v.i.s.u.a.l.

[illegible] e entre Saín [illegible] Edelberto Oli[illegible] recuerda como [illegible] más encarniza[illegible] [illegible] sus tiempos en [illegible] amateur [illegible] chileno. Al [illegible] en u[illegible] [illegible] para selecc[illegible] el [illegible] que iría [illegible] Amsterdam [illegible] de [illegible] a Fernandito y estuvo "cazando moscas" durante los tres rounds sin poder encontrar al escurridizo santiaguino.

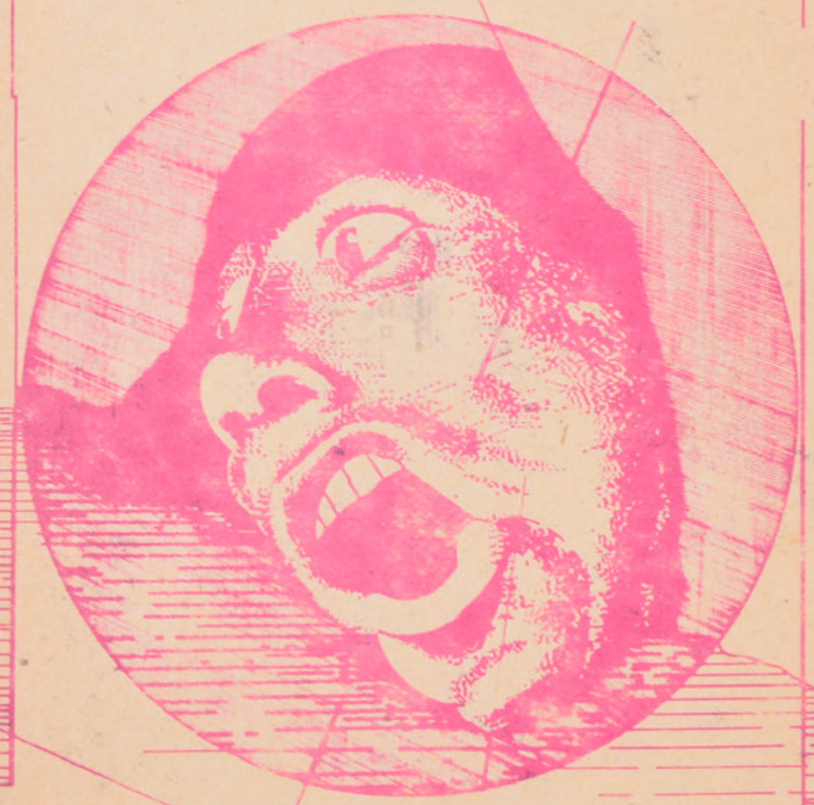
que a veces debía tirarme a pie las treinta o cuarenta cuadras. Quizá si el recuerdo de esas chauchas que mi hermano "cazaba" para mí en las viejas tablas de la [illegible] las que [illegible] para [illegible] el [illegible] que [illegible]

Iba a debutar de profesional, pero el medico que lo atendió siempre, que sabía de sus dolencias de la

Para ser perfecto, un dibujo debe estar compuesto con unos pocos trazos rápidos, limpios y firmes. Si se desea trazar una línea bien recta, hay que trazarla mirando hacia el lugar donde debe terminar; se coloca el lápiz en el lugar donde comienza el trazo, pero los ojos se fijan solo en el punto donde la línea debe concluir. La limpieza se consigue no apoyando más el lápiz en unos lugares que en otros y no realizando el trazado con una serie de trazos cortos unidos por sus extremos. Para eso se emplea un lápiz negro mediano o, mejor aún, uno de esos gruesos lápices azules de los arquitectos que permiten obtener líneas llenas y enérgicas.

Se dibuja con todo el cuerpo: es preciso, pues, estar bien sentado, con el busto erguido y los ojos lo más lejos posible del papel. El codo puede ser apoyado en algún lugar resistente; pero en todo caso la muñeca debe apoyarse absolutamente en una superficie sólida, como la parte superior de una mesa. El papel se coloca sobre un cartón grueso o una tabla lisa, colocados planos y ligeramente inclinados hacia uno.

EL LENGUAJE DE LAS LINEAS por R. y L. Lambry.



L'image et le discours ne sont pas dans un rapport d'homologie, ils ne sont pas commutables. Elle n'est jamais exposée que dans une analogie, par la médiation d'un discours. Elle n'est donc pas <u>en elle-même</u> analogique, elle est ce à quoi confine l'analogie. ("En elle-même" elle n'est rien du tout puisqu'on ne l'interroge jamais que dans le rapport d'un discours: en telle sorte qu'il n'y a jamais de forme ou de sens -comme autrefois de voyage- que dans la <u>relation</u> que j'en donne.) Le rapport qu'elle entretient avec le discours n'est pas celui d'un langage objet et de son métalangage (ce que est déjà une définition dans l'analogie), elle est référent d'un <u>autre</u> langage. C'est en quoi nous disons qu'<u>en elle-même</u> elle y confine.

SCENOGRAPHIE D'UN TABLEAU,
J.L. Schefer.

2 3 4 5

galeria epoca

Providencia 2245 Fono 236595

dittborn,dibujos.

mayo 1976

de la chilena pintura, historia

,recorrido.

RICHARD:

LECTURA I: EL ESPACIO.

a

A nivel de composición, el esquema que preside a la organización espacial de las figuras (dibujos nº 3,7,4) se apoya en la PERPENDICULARIDAD, articulado sobre ejes horizontales y verticales.

Líneas oblícuas irregulares y planos inclinados, rompiendo el equilibrio estático originado por dicha perpendicularidad, manifiestan el concepto de movimiento y velocidad en una relación generalmente binaria: hombre corriendo, avión volando (dibujos nº 7,4), alternando con la estructura horizontal/vertical predominante en la obra.

b

En el arte figurativo, lo real está generalmente señalado mediante indicios físicos, tales como el horizonte por ejemplo, u objetos naturales, sociales o urbanos, constitutivos de paisajes. En Dittborn tales marcos de referencia, si existen, no anclan el espacio, sino lo dejan en SUSPENSO. Referencias no atmosféricas a un espacio sin espesor.

Si bien las figuras de Dittborn proceden de lo real, no mantienen nexos concretos con su geografía. No revelan el orden espacial, ni temporal de su contingencia. Integran escasas relaciones contextuales.

Raras veces Dittborn arma el marco -decorado- dentro del cual actúan dichas figuras; raras veces precisa la naturaleza de su campo existencial. El espacio en que Dittborn sitúa al hombre no es escenográfico, es virtual: espacio blanco de la hoja virgen. Aquel espacio no está ni siquiera recortado en planos, siendo que el plano aún constituye un soporte para la representación, como contribución a la profundidad, determinante del ilusionismo espacial.

c

La ausencia casi total de referencias materiales a un espacio natural o escenográfico, circundante a las figuras, está suplido por la puntuación del fondo mediante signos y marcas, integrando un sistema de cotas.

El blanco está contenido por su disposición parcial en cuadrados contiguos y regulares (cuadriculado), por la inscripción en él, de cuerpos y figuras geométricas. Segmentos y vectores anuncian insistentemente el corte y la sección, mientras las flechas y demás indicaciones direccionales orientan el campo. La presencia reiterativa de números y letras, a veces coincidentes con intersecciones, alude a procedimientos enumerativos, cuya función consiste en ordenar y distribuir el tiempo y el espacio.

Tales signos geométricos, tales señales espacio-temporales, destinados a puntuar el fondo sobre el cual se recortan las figuras protagónicas, cumplen con registrar el espacio continente de dichas figuras, con regularlo. Operaciones de corte, recorte, medición y orientación tienden a INVENTARIAR la distancia; obstaculizando el avance del blanco, impidiendo su circulación. Blanco sujeto a restricciones y obstrucciones. Aquel blanco remite al vacío en su inaprehensibilidad, en su intangibilidad, sólo vencida por la circunscripción del espacio en áreas determinadas por reglas y escuadras. La permanente acotación de dicho espacio rompe el curso del blanco, atajado.

d

La propia relación figura/fondo sufre alteraciones desmentidas en las partes inconclusas de las figuras (dibujos nº 7,6), en las franjas blancas que ciñen las cabezas abiertas en uno de sus lados (dibujos nº 3,4). Esa ruptura de la continuidad del trazado, trae por consecuencia la introducción del fondo en las figuras, su penetración en ellas, la promiscuidad del blanco, su repentina invasión en el campo contiguo, afecta la integridad de los cuerpos; pese a la firmeza de su línea de encierro, sufren la ingerencia del blanco en sus límites. Cada intervalo, cada interrupción de la línea, cada pausa, abren lugar a la IRRUPCION del vacío, propicios a la disolución de las figuras, a su absorción y consumición por él.

La representación del espacio presenta en Dittborn, las siguientes características:
-ubicación de las figuras dentro de un espacio virtual, puntualizado;
-distribución de las unidades formales en el campo, integrando una relación estática de acuerdo a ejes horizontales y verticales. Trazos convulsivos -que marcan la velocidad- alternan dinámicamente con el equilibrio estático central;
-interrupción de la línea de contorno de las figuras; ésta, generalmente firme, compacta y regular, se abre sin embargo en puntos de su recorrido al espacio circundante.

La configuración del espacio en la obra de Eugenio Dittborn está afecta a alteraciones originadas por modalidades lineales. La línea sucesivamente articula y desarticula el espacio, lo configura, lo desfigura. Por una parte, la oblicuidad borrosa del movimiento perturba el carácter de estabilidad resultante de la estructura central, por otra, el uso reiterativo de senales topográficas tienden a cerrar la distancia, inicialmente abierta en torno a las figuras. La introducción del blanco en ellas constituye una amenaza de dispersión de la forma como unidad. A su vez, la entrada o salida del avión, interrumpiendo el trazo de su localización (dibujos nº 7,4), marca el cruce de una línea periférica, la conversión de un campo en otro.

En cada una de sus propiedades y manifestaciones, el espacio está sujeto a la eventualidad de un conflicto, procedente de algún fenómeno de ruptura, ya sea del equilibrio, del blanco o de la línea. La instancia de aquella RUPTURA define el carácter alternativo -activo/pasivo-, de la función que cumple el blanco en la obra de Eugenio Dittborn.

La naturaleza del blanco en cada dibujo, está subordinada a los efectos de la línea, a su posición, recorrido, repetición, convulsión y fractura. El blanco como dimensión, como condición de la representación: convergencia de sus niveles.

e

LECTURA II: "DELACHILENAPINTURA, HISTORIA".

a

Fuera del título de la serie "delachilenapintura, historia", la unidad entre las nueve obras se da por medio de, primero, la recurrencia de los elementos "paleta" y "pinceles" comunes a los dibujos nº 3,1,7,2 y, segundo, por medio de las indicaciones escritas, tales como "12 mejores chilenos pintores" (dibujo nº 8), "del pintor Valenzuela Llanos" (dibujo nº 5), "9 acuarelistas chilenos" (dibujo nº 10).

El recurso específico, en cada obra, a uno u otro referente -gráfico o textual-, determina la formulación de una doble versión a lo largo de la serie "delachilenapintura, historia".

El primer género de figuras presente en la serie corresponde a tipos populares caracterizados por rasgos étnicos prototipados, por ropa deportiva: trajes de baño, pantalones de box. Fisonomías, vestuario y prácticas deportivas, favorecen la identificación de dichas figuras, en su cuerpo.

Son siempre el boxeador, el indio o el atleta, los que disponen del manejo de la paleta y de los pinceles. Se apoderan de los instrumentos que permiten el desarrollo material de la pintura, que posibilitan su ejercicio. Dinamizada a través de ellas por el acto físico de sus cuerpos poderosos, la "chilenapintura" se enuncia como proceso técnico -paleta y pinceles-, como actividad paralela al deporte o a otras manifestaciones colectivas. Ofrece la versión de un suceso cotidiano, archivado en diarios y revistas, en memorias comunes.

Dichas figuras incorporan el ámbito de la chilenidad, compartido a la vez por el Mulato Gil, Condorito y la Perla del Mercader. Tanto Condorito como los globos propios a las tiras cómicas, convierten la historia de la pintura chilena en su sátira mediante la caricatura de sus representantes, obras o sucesos; en su aventura, como historieta -el avión de Tintin; en su ilustración como tarjeta postal -"la Perlita del Mercader"; en su anécdota; en su crónica, como "faits divers" deportivo.

La pintura chilena se vuelve objeto de conquista, anexada por figuras desconocidas u olvidadas, "traspapeladas". Paleta y pinceles, apropiados por prototipos populares, funcionan como indicios desplazados, EXTRAVIADOS en vías locales y en vidas anónimas.

b

c

Al segundo tipo de figuras corresponden los personajes retratados; el carácter oficial de retrato está dado por la inscripción de la cara dentro de un círculo operando como marco, por la pose de los personajes y los nombres adjuntos. La presentación regular de los retratos en la hoja,simula la presentación de los antiguos álbumes fotográficos. En el retrato de dichas figuras, Dittborn ocupa el contraste, la media-tinta y el juego paralelo de líneas regulares, constituyendo una trama.

Mientras los representantes populares señalan su nexo con la pintura mediante la posesión de instrumentos, los pintores retratados no requieren la asistencia de vínculos que apunten hacia su condición, puesto que esta última, designada y reconocida por vías oficiales, es pública. La oficialidad en que se manifiesta dicha pintura, está acusada por el carácter fotográfico de los retratos anteriormente mencionados. En efecto, la fotografía, en la mediatización de su objeto por la cámara, instaura una distancia; aquella distancia propia a la institución de la historia, aquel lapso determinante de la formación de su status. La "neutralidad" propia a los procedimientos mecánicos de reproducción de la imagen define correlativamente la "objetividad" de los sucesos representados; por lo tanto, garantiza la historia. El recurso específico a efectos de impresión fotográfica confirma, a nivel de representación, dicha garantía; a la vez patentiza cualquier desmentido ulteriormente provocado en la reconstitución de la realidad.

Las referencias textuales presentes en la obra, aluden a la pintura chilena memorizada en definiciones y relatos, DIFUNDIDA en biografías; a la pintura chilena codificada por la historia. Doblemente institucionalizada por la fotografía y por la escritura.

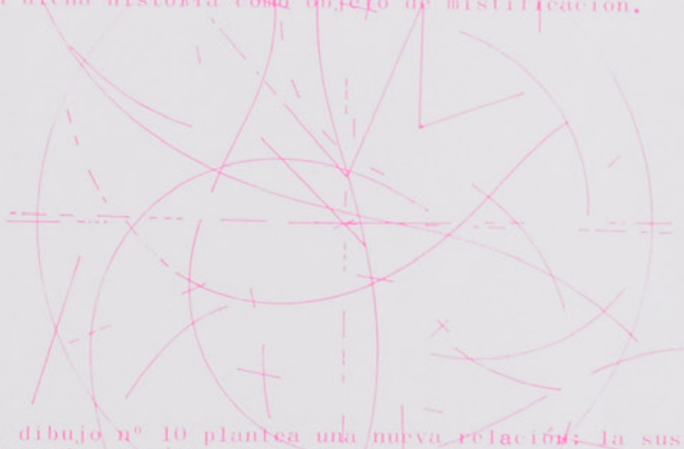
d

La primera paradoja de la "chilenapintura" radica en la tenencia impropia de instrumentos de pintura por no-pintores; la segunda radica en los nombres inventados de los personajes retratados (dibujos nº 5,8,10). Nombres imaginarios designan pintores desconocidos. Las alteraciones producidas por la doble SUSTITUCION de la identidad -ni los nombres, ni las caras responden a su designación- falsean la autoridad del retrato; niegan la pertinencia de su representación histórica, consecuentemente desmentida. La usurpación de la identidad en su reconocimiento público, provoca un nuevo desplazamiento de los tópicos constitutivos de la formación de la historia de la pintura chilena.

Caras y nombres sin acceso a la condición de pintor, sino transando su imagen, ocupan el puesto de aquellos dueños de la posteridad; arrebatan no solo la identidad, sino también la posteridad.

e

El dibujo nº 5 manifiesta la oposición anteriormente advertida: el pintor Valenzuela Llanos está referido, primero, por datos objetivos de orden biográfico o histórico ("Paris", "1869") y, segundo, por modismos e interjecciones ("regio", "uy"). Dentro del mismo dibujo, la representación de A. Valenzuela Llanos está ratificada por su identificación -nombre: "el pintor Valenzuela Llanos" y retrato-, luego abolida por la mención "no vale la pena acordarse" y por la NO-COINCIDENCIA de su identidad. La mención "Monet en Limache" revela la impostura generalizada en la historia de la pintura chilena a lo largo de su elaboración; señala dicha historia como objeto de mistificación.



El dibujo nº 10 plantea una nueva relación: la sustitución operada no sólo afecta la identidad de los personajes, sino su existencia. Solo tres retratos responden al título "9 acuarelistas chilenos". Los seis retratos vacantes denuncian nuevamente su designación oficial. La ausencia simbólica de los seis acuarelistas anunciados, subraya la carencia de una historia coherente de la pintura chilena; aquella carencia posibilita cualquier historia otra, legitimando su HIPOTETICO relato.

f

g

En los dibujos nº 8,5,10, la existencia de pintores oficiales o pseudo-oficiales se traduce en términos numéricos relativos a su cantidad ("12 mejores pintores chilenos", "9 acuarelistas chilenos") o peso ("832 kgs.", "64 kgs."). Dichas coordenadas, como las únicas CUANTIFICABLES, ponen en descubierto la inconsistencia de la historia, más allá de ellas.

Cifras, curvas y diagramas habitualmente en función de objetivar fenómenos y variaciones, tienden a vencer la incompatibilidad de dichos fenómenos; tienden a resolver, irrisoriamente, su eventualidad.

h

Mientras la pintura chilena, estática, fija su expresión oficial en los retratos de álbumes, la "chilenapintura", surge dinámica en la cotidianeidad de cuerpos, gestos y acontecimientos colectivos.

Recursos gráficos o textuales, recursos narrativos (historieta) o descriptivos (retrato) contribuyen a la evocación de un pasado archivado en revistas populares o consignado en álbumes oficiales, de una historia en marcha o detenida.

"delachilenapintura, historia" desvía la historia de la pintura chilena a partir de sus antecedentes; historia parodiada, INTERFERIDA.

15 cm.

El autor debe sus dibujos a la dispersión fotogénica del cuerpo humano detenido, debe sus dibujos a la concentración teatral del cuerpo humano en movimiento;
el autor debe sus dibujos a la observación de fracturas de que es objeto la persona humana por parte de otra u otras personas humanas.
2. Dibujar es construir la realidad destruyendo la fachada de la realidad.

El autor debe sus dibujos a la observación del esfuerzo realizado por el cuerpo de la persona humana durante la realización de ejercicios físicos violentos: invariablemente los gestos de los rostros de esos cuerpos humanos revelan padecimiento, invariablemente son portadores de una amenaza.
3. Dibujar es revelar, es ocultar.

El autor debe sus dibujos a la observación de la pluralidad efímera de los gestos del rostro h no, a la observación de la singularidad definitiva de esos gestos.
Debe sus dibujos a la observación de la aparente transparencia de los gestos del rostro humano a la aparente opacidad de esos gestos.
4. Dibujar es un lenguaje.

El autor debe sus dibujos a sus modelos: fotografías traspapeladas en revistas chilenas que bieron a la historia; debe sus dibujos a esas fotografías porque esas fotografías son Actos Fallidos;
el autor debe sus dibujos a esos actos fallidos porque esos actos fallidos son transgresiones, son irrupciones, son roturas.
5. Dibujar es crear un campo de fuerzas.

El autor debe sus dibujos a la observación del rostro humano en el transcurso de acontecim colectivos rigurosamente reglamentados: almuerzos, espectáculos atléticos, malones, fines de n la playa, sucesos boxísticos, matrimonios, campeonatos de caza submarina, visitas de p celebración de aniversarios, concursos de baile, festivales de la canción, sábados gigantes.
El autor debe sus dibujos a la observación de esos rituales humanos tal cual aparecen repre dos en la televisión, las conversaciones de las mujeres en la peluquería, las fábulas, las c ociales, las revistas para el corazón, las fotografías traspapeladas y los sueños.
6. Dibujar es una demostración

El auto ... el incon humano ... la inver el desp ... spacios tes, la
7. Dibu

El aut ... publi el leva ... de tal que es ... epancia consig
el auto
8. Dibu

El aut ... linario to de ... gica de tablas
9. Dibu

El aut ... intuicio derriba
el auto ... re del debe s
10. Dil

El aut ... ad en el rior de ... a entre y dibu
el auto ... ación rítmica
debe s ... npleo di minado
el auto ... horizonta debe s ... ncontrar direcci ... uaje gra co: la
el auto ... los horiz ales: ... nde va a la luz
El aut ... uz, a Med ... el Pasa Degrad
el auto
11. Dil

El aut ... us dibuj ... bujos d

para nueve dibujos, Títulos

1. así quedaron, Sinopsis
2. el ñauca, Epopeya
3. don capacho condorcueca, Cachivache
4. marinero somerscales, Estampa
5. monet en limache, Topografía
6. las primeras decepciones, Modelo
7. pugilista chumingo osorio, Presente
8. de los 832 kilógramos, Fábula
9. ~~a ti también, Susy~~

Pioneros de la acuarela, Encomienda

2. Dibujar es una larga historia.

El autor debe sus dibujos a la observación del ademán de ciertos animales domésticos: la distraída desfachatez de las gallinas ponedoras, la concentración de los caballos cuando agua, la nostalgia de los perros cuando orinan, la locura pasajera de los loros cuando hab y la insolencia desmedida de los gatos invisibles en agosto.

sebastian yumbel

werner zakharina

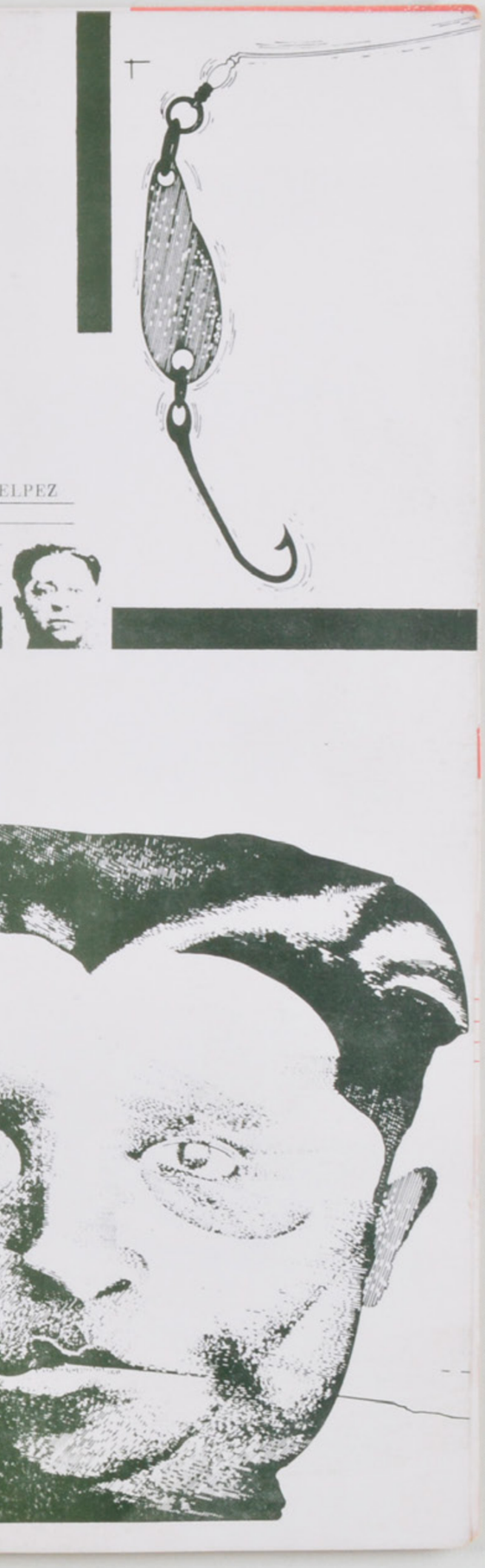
quimera espejo

rené jopolila

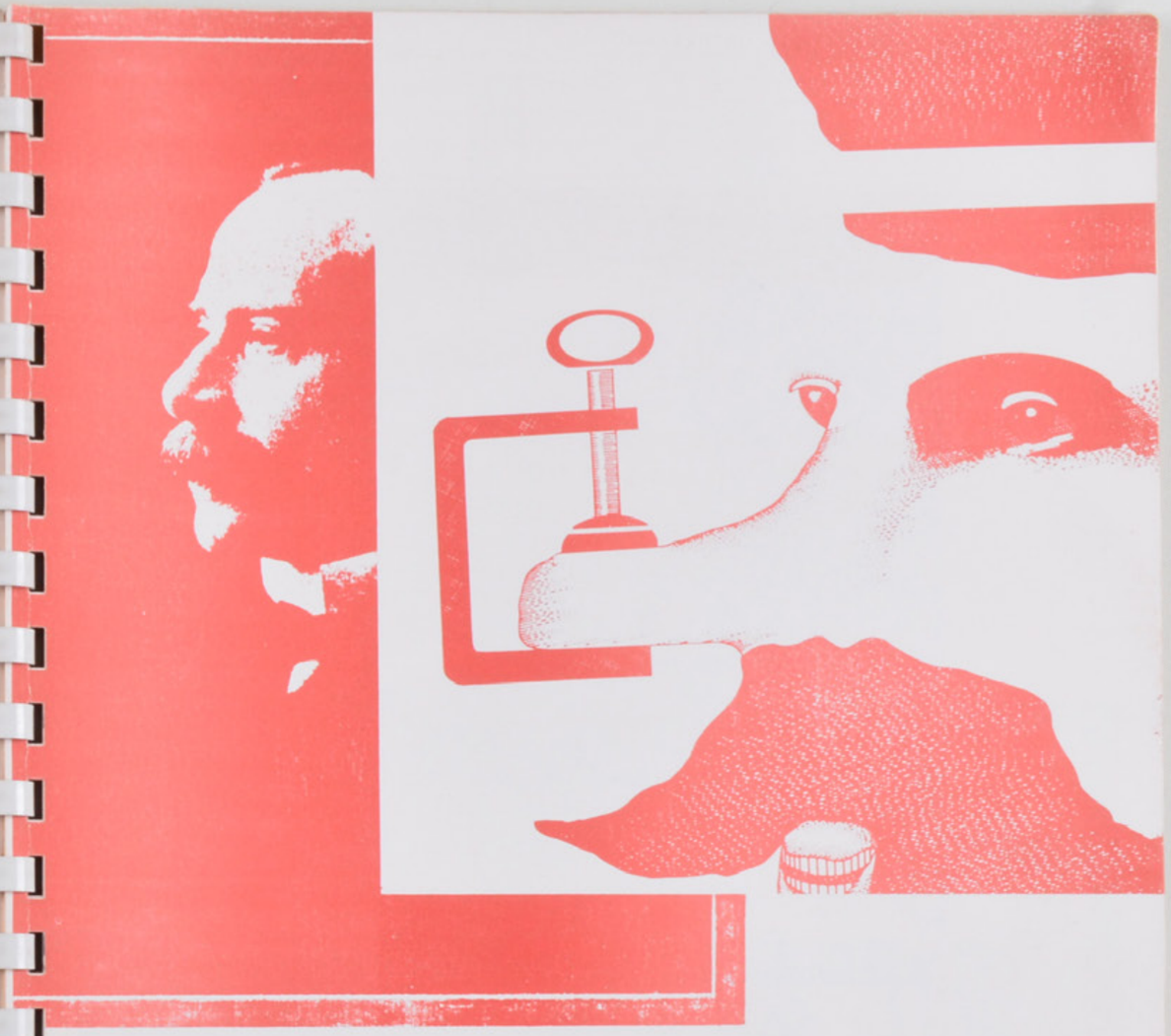
LA MIRADA, MIRA
1975
(fragmentos)
fuera de exposición
77cm x 83cm

to Rojas, campeones de
Centros de Box.

MANUEL BARRAZA, PORLABOCAMUEREELPEZ
1975
(fragmentos)
fuera de exposición
77cm x 80cm



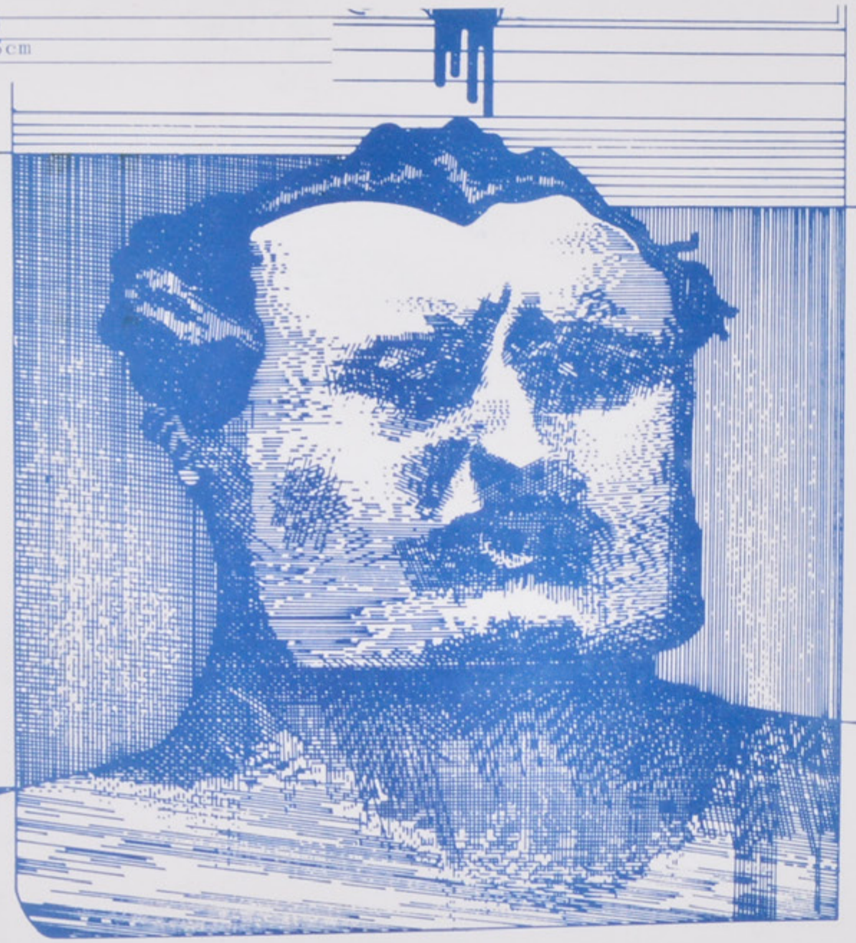
3. DON CAPACHO CONDORCUECA, CACHIVACHE
1976
(fragmento)
77cm x 89cm



4. MARINERO SOMERSCALES, ESTAMPA
1975
(fragmento)
77cm x 89,5cm

Don Diego Sonomayor. Prefecto de Santiago, del 1898 al 1899

6. LAS PRIMERAS DECEPCIONES, MODELO
1975
(fragmento)
77cm x 83,5cm



1. ASI QUEDARON, SINOPSIS
1975
(fragmento)
77cm x 89,5cm

estadio

M. R.

JORGE BERROETA
EL PRIMER NADADOR
CHILENO QUE CRUZA
EL RIO DE LA PLATA.

alada en la region antartica fa
tada por fuerte, principal y poc
n granada,
elicosa ....
ás regida ni a extranjero
dominio son

[illegible] extraída de un cementerio indígena, tan intacta, que aun conserva la dentadura. Cabeza de un [illegible] en que se destaca el rasgo fisonómico, típico de nuestros aborígenes.

[illegible]ron a los indios, sino [illegible]ron y aun escribieron [illegible]an hombres con cola.

LOS ARAUCANOS

[illegible]ron los araucanos en [illegible] de sus guerras con los [illegible] flechas, las picas y [illegible] maza o macana, que [illegible]ente, cabeza de chun-

[illegible]mponían de un arco [illegible] una cuerda de nervio [illegible]ue de punta aguzada, [illegible]tadas o huesos puntia-[illegible]enarlas con el jugo [illegible] que llevaban al campo de batalla mismo en tinajas. Pero los espa-

Las mazas o macanas trabajábanlas de *luma*, de dos o tres metros de largo y de un grueso regular que aumentaba en la extremidad donde tenía la forma de codo más ordinariamente, y a veces, de esfera sembrada de puntas. Con estas macanas aturdían a sus enemigos y en seguida los engarfiaban con el codo y los derribaban de sus cabalgaduras.

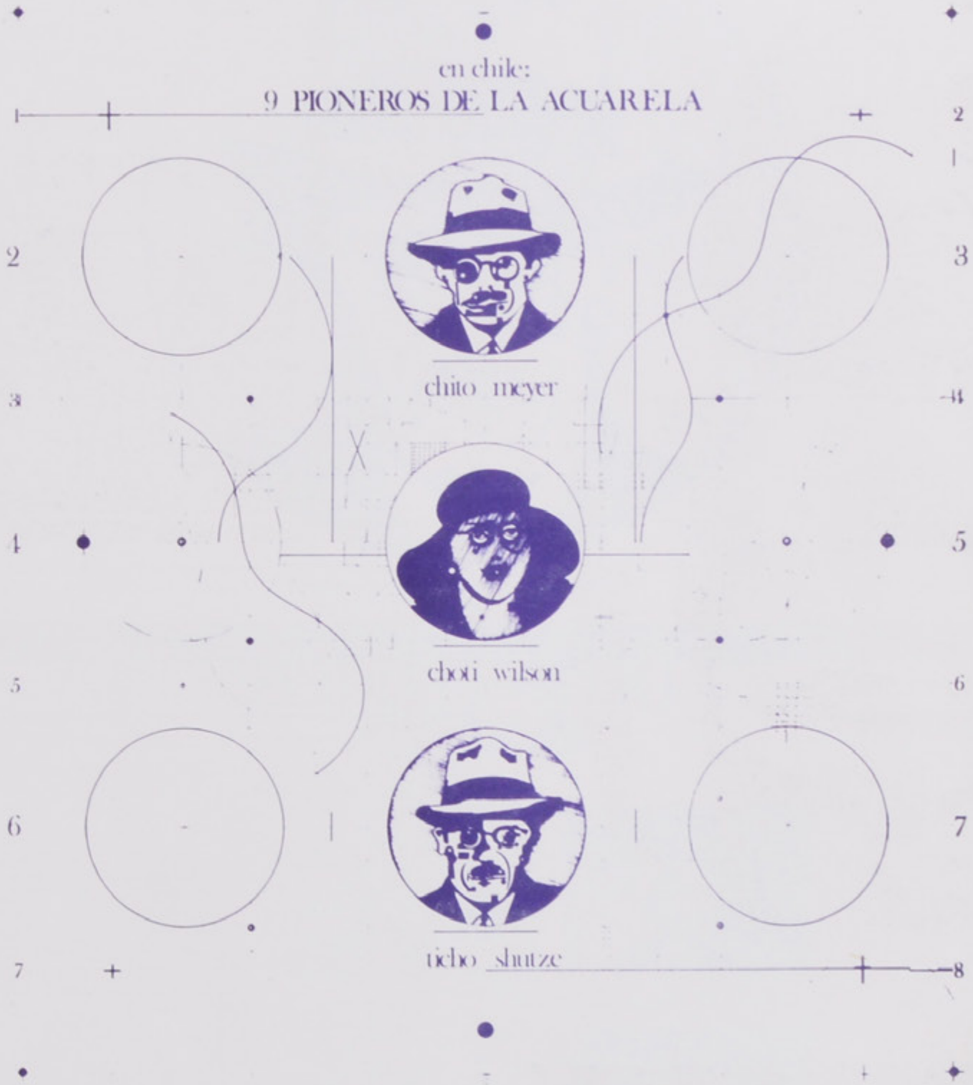
Eran diestrísimos flecheros y según el testimonio de uno de sus historiadores, no se dedicaban antiguamente a cultivar sus tierras, contentándose con las aves y otros animales que cazaban, gustando más de ser flecheros que labradores.

Los indios del sur empleaban, además, unas varas arrojadizas que manejaban con admirable destreza. Cuando en el trascurso del tiempo mejoraron sus armas ofensivas, colocaron como astas de sus lanzas pedazos

2. EL ÑAUCA, EPOPEYA
1975 - 76
(fragmento)
77cm x 88,5cm

sharp changes due in autumn chic

The
bec
geth
and
alwa
the
less
fron
the
will
ahe
effe
up?
all
cho
abo
ever
and
nigl
less
chi



9. PIONEROS DE LA ACUARELA, ENCOMIENDA
1976
77cm x 87,5cm

choti wilson

ticho shutze

RESIDENCIAL

ALEMANA

QUILPUE

Atendida por su dueña:

ERNA B. DE ZÖLLNER

★

Fragmento dibujo página anterior.

64 kgs.

del pintor valenzuela llanos,
no vale ni la pena acordarse

ALBERTO

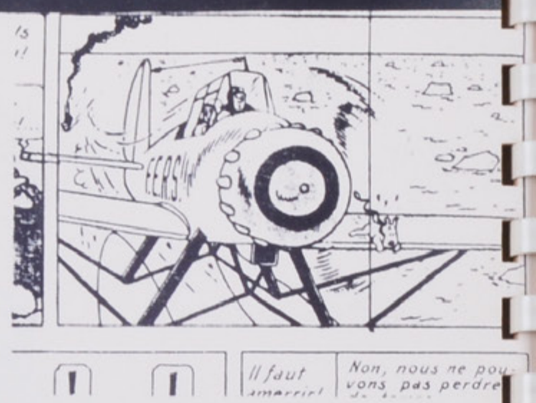
5. MONET EN LIMACHE, TOPOGRAFIA
1976
77cm x 84,5cm

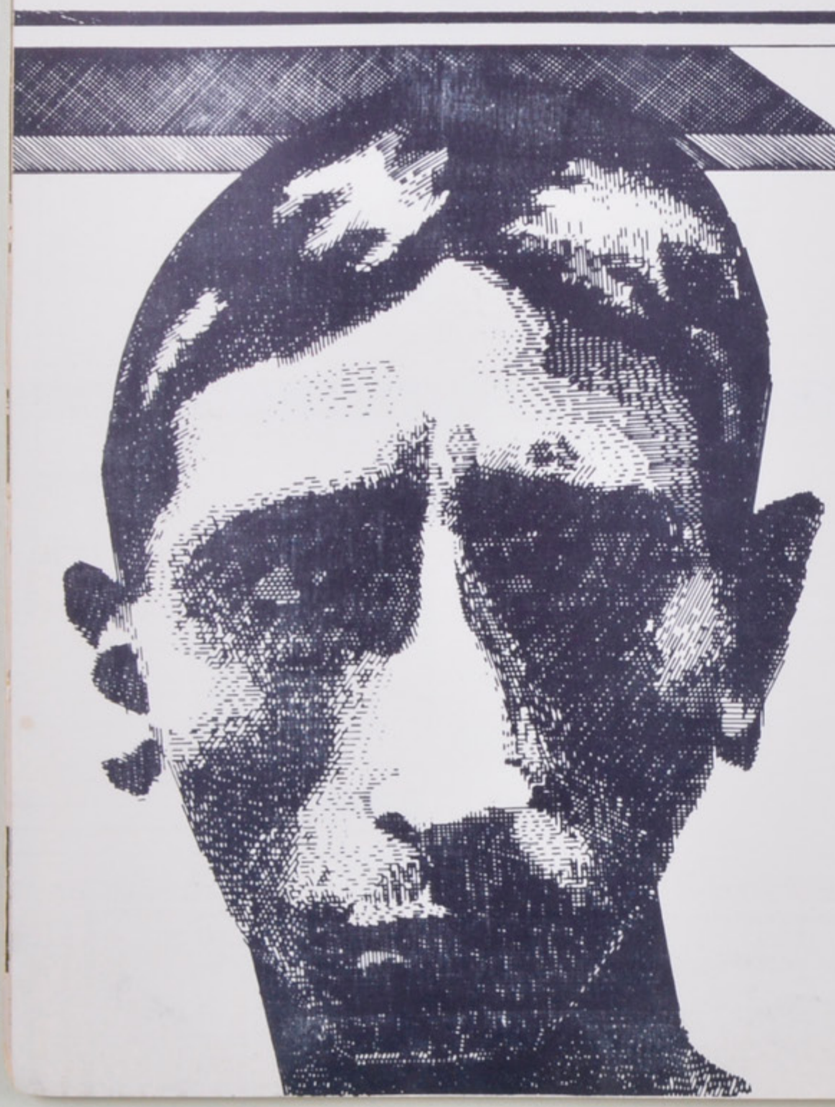
25. Photographie de MONET à l'âge de 18 ans.

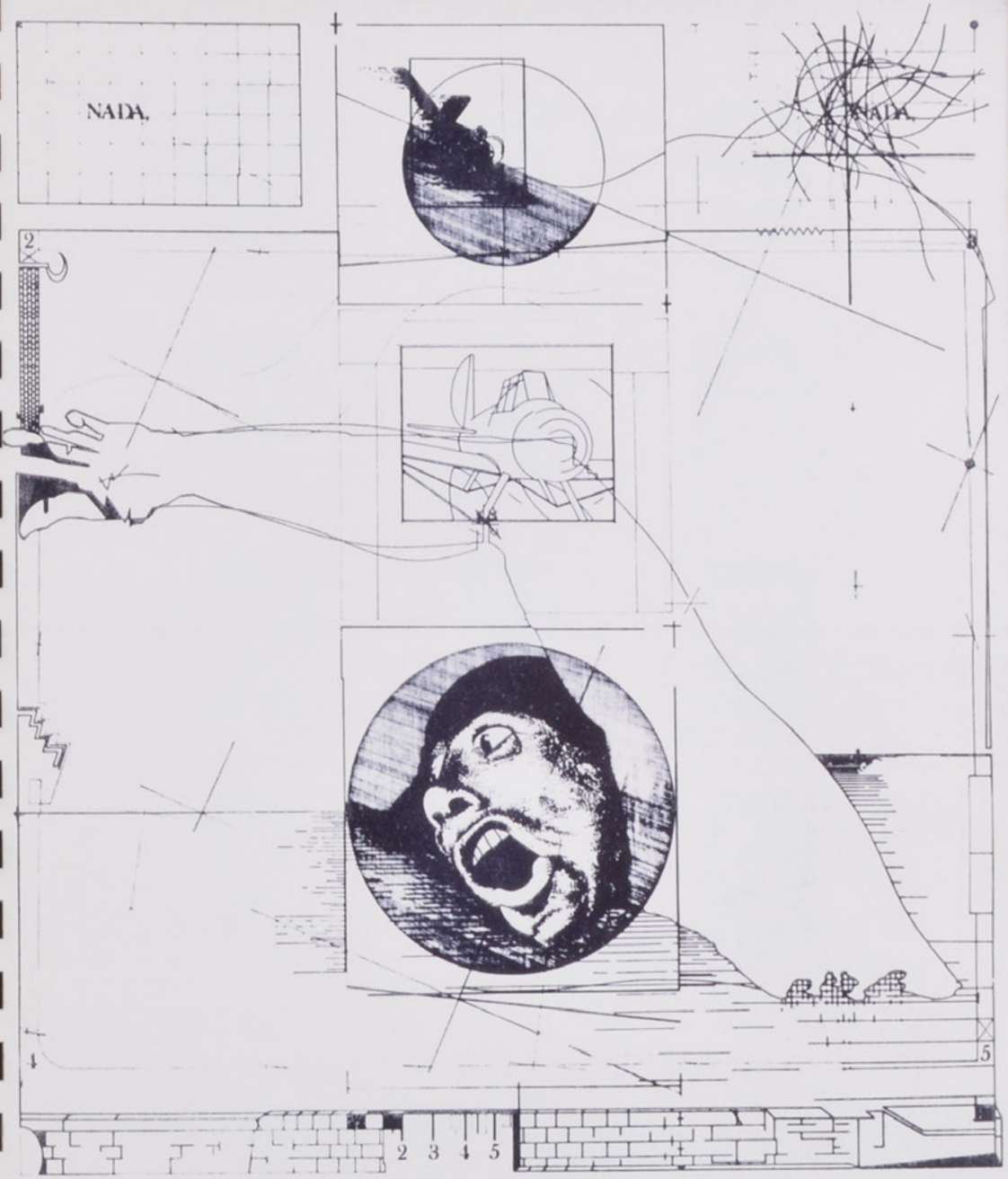
25

contraste saisissant avec le Salon de l'année
où régnait « une harmonie fade, obtenue par
de toutes les couleurs vierges et de toutes les

7. PUGILISTA CAUMINGO OSORIO, PRESENTE
1975
(fragmento)
77cm x 88cm







NADA, NADA
1976
fuera de exposición
77cm x 92cm

SPORTS
Editores Propietarios:
Empresa "ZIG-ZAG"
AÑO I
Santiago de Chi
6 de Abril de 192
Con fuertes brazadas la
MIGUEL DIAZ, representante de Santiago, ganador de los 1.500 metros libres. Pocas figuras en el torneo nacional.
Señorita Tulia Schroeder, que el sábado, día 23, contraerá enlace con el señor Guillermo A. Zartmann.
Señorita Marta Sánchez Mayorga, que se comprometió con el señor Carlos Villar Sáenz Peña. — Foto Schönfeld.
Señorita Matilde Murúa Lamas, que al festejar su cumpleaños el jueves próximo reunirá a un grupo de sus amistades.
Señorita María Ester Bares Peralta, que ha formalizado su compromiso matrimonial con el señor Benito Meana. Foto Gross.
Señorita Lucrecia Moreno Frers, que se ha comprometido con el señor Ventura Rafael Green. Foto Schönfeld.
Srta. Silvia Marc Pont, que el lune traerá enlace c Sr. Carlos D. Ro San Nicolás de

DOCE MEJORES CHILENOS PINTORES DE TODAS,TODAS LAS ERAS

sebastian yumbel

victorino peñascazo

manuelito vitalmin

werner zakharina

caquelito cordero

resplandores baquedano

quimera espejo

alejo lamechomba

abel urdepenas

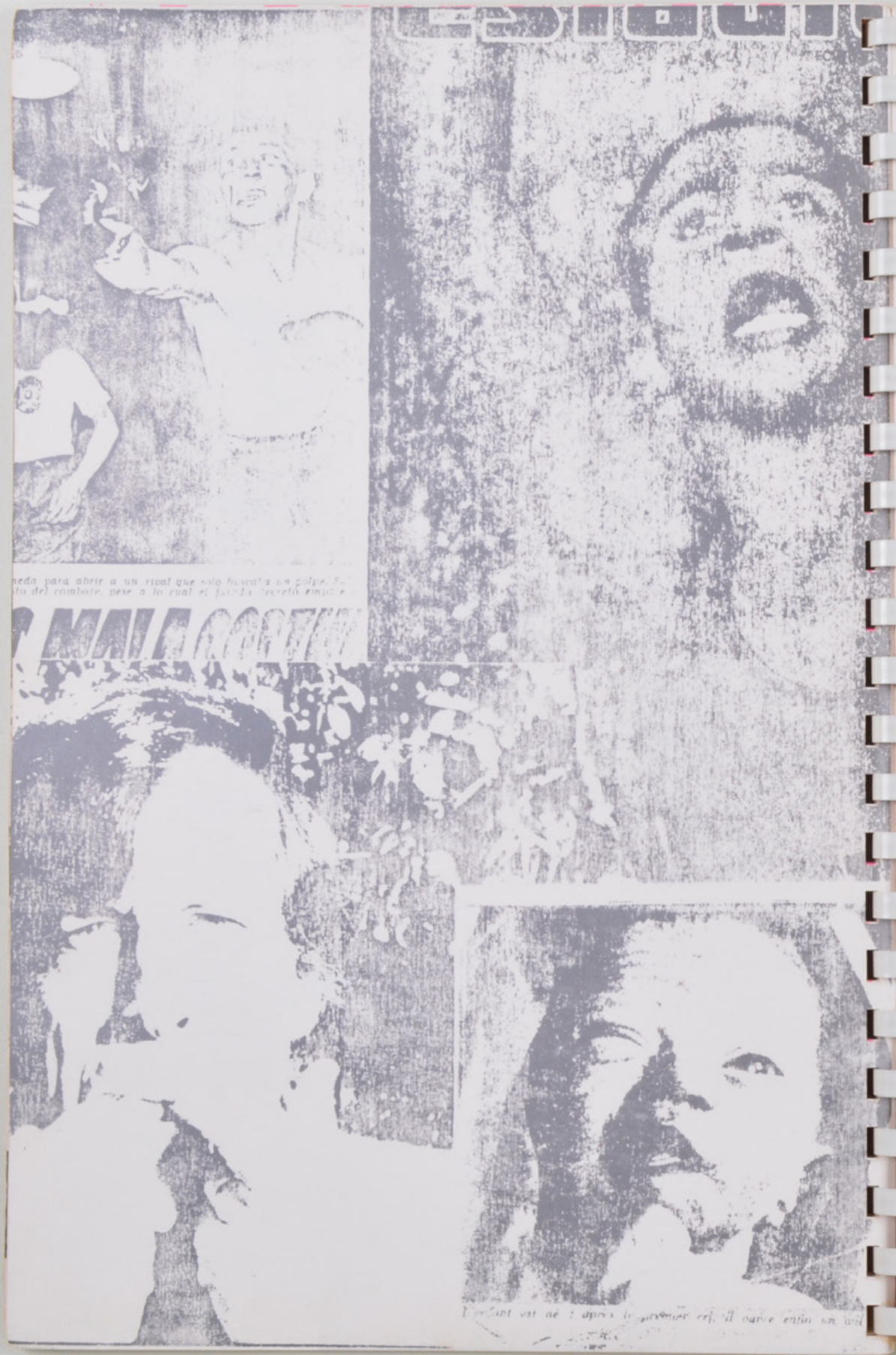
rene jopolila

custodio boñiga

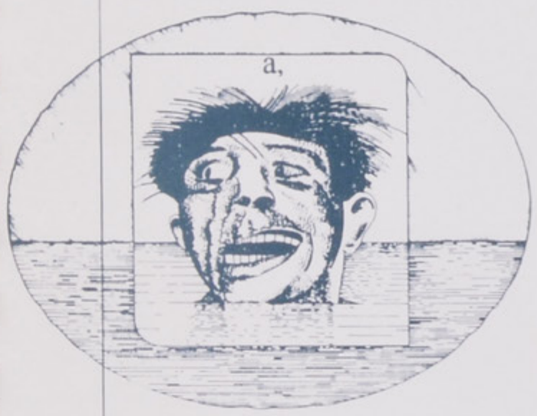
arsenio acurrucapeo

832 kgs.

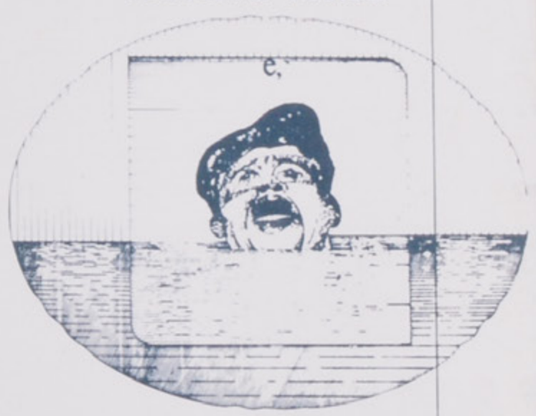
8. DE LOS 832 KGS., FABULA
1975 - 76
77cm x 89cm



CHACHO PEJECHASCA

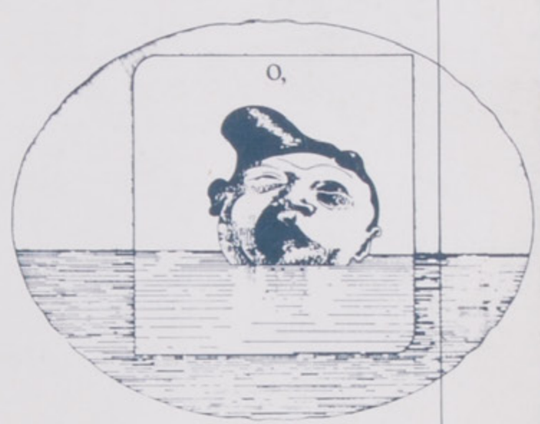


ALADINO JUREL



chaopescao, chao

chao ,pescaochao

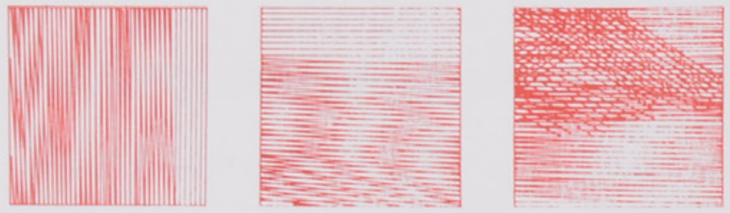


RAMIRO TOYO

PEPE PEJEJOPO

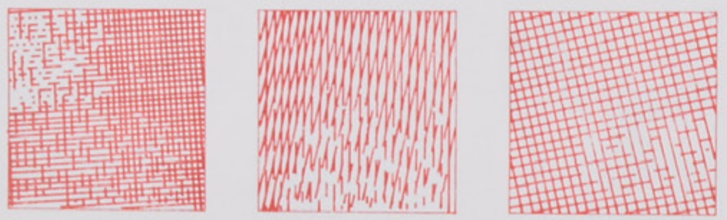
CHAO PESCAO, CHAO
1976
fuera de exposición
77cm x 83,5 cm

TRAMAS



tramas moiré

tramas triples



tramas dobles

tramas simples

PRIMER PERIODO

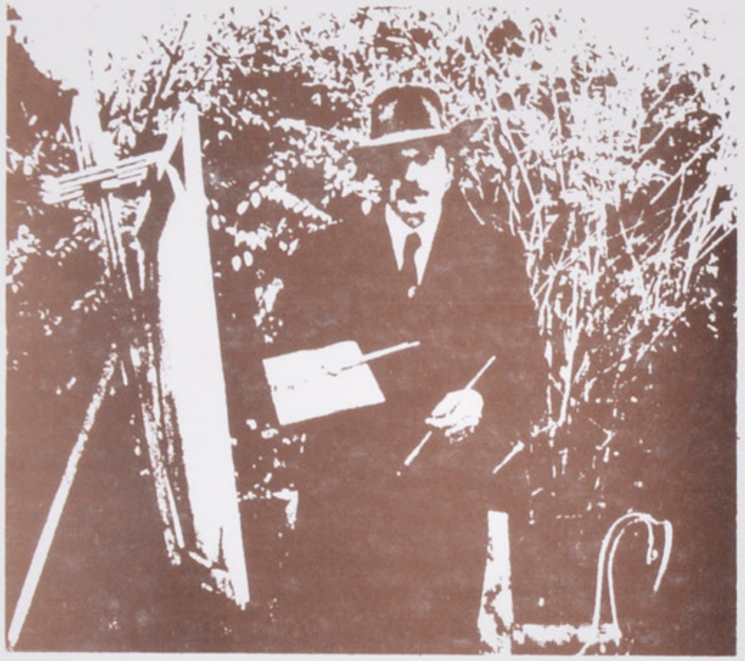
DIAS	SERIE 1 Corrección estética 5' Práctica sportiva 10'	SERIE 2 Corrección estética 7' Práctica sportiva 10'	SERIE 3 Corrección estética 9' Práctica sportiva 15'	SERIE 4 Corrección estética 10' Práctica sportiva 15'	SERIE 5 Corrección estética 12' Práctica sportiva 20'
Lunes	Descanso	Descanso	Descanso	Descanso	Descanso
Martes	40 metros de pista. Salto de vallas 0.60 centímetros, una vez. Lanzamiento de peso 5 kilos, una vez.	100 metros de pista. Salto a to con impul so, 2 veces. Lanzamiento de peso, 5 kilos, 1 vez.	200 metros de pista. Salto garrocha 2 vec. Partidas 3 veces. Salta de vallas 0.60 centímetros 2 veces	300 metros de pista. Peso 5 kilos 3 veces. 80 metros rápidos. Salto alto sin impul so 2 veces.	300 metros de pista. Disco 2 veces. Salto alto con impul so 3 veces. Partidas 3 veces.
Miercoles	Descanso	Descanso	Descanso	Disco 2 veces. Salto alto con impul so 3 veces. Partidas 2 veces.	Peso 5 kilos 2 veces. 40 metros rápidos.
Jueves	300 metros despacio. Salto alto con impul so, 3 veces.	300 metros despacio. Partidas, 2 veces. Pesos, 2 veces.	Peso 5 kilos 3 veces. 80 metros rápidos. Salto vallas 0.60 centímetros 3 veces.	Dardo, 3 veces. Salto alto con impul so 2 veces. 200 metros pista.	Dardo Partidas 100 metros rápidos. Salto alto sin impulso.
Viernes	Descanso	Descanso	Descanso	Descanso	Descanso
Sábado	30 metros rápidos. Salto largo sin impul so, 2 veces. Peso 5 kilos, 2 veces.	80 metros rápidos. Disco, 2 veces. Salto vallas 0.60 centímetros, 2 veces.	Salto alto con impul so 2 veces. Salto largo sin impul so 3 veces. Disco 2 veces. Partidas 3 veces.	150 metros pista. Vallas de 0.60 3 vec. Garrocha 2 veces. Salto largo sin impul so 2 veces.	Garrocha 2 veces. Vallas de 0.90, 2 ver. Salto largo con impul so 3 veces. 300 metros pista.
Domingo	Descanso	Descanso	Descanso	Descanso	Descanso

SEGUNDO PERIODO

DIAS	SERIE 6	SERIE 7	SERIE 8	SERIE 9
Lunes	Descanso	Descanso	Descanso	Descanso
Martes	100 metros pista. Partidas 4 veces. Salto largo sin impulso, 3 veces. Disco, 2 veces.	100 metros pista. Partidas, 3 veces. Dardo, 3 veces. Salto alto con impulso, 4 veces. Vallas de 0.90, 3 veces.	300 metros pista. Partidas, 3 veces. 80 metros rápidos. Salto alto sin impulso, 4 veces. Disco, 3 veces.	300 metros pista. Partidas, 3 veces. 100 metros rápidos. Pesos, 7 veces. Salto alto con impulso, 3 veces. Vallas de 0.90, 3 veces.
Miércoles	100 metros rápidos. Salto alto con impulso, 4 veces. Javalina, 3 veces. Salto vallas de 0.90, 3 vec.	Pesos 7 kilos, 3 veces. 100 metros rápidos. Salto largo sin impulso, 4 veces. 150 metros pista.	Vallas de 0.90, 3 veces. Garrocha, 3 veces. Salto largo con impulso, 3 veces. 200 metros pista.	150 metros rápidos. Partidas, 3 veces. Garrocha, 2 veces.
Jueves	Peso 5 kilos, 2 veces. 80 metros rápidos. Salto vallas de 0.90, 3 vec. Salto alto sin impulso, 3 veces.	Disco 3 veces. Vallas de 0.90, 2 veces. 200 metros pista. Partidas, 4 veces.	Dardo, 4 veces. Salto alto sin impulso, 4 veces. Partidas, 5 veces. 100 metros pista.	Salto largo con impulso, 3 veces. 200 metros pista. Partidas, 3 veces. Disco, 4 veces.
Viernes	Peso, 7 kilos, 2 veces. Salto largo con impulso, 3 veces. 500 metros pista. Partidas, 3 veces.	100 metros pista. Garrocha, 3 veces. Partidas, 3 veces. Salto largo con impulso, 2 veces.	100 metros rápidos. Disco, 3 veces. Salto largo con impulso, 4 veces. Vallas de 0.90, 3 veces.	Dardo, 5 veces. Salto alto sin impulso, 4 veces. Valla[illegible] veces. [illegible] pista.
Sábado	Descanso	Salto alto con impulso, 3 veces. 50 metros, rápidos. 700 metros pista.	Peso, 8 veces. 800 metros pista. Partidas, 4 veces.	1.000 metros pista. Salto largo sin impulso, 3 veces.
Domingo	Descanso	Descanso	Descanso	Descanso

KAY:

delachilenapintura, historia



PROYECCIONES

CUBRIR: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
Ocultar y tapar una cosa con otra.// 2. Tapar completa o incompletamente la superficie de una cosa. El polvo CUBRIA los vestidos de los viajeros.// 3. fig. Ocultar o disimular una cosa con arte, de modo que aparente ser otra.// 4. fig. Juntarse el macho con la hembra para fecundarla.// 5. Arq. Poner el techo a la fábrica, o techarla.// 6. Mil. Defender un puesto; impedir que sea atacado impunemente por el enemigo.// 7. Vestir, 1ª acep.// 8.r. Ponerse el sombrero, la gorra, etc.// 9. fig. Pagar o satisfacer una deuda o alcance, gastos, etc.// 10. fig.Cautelarse de cualquiera responsabilidad, riesgo o perjuicio.// 11. Fort. Defenderse con reparos los sitiados de los ataques del sitiador.

jaime vadell representando a G.A.G.; fotografio guillermo castro martens

(Mi primera memoria, dice Agustín, es haber sido el sujeto del guaguateo con el cual alguien me reenviaba constantemente la sanción de mi incomunicación: viví ese tiempo/et memini me vixisse illud tempus, y en mí mismo, ese recuerdo, imposible de borrar -trampolín de toda memoria-: actor de una primera escena; algo en la cuna, trata de hablar: los adultos inclinados, sonrisas, me reenvían mi guaguateo. gga, gga: profundo desagrado. También yo, dice Agustín, yo viví ese tiempo. Como un quiste, una vejiga de aire colgada de la memoria/).
SAINT AUGUSTIN, J.L. Schefer.

mggwln..,?

La cubierta del catálogo de los 9 dibujos entra en materia con una foto en tono sepia, subtitulada: jaime vadell representando a G.A.G.. El título dela chilenapintura, historia señala gráficamente mediante la cota (⟷) la extensión de su concepto en una relación isomorfa con la dimensión de la toma. Capta al actor, encarnando a un pintor chapado a la antigua, rodeado de la utilería correspondiente: el caballete, los pinceles, la tela - de cuello y corbata y sombrero. Condensada personificación de una imagen sobrepasada del artísta. La instantánea, por su intervención objetivadora, revela y reenvía lo que desde siempre en el atuendo , el instrumental, la pose frente a la eternidad, ha sido ilusorio en dicha pretensión de arte. Front page, que documenta y retiene la ficción de la 'pintura''chilena''historia'. En primera plana: la desubicación, el anacronismo y la contradicción en los juegos alegóricos de la Copia, el Disfraz, la Falacia y la Trampa - fijados en todos sus pormenores por la implacable mecánica de la cámara.

EN DIF. ESC. :

jaime vadell representando a G.A.G.; fotografio guillermo castro martens

COVER STORY

G.A.G., gagá, Guillermo Arredondo Galleguillos: pintor apócrifo. De sus escritos, de los igualmente 'ficticios' de tomás espina, como de los propios, se vale Eugenio Dittborn para cubrir la Historia de su propia historia.

NATURALEZA MUERTA

Vadell, pincel en mano, se viste de la mirada (a la cámara) que busca, calibra y aprehende el motivo a trasladar a la tela. Su doble mirada imitatoria sale de la foto al encuentro de la nuestra, como el modelo por pintar: el abismo de nuestra apariencia.

INCESTO VISUAL. La toma pone en contacto permanente la pintura con la fotografía. La sobreposición de ambos géneros, a partir de la mitad del s.XIX liberó la pintura a funciones que nunca antes enfocara; reubicó decisivamente el trato que ella mantiene con lo visual; le impuso exigencias inéditas. Entre otras, apropiarse reflexivamente del trabajo del inconsciente óptico(1), para DES.cubrir las huellas de la vida que, detenidas en la película inorgánica, se han petrificado en su mortaja fotogénica. Monstruos vaciados, sombras fósiles.'/Los monumentos son el paisaje de la historia/' [illegible]

De la arqueología de lo contemporáneo, de la excavación de aquello que en fracciones de segundo ha sido sepultado y simultáneamente preservado, participa crucialmente la pintura y el dibujo. P.ej., documentar mediante recursos pictóricos y/o gráficos, lo que el registro del ojo mecánico ha ido almacenando en los voluminosos cementerios de álbumes, noticias gráficas, magazines, gabinetes de identificación; p.ej., ejecutar la toma de la fotográfica al escenario toma. Trasponer la exposición fo- ojo en otro), significa de la pintura (cohabitar un estructurar una mirada mi[illegible]lizar lo retenido para bos campos ópticos, cada cual cita la cita otra. En el cruce de am- del otro; para lograr la visión sobre si mismo.

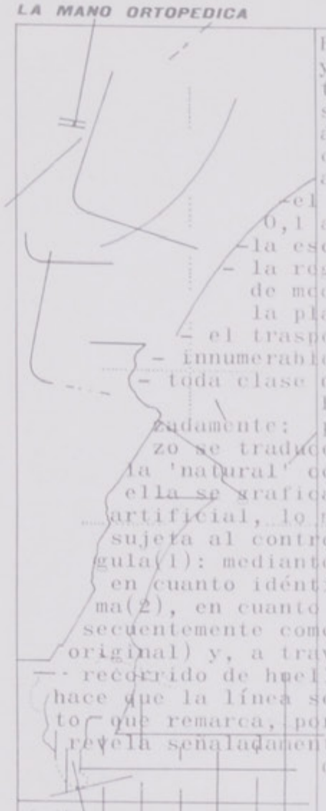
Pero, qué servicio puede prestar dicho rasgo conservador de las pulsiones para la comprensión de nuestro autoaniquilamiento. Qué estado anterior quisiera reestablecer tal pulsión. La respuesta no está lejos y abre vastas perspectivas. Si es cierto que -en una época impensable y de un modo inimaginable- surgió en algún momento de la materia inerte, la vida, de acuerdo a nuestros supuesto debió haberse constituído,entonces, una pulsión que tiende a suprimir de nuevo la vida, a reestablecer otra vez el estado inorgánico. Si reconocemos en esta pulsión la autodestrucción de nuestra hipótesis, entonces hay que

The Beginnings of Photography

comprenderla como expresión de una pulsión de muerte, que no puede ser olvidada en ningún proceso vital, Sigmund Freud, NUEVA SERIE DE LECCIONES PARA LA INTRODUCCION AL PSICOANALISIS, 1932.

(1)Se hace tangible, que la naturaleza,que le habla a la cámara, es otra que la que le habla al ojo. Sobre todo, otra, porque se coloca en el lugar de un espacio sensibilizado por una conciencia humana, uno inconscientemente sensibilizado.(...) Siéndonos bastante corriente el modo de tomar un encendedor o una cuchara, apenas sabemos lo que efectivamente ocurre entre el metal y la mano, y mucho menos, cómo esto varía de acuerdo a los distintos estados en que nos encontramos. Aquí interviene la cámara con sus medios auxiliares,sus ascensos y descensos, sus interrupciones y aislamientos, sus dilataciones y contracciones, sus ampliaciones y reducciones. De lo ópticamente inconsciente sabemos por la cámara, como de lo pulsionalmente inconsciente por el psicoanálisis. W. Benjamin, LA OBRA DE ARTE EN LA EPOCA DE SU REPRODUCCION MECANICA.

LA MANO ORTOPEDICA



En los 9 dibujos, la recurrencia insistente y obsesiva de líneas verticales y horizontales, oblicuas, hipérbolas y curvas, y la serialización de perímetros circulares, de áreas cuadriláteras y de puntos, indican declaradamente por la modalidad normada de su aparición, su procedencia instrumental:
- el rapidograph, en los distintos grosores del 0,1 al 0,8;
- la escuadra;
- la regla como sostén de la escuadra, como útil de medición en la construcción del andamiaje de la planta /CATACUMBA/ del dibujo;
- el trasportador;
- innumerables tipos de serchas; y
- toda clase de plantillas y estereotipos.

Calculadamente: la mano no se aplica directa, sino mediatizada por la implementación instrumental, el trazo se traduce como uniforme; la mano traspuesta deniega la 'natural' como generadora de la espacialidad que por ella se grafica. Calculadamente se articula, entonces, lo artificial, lo mecánico de la autorepetición de la línea sujeta al control de la escuadra y de la regla que la regula(1): mediante la regla, la línea se cita varias veces: en cuanto idéntica a si misma, en cuanto copia de si misma(2), en cuanto denegación de la mano natural (negada consecuentemente como origen, como expresiva y subjetiva, como original) y, a través de dicha denegación, confirmada en su recorrido de huella mecánica. La semejanza con ella misma, hace que la línea se recalque en su propia horma, desdoblamiento que remarca, por una parte, su presencia, y, que por otra, revela señaladamente el proceso de su articulación en las condiciones de su posibilidad.

(1)La regla, en si, es la consolidación misma de lo invariable y de lo iterativo; su canto rígido: latencia de infinitas líneas igualmente exactas y rigurosas, que, a su vez, eleva la línea a su concepto y la mantiene en él.

...NULLE TORSION VAINCUE NE FAUSSE NI NE TRANSGRESSE L'OMNIPRESENTE LIGNE ESPACEE DE TOUT POINT A TOUT AUTRE POUR INSTITUER L'IDEE;SINON SOUS LE VISAGE HUMAIN MYSTERIEUSE... MALLARME OC. p. 648

(2)La reiteración paralela de la línea negra hace que el espacio que media albo entre línea y línea, se convierta él en línea: la superficie del fondo se trasfigura en línea -blanca- que se recorta sobre un nuevo fondo, -negro.

Todas esas diferencias en la producción de la huella/trazo/ pueden ser reinterpretadas como momentos del diferimiento. Según un motivo que no cesa de gobernar el pensamiento de Freud, ese movimiento es descrito como esfuerzo de la vida, protegiéndose ella misma, difiriendo los impactos peligrosos, es decir, constituyendo una reserva (Vorrat). La descarga o la presencia amenazante son diferidas con la ayuda del huellaje /frayage/ o de la repetición. ¿No es ésto ya la postergación (Aufschub) instaurando la relación del placer con la realidad? ¿No es ya la muerte, el principio de una vida que no puede defenderse de la muerte más que por la economía de la muerte, por el diferimiento, por la reserva? Pues la repetición no sobreviene a la primera impresión, su posibilidad ya está ahí, en la resistencia ofrecida la primera vez por las neuronas psíquicas. La resistencia misma no es posible, sino cuando la oposición de las fuerzas dura o se repite originariamente. Es la idea misma de primera vez que se vuelve enigmática. J. Derrida L'ECRITURE ET LA DIFFERENCE.

TRAUMA: La iteración compulsiva de la línea reglamenta por acumulación la trama. Ella es el proceso regulador de la reproducción en el fotograbado; por ella y en ella la foto queda impresa en diarios, posters, revistas, propaganda y afiches publicitarios. Ultimo modelo: el cable fotográfico. Mediante la impresión tramada, la foto deja de ser privada; entra en el circuito de su difusión, que le confiere la autenticidad que tiene lo oficial y la autoridad que de ello deriva. La trama le suma a la índole documental que la foto ya posee, una instancia suplementaria de objetivización: la sanción colectiva, cuyo aspecto visual en la reproducción es la trama - le otorga la vigencia de aquello que participa en lo comunitario. La trama es la cara pública de la foto (1).

El fotograbado inserta casi sin excepción la instantánea en un contexto escritural. Al introducirse en el sector público, la foto simultáneamente permea y penetra el espacio textual. Acotar las implicaciones de la trama involucra entrar en la oportunidad, la incidencia y el status del lenguaje en la reproducción.

Dittborn, al dotar a su sistema gráfico el cuerpo fotogénico -de ánimas en pena", de "sombras dañadas"- lo inscribe en él, precisamente con el código de notación -la tramática- que traduce la foto a su lectura colectiva, legitimándola en ella. Dittborn clisa la visión historiográfica de la pintura chilena.

"Los habitantes de anonimas fotografías" que Dittborn traslada se promulgan por la tramática que los nombra, identifica y corrobora en cuanto públicos, vale decir, históricos. La presencia, de esos seres ausentes, en "delachilenapintura, historia, se vuelve tan coercitiva para la Historia, por la incontrovertible objetividad que han ganado -gráficamente- por la trama. Mediante el principio público de su transliteración tramada, conquistan efectivamente "por la vía del asalto" aquello que los libros dieron en llamar/ historia de la pintura chilena" (tomás espina).

Por la mayor o menor frecuencia de la urdimbre, por la modalidad de su intersección, por la gradación de sus líneas y puntos, por la interrelación entre blancos y negros, por la cualidad de su entrelazamiento, por los terminales de su empalme, por la densidad de su imbricación, por la secuencia de sus interrupciones, por la tensión y dinamismo de su entrevero, por la obstrucción de sus interferencias, por la cantidad de redes que la componen (dobles, triples etc.), por la plusvalía o carencia de su virtud moiré (2), por la forma del corte, por la confrontación, distancia y adversidad a la tramática circundante, por la orientación del cruce, la TRAMA estatuye una homología con distintas capas geológicas que se sobreponen e interactúan, y que son aprehendidas por una topografía en la cual llega a su lectura la fisonomía, el rostro, la mirada.

El manejo de la tramática urde la evidencia del rostro a la proximidad y al sobresalto de su propia aparición en la mecánica gráfica y a la objetividad de ella: el rostro, por su composición multimediatizada, paradojalmente no surge como sintético, sino en la brutalidad y en la certeza de su propia encarnación.

Lo postergado de aquellos seres contrariados irrumpe a fuerza de mediación -porque en ella se connotan en su significancia las especies de olvido a que han estado sujetos, las distintas capas de su entierro- y por ella con toda la carga de su decepción, su fatiga y su trauma prehistóricos, ganan retroactivamente su trasgresora actualidad.

(1) Para entrar alguna vez en el estudio cabal del retoque, habrá que tratar sistemáticamente la trama: maquillaje más frecuente, que por lo técnico y habitual de él, nos pasa desapercibido, habiéndonos distraído en el impacto noticioso que portaba. Es uno de los modos señalados en que se sedimenta óptica y materialmente el inconsciente social.

(2) El efecto moiré surte del ángulo extremadamente agudo que forma la primera red respecto de la segunda. El moiré es un recurso que se provoca conscientemente, pero cuyo desencadenamiento no se controla.

RE/PARTO: Tres son los niveles de referencia del personal, desplegados en trabajos significantes diversos, en "delachilenapintura, historia", que autorizan la comparecencia en ella:

I.- Por la posición destacada en el ranking estelar (Sommerscales y Valenzuela Llanos). Debido a la consagración de su obra, son los únicos que están por derecho propio en la serie de dibujos. Sus ojos muy abiertos, patentemente miran como anestesiados, ausentes, encandilados. Ciegos por dentro. Nota importante: están desprovistos de paleta.

II.- Por su alineación conjunta en el soporte que sirve para denotar la selección, la notoriedad, la eminencia, la clasificación: el Cuadro de Honor: "12 mejores chilenos pintores de todas,todas las eras" y "9 Pioneros de la Acuarela". Lo que autoriza su cabida en la serie es el soporte en cuanto medio que lleva colectivamente a la fama. Por la introducción fundada de dicho soporte en "delachilenapintura, historia", el aparato gráfico de Dittborn tematiza y reflexiona la forma de apersonarse visualmente los pintores en el telón de la historia (1). Las efigies que ocupan la secuencia de los marcos circulares del Cuadro de Honor son de pintores apócrifos construídos por plurales mecanismos de condensación, tanto en sus nombres (choti wilson, ticho shutze, chito meyer; o Custodio Boniga, Quimera Espejo, Victorino Peñascazo), como en la multifacética complexión de sus semblantes. Se conjugan en las varias zonas faciales, momentos desconectados que se apoyan en ademánes intermitentes, dañados, híbridos, extraviados, difusos, relegados, erráticos que en el área de convergencia de la lámina recién se vienen a mestizar, a individualizar y a problematizar, configurando un catástro de la enrevesada demografía de la chilenidad en análisis. Al connotar en la expresión de los inhabitantes del Cuadro de Honor el fundamento significante de c/u de los estratos que lo ensamblan y sostienen se le suma un soporte interno al soporte exterior del Cuadro de Honor. Se moviliza el sistema combinatorio de todo un atlas tipológico. También carecen de paleta.

III.- Por la manipulación y la intrusión de la utilería propia del pinturero, paleta o equivalentes (dib. nº 1,2,3 y 7, y el nº 6 que no teniendo instrumento se faculta pictóricamente por su condición de Modelo:"Las primeras decepciones endurecen la voluntad de [redacted]los que están destinados a triunfar"). De cuerpo entero, atléticos, desarchivados de los semanarios EL ESTADIO (1945 -60) y LOS SPORTS (1923 - 24) estos pintiparados se inmiscuyen en la escena. Proscritos y transidos, se imponen por presencia. Su derecho de entrada a la historia y de figuración en ella, no lo es por su función de tema, de motivo de pintura. Dittborn los declara ostentosamente pintores. Sin tela, sin obra, sin maestría, -desposeídos. Mediante ellos "delachilenapintura, historia" suprime categóricamente el cuadro con todos sus supuestos. Sus obras son sus cuerpos -marcados. Resolutamente devuelve así la pintura a la cara, a la mirada, a la figura. Reinscribe el fracaso de la historia local -el cuadro- en la dimensión corporal de su propia aparición, para -interpolada en su carnalidad- decididamente reactualizar su origen fallido (2). Reducidos a su físico, se destaca éste en su calidad de archivo gráfico: la impresión de sus gestos en sus facciones, la forma de ensimismar lo exterior (3), la relación somática del sujeto consigo mismo, el modo de afectar las estrictas convenciones colectivas, la manera de asimilar las ilusiones igualmente prescritas y las consecuentes decepciones igualmente reglamentadas, son todos una serie de moldes que se inhuman en la carne viva y que van codificando diferenciadamente un sistema de huellas, marcas y siglas, consolidando un segundo esqueleto, -exterior. La sobreimpresión de esas roturaciones se imbrica[redacted] y sutura[redacted] a su vez en estigmas, manchas, cicatrices, borrones igualmente protocolados. En el campo facial y en el de la mirada llegan a su máxima expresión esas insignias corporales. Lo troquelado en el semblante adquiere valor de emblema. Las improntas físicas de los grados de la jerarquía social son mensajes impresos, como también las petrificaciones dérmicas del ceremonial público, los signos de los rituales íntimos inculcados en los tejidos, los estandartes del atletismo afectivo son dictados de lecciones físicas: diseños carnales, tatuajes sociales, divisas de comunicación. Las acuñaciones por la persistencia de ciertos hábitos, por el abandono de otros, por el injerto de algunos, la represión y ausencia visible de muchos por el depósito como por el desplazamiento de cargas internas, son escrituras y obliteraciones que pasan y frecuentan por la fisonomía : máscaras de carácter, pintas, caretas, fachas, caricaturas (4) -anverso del reverso de una geografía gestual. El cuerpo se promulga, mediante los grafemas sumidos en él, en cuadro vivo, en estatua palpitante, que se exhibe en su propia ocupación, en su definitivo laberinto.

(1)El marco redondo por el que se asoma c/u de los personeros de la pintura a la historia tiene un innegable parentesco con los círculos recortados de los telones de fondo de los fotógrafos de cajón. Los candidatos a la imagen meten sus cabezas en el hueco troquelado -pasaje vacío, por el que han transitado e irán a pasar, furtivamente, muchos otros- para irrumpir artificialmente en otro decorado, el escenario pintado del sueño, en el cual intentan eternizarse como su última variación ornamental.

(2)Intervenidos por los cuadros, sus cuerpos se iluminan en su maquillaje autoerótico. Ellos se poseen en sus cuadros, como se poseen en sus fotografías: SELF-REPEATING INFINITIES.

(3)La psicología no es el dominio de lo interior, y no es nunca un dominio, sino una objetiva topografía gestual, un compendio de la precipitación de la objetividad en la reacción subjetiva, que por su parte no es primariamente la espontánea (re)afirmación contra lo objetivo, sino su generación por una adecuación y apropiación mimética. H. Schweppenhäuser, PHYSIOGNOMIE EINES PHYSIOGNOMIKERS.

WHAT ARE NINE TENTHS OF THESE FACIAL MAPS, CALLED PHOTOGRAPHIC PORTRAITS, BUT ACCURATE LANDMARKS AND MEASURMENTS FOR LOVING EYES AND MEMORIES TO DECK WITH BEAUTY AND ANIMATE WITH EXPRESSION, IN PERFECT CERTAINITY THAT THE GROUND PLAN IS FOUNDED UPON FACT. Lady Eastlake, 1855.

(4)Como práctica visual, la caricatura se ha encargado de detectar mediante la distorsión, la exacerbación y la reducción de actitudes y rasgos, ciertos mecanismos que tipifican a los sujetos. Desglosa con precisión de cirujano al individuo en un muestrario de tics. Por su permanente inserción en los medios de difusión masiva, ha almacenado iconográficamente un abecedario de gestos y ademanes claves en la visión y memoria comunes. Dittborn ha cursado la alta escuela social de la tira cómica, de la historieta. Instrumentaliza productivamente los métodos de la caricatura. Es uno de los filtros por medio del cual descifra las pasiones estacionadas en fotos. Sus recursos le permiten estilizar y sintetizar lúcidamente los complejos signos somáticos puestos a disposición por la técnica fotográfica. Por el doble sistema de desciframiento de lo sellado en el cuerpo, detecta y organiza de un modo socialmente reconocible, concluyentes hábitos de conducta y de expresión, cristalizados.

LA CRIPTOGRAFIA DEL CUERPO HISTORICO. Son las leyes y fuerzas sociales grabadas en vivo en el organismo, son las minuciosas plastificaciones del cutis, son los esquemas de las incisiones de los sueños, son los ornamentos de la potencia eruptiva de las energías traumáticas del sujeto, las descifradas en su valencia ideográfica, por la mirada Dittborn, como las literalmente históricas:

(el cuerpo se construye como monumento de las presiones de las circunstancias que lo desposeyeron y, por lo mismo, descalificaron. Como mausoleo que contiene su denso coeficiente social.)

La sensibilidad del caracol se halla confiada a un músculo y los músculos se debilitan cuando su juego se ve impedido. El cuerpo queda paralizado por la lesión física, el espíritu por el pavor. Aquél y éste son en el origen inseparables.

Los animales más desarrollados se deben a una mayor libertad, su existencia es una prueba de que las antenas fueron en determinado momento prolongadas en nuevas direcciones y de que no se replegaron. Cada una de sus especies es el monumento fúnebre de infinitas otras, cuyos intentos de transformación se vieron frustrados desde el comienzo, pues sucumbieron al pavor desde el momento en que una antena se movió en la dirección de su transformación. La sofocación de las posibilidades por parte de la resis - tencia inmediata de la naturaleza exterior se prolonga en el interior a través de la atrofia de los órganos bajo la acción del pavor.

.....

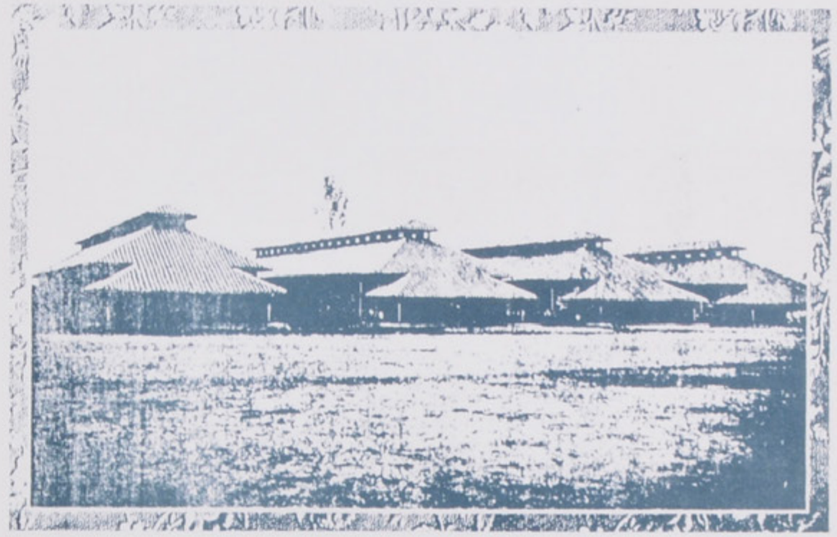
El animal se convierte -en la dirección en que ha sido rechazado de modo definitivo- en estúpido y esquivo.

La estupidez es una cicatriz. Puede referirse a una capacidad entre las otras o a todas las facultades prácticas e intelectuales. Cada estupidez parcial de un hombre señala un punto en que el juego de los músculos en la vigilia ha sido impedido, más que favorecido. Th. W. Adorno, DE LA GENESIS DE LA ESTUPIDEZ.

FACIES HIPOCRATICA. La historia en todo lo que tiene de extemporáneo, de padecimiento, de fallido, desde un comienzo, se sella en el cadáver fotográfico, que sustituye a la calavera. Todo lo que hay de enigmático, de derruído, en la existencia humana, en su travesía biográfica, irrumpe significativamente en los inmovilizados jeroglíficos fotográficos, como expresión mundana de la pasión de la historia, de lo que en ella sucumbe como muerte y destrucción.

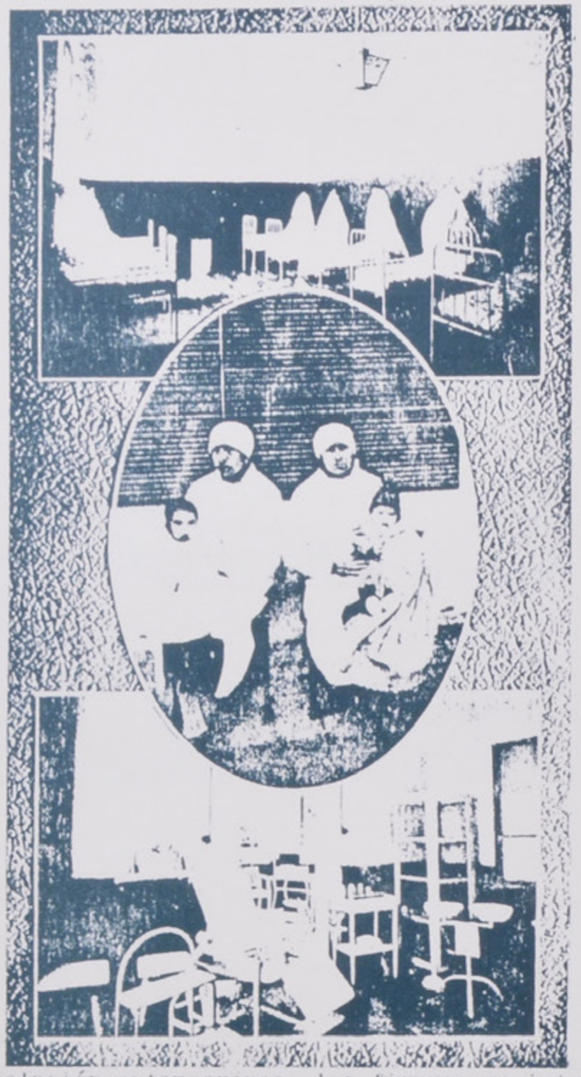
the mechanical likeness of themselves

Los nueve dibujos conforman una colección de retratos. Porque todos ellos pasan de una u otra manera por la fotogenia, su condición pictórica es afectada sensiblemente por ella. El "Modelo: Las Primeras Decepciones" y los demás pobladores de la galería de retratos que están en constelación con la paleta y el pincel, entran por la presencia de los útiles, en determinadas relaciones pictóricas consigo mismos: tirar pinta, ponerse en facha, autoretratarse. Siempre posando para algún fotógrafo invisible. - Frente a la cámara, todo sujeto da la cara, con la intención de dar la óptima, conglomerando a rebato todas las ilusiones y pretensiones que tiene respecto a si mismo -su imagen querida- para, en su máxima expresión, quedar eternizado en ella. Vestirse en el instante con el deseo y la esperanza que no se han logrado realizar en toda una vida, es un acto que el cuerpo resiste por estar definitivamente anquilosado en otros hábitos. El trasvestismo momentáneo del deseo se concentra sobre todo en la mirada, que, inscribiendo la distancia a la propia realidad, quiere que el ojo del lente la recoja:



pero el lente no devuelve la mirada, para sostenerla. El negativo registra y documenta con nitidez idéntica el vestuario ilusorio con que se inviste el sujeto en la pose, el cuerpo renuente en todo su perturbado anacronismo respecto al momento, y el vertiginoso abismo y destiempo entre ambos. Imagen apocalíptica , juicio final. La pose proviene de la tradición pictórica. La inmovilidad del modelo era imprescindible para que el pintor pudiera trasladarlo con fidelidad a la tela. La cámara, por su facultad instantánea, entra en una relación radicalmente distinta con el sujeto: lo construye y formaliza como otro en un escenario automático. Insistir con la pose frente a ella, es pretender perpetuar la fotografía en el circuito referencial de la Pintura. La pose en la exposición fotográfica se delata, entonces, como la persistencia fosilizada de la pintura en la foto, como su ilícita sobrevivencia en ella."Quelque chose d'affreusement enérgique et troublante, comme un élément encore en action et mobile dans une expression immobilisée."

El espacio ***en torno*** a la imagen figurativa se niega como contexto, diagramándose bajo la modalidad de un paratexto. La sustracción del contexto, no solo desacredita lo anecdótico, lo circunstancial y lo temático que éste tradicionalmente ofreciera a la figura, para afirmar y apuntalarla; además se la expropia de su mundo, liquidándolo irrevocablemente. A la figura, Dittborn, le retira el hic et nunc (que sirviera de fundamento a lo 'histórico', so pretexto de elevar con él lo tradido y legado, por lo reconocible de una situación cimentada en el mero positivismo de hechos circunstanciales,a su trascendencia), para sondear la desnuda vertiginosidad de la gesticulación agónica de un organismo, donde virulentamente se conflagran las cargas y pulsiones reprimidas, amagadas anteriormente, por su ubicación 'propia' en una facticidad 'real'. "delachilenapintura, historia" retorna a la cualidad de huellas dispersas en fotos. El movimiento regresivo -ejecutado por el dibujo- del retrazado vivo de su fotogenia, extrae de ella lo que no ha dejado de ser visible -de cuerpos ya difuntos. En esa inactualidad profunda, reconduce y vuelve a tocar, con la paciencia y delicadeza de la precisión, su única realidad, la autenticidad de sus imágenes, -solas.



En esa desolación extemporánea, las figuras en interdicción denuncian lo inhabitable de ese espacio histórico al que empíricamente estuvieran ***sujetas***, y con ello, a su irreductible excedente en aumento,
- la catástrofe.

ESCENA ~~PRIMERA:~~ Notoriamente en "Monet en Limache" y en los "9 Pioneros de la Acuarela", el lugar de ***aparición*** de las figuras, su contorno, está plagado de rudimentos y residuos de la retórica topográfica. Como auxilio de orientación, las primeras y decidoras acciones gráficas de los descubridores, conquistadores y colonizadores del Nuevo Mundo, fueron el esbozo de portulanos, cartas náuticas y mapas de todo orden; fueron el levantamiento topográfico; fueron el trazado de planos para la fundación de las ciudades. La Terra Ignota no fue captada visualmente mediante la habitación 'realista' de la técnica paisajística. El avance y establecimiento espacial del mundo hispanoamericano ocurrió en su conversión y trascripción a un sistema abstracto de notación y medición. La naturaleza, los tipos de poblamiento general y modos de vida, paisajes agrarios y pecuarios, paisajes mineros, paisajes militares, paisajes urbanos, paisajes de circulación y tráfico fueron interceptados y desplazados en primera instancia por el dispositivo cartográfico. La escena hispanoamericana se uniformó mediante la desarticulación, la obliteración, el aniquilamiento, la usurpación y la suplantación del espacio agitado, heteregéneo y divergente de las rituales culturas precolombinas beligerantes entre si; por el décollage y collage que con ellas se practicó (iglesias cristianas se injertaron en los sócalos que quedaron de la demolición de los templos indígenas); y, por la importación y sobreimpresión de estereotipos correspondientes a otros dictados de vida. En cuanto gráfico, el territorio se habilitó cuantitativamente en la distancia de su trasposición, de su proyección planimétrica, mediante el orden de coordenadas -longitudes y latitudes- reticulando, encuadrando y segmentando geográficamente el continente. En cuanto gráfico, además, se trazó programativamente en los planos de las ciudades fundadas en las áreas deshabitadas, vacías, con el fin de colonizarlas (efecto de la capacidad racional, programadora e uniformizadora de la perspectiva renacentista). La delineación de predios, la morfología urbana obedeció a la imposición iterativa de la idéntica planta cuadriculada alrededor del cuadrado de la Plaza de Armas.

GRABADO CENTRAL DE BENDICIONES DE SANTIAGO. Vista del Archivo General.

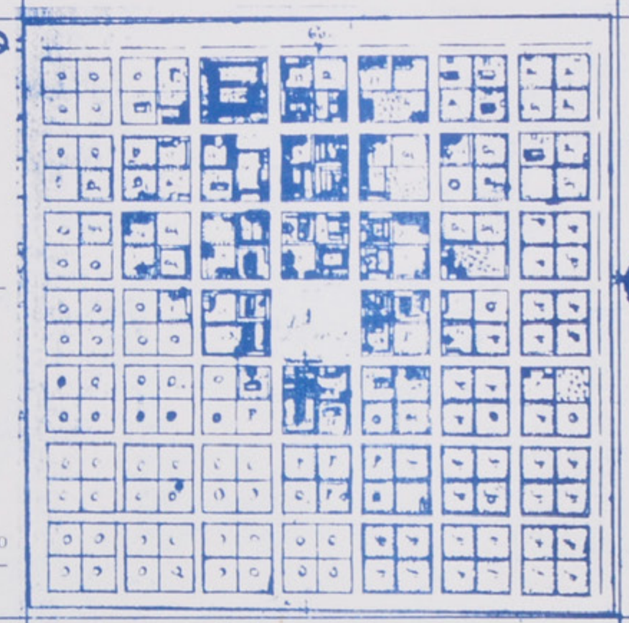
La perspectiva es mucho más que un secreto técnico para imitar una realidad que se daría tal cual a todos los hombres, es la invención de un mundo dominado, poseído de parte a parte en una síntesis instantánea de la que la mirada espontánea nos da a lo más el esbozo cuando intenta vanamente mantener todas esas cosas cada una de las cuales la reclama por entero. M. Merleau-Ponty, SIGNOS.

Cristóbal de Molina en carta enviada al Rey desde Lima, en junio de 1539: "Envío a V.M., por dibujo, todo el camino que don Diego de Almagro, gobernador de V.M., anduvo y descubrió, que es desde Túmbez, que está a tres grados, hasta el río de Maule que está a treinta y nueve..."

...that western perspective is no more than a series of traps for the capture of objects, ...possesive space. Samuel Becket, THREE DIALOGS.

PLANO DE CURICO DE 1807. Levantado por Francisco Muñoz. (Archivo Gay-Morla, volumen 34). Hay 55 casas con techos de tejas y paredes de adobe, 34 ranchos de paja y 64 sitios "vacos" o eriazos.

La gráfica iniciativa del dominio hispano, desde sus comienzos, evacúa la naturaleza (en cuanto domicilio de los nativos, de los nacidos en ella, en cuanto míticamente franqueada por ellos), erradica la visión de su inmediatez, arma el lugar por sus ausencias, tacha lo directamente visible. Dittborn, al levantar topográficamente la zona que circunscribe y posibilita las figuras, se reinstala abruptamente en lo que traumáticamente fue constituyente en la grafía hispanoamericana, y luego, sintomáticamente reprimido por la posteridad pictórica. El aparato gráfico Dittborn edita el recuerdo del olvido. Traza su CUADRO CLINICO.



TOPONIMIA :

Por las latitudes y longitudes cartográficas, el lenguaje -traspasado y localizado por ellas, se registra en su calidad de topos. En tales coordenadas, el lenguaje destella y se coagula en lo que de lugar común tiene. P.ej.,"puras brisas" = cita de la Canción Nacional; "no vale ni la pena acordarse" = frase hecha. Un mapa de signos, entre los que preponderan los lexicales, es el dispositivo en que emerge la figura de Valenzuela LLanos (topos de la pintura chilena). La zona de emergencia de la lámina opera como el lugar de aparición y representación de numerosas convenciones y de su recíproco cuestionamiento. Incluso en los dibujos que carecen de vestigios cartográficos, la proyección lexical se condensa en una estructura tópica. Botón de muestra: SEBASTIAN YUMBEL. Topología de sus componentes: YUMBEL = pueblo de Ñuble, centro de la celebración popular de la fiesta de San SEBASTIAN = mártir cristiano. A dicha ocasión acudía en masa el sindicato de fotografos de cajón; en sus laboratorios ambulantes se multiplicaba óptica y economicamente la romería. En el dibujo la relación entre el referente icónico -la efigie de un boxeador mulato- y el significante léxico, su leyenda -Sebastían Yumbel-, revela por el desbloqueo que ella produce, la fabricación de ídolos y el avatar ritual de la pasión que se desata en el cuadrilátero. La ternura transfigurada de la estampa de Sebastían cobra su razón: astro popular del ring. Santo profano.

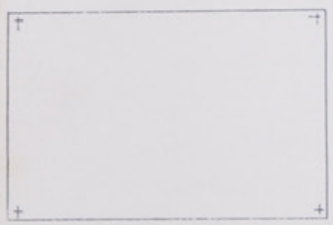
El lugar común del lenguaje tiene su correlato óptico en el plano de la escritura, donde se reproduce mediante la tipografía proveniente de plantillas y la del repertorio prefabricado y desprendible del LETRASET. Los dibujos emplazan la textografía en el desalojo de la caligrafía y letra manuscritas, en el retiro extensivo de cualquier impronta derecta e inmediata del autor, -desautorizada.

La imagen figurativa y la figuración del lenguaje se juegan y conjugan al través de sus mediaciones. El clisé, el encuadre, las mediciones, el reportaje gráfico, el modismo, la lámina didáctica, el titular, la letra de molde, el estarcido, el aviso, p.ej.

El blanco posibilita tanto la emergencia, como la coacción de los diversos códigos significantes. El blanco, por ser la interconmensurabilidad entre las varias dimensiones fotoescritográficas que a través de su intermitencia se diagraman y sincronizan, cobra un valor teórico. El blanco vacía un sistema de signos en otros, siendo en cada caso el tránsito concreto y necesario de su traducción. Su trabajo, su valencia, su significancia es en todo momento materialmente otro: el estreno de un espaciamiento, de una distancia, de una combinatoria nueva. El blanco es la sintaxis entre las plurales prácticas significantes, que en él producen su interconsciente.

El blanco es la recuperación del vacío que produjera el trauma, de lo que ausenta y posterga en el diferimiento. Reincidiendo resueltamente en la compulsión de esa ausencia propia, el sujeto posibilita el desbloqueo del im/pacto traumático, de su lugar fatídico: en el blanco, el sujeto se expone a la re/visión de las convensiones a que está sujeto, de lo que en sus memorias se cubrió.

El lugar común de las mediaciones es lo puesto en escena. En sus matrices se sindica el lugar de los hechos. La historia se dibuja en la actualidad de la diferencia de lo común de los distintos lugares comunes, como el momento reflexivo de las alternancias de trasposición de cada medio, volviendo la vista sobre lo que en cada mediación se retuvo, intervino y excluyó. El espectador pierde su lugar establecido. Tiene que moverse. Colocar espacio en su lectura. Rotar. En su identidad espaciada, vuelta práctica reflexiva, desescribe los patrones mnemónicos de las mediaciones, para en su cuerpo, comparecer por vez primera, los objetos/sujetos estancados en el stock de imágenes, liberados al fin de su inercia noticiosa, en el tiempo de su figuración, retardo que es su historia, el recorrido preciso, el perígrafo de si definitiva aparición.



At the suggestion of Duchamp, several of actual photographs of the artist's Compensation Portraits were selected for the "First Papers of Surrealism" catalog. Duchamp's "Compensation Portrait" is shown at right. Original photographs by Ben Shahn.

Don Joaquín Pinto Concha. Prefecto de Santiago, del 1899 al 1906.

La cara que veo en el sueño, es simultáneamente la de mi amigo R. y la de mi tío. Es como una mezcla fotográfica (Mischphotographie) de Galton, quien para encontrar los parecidos familiares, hizo fotografiar distintas caras sobre la misma placa. Por lo tanto, no hay duda posible, yo realmente quiero decir que mi amigo R. es un cretino - al igual que mi tío José. Sigmund Freud, LA INTERPRETACIÒN DE LOS SUEÑOS.

Las dos fotografías se funden en una tercera que las contiene ambas (ni montaje, ni sobreimpresión, ni truco, sino verdaderamente ALGOTRO, dos en uno)

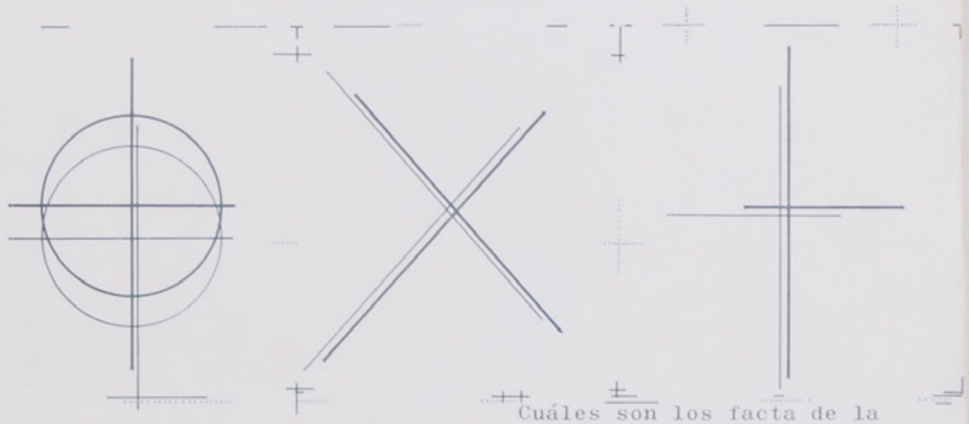
semblante archinuevo Y archiantiguo, inédito Y mítico

Jean-Jacques Schuhl, UN PIED (UNE) TOMBE.

i. a. i. n. d. i. s. p. o. s. i. c. i. ó. n. d. e. l. o. s. d. a. t. o. s.

Las cotas de calce (⌜, ⊕, ×, +) abundan copiosamente en los dibujos. Son signos auxiliares para regular y sobreponer ajustadamente momentos separados del proceso mecánico de impresión. Cumplida su tarea, los signos liminares de cota se guillotinan, quedando fuera del producto terminado, en calidad de desecho. Mediante el descarte y la marginación de un signo marginal, se obliteran los pasos recorridos del proceso, dando la ***impresión*** de un efecto espontáneo y natural. Insertar en los dibujos -en los cuales no ha participado la máquina impresora - un signo, cuya inherencia es ofrecer, por medio de su marca, los puntos de relación, de coincidencia y de compaginación entre las varias etapas, sirviendo exclusivamente durante el proceso de impresión, para, una vez agotado su objetivo, ser eliminado del producto final -el impreso-, y por ende, sustraído a la lectura (borrando las sucesivas huellas del trabajo productivo), implica conducir ese signo al dominio de la ***lectura*** -vedado para él-, dónde no realiza ningún servicio material. Desprendida de su función, no calzando con nada, la cota de calce se propone a la mirada como cita (de una cita (1)). Interpolada, en cuanto tal, en el campo óptico, desencadena operaciones incontrolables en el trabajo de la lectura: lo invade, lo EXcita, lo desvía y extralimita. Imprevistamente pone en abismo al espacio visible. Mediante el signo fungible de la cota ¿la visual debe calzar con qué? ¿avisorar qué? y, sobre todo ¿como qué visa la cota la mirada? Despragmatizada en los dibujos, la cota (a)salta (a) la vista como su exterior; -su punto ciego.

Significativa cita, la que se cita en la lectura visualizando lo evacuado y suscitando lo reprimido de la lectura. Doblemente significativa, la de una seña de calce que no concuerda con nada, porque cuestiona el status propio de la cita: la cita no calza, por el signo que ella cita, consigo misma. Desde su interior se descalza el mecanismo de la cita, desencuadrando su identidad. La no coincidencia, tanto de la cita, de la cita con el calce, como del calce, repercute gravemente sobre la noción de historia que activa el aparato gráfico de Dittborn.



Cuáles son los facta de la historia, sus res gestae. Qué incidentes debe encuadrar. A qué expedientes debe ajustarse. Qué sobrevive de ella para volver a ser aprehendido por los ojos. En los anales de la tradición histórica, Valenzuela Llanos pasó a ser un pintor original chileno, siendo las técnicas que aplica, un trasunto de la visión que formalizara la escuela impresionista francesa. La presencia que toma en el dibujo de Dittborn ("Monet en Limache") es efecto de la trasposición de una foto de don Joaquín Pinto Concha, Prefecto de Stgo., del 1899 al 1906, reproducida en un album histórico, compilado y editado por la Empresa Editora Atenas, la que suplanta la vacante efigie de Valenzuela Llanos. La Historia en el dispositivo Dittborn, se descentra y verifica desde una serie de puntos de partida y llegada desfazados, difragentes y disociados. En su descalzada intersección se incita, trama y concita su inédita edición, desujetada.

(1) Véase la próxima página:✳

LAS PRIMERAS DECEPCIONES ENDURECEN LA VOLUNTAD DE LOS QUE ESTAN DESTINADOS A TRIUNFAR

El combate entre Sain Contreras y Edelberto Olivencia se recuerda como uno de los más encarnizados de todos los tiempos en el amateurismo chileno.

Chumingo Osorio, tuvo muchos contratiempos en su vida deportiva. Todos ellos terminaron con su voluntad y lo desalentaron en tal forma, que se derrumbó pugilisticamente en poco tiempo

La cota de calce ya desempeña en su operatoria en el proceso de impresión una función de cita: sé citan los demas pasos impresivos para sobreimprimirse sobre su mismo espacio, recubriendo en sucesivas capas el mismo signo, concurriendo en su coincidente congruencia idéntica (1).

~~HIERRO~~: //2. ~~Marca que con~~ hierro candente se pone a los ganados. En otro tiempo se ponía a los delincuentes y esclavos.

Fué este match el que lo decepcionó y lo hizo abandonar para siempre el pugilismo.

MONOGRAMA: Cifra 3ª acep.
CIFRA: //3. Enlace de dos o más letras, generalmente las iniciales de nombres y apellidos, que como abreviatura se emplea en sellos, ~~marcas~~ etc.

(1) La sigla con que Eugenio Dittborn firma sus dibujos, se traza por resta, por mínimas eliciones de uno de los signos de calce: ⊕
(E)ugenio (D)ittborn
E + D=⊕

RINCON NEUTRAL

COTA: // 2. Acotación, anotación o cita.

MIRA TELESCOPICA: MIRA: Toda pieza que en ciertos instrumentos sirve para dirigir la vista o tirar visuales. //3. En las armas de fuego, pieza que se coloca convenientemente para asegurar por su medio la puntería.

TELEMETRO EN EL VISOR DE LA CAMARA : TELEMETRO: Anteojo con cristales a propósito, para averiguar, sin moverse de un sitio, la distancia que hay desde él a otro donde se ha colocado una mira.

PERISCOPIO
periscopio: Cámara lúcida instalada en la parte superior de un tubo metálico que sobresale del casco del buque submarino, y de la superficie del mar cuando navega sumergido, y que sirve para ver los objetos exteriores.

MARCA: // 7. Señal hecha en una persona, animal o cosa, para distinguirla de otra, o denotar calidad o pertenencia.

diseño y paginación	: Eugenio Dittborn, Ronald Kay
coedición	: v.i.s.u.a.l. y Galería Epoca
impresión	: Departamento de Estudios Humanísticos, República 475
dibujos fotografiados por	: F.Aguayo, J.Ceitelis, J.Jimenez
fecha de producción	: junio - octubre 1976
Nr. de ejemplares	: 470 más 30 numerados y firmados
inscripción	: Nr. 45737. Prohibida su reproducción.

nelly richard ronald kay

dos textos sobre

9 dibujos de dittborn