

**C** PATRIMONIO  
**CULTURAL**  
N° 25 Año IX Mayo 2005 Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos  
\$ 1.600

# Revelando el rollo

Retrato de familia o registro forense; suceso publicitario o acto político; testimonio del pasado o registro fugaz del presente, la imagen fotográfica es parte de nuestra vida. En un mundo donde realidad e imagen se confunden, ¿es la fotografía el reflejo fiel de la realidad o una inversión de la misma?

Escriben: Enrique Zamudio, Germán Marín, Gonzalo Catalán, Juan Domingo Marinello, Cristián Labarca.

# cartas

## Revista Patrimonio Cultural,

Queremos hacerles una invitación para que participen con el maravilloso trabajo de “la muerte” publicado en la revista número 35, en el Primer Congreso Internacional de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales

Es muy importante que ustedes puedan llevar la revista al congreso o que de alguna forma negociemos su envío.

Catalina Velásquez Parra

Presidenta

Red Iberoamericana de Valoración  
y Gestión de Cementerios Patrimoniales

Nota: mayores informaciones sobre este congreso en  
[www.cementeriospatrimoniales.org](http://www.cementeriospatrimoniales.org)



Corporación sin fines de lucro que nace y se compromete con el objetivo de difundir, promover y organizar la fotografía como parte de la cultura nacional.

El equipo que edita revista Patrimonio Cultural agradece la participación de Margarita Alvarado y Carla Moller quienes, en representación de la Sociedad Chilena de Fotografía, colaboraron activamente en la concepción y el proceso de producción de este número dedicado a la fotografía.

Para contactarnos y trabajar juntos: [contacto@sociedadchilenadefotografia.cl](mailto:contacto@sociedadchilenadefotografia.cl)

Patrimonio Cultural utiliza las tipografías TCL 355 en los titulares y Elemental Sans para el texto continuo.

TCL 355 es una creación de Tono Rojas basada en la rotulación de las micros santiaguinas. Elemental es una familia tipográfica para texto, desarrollada por Francisco Gálvez.

Ambas tipografías rescatan el oficio artesano de la confección de letreros y representan en el ámbito del diseño un aporte a la recuperación de nuestro patrimonio cultural.

[www.tipografia.cl](http://www.tipografia.cl)

### Patrimonio Cultural

N° 36 (Año X)

Invierno de 2005

Revista estacional de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam), Ministerio de Educación de Chile

#### Directora y representante legal

Clara Budnik

#### Consejo editorial

Ricardo Abuaud, José Bengoa, Angel Cabeza, Marta Cruz Coke, Georges Couffignal, Humberto Giannini, Pedro Güell, Marta Lagos, Pedro Milos, Jorge Montealegre, Pedro Pablo Zegers.

#### Comité editor

Gloria Elgueta, Carolina Maillard, Patricio Heim, Paula Palacios, Delia Pizarro, Claudio Aguilera.

#### Editor

Patricio Heim.

#### Periodista

Michelle Hafemann.

#### Publicidad

Soledad Hernández. [soledad.hernandez@dibam.cl](mailto:soledad.hernandez@dibam.cl)

#### Ventas y suscripciones

Myriam González. [suscripciones.revista@dibam.cl](mailto:suscripciones.revista@dibam.cl)

#### Diseño

Alt 164 [Taty Mella - Marcos Correa]

#### Corrección de textos

Héctor Zurita.

#### Impresión

Litografía Valente  
(que actúa sólo como impresora)

#### Dirección

Alameda Bernardo O' Higgins 651 (Biblioteca Nacional, primer piso). Santiago de Chile

#### Teléfonos

3605400-3605330

#### Fono-Fax

3605384

#### Correo electrónico

[patrimonio.cultural@dibam.cl](mailto:patrimonio.cultural@dibam.cl)

#### Sitio web

[www.patrimoniocultural.cl](http://www.patrimoniocultural.cl)

Esta revista tiene un tiraje de 3000 ejemplares que se distribuyen en todo el país, a través de la red institucional de la Dibam, suscripciones, librerías y quioscos.

Reciba la Revista Patrimonio Cultural en su casa durante un año, por tan sólo \$5000. Llame al (56-2) 3605320 o al 6324803, o escriba a [suscripciones.revista@dibam.cl](mailto:suscripciones.revista@dibam.cl) y nos pondremos en contacto con usted a la brevedad. Los números anteriores que no estén agotados pueden ser comprados en nuestra oficina, ubicada en la Biblioteca Nacional.

Las opiniones vertidas por los colaboradores de la revista no necesariamente representan a esta publicación o a sus editores y son de absoluta responsabilidad de quienes las emiten.

Patrimonio Cultural es una revista de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam); institución del Estado de Chile dependiente del Ministerio de Educación.

Dirección: Avenida Bernardo O'Higgins 651, primer piso (Biblioteca Nacional). Santiago de Chile  
Teléfonos: 3605320 - 3605400  
Fono-Fax: 6324803

[www.patrimoniocultural.cl](http://www.patrimoniocultural.cl)



Esto es una fotografía.

La fotografía y el lenguaje tienen en común el silencio y la Retórica.

LA FOTOGRAFIA ES A LA REALIDAD LO QUE LA LITERATURA ES AL LENGUAJE.

SILENCIOSA ECUACION DE CONNOTADORES / DISCURSO RETORICO.

EL REALISMO O LA "VERDAD" DE LA FOTOGRAFIA SE ATENUAN Y CASI DESAPARECEN EN LA MEDIDA EN QUE "PASA A LA HISTORIA" SE ELIMINA O BORRA EL OBJETIVO FOTOGRAFICO Y CAMBIA LA TECNICA DE SU REGISTRO.

TAL DESAPARICION Y ANTE TODO DICHO CAMBIO NO SE CONSUMAN DEL TODO POR HETEROGENEAS RAZONES QUE ABEVIO AQUI CON EL Adv. c. CASI. ASI LA FOTOGRAFIA SIEMPRE GOZA DE LA HIPERREALIDAD DEL FANTASMA. Cuando la obra literaria pasa de moda se hace transparente. No así el PHANTASMA. → La capacidad de IMPRESIONAR no se extingue nunca en la impresion fotografica.

NO ES LO MISMO RELEER EL CADAVER DE UN ESTILO QUE VER EL ESTILO DE UN GADAVER. Enrique Lihn 1981.

Respuesta de E.L. a las preguntas: ¿Qué es la fotografía?  
Colaboración al trabajo de Eugenio Dittborn: Fallo Fotográfico  
Julio 1981.

# El Fotoperiodismo



1. *La Hilandera* (1908) por Lewis Hine. Quien, junto a Jacob Riis, fue uno de los pioneros del documental. Sus fotografías buscaban *humanizar* los problemas de la sociedad de su tiempo. Les daba un rostro para que el espectador se identificase con las víctimas.

2. *Una madre gata detiene el tráfico*: (1925) por Harry W. Turner. La imagen fotográfica puede convertir en importantes temas que jamás serían colocados en una pauta de noticias de un periódico o revista. Este tipo de imagen dio origen al "reportero volante", que busca durante un día cualquiera, crónicas visuales de la ciudad.

3. *Lindbergh - El águila solitaria*: (1927) por Frank M. Rowland. La fotografía del héroe norteamericano. El fotógrafo, intencionalmente eligió una toma hacia arriba que le da insignificado de grandeza épica.

A principios del siglo XX ya se habían consolidado dos corrientes claras en cuanto a la fotografía como expresión independiente: la poética, con Man Ray y Edward Weston como líderes; y la documentalista —la del momento de "verdad"—, con Stieglitz y el f/64. Sin embargo, los primeros intentos editoriales que apuntan al manejo del Fotoperiodismo como un lenguaje informativo estructurado se originan en Europa en 1928, con la aparición de "Vu", creada por el genial Lucien Voguel. Sus fotografías se caracterizaron por representar los acontecimientos políticos franceses y extranjeros, mediante reportajes gráficos y aciertos testimoniales.

Pero, sin duda, donde fraguará definitivamente el lenguaje del fotoperiodismo será en la revista "Life" —gran heredera de la revista europea "Vu"—, concebida por Henry B. Luce, padre de revistas como "Fortune" y "Time". En la puesta en escena de este semanario, convergieron diversas influencias, en especial la presencia y desarrollo del cine como educador de una percepción masiva; lo sofisticado del fotoperiodismo alemán y de la revista "Vu"; los progresos técnicos de la fotografía y la aparición del color. Otro aspecto relevante fue la solidez económica, gracias al enorme tiraje y la millonaria inversión de sus avisadores. "Life" le dio al fotoperiodismo un real nivel de lenguaje, independiente, con géneros, y sobre todo le dio una organización y aplicación editorial.

La metáfora visual es una característica que permea una gran parte de la producción autoral fotográfica chilena, que tiene en consecuencia, esta singularidad propia, que le otorga un sello distinto al de otras historias hermanas y parecidas en Latinoamérica.

Ciertamente, ya en la década del cuarenta, el fotoperiodismo estaba perfectamente maduro como un lenguaje particular y válido. No es la mirada directa. El fotograma observa la realidad fragmentada y editada. Mira la realidad a la luz de

Así mismo, la aparición de la Leica y de la Ermanox, utilizada por los reporteros, marcará el comienzo de una nueva movilidad, dando origen al fotoperiodismo moderno. En estas nuevas cámaras, el encuadrar apropiadamente es esencial y la composición se vuelve una responsabilidad crítica del fotógrafo durante el acto de la toma. Así mismo, la portabilidad de los nuevos equipos le permite a los gráficos captar el gesto y liberarse definitivamente de las rígidas poses y congelar en el acto mismo el fluir de la dinámica de la vida. Es la libertad autoral maximizada en blanco y negro.

determinadas ideas unificadoras, lo que tiene la ventaja innegable de dar contorno y forma autoral a las propias vivencias del operador de una cámara.

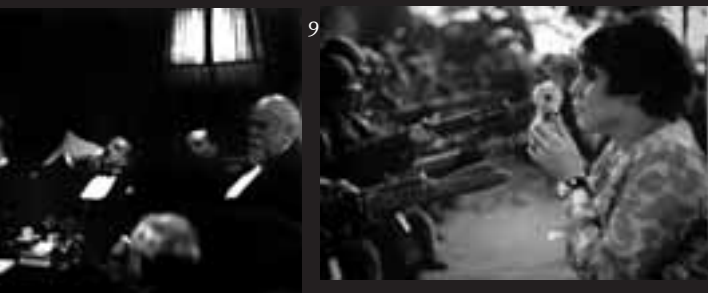
En este periodo aparecen relevantes fotoperiodistas independientes que trabajaron para revistas como "News Chronicle", "Weekly Illustrated", "Picture Post", "Minotauro", "Lilliput", "Harper's Bazaar" y "Varietes". Estos profesionales lucharon por la proposición de nuevas ideas e imágenes, generalmente dentro del concepto de un humanismo idealista que creían mejoraría comportamientos de la sociedad a través de la nueva conciencia que despertarían sus imágenes.

En las palabras de la fotógrafa y ensayista norteamericana, Susan Sontag: "En la manera de conocer moderna, debe haber imágenes para que algo se convierta en "real". Las fotografías les confieren importancia a los acontecimientos y los vuelven memorables." —y agrega— "también, así nos instruye la manera de mirar moderna, aunque niega la diversidad y la complejidad infinitas de lo real"

La aparente realidad de una fotografía es sobre todo apariencia. Nosotros, los lectores, superponemos estas vislumbres. Todos almacenamos en nuestro inconsciente cientos de imágenes fotográficas, dispuestas para la recuperación instantánea ante un determinado estímulo. Probablemente, en distintos grados todas las fotografías aspiran a combatir el olvido, es decir, a ser memorables.

Nombre que proviene de la descripción técnica de la posibilidad de mínima apertura de las lentes, lo que permite la consecución de una imagen de gran nitidez y definición. El f/64 se formó en California en 1932 y lo componían un grupo de jóvenes fotógrafos como, Ansel Adams, Willard Van Dyke o Imogen Cunningham, además del propio Weston.

El origen y la evolución de esta fructífera modalidad de la fotografía, son analizados aquí por el autor, quién además propone la “creación de metáforas” como un rasgo distintivo del fotoperiodismo chileno.



9

12



7



4. Conferencia de La Haya: (1930 ) por Erich Salomon  
Las cámaras, más pequeñas y con objetivos muy luminosos, permitieron prescindir del flash de magnesio y darle a la fotografía periodística una espontaneidad nunca antes percibida.

5. Muerte en el Cerro Murano: (1937) por Robert Capa  
La imagen emblemática de las fotografías de guerra. La obtención de este tipo de imágenes es una mezcla de suerte, valentía e intuición. Ha inspirado a generaciones de reporteros gráficos.

- 6. Bar en París: (1937) por Henry Cartier Bresson  
Bresson fue un mágico cronista del acontecer cotidiano. Realizó una suerte de crónicas visuales poéticas
- 7. La Crítica: (1943) por Arthur Fellig (Weegee)  
Una crónica visual que sintetiza la disparidad de clases que la recesión provocó en los Estados Unidos durante la década del 30.
- 8. El niño del gueto: (1943) Anónima  
Esta imagen formó parte de la documentación alemana incautada después de la segunda guerra mundial. Es parte de una razzia represiva en el gueto de Varsovia. Constituye la síntesis y el símbolo de lo que fue la persecución de los judíos.
- 9. Manifestación por la paz en Vietnam: (1967) por Marc Ribaud.  
Una metáfora de la no violencia, con mayor impacto que cientos de artículos.
- 10. Biafra: (1967) por Don Mc Cullin  
Una imagen que sensibilizó al mundo y dio origen a la formación de la organización de “Médicos sin Fronteras”
- 11. El baño de Tomoko: (1970) por Eugene Smith  
Eugene Smith le dio un rostro a la contaminación industrial.
- 12. La Oveja Dolly: (1997) por Rémi Benali  
Difícilmente el texto podría explicar mejor el acto de clonar.

### Chile y Sudamérica

En Sudamérica, en cambio, la ausencia de una fuerte competencia editorial, la baja inversión publicitaria y lo reducido del público lector, sumado al fuerte monopolio de algunas empresas editoras, contribuyó a retardar la evolución de la prensa gráfica. Solamente en Brasil, a través de la rica tradición generada por la genial "O'Cuzeiro", encontramos cepas sólidas de un desarrollo y una escuela de periodismo gráfico. Podría considerarse, también, el caso de Argentina, que generó un sobresaliente estándar en el fotoperiodismo deportivo a través de la revista "El Gráfico".

En nuestro país, al fotoperiodismo le ha costado –y aún le cuesta– ser considerado un lenguaje propio y autoral, no sólo en el ámbito cultural sino que, paradójicamente, en el área académica de la especialidad. Ha sido, en parte, una culpa compartida con los propios fotógrafos. La cámara ha ocupado en exceso el centro del debate, generando una equívoca percepción en relación con un facilismo de producción mecánica de imágenes. Debido a lo anterior, nuestro país ha sido mezquino en publicaciones que le den énfasis al fotoperiodismo. En el caso de la fotografía de prensa, esto constituye casi una característica inherente.

Muchos fotógrafos, sin embargo, han tenido una permanente vocación por la metáfora visual. Ciertamente es una vertiente que se ha manifestado con irregularidad, más como mérito aislado y personal de los autores, que como comprensión lúcida de los gestores de los medios. Este sello no se encuentra tan fácilmente, ni en tanta abundancia de autores, ni menos en la expresión del lenguaje editorial norteamericano, apegado al riguroso documentalismo visual y técnico generado por la escuela de los ya lejanos protagonistas del lente que trabajaron para el "Farm Security", y que maduraron en el "Life".

También, encontramos en un próximo pasado, la original expresión visual, realizada por los integrantes de la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI), durante los azarosos días del gobierno militar. Los Navarro, Hoppe, López, Errazuriz, Ianizewsky, Pérez, Wittke, entre otros. Muchos de ellos se expresan a través de metáforas visuales, cuando en situaciones de cobertura similares, lo que encontramos en países como Brasil, Argentina, Uruguay, Perú y otros, es un registro rigurosamente documental y testimonial.

La validez de esta expresión de la metáfora visual, posiblemente no se deba solamente a autores sensibles pues también se requiere, ciertamente, de un público con capacidad de lectura poética. La existencia de este público en Chile, debiera constituir un capital enorme para los editores. Lamentablemente ha sido mal aprovechado. Aunque, en nuestro escenario editorial sorprende el éxito de medios que utilizan la metáfora, desde el doble sentido (que no es otra cosa que una mutación de la metáfora) en los títulos de la prensa popular, hasta publicaciones de humor surrealista. No me cabe duda que poseemos un público capaz de leer metáfora visual. Así lo entendió tardíamente el gobierno militar cuando censuró solamente las imágenes de revista Cauce, en 1984, un caso inédito en la censura mundial y un extraño aval de la potencialidad del lenguaje editado de nuestra fotografía de prensa.

Tengo la convicción íntima que uno de los factores importantes en lograr la recuperación de lectores y de la inversión publicitaria en nuestros medios del periodismo impreso, se encuentra en entender el fotoperiodismo como lenguaje...y aplicarlo. Sin embargo, no es algo tan simple. Requiere de una modificación de estructuras provenientes del ámbito gerencial, en el sentido de superar las comodidades de la vieja costumbre del "así se hace". También se hace necesario revisar la comodidad que a algunos estamentos periodísticos les reporta la actual servidumbre de los reporteros gráficos, sometidos a la casi total autoridad de los que debieran ser sus pares. El reportero gráfico debiera ser un hombre comprometido con la pauta y el quehacer periodístico a la par con sus colegas que ejecutan el texto o la palabra. Se necesita, en suma, un cambio de "costumbre de pensamiento". Posiblemente, la mayor cantidad de recambios necesarios para implementar este lenguaje en nuestros medios, obedece a situaciones de sentido común más que a complejos desarrollos de comunicación.

Por último, no siendo una característica fácilmente mensurable, pero a mi juicio imprescindible, (aunque parezca un poco romántica en nuestra época tan pragmática), creo que se debe incentivar una verdadera cultura periodística y premiar en los reporteros gráficos su vocación y amor hacia el campo editorial impreso.



pre/historia de la fotografía en Chile

# Y los dinosaurios ¿van a desaparecer?

■ por Cristián Labarca

Muy de tarde en tarde en tarde, los medios de comunicación se hacen cargo de la fotografía. No lo hacen por curiosidad, esa que supuestamente es inherente a todo periodista. Lo hacen, a lo sumo, burlados por el interés de solitarias individualidades que, tozudas y persuasivas, consiguen “meter un gol” a los editores de turno.

**A** Los medios abren sus sólidas compuertas cuando se ven enfrentados a la visita ineludible de algún maestro internacional (Martín Chambi, Robert Doisneau, Sebastián Salgado, Henri Cartier-Bresson, Luis González Palma; algún espectáculo que alerte su voyerismo y morbo exacerbado (Cuerpos Pintados, Spencer Tunick, World Press Photo), o la organización de eventos estratégicamente “vendidos” a la prensa (Primer Mes de la Foto, Salón Nacional de Fotografía de Prensa, ese engendro comercial denominado Besarte y Foto América). Y cuando todas estas fortuitas eventualidades (que, hay que decirlo, comienzan a repetirse cada vez con mayor frecuencia) logran tomar por asalto a los difundidores masivos de la información, pues entonces, intentando captar la atención del televidente, auditor o lector tradicionalmente poco informado en la materia, los medios se apuran en anunciar la “primavera”, el “despertar” o el “boom” de la fotografía chilena. Pero no hay tal renacer, apenas un tímido florecimiento intermitente que tarda en dar frutos. La inercia, el estancamiento, la falta de proyectos concretos, sigue ganándole terreno a la creación.

Quizá se deba a que para renacer, primero hay que haber nacido... y muerto, por cierto. Sin pasado no hay futuro, ya se ha dicho. Existe un pasado, una prehistoria de la fotografía, de la cual aún no logramos salir. Existe algo llamado “la fotografía chilena”, en la medida que en el territorio denominado Chile han nacido y muerto individuos que se han forjado así mismo como fotógrafos, y han desarrollado un cuerpo colectivo de trabajo que, en mayor cantidad, se ha dado dentro de nuestras fronteras y su eje temático ha girado en torno a las preocupaciones del reino. Sin embargo, la totalidad de este relato épico ha sucedido, insisto, en la prehistoria.

Según el historiador brasileño Boris Kossoy, el proceso de revalorización de la fotografía se da recién en la segunda mitad del siglo XX. Alrededor de 1970, era muy reducida la bibliografía acerca de la historia de la fotografía mundial y el mercado de esta disciplina era, sólo en Estados Unidos, una incipiente realidad. Dice Kossoy, que la forma en que se ha abordado el estudio de la historia de la fotografía se basa en modelos clásicos que enfatizan los aspectos

tecnológicos y los valores estéticos, no siempre analizando éstos “en sintonía con la realidad social, política, económica y cultural” y olvidando que “estética e ideología son componentes fluidos e indivisibles, implícitos en la representación fotográfica”. Dichos modelos, “repiten hasta la exaltación los mismos nombres (y las mismas imágenes) como ejemplos de las diferentes categorías: retrato, documental, artística...”<sup>(1)</sup>.

Nombres... Ningún documento en Chile ha recogido, con el rigor y la metodología necesaria, más que nombres. ¿Un retratista? Luis Poirot. ¿Alguien que trabaje con emulsiones? Enrique Zamudio. ¿Quién hace desnudos? Claudio Bertoni. ¿La Diane Arbus chilena? Ahí está Paz Errázuriz. Víctor Mandujano, como “el crítico”. Miguel Ángel Larrea, como “el editor de fotografía periodística”. Elisa Díaz, como “la curadora”. ¿Un teórico? Gonzalo Leiva. Juan Domingo Marinello, como “el docente”. ¿Un coleccionista? José Luis Granese ¿Alguien que coloree imágenes en blanco y negro? Leonora Vicuña. ¿Quién se encarga del Patrimonio? Ilonka Csillag ¿Quién de fotografiar paisajes? Pablo Valenzuela. ¿Y de las nuevas tecnologías? Francisco Veloso. ¿Un periodista que guste escribir de fotografía? Para servirle. Estas eran, hasta hace no mucho, las cartas seguras en cualquier seminario sobre fotografía chilena. El universo en torno no era mucho más amplio. Un par de escuelas, una galería que quería especializarse, y el negocio siempre abierto de Carmen Pérez. Si algo ha florecido la fotografía chilena con el paso de los años, la prueba está en que hoy existen, en algunas de estas “categorías” rápidamente esbozadas, nuevos nombres. ¿Será suficiente para la construcción de una historia de la fotografía chilena?

En su columna Fotosíntesis, de El Mercurio, Juan Domingo Marinello ha demostrado que en Chile (y no sólo en Santiago) hay más fotógrafos de los que se conocen. Sin ir más lejos, el Foto Cine Club de Santiago montó, en septiembre de 1996, una exposición denominada “100 fotógrafos”, que incluyó nombres reconocibles como el de Álvaro Hoppe y Bob Borowicz, junto a varios otros menos difundidos. Pero tampoco son tantos, el árbol todavía acepta la poda, corriéndose el riesgo de construir la anhelada historia sobre la base de uno o dos maestros, un par de mitos no investigados responsablemente y una serie de aprendices en proceso. Y repetir sus nombres (como lo hemos hecho) hasta el cansancio.

Al hecho de que finalizada la primera mitad del siglo XX la fotografía continuara siendo la hermana menor de las artes, y a que apenas llegada a Chile, en 1840, fue capturada por la elite criolla como una herramienta útil a su proyecto de nación, podemos sumarle otros que, sin duda, ayudan a entender el por qué la fotografía chilena no supera aún su más tierna infancia y ha sido incapaz de recoger su propia historia en documentos escritos que la conserven.

Los pioneros de este medio de expresión son, en su abrumadora mayoría, fotógrafos viajeros de origen foráneo. Los primeros nativos en tomar una cámara no fueron otros que sus asistentes (generalmente de un nivel educacional muy pobre) o miembros de la burguesía que encontraron en la nueva “técnica” un hobby atrayente. Las primeras placas y películas fotográficas no fueron atesoradas, siempre, por personas conscientes del valor documental, patrimonial e histórico de su trabajo. El problema de la escasa valoración social que ha sufrido la fotografía, se origina también en el uso que a ésta dan sus propios operarios, quienes no dudaron, muchas veces, en vender sus originales (parte de la memoria colectiva) “al por mayor”.

El subdesarrollo histórico de Latinoamérica es otra de las banderas esgrimidas con frecuencia como nuestro sino, pese a que países como Argentina, Brasil y México han dado muestras de lo contrario. Las dictaduras en la región no fueron ingenuas ante la labor de artistas críticos al status quo. Sin embargo, es al estado de sitio por ellas instalado que, al menos en Chile, le debemos uno de los períodos más ricos en lo que a una fotografía periodística, denunciante y crítica, así como metafórica y provista de una mirada de autor, se refiere. Ello, claro, a costa de la censura, tanto en los medios de prensa escrita opositores al régimen como en el propio Museo de Bellas Artes, en 1984; el secuestro, la tortura (como le ocurriera a Luis Navarro, del Boletín Solidaridad) y la muerte de fotógrafos (cuyo caso emblemático es el joven Rodrigo Rojas Denegri, quemado vivo en 1986).

Lo que vino después del miedo y la muerte, que paradójicamente trajo consigo brotes de entusiasmo creativo y experimentación, fue nuevamente el letargo. “En palabras de Barthes –escribió la periodista Claudia Donoso– la fotografía

de estos años ha trabajado bastante con el studium pero tal vez no se ha preocupado demasiado por el punctum. Esto ha producido cierta distorsión en el camino de liberación del ojo propio, a favor de una trampa retórica: demasiadas imágenes de pacos apaleando civiles, mucho carro lanza agua desahogado, exceso de niños y madres sufrientes en ollas comunes, pérdida de intensidad de tanto puño levantado desafiando al fascismo”<sup>(3)</sup>. Pocos lograron escapar a la inercia y al acostumbramiento.

Si en los 70 la escuela Foto Arte fue pionera absoluta, los ‘80 trajeron consigo los aires épicos que advirtieron a los empresarios del negocio en que se podían convertir las escuelas de fotografía. Fotoforum, Arcos y Alpes, invitaron a los fotógrafos “de batalla” en que se habían convertido algunos de los miembros de la Asociación de fotógrafos independientes (AFI), a transmitir sus conocimientos a las nuevas generaciones. Con nula o escasa pedagogía, en la mayoría de los casos, pero mucho humus acumulado, los flamantes profesores de fotografía se lanzaron a la aventura de la educación. La carrera universitaria debería esperar, eso sí, hasta que recién en los albores del siglo XXI las universidades Del Pacífico y Arcis abrieran la carrera.

Sólo así se ha ido generando un mercado incipiente, donde aún es patente la carencia de historiadores, curadores, críticos y periodistas especializados que colaboren en la educación tanto de un público “analfabeto” en términos

Existe algo llamado “la fotografía chilena”, en la medida que en el territorio denominado Chile han nacido y muerto individuos que se han forjado así mismo como fotógrafos, y han desarrollado un cuerpo colectivo de trabajo que, en mayor cantidad, se ha dado dentro de nuestras fronteras y su eje temático ha girado en torno a las preocupaciones del reino. Sin embargo, la totalidad de este relato épico ha sucedido, insisto, en la prehistoria.

de una visualidad y de un lenguaje autónomo como es la fotografía, como de los mismos fotógrafos, quienes han trabajado durante décadas, de manera autodidacta, autómatas y guiados más por la intuición, poco interesados en la reflexión teórica y, lo que es menos admisible, de manera dispersa y no sistematizada, sin generar el diálogo y el intercambio de opiniones sobre sus respectivas obras y las de sus pares.

La fotografía en Chile aún no es considerada una inversión y recién hoy comienza a venderse, más con fines decorativos, como precario objeto estético de consumo. El Fondo Nacional de las Artes (Fondart) ha facilitado el dinero para la recopilación de la obra de algunos autores fundamentales, como Álvaro Hoppe y, este año, al fin, Antonio Quintana. La idea de un Museo de la fotografía, pese al lobby hecho en Bélgica por nuestro agregado cultural, el fotógrafo Luis Poirot, y a la visita del director del Museo de la fotografía de Charleroi, Xavier Canonne, a Chile, parece diluirse en el aire. Estamos lejos, muy lejos, del mentado “boom”. Comenzando, apenas, a concebir la importancia de la escritura de una historia. **P**

(1) Kossoy, Boris. Fotografía & historia. Atêlie Editorial, Sao Paulo, 2001.

(2) Concha, José Pablo. Más allá del referente, fotografía. Del índice a la palabra. Instituto de Estética U.C. Santiago de Chile, 2004.

Donoso, Claudia. 16 años de fotografía en Chile; Memoria de un descontexto, artículo escrito para un número especial de Cuadernos Hispanoamericanos sobre la cultura chilena bajo el régimen militar. Madrid, 1990





# BANDAZO

Cuando prácticamente la edición habitual de *Cauce* se encontraba lista para ser impresa, fuimos notificados –por tres funcionarios de Investigaciones– de las nuevas restricciones impuestas por la Jefatura de la Zona en Estado de Emergencia. Mediante el Bando N° 19 se nos obliga a no publicar fotografías ni imágenes de ninguna especie y a eliminar de portada cualquiera referencia a la protesta de los días 4 y 5 del mes en curso.

Este nuevo intento de silenciarnos explica esta edición especial con un número menor de páginas y sin dibujos, caricaturas e incluso logotipos.

Confiamos en que nuestros lectores comprendan esta situación y continúen solidarizando con nosotros en el esfuerzo colectivo que hacemos en *Cauce* para descubrir y divulgar la verdad.

Esperamos que nuestra próxima edición aparezca oportunamente.

Bando N° 19

VISTOS:

- a) Lo previsto en el Decreto Supremo N° 599, de 15 de junio de 1984, del Ministerio del Interior, publicado en el Diario Oficial de 21 de junio de 1984;
- b) Lo contemplado en el Decreto Supremo N° 320, de 26 de marzo de 1984, del Ministerio del Interior, publicado en el Diario Oficial de 27 de marzo de 1984; y
- c) Lo expresado en el artículo 3° de la Ley 18.015.

RESUELVO:

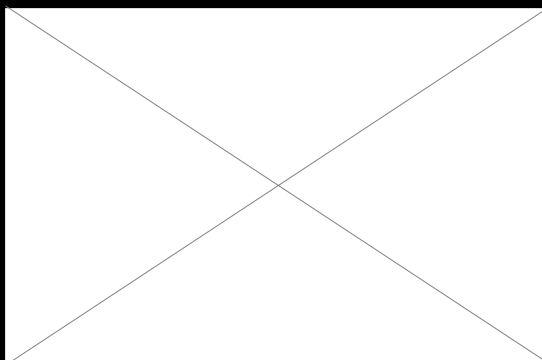
A contar de esta fecha las revistas o periódicos denominados “Análisis”, “Apsi”, “Cauce” y “Fortín Mapocho” deberán atenerse a lo siguiente:

- 1. Restringirán su contenido a textos exclusivamente escritos, no pudiendo publicar imágenes de cualquier naturaleza.
- 2. Sólo podrán informar acerca de las denominadas “protestas” en páginas interiores.
- 3. Dentro de las referidas restricciones podrán proporcionar información supeditándose estrictamente a lo prescrito en el Decreto Supremo N° 320, del Ministerio del Interior, de 26 de marzo de 1984.

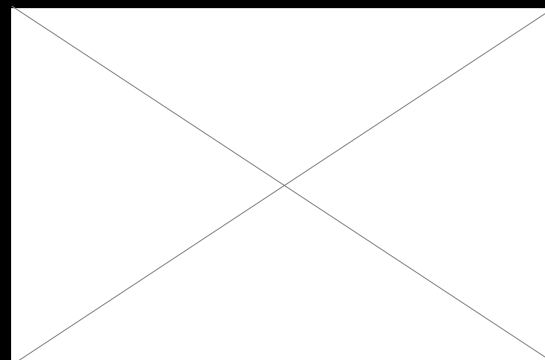
Firmado:

René Basauri, Mayor General, Jefe de Zona en Estado de Emergencia, Región Metropolitana y Provincia de San Antonio”.

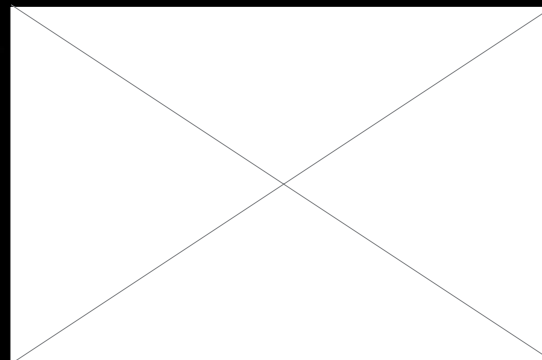
(Portada Revista *Cauce* N° 22, Semana del 12 al 18 de septiembre de 1984)



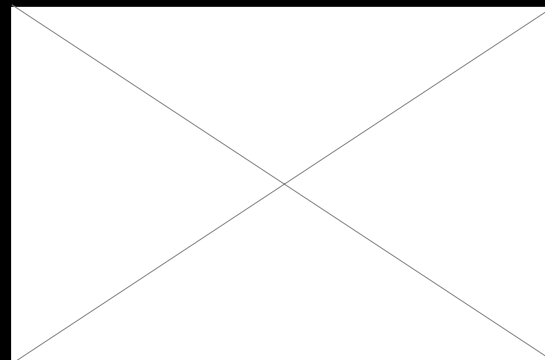
“Hermodiosa señorita tomando sol en una playa del sur de Francia no sólo en topless, sino en sin-les, que Ud. no podrá ver. Lástima”.



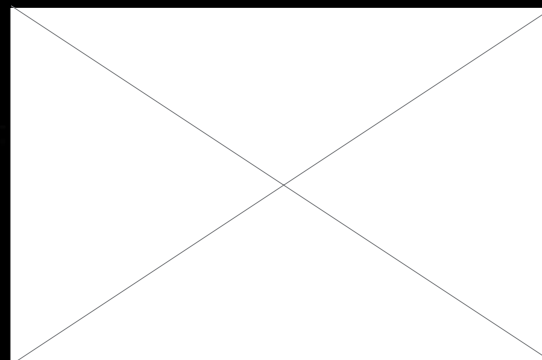
“Caricatura donde un personaje no identificado está sentado en un trono. Tiene una larga barba que llega hasta el suelo. En un costado aparece un calendario donde se lee: 11 de septiembre de 1997”.



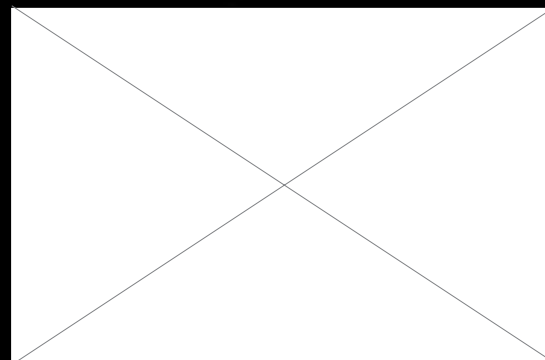
“Portada de las nuevas leyes contra la prensa. La foto se titula “Transparencia legislativa”.



“Golbery Do Couto e Silva, fundador de la Doctrina de Seguridad Nacional. Por seguridad y por el Bando N° 19 no la incluimos”.



“Aquí mostrábamos la tenebrosa sede de la CNI, pero gracias al providencial Bando N° 19, no tendrá oportunidad de observarla. Gracias”.



“Mirar el lugar donde se vive. (Antecede la lectura original con una foto muy poco monona de Lucho Poirot. Consejo: mejor no mire el lugar donde vive, porque si lo hace, preguntará dónde queda el aeropuerto más cercano para irse a otra parte)”.

(Nota: Su imagen desaparece por orden expresa del Jefe de Zona en Estado de Emergencia Región Metropolitana y Provincia de San Antonio, mayor general René Vidal Basauri.)





Patrimonio Fotográfico

# Imagen y memoria

Una fotografía, dicen los expertos, se convierte en un objeto patrimonial cuando refleja nuestra historia. Las imágenes que contribuyen a la generación de memoria e identidad, y que –por tanto– son dignas de ser preservadas, constituyen nuestro patrimonio fotográfico. Algunos fueron los constructores de este acervo, mientras que otros se han preocupado de conservarlo.

"Mire, no se haga problema", le contestó el caballero, "Chile es un país de terremotos: todo se cae y mañana hay que hacerlo de nuevo". En su afán por descubrir la razón de la desafección de los chilenos hacia su patrimonio, José Moreno Fabbri encontró la respuesta que buscaba en un ex maquinista de ferrocarriles que llegó a consultar el Archivo Fotográfico Andrés Bello, de la Universidad de Chile. El hombre estaba confeccionando, por cuenta propia, una colección de imágenes de locomotoras y fue, como todos los visitantes del archivo universitario, interrogado por su director. Con sus palabras, resolvió la inquietud de Moreno Fabbri. Sin embargo –y por suerte– éstas reflejan una visión que lentamente se va diluyendo en el país. En particular, en la preservación del acervo fotográfico chileno. Aun cuando, según reconocen los involucrados, todavía queda mucho por hacer.

El primer esfuerzo de "patrimonializar" la fotografía chilena se realiza, precisamente, en la casa de Bello. A partir de la escisión del Departamento de Cinematografía y Fotografía de la Universidad de Chile, se crea el Archivo Fotográfico Andrés Bello. No obstante, la primera función de este servicio era apoyar la docencia, extensión e investigación de la institución de estudios superiores, los encargados de su administración y gestión –fotógrafos profesionales la mayoría de ellos– se preocuparon de que los procesos y el almacenamiento de los negativos se hiciera con los cuidados necesarios para su conservación. "No eran las normas de preservación que ahora se conocen", acota José Moreno, "pero sirvió para mantener un orden".

A las imágenes iniciales, se sumaron las aportadas por el archivo de la Oficina Nacional de Turismo, que entonces dependía del Ministerio de Educación. No obstante, el principal aporte llegaría con "El Rostro de Chile", por obra y gracia de dos fotógrafos que con el tiempo se convertirían en un referente: Antonio Quintana y Roberto Montandón.

Emulando el proyecto "Familia Humana", realizado en Estados Unidos, Quintana y Montandón se proponen "registrar" Chile. Y, durante tres años, viajan a lo largo y ancho del país acompañados por un grupo de fotógrafos. El resultado de la expedición fue fructífero: más de 20 mil negativos y el montaje de la exposición "El Rostro de Chile", con el patrocinio del Ministerio de Relaciones Exteriores. La muestra –compuesta de 400 fotografías– fue inaugurada, en 1960, en la Casa Central de la Universidad de Chile, para luego iniciar un periplo a través del territorio nacional y, luego, en el extranjero. Tras presentarse en Norteamérica, Asia del Este y Europa, se exhibió por última vez en 1964, en la Feria de Osaka, Japón.

Actualmente, y junto a las colecciones mencionadas, el Archivo Fotográfico Andrés Bello, de la Universidad de Chile, alberga parte de las obras de Gertrudis de Moses y Esteban Alarcón, entre otros destacados fotógrafos, además de imágenes de la colección de Revista Zig Zag, sumando en total cerca de 500 mil negativos fotográficos que abarcan desde 1850 hasta nuestros días.

#### Concepto: Patrimonio

No obstante, el concepto de "patrimonio fotográfico" no se instalará en Chile sino hasta la creación del Archivo Fotográfico del Museo Histórico Nacional. A fines de la década de los '80, Hernán Rodríguez Villegas –entonces director del museo– comienza a tratar de sistematizar los cientos de fotografías que, guardadas en cajas, paquetes o álbumes, se almacenaban en la institución. "Me motivó, primero, una relación afectivo-visual, una valoración de lo que significaban esos testimonios, dándome cuenta del potencial enorme que representaban para nuestro pasado, para nuestra memoria", explica Rodríguez, actual Gerente de Cultura de la Fundación Andes.

No obstante, el concepto de "patrimonio fotográfico" no se instalará en Chile sino hasta la creación del Archivo Fotográfico del Museo Histórico Nacional. A fines de la década de los '80, Hernán Rodríguez Villegas –entonces director del museo– comienza a tratar de sistematizar los cientos de fotografías que, guardadas en cajas, paquetes o álbumes, se almacenaban en la institución.

Debido a la envergadura y valor de la colección, el orden inicial pasó "a un asunto mayor. Las fotografías daban información de épocas y autores, y me di cuenta de que el único referente que existía era el libro de Eugenio Pereira, publicado en la década del '40, en el que se reconstruía la historia a propósito del centenario de la fotografía. Pero, de ahí, nada más". El director del MHN se propone, entonces, investigar sobre el tema, al mismo tiempo que desarrolla una investigación sobre la arquitectura de Santiago en el siglo XIX. En la Sección Periódicos de la Biblioteca Nacional, comienza a recolectar los avisos de daguerrotipistas y fotógrafos del período. Este trabajo daría fruto, posteriormente, a la publicación del libro "Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX" (Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, CNPF, 2001). En la actualidad, Hernán Rodríguez prepara un nuevo libro, también junto al CNPF, que contará con recursos del Fondart y dedicará sus páginas a los fotógrafos del siglo XX, en especial, a aquellos que estuvieron presentes durante la primera mitad del siglo pasado.



Se trata del primer esfuerzo por registrar el patrimonio fotográfico más reciente. Según explica su impulsor, "nos quedaba esto, que era el conocimiento y la valoración de la fotografía contemporánea. Hoy en día, la fotografía ha recuperado su lugar en los museos y galerías. Pero, desde 1900 hasta hoy hay un vacío enorme. Los fotógrafos que actualmente están vigentes, como Paz Errázuriz y Luis Poirot, por ejemplo, no llegan más atrás de 1950. Y ese 'hoyo negro' había que cerrarlo. Se contaba con alguna información sobre (Antonio) Quintana, alguna información sobre (Jorge) Opazo, pero la urdiembre de este 'tejido' –que está hecho con muchas hebras, con fotógrafos establecidos en el Norte y en el Sur del país, además de reporteros gráficos y camarógrafos– no se conocía". Hasta el momento, Rodríguez ha recopilado los nombres de tres mil autores.

Convertido, con el tiempo, en un especialista en el tema, este arquitecto menciona en el "Cuadro de Honor" del último siglo de fotografía en Chile a los nacionales Jorge Cáceres, Guillermo Cáceres, Marcos Chamudez, Arturo Sillis y Jorge Opazo. Y, entre los extranjeros radicados en el país, destaca a Obder Heffer, Enrique Mora y Gertrudis de Moses, fundadora –junto a otros fotógrafos– del Foto Cine Club, el principal animador de la escena fotográfica de la época.

#### Perspectiva patrimonial

"Ese fue el primer esfuerzo sistemático y profesional", retoma Hernán Rodríguez, respecto de la creación del

Archivo Fotográfico del Museo Histórico Nacional. La labor de la institución se vio apoyada con la realización de una campaña pública, en de los medios de comunicación, a través de la cual se solicitó a la comunidad que apoyara la creación del archivo donando sus fotografías. Gracias a la iniciativa, se reunieron más de cien mil imágenes y la colección del museo pasó de dos daguerrotipos a tener más de un centenar.

Paralelamente, el MHN creó el Centro de Documentación Iconográfica, que se haría cargo de la catalogación y preservación del nuevo archivo. Hasta esa unidad llegó a trabajar –en 1979– Ilonka Csillag, actual Directora del Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico (CNPF). Tras dejar el MHN, Csillag funda –en 1997– la corporación que actualmente



dirige, con el objetivo de rescatar la memoria de Chile a través de la preservación de su patrimonio fotográfico. Trabajando en alianza con la Universidad Diego Portales, el CNPF ha desarrollado proyectos de preservación de las colecciones fotográficas más importantes de Chile, como la del Padre Alberto Marías de Agostini, perteneciente al Museo Maggiorino Borgatello de Punta Arenas; de los museos regionales de Punta Arenas, Atacama y Concepción; del Museo de Arte Popular Americano; de la Biblioteca Nacional; del Museo Histórico Nacional, y del Museo Pedagógico de Chile (ver recuadros).

Asimismo, la directora del centro y su equipo levantaron un catastro de archivos institucionales y colecciones privadas de relevancia patrimonial. “En Chile, existen alrededor de 30 millones de fotografías patrimoniales. En el catastro que realizamos, contabilizamos 94 colecciones, las que reúnen cerca de 17 mil imágenes, pero todavía nos falta incorporar otras y pensamos que con lo que hemos evaluado llegamos a las 30 mil”, explica la fotógrafa. Y, al ser consultada sobre qué criterios se utilizan para decidir qué imagen es patrimonial y cuál no lo es, sostiene que “de todas las preguntas, esa es la más difícil de responder.

Se supone que, en un archivo, el primer criterio debiera ser recibir todo aquello que tiene que ver con tu misión. Sin embargo, está el problema del volumen, porque a lo que hoy en día existe, se suma lo que se está generando en la actualidad y que va a ser parte del futuro. Y creo que eso triplica la cantidad de fotografías patrimoniales. Nosotros tenemos, como criterio, recibir todo, porque nos falta la perspectiva histórica para poder mirar y tomar la decisión de qué es o no es patrimonio. Y las generaciones de hoy en día y las del futuro van a esperar que esas imágenes se conserven, para así poder saber quiénes éramos”.

Hlonka Csillag finaliza: “Se supone que preservar es colocar al objeto en situación tal que la comunidad pueda acceder a él, no sólo como una imagen bonita, sino como una imagen que representa algo, y cuyo contexto y ubicación histórico-espacial permite desarrollar identidad y reconocimiento. Nosotros tenemos la teoría de que, en la medida de que las personas se identifican con el país, se identifican consigo mismas y ponen en valor su propia vida. Ahora, son procesos pequeñitos dentro de un contexto cultural enorme, pero es una semilla que ayuda, porque alguien que es capaz de valorarse a sí mismo, puede aportar mucho más”. **P**

## LOS OJOS DE UN TIEMPO

“La fotografía artística es la mirada del fotógrafo sobre un objeto, como construye la realidad desde su trabajo fotográfico. La fotografía patrimonial está orientada a servir a otras disciplinas. Se convierte en los ojos de un tiempo. Si bien, está la mirada del fotógrafo, no es lo principal”, reflexiona Bárbara de Vos, directora del Museo Histórico Nacional.

El museo posee una colección que abarca piezas de las distintas etapas de la historia de la fotografía. De esta manera, da cuenta desde el inicio de la fotografía hasta el día de hoy, destacando no sólo su contenido, en cuanto a imágenes, sino también por la diversidad de soportes –daguerrotipos, ambrotipos, fotografías en blanco y negro, placas de vidrio, postales, etc.– y la variedad de autores.

Actualmente, tiene 800.000 imágenes, de las cuales alrededor 100.000 están a disposición del público. Muchas de ellas han llegado al museo como parte de importantes donaciones, un ejemplo son las colecciones de Marcos Chamudes o la de la Editorial Quimantú. Moda, arquitectura, reuniones sociales, fiestas religiosas, publicidad, personajes y oficios, son algunos de los temas que comprende el catálogo del archivo.

El tema de la conservación y catalogación es fundamental, pero también el trabajo en torno al acceso a las imágenes. En esta línea, se inserta el desarrollo del sitio [www.fotografiapatrimonial.cl](http://www.fotografiapatrimonial.cl), catálogo digital que posibilita la adquisición de imágenes del museo a través de Internet.

El Archivo Fotográfico se formó en 1978 con la organización de 2.000 originales que pertenecían a la colección del museo, entre ellos los álbumes de la Guerra del Pacífico y los del destacado antropólogo don Aureliano Oyarzún. Luego de una campaña de difusión logró reunir cerca de 80.000 fotografías.

“Por tiempo todas las imágenes en alguna medida tienen un carácter patrimonial y, además, adquieren la importancia que les otorga la persona que las posee. En nuestro caso, vemos cuales son los contenidos de la imagen en términos sociales, económicos, políticos o de costumbres, por ejemplo. Siempre una fotografía es un excelente testimonio de una época”, expresa Bárbara de Vos.

## La cámara en la escuela

Las imágenes del Museo Pedagógico de Chile abren la puerta a fragmentos de la historia de la educación en nuestro país. Escuelas y colegios; aulas de estudio; materiales didácticos; ceremonias públicas; giras de estudio y colonias juveniles, muestran el paso de jóvenes y niños por la vida escolar.

Esta colección fotográfica posee más de 6.000 imágenes organizadas, digitalizadas y catalogadas. Cabe destacar las fotografías correspondientes a la última década del siglo XIX, que son de un gran valor e interés histórico por la información visual que brindan



# Género y representación

■ por Gonzalo Leiva

Al retomar el concepto de género en este artículo, lo avizoramos desde la representación de “la diferencia”. Es decir, desde la multiplicidad de miradas que van recreando y deconstruyendo las dictaduras simbólicas que disciplinan estereotipos sobre lo femenino y también sobre lo masculino.

**E**l género es un campo de relaciones plurales entre hombres y mujeres, al poner el acento sobre el género también nos centramos en la construcción simbólica de los sistemas de representación de lo masculino y lo femenino. El esfuerzo encarnado en numerosas mujeres que han tenido que traspasar los limitados espacios culturales se vio coronado en el siglo XIX, en Europa, por la autoría de la primera fotógrafa. La irrupción de la inglesa Julia Margaret Cameron en la escena artística “prerrafaelista” Versión inglesa decimonónica de marcada tendencia romántica y simbólica que tenía como fuente inspiradora los trabajos pictóricos anteriores a Rafael. Liderados por John Ruskin sus exponentes principales fueron Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones, Walter Crane y Evelyn de Morgan.. genera una galería de imágenes de claro sello reflexivo, además constituye la primera estética artística femenina en el médium fotográfico. En el mismo contexto histórico inglés es valorable el

aporte de Lady Clementina Hawarden, una fotógrafa amateur que posibilita extender el registro fotográfico al espacio de intimidad, capturando imágenes entre 1858 y 1864 de lo casual y baladí: retratos y escenas de género social.

#### Los descalces en la representación tradicional chilena

La fotografía se instala en nuestro país como una de las primeras manifestaciones de la visualidad que elabora un sistema de representación específico. Dentro del complejo de representación fotográfico asoma la producción femenina chilena. Múltiples creadoras de un modo implícito o explícito han construido una memoria visual que está atravesada de relaciones de género desde finales del siglo XIX hasta las últimas décadas del siglo XX.

Partiendo de esta hipótesis, se podría dividir el análisis del sistema significativo fotográfico construido por mujeres en períodos que dicen relación con las formas, cómo éstas se asimilan y sobre los contenidos visuales que se articulan:

Así, entenderemos un primer período entre 1880-1930 que se caracterizaría por un diálogo intertextual. Es decir, así como buena parte de la producción fotográfica de estos años se encuentra bajo las aparentes normas de la estética imperante. Por esto se hace entendible que la representación más explotada haya sido el retrato y el paisaje. Autoras como Adela Salvemini en Valparaíso, Frida B. de Boehmwald en Valdivia, Mercedes Quiroga en La Serena, Carolina B. de Poirier en Santiago, entre otras que logran establecer la estilización y la imitación como bases retóricas de sus productos visuales. Sin embargo, es necesario destacar la presencia de Teresa Carvalho Elizalde, cuyo corpus permite dar la visión de conjunto en una producción invisibilizada por la mirada tradicional. La familia chilena se observa cruzada de nuevas consideraciones. La mirada se ofrece desde el mundo familiar con las cargas de nostalgias, alegrías, dolores y raigambres de chilenos que recuperan el orgullo nacional tras los avatares de la Guerra del Pacífico. La cotidianidad no se marca por las grandes fiestas y los hermosos salones de la elite de Santiago, como había sido la costumbre cultural, sino por un documental fotográfico que busca afanosamente los signos que tejen una trama social con la aparición de los trabajadores de sus fundos, o los niños, los otros excluidos por la mirada oficial. En este sentido es sorprendente la modernidad de la mirada autoral tanto por el contenido como por los ángulos de toma fotográfica.

El segundo período (1930-1970) estaría marcado por un proceso de hibridación, de un modo evidente encontramos una acción de camuflaje de las principales productoras. Tal camuflaje asume diversas estrategias formales, como las instituidas por el FotoCine Club o la estética del maquillado trabajo del estudio fotográfico, un paso constante entre la metáfora y la alegoría. No obstante, percibimos en el quehacer una insistencia sobre el trabajo con el significante, una auténtica búsqueda artística con híbridos productos referenciados por prácticas sociales mestizas desde las vanguardias históricas y las reinterpretaciones locales. Dicha estética se percibe en los trabajos de Ana Zmirak, Edith de Suchestow, Celeste Ruiz de Gamboa, Carmen Houber, Silvia Correa, Graciela Aranís, Lola Falcón, Lucía Azzari, Renate de Newmann y Clara Gallegos, entre otras. En todas ellas, de un modo directo o indirecto, es posible apreciar el doble juego de realizar producción enmarcada en una estilización artística, pero a igual tiempo un uso de la fotografía como campo de investigaciones y, en particular, como extensión de sus propias ensoñaciones y fantasmagorías. Sin duda, que el trabajo desarrollado por Gertrudis de Moses es un ejemplo definitivo para establecer una línea de creación que une los datos simbólicos del inconsciente con los juegos azarosos del significante fotográfico. Además, su búsqueda formalista instala la fotografía chilena en el devenir vanguardista abstracto de una consistencia intuitiva y afirmativa.

#### Creadoras recientes: los montajes y la vivencia histórica

El tercer período (1970-1990), se caracteriza por una deconstrucción del modo tradicional de ver la realidad. Se expresa autonomía, libertad creativa y una posición autoreflexiva, en un contexto histórico de compromiso, pues en muchos de los corpus consultados es la mujer la protagonista indical. El género, en este sentido, no está signado de contenidos esencialistas sino más bien de una multiplicidad de fuerzas que pugnan en constante equilibrios y desequilibrios en la simbolización cultural. Estos contenidos son expuestos por los trabajos de Paz Errázuriz, Hellen Hughes, Kena Lorenzini, Leonora Vicuña, Mariam Salamovich, Nora Peña y Lillo, Patricia García, Patricia Alfaro e Inés Paulino, que eran activas integrantes de la Asociación de Fotógrafos Independientes.

En el centro de un espacio de tensiones políticas y ordenanzas coercitivas determinadas por el autoritarismo militar, se visualiza la articulación de un discurso original e inédito.

Nos referimos al rol de catalizador conjugado por las fotografías de la Asociación de Fotógrafos Independientes, referente gremial que posee dispersas aristas de análisis. Una de las más interesantes es la entregada por las fotógrafas. En particular una de ellas –Kena Lorenzini–, toma la calle como un escenario histórico; “guardián del recuerdo” Continuando la paráfrasis de Nelly Richard en su texto La Condición Fotográfica. Al respecto Márgenes e Instituciones. Special Issue, Melbourne, 1987, p.129.. En efecto, la dislocación producida por la fotografía comprometida de Kena Lorenzini oscila entre la gesta de reportear el febril acontecer de los años ochenta, con las fuertes demandas democráticas de la ciudadanía, así como por reconstruir el inventario de los símbolos autoritarios: el registro de la “estética de la barbarie” padecida en nuestro país.

En tiempos recientes los trabajos de autoría aislada de Julia Toro, Mariana Mathews, Diana Wagner, Ana María Ziebold, Carmen Fulle, Amelia Rodríguez, Mónica Labarca, Carla Moller, Elisa Díaz y más recientemente, desde los noventa, las miradas comprometidas con propuestas autorales de Fabiola Narváez, Andrea Josh, Andrea De Simone, Zaida González, Pilar Cruz y Carla Ramírez, registran variadas experiencias con el cuerpo, estereotipos y prejuicios. En ellas la fotografía asume poéticas directas sistemáticamente polémicas y rupturistas que traspasan las visiones narcisistas y autocomplacientes de una expresión para el consumo y los medias. Con estos corpus visuales se establecen punto de quiebre de una

Así, entenderemos un primer período entre 1880-1930 que se caracterizaría por un diálogo intertextual. Es decir, así como buena parte de la producción fotográfica de estos años se encuentra bajo las aparentes normas de la estética imperante. Por esto se hace entendible que la representación más explotada haya sido el retrato y el paisaje

linealidad histórica que podemos considerar como una construcción de la memoria visual de género que, desde la fotografía, articula la apropiación del cuerpo, del espacio y de la creación. En otras palabras, las consideraciones sobre la óptica de género posibilita comprender el ejercicio de la diferencia de textos visuales. Por esto podemos señalar que en nuestra investigación vemos la configuración de un sistema sociosimbólico que es posible detectar desde la discursividad visual realizada por mujeres creadoras. De este modo, la insistencia y persistencia de “diálogo intertextual”, “procesos de hibridación y deconstrucción” indican prácticas de montajes que las fotógrafas han realizado como marcas enunciativas estéticas e históricas que dan al género femenino una representación y subjetividad generadora de experiencia y sentido.

Así, a pesar de la provocativa ausencia de lo femenino en la escena cultural de nuestro país, el género entrega desde su “diferencia” las bases perspicaces para la consolidación reflexiva y democrática. Pues desde la fotografía a la visualidad en general se señala lúcidamente que, tanto los hombres como las mujeres, pueden y deben participar en proyectos de creatividad y trascendencia que tocan los ejes culturales del país que sentimos y soñamos. P

Artículo que se enmarca en el proyecto Fondecyt N°1051059 titulado “Género y representación fotográfica en Chile” (1890-1990) desarrollado al interior del Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Versión inglesa decimonónica de marcada tendencia romántica y simbólica que tenía como fuente inspiradora los trabajos pictóricos anteriores a Rafael. Liderados por John Ruskin sus exponentes principales fueron Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones, Walter Crane y Evelyn de Morgan.. Continuando la paráfrasis de Nelly Richard en su texto La Condición Fotográfica. Al respecto Márgenes e Instituciones. Special Issue, Melbourne, 1987, p.129.

**Rocinante**  
Una revista independiente  
que no le teme al debate

Aparece el  
último lunes  
de cada mes

Suscribase directamente al 671 11 27 - rocinante@terra.cl  
o a través de la comunidad de Lectores LOM al 688 52 73  
comunidaddelectores@lom.cl



# Sobre el tiempo de la fotografía

■ por José Pablo Concha

¿Cómo se actualiza en el espectador el tiempo remoto que cada fotografía encierra? Presentamos aquí parte de la indagación teórica de José Pablo Concha, autor del libro recientemente publicado “Más allá del referente, fotografía. Del index a la palabra”.

**E**l tiempo como una abstracción, como “sustancia” inmaterial, que finalmente es idea, ha sido perfectamente incorporada en la materialidad cotidiana: la repetición de ciclos naturales sometidos a una norma estructuran el “sentido” de la temporalidad, se entra, entonces, en la causalidad y el “tiempo” es un elemento más de la experiencia racional medible. No es casual hablar de “sentido” como aquello asociado al modo en que el hombre incorpora al mundo, su percepción; se da como un devenir determinado por el “tiempo”, éste como una categoría absoluta, una línea histórica. El modo de entender al tiempo es desde la relación entre experiencia y movimiento como hechos indisolubles: porque hay movimiento hay tiempo, pero este movimiento en rigor es la asimilación de un espacio como tiempo. El tiempo, entonces, es la asimilación en la facticidad de mi cuerpo de un acontecimiento extraño a la mencionada facticidad. Es radical la coincidencia entre filosofía y física cuando dicen que “el tiempo es el hombre”. Esta afirmación no debe ser entendida como la representación subjetiva del paso del tiempo, aquí cabría el clásico ejemplo de los enamorados: el tiempo se hace breve junto a la amada. Pero no, de lo que se habla aquí es que las marcas de los desplazamientos macrocósmicos que quedan en los cuerpos son dispares, por lo tanto tampoco es posible una “normalización” de la experiencia.

¿Cómo podemos entender, entonces, la relación del tiempo con la fotografía? En rigor, habitualmente desde un equívoco. La fotografía como memoria nos pone en el ámbito de la transformación de un acontecimiento que se da en un “tiempo” remoto y que con la fotografía podría volver a nosotros; este volver a nosotros también es un equívoco en tanto aparece como la manifestación de un presente, como el punto de inflexión entre lo pasado y lo venidero. Pasado, presente y futuro

medidos por el reloj. A esto se refiere Ronald Kay cuando habla de la fotografía como “presente infinito y sintético” Aún cuando Kay relativiza esta afirmación denominándola como artificial, inevitablemente aparece como sometimiento a una estructura temporal diacrónica. El acontecimiento según Kay es de naturaleza pasajera y caduca y la fotografía sintetizaría en la materialidad de la imagen la totalidad de lo ocurrido. La fotografía, entonces, podría detener el tiempo, simbólicamente, tal vez, pero sólo podemos entender esta afirmación desde la consideración de un tiempo absoluto, objetivo, continuo en una progresión inmodificable hacia el infinito; la fragmentación en unidades pequeñas de medición, o sea, la objetivación en el reloj sólo es posible desde la consideración de un tiempo con las características ya mencionadas.

La comprensión de la fotografía se da convencionalmente desde esta perspectiva. La obturación de la cámara está ajustada a medidas específicas; siempre será una “fracción de segundo” el contacto de las sales de plata con la luz de lo fotografiado. Este contacto material, más la asimilación de la condición absoluta del tiempo determina la certeza histórica del objeto frente a la cámara.

Si pensamos, de otro lado, la fotografía como duración, la idea de “presente” como lo propio que la define, pierde su argumento. Si asumimos la fotografía en este sistema de medición convencional diacrónico, la fracción de segundo de la obturación es una duración: el objeto fotografiado estuvo delante de la cámara un “tiempo”, ¿cuál es el principio de la fotografía y cuál es el final?, sometida en la lógica diacrónica, ¿cómo se lee? Los textos escritos son la representación de la temporalidad histórica, no se puede leer el texto sino desde un sistema “lineal” progresivo hacia delante. En este sentido la fotografía no es un texto.

En la imagen fotográfica no hay presente, ni pasado, ni futuro, sino un tiempo mítico, circular, sincrónico.

La concreción de esta temporalidad tiene dos modalidades; por un lado como actualización de una duración, la que ya no es parte de la contingencia de quien observa la foto y por otro, la imposibilidad de revelar el inicio y final de la duración mencionada. La consecuencia radical de estas afirmaciones es la libertad en la “interpretación” de la imagen. ¿Qué se quiere decir con todo esto? El “registro” de una duración se comprende como el encuentro entre el soporte sensible de la película y una determinada materialidad que se desplaza en un espacio; este desplazamiento se entiende no sólo como movimiento sino como devenir, o sea ese tiempo interior del individuo que modela su estancia en el mundo. Si bien este tiempo se esconde en el sujeto y queda oculto a la imagen, puede ser parte de la relación entre el fotógrafo y lo fotografiado, es decir, el contexto. La lectura de la imagen fotográfica pretende la actualización de la duración, pero quien no acceda desde la experiencia a la mencionada duración queda fuera de la apertura de sentido que tiene como fin este ejercicio. Si se oculta el sentido no hay posibilidad de reconocer el principio y fin de la duración, por lo tanto se pierde definitivamente el significado desde la perspectiva histórica. Se libera esta determinación temporal dando paso a la instalación de sentido en el tiempo al interior del sujeto frente a la imagen. En un modo más observable, la duración como desplazamiento se da, como ya decíamos, en un espacio. El soporte fotográfico es este nuevo espacio, pero con una característica singular que define su tiempo: no sabemos cuál es el principio o el fin de la imagen. La naturaleza circular del tiempo fotográfico impone una dificultad inesperada al momento de comunicar la experiencia de lectura y de sentido: ¿cómo traducir la circularidad de sentido a la linealidad de la escritura? Si la foto contiene una “historia”, esta es mítica y por esto su significado está en la palabra que la dice.

Finalmente, inevitable es considerar la experiencia más radical, el límite insalvable del ser humano, su muerte. Esta experiencia es el fin del tiempo (que es el fin del espacio), el fin de toda duración. La muerte señala la frontera de un espacio en que se mueve y extiende toda posibilidad del individuo. Más allá de ella no hay tiempo, no hay espacio. La fotografía es también ese límite infranqueable. Los bordes del negativo designan las coordenadas probables del tiempo mítico enunciado. Más allá de este límite no hay nada; no hay sentido, no hay imagen, no hay duración, no hay despliegue. La foto se pliega sobre sí misma, y cada pliegue es una vuelta de tiempo. Cada hendidura es la marca de la temporalidad material; cada hendidura es un sentido que se expande en el encuentro con otra. Pliegues como espirales en una bidimensionalidad; por cada sobre recorrido por el mismo lugar, éste se construye como otro en una nueva significación.

Así como el tiempo es el hombre, la fotografía concibe el suyo propio, es un tiempo propio. **P**

La naturaleza circular del tiempo fotográfico impone una dificultad inesperada al momento de comunicar la experiencia de lectura y de sentido: ¿cómo traducir la circularidad de sentido a la linealidad de la escritura? Si la foto contiene una “historia”, esta es mítica y por esto su significado está en la palabra que la dice.

## “La reproducción del nuevo mundo”

“Inmediatamente después de su invención la cámara penetra (hacia 1850) en el espacio americano, donde incorpora a sus negativos sujetos y objetos, en comparación con su ultra modernidad técnica y perceptiva, anacrónicos, desarraigados, fantásticos, sorprendidos, en suma, prefotográficos. Por consiguiente, el medio de registro que es el lente, marca y traduce, como heterogéneo a él, aquello que hace ingresar a su documental de la escena americana: poblados incipientes en cuasipaisajes innominados e inconclusos abruptamente actuales, transportables y ubicuos, presas y trofeos de la cacería fotográfica, bajo la especie de lo exótico. Por su calidad documental, o sea, por la congruencia material, bajo la forma de huella óptica, del significativo (el dispositivo mecánico químico) y del significado (lo “real” en cada caso improntado por la traducción lumínica en el significativo) en una sola imagen, que arranca lo “real” de un espacio-tiempo único y contingente, trasladándolo a un espacio memoria, plural y múltiplemente citable y anexable, se tocan, concretamente en la foto misma y se precipitan sobreimpresos dos tiempos discontinuos en sentido social. Varios tiempos y una sola imagen, por tanto, imagen estratificada. El efecto específico de la intervención fotográfica en América: la producción de una unidad significativa, que contiene en cuanto imagen una discontinuidad temporal que la constituye y en la que se citan dos tiempos históricos distantes. Esta relación crónica se revela, en cuanto signo, en lo fotográficamente retenido. Habrá que encontrar la cualidad teórica de la dimensión contenida en ese abismo temporal”.

## “El tiempo que se divide” (primer ensayo)

“... Por la herida abierta por la luz se mantiene en el plano fotosensible para siempre el contorno de la imagen estrellada sobre la extensión del negativo. Ocurre, pudiera decirse, una catástrofe cósmica: el aislamiento, la incomprensible emancipación de la imagen de la inmediatez de las cosas y de los seres. En las intemperies de las perturbadas superficies fotosensibles se exhibe el parto cruel de una imagen, contenida ya no en la contingencia de los sucesos, sino fija y libre en la huella óptica, aparte y autónoma”.

“Más allá de capturar el flujo vital ahorrándolo detenido para los archivos de la memoria, la pupila del lente violenta lo visto, traspasa su tiempo pasajero y caduco, llegando a otro artificial, al presente infinito y sintético”.

“La percepción fotográfica mecaniza lo percibido. Como producto del instrumento, el “instante” es sustraído de la fuga cronológica e introducido a la sincronía del lenguaje fotográfico como signo icónico (el tiempo se precipita en espacio), haciéndose así disponible: por la gramática de la sincronización se hace anexable a otros tiempo a otro signos”.

“Queda de manifiesto, que la constitución de la foto no es el efecto de un mero reflejo, sino una traducción que logra la separación constructiva entre la mirada orgánica y el ojo mecánico; la disociación visible entre lo óptimamente consciente y lo óptimamente inconsciente por formalizarlos en sistemas signícos diferenciados; la posibilidad, por lo tanto, de estar simultáneamente en la mirada y fuera de ella, sin abandonar lo visible. En esta perspectiva aparece el ojo fotográfico como crítica a la mirada física: aquí reside su fuerza revolucionaria”.

Ronald Kay. “Del espacio de acá. Señales para una mirada americana”. Editores Asociados. Santiago de Chile, 1980.



Imagen tomada en la década del cuarenta, época en que Pudahuel aun conserva un carácter netamente rural. Archivo de la Universidad de Chile.



Entrada al fundo Santa Corina, conocido como fundo Coronel a fines del siglo XIX, se extendía desde la calle Teniente Cruz hasta Serrano; y desde San Pablo hasta el "Callejón de los perros". La iglesia fue construida en 1922 por su propietario don Alfredo Riesco. Actual Municipalidad de Pudahuel, desde 1977. Fotografía, Alvaro Hoppe.



Pudahuel recupera su historia

# En el camino



Inauguración del tren de Yungay a Las Barrancas  
Revista Sucesos, enero 1913. Gentileza Hemeroteca, Biblioteca Nacional.

El legado de los jesuitas, el antiguo camino a Valparaíso tantas veces retratado por famosos cronistas, un ferrocarril olvidado, la fiesta de Cuasimodo, la historia de Herminda de la Victoria que cantó Víctor Jara... Estos son sólo algunos de los hitos de la rica y desconocida historia local de Las Barrancas, cuyas imágenes se hallan hoy reunidas.



"Vista desde la Cuesta Lo Prado": El camino de Santiago a Valparaíso: Claudio Gay 1854. María Graham 1822. Álvaro Hoppe 2004.







□ A fines de los años 60, Don José Manuel Guzmán Montt, inició la construcción de esta iglesia, la cual jamás se terminó. Ubicada en el Parque de Negocios ENEA, observa silenciosa el bullicio de los cambios que la rodean. Fotografía, Alvaro Hoppe.

# de la memoria

**P**udahuel posee una rica historia local que, sin embargo, permanece hasta hoy dispersa en la memoria de cada uno de sus habitantes. Presentamos aquí parte del material de una exposición fotográfica que contó con la participación del destacado fotógrafo Álvaro Hoppe y que forma parte del proyecto “En el camino de la memoria, Pudahuel recupera su historia”, iniciativa impulsada por la Municipalidad de Pudahuel, en un esfuerzo por rescatar el patrimonio cultural tangible e intangible de la comuna.

*“(Pudahuel) es, simplemente, un lugar corriente de los suburbios de Santiago, donde están las fauces y los colmillos del monstruo en que se ha transformado la megápolis, donde el dorado de Santiago de la modernidad carece de brillo, el neón y el satinado, donde la mayor parte de los que allí habitan observan pasar el mundo, pero este aparece tan lejano, que no alcanzan –ni quieren– intervenir”<sup>(1)</sup>.*

Es, precisamente, esta percepción la que proyecto quiere contribuir a cambiar. La primera actividad emprendida en este sentido ha sido preparar un documentado

libro sobre la historia comunal, desde sus orígenes en la antigua comuna de Las Barrancas, que está próximo a publicarse. Simultáneamente, se han realizado una serie de actividades complementarias, entre ellas la realización del concurso “Cuenta tu historia, tu historia cuenta”, destinado a reunir fotografías y documentos antiguos en manos de los habitantes de la comuna, parte de los cuales será incluido en el libro y conservado en un archivo documental. También se realizó un set de doce postales a partir de antiguas fotografías de la comuna, y de las imágenes capturadas por el lente del destacado fotógrafo Álvaro Hoppe, iniciativa apoyada por el Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico.

A partir de este material, a comienzos del presente año se montó una exposición fotográfica en las dependencias del municipio. En ella los habitantes de la comuna pudieron verse retratados en sus actividades cotidianas y también enterarse de aspectos desconocidos de su propia historia.

(1) Manuel Délano, Zapping al Chile actual. Mosaico de luces y sombras. Nosotros los chilenos 1. LOM Editores, Santiago 2004.



□ Laguna Carén. Foto Álvaro Hoppe

*Si de antemano se prevé la probable falsedad, mirar se vuelve posible; basta quizás elegir bien el mirar y lo mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena. Y claro, todo esto es más bien difícil.*  
Julio Cortázar

# Vestidura

## El nativo en la

**D**esde los inicios de la actividad fotográfica a mediados del siglo XIX, el indígena, el nativo exótico y diferente, fue motivo y blanco de los lentes y las cámaras. Aventureros, exploradores y etnógrafos viajaron a remotos territorios buscando capturar la realidad para dejarla suspendida en una imagen con este nuevo prodigio tecnológico. A veces, ni los propios fotografiados podían sustraerse a este embeleso.



Autor desconocido. Mariamhill, África Meridional. ca. 1895.

Sin embargo, una mirada atenta, o mejor dicho, un ejercicio del mirar adecuado, puede revelarnos cómo estas fotografías de los nativos, más que el referente de una realidad etnográfica específica, constituyen una construcción cultural y estética cuidadosamente producida de acuerdo a diversos dispositivos y procedimientos visuales particularmente propios de la fotografía.

### In – Vestidos

El blanco se viste de indígena, el indígena se inviste de blanco. Para obtener, indígenas y etnógrafos proceden a vestirse con detalles de los retratados. Visualmente, alguien resulta in – vestido y alguien des-



Fotografía de Martín Gusinde y sus padrinos Yámana Gertie y Gertrud. Tierra del Fuego, Chile. ca. 1920. (Tomada del artículo Fotografía y Etnografía. Revista Museos N° 17, Santiago, 1993)

### Procedimientos desnudos / vestidos

Uno de los procedimientos visuales más frecuentes en las fotografías de indígenas es la permanente vestidura y despojo a la que son sometidos los personajes retratados. Estos procesos visten o despojan al nativo de una cierta credibilidad o verosimilitud étnica.

### Censurados

Cubiertos de una “fitológica” vestidura, trazada directamente sobre el soporte, Maia Biala y su esposa han sido vestidos para ser despojados de su desenfadado desnudo.



Retrato “intervenido” publicado en el “Journal of the Anthropological Institute”. Enero de 1875.

### Re – Vestidos

Cuatro arqueros Selk nam han sido sorprendidos en la estepa patagónica. Para disparar sus arcos, han dejado caer sus capas de pieles. Sus cuerpos desnudos están tensos y alertas...



Fotografía de Martín Gusinde, Tierra del Fuego, Chile. ca.1920



Retrato de Maia Biala y su esposa. G.E.Dobson Islas Rutland 1872.

Si nos acercamos, vemos que a uno de estos arqueros se le asoma la pretina de su europeo pantalón. Los retratados han sido sometidos a un proceso de re – vestimiento étnico que provoca un efecto de realidad inapelable, donde el “otro” fotografiado se imita a sí mismo.

# y despojo

## a fotografía

■ por Margarita Alvarado

Según el registro que se quiera  
terminada indumentaria para ser  
despojado de su "identidad étnica".



...y Chris, en la ceremonia de Chiejaus.  
...ografías, sombras, espectros, de Daniel



Fotografía de Christian Enrique  
Valck. Valdivia, Chile. ca. 1875



Fotografía de Juan de Dios Carvajal Rodríguez.  
Concepción, Chile. ca. 1879

### Indian Fashion

¿Realmente el hábito hace al monje? El disfraz como artificio  
provoca en nosotros, distraídos observadores, una descolocación  
visual. La extravagancia de estas damas posando ante el fotógrafo  
vestidas con indumentaria mapuche, evidentemente, supone una  
notable dislocación étnica.

### Cosmética del Retrato

Para ser fotografiadas, estas mujeres han sido sometidas a un  
cuidado maquillaje de bisutería. Diversas "patricias" mapuche  
aparecen exhibiendo las mismas joyas de plata. Es fácil imaginar  
al fotógrafo en la penumbra de su estudio, sacando  
cuidadosamente de su "joyero", aquellas prendas destinadas  
al adorno y la exaltación étnica. Con su intervención ha  
despojado a cada retratada de su particular filiación de linaje,  
pautada y fijada en el uso de joyas como trarülongko, sikil o  
trapalacucha, para vestir las de una etnicidad integral.



Serie "El joyero de Milet", Formato Cabinet, Técnica Albúmina.  
Fotografías de Gustavo Milet Ramírez. Traiguén, Región de  
La Araucanía, Chile. ca. 1880

### Procedimientos Dramáticos

La instalación de personajes y parafernalia en un espacio fotográfico es un procedimiento visual  
recurrentemente utilizado. Los retratados actúan como personajes de un "drama". El acto  
fotográfico traspasa la imagen, constituyéndose en la puesta en escena de una etnicidad.

Otro espacio, otro tiempo. En algún lugar de la sureña Araucanía se ha  
sorprendido al indígena en las afueras de su ruka, dedicado a cotidianos  
quehaceres. Sin embargo, la cuidadosa distribución de artefactos en un  
primer plano, la ubicación privilegiada del tradicional telar al centro de la  
composición fotográfica y la directa mirada de los retratados hacia la cámara,  
hace evidente el montaje y la escenificación étnica.

### Escena Étnica

Un espacio como fragmento de tiempo y lugar. Parafernalia y escenografía étnica  
constituyen elementos de la escena que se ha montado. No importa que se lleve a cabo  
en un cuidado jardín con aires  
franceses, muy lejos de las  
estepas del medio oeste  
norteamericano. El "enemigo"  
ha sido capturado por el "salvaje";  
el "salvaje" ha sido capturado por  
la cámara del fotógrafo. Lo étnico  
se ha vestido con el gesto y la  
pose de la autorrepresentación,  
pero ha sido despojado de su  
escenario originario.



Tarjeta Postal sobre una fotografía de H. S Poley.  
Estados Unidos. 1894



Tarjeta Postal Editada por Enrique Mora sobre una fotografía de  
un autor desconocido. Santiago, Chile. ca. 1930.



Serie "El Galpón". Fotografías de Odber W. Heffer Bissett. Traiguén, Región de La Araucanía. ca. 1890.

### Los Mismos Personajes...

Como actores de una puesta en escena, los retratados son instalados en un escenario fotográfico, claramente delimitado por el telón pintado o por el muro de algún viejo galpón en plena Araucanía. Posando sentados o de pie mirando directamente a la cámara, hombres y mujeres han sido registrados como representantes de su etnia. Mas, si nos acercamos a mirar con detalle, se aprecia que son los mismos actores participando en diferentes montajes. Las pequeñas historias contadas en estas fotografías están vestidas con los mismos protagonistas.

### Producción Visual de lo Etnico

Si se desea una fotografía fehacientemente étnica, es evidente que debemos suprimir al "hombre blanco". Este acto puede llevarse a cabo haciendo uso de diversos procedimientos visuales.



Fotografía de François Coillard, Misión Evangélica de París. Zambia, 1890.

### Procedimientos Secuenciales: el Blanco entra en Escena

La presencia del "hombre blanco" en el escenario fotográfico vestirá o despojará una imagen de diversos grados de etnicidad. Una secuencia fotográfica puede constituirse en un procedimiento visual que puede provocar diferentes intensidades étnicas.

A mayor presencia del "hombre blanco, menor grado de etnicidad...

Con la ausencia del "hombre blanco", se alcanza un alto grado de etnicidad.



Tarjeta Postal Editada por Carlos Brandt. Sobre una fotografía de autor desconocido. Concepción, Chile. ca. 1920

### Procedimientos Quirúrgicos: la Cirugía de la Imagen

Cuando se busca producir una escena étnica verosímil, a veces se deben ejecutar drásticas operaciones. Sólo un competente cirujano de la imagen puede llevar a cabo un procedimiento visual que garantice la extirpación de todo aquello que "contamina" la fotografía. Bajo su bisturí, el "hombre blanco" será arrancado de su contexto iconográfico para ser reemplazado a través de un transplante visual, por un personaje cuya vestidura étnica sea



Fotografía que dio origen a la Tarjeta. Postal editada por Brandt. Autor desconocido

Al final... cualquiera sea la reacción que nos provoque el descubrimiento de estos procedimientos de vestidura y despojo a los que han sido sometidos los nativos y aún conscientes que la fotografía como producción cultural está sometida a procesos de creación que la connotan de diversos significados, inevitablemente, su estética se nos presenta cargada de dramatismo, impulsándonos a restituir un tiempo y un espacio, mucho más allá de lo fotografiado.

Más que como testimonios históricos o registros etnográficos, el poder de estas fotografías está en su eficacia para la puesta en escena de una existencia. Esa es la magia y validez que debemos rescatar de estas imágenes, más allá de su "verdad" y su complacencia con nuestra historia y nuestro imaginario.



Retratos de Alompum and Tax-a-lax, mellizos bisnietos del Jefe Joseph de la tribu Cayuse, Oregon Estados Unidos. Fotografía de LeeMoorhause. 1898

# Breve caligrafía sobre el retrato

*Escribir, obviamente, no tiene importancia, escribir no importa.*

*A partir de eso se decide la relación con la escritura.*  
Maurice Blanchot

■ por Mateo Goycolea

**E**l sujeto sucumbe frente a su propia fotografía. El sólo hecho de re-tratar-se lo devuelve ensimismado sobre la fuente de la reflexión, que no es otra cosa que la fuente infinita de la imagen. Ahora bien, en esa dialéctica que no sólo lo involucra a él –en tanto otro–, la obsolescencia del presente está en juego. En esta obsolescencia singular en que nos representamos el tiempo pasado, la narración que ofrece un álbum, por ejemplo, no es menos importante. El retrato tiene una extensión familiar y por lo tanto social, aunque sea a la sociedad moderna a la que habrá que adjudicarle la emergencia de la fotografía.

Efectivamente en el disparo que se cierne sobre el cuerpo del modelo, el instante ingresa a la inmensa posteridad de la historia de la imagen. El daguerrotipo, –siempre me gustó esa palabra– erosiona el tiempo, lo fragmenta. Traza un corte en la desordenada órbita de las cosas cuando están en movimiento, el retrato niega el presente. En este sentido conviene destacar el espesor histórico de la fotografía. La reproducción fotográfica retorna también como proceso testimonial ordenando la genealogía moderna del cuerpo. El retrato fotográfico hace patente el momento de una reflexión y una postura decorosa. Hay un deber ser que rige el ensimismamiento (narcisista), frente a la cámara habrá siempre algo que representar. El sí mismo del modelo fotográfico, se mira en un teatro en el que no se ve, constituye una exposición, un hecho exterior y radical: el retrato niega cualquier espontaneidad. Quien posa frente a una cámara posa frente a su propio vestíbulo: Este en-sí de la imagen, es la materia: “no algo que estaría escondido detrás de la imagen sino, por el contrario, la identidad absoluta de la imagen y el movimiento”. Hay sin embargo, una voluntad ordenadora de saberse objeto, materia, texto. El en-sí estabiliza la referencia en un centro cuya profundidad de campo, para usar un concepto estrictamente fotográfico, está sujeto a una decisión. Esta decisión le otorga contexto al representando –el/la modelo–, que es objeto del retrato. Quien es objeto de esa cámara inscribe su paciencia por última vez, en ese presente abolido y obsolecente.





Walter Benjamin, William Clarence, &amp; Wilhelmina Minnie Giedinghagen

# Para una historia de la fotografía menor

En recuerdo a Gilles Deleuze, a diez años de su muerte

■ por Gonzalo Catalán

Los fragmentos que arbitrariamente siguen, forman parte del texto de Walter Benjamin *Pequeña historia de la fotografía*, publicado originalmente en la revista alemana *Literarische Welt* 2, en octubre de 1931. Van acompañados de breves notas y comentarios de lectura, igualmente arbitrarios y de “tono menor”.

**T**an espesa como la que se ciernen sobre los de la imprenta; resultó más perceptible que había llegado la hora de inventar la primera y así lo presintieron varios hombres que, independientemente unos de otros, perseguían la misma finalidad: fijar en la «camera obscura» imágenes conocidas por lo menos desde Leonardo. Cuando tras aproximadamente cinco años de esfuerzos Niepce y Daguerre lo lograron a un mismo tiempo, el Estado, al socaire de las dificultades de patentización legal con las que tropezaron los inventores, se apoderó del invento e hizo de él, previa indemnización, algo público. Se daban así las condiciones de un desarrollo progresivamente acelerado que excluyó por mucho tiempo toda consideración retrospectiva. Por eso ocurre que durante decenios no se ha prestado atención alguna a las cuestiones históricas o, si se quiere, filosóficas que plantean el auge y la decadencia de la fotografía.

Más allá de lo técnico, la fotografía sigue siendo una cámara –o aparato, o máquina– “oscura”, como esa historia empañada en la que Benjamin se instala para señalar lo que, justamente, al revelarse se vela: *el fugaz auge y la temprana decadencia* de la fotografía. Revelación decisiva por lo desapercibida, por lo insólita. ¿Pero en qué consiste y qué es lo que está en juego en ese “auge” y esa “decadencia”? ¿Cómo tiene lugar esa fractura y clausura? Benjamin dispara sin preámbulos: *en la apropiación –o expropiación– de la fotografía por el Estado, que la pone en circulación como “algo público”*.

Dicho en breve: la “niebla” de esa fractura reside en la propia opción del Estado respecto de la sociedad de la cual es, a su turno, “aparato”, “instrumento”. En tiempos de conmociones y turbulencias –revoluciones, restauraciones, refundaciones–, el Estado se configura como “Estado moderno y liberal”, “al socaire” del poder de la nueva clase dominante. Es justamente en ese nuevo tejido social, donde el Estado instala y hace operar a la fotografía: el prodigioso invento técnico –que reproduce imágenes– es

agregado a los activos del capital industrial, se incorpora a las transacciones de bienes del mercado, se entrama con las instituciones, leyes y saberes que protegen el “buen orden” social, ético, estético; en fin, se pone a la obra de desplegar una nueva clase de gusto y el gusto de la nueva clase que impera.

*Los estudios más recientes se ciñen al hecho sorprendente de que el esplendor de la fotografía –la actividad de los Hill y los Cameron, de los Hugo y los Nadar– coincide con su primer decenio. Y este decenio es precisamente el que precedió a su industrialización. No es que en esta época temprana dejase de haber charlatanes y mercachifles que acaparasen, por afán de lucro, la nueva técnica; lo hicieron incluso masivamente. Pero esto es algo que se acerca, más que a la industria, a las artes de feria, en las cuales por cierto se ha encontrado hasta hoy la fotografía como en su casa. La industria conquistó por primera vez terreno con las tarjetas de visita con retrato, cuyo primer productor se hizo, cosa sintomática, millonario.*

En sus nebulosos inicios, la sociedad y el Estado experimentan la necesidad de fijar en placas fotográficas imágenes acreditadamente conocidas. No es extraño, entonces, que la fotografía rápidamente se “industrialice”, produciendo ese nuevo rubro: la “foto retrato de tarjetas de visita”. De lo que se trata es de acreditar, con rigurosa y elegante fidelidad, la identidad, categoría y posición del ciudadano en la sociedad y en el mercado. Por esa vía, la fotografía se incorpora masivamente al flujo, privado y público, de relaciones, afectos y transacciones. En breve tiempo, la fotografía –que en su esplendor inicial anidó en las ferias de artes donde merodean mercachifles y charlatanes–, se ha convertido en un bien social que un consolidado mercado produce, transa y consume para los más diversos usos y fines. Se ha transformado en mercancía.

Pero en una particular mercancía. Pues no sólo amplía la oferta del mercado, sino que asegura la reproducción ampliada de la totalidad del mercado. En otras palabras: con la fotografía, el mercado y su orden, se apropian de una imagen técnica que asegura y amplía su propia reproductividad; la mirada de la fotografía es la mirada del propio mercado sobre sí mismo. O utilizando una expresión del

propio Benjamin: la fotografía proporciona las figuras donde el mercado se “carea” consigo mismo para legitimarse y potenciarse. En ese sentido, la fotografía constituye en rigor la cámara –el aparato, la máquina–, que asegura la propia “reproductibilidad técnica” de la imagen y realidad del orden dominante: de la sociedad, de su mercado, de la política, de sus leyes, de sus mecanismos de control, de sus signos “materiales” y “simbólicos”, de su lenguaje imaginario.

En definitiva y como lo subraya Benjamin, “en relación soterrada con las conmociones de la industria capitalista”, el sistema dominante se apropia de la fotografía como “máquina” para la expansión y prosperidad del mercado y para el “buen orden” de la sociedad. Ya no basta con producir “tarjetas de visita” de los ciudadanos acreditados. Se necesita también acreditar la identidad de la gente, del transeúnte, de aquel que va y viene, del “flaneur”, del que deambula en los pasajes. También acreditar la identidad del desconocido, de la gente perturbadora o de mala vida, del sospechoso, del agente de desorden, de caos, de delito. Paralelamente a la multiplicación de los mecanismos de control de la población, comienzan a urdirse los documentos de identidad que, inicialmente, adjuntan los “retratos hablados” y, más tarde, la fotografía y la huella dactilar, incluyendo por cierto la fotografía policial y la foto de “fichaje”.

Pero, a pesar de todo, la fotografía menor –que más que reproducir una imagen, la recrea– sigue chamusqueando la declinación dominante.

*«Querer fijar fugaces espejismos no es sólo una cosa imposible, tal y como ha quedado probado tras una investigación alemana concienzuda, sino que deseirlo meramente es ya una blasfemia. El hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios, y ninguna máquina humana puede fijar la imagen divina. A lo sumo podrá el artista divino, entusiasmado por una inspiración celestial, atreverse a reproducir, en un instante de bendición suprema, bajo el alto mandato de su genio, sin ayuda de maquinaria alguna, los rasgos humano-divinos». Se expresa aquí con toda su pesadez y tosquedad ese concepto filisteo del arte, al que toda ponderación técnica es ajena, y que siente que le llega su término al aparecer provocativamente la técnica nueva. No obstante, los teóricos de la fotografía procuraron casi a lo largo de un siglo carearse, sin llegar desde luego al más mínimo resultado, con este concepto fetichista del arte, concepto radicalmente antitécnico. Ya que no emprendieron otra acción que la de acreditar al fotógrafo ante el tribunal que éste derribaba.*

A propósito de la imagen fotográfica, el fetichismo da lugar a iniciales confusiones entre la tradición y la modernidad. Algunos tradicionalistas señalaron que la fotografía, en tanto fija imágenes fugaces, era una blasfemia. Se explica, entonces, la irritación de Benjamin; entre otras cosas por la incompreensión de los tradicionalistas ante la nueva técnica. Pero en el nuevo orden emergente, fijar una imagen fugaz o anónima, cada vez más consistente y permanente: ¿qué representa para el que se expone a su captura? A lo menos una amenaza: la fijación de una “identidad”, de lo que se ha sido, se es o se debería ser. Imagen fijada en una indestructible placa de “identidad”, revelada y expuesta para todos, ante la cual la imagen capturada debe disciplinarse, someterse. La fotografía captura y fija “identidades”: familiar, infantil, escolar, institucional, social, y las que la sociedad o el mercado soliciten. Acredita, con el rigor indesmentible de la técnica, que una “imagen” fugaz “corresponde” a “alguien”: hijo, funcionario, novio, militar, escritor, delincuente, remiso, fotógrafo, etc.

Es en esta textura fotográfica, inaugurada por las tarjetas de visita, donde a la fotografía se le impone el “pie de foto”; signatura que no deja margen para que la “identificación” de la fotografía se torne equívoca. El texto, incluso el contexto, comienza entonces a formar parte constitutiva de la fotografía y del propósito que le ha sido asignado: saber con toda precisión “qué es” o “quién es” esa imagen, con la autorización y el poder del “pie de imprenta” que legitima la lectura correcta, no arbitraria, de la fotografía. Luego vendrá también el crédito, la autoría, o cualquier otra cifra que da cuenta, en la práctica, de la “propiedad social” de la imagen, de manera análoga a la aparición de la firma en la pintura, contemporánea a su ingreso en el mercado.

Sin embargo, continúan ofreciéndose a las miradas fotografías con imágenes –ajenas a la producción y cercanas a la creación–, sin identidad acreditada, sin autoría reconocible.

*En la fotografía, en cambio, nos sale al encuentro algo nuevo y especial: en cada pescadora de New Haven que baja los ojos con un pudor tan seductor, tan indolente, queda algo que no se consume en el testimonio del arte del fotógrafo Hill, algo que no puede silenciarse, que es indomable y reclama el nombre de la que vivió aquí y está aquí todavía realmente, sin querer jamás entrar en el arte del todo. «Y me pregunto: ¿cómo el adorno de esos cabellos y de esa mirada ha enmarcado a seres de antes? ¿cómo esa boca besada aquí en la cual el deseo se enreda locamente tal un humo sin llama?»*

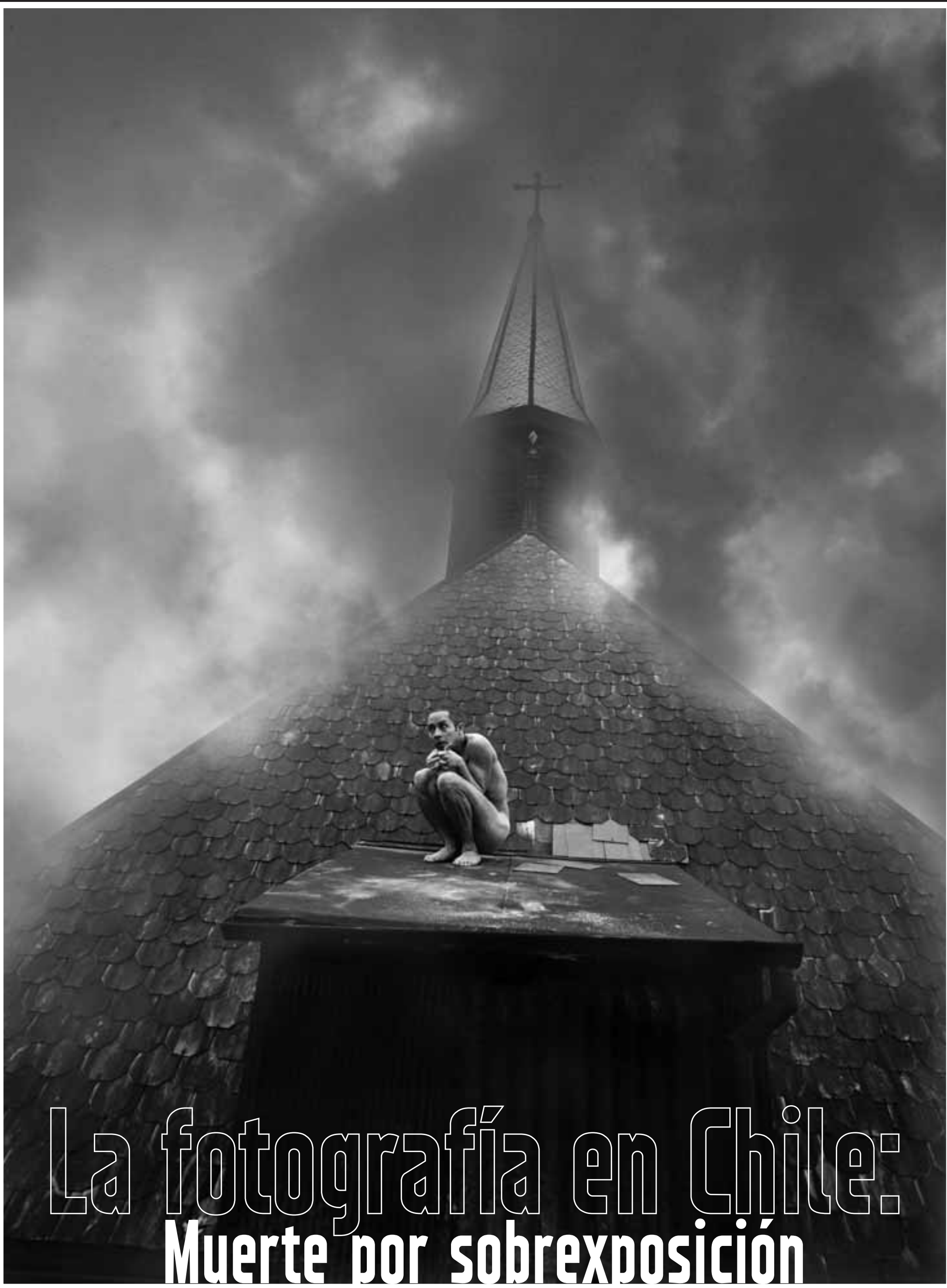
Otra cosa es lo que ocurre con la “fotografía menor”, como la de la pescadora; o como esta cantinera de La Comuna de Paris, que mantiene la mirada con una firmeza tan violentamente dulce, tan indolentemente indómita, a la exposición de la fotografía. De ella, como de la pescadora, no hay pie de foto

Es en esta textura fotográfica, inaugurada por las tarjetas de visita, donde a la fotografía se le impone el “pie de foto”; signatura que no deja margen para que la “identificación” de la fotografía se torne equívoca. El texto, incluso el contexto, comienza entonces a formar parte constitutiva de la fotografía y del propósito que le ha sido asignado: saber con toda precisión “qué es” o “quién es” esa imagen, con la autorización y el poder del “pie de imprenta” que legitima la lectura correcta, no arbitraria, de la fotografía.

ni nada que nos recuerde a una tarjeta de visita. No existe ninguna marca de identidad. Como si la fotografía, haciendo uso de una libertad que no quiere capturar, rehuye igualmente ser portadora de la atrapada “identidad” de nadie ni de nada. Tan sólo desplegar la mirada sobre una pura imagen. Con las diferencias técnicas del caso, es como La Joven de la Perla, de Vermeer, que no queda atrapada ni consumida por el retrato, que no dice su nombre, que sólo aparece en un vaivén, en “su” momento; con una seducción, con una indolencia, con una indómita firmeza, que rehúsa a entrar del todo en el retrato, en el consumo de las miradas del arte, del mercado, de la información.

Y, en su pura revelación, la fotografía menor continúa siendo tan sólo eso: un puro deseo de imagen, una imagen de deseo, como un humo sin llama, trazos iluminados de una línea de fuga...P





# La fotografía en Chile: Muerte por sobrexposición

■ por Ramón Castillo

Durante los años '90 la fotografía en Chile ha logrado una visibilidad social y cultural que ha estado a punto de convertirla en la "Go go Dancer" de la fiesta posmoderna de las artes visuales. Espectáculo y sobrexposición casi inimaginables luego del "menosprecio" y el prejuicio de que fue objeto por tantos años.



Claro, con esta suerte de orfandad historiográfica la fotografía ha fundamentado su particular reivindicación, sumándose a la larga fila de los activismos micropolíticos y de resistencia cultural acontecidos en Europa y Norteamérica durante los ’80<sup>(1)</sup>. Discurso y lugar conquistado, que la fotografía utilizó políticamente para obtener sus “papeles” de legalidad y visibilidad junto al discurso de género, etnia, clase. La fotografía fue la gran excluida de museos y de la historia del arte desde sus inicios, por exceder al idealismo y apuntar hacia el exterior excluyendo en apariencia la “subjetividad” del que obturaba. En cambio, en los ’80 su reconocimiento en el seno de la cultura del consumo y el capitalismo<sup>(2)</sup> le ha venido como “lentilla al teleobjetivo”.

Para que la fotografía estuviera al interior del campo de visión de los intelectuales y las instituciones artísticas, ésta tuvo que someterse al procedimiento bautismal, es decir, que debía someterse a la retórica de la autonomía lingüística (que la foto es una foto, antes que una imagen) y que en la base del hecho fotográfico estaba la “mirada subjetiva” del que decide recortar el mundo. Para que la fotografía entrara al museo “por sus propios medios” las razones son variadas y de naturalezas a veces contrapuestas, y su genealogía obedece a cuestiones de moda, de transferencia de modelos, a la política cultural *glocal* (global y local) y, finalmente, a la investigación artística y académica, y su posterior asentamiento institucional en libros, revistas especializadas y en circuitos de distribución como museos, bienales y galerías.

Lo primero que se debe explicitar es que la fotografía cobró, a su manera, su propia “venganza” al corromper la supuesta integridad aurática de la “reina” de las bellas artes: la pintura. Claro, la fotografía hasta hace poco estuvo condicionada por la academia y los salones que sancionaron la calidad artística enfatizando el hecho manual-productivo y la biografía del “genio creador”; en cambio, la circulación de la fotografía poseía una trayectoria tan versátil que, al mismo tiempo, podía permitirse permanecer en el baúl de un barco, como en el álbum familiar, un catálogo razonado y el archivo de criminología. Una versatilidad que nunca se le permitió a la pintura o la escultura, y que pagó el precio de la excomunió, por lo que se le asignó un rol testimonial y, a lo más, la captura del “instante”, que aunque en duración no difería de una aguada japonesa (Sumihe) o un óleo de Monet, su dependencia de la realidad visual resultaba problemática. En cambio, la pintura contaba en el gettho de las bellas artes con toda la popularidad y prestigio que se encargó de asentar la Revolución Francesa y la Ilustración. La apertura del Louvre en 1781 es la primera señal de modernización y asentamiento institucional de las bellas artes. La fotografía sólo quedará reservada a los departamentos de documentación y archivo<sup>(3)</sup>.

Lo interesante, es que la fotografía a partir de los años ’80, junto con desestabilizar la hegemonía de la pintura, fue capaz –podemos decirlo hoy con propiedad– de provocar el propio “colapso” del museo, pues su pieza más preciada había sucumbido. Claro, si la pintura era a los museos, como la fotografía al álbum y al archivo, ahora no quedaba tan claro, y por lo tanto el estatuto de “arte” con mayúscula quedó convertido en mero discurso circunstancial. En Chile, en los ’80, mientras unos insistían en articular el expresionismo pictórico a través de la superficie de la tela, los fotógrafos, desde los más ligados a las bellas artes hasta los reporteros gráficos, disparaban contra la realidad contingente. Direcciones contrapuestas que en cierto modo sólo se resuelven a través del trabajo conceptual y performativo del CADA y la Escena de Avanzada, cuestión que nos permite identificar un primer instante “post” de la fotografía en Chile.

En el año 1989<sup>(4)</sup> se celebró el 150 aniversario en todo el mundo del nacimiento de la fotografía, lo que coincidía entonces con la década en donde fue proclamado su “renacimiento” posmoderno. En Chile, la exposición “Museo Abierto” de 1990 realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes fue la primera señal de recuperación de la democracia en términos artísticos, y junto con instalar un espíritu de apertura, vemos como la fotografía asistió a su primera inauguración oficial. Las exposiciones de fotografía realizadas, tanto en los centros culturales y municipalidades, como Providencia, Ñuñoa y Las Condes dieron prueba de ello, hasta que el año 1994, y a modo de ejemplo, en el mismo Museo Nacional de Bellas Artes se presentaron en forma simultánea tres exposiciones que, en direcciones muy distintas ofrecieron un panorama histórico y paradójico de la fotografía a lo que no hubo posibilidad de ignorar. No obstante, será en 1996 cuando la exposición como apuesta curatorial

y de tesis hará su arribo en Chile: me refiero a *Los límites de la fotografía o la fotografía de los límites* cuyo curador fue el francés André Rouille, en una muestra que reunió a argentinos, chilenos y franceses en el mismo Museo. Finalmente, la respuesta local, en 1996, fue el proyecto *Intervenciones, Cruces y Desvíos*, realizada por Enrique Zamudio y en la que se reunió a varios artistas y fotógrafos que realizaban en forma explícita una investigación en torno a los límites del lenguaje fotográfico. Ya las exposiciones de Robert Doisneau y Cartier Bresson en el Bellas Artes confirmaron el creciente interés que la fotografía ha despertado; de hecho, para cada una de estas exposiciones hubo una asistencia de 90.000 personas.

Digamos entonces que cuando la fotografía entró al museo, en ese mismo instante se convirtió en pasado, en estilo y su aspecto fósil no fue más que la consecuencia “natural” de cuando las instituciones logran contener en su matriz la dispersión y la deriva de las investigaciones visuales. En este caso, la fotografía para lograr su estatuto de reconocimiento, tuvo que adaptarse a los contenedores consagratorios y para ello ha contado con la complicidad de curadores, artistas visuales y público en general. De un lado se identifica el ámbito académico y teórico trabajando en complicidad con artistas visuales y fotógrafos que investigaban en sordina en torno a los “límites formales y conceptuales” de la imagen fija. Desde el lado opuesto asistimos a un creciente interés por parte del mercado interno de la fotografía.

En Chile, a partir del año 2000, la fotografía se ha expuesto insistentemente, compitiendo, amenazando y especulando históricamente, para mantener su estatus en medio de las artes visuales. Aparte de las exposiciones, los seminarios, las ediciones de libros compilatorios, las galerías intentando liderar el hallazgo de fotógrafos emergentes y, en otros casos, inventando efemérides para recuperar el tiempo de omisiones como es el caso del proyecto *Primavera Fotográfica* que se realiza anualmente. La fotografía ha sido reabsorbida por el ámbito de los Estudios Visuales (*Visual Studies*) que, lejos de la especificidad disciplinar propia de la historia del arte, han asumido a la fotografía como fenómeno semiótico y social dinámico, que ahora acontece, en forma temporal o permanente, en cualquier pared o caja de luz de Santiago. No deja de ser sintomático que la señal más clara de esta familiaridad con la muerte disciplinar de la fotografía tenga como responso al proyecto expositivo, recientemente inaugurado, *Fotografía y Muerte: Cerrado por Duelo*, en el que efectivamente, el motivo, la representación y lo representado coinciden ante la misma angustia existencial: el tiempo. Llama la atención que este proyecto haga visible la muerte como espectáculo público y le convierta en “una de las bellas artes”. En este último giro de la fotografía en Chile, esta claro que ya no queda rincón ni tema posible que no pueda ser capturado por la fotografía, una especie de hiperrealidad a “buen precio y accesible” a todo tipo de espectador<sup>(5)</sup>. La fotografía a este ritmo no tiene más que firmar y celebrar su propia acta de defunción en un escenario póstumo en el que no existen definiciones ni lenguajes absolutos, donde lo permanente y lo autónomo ofrecen sus últimos estertores a cambio de lo multidimensional, polivalente e intersubjetivo. Por cierto, nos referimos a una difunta que cuenta con muy buena salud. P

1.- No podemos generalizar el caso chileno tampoco, por ello es fundamental precisar que tanto en Europa como en Norte América la fotografía efectivamente fue asumida fuera del canon y el supuesto “ser” de su lenguaje plástico. En tanto en Chile, la fotografía se movió grosso modo en dos ejes: por un lado la fotografía de denuncia, capaz de testimoniar y fijar hechos en la memoria, como si se tratara de reporteros de guerra. Y de otro lado, el C.A.D.A. y la Escena de Avanzada que fuerzan la ontología fotográfica para convertirla en metáfora, soporte y vehículo de investigaciones visuales que se desplazan entre la subversión y el hecho performativo.

2.- De hecho no dejo de pensar que el efecto Cuerpos Pintados en Chile desde los años 90 y su proyección empresarial y su expansión por Sudamérica, no es sino gracias a ese feliz maridaje entre desnudo, consumo y arte.

3.- Es interesante ver como ya hacia 1880 la fotografía se convirtió en un importante respaldo de las exposiciones de grandes maestros. Hacia comienzos del siglo XX fue una forma de paliar a la carencia de difusión de las obras maestras en las exposiciones y así la relación entre fotografía, archivo, catálogo razonado y reproducción será la constante moderna del nuevo paradigma de consumo cultural. Hacia 1900 ya casi todos los museos importantes tenían un departamento de fotografía, no obstante se tendrá que esperar hasta la década del 1920 para ver las primeras exposiciones sobre fotografía.

4.- Hubo exposiciones conmemorativas en Europa tales como, *La invention d'un art*, Centro Georges Pompidou, París; *Photo-Kunts. Arbeiten aus 150 Jahren*, Stuttgart y *Prospekt Photographie*, Frankfurt

5.- Es coherente con esta dimensión post de la fotografía el hecho de que se realice una microexposición *Fotografía & Muerte: Cerrado por Duelo* (proyecto curatorial de Andrea Jösch y César Scotti) en un espacio que también se ha encargado de acabar y trascender sus propios límites funcionales y comerciales, me refiero a la librería Metales Pesados.

# El hijo pródigo\*

## Sobre arte y fotografía

■ por Enrique Zamudio

La fotografía fue anunciada al mundo en el año 1839, aunque sus antecedentes se encuentran diseminados por toda la historia de la visualidad, pero es a partir del Renacimiento y de la práctica de la Pintura donde se producen las condiciones para su posterior aparición y se desarrollan una serie de sistemas, máquinas y artilugios opto-mecánicos que asistieran la decisiva función de observación y construcción de la luz y del espacio en el plano bidimensional. Reconocida es en nuestros días la importancia que tuvo el manejo del conocimiento óptico por parte de los pintores de distintas épocas, y del celo para resguardar este conocimiento que distinguió la técnica y estilo de los maestros, desde el “vetro tralucente” de León Batista Alberti al “portillo” de Durero, de la “Cámara Oscura” a la “Cámara Lúcida”, la aparición de la fotografía era inminente.

De esta historia se puede deducir que la fotografía fue inventada por los pintores para uso de la pintura, un sistema racional de mirada, de dibujo, un sistema mecánico de fijación, extrínseco, que hiciera prescindir del talento innato para la representación manual y que pudiera utilizarse incluso por los torpes e incapaces.

En su libro “El Lápiz de la Naturaleza”, Fox Talbot habla de un procedimiento en el cual “los objetos naturales se reproducen a si mismos sin la ayuda de la mano del artista”, es decir, un nuevo protocolo entre arte y naturaleza que diversifica las opciones, confronta procedimientos y, principalmente, desacraliza el papel del creador combinándolo con el de “operador”.

Desde su origen las cartas están echadas y la historia es conocida, exiliada de la institución del arte, (clásica es la secuencia epistolar de Baudelaire

en la que poco menos expulsa del templo del arte a la fotografía) vienen las cuitas, dimes y diretes indicando que el camino que debe seguir la fotografía sea el del abandono de su modelo inicial, del lenguaje madre; la pintura, para llevar a cabo la tarea de construir su propio espacio, catálogo e imaginario.

A partir de ahí las consideraciones tienen que ver con la nueva categorización a la que fue conducida la fotografía en cuanto a sus usos y aplicaciones, a la búsqueda precisamente de su característica y especificidad como medio autónomo, vestida de objetividad, neutralidad y verosimilitud (herencia del racionalismo y empirismo que la vio nacer) mezcla de tecnología, arte e industria fue generando sus propios nichos de desarrollo que transformaron la forma de ver e interpretar el mundo, su omnipresencia modificó el paisaje visual, participó en la organización de la nueva cultura de masas, de la preponderancia mediática en la circulación de información, y como si fuera poco, se erigió en la forma de autorrepresentación de la contemporaneidad y disciplina eje de la visualidad.

Ya avanzado el siglo XX, la presencia de la fotografía en las artes visuales es debida a ese reencuentro paulatino, a la incorporación recíproca de los aportes venidos de uno y otro lado, de la capacidad de la fotografía para dar origen y contaminarse de otros medios, de acercarse y alejarse de la realidad, de picturizarse, de ampliar el lenguaje de las imágenes, develar la luz, dividir y multiplicar el tiempo, expandir y contraer el espacio representacional.

Es en el arte contemporáneo donde la fotografía encuentra su espacio más legítimo de riesgo creativo, además de ser un participante activo en provocar la hibridación de las prácticas artísticas, el derrumbe de las jerarquías y separación entre los distintos medios productivos de arte, la pérdida de límites y fronteras, los estrechamientos entre arte y vida, entre objeto y referente revaloraron el interés por la fotografía. Ahora son los artistas los que se interesan por ella, descubren las posibilidades de este tipo de imagen, su capacidad de inscripción de códigos sociales, culturales e ideológicos, de la pertinencia e identidad del procedimiento con su tiempo y contexto. Un hecho a considerar es el que los aportes más interesantes incorporados últimamente al lenguaje de la fotografía provienen precisamente del campo del arte, el grado de problematización conceptual, la ampliación del repertorio procedimental, los desplazamientos mediales y reemplazos estéticos.

Esta situación, aunque universal, tiene importantes matices locales. Chile conoció la llegada de la fotografía tempranamente, como en muchos otros lugares, la visita recurrente de fotógrafos viajeros y el establecimiento de estudios comerciales dieron el impulso necesario para la creación de una plataforma de desarrollo que permitió, entre otros, la construcción de una territorialidad icónica (Kay, El espacio de acá), la consolidación de una industria gráfica importante desde principios del S. XX, y la consecuente conformación de un estamento profesional que representa el reporterismo gráfico nacional (nada despreciable para una sociedad que no ha sabido reconocer ni aprovechar las virtudes y particularidades de este medio, que no ha fomentado su desarrollo ni valora su patrimonio visual).



■ Picnic en el parque. Gentileza Museo Histórico Nacional



▣ San Sebastián. Fotografía Enrique Zamudio

Pero, de algún modo, el reconocimiento de la fotografía como práctica artística fue bastante más tardío. Sólo a partir de fines de los años sesenta tuvo una incorporación en el sistema de formación sistemática de arte (Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile) como disciplina periférica, más bien un arte menor, aplicado (disputa centenaria), que podía ser considerado dentro de la entonces “academia” de Bellas Artes. Sin embargo, el acontecer artístico internacional de la época empezó a dar un brusco giro en cuanto a la aparición de prácticas subversivas que cuestionaban la institución del arte y sus jerarquías, el arte Pop y su contradiscurso posterior, el Conceptualismo, descubrieron en la fotografía el poder de la imagen como medio de comunicación y vehículo de ideas y un poderoso antagonista que sirviera a los propósitos de derrumbe de las tradiciones imperantes.

En ese contexto y considerando las fuertes transformaciones políticas acaecidas en nuestro país a partir del año 1973, la fotografía tuvo la oportunidad de ocupar un papel de relevancia inédita, por un lado el rol documental que la realidad exigía, y por otro, su aparición gradual en la escena de las artes visuales; cruzando medios, hibridizando lenguajes, desplazando soportes, trastrocando procesos. Estos dos tipos de fotografía comprometidas con el momento histórico del arte y la sociedad construyeron un espacio propio, con identidad y pertinencia, instalándola cabalmente en el paisaje visual chileno.

De ahí en adelante y hasta nuestros días nos encontramos con un panorama artístico nacional que valora y considera la fotografía como herramienta eficaz de producción y representación, artistas que no respetan las estructuras heredadas ni hacen distinciones a

priori sobre una u otra técnica o medio. Lo que importa son las ideas soportadas en procedimientos.

Ahora que nos encontramos en la etapa final del traspaso de lo analógico a lo digital, la existencia de la fotografía se vuelve casi un hecho histórico, ya despojada de todo su prestigio testimonial y credibilidad atribuida, vulnerada y violentada por la intervención, el cruce y el desvío, hablamos de la muerte de la fotografía, de que ha muerto esa conexión referencial con lo real, la quema del discurso icónico indicial como modo de pensar la representación fotográfica de la realidad y convertirse en puro artilugio, ficción y virtualidad. Aquello que la fotografía provocó liberando a la pintura de la función documental y realista, hoy las tecnologías digitales la despojan de ese lastre inútil y la devuelve a su cauce original. Pareciera que el problema es simplemente un tránsito teórico, si consideramos el relevo de soporte del pigmento al silicio ó del haluro de plata al píxel electrónico, estaremos admitiendo el cambio epistemológico que nos indica el relevo, sólo hablamos de imágenes, “pictures” para la representación contemporánea.

\*El subtítulo de este escrito está referido metafóricamente a la parábola bíblica del hijo pródigo y es parte de un trabajo en curso. Este se refiere a la relación entre arte y fotografía, al alejamiento y posterior regreso de la fotografía a su matrix, a la posta interminable de la representación visual, a que finalmente nos enfrentamos sólo a un fragmento del panorama histórico de la fabricación de signos, sin importar como está hecho, importa el qué se quiere decir, de las imágenes como contenedoras de sentido.

# Las cruces de nuestro pasado

## Las cruces de nuestro presente

■ por Claudio Aguilera



Una muchacha, con el pelo largo sobre el rostro y sandalias, traza líneas blancas sobre el pavimento gris, en una mañana que adivinamos fría. El camino se extiende hasta el horizonte. Su labor parece interminable. ¿Qué hace ahí? ¿Por qué lo hace? No hay cuándo. No hay dónde. En la fotografía, los verbos quedan conjugados en tiempo presente. Suspendido en un espacio de gravedad cero, su gesto no tiene antes ni después. En una imagen, la acción, y especialmente la acción de arte —porque de eso se trata aquí— se transforma en un vestigio que invoca una historia. La de Lotty Rosenfeld, quien 25 años después de realizar la obra “Una milla de cruces sobre el pavimento”, aún evoca con emoción aquella jornada.

“Era 1979, estábamos en plena dictadura. Hacía un par de años que había decidido dejar de hacer grabado, consideré que el trabajo que venía haciendo no era conciliable con el horror que se vivía en el país. Durante 1976-78 nos reunimos un grupo de artistas, en torno a la Galería

Espacio Siglo XX, con el propósito de trabajar en forma colectiva, lo único que teníamos claro era que había que trabajar en la calle, con la ciudad, salir de la galería. De hecho recorrimos el país sacando fotografías y haciendo muchas entrevistas, en esa época trabajé mano a mano con Juan Castillo. Fue una etapa de búsqueda, pero sin resultados concretos. En 1979 nos encontramos con Diamela Eltit y Raúl Zurita, ellos desde la literatura estaban en una búsqueda similar a la nuestra. Esta vez, en breve tiempo, nos constituimos en un colectivo, el CADA (Colectivo Acciones de Arte).

En forma paralela, cada uno llevaba a cabo su trabajo individual, en mi caso comencé a trabajar con las líneas que dividen las pistas de circulación en las calles y carreteras. Recuerdo con toda claridad el día en que transitando por una avenida de Santiago reparé en esa señal que habitualmente pasa desapercibida, como si las viera por primera vez y en la medida que seguía mi trayecto entendí que era un sistema de señalización social —un discurso—, un lenguaje no verbal que te ordenaba, reprimía, oprimía... Me dije, ¡esto es!, con esta sencilla y aparentemente inocente línea voy a trabajar. Es lo que tengo que hacer, voy a “desobedecer”, desarmar este mandato. ¿Y cómo? Cruzándolo lo desarticulo y construyo un signo +”.

**Desde entonces tu trabajo ha estado fuertemente ligado a la fotografía. ¿Qué rol cumple para ti?**

La fotografía es una instancia significativa de “producción” de obra, forma parte de su articulación. De este modo, la fotografía es estratégica en la medida que es un soporte móvil que apunta a dotar de sentido el trabajo de arte.

**¿Entiendes la fotografía de una acción de arte como registro o como obra autónoma?**

La fotografía hay que entenderla como obra autónoma puesto que se tiene que entender en un aquí y en un ahora, independientemente que la fotografía “registre”, pero ese registro adquiere sentido, dimensión y espesor en un presente, en su constante actualización. Por eso la fotografía de una acción de arte es el presente constante de la acción de arte, su activación como obra, su vigencia crítica. Y en cierto modo su urgencia. **P**

## El pajarito

Este momento durante el año 1972, captado en la Plaza de Armas de Santiago por el fotógrafo portugués Armindo Cardoso, guarda como se observa una pequeña historia, parecida, sin embargo, a la construcción que se presenta en la pintura de Velásquez en la corte española. Retratado hace un instante el grupo familiar por el artista ambulante de cotona blanca, una de las personas, tal vez la abuela, no cabe en su curiosidad por mirar a través de la lente mágica la reproducción expuesta a la luz. Mientras aguza el sentido ante la escena donde se ve estampada en medio de sus hijas y del nieto que alegra sus días, tras el agradable paseo al centro aquel sábado por la tarde, en que no hace el

■ Armindo Cardoso

■ por Germán Marín

frío que se sufrió esa semana, otro ojo a pocos metros de allí, cerca de la pila donde el surtidor lanza el chorro de agua, está registrando el nuevo lapso. Es así cómo, sin saberse, el suceso último que se relata es parte de lo anterior que, a la vez, conforma la primera imagen, pronto a estar lista. Por suerte, digamos, la dependencia alcanza hasta allí, pues de lo contrario la realidad cotidiana se tambalearía y, entre otras secuelas, la foto de cajón, en blanco y negro, saldría movida fatalmente, lo que nadie espera, ni menos el maestro anónimo de la plaza, acostumbrado a hacer bien lo suyo. El registro no da cuenta del ambiente que se vive en torno, pero, en cualquier caso, es fácil adivinar por los detalles que se respira una quietud de pueblo chico, un aire sereno, bajo la cual nada presagia que se aproximan horas de espanto. **P**



# Zoológicos humanos

■ por Cristián Barros

La historia de un punk y su familia mapuche, apuntes sobre arte culinario, una documentada panorámica del patrimonio científico chileno, la experiencia de un inmigrante boliviano y un inventario de las aves silvestres y sus cantos, son sólo algunos de los temas presentados al primer concurso *Memoria, Cultura y Patrimonio*, organizado por esta revista. En este número presentamos el texto de Cristián Barros, autor de las novelas *El tango del viudo* y *La Espesura*, quien obtuvo el primer lugar.



□ Fue esquino de la isla Button en el barco Romanche, 14 de julio 1883. Foto: Misión científica francesa al Cabo de Hornos, 1882-1883 (Fototeca del Musée de l'Homme)

"P

ara saber cómo fui atrapado dependo de informes ajenos. Una expedición de caza de la firma Hagenbeck –con cuyo jefe, por otra parte, he vaciado no pocas botellas de vino tinto– acechaba emboscada en la maleza que orilla el río, cuando en medio de una banda corrí una tarde hacia el abrevadero. Dispararon: fui el único que hirieron, alcanzado por dos tiros». Las líneas precedentes pertenecen al mordaz genio de Kafka, quien nos ilustra sobre la condición humana recurriendo a la alegoría de un simio que ha aprendido el idioma de

sus captores; personal, estos últimos, al servicio del tratante de fieras y empresario circense Karl Hagenbeck, figura plenamente histórica. En verdad, la memoria de Hagenbeck trascendería lo suficiente como para vestir el esquivo bronce de las plazas públicas. Un simple dato a continuación. Persiste hasta nuestros días una estatua de su persona en Hamburgo, ciudad que el dinámico Hagenbeck agració, hacia 1870, con la erección de un bello y exigente zoológico, entre cuyas maravillas podían contarse, rozando la delirante fábula kafkiana, genuinos monos hablantes.

Cierto que los ejemplares no se hallaban en óptimas condiciones: la mayoría moría a los pocos meses de encierro, debido a las vicisitudes del clima, la alimentación o la nostalgia. Pero no por eso el espectáculo dejaba de excitar el interés de los amantes del reino animal. Muy al contrario. Ganaba creciente audiencia entre los profanos, los escépticos y los reacios. Era la moda, y como tal, una apelación a móviles inconscientes, cifrados en una sorda latencia. Paradójicamente, por supuesto, los simios dialogantes no eran lo mejor que pudiera ofrecer el mercado. Carecían de la viveza del chimpancé, de la ternura del orangután o de la solemnidad del gorila. Pero había «algo» en esos oscuros, remotos parientes del burgués de paraguas y sombrero hongu. ¿De dónde surgía la atracción? ¿De la diferencia? ¿O de la afinidad?

o en una región tanto más aislada, permitiendo que, llegado el momento, la cristiandad europea pueda identificar a los monstruos de la leyenda con los intrusos venidos del Asia: las hordas de hunos, mongoles o tártaros. «Se diría que, más que seres humanos, son animales bípedos», dice de ellos Amiano Marcelino, autor del siglo cuarto. O en la descripción que hace el cronista Jordanes sobre un guerrero de las estepas: «no era una figura humana sino, si me permiten decirlo, una masa informe, con dos puntos luminosos en vez de ojos». Hijos de una patria movediza, sin embargo, estos híbridos de can y varón conocerán un éxito póstumo con ocasión del descubrimiento de América. Colón mismo, influido por las lecturas de Marco Polo, creará ver en los indígenas caribes una particular variedad de cinocéfalos, esto es, mortales cuyo comportamiento o fisonomía se aproximaban a los del perro.

La confusión etnográfica del almirante se fundaba, asimismo, en una confusión etimológica. Como es sabido, el genovés buscaba una ruta alternativa para alcanzar los



■ Fueguinos en el barco Romanche, 14 de julio 1883. Foto: Misión científica francesa al Cabo de Hornos, 1882-1883 (Fototeca del Musée de l'Homme)

Hubo un tiempo fuera del tiempo en que los animales solían hablar al hombre, y aun confiarle determinados oráculos. Naturalistas e historiadores del ámbito grecorromano registrarían así, para la posteridad que hoy somos, la existencia de bestias inteligentes, capaces –según lo mencionara Plinio respecto de los elefantes– de revelar al extraviado la salida del desierto, del laberinto. Esta fascinación de los antiguos por una fauna parlante era, sin embargo, contradictoria. Para empezar, ¿no entrañaba la misma facultad del lenguaje el signo más claro de humanidad, de semejanza? Se sobreentendía, pues, que en lugar de bestias dotadas de razón, de lenguaje, había hombres diferentes, acaso monstruosos, pero finalmente aptos para la vida en sociedad, es decir, para el comercio, el arte o la guerra. Existía, al menos de manera borrosa, una frontera entre el animal y la persona. Curiosa frontera, no obstante, que de temprano fuera habitada por unos seres de antropología vacilante, portadores de deformidades insólitas o bien contaminados, derechamente, de una grosera animalidad.

Hombres con cabeza de perro (cinocéfalos), provistos de una única pierna (sciápodos), con el rostro en el pecho (blemmys), con más de dos brazos (como los terrígenas que descubriera el navegante Jasón), o los consabidos pigmeos, de los cuales tenemos noticia gracias al propio Homero, quien los hacía luchar contra las grullas, constituyen todos una suerte de creación paralela, de universo bastardo, a partir del cual Occidente construirá la imagen secular del extranjero, del Otro. Porque si la anatomía de éste resulta extravagante, no lo es menos su hábitat, paraje a menudo fabuloso, alejado del asiento de la civilización. De tal manera, la raza de hombres caninos habitará, por ejemplo, en las montañas de la India,

dominios del Gran Kan, señor de la China, cuando no directamente la orilla del paraíso bíblico, el Edén. Ignoraba el intrépido piloto, por lo demás, que la dinastía de los Kanes ya no existía a la fecha de su desembarco en el Nuevo Mundo; si bien esto no le impidió interpretar, erróneamente sin duda, la palabra «caribe» como una deformación de la voz latina «canibus», o sea, «los del perro». Así pues, el Gran Kan («el Gran Perro») pasó a ser, siquiera en la mentalidad de algunos, el administrador de una suerte de jauría prodigiosa, cuyos especímenes vagaban cómodamente de una isla a otra, entregándose a mutuas carnicerías y excesos, lo que a veces, de hecho, culminaba en sesiones de antropofagia. Cabe indicar, de paso, que el consumo ritual de los enemigos caídos en combate, costumbre endémica entre los indios de las Antillas, confirmaba la conjetura de bestialidad; de ahí, obviamente, el apelativo de «canibal», fórmula luego aplicada a contextos distintos del americano.

Semejante perversión culinaria, resta decir, conspiraba en contra de los propios nativos, sobre todo en lo que respecta al dilema de su origen. En efecto, ¿pertenecían estos extraños individuos al linaje de Adán, reos de pecados tales como la sodomía o el canibalismo? ¿Eran prójimos del hombre europeo? ¿Merecían un trato similar, paritario? Por lo pronto, la presunción de ser éstos súbditos del Imperio Celeste se desvaneció al poco andar: bastaría que un grupo de indígenas, enviados por el mismo Colón a la corte, fueran examinados por parte de un hábil teólogo, Pedro Mártir de Anglería, para determinar su carácter de inédito dentro del catálogo de razas humanas. Ni negros, ni moros, ni chinos, los aborígenes americanos fueron relegados a un sugestivo limbo conceptual. ¿Quiénes eran? Criaturas irracionales, por un lado, o de inocencia angelical, por otro, lo cierto es que la discordia de opiniones sería zanjada –parcialmente empero– por el Papa Paulo III, quien consideraría a los indios «veri homines», hombres verdaderos. Esto, en el plano eclesiástico. Porque en los planos político y cultural, la polémica sería retomada, a lo largo de los siglos, en por lo menos dos grandes momentos. El primero de ellos cristalizó en la famosa Junta de Valladolid (1551-1552), donde en defensa de los indios alegó el obispo Bartolomé de las Casas. El segundo momento se inscribe en el marco de la Ilustración: entonces fueron los jesuitas latinoamericanos quienes abogaron en contra de la supuesta inferioridad del Nuevo Mundo, argumento esgrimido por ilustrados de tendencia reaccionaria, tales como el filósofo Cornelius de Pauw...

«Después de estos tiros desperté –y aquí comienzan a surgir lentamente mis propios recuerdos– en una jaula en el entrepuente del barco de Hagenbeck», confiesa el mono de Kafka, que a estas alturas se muestra cada vez más humano, más odioso, más dócil. Presenciamos su carrera de ascenso en el medio de las barracas de feria y las exhibiciones bufas, sólo para entender que, en el fondo, un mono que habla es algo muy parecido a un ser humano, o más exactamente, a un bárbaro, un Otro. La comparación no es gratuita, desde luego. En algún instante del siglo XIX el patrimonio de los zoológicos europeos se verá renovado con la importación de aborígenes americanos, africanos o polinésicos. Traficantes como Hagenbeck, para volver a un viejo amigo, se encargarán de ataviar con galas nuevas un tradicional –y agonizante– negocio: el picadero de circo. De su mano llegarían a los coliseos de Francia y Alemania, por fin, los ciudadanos de las antípodas, tantos años ocultos al ojo del europeo común y corriente! Irónicamente, serían las rudas gestiones del empresario hamburgués, y no las etéreas discusiones de los eruditos, cuanto determinó el curso de la opinión occidental respecto al «salvaje».

Pero la dulce Francia no se quedaba atrás. Una mezcla exotismo y positivismo, de circo y academia, motivó el raptó de un grupo de indios ona, hacia 1889, para ser llevados, por mano de un traficante de apellido Maurice, a la Exposición Internacional de París. El espíritu galo se recreaba, a la sazón, en esa suerte de apoteosis universal, donde, como en un museo viviente, junto a los adelantos mecánicos –y arquitectónicos: ¡he ahí la famosa torre Eiffel!– podía verse toda clase de salvajes, desde los onas capturados hasta unos simpáticos gauchos argentinos; fue cuando, entre otras cosas, el compositor Debussy se confesara subyugado por los timbres de una orquestina javanesa. Pero la iniciativa –a saber: la importación de hombres–



Ya no era necesario viajar bajo la línea del ecuador para ver patagones, hotentotes o papúes; se les tenía en casa, a la vuelta de la esquina. De la noche a la mañana, las colonias se habían movido a la metrópoli. Colonias en una versión de miniatura, inofensiva: he ahí el éxito de la empresa. Además, varios elementos concurrían a que el negocio siguiera siendo de veras lucrativo. Pues, amén del aporte principal por concepto de entradas, afluían ganancias secundarias, colaterales, así el caso de los dividendos derivados de la posterior venta del cadáver, una vez, claro está, que el salvaje hubiera saciado, en vida y puntualmente, el apetito por novedad de sus contemporáneos. Ahora bien, los compradores del muerto solían ser los diversos departamentos de medicina y antropología; no en vano los zoológicos humanos serían juzgados por la ciencia oficial como un divertimento benigno, ¡e incluso pedagógico! Nacidos bajo una aureola de placidez, los caballeros y damas de la Belle Époque se allegaban a los viveros de salvajes por ese doble motivo, justamente. El espectáculo divertía e instruía. «Pues hace poco fue [la señora Blatin] al Jardín de Aclimatación, donde ahora hay unos negros cingaleses», señala uno de los personajes de Proust, dejando entrever que los safaris urbanos eran punto obligado en el circuito de los ociosos parisinos.

Aborígenes de los cinco continentes, y por ende, también de Chile. ¿Cuántos y cómo? La investigadora alemana Gabrielle Eissenberger acredita el secuestro de docenas de indígenas de la Patagonia chilena, para ser exhibidos, posteriormente, en el zoológico de Berlín durante el bienio de 1881-1882. La truculenta acción gozó del respaldo de los gobiernos chileno y alemán, cuyo operador sería, de nuevo, el pragmático Hagenbeck. Pero hay más, ciertamente. Una vez muertos, los restos mortales de los indios fueguinos fueron trasladados a Suiza, eludiendo la legislación vigente, para ser diseccionados y analizados según absurdos criterios de higiene racial. Los médicos recibieron así, de parte del zoológico berlinés, «los preparados de los órganos sexuales de las mujeres fueguinas; y no sólo eso, sino también estómagos, páncreas, intestinos gruesos y mandíbulas, a fin de estudiar las modalidades de su proceso digestivo». A lo cual siguió el envío de porciones «de torsos, cabezas y manos». Un par de años después, un grupo de catorce araucanos correría un designio similar, siendo enjaulados, puestos en vitrina en la capital del Reich y luego acarreados a través del país, de modo que el bolsillo del provinciano no se restara a la festiva cruzada.

mono– ya tenía precedentes en los anales de la noble nación, eso es seguro. No era la primera vez que «los mil hijos de San Luis» traían bárbaros consigo en el viaje de regreso. Se apelaba a este recurso para satisfacer la intriga doméstica. Cuestión nada sorprendente, pues, promediando el reinado de Enrique II se trasladó íntegramente una aldea guaraní para exclusivo recreo del monarca. De manera que había una tradición al respecto. ¡Y también un cierto gusto popular por los invernaderos humanos! Burlas de la historia, sería durante la ocupación nazi en Francia cuando se prohibió, en definitiva, dicho tipo de certámenes. Entonces fueron cráneos franceses los que pasaron por la revisión métrica, en condiciones no muy diferentes a sus otrora desdeñados semejantes: los pueblos de color.

«No tenía salida, pero tenía que conseguir una: sin ella no podía vivir. Siempre contra esa pared hubiera reventado indefectiblemente. Pero como en el circo Hagenbeck a los monos les corresponden las paredes de cajón, pues bien, dejé de ser mono», añade el héroe kafkiano, levantando acta de su ingreso al club de los hombres civilizados, y eso gracias al súbito empleo del lenguaje. En premio de su elección, obtendría un camarín, una provisión de bananas y la oportunidad de ofrecer un relato de lo padecido. Fue afortunado siquiera en eso: en la memoria. Los salvajes de ultramar, no menos humillados que el simio de la parábola, salidos de un bestiario a la par borroso e inquietante, jamás llegaron a tanto. Les concernió un destino silencioso, sin voz propia. **P**

Cierto que los ejemplares no se hallaban en óptimas condiciones: la mayoría moría a los pocos meses de encierro, debido a las vicisitudes del clima, la alimentación o la nostalgia. Pero no por eso el espectáculo dejaba de excitar el interés de los amantes del reino animal. Muy al contrario. Ganaba creciente audiencia entre los profanos, los escépticos y los reacios. Era la moda, y como tal, una apelación a móviles inconscientes, cifrados en una sorda latencia. Paradójicamente, por supuesto, los simios dialogantes no eran lo mejor que pudiera ofrecer el mercado. Carecían de la viveza del chimpancé, de la ternura del orangután o de la solemnidad del gorila. Pero había «algo» en esos oscuros, remotos parientes del burgués de paraguas y sombrero hongu. ¿De dónde surgía la atracción? ¿De la diferencia? ¿O de la afinidad?

o en una región tanto más aislada, permitiendo que, llegado el momento, la cristiandad europea pueda identificar a los monstruos de la leyenda con los intrusos venidos del Asia: las hordas de hunos, mongoles o tártaros. «Se diría que, más que seres humanos, son animales bípedos», dice de ellos Amiano Marcelino, autor del siglo cuarto. O en la descripción que hace el cronista Jordanes sobre un guerrero de las estepas: «no era una figura humana sino, si me permiten decirlo, una masa informe, con dos puntos luminosos en vez de ojos». Hijos de una patria movediza, sin embargo, estos híbridos de can y varón conocerán un éxito póstumo con ocasión del descubrimiento de América. Colón mismo, influido por las lecturas de Marco Polo, creará ver en los indígenas caribes una particular variedad de cinocéfalos, esto es, mortales cuyo comportamiento o fisonomía se aproximaban a los del perro.

La confusión etnográfica del almirante se fundaba, asimismo, en una confusión etimológica. Como es sabido, el genovés buscaba una ruta alternativa para alcanzar los



■ Fueguinos en el barco *Romanche*, 14 de julio 1883. Foto: Misión científica francesa al Cabo de Hornos, 1882-1883 (Fototeca del Musée de l'Homme)

Hubo un tiempo fuera del tiempo en que los animales solían hablar al hombre, y aun confiarle determinados oráculos. Naturalistas e historiadores del ámbito grecorromano registrarían así, para la posteridad que hoy somos, la existencia de bestias inteligentes, capaces –según lo mencionara Plinio respecto de los elefantes– de revelar al extraviado la salida del desierto, del laberinto. Esta fascinación de los antiguos por una fauna parlante era, sin embargo, contradictoria. Para empezar, ¿no entrañaba la misma facultad del lenguaje el signo más claro de humanidad, de semejanza? Se sobreentendía, pues, que en lugar de bestias dotadas de razón, de lenguaje, había hombres diferentes, acaso monstruosos, pero finalmente aptos para la vida en sociedad, es decir, para el comercio, el arte o la guerra. Existía, al menos de manera borrosa, una frontera entre el animal y la persona. Curiosa frontera, no obstante, que de temprano fuera habitada por unos seres de antropología vacilante, portadores de deformidades insólitas o bien contaminados, derechamente, de una grosera animalidad.

Hombres con cabeza de perro (cinocéfalos), provistos de una única pierna (sciápodos), con el rostro en el pecho (blemmys), con más de dos brazos (como los terrígenas que descubriera el navegante Jasón), o los consabidos pigmeos, de los cuales tenemos noticia gracias al propio Homero, quien los hacía luchar contra las grullas, constituyen todos una suerte de creación paralela, de universo bastardo, a partir del cual Occidente construirá la imagen secular del extranjero, del Otro. Porque si la anatomía de éste resulta extravagante, no lo es menos su hábitat, paraje a menudo fabuloso, alejado del asiento de la civilización. De tal manera, la raza de hombres caninos habitará, por ejemplo, en las montañas de la India,

dominios del Gran Kan, señor de la China, cuando no directamente la orilla del paraíso bíblico, el Edén. Ignoraba el intrépido piloto, por lo demás, que la dinastía de los Kanes ya no existía a la fecha de su desembarco en el Nuevo Mundo; si bien esto no le impidió interpretar, erróneamente sin duda, la palabra «caribe» como una deformación de la voz latina «canibus», o sea, «los del perro». Así pues, el Gran Kan («el Gran Perro») pasó a ser, siquiera en la mentalidad de algunos, el administrador de una suerte de jauría prodigiosa, cuyos especímenes vagaban cómodamente de una isla a otra, entregándose a mutuas carnicerías y excesos, lo que a veces, de hecho, culminaba en sesiones de antropofagia. Cabe indicar, de paso, que el consumo ritual de los enemigos caídos en combate, costumbre endémica entre los indios de las Antillas, confirmaba la conjetura de bestialidad; de ahí, obviamente, el apelativo de «canibal», fórmula luego aplicada a contextos distintos del americano.

Semejante perversión culinaria, resta decir, conspiraba en contra de los propios nativos, sobre todo en lo que respecta al dilema de su origen. En efecto, ¿pertenecían estos extraños individuos al linaje de Adán, reos de pecados tales como la sodomía o el canibalismo? ¿Eran prójimos del hombre europeo? ¿Merecían un trato similar, paritario? Por lo pronto, la presunción de ser éstos súbditos del Imperio Celeste se desvaneció al poco andar: bastaría que un grupo de indígenas, enviados por el mismo Colón a la corte, fueran examinados por parte de un hábil teólogo, Pedro Mártir de Anglería, para determinar su carácter de inédito dentro del catálogo de razas humanas. Ni negros, ni moros, ni chinos, los aborígenes americanos fueron relegados a un sugestivo limbo conceptual. ¿Quiénes eran? Criaturas irracionales, por un lado, o de inocencia angelical, por otro, lo cierto es que la discordia de opiniones sería zanjada –parcialmente empero– por el Papa Paulo III, quien consideraría a los indios «veri homines», hombres verdaderos. Esto, en el plano eclesiástico. Porque en los planos político y cultural, la polémica sería retomada, a lo largo de los siglos, en por lo menos dos grandes momentos. El primero de ellos cristalizó en la famosa Junta de Valladolid (1551-1552), donde en defensa de los indios alegó el obispo Bartolomé de las Casas. El segundo momento se inscribe en el marco de la Ilustración: entonces fueron los jesuitas latinoamericanos quienes abogaron en contra de la supuesta inferioridad del Nuevo Mundo, argumento esgrimido por ilustrados de tendencia reaccionaria, tales como el filósofo Cornelius de Pauw...



«Después de estos tiros desperté –y aquí comienzan a surgir lentamente mis propios recuerdos– en una jaula en el entrepuente del barco de Hagenbeck», confiesa el mono de Kafka, que a estas alturas se muestra cada vez más humano, más odioso, más dócil. Presenciamos su carrera de ascenso en el medio de las barracas de feria y las exhibiciones bufas, sólo para entender que, en el fondo, un mono que habla es algo muy parecido a un ser humano, o más exactamente, a un bárbaro, un Otro. La comparación no es gratuita, desde luego. En algún instante del siglo XIX el patrimonio de los zoológicos europeos se verá renovado con la importación de aborígenes americanos, africanos o polinésicos. Traficantes como Hagenbeck, para volver a un viejo amigo, se encargarán de ataviar con galas nuevas un tradicional –y agonizante– negocio: el picadero de circo. De su mano llegarían a los coliseos de Francia y Alemania, por fin, los ciudadanos de las antípodas, tantos años ocultos al ojo del europeo común y corriente! Irónicamente, serían las rudas gestiones del empresario hamburgués, y no las etéreas discusiones de los eruditos, cuanto determinó el curso de la opinión occidental respecto al «salvaje».

Pero la dulce Francia no se quedaba atrás. Una mezcla exotismo y positivismo, de circo y academia, motivó el raptó de un grupo de indios ona, hacia 1889, para ser llevados, por mano de un traficante de apellido Maurice, a la Exposición Internacional de París. El espíritu galo se recreaba, a la sazón, en esa suerte de apoteosis universal, donde, como en un museo viviente, junto a los adelantos mecánicos –y arquitectónicos: ¡he ahí la famosa torre Eiffel!– podía verse toda clase de salvajes, desde los onas capturados hasta unos simpáticos gauchos argentinos; fue cuando, entre otras cosas, el compositor Debussy se confesara subyugado por los timbres de una orquestina javanesa. Pero la iniciativa –a saber: la importación de hombres–



Ya no era necesario viajar bajo la línea del ecuador para ver patagones, hotentotes o papúes; se les tenía en casa, a la vuelta de la esquina. De la noche a la mañana, las colonias se habían movido a la metrópoli. Colonias en una versión de miniatura, inofensiva: he ahí el éxito de la empresa. Además, varios elementos concurrían a que el negocio siguiera siendo de veras lucrativo. Pues, amén del aporte principal por concepto de entradas, afluían ganancias secundarias, colaterales, así el caso de los dividendos derivados de la posterior venta del cadáver, una vez, claro está, que el salvaje hubiera saciado, en vida y puntualmente, el apetito por novedad de sus contemporáneos. Ahora bien, los compradores del muerto solían ser los diversos departamentos de medicina y antropología; no en vano los zoológicos humanos serían juzgados por la ciencia oficial como un divertimento benigno, ¡e incluso pedagógico! Nacidos bajo una aureola de placidez, los caballeros y damas de la Belle Époque se allegaban a los viveros de salvajes por ese doble motivo, justamente. El espectáculo divertía e instruía. «Pues hace poco fue [la señora Blatin] al Jardín de Aclimatación, donde ahora hay unos negros cingaleses», señala uno de los personajes de Proust, dejando entrever que los safaris urbanos eran punto obligado en el circuito de los ociosos parisinos.

Aborígenes de los cinco continentes, y por ende, también de Chile. ¿Cuántos y cómo? La investigadora alemana Gabrielle Eissenberger acredita el secuestro de docenas de indígenas de la Patagonia chilena, para ser exhibidos, posteriormente, en el zoológico de Berlín durante el bienio de 1881-1882. La truculenta acción gozó del respaldo de los gobiernos chileno y alemán, cuyo operador sería, de nuevo, el pragmático Hagenbeck. Pero hay más, ciertamente. Una vez muertos, los restos mortales de los indios fueguinos fueron trasladados a Suiza, eludiendo la legislación vigente, para ser diseccionados y analizados según absurdos criterios de higiene racial. Los médicos recibieron así, de parte del zoológico berlinés, «los preparados de los órganos sexuales de las mujeres fueguinas; y no sólo eso, sino también estómagos, páncreas, intestinos gruesos y mandíbulas, a fin de estudiar las modalidades de su proceso digestivo». A lo cual siguió el envío de porciones «de torsos, cabezas y manos». Un par de años después, un grupo de catorce araucanos correría un designio similar, siendo enjaulados, puestos en vitrina en la capital del Reich y luego acarreados a través del país, de modo que el bolsillo del provinciano no se restara a la festiva cruzada.

mono– ya tenía precedentes en los anales de la noble nación, eso es seguro. No era la primera vez que «los mil hijos de San Luis» traían bárbaros consigo en el viaje de regreso. Se apelaba a este recurso para satisfacer la intriga doméstica. Cuestión nada sorprendente, pues, promediando el reinado de Enrique II se trasladó íntegramente una aldea guaraní para exclusivo recreo del monarca. De manera que había una tradición al respecto. ¡Y también un cierto gusto popular por los invernaderos humanos! Burlas de la historia, sería durante la ocupación nazi en Francia cuando se prohibió, en definitiva, dicho tipo de certámenes. Entonces fueron cráneos franceses los que pasaron por la revisión métrica, en condiciones no muy diferentes a sus otrora desdeñados semejantes: los pueblos de color.

«No tenía salida, pero tenía que conseguir una: sin ella no podía vivir. Siempre contra esa pared hubiera reventado indefectiblemente. Pero como en el circo Hagenbeck a los monos les corresponden las paredes de cajón, pues bien, dejé de ser mono», añade el héroe kafkiano, levantando acta de su ingreso al club de los hombres civilizados, y eso gracias al súbito empleo del lenguaje. En premio de su elección, obtendría un camarín, una provisión de bananas y la oportunidad de ofrecer un relato de lo padecido. Fue afortunado siquiera en eso: en la memoria. Los salvajes de ultramar, no menos humillados que el simio de la parábola, salidos de un bestiario a la par borroso e inquietante, jamás llegaron a tanto. Les concernió un destino silencioso, sin voz propia. **P**

# el periodista

Todos los temas  
todas las visiones  
todos los protagonistas

Cada 15 días en su kiosco



www.elperiodista.cl

Libros de la editorial "Aún creemos en los sueños" \$2.500

EN QUIOSCOS

Disponibles en librería Le Monde Diplomatique  
San Antonio 434, local 14 (entre Merced y Monjitas)  
Teléfono: 664 20 50 - www.lemondediplomatique.cl

Suscribase a  
*Le Monde Diplomatique*  
\$ 1.750 al mes  
con su tarjeta de crédito

Llame al  
664 20 50

Cocina del Mundo • Escuela de Cocina • Café La Huerta • Librería y Sala Gala • Tienda Birkenstock

www.elhuerto.cl

**El huerto**  
Impulsado por los 20000 miembros

Los Detalles son Nuestra Profesión

- 150 Habitaciones finamente decoradas, conexión wi-fi, frigobar, TV Cable, Caja Seguridad Digital, Servicio Room Service 24 horas.
- Restaurantes, Gimnasio, Spa y Sauna, Business Center, Estacionamientos
- Centro de Eventos, Seminarios, Capacitaciones, Matrimonios, Capacidad 30 a 300 personas. Equipadas con la más alta tecnología en equipos audiovisuales. Luz natural / Internet Wi-Fi
- Catering / Completo servicio de Banquetería en el lugar que usted elija.

**HOTEL FUNDADOR**  
SANTIAGO - PUERTO NATALES  
CHILE

Paseo Serrano 34, Santiago - Chile METRO U. DE CHILE Fono: (56-2) 387 1200 - Fax: (56-2) 387 1300 www.hotelfundador.cl

**Laboratorio Fotográfico JPF**

Al presentarse este aviso en cualquier forma de pago el descuento mencionado y válido para sus fotografías con la mejor calidad

**15%**  
DE DCTO. EN SERVICIOS

- Revelados y Copias Color
- Revelados y Copias B/N
- Revelados de Diapositivas
- Retoque y Restauración Fotografías
- Revelado Digital y Digitalización

Reyes Lavalle 3320 Local 1-A, Las Condes - Fono: 334 08 10 - 234 26 23 - Fax: 334 90 42 - laboratorio@jpf.cl

**POEMA Café**  
Biblioteca Nacional

Invitamos a nuestros clientes a probar la nueva carta para esta temporada otoño - invierno 2005, en un cálido ambiente protagonista del patrimonio cultural de nuestra ciudad.

Moneda 650 Santiago -Reservas fono-fax : 2- 4279163  
Organización y Realización de Eventos www.poemacafe.cl

**fototeknika**  
FOTO & IMAGEN

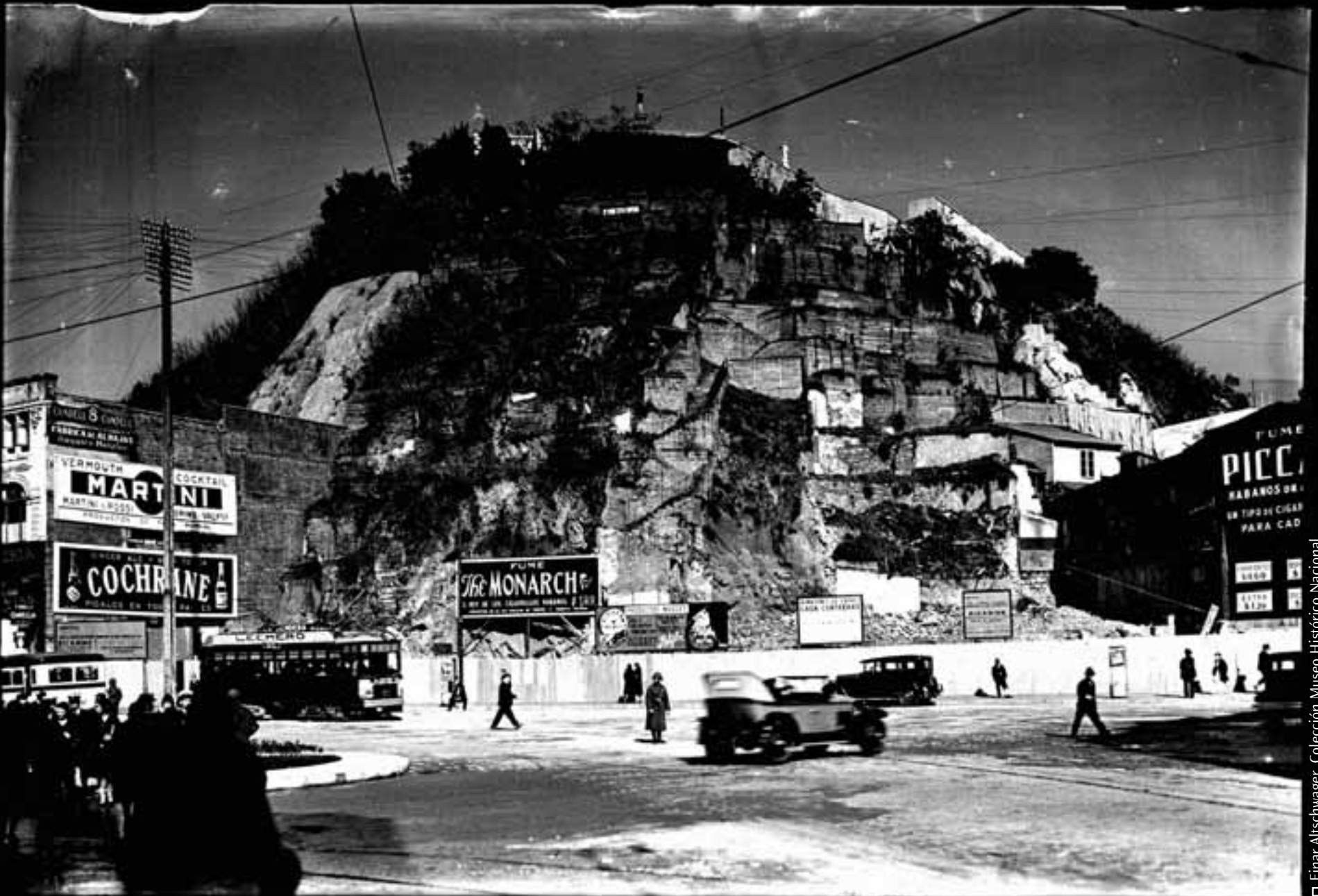
DIGITALIZACIONES 35 mm, 120 mm para publicación, ppt  
PRESENTACIONES power point  
AMPLIACIONES b/n, color  
REVELADOS E-6, b/n, color  
RESTAURACION DE FOTOS ANTIGUAS b/n y color  
AMPLIACIONES DIGITALES todos los formatos  
SCANNER DE NEGATIVOS b/n, color  
GIGANTOGRAFIAS  
PENDONES

www.fototeknika.cl  
ftk@fototeknika.cl

Diagonal Paraguay N°407 Santiago - telefonos 6333394 -6396852

# Vínculos

- [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl)
- [www.fotografiapatrimonial.cl](http://www.fotografiapatrimonial.cl)
- [www.artistasplasticoschilenos.cl](http://www.artistasplasticoschilenos.cl)
- <http://rehue.csociales.uchile.cl/publicaciones/moebio/05/frames01.htm>
- [www.revistacontratiempo.com.ar/fotos.htm](http://www.revistacontratiempo.com.ar/fotos.htm)
- [www.cuartoscuro.com/anteriores.html](http://www.cuartoscuro.com/anteriores.html)
- [www.kawesqar.uchile.cl/exposicion/](http://www.kawesqar.uchile.cl/exposicion/)
- <http://garnet.berkeley.edu/~dolorier/Chambidoc.html>
- [www.photography-museum.com/](http://www.photography-museum.com/)
- [www.photo-art.be/](http://www.photo-art.be/)
- [www.terra.com.br/sebastiaosalgado/](http://www.terra.com.br/sebastiaosalgado/)
- [www.mac.uchile.cl/exposiciones/chilewithin/](http://www.mac.uchile.cl/exposiciones/chilewithin/)
- [www.cuerospintados.com/index2.html](http://www.cuerospintados.com/index2.html)
- [www.nombrefalso.com.ar/materias/apuntes/html/barthes\\_2.html](http://www.nombrefalso.com.ar/materias/apuntes/html/barthes_2.html)
- <http://aleph-arts.org/pens/ics.html>
- [www.uap.edu.ar/signos/?accion=mostrar\\_pagina&id=49](http://www.uap.edu.ar/signos/?accion=mostrar_pagina&id=49)
- [www2.udec.cl/~arkanus/Page5.html](http://www2.udec.cl/~arkanus/Page5.html)
- [www.ucm.es/info/univfoto/index.htm](http://www.ucm.es/info/univfoto/index.htm)



□ Einar Altschwager. Colección Museo Histórico Nacional

# Libros

- **La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía**  
Roland Barthes  
Barcelona, España; Ediciones Piados; 1992.  
Biblioteca Nacional SFG 5;(628B-11)
- **Discursos Interrumpidos I**  
Walter Benjamin  
Buenos Aires, Argentina; Taurus; 1989.  
Biblioteca Nacional SFG 4;(544-15)
- **El fotógrafo Marcos Chamudes**  
Berestovoy, Karen  
Santiago de Chile; :Ediciones Altazor - Ediciones de la Universidad Internacional SEK; 2000. Museo Histórico Nacional 927.7092;B491f;2000.
- **Conservación. Fotografía Patrimonial**  
Ilonka Csillag Pimstein.  
Santiago de Chile; Andros Impresores; 2000.  
Biblioteca Nacional SCh 10M;(208-23)
- **La fotografía como documento social**  
Gisèle Freund  
Barcelona, España; Editorial Gustavo Gili; 1986.  
Biblioteca Nacional SFG 4;(1108-33)
- **José Luis Granese**  
Fotografía chilena contemporánea = Contemporary Chilean photography  
Santiago de Chile; Impr. Barcelona; 1985.  
Museo Nacional de Bellas Artes 770.983;G756f
- **The Directory of Latin American Photographic Historians (catálogo)**  
Keith McElroy (Compilador)  
Arizona; Estados Unidos; :University of Arizona, Tucson; 1991.  
Museo Histórico Nacional 770.980; D598
- **Historia de la Fotografía en Chile: registro de daguerrotistas, fotógrafos, reporteros gráficos y camarógrafos. 1840-1940**  
Hernán Rodríguez Villegas.  
Boletín de la Academia Chilena de la Historia, (96): 189-340, 1985  
Biblioteca Nacional SRef 770.9;R696h:1980
- **Salón Oficial de Club Fotográfico de Chile/ Museo de Bellas Artes.**  
Santiago de Chile; Impr. Leblanc ; 1938.  
Biblioteca Nacional SCh 11;(450-15)
- **Sobre la fotografía**  
Susan Sontag  
Barcelona, España; Edhasa; 1981.  
Biblioteca Luis Montt 770.1; S6990.E; 1981
- **El arte fotográfico de Antonio Quintana**  
Aldo Torre Púa.  
Alerce (5): 1 y 16, noviembre, 1962  
Biblioteca Nacional SRev 12 (529- )
- **Fotografía Latinoamericana Tendencias Actuales: Aproximación crítica a la Fotografía Latinoamericana Actual**  
Miguel Ángel Yáñez Polo.  
España, Universidad Hispanoamericana, Sta. Ma. de la Rábida, 1991  
Biblioteca Nacional de bellas Artes 770.98;Y22f;1991
- **Mapuche. Fotografías siglos XIX y XX**  
Construcción y Montaje de un Imaginario.  
Editores Margarita Alvarado P. - Pedro Mege R. - Christian Báez A.  
Editorial Pehuén Santiago de Chile 2001.
- **Los pioneros Valck. Un siglo de fotografía en el sur de Chile**  
Autoras Margarita Alvarado - Mariana Matthews  
Editorial Pehuén Santiago de Chile 2005.
- **Del espacio de acá. Señales para una mirada americana.**  
Ronald Kay.  
Ediciones Metales Pesados. Santiago de Chile, 2005.



## MEMORIOSA A ESCENA

En el marco del Día del Patrimonio, en que la mayoría de los edificios históricos abrían sus puertas en el país, en la Biblioteca Nacional se hacía un click para que niños y jóvenes accedieran a nuestro patrimonio a través de la web.

[www.chileparaninos.cl](http://www.chileparaninos.cl) es el estreno en sociedad de Memoriosa, una inquieta chica que invita a conocer, disfrutar y proteger los grandes tesoros de Chile: ciudades, poesías, leyendas, canciones y sucesos que constituyen nuestra identidad.

Niños y niñas, a través de coloridos cuentos, juegos, fotografías y relatos, descubren la historia, tradiciones y personajes relevantes del país. La clave es jugar. Es el juego el que, involucrando los diferentes ámbitos de experiencias, tales como lenguaje, matemática, expresiones artísticas, grupos humanos, lengua nativa, entre otros, favorece -en forma paralela y de manera cualitativa- otras áreas del conocimiento.

Guía y compañera de juegos, Memoriosa hará viajar a los pequeños por temas como Chiloé, las salitreras, Neruda, los Mapuche, Valparaíso y Tesoros de Chile, entre otros. Además, su biblioteca recogerá obras clásicas de la literatura para niños, revistas infantiles inolvidables, los silabarios en que aprendieron a leer padres y abuelos, y aquellos realizados para las diferentes etnias de nuestro país: mapuche, atacameño y aimara.

Incluso la pequeña protagonista tiene El Club de Memoriosa, donde se recibirán las preguntas e inquietudes de los niños, se convocará a concursos de dibujo, poesía, o fotografía desde la perspectiva del patrimonio, se enseñará a realizar álbumes que registren las memorias y se entregarán recomendaciones básicas para la conservación de papeles, fotos y otros.

## Educación, museos y patrimonio SE ABRE EL DEBATE

*“Yo tengo la impresión de que en un futuro tal vez lejano, la escuela va a ser un museo o el museo va a vivir en la escuela y viceversa, porque no hay otra manera de comprender los fenómenos de la naturaleza ni del hombre”.*  
Juan Gómez Millas. *Los Museos y la Educación.*  
Primeras Jornadas Museológicas, 1977.

Las palabras de Juan Gómez Millas nos hacen reflexionar sobre sí, es nuestro presente ese futuro lejano, o aún debemos esperar. Sin embargo, lo que nos queda claro es que los museos constituyen hoy por hoy un recurso educativo innegable, el tema pasa entonces por cuanto nos hacemos cargo de dicha afirmación, es decir, de qué forma los museos organizan su trabajo educativo, y qué relevancia posee dicha actividad al interior del campo patrimonial. Distintas personas que representan a variadas instituciones desean dar un paso e instalarse a conversar, reflexionar, discutir y coordinarse.

Los museos se encuentran hoy en un proceso de cambio y renovación. De ser espacios depositarios de colecciones donde el público asistía dispuesto sólo a contemplar; han pasado a convertirse en entes dinámicos de la cultura, la educación y la entretención. La tendencia actual es que la comunidad tenga una mayor interacción con la exposición y se promuevan instancias de aprendizaje, descubrimiento y juego.

Además, deben asumir el desafío de incorporarse a procesos tan diversos como la Reforma Educativa, el creciente reconocimiento de la diversidad cultural, la expansión del consumo cultural y las expectativas de comunidades que demandan ser sujetos activos de su desarrollo.

En estos nuevos escenarios es que los museos deben reflexionar acerca de su quehacer educativo, compartiendo sus experiencias; analizando sus prácticas y supuestos teóricos; interrogándose acerca de sus resultados, proponiendo nuevos enfoques, y aplicando nuevas metodologías.

Precisamente, esta es la invitación que hace el Congreso de Educación, Museos y Patrimonio, a celebrarse entre los días 25 y 26 de agosto del 2005 en el Museo Militar de Santiago. El encuentro es organizado por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Museo Pedagógico, Museo Histórico Nacional, Museo Histórico y Militar, Universidad Cardenal Silva Henríquez, Universidad Diego Portales e Instituto Los Leones, además de otras importantes instituciones.

Junto al Congreso existe una segunda línea de trabajo, que será la convocatoria para la creación del Comité de Educación y Acción Cultural (CECA-Chile) adscrito al Comité Internacional de Museos, ICOM-Chile. Esta instancia de sostenibilidad en el tiempo y sustentabilidad en el quehacer diario, busca transformarse en un eje aglutinador y coordinador del trabajo pedagógico en museos, escuelas y otros espacios educativos referente a la temática patrimonial. Estas reuniones se desarrollarán en las tardes los días del encuentro en el Museo Pedagógico de Chile.

## RECONOCIMIENTO Y NUEVOS DESAFÍOS

Desde hace años, la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Dibam, vive un profundo proceso de cambio aún en curso. Ese proceso ha tenido su expresión más reciente en la obtención del Premio a la Excelencia Institucional, tras su evaluación como el servicio público más destacado en gestión, eficiencia institucional, productividad y calidad de los servicios, proporcionados a sus usuarios, durante el año 2004.

Detrás de los avances experimentados existe un trabajo persistente de más larga data, en áreas y temas sustantivos que se traduce en la modernización institucional, el desarrollo de nuevos servicios y la diversificación de los ya existentes.

Asimismo, la generación de nuevos ámbitos de trabajo asociados a las tecnologías de la información, ha posibilitado la ampliación de la cobertura y del acceso de las personas a Internet, contribuyendo de esta forma a reducir la brecha digital.

Clave ha sido la redefinición del concepto de usuario como actor cultural, y el impulso al trabajo en red -en asociación con diversos actores públicos y privados-, lo que permite un trabajo en estrecha alianza con la comunidad.

□ George Dumot y sra., 1955. De Alfredo Molina Lahite. Museo Histórico Nacional.



# ESTRELLA DE ORO SANTA CAROLINA

## SUSCRÍBASE

Reciba la Revista Patrimonio Cultural en su casa durante un año, por tan sólo \$5000. Llame al (56-2) 3605320 o al 6324803, o escriba a [suscripciones.revista@dibam.cl](mailto:suscripciones.revista@dibam.cl) y nos pondremos en contacto con usted a la brevedad.d.

**¡OFERTA!**

Las primeras veinte personas que se suscriban a Revista Patrimonio Cultural, recibirán las cuatro ediciones anteriores de nuestra publicación, todo por \$5000\*.

\*(Valor de la promoción: \$5000 suscripción + \$5000 cuatro últimos números = \$10000. Ahorro: \$5000).



E X P O S I C I Ó N F O T O G R Á F I C A

Paz Errázuriz

Julia Toro

Claudio Bertoni

Alvaro Hoppe

Claudio Pérez

Alexis Díaz

Italo Arriaza

Roque Rodríguez



# Re/velando el rollo

L o s A l c a n c e s d e l a M i r a d a

“En nuestras páginas la fotografía ocupa un lugar destacado, no como mera ilustración, sino como un elemento activo, autónomo, generador de discurso y sujeto a las prerrogativas propias de la mirada de cada fotógrafo. En ellas podemos encontrar todos los matices de la ternura, la lucidez o la ironía”.

Desde el 15 de julio y hasta el 10 de septiembre,

la sala del Museo de Bellas Artes en el mall Plaza Vespucio

exhibirá 32 imágenes de destacados fotógrafos chilenos que han colaborado en nuestra revista.

[www.patrimoniocultural.cl](http://www.patrimoniocultural.cl)