

*e. dittborn. 1979. cayc.*

*e. dittborn.*

*centro de arte y comunicación.*

*junio/julio 1979. buenos aires.*

DEBO MI TRABAJO A LA ADQUISICION PERIODICA  
DE DIARIOS Y REVISTAS EN DESUSO, RELIQUIAS  
PROFANAS EN CUYAS FOTOGRAFIAS SE SEDIMEN-  
TARON LOS ACTOS FALLIDOS DE LA VIDA PUBLICA,  
ROTURAS A TRAVES DE LAS CUALES SE FILTRA, IN-  
CONCLUSA, LA ACTUALIDAD:

e. dittborn

*ronald kay:*

*N.N. : autopsia*

*(rudimentos teóricos*

*para una visualidad marginal)*

do medio  
sí se obtie  
en tres  
to de re  
quierdo.  
medidas del  
tres grup  
ñique (de  
s (cinco  
rejas (tr  
ha arri  
logrado

jóvenes, l  
son cons  
Bertill  
de los oj

La clas  
de superficial; no  
las de la cabeza, del  
l antebrazo.  
ométrico dió buenos  
tos. Durante su pri  
ón, en 1882, se iden  
y nueve individuos  
do nombres falsos.  
o siguiente, se iden  
cuarenta y uno, y  
os que seiscientos  
go, el sistema adole  
venientes. Se limita  
menudo se consta  
las medidas de una  
anidas por Depart



que este método se usaba en:

enos en  
los esc  
is fué  
ue establ  
pecial p  
esta ini  
Renault,

tografía  
de frei  
Bertill  
una escr  
idas real  
arse en  
ografía  
nte com  
ó consid

de las p  
gadas''

que todo  
ribir a u  
ncomiend  
nes de t  
individuo

Bertillon creó además el "portrait parlé", método claro y preciso de descripción personal, tan eficaz como la fotografía que se emplea en nuestros días.

*Orígenes de la Fotografía de los Delincuentes.* — Antes de que el médico inglés Maddox inventara la plancha seca, que permitió emplear la fotografía en forma simple y sin incurrir en gastos exagerados, otros ya habían conseguido fotografiar a los delincuentes según el método de Daguerre — el primer sistema fotográfico —, que se valía de placas de colodión que debían ser expuestas durante algunos minutos y en

do" valiéndose de su fotogramo para describir a un detenido y ver a futuras eventualidades de todos los progresos que mentado la ciencia policíaca de prescindir aún del conocido la descripción personal.

La primera descripción es

(3) Reiss, Rudolph Archibald, nacido en Baden, Alemania, y murió en 1929 en Ginebra. Reiss fué profesor de Física en la Universidad de Lausana, Suiza. Desde 1920 hasta su muerte, dirigió el Banco Nacional Yugoslavo de Ginebra. Escribió numerosas obras de policía, especialmente sobre fotografía.

## el cuerpo que mancha.

Las expresiones viscerales que despiden el cuerpo manifiestan diferenciadamente el tránsito desde su interior hacia el exterior; por ello, son los modos más primarios y concretos en los que el cuerpo saca y exhibe su interioridad.

Por la vía orgánica de su exteriorización el cuerpo edita somáticamente de su metabolismo tanto el aspecto destructivo (orina, heces, sudor, vómito, sangre menstrual), como el aspecto germinal (semen), como el meramente expresivo y emocional (lágrimas).

Ya que la lengua, la letra, el cuadro y la foto exteriorizan el cuerpo y la mente humana y conforman las manifestaciones traspuestas, traducidas y trasladables del metabolismo social que ellas constituyen, se puede concluir que las secreciones orgánicas que se desprenden del cuerpo son la matriz anterior del lenguaje, los rudimentos somáticos de la imprenta y los balbuceos de la fotografía pero inmediatos, incontrolables, automáticos, reflejos, involuntarios, efectos del intercambio orgánico de la comunicación física del cuerpo con el universo natural. Las voces seminales, las letras fecales y los grafismos menstruales, pronuncian lo animal, imprimen lo invariable y expresan lo presocial, y en conjunto repiten, segundo a segundo, la ineludible sujeción del hombre al todo del cosmos y la innegable inclusión al tiempo y a la periodicidad de la naturaleza que antecede y excede la historia.

La mancha es la impronta húmeda, la letra primordial de dicha escritura corporal, es la huella inmediata que el organismo traza de su interior.

En la mancha de semen en la sábana (que se retira), en la mancha de orina en la ropa interior (que se cambia), en la saliva en el babero (que se lava), en la pus sobre la venda (que se bota), aparece el oprobio que el hombre siente frente a lo animal, la denigración frente a lo involuntario, el pavor frente a lo automático, y, lo trasgresor de aquellos mecanismos que invaden e inundan de naturaleza, es decir de esperma y caca, el sublime campo de la historia.

La compulsión de borrar la mancha obedece a la imperiosa necesidad de obliterar las señas de la presencia precultural del hombre y de fondear su indomitable estatura natural.

Puesto que toda escritura, todo lenguaje es el desplazamiento hacia el exterior de los sentidos humanos como su significado, contienen en forma sublimada (lo que es lo mismo que decir en forma social e histórica) los vestigios de la primera escritura animal, refleja y cósmica.

Las gotas de aceite de máquina habitualmente caen sobre el hormigón, el cemento, el asfalto y el concreto que pavimentan calles y caminos, aeropuertos, bombas bencineras, garages y estacionamientos.

La tela de linoca y el cartón en el dispositivo gráfico de Dittborn, al ser manchadas con aceite quemado, adquieren por desplazamiento la función de soporte que tiene la calle, lugar de tránsito por naturaleza, respecto al derrame de aceite.

La urdimbre de la linoca y el espesor del cartón toman por la mancha de aceite ese carácter de matriz común de la vía pública.

Las materias oleaginosas se filtran por desperfecto, se desbordan por incontinencia de las arterias de lubricación de los vehículos sobre la banda de la calle.

El aceite quemado es la ceniza líquida, es el lubricante fatigado, es el excremento de la máquina. Su último uso, la aplicación que como barniz y pintura de él se hace a las construcciones de madera barata para resguardarlas de las inclemencias del clima.

La táctica del camuflaje puede instruir sobre algunas virtudes de la mancha. Como arma ofensiva o defensiva la mancha es utilizada para ocultar, para despistar, en definitiva, para que algo o alguien no sea visto.

La capacidad de la mancha de invisibilizar descansa en un momento filogenético de la evolución del sujeto. Por la mancha se cita una etapa arcaica y constituyente de la historia de la visualidad: aquellos primeros tanteos de la visión en sus esfuerzos por identificar los objetos que en ese estadio sólo logran organizarse a través de los desenfoces más crasos como meras manchas, difusas nebulosas, en el cielo de la retina.

Por tanto, en la mancha se halla en estado de recuerdo dicha ceguera inicial, como, a la vez, ese ojo recién nacido, que en su indefinición total (indefinición a la que también pertenece la indistinción entre sujeto/objeto, entre afuera/adentro) recién principia como una antena a palpar a tocar, a esculpir, a construir, a pintar y a discernir los primeros objetos/sujetos dentro de la mancha.

Detrás de la mancha, verdadero embrión visual, llama la seducción de un posible ente querible, pero se agazapa también la amenaza de un objeto no identificado por conformarse en su monstruosidad.

Sólo en la medida que desmanche la mancha, el sujeto podrá erigirse en tal, y, constituir los sujetos/objetos que lo rodean. El sujeto sólo se hace posible como diferencia, como negación de la mancha. De ahí el terror que habita toda mancha: ella es la marca de la ausencia del sujeto.

Lo desconcertante para quien es agredido desde el camuflaje es la infantilización a la que se ve reducido: se lo desarma, poniéndole como señuelo su turbada y propia mirada primigenia.

## cuadros de honor.

El orden instituido fotografía para reconocer, exactamente para reconocer y hacer reconocer los infractores de su ley: lo que implica un punto de vista e incluso una toma de vista precisa; eso explica también entre otras cosas, por qué no se tiene la misma cabeza en una foto de familia que en una ficha antropométrica.

Le es fácil al orden establecido fabricar las imágenes de marca (registrada) que le sirven, porque él es el que fabrica para él la imagen de cada cual (eso comienza con la cédula de identidad y la foto reglamentaria que reglamentariamente debe ser colocada en su lugar reglamentario).

En la foto carnet el rostro humano es encuadrado, encasillado, encerrado y tipificado por el orden, escenificando todo un simulacro de identidad, puesto que en el lapso de su toma la cara del hombre es sometida a una máxima extorsión; so-pretexto de registrarla en lo que de única y distintiva tiene, la toma, de hecho, hace exactamente lo contrario: aplicándole una y la misma norma fotográfica la estandariza, cortándola a la medida del orden, y la masifica, multiplicando el orden en ella para éste reproducirse mediante ella irrestricta y definitivamente.

Al aceptar el sujeto esta pasada de gato por liebre, abdicando en su propia cara a lo único e intransferible que tiene – nada menos que a su propia identidad – éste comete (sin saberlo) su primer y fundamental delito, el de ser cómplice (y no víctima) del chantaje, al entregar y ceder lo inalienable. Cualquier delito posterior se hace inmediatamente plausible y reconocible en su imagen, a consecuencia de que el sujeto en cuestión fue captado por el lente infraganti, con las manos (la cara) en las masas, cometiendo éste, su primer delito – la enajenación, con el consentimiento y la prestación de su propio cuerpo, de lo único irrenunciable – que indeleble quedó fotográficamente inscrito en su rostro, para ser citable en y por la foto antropométrica en cualquier otra ocasión, corroborando su calidad de delincuente.

No debe causar extrañeza, entonces, que una vez reproducida una foto de carnet por un medio de información y cualesquiera sea su finalidad, a primera vista e invariablemente, ésta aparece mediante y en dicha publicación como la de un delincuente. Nunca se imprime una foto carnet en un periódico cuando alguien gana los 100 m. planos o dona una suma de dinero al Hogar de Cristo.

Más allá de toda captación de lo 'real', por el uso preponderante, definitorio y sistemático que nuestras sociedades han hecho de los procedimientos fotográficos, ellos son una de las formas más eficaces de mantener el orden público.

La operación de alienación a la que está 'sujeto' en la foto de cédula el individuo, va aún más lejos: el orden establecido le devuelve la individualidad hipotecada, en forma denigrante, y lo restituye a la condición de sujeto en el sentido peyorativo de la palabra ("varios sujetos fueron aprehendidos por efectivos de la Brigada de Homicidios...") cuando éste supuesta o efectivamente ha infringido la ley. En esa coyuntura le estampa toda su cara negativa, le imprime todo su repudio, lo estigmatiza a fin de marcarlo inexorablemente en cuanto individuo - antisocial. La condición de sujeto sólo le es restituída por la sociedad a alguien bajo la forma de la culpa.

Ese es el minuto y el espacio reducido que los SUJETOS de la gráfica de Dittborn - en especial de los CUADROS DE HONOR - precariamente habitan, en el que entregan y rinden su persona, en el que apenas sobreviven inmortalizados;

ESPACIO DE INTERCAMBIO: en el que se transa lo íntimo y propio por lo común,

ESPACIO DE INTERDICCION: en el que la interlocución es drásticamente denegada,

ESPACIO DE LA CULPA: donde el sujeto, cediendo a la fuerza, renuncia oficialmente a lo único que tiene y por lo único que existe,

ESPACIO DE AGONIA: en el que públicamente expira el sujeto.

El aparato gráfico E. Dittborn despliega y desmenuza ante nuestra vista en forma ejemplar y paradigmática ese delicado momento de transacción que ininterrumpidamente vuelve como encrucijada en nuestra vida civilizada.

La transacción de lo singular	por el clisé.
del cartón	por el papel
de lo único	por la serie.
de lo natural	por lo social
del nombre	por su muerte.
de la tiza	por la foto
del original	por su copia.
del rostro	por cualquier otro.

Momento de transacción y de suspenso donde por última vez se asoman en la anestesia inmemorial de la foto, antes de extinguirse por completo, las pulsiones vivas del individuo que aún contradicen y resisten la estandarización. Las convulsiones que aún palpitan en sus rostros congestionados, inborrables y desposeídos, conforman al interior, como su negativo fiel, una zona de resistencia, la huella desprendida y fantasmal de la irreductible presencia carnal del sujeto.

En el sitio eriazo de la geografía facial de los CUADROS DE HONOR: "En vano", "Sudor y lágrimas", "Sus mejores años", "Su condición", "Acuarelas en rosa", se confabulan



5. CANALES A  
Foto N.º 297  
CAPERO. Fil  
cutis moreno  
ojos negros. S  
cies en el int



STAN SEGUNDO  
co López". LANZA.  
tatura, cutis moreno  
oscuro, ojos negros.  
in su clasificación.

EN EL SITIO ERIAZO DE LA GEOGRAFIA FACIAL DE LOS CUADROS DE HONOR: "EN VANO", "SUDOR Y LAGRIMAS", "SUS MEJORES AÑOS", "SU CONDICION", "ACUARELAS EN ROSA", "SU FATIGADO CAMINO", "SIN NADA". SE CONFABULAN CON REDOBLADO IMPETU LAS ENERGIAS QUE SE NIEGAN A SER DEL TODO ENCUADRADAS, PORQUE DANAÑADAS, SUS MENTES POR DESESPERANZA, EN UN ENREDO DE LUCIDEZ Y COMPULSION BUSCARON EL VIA CRUCIS DE LA ILEGALIDAD COMO FORMA SOLIVANTADA DE DISTINCION.



6. FUENTES FUENTES, JORGE RAUL: Foto N.º 3779, (a) "El Chincol" LANZA. Filiación: 23 años, 1.60 estatura, cutis moreno medio, cabello castaño oscuro, ojos negros. Opera en Santiago, Valparaíso y Zona Sur.



8. MORAGA SAN MARTIN, CELEDON: Foto N.º 1786, (a) "El Guatón". LANZA. Filiación: 37 años, 1.57 estatura, cutis moreno medio, cabello castaño oscuro, ojos negros. Actúa en Santiago y Valparaíso; habitual en su especialidad.

con redoblado ímpetu las energías que se niegan a ser del todo encuadradas, porque dañadas, sus mentes por desesperanza, en un enredo de lucidez y compulsión, buscaron el vía crucis de la ilegalidad como forma soliviantada de distinción. Esta elección determinó que el positivo de su identidad entrara a los archivos y la prensa de los anales policiales. De las implacables fichas de antecedentes editadas en revistas de criminología y de policía científica, Dittborn extrajo, con la precisión de un cirujano, su obstinada pasión, su desviado padecimiento. Este peligroso e insatisfecho modo de no participar como simple tautología de la ley, esta manera destructiva e intransigente de reivindicar su personalidad expropiada sólo los hizo (y por cierto no a todos) caer en otro tipo de repetición, en el cuadro de convenciones fuera del marco de la ley: en los avatares de la estafa, de la violación, del hurto, del asalto, del homicidio. Y sin embargo,...

y es aquí donde sufrimos un inasimilable revés, a este no doblegamiento, a esta intransigencia de los enemigos públicos del orden, se acoplan todos los deseos inconcientes de transgredir la ley: y no es en vano que, por el trabajo exacto e insobornable del sueño, estos infractores se entronizan en el escenario luminoso del deseo como sus grandes ídolos.

El rechazo a cualquier identificación oficial se reedita en el manejo que estos suicidas a largo plazo, hacen del nombre. Endosan su suelta identidad en cualquier otro simulacro de nombre, suplantando indefinidamente su filiación a fin de escapar al rigor de la ley: De una ficha extractada del "Detective", Nr. 29, de Mayo 1936:

#### MATEO HERMOSILLA VERGARA

NOMBRES SUPUESTOS: Cosme Vergara González, o Floridor Fuentes Cordero, o Julio Hermosilla Vergara, o José Gómez Vergara, o Segundo Vergara Hermosilla.- P. 2843. (a) "El Chaplín" o "El Cabro Mateo" o "El poco te cunde" .....

La foto de carnet, desprovista de toda carga dramática, de cualquier patetismo o significación sensacional con qué alimentar el imaginario del espectador, aparentemente defrauda a un interés y análisis visual mayor. Su ilusoria neutralidad e insignificancia sirven como reactivo revelador de aquellas compulsiones que nos enceguecen y nos coercionan a adherir los "grandes sentidos" (La foto 'trágica', 'impactante', 'estética', 'emotiva', productos empaquetados por nuestro culpable sentimentalismo lacrimógeno) a otro tipo de fotos.

Por lo demás, los circuitos significativos de la foto carnet no son perceptibles en un ejemplar único de ella, sino en su reedición, su ordenación, su seriación dentro de la copiosa matriz de su repetición. Las varias semejanzas, las familias de analogías y las mínimas oposiciones provocadas por la construcción de su reiteración, van configurando las invariantes

y las relaciones significativas entre ellas, y por las distintas posibilidades de permutación, van estructurando el sistema que las genera. Flagrante contradicción: en esa multiplicidad de rostros trasladados por la mano desde las fichas de identificación a los peladeros de cartón de los CUADROS DE HONOR, se cristalizan simultáneamente, por una parte, el fundamento regulador que restringe a cada individualidad a ser representante de un tipo clasificable y multiplicador del sistema que lo ficha, y por otra, en la alineación de esos espectros de persona, se aglomeran, se sobreponen y hacen masa (en el sentido eléctrico de conectarse) los distintos estratos reprimidos, reclusos y segregados de los variados sujetos expuestos, que aunados y puestos en contacto, detonan la inmensa energía de sus fuerzas sometidas, y resquebrajan la seguridad y certeza de la mecánica uniformadora.

En toda imagen, por la praxis en que está inserta, pugnan energías colectivas antagónicas: en cada imagen, por el lugar concreto que ocupa en una contingencia y en un contexto determinado, se señalan los triunfos, los chantajes, las adulteraciones, las derrotas, los conatos, las extorsiones de las fuerzas que están en lucha. Detrás de cada imagen está la huella todavía fresca de la exclusión de otras y la inminencia de ser suplantadas por nuevas.



DETRAS DE CADA IMAGEN ESTA LA HUELLA  
TODAVIA FRESCA DE LA EXCLUSION DE  
OTRAS Y LA INMINENCIA DE SER SUPLAN-  
TADA POR NUEVAS.

## *clases de caligrafía.*

Dittborn hace copiar los textos que se citan en sus serigrafías, p. ej. "Estampas Deportivas", "Reinas", a adultos que alguna vez cursaron contra viento y marea las preparatorias de la escuela pública; copistas iletrados que son verdaderos modelos antropológicos de una educación racionalizada.

La caligrafía torpe, patéticamente escrupulosa de estos anfibios culturales, es de una letra que apenas entiende lo que traza, concentrada obsesivamente durante el acto de escribir en su propia impericia, y, a la vez, poseída por el exhibicionismo en cámara lenta de sí misma, para ostentar un saber casi en vano y a duras penas adquirido, apoyada antes que nada en las líneas de cuaderno de composición, líneas férreas de la institución, que en la letra del texto, su libertad.

Sobre el trazado caligráfico caen dos miradas, dos recepciones técnicas: la de la fotografía (kodolit), la cual permite citar y ampliarlo, y la de la impresión serigráfica, la cual facultaría verlo en su forma reproducida, multiplicada y pública. El mero hecho que la letra manuscrita sea puesta en escena por la cita, por la ampliación y por la impresión, en un espacio alterno tan ajeno a sus propios alcances, hace que se sensibilice una considerable energía subsidiaria almacenada en ella. Las mediaciones técnicas (que conteniéndola intacta, la transforman), porque materialmente establecen una diferencia con la sacrificada copia manual en sus modos de generar sentido, producen aquella distancia teórica que posibilita que la energía retenida afloje, se desprenda y hable.

Porque las mediaciones mecánicas están apartadas en el tiempo, del facsímil a tinta, es decir son históricamente posteriores, funcionan como una especie de telescopio temporal. Este catalejos atrae, hace tangible y distingue los eventos que matizan la grafía más allá, o mejor dicho, mas acá del tenor de lo deletreado por esa manota que prioritariamente está constreñida a despachar la obra de mano sea en la cocina, sea detrás del arado, sea al remo.

Un primer enfoque del doblaje caligráfico de "Reinas" distingue dos movimientos entreverados que lo impulsan:

– uno convulso, perturbado y reticente (en) que (se) despliega la violencia de la introducción del alfabeto a la mente y al cuerpo del sujeto (la letra con sangre entra) y, de más a más, la obediencia ciega a ella, y – otro florido, caracoleado y lelo por el que trasluce la fascinación, el cortejo y la conquista de la escritura.



En vano

En nada

En ligüemas

En tiorieblas

En vez

En años

En virtud

UNA LETRA QUE APENAS ENTIENDE LO QUE  
TRAZA, CONCENTRADA OBSESIVAMENTE  
DURANTE EL ACTO DE ESCRIBIR EN SU PRO-  
PIA IMPERICIA, Y, A LA VEZ, POSEIDA POR  
EL EXHIBICIONISMO EN CAMARA LENTA DE  
SI MISMA, PARA OSTENTAR UN SABER CASI  
EN VANO Y A DURAS PENAS ADQUIRIDO, A-  
POYADA ANTES QUE NADA EN LAS LINEAS  
DE CUADERNO, DE COMPOSICION, LINEAS  
FERREAS DE LA INSTITUCION.

La disputa entre las dos expresiones, resistencia y atracción, la grieta alojada en medio, es como la boca de una herida, sellada por la grafía, su incipiente cicatriz.

En el curso que la muñeca le dió a la estrofa "¿Y las pobres muchachas muertas," se reedita una de las etapas de la peripecia humana, estando presente en esa reCitación caligráfica en estado fósil un determinado estado de recepción: recibimiento del sumo dificultoso y acogida por la mente de la escritura, inventada por ella misma. De esa modificación de la mente y de su conmoción, provocada por su ingreso a la escritura, vale decir, a la historia, o reformulado invertidamente, su interminable salida de la prehistoria, encontramos los vestigios en el duplicado manuscrito.

Resulta a todas luces obvio que la mano que trasunta la estrofa de la Mistral: "todas íbamos a ser reinas" es una que desfallece ante el sentido, el que -inalcanzado- a viva voz habla de lo que en la realidad le pasa a esa mano que "iba a ser reina"

El conato de cultura que se detecta en ese sismograma mortificado y escolar, literalmente demarca la frontera entre dos culturas, la línea divisoria entre dos clases: encefalogramas de una conmoción cerebral calamidad pública.

Estos grafos delineados con la exactitud desacertada y megalómana de una guagua que aprende a hablar, traen a la superficie el aturdido paisaje cultural de un irrecuperable atraso.

El mencionado recurso de retrotraer en forma material la recepción, o sea, la comprensión de un código informacional a uno anterior en la evolución de la mente y práctica humana (en este caso la poesía culta chilena del siglo XX a su copia manuscrita semiágrafa), ilumina significativamente uno de los procedimientos generales del trabajo de Eugenio Dittborn: el de la relación foto pintura/dibujo. La fotografía en sus obras es captada, traducida, recepcionada y, por tanto, comprendida por un aparato social signico técnicamente más primitivo, vale decir, por el código del dibujo y de la pintura. La mano - analfabeta fotográfica tropieza, se entromete como un cuerpo extraño, interfiere, arcaiza al remedar corporalmente, al retrazar con lápiz, tiza y pintura acrílica, la hiperinformación automática y autónoma de la indiferente máquina fotográfica.

Este modo de recepción, invertida, no obedece a un mero arbitrio, por el contrario, explicita ejemplarmente el modo de recepción inveterado en latinoamérica, y, al hacerlo patente lo eleva a modelo de intelección de los sustratos perceptivos efectivamente en acción en este espacio social.

Los hábitos de percepción de la tecnología importada, tanto industrial como informacional (de la cual la cultura es sólo un sub-ítem) son conspicuamente ineficientes, demodés y, en parte o del todo, obsoletos respecto a los circuitos de producción, distribución y consumo de los complejos sociales de los que provienen.

Los signos 'desarrollados' son tanto importados por las instituciones receptoras anacrónicas como impuestas a ellas. Por esta relación desequilibrada son puestas renovadamente en desventaja. Invariablemente se está a la zaga. Quizás (en) esta relación (se) trate de la producción de esa creciente desventaja. El registro retrasado solo alcanza a trasladar los signos extranjeros. La integración a las más elementales operaciones productivas de signos de la comunidad a la que se injertan, es solo parcial e inconclusa. No habiendo circulación no se realiza la comunicación. Lo que se realiza (receptio praecox) todavía no tiene nombre.

Los soportes receptivos desconectados y desplazados refractan entonces los signos alógenos, los interceptan y frustran antes de que se disemine su sentido generativo en una práctica significativa que logre que una comunidad se reconozca (aún en su diferencia) y, por lo tanto, se constituya en esos signos.

Como signos no compartidos, como rudimentos distorsionados y emasculados van acumulando una sobreinformación improcesada, que queda flotando como un excedente que más que facultar la comunicación entre los distintos órganos sociales, la obstruye.

En el caso específico del arte, la recepción para ocultar la desventaja en que es puesta y aparentar de todas maneras una acogida, se dedica o a la copia y sus variaciones (la que repetiría lo que la mano semiculta hace de la escritura) o a la mera contemplación, la que desvinculada del cuerpo social se ensimisma privativamente en el fetiche, al que por su inutilización ha sido reducido el signo. En ciertos círculos esta mirada deslocalizada se apellida refinamiento.

Conjugación: una recepción incongruente que es un futuro pasado respecto a los signos percibidos, por tanto un registro que los arruina, destrozando la utopía contenida en ellos. Una recepción que, en vez de trasladar y comunicar el informado al programa inédito por realizar que contiene el mensaje, lo reenquista, —inactivo—, en un pretérito imperfecto, donde contempla extático y deslumbrado, en esos signos ilusoriamente propios, nada menos que su propia extinción, a la que sobrevive en calidad de espectro solo para reiterarla por enésima vez.

## *la historia que falta.*

Para revelar el trato íntimo que Dittborn tiene con la matriz histórica, vale la pena contrastarlo con los artificios de la moda retro.

Emblema de los vencedores, la moda retro —aurática y nostálgica por antonomasia— responde al imperativo de olvidar el sacrificio de los derrotados. A fin de desentenderse, se retrotraen al pretérito.

No es azaroso que los que dominan localicen su futuro en el pasado, y que éste sea aquél donde se repite con antelación lo consumado por ellos.

Escamotear lo perpetrado, borrar las manchas y las huellas de la actualidad por la vía de una regresión, oblitera los contornos de la historia presente y con ello se desdibuja todo concepto de historia. Los vencedores, erosionada así su corporeidad histórica, van al pasado como a una fiesta a duplicarse especularmente en los triunfos de los antepasados para cobrar cuerpo.

En este revival la moda oficia de alcahueta. Con su pompa y su ciencia restaura, reviste y suplanta ortopédicamente la desdatada inmaterialidad de los recién arribados con las fáciles e indolentes reencarnaciones del lujo. Con las mismas tiras de antes, la moda los hace iguales a los iguales de siempre. En el espejismo de su semejanza reproducen su vacío, presos.

Dittborn no vuelve el pasado, ni para resarcirse en él, ni para perpetuarlo. Más bien se mueve en el tiempo a la pesquisa del presente.

El pasado no es un cementerio, un depósito de horas muertas. El pasado es un bien fungible que en cada instante se encuentra en el punto crítico de volverse a ir, pero ahora irrecuperablemente. En todo signo se trasladan traspuestos momentos vivos, la energía significada de esas contingencias. Cada signo es un modo de contener la vida y trasladarla. Cada signo es un modo de despertar la vida en quienes lo tratan.

Dittborn penetra la memoria colectiva como una zona de peligro, donde a toda velocidad, con la precaución requerida, antes que sea demasiado tarde, hay que salvar algunas vidas a punto de sucumbir.

Un signo es la historia de como se convirtió en social una experiencia individual; cada signo traslada esta historia en el espacio y tiempo social; a ese signo se le van sumando las improntas de los cuidados y maltratos, de las desconocidas que le hicieron, de los éxitos que tuvo a lo largo de su trasmisión, luego, su propia historia también tiene su historia; por las marcas que en el signo quedan de quienes lo poseyeron y trataron, narra la historia de sus poseedores; cada signo entonces, cuenta la gesta y las peripecias de esas múltiples historias; y al hablarnos, comienza a relatar una de sus historias posibles entretejiéndome en su trama invisible como su utópico narrador.

En cada signo está enterrada una parte viva de la humanidad. En cada signo se anticipa la inmortalidad, único espacio en que la humanidad puede concebirse como su fin.

Dittborn no representa el mundo, sino la producción de experiencias con ciertas imágenes que fugaces poblaron la memoria popular y de experiencias que se generan a través de la modificación y desconstrucción de ciertos ritos visuales; y a esas experiencias pertenece adentrarse en el condicionamiento del hombre por la técnica; forman parte de las últimas la indagación de aquellos mecanismos que decisivamente han transformado nuestro mundo.

Cada una de las materias empleadas —tinta de timbre, acrílico, tiza, cartón— fue codificada por el hombre en usos y aplicaciones específicas, en una época fechable. Por consiguiente la materia conlleva la memoria de sus usos y aplicaciones.

Cada técnica porta en su estructuración un modo de relación con el mundo; en esa relación el hombre, a su vez, se comprendió a si mismo. Toda técnica es la memoria de dicha comprensión.

Trabajar simultáneamente con diferentes técnicas, exponerlas en su montaje, implica trabajar con comprensiones dispares, significa trabajar acompañado por un grupo de memorias. La reunión de memorias hace pensar y reflexionar a cada una frente a la otra, las induce a intercambiar sus recuerdos. Lo que emiten en conjunto es la vista que cada una ha ganado sobre las otras, es el trabajo que mancomunadamente han hecho.

Citar serigráficamente por procedimientos fotomecánicos una foto del "Estadio", significa exponer un sinnúmero de técnicas sobrepuestas y montadas las unas en las otras: en el plano de la realidad, p.ej., un cuerpo construido y reglamentado por el deporte; luego, en el plano de su codificación traspuesta, la instantánea tomada por el reportero gráfico con una cámara de una marca equis, una apertura de lente ene, una película de una sensibilidad correspondiente; luego, su impresión en la revista después de haberse diagramado, ampliado, cortado y tramado, pasa a la prensa para su multiplicación mecánica con una tinta preestablecida en un papel predispuestó; para finalizar, la impresión manual serigráfica, ejecutada con otros procedimientos fotomecánicos, a través de una seda elegida con tantos y tantos números de puntos, en un soporte diferente, con una ampliación, un color, una tinta otra.

A la realidad extraída por la foto se le suman todos estos trabajos que se ha hecho con ella, se le adiciona cada una de las miradas que cada técnica efectúa sobre ella.

A toda cita que Dittborn hace le ocurre un número de viscosidades en su traslado. Transportar fotomecánicamente un positivo impreso en papel de diario a un cartón vulgar y silvestre afecta a la foto, pero sobre todo a la realidad contenida en ella. El cartón rechaza y entra en conflicto con ciertos efectos que la foto produce en la superficie plegable y lisa de la página; por otra parte, el cartón hirsuto y fijo entra en afinidad con otros ingredientes de la realidad formulada en la foto

Para situar y calibrar las citas escriturales y las fotográficas reproducidas en el aparato gráfico de Dittborn es imprescindible valorarlas en su dimensión temporal, es preciso detenerse en su condición datada.

No basta identificar la época sedimentada en la foto (la que puede colegirse inmediatamente sea en la vestimenta o en el estilo del peinado de los sujetos que en ella emergen, como así mismo en la técnica aplicada en la toma y en el tipo de impresión usado en la publicación de donde es extraída) debe considerarse simultáneamente con cautela y detención mayor, la cualidad temporal de las mediaciones gráficas, de reproducción y traslación, como también de los materiales empleados, que ponen una cita en escena. Lo que primordialmente equivale a examinar las transformaciones que se ejercen sobre la cita en y por la puesta en escena.

Habrá que aplicar en la exégesis del espacio (social) que se pone en obra en el trabajo de Dittborn, la misma presión que es necesario invertir en el desglose temporal.

La página con la nota gráfica "Se debe llamar a las que faltan" reproducida en la serigrafía "Estampas Deportivas" fue tomada del "Organo Informativo del Deporte de la Provincia de O'Higgins" del mismo nombre que la serigrafía. Las fotos que aparecen en dicha página (amplificada en la serigrafía a una escala considerablemente mayor), no solo se clisaron en la nota gráfica, sino construyeron la memoria de si mismas en unos diez mil lectores (circulación aproximada del impreso) y se alojaron en dicha memoria, porque mas allá de su hechura física el espacio operante de una revista es el que abre por su difusión. Por tanto, en la imagen citada por la serigrafía de las figuras a cuerpo entero de las basquetbolistas (que es la información inmediata contenida en la huella optica de sus fotos) se transmite de modo mediato e indisolublemente entreverado con la imagen reproducida, al público lector que se encontró en y por las mismas fotos, como también se transmite la memoria común que se generó de ellas a través de la lectura, formando parte de esa memoria las costumbres visuales inculcadas por la revista semanal.

Una foto se inscribe en su público, su límite es la visión de sus espectadores; consecuentemente, una foto está poblada por su público.

Además, para dar con toda la información que connotan las fotos, no se puede excluir la fisonomía de sus lectores, mineros del cobre de El Teniente, pequeños agricultores,

profesionales de provincia, habitantes de los pueblos de esa zona del Valle Central, la hinchada heterogénea del ciclismo y del fútbol; como tampoco pueden dejar de considerarse los lugares en que la revista fue leída: campamentos, liceos de Rancagua, clubes deportivos y culturales, oficinas, Casas de Socorro del Servicio Nacional de Salud. También dichos hogares, dichas salas de espera, dichas aulas se infiltraron en las mentadas fotos.

Al encontrarse de un modo concreto en la serigrafía las fotos de las basquetbolistas Isabel Vergara y María Hormazábal con la reescritura a mano hecha por Silvia Neicul Arrepol del texto de la Mistral, consúl chilena, campesina del Norte Chico, maestra en Punta Arenas, Estrecho de Magallanes, Premio Nóbel, se entrecrocán y se relacionan físicamente, al nivel de sus signos, fuerzas sociales que nunca se han topado en el plano de la cultura. La descarga significativa que se produce por la conexión de estos dos circuitos signícos es de tal magnitud que ilumina la carnalidad social, la materia prima histórica contenida en los dos sistemas, el de un cuerpo hecho letra en la poesía y el de los físicos de la Hormazábal y de la Vergara formalizados árdua pero a la vez precariamente en el deporte y su difusión informativa. Los cuatro cuerpos femeninos, Isabel, María, Silvia y Gabriela, en el ahora de su conexión, acceden a la conflictiva plenitud de su sentido.

En el espacio visual de la serigrafía se "llaman" a los momentos "que faltan" para que el texto usurpado por el aparato de la cultura profiera lo que nunca le han dejado decir.

La ofensiva visual de Dittborn, descifra la "Canción de las muchachas muertas" por la interpolación de aquellas instancias (que en la serigrafía invaden y ocupan el campo de batalla del texto) a las que ha sido denegada la cultura y el arte, pone decididamente en cuestión tanto los hábitos sentimentales como los académicos de leer la poesía.

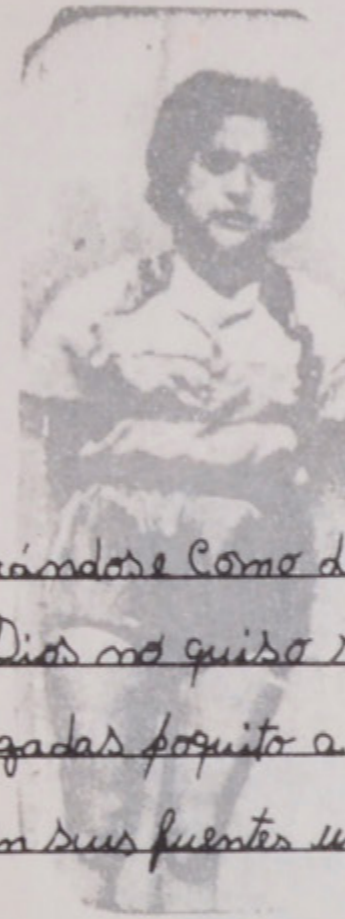
Dittborn da el paso ejemplar de deletrear la cultura con los cuerpos a los que ha sido negada, de leer el arte desde lo que falta, en la presencia activa de la falta.

A través de la sensibilización de las diferencias temporales, a través del auscultamiento de la discontinuidad social del tiempo se gana la atención de la distancia productiva que permite emplazar la actualidad y obtener las mediaciones y los instrumentos para rescatar lo diferido y lo naciente, el atraso y lo esperado, lo perdido y lo resuscitable; uno mismo entra al lugar desde el cual es posible instalarse en una práctica que procese e integre lo irrecuperable y lo urgente, lo fallido y lo utópico, eventos temporales que traman la modernidad que crónicamente nos contiene y abisma.

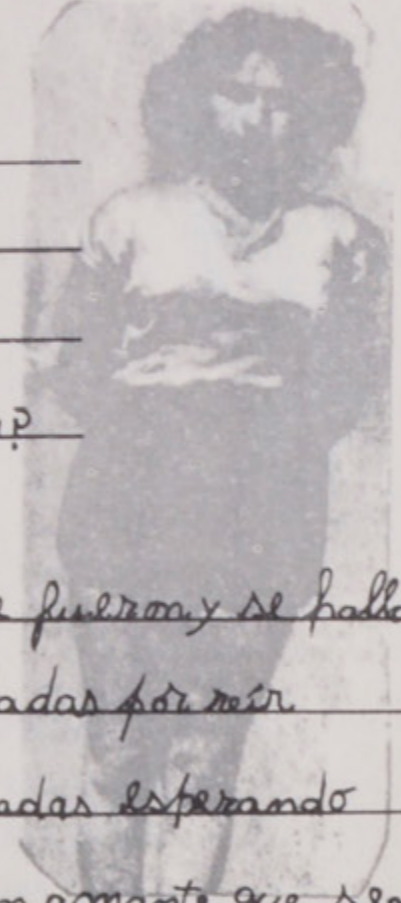
Dittborn se moviliza en la historia con la historia, para captar la modificación (y no la moda) y el movimiento mismo de ella. Al interior de dicho movimiento recoge y documenta también y a veces privilegiadamente él del retroceso; movido así, descifra de ida y de vuelta con la conmoción en ellos contenida, el retardo contemporáneo mediante el anterior.

El tiempo conflagrado por el montaje asiincrónico en el escenario visual de Dittborn, es aquél que la movilidad asociativa del sensorio del espectador tarda en identificar, -su cuerpo mediante- y en conectar duraciones interrumpidas, momentos anacrónicos de nacimiento, periodos derelictos, instantes en ruina, eras del deseo que solo a floraron en una fracción de

## Debe llamarse a las que faltan



Isabel Vergara llamada a la Selección.



María Hormazábal - nuestra mejor delantera

¡Y las pobres muchachas muertas,  
escarmentadas en abril,  
las que asomaronse y hundieronse  
Como en las olas el delfín?  
(pasa a la pág 11)

¡Borrándose como dibujos  
que Dios no quiso retener,  
amezadas poquito a poco  
Como en sus fuentes un jardín?

¡A dónde fueron y se hallan,  
encuelladas por mirar  
Cegazapadas esperando  
De un amante que seguir?

Maqueta preparatoria  
 para la serigrafía  
 "Estampas Deportivas"

## Debe llamarse a las que faltan



Isabel Vergara llamada a la Selección.

de integrantes los clubes América y Centauros de Machali, sin duda los dos mejores quintetos de nuestra Asociación. Tuvimos oportunidad de observar los ejercicios movimiento de estas seleccionadas el lunes pasado y en conversación con una dirigente que estaba de turno salvo con rara excepción estaban todas las recomendadas por el organismo directivo.

Nos llamó la atención la ausencia en estos entrenamientos de la centro del América, Irma Sagredo una de las figuras de  
(pasa a la Pág. 11)



A cargo del programa mundial de base.  
DITTBORN DA EL PASO EJEMPLAR DE DELE-  
TREAR LA CULTURA CON LOS CUERPOS A  
LOS QUE HA SIDO DENEGADA, DE LEER EL  
ARTE DESDE LO QUE FALTA, EN LA PRESEN-  
CIA ACTIVA DE LA FALTA.

se simpuncara. rian aportado mayor nune

María Hormazabal nuestra mejor defensa

segundo, temporadas en estado de aborto, fechas de la desolación, lapsos de fatiga, perduraciones erradicadas, ratos paralizados.

Dittborn con el cuidado y la vigilia del antropólogo que se interna en una sociedad relegada al olvido, exhuma, aplastada por los avatares del destiempo, una humanidad a punto de perderse. Con la libertad que le otorga la ternura, con la urgencia que le exige el porvenir, desnuda la frustración in crescendo que viene arrastrando la defraudada población del Nuevo Mundo, ex-sede de las más alucinantes utopías europeas.



DITTBORN CON EL CUIDADO Y LA VIGILIA DEL ANTROPOLOGO QUE SE INTERNA EN UNA SOCIEDAD RELEGADA AL OLVIDO, EXHUMA, APLASTADA POR LOS AVATARES DEL DESTIEMPO, UNA HUMANIDAD A PUNTO DE PERDERSE. CON LA LIBERTAD QUE LE OTORGA LA TERNURA, CON LA URGENCIA QUE LE EXIGE EL PORVENIR, DESNUDA LA FRUSTRACION IN CRESCENDO QUE VIENE ARRASTRANDO LA DEFRAUDADA POBLACION DEL NUEVO MUNDO, EX-SEDE DE LAS MAS ALUCINANTES UTOPIAS EUROPEAS.

DA  
ATO  
BOX

WHISKERS

## *lección de fotografía.*

Las energías vivas de una sociedad al no lograr plasmarse en una expresión, al no perpetuarse en un lenguaje, perecen innominadas, o sobreviven mudas, pero peligrosamente activas en las manifestaciones disfrazadas y subterráneas de lo reprimido. Cuando no hay un signo para las energías que nacen, piden y desean, cuando no hay referencia colectiva para ellas, incomparadas e inconmensuradas se marchitan, envejecen y caducan.

Las mujeres y los hombres estampados en la gráfica de Dittborn, dobles de exclusiva procedencia fotogénica, instantáneos en su semejanza mecánica, salieron a la luz en los periódicos por sus malandanzas, fechorías y malogros, en su condición estrictamente marginal, en su expresión desventurada y maldita.

La materia cósmica que se transformó y combinó en su vida, por no haber tenido trato, al no haber sido asistida humanamente, se encuentra despeñada en la ceguera social como un cuerpo extraño, como un aerolito proveniente de otros universos.

Sus cuerpos negados por un olvido anticipado de lo que compulsivamente los convulsiona, de lo que late en sus semblanzas de inelaborada latencia histórica, transmiten por esa apariencia indefinida, ese desgaste y vaciamiento.

Porque nunca los he mirado por más de algunos segundos, ni a ellos, ni a sus fotos, sigo necesitando como de una droga las imágenes de la publicidad y de la T.V., para seguir no viéndolos.

Mis sentidos quedan varados frente a sus no-labios, su epidermis apagada, su sex-appeal desértico.

Su equívoca complexión impenetrable interfiere la transparencia de usos y costumbres. Su carisma calcinado señala los puntos ciegos de mis evidencias, confirma mis angustias. Su vejez prematura, casi neolítica, desarticula las convenciones de la cronología. Por su comparecencia de finado el lenguaje se interrumpe, se bloquea; me bloqueo. Contaminado por la precisión de su ausencia me torno cada vez más hostil.

Más allá de cualquier asedio y más acá de toda desatención, porque el lente Zeis-Icon y la rotativa off-set los colocó en la eternidad de lo visible, imponen su damnificada impersonalidad, su aterrante físico finiquitado.



La gráfica de Dittborn por actualizar la semejanza exteriorizada en las fotos de prensa de Marta Irenia Matamala, de Luis Cáceres Hernández y Doris Canales, porque tienen nombre y apellido estos apasionados que recorrieron las mismas calles que transitamos hoy, por reeditar hoy los clisés de su vida anterior desprendidos de la retórica periodística que sólo los explotó y comercializó una vez más para provocar el hechizo de lo sensacional, por reencarnarlos en su traducción cuidadosamente visual como documentos somáticos de sí mismos, estrena las vistas puramente carnales sobre el padecimiento de estos desesperados.

La gráfica de Dittborn les confiere un nuevo cuerpo erótico, aquel que me obliga a sostener la mirada de sus reproducciones sin glamour, a incursionar en su irreductible presencia inmovilizada, a explorar sus fisonomías exhaustas de abandonadas, a recorrer, a palpar su carne abismada, a convertirme en lo público a que se vieron forzados a llevar su mensaje indescifrado.





DEBO MI TRABAJO A LA MULTIPLICACION DE  
ADEMANES INTERRUPTOS DEL CUERPO HUMANO  
EN ESTADO DE CUERPO DEPORTIVO, DISLOCADO  
POR EL DESPLAZAMIENTO UNIFORMEMENTE ACE-  
LERADO DE SUS PARTES INMOVILES, ORIENTADO E  
INCESANTE Y EXTRAVIADO Y TRANSEUNTE A  
TODO LO LARGO, TODO LO ANCHO DE CANCHAS,  
RINGS, PISCINAS, PISTAS, EN UN NINGUN TIEMPO,  
INSTANTANEAMENTE ETERNIZADO EN LA BRUTA-  
LIDAD DE SU PADECIMIENTO PUBLICO;

e. dittborn

# *títulos de obras.*

*cuadros de honor*

*serigrafías*

*impinturas*

*graficaciones*



UN OTRO MIEMBRO DEL EQUIPO INDIETA REQUERIDA MIENTRAS EL EXHAUSTO MARATONISTA SE LEVANTA POR ÚLTIMA VEZ

*Título: "Por última vez"  
Impresión serigráfica  
sobre linoca a la vista.  
160 x 165 cm. 1979.*



*Título: "Dos llegadas"  
Fragmento.*



EL AUTO DEBE ESTE TRABAJO  
 A SUSTANCIAS LIQUIDAS  
 DEBRAMADAS SOBRE TEJIDOS  
 FIBROSOS OPACOS HESECOS  
 ABSORBENTES ASPEROS  
 DEBE ESTE TRABAJO  
 AL MOVIMIENTO  
 UNIFORMEMENTE RETARDADO  
 DE LAS SUSTANCIAS NOMBRADAS  
 HABIENDO IMPREGNADO LOS TEJIDOS  
 DESCRITOS

Título: "Dos llegadas"  
 Acrílico, lubricante quemado,  
 tampón y tinta kores sobre  
 linoca a la vista.  
 160 x 165 cm. 1979.



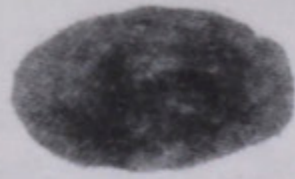
*Todas íbamos a ser reinas  
 de cuatro reinos sobre el mar:  
 Rosalia con Efigenia  
 y Lucila con Soledad.*

Berta Espinosa

Margarita Campos

Título: "Reinas"  
 Impresión serigráfica  
 sobre cartón piedra.  
 100 x 71 cm. 1979.

SALIVA Y LAGRIMAS



SEMEN Y LAGRIMAS



SUDOR Y LAGRIMAS



*Título: "Sudor y lágrimas"  
tiza, letraset, lubricante quemado  
y tinta china sobre cuatro módulos  
de cartón piedra.  
226 x 76 cm. 1978.*

*eugenio dittborn nació en stgo. de chile en 1943.*

*e. dittborn.*

*cayc.*

*buenos aires.*

*1979.*

EDICIONES CASA.

Fotografías: Nano Hupat RONALD GOLDSMITH.

Impresión de textos y reproducciones: Manuel Celis IMAU FUENTES.

Tipografía: Fotográfica Santander IBM.

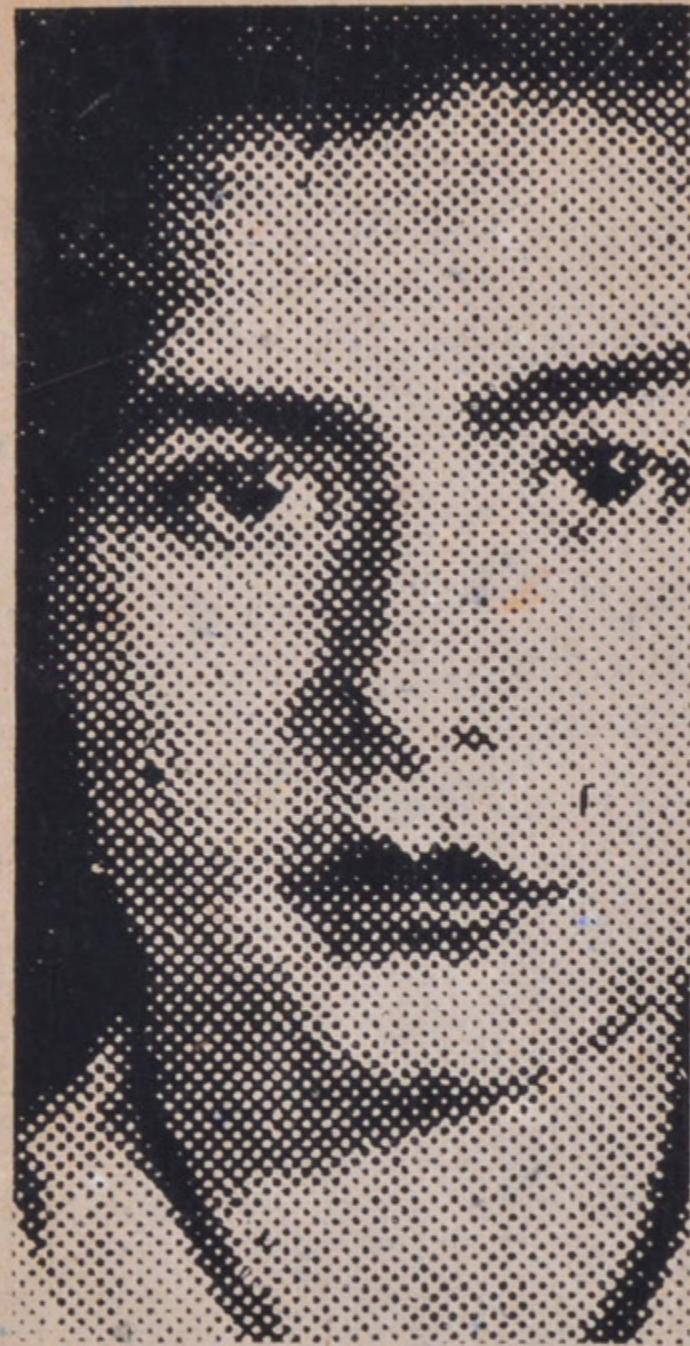
Impresión de tapa y contratapa: Juan Ramos

Diseño del catálogo: Eugenio Dittborn y Ronald Kay

N.º de ejemplares: 500

ACCION DE ARTE. DIC 1979 CALLE MANQUEBUE / MUESTRA MAY 1980 CAEM.

- Filmación: VIDEOTAPE y 16 MM (IGUACIO AGUIRRE)
- DIRECCION FILMACION (Triunfo, EIT)



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

