claudia Hidalgo pudiera remitir así a una especie de cerebro autónomo de la pintura. Podría pensarse que es un programa computacional de última generación el que gobierna su inteligencia, que parece tender en todo momento hacia una inédita objetividad. Una objetividad ligada a la proliferación incestuosa de su propio cuerpo –el cuerpo de la pintura– y a una desarticulación magistral de las reglas de su lenguaje.

Poco más podría decirse, sin trastabillar demasiado y en la diacrónica modalidad de las palabras, de la misteriosa faena por medio de la cual Claudia Hidalgo entra completamente a la pintura para salir expulsada de ella como agencia productora. Con una inteligencia táctica de las mejores, ella *actúa* una pintura que su vez nos ofrece la imagen deslumbrante de su propia, autómata, producción.





AUTOMATON

Paintings from Claudia Hidalgo

Ana María Risco

Elegantly hung on the walls of the D21 Gallery, Claudia Hidalgo's paintings hold themselves back. Intent on letting themselves be observed they say nothing of their long gestation during which, laid out on the floor, they were crushed and manhandled in every possible way by the pigment. The secret that they hold close is linked to the meticulous heavy-handedness of their making. They were not made with the thoughtful hand or eye that now pretends to gaze at them, but rather with a sort of ocular muscle. They are paintings wrought with a pictorial power and energy that has barely finished leeching out of them as the image finally takes over.

As the visible and testimonial result of the intense physicality that has laboured in their insides, these paintings seem to be the actual and delayed effect of the mass movement of particles that the *action painting* produced within the visuality of the painting. The artist created them by following, to an extent, the insolence and euphoria of the abstract and informalist expressionist artists of the twentieth century who chose to directly spill and splatter pigment onto the canvas in order to explore, in that free association of their own bodies with the canvas, what pure randomness could do *in painting*. For years her work has been exactly to place her own slender being, with full-bodied intensity, into that zone of risk which the mere handling of these materials implies, and to locate that challenge within the limits of a structure that ends up being –laid out on the floor of her workshop– similar to what the canvas was to those pioneers of *action painting* who are now echoed in her work. In the words of Harold Rosenberg: "an arena in which to act".

The ways in which Claudia Hidalgo's visual experimentation distances itself from, while at the same time resembling, the basic dynamics of *action painting* that reinvigorated the potential of surrealist automatism in pictorial art of the twentieth century, are perhaps the primary reasons for keeping these dynamics in mind at the moment in which one exposes oneself to the vertigo of her work. In this the infinite variations of tensed and superimposed frames remain in some way the result of accidental forces, as their dance in suspension –which can with difficulty be attributed to the restrictions and controls imposed by the manual "craft"– demonstrates. Missing from its creation is the imprint of the energetic and spontaneous gesture that made neo-expressionist painting a sort of historical reference point for a maximum display of the painter's subjectivity. The direct gesture is kept at bay in this painting that seems to want to expel the freed subject from its landscape, eager to discover its own unconscious opacity in the trace of its creation. If there is any mark intentionally located here it exists in order to give a foothold or horizon to the protagonising mass of other marks that are the result of the intervention of printing media and bodies that have to do with the processes of engraving and imprinting.

The automatism inherent in this painting has an objective and exterior characteristic: it refers to the unpredictable behaviour of the materials that are interacting in an infra-optical ritual that announces itself, that imposes itself as a given fact, an apparition, on the exercise of the person painting in this way.

In the extensive use of indirect processes that affect and modify the automatism of her painting, Claudia Hidalgo follows Dittborn's school of art in which she was formed. This can be considered as a vast field of references that nourish and directly affect her work. As with the airmail paintings, strongly imbued with their own automatism, in this work one finds much material taken from other contexts and included here through incrustation. Rather than previously-printed photographs or sketches, what are here given a new lease of life are the layers, droplets and other apparently totally random pictorial events that come from other surfaces and have been re-stuck thanks to the rejuvenating properties of the thinner, losing on the way a certain arbitrariness in order to gain, in their new application, another, more current haphazardness.

Sometimes, specifically in the monochromatic work, the totality of the painting is the result of a transfer of pigment. What is painted is in its entirety a mark, not unlike the imprint left of a giant elephant that has been sleeping in the sand. If the actions of the artist have mediated in the process of this transfer, it has been to distribute the pigment on the surface to be printed on, and to exercise weight modulation on the receiving field with the aim of promoting a total coverage and impeding the visual activity from being concentrated in one site and thereby bringing with it the fantasy of *the figurative*. If in other areas of this experimental field the "mattian" –as the artist calls it– kind of mark seems to create a lyrical background, imbued with the painter's subjective outburst, if one looks closely its visual weight tells of the fixed duration of the concrete process, without person or witness, that is the *dripping* via contact, of paint from one supporting body to another.

The indirectness of most of the events that occur in this work also explains the indiscernible quality of its making. In the dance-like profusion of marks we can discern hints of Tàpies, Twombly, Tobey, Pollock, Matta, Bacon and other artists who brought pigment to rest on a support in a particular and recognisable way. However, this is the echo of a reference: masking, faking, disguising, as the visual effects that promote them are the results of alternative and heterodox processes. To outwit the

eye, making an impregnation look like a direct leak, an excess of incrusted pictorial material like a natural scab, a thread of paint stretched out by the fingers like a *dripping*, is one of the effects of the extreme domination of the marks that this strange way of painting reveals. Its process is equal in dexterity to the extreme mimetic precision of a machine or the pictorial virtuosity of Nature.

Both the variable forms that the marks take on, resulting from the processes that made them and which cannot be humanly controlled, and their appropriations and simulations under the power of technique and culture, seem to constitute –in the total absence of any external theme– the principal *motive* of this work. It is not by chance that only industrial paint is used in this work, often placed onto thick, impermeable materials that also have an industrial use. The close interaction of these materials that neither penetrate each other nor *swallow* each other, allows the marks to, on occasion, isolate themselves, to leave the support material completely in order to enter into other games and other pictorial webs that reanimate and reinvent them.

From the dynamic of expectation, the pictorial characteristics of Claudia Hidalgo's work could remind one of a sort of automated brain of painting. It could be imagined that its intelligence is directed by a hyper-modern computer program that tends at every instant towards an unprecedented objectivity. An objectivity linked to the incestuous proliferation of its own body –the body of the painting– and a masterful de-articulation of the rules of its language.

Little more can be said without stuttering, and with the diachronic limitations of words, to speak of the mysterious performance through which Claudia Hidalgo enters entirely into the paintings and is expelled by them as its producing force. With a tactile intelligence that she shares with the best she *acts* a painting out which then offers us a spellbinding image of its own, automated, production.





BLACK-GREY-SILVER-WHITE

NEGRO-GRIS-PLATA-BLANCO



MUERTE SÚBITA

Negro-Gris-Plata-Blanco

Eugenio Dittborn

Claudia Hidalgo (CH) emplea para hacer sus pinturas, Polivinilo Carbonato, una tinta para imprimir industrialmente.
Brillante, espesa, flexible, pesada, viscosa, semi-transparente, tóxica, resistente a la intemperie y de secado rápido; soporta bien la temperatura y el proceso de estiramiento.
Para adelgazarla se emplea el diluyente acondicionador P1-0400 del 5 al 20 %.

En las pinturas *negro-gris-plata-blanco* la hechura se esconde y engaña o confunde. Puede creerse que esas pinturas están hechas directamente: manualidad y arsenal de instrumentos empleados por la tradición pictórica, todos relativamente

pequeños y que entran extensamente en contacto con la superficie del soporte sobre el que la ejecución se despliega.

Podría suponerse que en las pinturas de Claudia Hidalgo se emplean procedimientos análogos a la relación Matriz-Copia en la tradición del grabado: traspasar desde una matriz metálica, ene veces, tinta gruesa a ene papeles dando lugar a ene copias. La suposición de una matriz y una copia no tiene asidero. La matriz supuesta traspasa materia que no puede traspasar por segunda vez. La primera y única vez que lo hace padece *muerte súbita.*

En la madrugada de hoy 10 de enero del 2016 ha muerto David Bowie. Su cadáver de pie, tropieza con el cuerpo sin vida de Freddy Mercury. Ambos cantan junto a Queen, Under Pressure (Bajo Presión).
Y es bajo la presión de sus propios pies que CH traspasa desde un plástico en el suelo, materiales blandos, hasta un nuevo depósito: una pintura suya, en la madrugada de hoy 10 de Enero del 2016.

La pintura de CH no emplea las manos de Claudia Hidalgo. Tampoco hay bastidores ni tensión superficial. Sus dimensiones sobrepasan con mucho el control del ojo. El Polivinilo Carbonato no sólo se traslada con



dificultad, cae, se desparrama lentamente, se adhiere como alquitrán y marca.
La sóla maniobra directa y manual que realizó Claudia Hidalgo fue el traslado desde trabajos dados de baja y resecos, de trozos negros que brillan.
Arrancados a la fuerza fueron trasladados, ablandados con diluyente y pegoteados sobre pinturas en proceso.
Costras desmesuradas, transplantes de mala muerte.

Sobre un plástico instalado en el suelo Claudia Hidalgo irá dejando caer esa pintura brillosa, espesa y pegajosa, esparciéndola a diestra y siniestra en momentos alejados entre sí. El aire irá espesando los derrames de acuerdo a la duración de sus exposiciones sobre el plástico que los soporta en el suelo. Y diluyente incoloro o levemente coloreado.
Todo estará allí, inerte, hasta el instante de *la sobreposición de una tela nueva* que cubrirá todos los materiales depositados sobre el plástico en el suelo. *Y caminará* CH sobre esa tela nueva, de ida y vuelta, en redondo o diagonalmente, aplastando los materiales depositados. Al retirar la tela nueva y depositarla en el suelo, boca arriba, ahí estará la adherencia instantánea de las materias acumuladas en el plástico del suelo.



Claudia Hidalgo descubrió un material que no conocíamos, blando, grueso e indeseable. Fue depositado en una superficie rígida, en el suelo, para luego aplastarlo contra una tela nueva que lo cubrió.
De la presión –las caminatas de CH sobre la tela– resultó el traspaso sin vuelta atrás, del material antes estacionado en la superficie rígida del suelo y que de golpe ha cubierto la tela que lo cubría: marcas irrepetibles de ese material blando, grueso e indeseable. Ningún instrumento de uso manual habrá sido empleado.

El rumbo de Claudia Hidalgo se debe parcialmente a un libro de Wolgang Beck, 1951, Editorial Sternlink, Sttutgart, titulado *Adicción a Juegos Pictóricos de Azar y Casualidad*, que Claudia Hidalgo había leído en 2009.
Wikipedia define *Azar* diciendo que es causa o fuerza que supuestamente determina que los hechos y circunstancias imprevisibles o no intencionados se desarrollen de una manera o de otra.
"El azar permitió que usted encontrara a Luis en la playa."
Y Wikipedia dice que Casualidad hace referencia a la combinación de circunstancias que resulta imposible anticipar y evitar. Aquello que ocurre por

casualidad es imprevisto y por lo tanto, no puede sortearse.
"La casualidad quiso que me reencontrara con ella en una cafetería de París".

Cabe preguntarse finalmente en qué sentido las obras *negro-gris-plata-blanco* son pinturas. ¿Será que CH con toda inocencia pero enfáticamente, nos ha pasado gato por liebre y sus pinturas a pesar de parecerlo y gravemente, son falsificaciones? Si así fuese ¿cual sería el original que Claudia Hidalgo falsifica?

Lo que vimos en las pinturas *negro-gris-plata-blanco* fue, lo recordamos como si fuera hoy, un cojo caminando por zonas que ya no gravitan. Figuras buscando zonas de hollín y rodeadas de un amontonamiento de puertas sin salida. Los espíritus nos habían reconocido al devolverles esas marcas o por el alivio de poblar zonas blandas. Caminamos de lado y miramos por última vez, lo recuerdo como si fuera hoy, las pinturas *negro-gris-plata-blanco* inclinadas por dentro y cruzadas por ráfagas y hoyos. No había, lo recordamos como si fuera hoy, nada moviéndose en esas pinturas. A menos que fueran nuestros ojos los condenados a no ver nada que se moviera.

Ahí lo que estas pinturas deseaban y cubrían.
O proponían y evitaban:
un océano súbitamente seco.







SUDDEN DEATH

Black-Grey-Silver-White

Eugenio Dittborn

For her paintings Claudia Hidalgo (CH) uses Polyvinyl Carbonate, an industrial printing ink. Shiny, thick, flexible, heavy, viscous, semi-transparent, toxic, weather-proof and fast-drying, it is temperature-resistant and stretchy.
5 to 20% P1-0400 is used as a thinner.

In the paintings *black-grey-silver-white* the process of creation hides itself or cheats and confuses the onlooker. One could imagine that the paintings are made directly: craft and the arsenal of instruments deployed for the painting tradition, all quite small, are used to enter into extensive contact with the surface of the canvas on which the execution is underway.



One could suppose that in Claudia Hidalgo's paintings the process is analogous to the relationship between the original and the copy in engraving: transferring, many times, thick ink from a metallic original onto many sheets of paper, resulting in copies. There is no pretext for the assumption of an original and a copy. The supposed original transfers material that cannot be transferred a second time. The first and only time that it does so it endures a sudden death.

Early this morning, the 10th January 2016, David Bowie died. His corpse, standing tall, bumps into the lifeless body of Freddy Mercury. Both sing Queen (Under Pressure). And under the pressure of her feet CH transfers soft substances from a plastic sheet on the floor onto a new recipient: her painting, early this morning, the 10th January 2016.

CH's paintings don't come from Claudia Hidalgo's hands. Nor are there stretchers or superficial tension. The dimensions far surpass the eye's control. The Polyvinyl Carbonate is not only hard to shift, it falls, it oozes, it sticks like tar and it stains. Claudia Hidalgo's only direct and manual intervention was the transferral of shining black slivers from obsolete and dry works.



Ripped off, these flakes were made malleable again with thinner, and stuck onto the painting. Oversize scabs, shabby transplants.

On a plastic sheet placed on the floor Claudia Hidalgo drops this thick, shiny, sticky paint, dribbling it here and there spasmodically. The air will dry the drops for the time that they lie exposed on the plastic on the floor. And the colourless or lightly-tinted thinner.
It's all there, inert, until the moment when *a new sheet is laid over it*, covering all the substances deposited on the plastic lying on the floor. CH will *walk over* this new sheet, back and forth, in circles or diagonally, squashing the substances deposited on the plastic. When the new sheet is taken away and placed upwards on the ground, it shows the instantaneous adhesion of the substances amassed on the plastic on the ground.

Claudia Hidalgo discovered a substance unknown to us, thick, soft and unpleasant. It was placed on a rigid surface, on the ground, and was then squashed against a new sheet of material laid on top.
From the pressure –CH's footsteps on the sheet– comes the transferral that has no return, of the substance that had been on the rigid surface on the ground and which suddenly finds itself now on the cover sheet:

unrepeatable marks of the thick, soft and unpleasant substance. No instrument or utensil was used.

The direction Claudia Hidalgo is taking is due in part to a book by Wolfgang Beck, published in 1951 by Sternlink, Stuttgart, called *Addiction to Pictorial Games of Chance and Coincidence* that CH had read in 2009.
Wikipedia defines *Chance* as the cause or force which apparently determines that unforeseeable or unintended events or circumstances occur in one way or another.
"It is by chance that you meet Luis at the beach."
And Wikipedia states that Coincidence refers to the combination of circumstances that are impossible to anticipate or avoid. That which occurs coincidentally is unexpected and therefore cannot be avoided.
"It was coincidence that I met her in a café in Paris."

Finally, it is worth asking to what extent the works negro-gris-plata-blanco are paintings. Has CH, unwittingly but emphatically, pulled a fast one on us? Are her paintings, while appearing to be just that, actually fakes? And if this is the case, what is the original that Claudia Hidalgo has faked?



What we saw in the works *black-grey-silver-white* was, we remember as though it were today, someone limping through zones that no longer rotate. Figures looking for areas of soot, surrounded by a pile of doors that lead nowhere. The spirits recognised us as we gave them back these marks, and because of the relief of inhabiting the soft areas. We walk alongside and look for the last time, I remember as if it were today, the negro-gris-plata-blanco paintings bending inwards and cross-crossed with gusts and hollows. There was nothing, let us remember as if it were today, moving in those paintings. Unless it was our eyes that were condemned to see nothing moving.

This was what these paintings sought and hid. Or proposed and avoided:
an ocean suddenly dried up.



COLOUR

COLOR



MUERTE SÚBITA

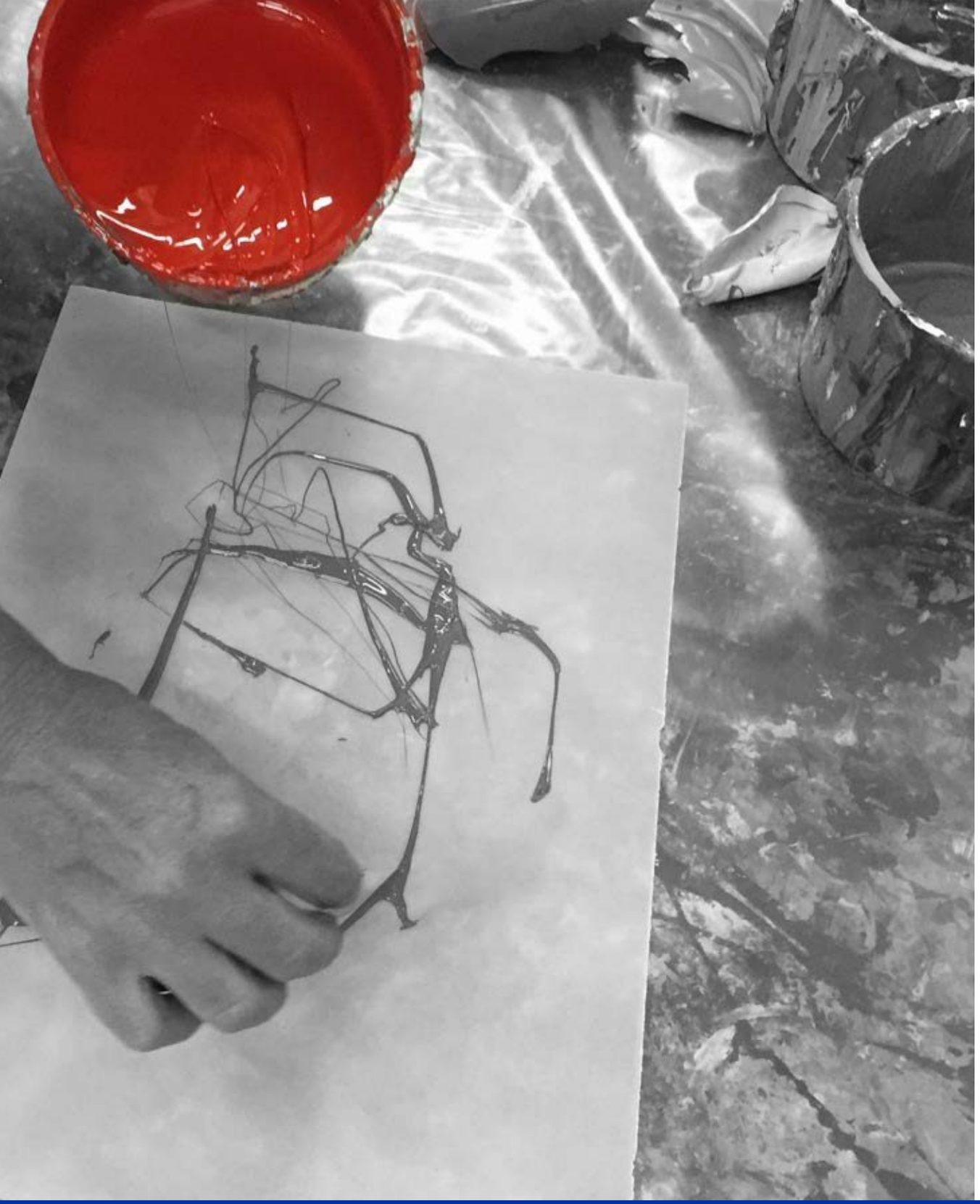
Pinturas color

Eugenio Dittborn

En la muestra hay dos pinturas de actividad cromática. Me referiré a la de mayores dimensiones.

En oposición a las obras *negro-gris-plata-blanco*, producidas por traspaso y de una vez, nos topamos ahora con una sucesión de acometidas sobre la superficie, realizadas a mano, instrumentos en mano.
Arrastres, incisiones o retiros y luego cavar para volver a cargar, terminan en una densa sobreposición de estratos.

Capas geológicas de cualquier planeta del sistema solar o fosa común de pequeñísimos cadáveres sobrepuestos.



Desde la distancia y en lugar de esa pintura, verá usted el brillo de lo que no se puede narrar ni enumerar ni medir ni cuantificar ni palpar, tal es la trituración de la superficie, su quebrazón, su astillamiento.
Acérquese y aplique su microscopio. Advertirá que Claudia Hidalgo *hizo* todo eso. Advertirá usted que Claudia Hidalgo *hizo* todo eso y que la maqueta de esta pintura aparecerá sólo cuando Claudia Hidalgo se retire, clausure el movimiento de sus manos, su cuello, sus pasos, las inclinaciones de su cabeza, el arrastre y levantamiento de objetos pesados y necesarios.

¿O la maqueta de la pintura que recién ha concluido no es ninguna maqueta y sí lo es *la pintura anterior?*

"Se ha afirmado que es posible saber como vencer sin que esto suponga necesariamente que se va a obtener la victoria".

Sun Tzu, *El Arte de la Guerra.*

SUDDEN DEATH

Colour paintings

Eugenio Dittborn

In the exhibition there are two chromatic paintings. I'm talking about the large-scale one.

In contrast to the *black-grey-silver-white* works, produced by a process of transferral, once, we are now confronted with a series of connections on the surface, handmade, instruments in the hand. Dragging, cutting or removal followed by gouging in order to load up again, they end up as a dense superposition of strata. From a distance you will see the shimmer of something that can't be described, or counted, measured, added up or felt, such is the crushing of the surface, its breaking, its shattering.



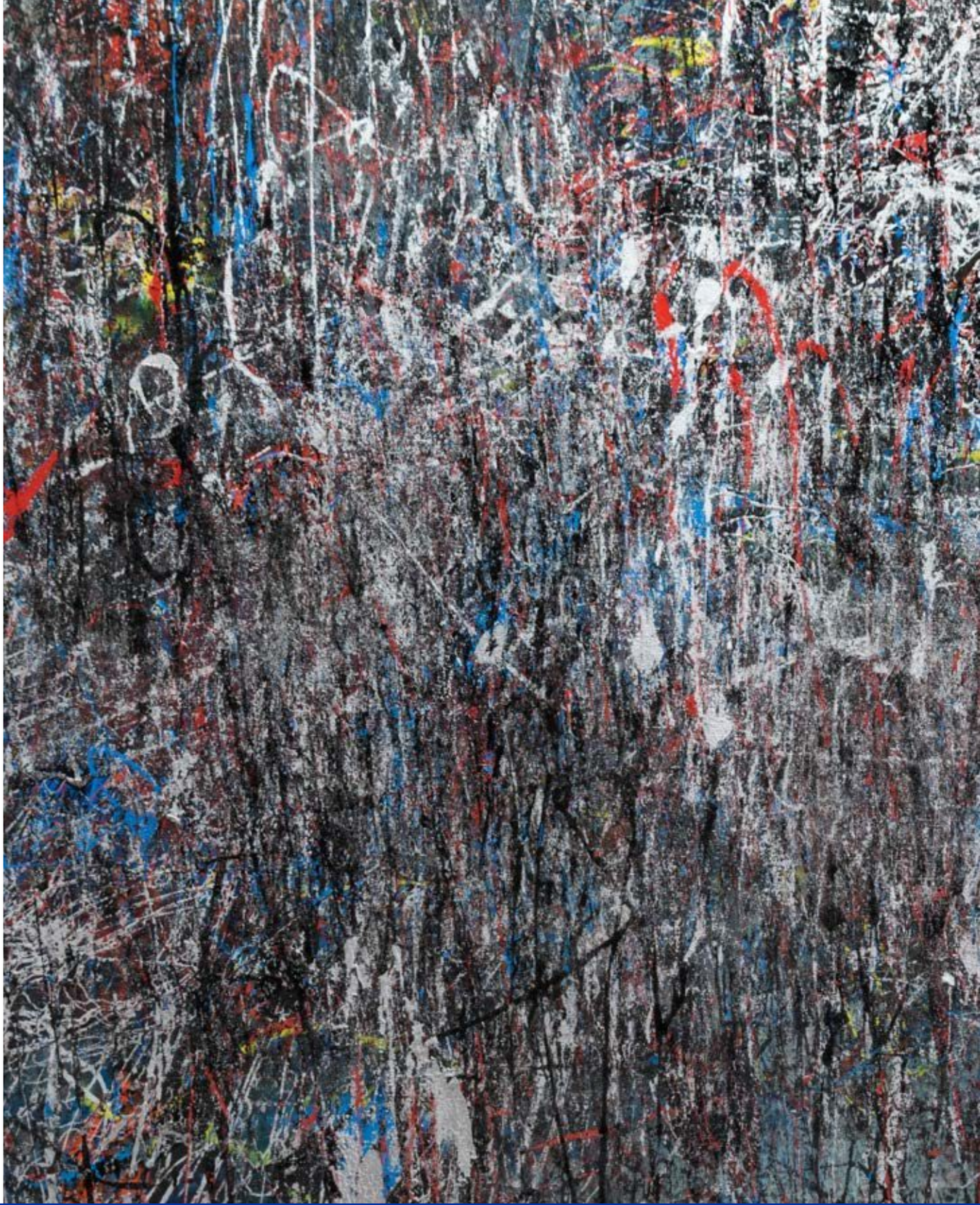
Geological layers on a random planet in the solar system or the stacking up of tiny corpses in a pauper's grave.

Come closer and use your microscope. You warn that CH *did* all of this. You warn that Claudia Hidalgo *did* all of this and that the model of this painting will only appear once Claudia Hidalgo has retreated, finished the movements of her hands, her neck, her steps, the inclinations of her head, the dragging and lifting of necessary objects.

Or is the model of the recently finished painting not a model at all but *the previous painting*?

"It has been confirmed that it is possible to overcome without this necessarily ensuring victory."

Sun Tzu, *The Art of War.*





EXTRACTS FROM

A CONVERSATION

EXTRACTOS DE

UNA CONVERSACIÓN



EXTRACTOS DE UNA CONVERSACIÓN

con Ana María Risco

Cantidad de eventos por centímetro cuadrado

El material que empleo es pintura PVC, un material plástico, viscoso, que tiene cuerpo. Eso quiere decir que cuando lo tiro desde lejos no se corta. El óleo no tiene ese cuerpo, tampoco el acrílico, solo con materiales plásticos se puede hacer esa línea continua desde la mano hasta el soporte. El PVC es una pintura que resiste el paso del tiempo, no se seca, sólo se contrae: si le pones diluyente se vuelve a activar. Generalmente se usa para hacer impresiones publicitarias.
(…)
Ocupo diversos soportes: lino, lona, PVC, y Blackout. Si escojo la lona o el lino, sé que la pintura mezclada con el diluyente se va a impregnar de una cierta forma acuosa. Al pintar, comúnmente trabajo primero la superficie acuosamente, *mattianamente* se podría decir. Luego intervengo este fondo con impresiones. Pinto en un papel o en otro soporte y eso lo voy trasladando a la tela.

(…)

Cuando escojo soportes plásticos la pintura no se absorbe. El PVC no absorbe nada, la pintura se desliza, fluye hasta que el aire detiene su movimiento. La pintura queda pegada, adherida sobre él. No hay integración entre el soporte y lo soportado. Esto significa que en algún momento puedo despegar las manchas que conforman la pintura. De hecho, despego manchas, les aplico diluyente por el reverso y las vuelvo a pegar en otras pinturas. Traslado manchas de un lugar otro y algunas manchas secas están sueltas en mi taller, esperando un lugar donde depositarse.

(…)

Ocurre así que hay varios tipos de huellas o marcas en las pinturas. Unas corresponden a estos fragmentos despegados de otras superficies que introduzco como parches y que voy integrando con diluyente. Son manchas con cuerpo, incrustadas. También ocupo grafismos directos sobre el soporte. Goteos, precipitaciones, hebras. Estos tienen un recorrido, un movimiento que claramente delata cierta relación con la mano. La parte impresa de la pintura adquiere una frialdad distinta, que se nota.

(…)

Las manchas, a pesar de ser muy azarosas, están también en alguna medida controladas. Me interesa ese nivel de control al interior de un procedimiento que es bastante incontrolable. En rigor, cuando mancho en cualquiera de las modalidades, es el material el que está hablando. Pero uno sabe qué hacer para que ocurran ciertas cosas que nunca se pueden prever del todo. Así uno, como *pintor*, trabaja en la incertidumbre y obtiene también resultados inesperados.

(…)

Trabajo a ratos con mucho color y otras veces necesito volver al blanco y negro. Este me deja ver con claridad la diferencia de las huellas. El color tiene una carga estética muy fuerte, a veces funciona bien, pero al trabajar con él no logro ver del todo si las huellas están separadas. Tengo entonces la necesidad de volver al blanco y negro.

(…)

En lona o en lino trabajo el blanco y negro de la misma manera que el color. Pero cuando el soporte es Blackout, un género muy liso que se usa para tapar el sol, esparzo solo pintura negra en una melamina de distintas maneras y luego tiro el género encima. Luego presiono con las manos y con los pies. La manera en que pinto sobre la melamina determina las huellas que van a quedar impresas en el Blackout. Por eso tengo mucho cuidado con cómo aplico la pintura sobre ese material: que no exista la huella de una herramienta, una espátula, un pincel que se torne reconocible. Enseguida también cuido mucho la forma de presionar el Blackout sobre la melamina. La pintura no debe reventarse durante la presión, porque es importante que el blanco esté siempre funcionando, atento, generando un flujo de lo visible.

(…)

Las pinturas que obtengo de esta manera son monotipos, esto quiere decir impresiones únicas, donde la matriz desaparece al sacar la impresión en la tela.

(…)

Me interesa cómo actúan las distintas marcas en la pintura, una arriba de otra, una después de otra. Cada parte está tratada de distintas formas. Las zonas diluidas no se compadecen de los parches y los parches no se compadecen de las huellas directas en la tela, los goteos o los chorreos. Nada está en consonancia con nada y no hay, o no debiera haber, zonas de quietud.

(…)

Cuando estas cosas se juntan y chocan y al mismo tiempo, gracias a lo delgado de unas se puede ver lo corpulento de otras, o gracias a lo indirecto de unas se ve lo directo de las otras: se producen eventos visuales. Estos tienen que ver con lo inesperado. Y lo inesperado resulta cuando uno no sabe qué tiene que ver una marca con otra. Intento mantener viva esa pregunta y para ello tengo que combatir ciertos efectos.

(…)

Por ejemplo, cuando los eventos son muy grandes –y esto puede ocurrir con cierta frecuencia debido a que trabajo en gran formato– el movimiento visual tiende a aquietarse y entonces la cantidad de construcciones que el ojo puede hacer disminuye. El ojo tiende a optar por una sola construcción, e incluso puede comenzar a ver figuras: un paisaje, un monstruo, una cara. Todas esas apariciones atentan contra mi trabajo, porque atentan contra el principio de movimiento perpetuo.

(…)

Cuando ocurre eso, lo que hago es intervenir, intervenir e intervenir. Rompo la representación hasta que el trabajo tenga la mayor cantidad de lecturas posibles. Lo que evito es que las huellas se transformen en un trabajo de figura y fondo y todos los procedimientos y situaciones matéricas pasen a un segundo plano.

(…)

En mi pintura nada es, o pretender ser, lo que parece. Me resulta necesario que la factura no sea reconocible. El *dripping*, por ejemplo, es fácil de identificar. Todo el mundo cree saber cómo está hecho. Yo trabajo para lograr un falso *dripping*. El chorreado está compuesto de hebras de pintura depositadas en la matriz y luego impresas.

(…)

Cuando imprimo, durante la realización de los monotipos, hay muchos efectos que sí son bienvenidos. Como errores de un grabado donde se puso demasiada tinta o muy poca, o donde la matriz se deslizó y produjo corrimientos. Lo *corrido* acá es un valor. También el efecto de desenfoque fotográfico que se produce durante la impresión. Todos esos *errores* están aprobados. Lo que no está aprobado es el asomo de la representación. Tampoco el negro inactivo, el manchón grande que se apoza. ¿Por qué hay que evitarlo? Porque reduce la velocidad. Y la velocidad tiene que ver con la cantidad de eventos por centímetro cuadrado.

(…)

Estoy todo el tiempo tratando de saltar de una cosa a otra, de mirar las marcas de nuevo. Ocupo una gran cantidad de lenguajes que ya son parte de la historia de la pintura. Son reconocibles como tales y alguien dirá que mi pintura se relaciona con la de tal o cual artista ultra reconocido. Yo cuento con eso. Parto de allí. Lo que hago es activar esos lenguajes asimilados, imprimiéndoles otra velocidad: en este tiempo, en Chile, encerrada en mi taller, los vuelvo a producir de otra manera.

(…)

Digamos que los tomo y los vuelvo a hacer con pedazos de plástico pegados en el suelo o en otras superficies. De lejos las pinturas siguen teniendo esa cosa noble de la pintura abstracta, neoexpresionista… Pero tú te acercas y el material es otra cosa: basura, recorte, es otra textura.



EXTRACTS FROM A CONVERSATION

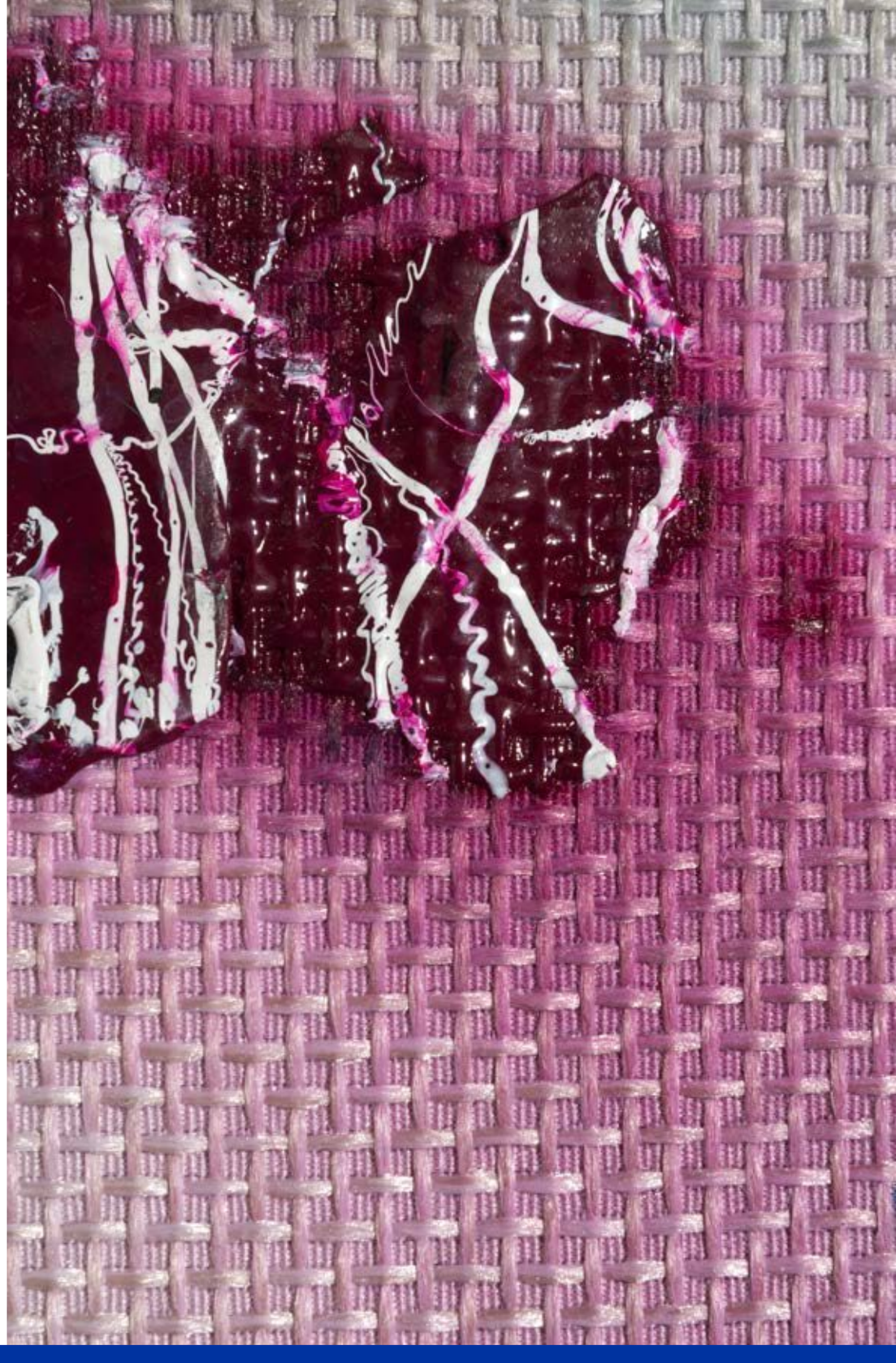
with Ana María Risco

Number of events per square centimetre

The material I use is PVC paint, a viscous, plastic material that has body. So when I throw it from a distance it doesn't separate. Oil paint doesn't have the same body, nor does acrylic, so it's only with plastic materials that you can achieve that continuous line from the hand to the canvas. PVC is a time-resistant paint, it doesn't dry but only contracts and if you add a solvent it is reactivated. In general it's used for printing advertisements.

(…)

I use various types of canvas: linen, tarpaulin, PVC and blackout material. If I use tarpaulin or linen I know that the paint, when watered down with a solvent, will soak into the material in a particular aqueous way. When I'm painting I usually first treat the surface in this aqueous way, in a Matta way, one could say. Then I intervene on this surface with prints. I paint on paper or another material, and place this on the canvas.



(...)

When I use a plastic base for the work the paint is not absorbed. PVC doesn't absorb anything; the paint slides off it, flowing until the air stops its movement. The paint is fixed, stuck onto it. There is no assimilation between the surface and the applied material. Which means that I can always unstick the marks that the paint has made. In fact, I unstick marks, apply solvent on the back and stick them onto other paintings. I transport marks from one place to another; some dried ones are lying around in my studio waiting to be fixed somewhere.

(...)

In this way there are various different types of prints or marks in the paintings. Some are fragments that I have removed from other works and used as patches, sticking them on with solvent. These are 3-dimensional marks, incrusted. I also apply graphisms directly onto the surface. Drops, drizzles and strands. These have a trajectory, a movement that clearly betrays a certain relationship with the hand. The printed part of the painting acquires a noticeable coldness.

(...)

The marks, despite being completely haphazard, are also in some way highly controlled. I'm interested in this level of control within a procedure that is quite uncontrollable. In fact, when I make a mark using any of these methods, it is the material that is talking. While one knows what to do in order to make certain things happen one can never predict everything. Therefore, as a painter one works with a degree of uncertainty, and expect unexpected results.

(...)

Sometimes I work for a while with lots of colour and then I need to return to black and white. This lets me see clearly the difference between the marks. Colour has a very strong aesthetic charge; sometimes it works very well, but when I work with colour I sometimes can't see clearly whether the marks are separated. That's when I need to go back to black and white.

(...)

On canvas or on linen I work in the same way with colour or with black and white. But when the support is blackout, a very smooth material used to block out light, I spread only black paint onto a melamine resin in various ways and then lay a piece of cloth over it. Then I make indentations with my hands and feet. The way in which I paint onto the melamine determines the kind of marks that will be imprinted onto the blackout. For this reason I'm very careful about how I apply the paint to the material, ensuring that there is no pre-existing trace from a tool, a spatula or a brush that could be recognisable. Then I'm also very careful about how I press the blackout on the melamine. The paint mustn't split when I apply pressure, because it is important that the white is always functioning, attentive, generating a flow of the visible.

(...)

The paintings I create in this way are monotypes, that is, unique prints, as the pattern disappears when I remove the print from the material.

(...)

I am interested in how the different marks act in the painting, one on top the other, one after the other. Every part is treated in a different way. The diluted zones don't relate with the patches, and the patches don't relate with the marks made directly onto the canvas, or with the droplets or the splashes. Nothing is in harmony with anything and there isn't, or there shouldn't be, any peaceful zones.

(...)

When these elements meet and collide with each other it is thanks to the slenderness of some of the marks that the corpulence of others becomes apparent, or thanks to the indirectness of some that the directness of others becomes perceptible, and visual events occur. These have to do with the unexpectedness. And the unexpected occurs when one has no idea what one mark has to do with another. I try to keep this question alive, and in order to do so I have to fight against certain effects.

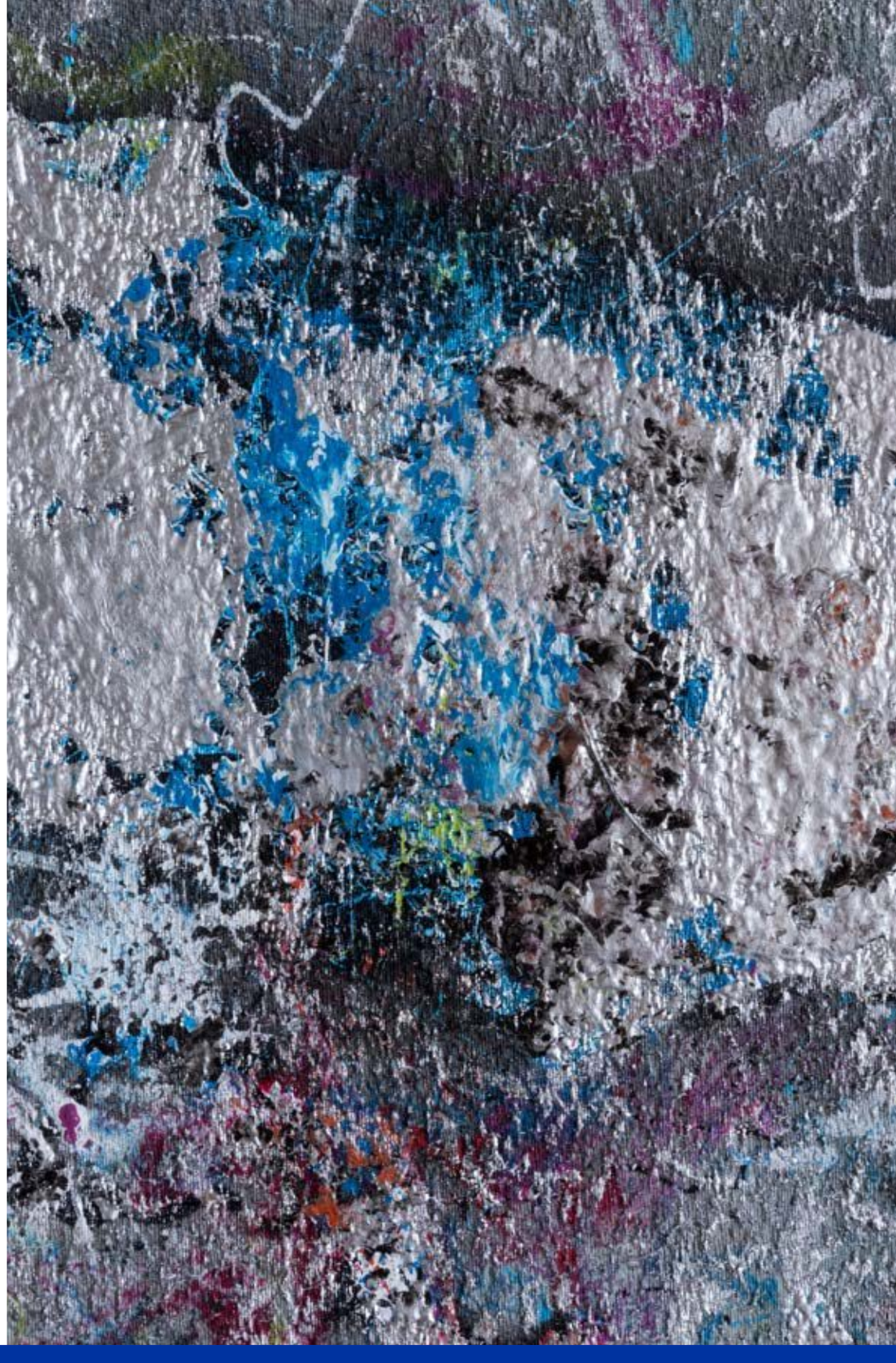
(...)

For example, when the event is very striking –which happens not infrequently given that I work on a large scale– then the visual movement tends to calm down and the number of constructions that the eye is capable of making, diminishes. The eye tends to opt for one construction. It can also begin to see shapes: a landscape, a monster, a face. All of these apparitions act against my work because they act against the principle of perpetual movement.

(...)

When this occurs I intervene, again and again. I break the representation until the work contains as many possible interpretations as possible. I avoid that the marks

transform themselves into a work containing a leading image and a background and that all the matter proceedings and situations are relegated to the background.
(...)
In my painting nothing is, or pretends to be, what it appears to be. It is necessary for me that the technique is not recognisable. Dripping, is, for example, very easy to identify. Everyone thinks that they know how it is done. I work to achieve a false dripping. The drips are made up of strands of paint deposited into the original and then printed.
(...)
When I print, when I'm making monotypes, there are a lot of effects that I do embrace. Such as a mistake in the printing when too much or too little ink is administered, or where the pattern has slipped and produced a smudge. Here the blemish has a value. As does, for example, the effect of a defocused photo produced during the printing. All of these errors are allowed. What is not allowed is any trace of representation. Nor the inactive black, the merging large black stain. Why does it have to be avoided? Because it slows down the speed. And the speed has to do with the number of events per square centimetre.
(...)
I'm constantly trying to jump from one thing to another, to see the marks from a new perspective. I use a number of languages that are part of the history of painting. They are recognisable as such and people say that my work relates to the work of such-and-such a famous artist. I count on that. That's my starting point. I activate these assimilated languages, imprinting them with a new velocity: the here-and-now, in Chile, enclosed in my studio, I give them a new productive life.
(...)
Let's say that I take hold of them and I re-create them using bits of plastic stuck to the ground or onto other surfaces. From a distance the paintings maintain that nobility of the abstract, neoexpressionist paintings... But when you get closer you see that the material is something quite different: it's rubbish, clippings; another texture.




Serigrafía
TINTAS Y AUXILIARES
Sánchez
NARANJA UNIPLAST
Q4 4102



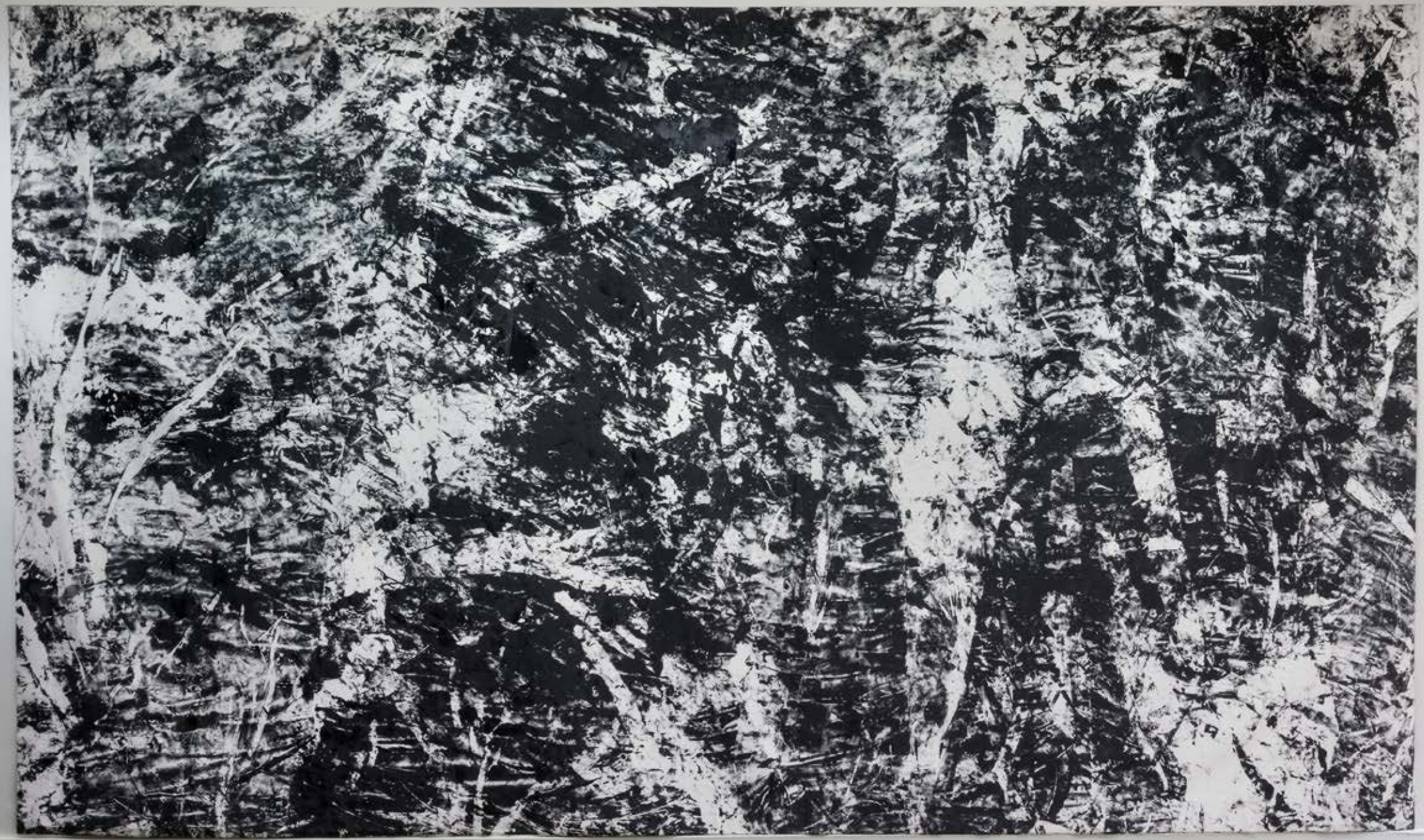
D21

D21































Claudia Hidalgo

Entre los años 1991 y 1995, estudió Licenciatura en Artes con mención en pintura, en la Universidad de Chile. Entre 2005 y 2015, estudió en el taller de Eugenio Dittborn, en Santiago de Chile. Desde el 2010 se desempeña como Directora de la Galería D21. Su exposición “Pintura” en la Sala de Arte CCU, en 2012, presentó gran parte de su trayectoria artística, poniendo en escena su experimentación técnica con los materiales sintéticos, la problematización de la relación figura-fondo y la utilización de grandes formatos. ha exhibido en diversas muestras colectivas.

Claudia Hidalgo

Claudia Hidalgo studied Fine Arts majoring in Painting at the Universidad de Chile between 1991 and 1995. Between 2005 and 2015 she studied with Eugenio Dittborn in Santiago, Chile. Since 2010 she has been Executive Director of D21 Gallery.

Her exhibition “Pintura” in the Sala de Arte CCU during the second half of 2012 condensed much of her artistic career, showing her technical experimentation with synthetic materials, the questioning of the relationship between the figure and the background, and the use of large scale formats. Previously she had exhibited in several collectice exhibitions.

LOS AUTORES

Ana María Risco

Es doctora en filosofía, con mención en estética y teoría del arte por la Universidad de Chile. Su investigación académica aborda temas relativos al arte contemporáneo chileno, medialidades e intermedialidades visuales, problemas de la crítica y relaciones entre visualidad y escritura. Es autora del libro Crítica situada - La escritura de Enrique Lihn sobre artes visuales (Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2004) y ha contribuido con textos críticos y entrevistas en diversos catálogos de artista, como JAAR SCL 2006 (Actar, Barcelona, 2006), De Langlois a Vicuña (AFA Editions, Santiago, 2009), Desierta (Eugenio Dittborn, 2010) y Nocturna (Eugenio Dittborn, 2014). Dirige el Departamento de Arte de la Universidad Alberto Hurtado y dicta clases en el Magister de Estudios de la Imagen de la misma universidad.

Eugenio Dittborn

Artista visual, trabaja y enseña en Santiago de Chile. En 1984 inventó las pinturas aeropostales y ha expuesto esas obras en Tate Modern (Londres), Witte de With (Rotterdam), Museo Nacional de Bellas Arte (Santiago de Chile), Centre Georges Pompidou (París), Documenta IX (Kassel), 26º Bienal de Sao Paulo, Institute for Contemporary Art, ICA (Londres) 8º Bienal del Mercosul (Porto Alegre), Inhotim (Belo Horizonte), Alexander and Bonin (NY), Wellington City Art Gallery (Wellington), 7th Liverpool Biennial (Liverpool), Hirshhorn Museum (Washington D.C.), Instituto de Arte Contemporânea (Lisboa), The New Museum (NY), D21 (Santiago de Chile) Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), KOW (Berlín), Museum Het Domein (Sittard), MAC (Santiago de Chile). Ha realizado las siguientes publicaciones: “Estrategias de la Plástica Nacional sobre la Década del 80”, “Fallo Fotográfico, “La Feliz del Edén” (1981), “Camino Way” (1990), “Remota” (1998), “Mundana” (1998), “Fugitiva” (2005), “Desierta” (2010) y “Nocturna” (2014). Ha realizado los siguientes videos: “Lo que Vimos en la Cumbre del Corona”(1982-2008), “5 Bocetos Preparatorios para la Historia de la Música” (1983-2008), “La Historia de la Física” (1982-2008) y “El Crusoe” (1990-2008).

THE AUTHORS

Ana María Risco

Has a Doctorate in Philosophy with special mention in aesthetics and theory of art from the Universidad de Chile. Her academic research focuses on contemporary Chilean art, visual media and cross-media, questions of art criticism and the relationship between the visual and the written. Published works include: Crítica situada - La escritura de Enrique Lihn sobre artes visuales (“Criticism Situated – The Writings of Enrique Lihn about Visual Arts”), ed. Art Faculty, Universidad de Chile, 2004. She has also contributed to critical texts and interviews in various artists’ catalogues, including JAAR SCL 2006 (Actar, Barcelona, 2006), De Langlois a Vicuña (AFA Editions, Santiago, 2009), Desierta (Eugenio Dittborn, 2010) and Nocturna (Eugenio Dittborn, 2014). She directs the Art Department at the Universidad Alberto Hurtado and teaches in the Masters degree of Studies on Image in the same university.

Eugenio Dittborn

Visual artist, works and teaches in Santiago, Chile. In 1984 he invented the airmail paintings, which have subsequently been exhibited at the Tate Modern (London), Witte de With (Rotterdam), Museo Nacional de Bellas Arte (Santiago, Chile), Centre Georges Pompidou (Paris), Documenta IX (Kassel), Sao Paulo 26º Biennale, Institute for Contemporary Art, ICA (London) 8º Mercosul Biennale (Porto Alegre), Inhotim (Belo Horizonte), Alexander and Bonin (NY), Wellington City Art Gallery (Wellington), 7th Liverpool Biennale (Liverpool), Hirshhorn Museum (Washington D.C.), Instituto de Arte Contemporânea (Lisbon), The New Museum (NY), D21 (Santiago, Chile) Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), KOW (Berlin), Museum Het Domein (Sittard), MAC (Santiago, Chile). Published works include “Estrategias de la Plástica Nacional sobre la Década del 80”, “Fallo Fotográfico, “La Feliz del Edén” (1981), “Camino Way” (1990), “Remota” (1998), “Mundana” (1998), “Fugitiva” (2005), “Desierta” (2010) and “Nocturna” (2014). He is the author of the following videos: “Lo que Vimos en la Cumbre del Corona” (“What we saw at the Pinnacle of the Crown”) (1982-2008) “5 Bocetos Preparatorios para la Historia de la Música” (“5 Preparatory Sketches for the History of Music”) (1983-2008) “La Historía de la Física” (“The History of Physics”) (1982-2008) “El Crusoe” (“The Crusoe”) (1990- 2008).

