

Discontinuidades y acontecer en la fotografía de los años 90 en Chile.

Carla Möller Zunino

*“Los dioses no estaban ya, y Cristo no estaba todavía,
y de Cicerón a Marco Aurelio hubo un momento único en que el hombre estuvo solo”.*

Margarite Yourcenar

Los primeros antecedentes de esta investigación ocurren por la percepción generalizada entre los fotógrafos de la década de los 90, que las condiciones profesionales -digamos producción, difusión y circulación de la fotografía- sumadas al contexto y coyunturas nacionales de esos años caracterizarían esta década como incómoda y opaca. Las entrevistas realizadas a sus protagonistas, sumadas a la revisión y al trabajo en archivos, además de conversaciones grupales con fotógrafos de la década anterior, fueron las primeras anotaciones para identificar algunos argumentos que nos indicaran que la fotografía de esos años es una fotografía invisibilizada u omitida junto a la mayoría de sus autores. Esta tesis se plantea en el contexto de una década que se encontraría configurando el final de un siglo que se cierra con el inicio del llamado período de Transición a la democracia, y que siguió al plebiscito de 1988 que diera fin a la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet. Se puede sugerir que esta década muda articula dos momentos fundamentales de la fotografía en Chile del último tiempo: la fotografía y los fotógrafos de la década de los ochenta, que trabajan y encuentran su sentido en el terreno político-militante contrario al régimen militar instalado en 1973, y los nuevos paradigmas tecnológicos que proyectan cambios sustanciales en la forma de hacer y entender la fotografía en la sociedad. Junto con esto se pueden señalar también los desplazamientos de la fotografía al campo concomitante de las artes visuales, incluida la fotografía documental que se distancia del fotoperiodismo tradicional para abrirse a una categoría de alto contenido simbólico-alegórico en los inicios del siglo XXI. Nos proponemos entonces una revisión de la producción fotográfica de los años 90 y una indagación a la inmovilidad de dichas imágenes documentales, en relación a la visibilidad que sí tuvo la fotografía de los años 80. Considerando la coyuntura como uno de los argumentos para esta inmovilidad, se hace un reconocimiento crítico de la tensión que se genera entre ambas generaciones de finales el siglo XX, que presentaría un problema de sentido, digamos, de trascendencia. Abordar por lo tanto la fotografía de los 90 y profundizar en las razones para hacerlo, presenta no pocas dificultades considerando que estas no pertenecen -ni menos tratándose de fotografía- a una sola lógica sino a una multiplicidad de condiciones que están en

proceso tanto dentro como fuera de la fotografía y su práctica. Kossoy lo señala de la siguiente manera:

Los procesos son únicos en su ocurrencia: su unicidad es su condición. Tal singularidad deriva de la intersección de coordenadas particulares de situación (espacio y tiempo), que inclusive se encuentran materializadas fotográficamente (por la acción del fotógrafo). El acto del registro [...], se desencadena en un momento histórico específico [...]" (33).

El auge y aporte de investigaciones actuales, de inagotables iniciativas editoriales, prácticas expositivas, curatoriales e institucionales y de otros fragmentos, especialmente presentes en la primera década del siglo XXI, ha ido desmantelando la cómoda diacrónica del quehacer fotográfico en Chile. Con esto se ha instalado un discurso más interesado en los significados y en las funciones de esta y sus problemáticas asociadas a la dispersión global, que a una serie continua de hechos. Reconstruir instancias locales relacionadas al acontecer nacional y al propio quehacer fotográfico considera preguntarse por los intersticios que han quedado ocultos bajo la historia oficial; ésta reconstrucción es observada desde una intuitiva e interesada sistematización de eventos, entrecortados diálogos entre pares, insuficientes reconocimiento de autores emblemáticos y exagerada, muchas veces, visibilidad de fotógrafos emergentes que desaparecen después de una primera circulación de trabajos, anécdotas y otras circunstancias. Existen intentos notables por destacar -y siempre reparar- los aportes, victorias y frustraciones de los fotógrafos chilenos, particularmente de aquellos que fueron emblemáticos durante los años 80, y que vemos, por ejemplo, expresados con convicción en el documental *La ciudad de los fotógrafos* de Sebastián Moreno (2006) que se vuelve un nuevo hito en el reconocimiento a la AFI¹ y, sin duda, una revelación para los fotógrafos del siglo XXI. Desde aquí se desprende una primera certeza, de que en Chile, más allá de la presumida objetividad, transparencia y realismo del medio, la fotografía se ha respetado como una acción defensiva y el acontecimiento como una instancia de exactitud territorial insustituibles. En general, los trabajos que tratan críticamente la fotografía y su práctica en el ámbito documental en América latina son, holgadamente, los que mejor definen el impacto del medio técnico sobre el territorio y sus consecuencias políticas y culturales, naturalizadas hoy como ejercicios de deconstrucción identitaria.

El poder de la referencialidad fotográfica, clave en el documentalismo militante, queda debilitado al suspenderse el acontecimiento público en tanto valor de hecho singular, irrefutable e histórico, asunto sobre el que volveremos más adelante. Por ahora señalar que

¹ Asociación de Fotógrafos Independientes (1981-1990)

existe un relevo de este acontecer que se manifiesta en la valoración y reconocimiento de situaciones inofensivas, incluso irrelevantes que son identificadas por la mirada activa de una buena parte de los fotógrafos de los noventa. Esta fotografía sigilosa por su confusa importancia y su difícil pertinencia a una fotografía de carácter nacional contrasta con la de aquel período épico, cuando la cámara era considerada un arma de lucha y su condición documental levantaba la esperanza de una reacción social en el terreno de la justicia. La segura y efectiva divulgación de la fotografía de los 80 ha contribuido y acrecentado su valor como documento memorístico y colectivo, especialmente por su impronta ético-política. Aún hoy dichas imágenes son expuestas en soportes discursivos actualizados no sólo como objetos de interés por los acontecimientos que representan, sino también actuando “en representación” de aquellos fotógrafos involucrados y que han sido ampliamente reconocidos por la historia de la fotografía chilena; predomina entonces el significativo acto de fotografiar asegurando en el registro de dichos acontecimientos, la visibilidad de sus autores. Derrida señala que:

Estar en representación, para un enviado, es también [...] mostrarse, representar-de-parte-de, hacerse-visible-para, en una ocasión a la que se llama a veces manifestación para reconocer en ella, con esa palabra, algún tipo de solemnidad... Y lo señalable produce un acontecimiento, una reunión consagrada, una fiesta o ritual destinada a renovar el pacto, el contrato o el símbolo.” (1996)

En la práctica de la fotografía militante el *acto* fotográfico - que estaría en los fundamentos de la fotografía y que la define como acto icónico en sí (Dubois 2008)- es precedido y reacciona operativamente al contexto, a la comunidad y a la participación activa del fotógrafo en los sucesos del país. Si la fotografía de los 80 estuvo en representación de sus autores en los años 90 y con ello se manifiesta su objetivo de estar presente; este solo hecho produce un acontecimiento que renueva el pacto de su representación. Pero esta lógica de continuidad involuntaria es resentida por los fotógrafos de los 90 al momento de reconocer la imposibilidad de continuar con los objetivos que hicieron de los 80 un período fructífero y único en la fotografía chilena, pues las condiciones que servían de argumento no estaban ya disponibles, al menos de forma evidente y empírica como señala Mario Fonseca:

“Para muchos autores forjados, por así decir, en la resistencia crítica a la dictadura, el advenimiento de los nuevos tiempos les produce desasosiego, retirándose algunos del oficio, transitando otros cuantos más hacia los nuevos escenarios, y empecinándose en su militancia temática el resto. En la teoría y en la formación, también, el rezago de los fotógrafos mayores es notable, permeando a las generaciones intermedias con un pensamiento y una preparación de guerra, a la cual

éstas parten a luchar para encontrar que ya no hay ninguna, o al menos no de aquella índole.” (párr. 6).

Aunque el sentido común nos dice que la fotografía de los 80 debiera “verse” reflejada en los 90, considerando además que son los mismos fotógrafos ochenteros los encargados de enseñarla y transferirla a la generación siguiente, esta extensión estaría indicando la importancia y el valor de su función histórica pero no asegura una proyección diferente para estas imágenes a futuro. Si aquella fotografía es estar “en representación de”, desde un lugar diferente al propio, lo que se pierde en los 90 son ambos lugares, el propio y el otro donde no hay nada más que representar, excepto a sí mismo como posibilidad de conferirle y recuperar un nuevo sentido para la fotografía; las imágenes que se nos presentan en estos años, podríamos decir, tienen un origen más anímico y problemático que político, a diferencia de la fotografía militante de los años 80 que es difundida en publicaciones periódicas y medios extranjeros, o producida como pruebas, documentos y testimonios para organizaciones de derechos humanos, como fue en Chile la Vicaría de la Solidaridad (1976-1992). De irreversible valor histórico, memorístico así como referencial, la imagen de los años 80 se ha asegurado un/su lugar histórico que estabiliza -por un momento- la fotografía documental chilena, es decir, fija una correspondencia de la función y el contexto que determina en los mismos fotógrafos el sentido de establecer relaciones y experiencias con sus objetivos fotográficos.

La difusa producción de los fotógrafos-autores de los 90 se refleja, y es reflejo de una particular coyuntura política, social, económica y cultural, en que “lo nacional” aparece como un problema carente de representación y de dudosa legitimidad documental². Desde su metabolismo realista esta fotografía carece del espacio mediático y recupera entonces la marginación, lo oculto, lo olvidado, como lo hicieron Robert Frank, Lee Friedlander o Diane Arbus en las décadas de los 60-70 en Estados Unidos, a través de un documentalismo crítico que no pretendió cambiar el mundo sino concebir su interpretación como una forma de verlo y de fotografiarlo. De esta manera, una serie de discontinuidades nos advierten de las dificultades a las que se enfrentaron los años 90 y las confusas condiciones en las que tuvieron que trabajar y desarrollarse los fotógrafos con logros y proyecciones muy dispares. Uno de los primeros nudos que se reconocen es, justamente, la pertinencia de lo nacional en una fotografía que se hace difícil ficharla como chilena si no es por su pertinencia autoral o territorial, dado su distanciamiento de la contingencia, la noticia o la crónica. Especular sobre cuánta de esta fotografía se abocó a trabajar -o al menos a encontrar e identificar- “temas nacionales” para no perder el sello de fotografía chilena logrado en los años 80 y

² Aspectos que vemos desarrollados y profundizados en el artículo de José Pablo Concha en esta misma investigación.

sostener así una identidad que tanto ayudó a su difusión internacional, es un desafío por que la vuelta a la democracia (tutelada) no renovó precisamente el espíritu nacional. La renovación parcial de un discurso tibio sobre el destino y la realidad del país y los individuos, impuso que la continuidad generacional se convierta en una discontinuidad estética y argumental, en que la evidencia documental pasa a ser la disposición autoral sobre una realidad que parecía no mejorar en democracia. ¿Porqué un grupo etario de fotógrafos jóvenes, que en los años noventa se formaban como profesionales de la fotografía, permanece invisibilizado interrumpiendo la inercia documental con un vacío iconográfico?

Esta generación se compagina silenciosa y también frustrada ante la norma del impacto de las imágenes fotográficas, especialmente aquellas periodísticas o documentales. Los contornos disciplinares de la fotografía colindan con un país en transición a la democracia que restó prestigio a cualquier producción simbólica que cuestionara e interfiriera con el proyecto desarrollista inspirado, paradójicamente, en un progreso que desatendió los problemas centrales causados por la dictadura militar, interpelando de paso tanto a la misma fotografía como a los fotógrafos de esta transición desde una tribuna insustituible: el espectáculo de “formas y de materias” altamente sospechoso [que] “cobra (n) todo su realce expresivo al trabajar con las ambigüedades, las indefiniciones y las paradojas que mantienen el sentido y la identidad en suspenso, deslizante(s) e inacabado(s)” (Richard 23). La fotografía de los 90 sospecha de su realismo democrático e insiste en las deudas de la transición con fotografías de figuras irresueltas para la lógica neoliberal como vemos en los trabajos de Mauricio Toro Goya, Ginette Riquelme o Marcela Contardo, que re direccionan la cámara a los travestis, al hospital psiquiátrico y a los asilos de ancianos respectivamente, desafiando la normalidad impuesta por la democracia. Esta fotografía no busca en la fuerza denunciante una reparación, si no que indaga en la rutina una solución al problema de la temporalidad nacional dislocada; la fotografía, a lo menos, confunde su objetivo testimonial y de imparcialidad con la posibilidad de una autoría en la intimidad de la inoperancia fotográfica. Aliosha Márquez es un buen ejemplo cuando vemos en su trabajo la recurrencia de fotografiar cada año los septiembrés durante casi toda la década: registra escenas familiares donde se da la libertad de ensayar recursos técnicos que lo involucren con una dinámica cotidiana. El acontecer nacional corre paralelo al acontecimiento íntimo y personal, incluido varios autorretratos consecutivos al espejo que van mostrando cambios físicos y el tedio a la herencia, manifiesto en el ejercicio de la propia imagen como libertad autoral. La estrategia para revertir la opacidad del acontecimiento es buscar y tensar la fotografía y sus recursos visuales para así también activar sus referentes. Surge así una segunda discontinuidad tiene que ver con lo autoral. La fotografía de autor se instala con la pérdida del acontecimiento y en el intento por sellar una experiencia personal con el mundo. En los años 80 el reconocimiento autoral se da en el rendimiento de la imagen

como experiencia directa y cierto heroísmo por develar la realidad y la verdad nacional, estando el propósito de trascendencia anclado al acto fotográfico. Un precedente notable de voluntad de autoría en medio de la función política y de resistencia de las imágenes viene de la misma cuna de los 80 con la experiencia de la edición original del libro *Chile from within* (1990) en que un ejercicio tutelado independiza el acto individual del impacto directo y mediático del referente. Fortalecido e inspirado por la presencia de Susan Maicelas³ en la iniciativa editorial, el ejercicio consistió en depurar las formas de los hechos con una distancia que dilata el impacto del acontecimiento. La selección fue acotada a la solvencia estética de las imágenes en la que el reconocimiento de su valor autoral se amplificó en la evidencia simbólico-alegórica más que la indicial. La relevancia de esta transfiguración en la conciencia de los fotógrafos participantes animó de alguna forma a cambiar los sistemas representacionales y a redefinir lecturas que funcionaran mejor en los pocos espacios de difusión nacionales que surgen como alternativa para una fotografía de estándares estéticos distintos a los mediáticos.⁴ A su vez, la experiencia que los fotógrafos de los 80 recogían de sus alumnos y jóvenes que se formaban en los 90 -ya sensibilizados con rupturas y disidencias- y que reivindicaban la libertad de expresarse, fue reconocida por sus profesores y podríamos decir, también fichadas, como posibilidad de continuar trabajando y reinventando los significados y la actualidad de las imágenes. A partir de los años 90 y hasta hoy estas producciones son reinscritas en proyectos expositivos y editoriales como los de Javier Godoy (*Citadino*), los fotolibros de Luis Weinstein, y la importante colección Mal de Ojo de la editorial LOM que se interesa fielmente por publicar autores individuales de esa década. El proceso de acoplamiento de imagen y autor se evidencia en los fotógrafos de los años 90 precisamente por ese distanciamiento crítico que viene de la misma fotografía, sus artificios y subjetividades, de una realidad incomprensible, inacabada y engañosa. Este hecho se anota en lo que Richard reconoce como “[...] gestos y [...] marcas que atraviesan las prácticas significantes con su *voluntad de forma*: su deseo de incisión y modelaje expresivos.” (11) cuando se refiere a los años noventa.

La solicitud de fotografías a los fotógrafos convocados en la investigación fue hecha con la única indicación de que sean conjuntos que se pudieran entender como un grupo más o menos organizado, es decir dispuestos formalmente dentro de la década. En la mayoría de los casos los conjuntos llegaron organizados por fecha y tema, sin embargo llegaron trabajos sin orden, sin identificación específica ni edición, si no como fotografías sueltas y únicas articulando difícilmente temas que parecían más bien improvisados, dislocados y muchas veces demasiado breves; estos archivos análogos fueron reabiertos y revisados

³ Fotógrafa estadounidense asociada a Magnum que visita Chile durante la dictadura cívico militar y toma contacto con fotógrafos activos especialmente de la AFI.

⁴ Para profundizar esto remitirse a la investigación realizada por Hugo Ángel en este mismo proyecto.

después de permanecer por años guardados, hasta esta oportunidad. En una visión de conjunto, se observa que los trabajos están alejados de cualquier consideración mediática, más bien reaparece una fotografía que retoma el trabajo del documental social de los años 50-60 vista en autores como Marcelo Montealegre, Antonio Quintana, incluso Sergio Larraín cuando reporta para el Hogar de Cristo los niños de la calle. Algunos de estos trabajos fueron realizados paralelamente al ejercicio del fotoperiodismo, labor remunerada en medios de comunicación escritos nacionales y oficiales⁵ que emplearon a fotógrafos jóvenes, autodidactas o no, como fotoperiodistas y que luego saltaron a agencias noticiosas extranjeras con la expectativa económica y formativa de trabajar fuera de Chile con mayor libertad y renovación autoral como son los casos de Verdugo, Ruiz y Munita. Encontramos también en los espacios institucionales de los Salones Nacionales de Arte Fotográfico⁶, realizados en los años noventa, correspondencia entre una fotografía autoral y las propuestas estéticas que participaron, contrarrestando el aislamiento con la innovación y el riesgo; en este grupo están Hugo Ángel, Eduardo Verdugo, Sergio Cártes y Javier Godoy en el Salón de 1993 o Maglio Pérez, Enrique Aracena y Marcela Contardo en el de 1994, a pesar de que algunos de ellos ya aparecen también en el Salón de 1991. Cabe señalar que muchos de los miembros del jurado en los salones de estos años fueron miembros fundadores y activos de la AFI.

Una tercera discontinuidad la encontramos dentro de la misma generación de los 90 cuando se advierten dos momentos, identificados como procesos, que entienden y trabajan la fotografía de dos formas diferentes. Un primer momento se genera en los primeros cinco años y un otro momento en la segunda mitad de la década; esta frontera se justificaría desde el eje discontinuidad/recuperación del acontecimiento fotográfico en la independencia que se va logrando para desarrollar una búsqueda personal en el acontecer. La expectativa del encuentro casual aumenta, identificando situaciones como fotográficas cuando se restablece el sentido del acto como uno creativo y autónomo que se aleja de aquel consciente e informado del fotógrafo de los 80 cuando la presencia de la cámara era disuasiva (ante la violencia de las fuerzas armadas ejercida sobre los opositores) o, por el contrario, una provocación y una amenaza que debía ser destruida. El acontecimiento se observa como una instancia en conflicto con el valor de su captura y su representación que desde esta perspectiva siempre es desde su inoperancia en un contexto donde el fotógrafo deja de ser testigo y la fotografía testimonio.

⁵ Los medios tenían su interés puesto más bien en la masificación e implementación de una estética neoliberal a través del aviso publicitario y el espectáculo. Esto último lo podríamos relacionar con la producción y difusión de la exposición fotográfica "Cuerpos Pintados" de Roberto Edwards en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1992.

⁶ Instancias expositivas organizadas por el Foto Cine Club de Chile y el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura.

Para Soulages:

“Un acontecimiento existe no sólo en función de su reconocimiento por un testigo, sino sobre todo en función de su constitución como acontecimiento por ese testigo [...]. No hay un acontecimiento que preexista a su reconocimiento. No hay tanto un objeto-realidad por fotografiar como un sujeto que transforma un fenómeno visible en signo de un objeto por fotografiar.” (41).

No existiendo el acontecimiento fuera de sí mismo es evidente que es el autor quien lo instala al existir, a su vez, un reconocimiento político y cultural de la fotografía. El giro argumental en los 90 tuvo que ver con una búsqueda autoral más que con el develamiento de la verdad, y tuvo que volcar el sentido de su desempeño en las formas pasivas que tomarían las imágenes. Aunque el acontecimiento íntimo no sea valorado igual que aquel que impacta socialmente en tanto documento, la relevancia de la fotografía de los años 90 es la de ser un manifiesto de independencia a la objetividad y un vuelco a la intimidad nacional y personal para, además, interpelar a una sociedad transitoria. Trascender al siglo XXI significó quedar suspendidos entre el vacío programático de la transición y el consecuente vacío programático de la fotografía. Si pensamos que un cambio de siglo significa, a lo menos, transformaciones que obligan muchas veces a precisarlo en relación a logros o fracasos, victorias o derrotas, en relación a la fotografía el fin de los años noventa y su figura vinculante de dos períodos muy diferentes que ya hemos referido, se podría considerar como la oportunidad, lejos de la neutralidad y “[de] la fuerza retórica del documental [que] reside en el carácter inequívoco de la evidencia de la cámara, en un realismo esencial.” (Sekula 40), para que la imagen quedara liberada del peso del testimonio y la denuncia emancipándose a otras estructuras estéticas que trabajaran en una visualidad con influencias del cine, de la fotografía internacional de agencias de noticias y de libros y revistas que comenzaban a circular con la llegada de bibliografía especializada, que hasta ese momento era notoriamente escasa. El rendimiento del acontecer se transforma en el rendimiento de los recursos expresivos como el barrido, el movimiento, desenfoque, contrastes y grano, luces y sombras expresionistas, conjunción de tensiones visuales, además de la edición que se comienza a ver como una buena forma de narrar en el formato del ensayo documental.

En los primeros cinco años de la década trabajan la mayoría de los fotógrafos entrevistados, algunos con temas poco articulados pero de gran peso humanista donde el sujeto social y cultural toma protagonismo después de una larga hibernación e invisibilidad. Como ya lo hemos mencionado, los desplazados, impedidos, bizarros y transgresores ocultos son revelados en su realidad bajo el expresionismo que liberó las frustraciones y tensó las cualidades expresivas de la fotografía; o en otros casos, el mínimo de recursos construía pura visualidad a través de la composición abstracta en uno de los espacios preferidos del

deambular sin un objetivo definido -la calle lisa y sorpresiva- con un despliegue de formas y situaciones que acentuaron la falta de acontecimiento y llevó a sus extremos el sin sentido del acto fotográfico, pero que así y todo dio un espacio a la fotografía de pretendida estética modernista. Estos trabajos delatan una estudiada conciencia de los recursos semióticos confiando en que la referencialidad de la fotografía podía administrarse desde la individualidad del autor. José Pablo Concha, Hugo Ángel, Marcela Contardo, Maglio Pérez, Andrea Ayala, Javier Godoy, Ulises Nilo, Eduardo Verdugo, Luis Hidalgo, Víctor Ruiz, entre otros complementaron la búsqueda con la experiencia de un exterior encubierto. La mayoría de ellos se expresaron como sujetos sociales comprometidos todavía con un espacio político-residual y resistiendo en el documentalismo. Religiosidad y cultura popular (Verdugo) y el *ethos* rural (Godoy) también forman parte de este primer momento como recuperación de un tibio cotidiano esencialista y nacional, advertido por la cámara como un tiempo continuo más que decisivo aunque determinante para la nueva y difícil conciencia democrática. Uno de los fotógrafos jóvenes que pasa a la década de los noventa insistiendo en el “acontecer nacional” y que lo hace desde la orilla cultural es Ulises Nilo, que utiliza la cámara de la misma forma como ésta participó del acontecimiento político: rápida, exagerada, directa e interpeladora. Fotógrafo amigo de músicos disidentes, actores y *performers*, su fotografía participa y se integra a la contracultura pos dictadura, otro espacio marginal que explota a modo de destape. En los años 90-92 hace un registro desde dentro de la escena musical santiaguina que explota con el punk, con un flash directo y eficaz que capta escenas de desahogo en primeros planos, así como también hace un registro sistemático de acciones de arte ejecutadas en el espacio público por el dúo disidente y marginal Yeguas del Apocalipsis, fundado en 1987 por Francisco Casas y Pedro Lemebel (Alejandro de la Fuente, D. Maureira Orellana 2016). Estas fotografías circularon en medios alternativos y hoy se constituyen en invaluable material de archivo que recién comienzan a aparecer en los estudios críticos y analíticos de esa década tanto en el arte como en la cultura y en la política; se utilizan como referencias ilustradas y como testimonio de lo que afloraba por los espacios recién abiertos por la resistencia cultural, esta vez, contraria al neoliberalismo. En la segunda mitad de la década en cambio están Tomás Munita, y Aliosha Márquez -que atraviesa toda la década con las mismas preguntas y respuestas. A diferencia de Márquez, Munita en sus primeros ejercicios construye y deconstruye desde la legítima inquietud del autor y fotógrafo e indaga en el perímetro estético de la verdad especialmente a través de significativos planos-contraplanos y encuadres que sostienen por aislamiento todo el acontecer de la humanidad. La diferencia con la mayoría de los fotógrafos de la primera mitad de los 90 es que Munita está de alguna forma inmunizado por la propia fotografía y, si bien busca expresión, ve sobre todo la realidad como panorama para doblar el metabolismo figurativo de la cámara y transferirlo a un espacio de mayor simbolismo sin que esto signifique transgredir los

parámetros de verdad. Después de una búsqueda experimental y formativa en los recursos expresivos de la fotografía, Munita culmina sus estudios con el trabajo documental realizado en la ciudad de Potosí, Bolivia, a fines del año 1997. Este ensayo fotográfico es evidentemente un trabajo que abre la carrera del autor y sella a su vez una generación.

Por último, una cuarta discontinuidad la identifico a fines de los años 90 respecto de la producción fotográfica artística de la generación de los 80. Según los fundamentos para la creación de la AFI el año 1981, esta agrupación surge "...como respuesta a la censura ejercida en los medios oficiales del arte, [tanto] como ante la necesidad de contar con un paraguas legal para el ejercicio de la profesión. Es decir, se hallan aquí, en los orígenes, dos polos reivindicativos que marcarán su accionar gremial y su quehacer estético." (Infante 10). La fundación de la AFI, si bien estaba mediada por una situación en extremo delicada para el "ejercicio de la profesión", fue también una instancia donde la fotografía podía concurrir en sus cualidades creativas y expresivas. Este inicio señalado por Infante apunta entonces a la amplitud de funciones y prácticas reconocidas en la fotografía y a la conciencia de los mismos fotógrafos por expandir su campo, que hasta ese momento estaba circunscrito básicamente al reporterismo gráfico, al documentalismo social y al espacio artístico y crítico, a través de los fotógrafos inscritos en el Foto Cine Club de Chile como fotógrafos-artistas independientes. Esta producción retardada y sustituida también por la fotografía militante reaparece como una deuda a finales de los años 90. La insinuada condición artística de la fotografía es recuperada en la exposición y en el libro homónimo *La Memoria Oxidada, Chile 1970-2000* de LOM Ediciones publicado el 1997. Este libro-catálogo aparece al momento de realizarse la exposición fotográfica en Módena, Italia entre los meses de septiembre y noviembre de 1997. En el índice aparecen tres textos, uno de Filippo Maggia, que reconoce el aislamiento de Chile y también que la dictadura fue tema marginal en Italia; otro, del Colectivo LOM se titula "Historia Fracturada, Chile 1970-2000" y habla de la reconstrucción de la memoria a través de la fotografía, de un pasado congelado y de la sobrevivencia; y el tercero, de Tomás Moulian, revela en "El artificio de la mirada" el artificio del lente y por ende la ilusión de contar la historia de Chile en fotografías. El libro está dividido en cuatro capítulos que muestran fotografías que refieren, el primero a la utopía del socialismo; el siguiente -con una imagen de una instalación de Patricio Ruedas- al fuego en la Moneda como fractura; el otro a la resistencia, y el cuarto al paisaje interior que podríamos descifrar sin dificultad como el capítulo donde la expresión autoral artística tiene su espacio; y por último, hacia el final del libro, aparece una fotografía en fragmentos con la inscripción marmórea de los nombres de los Detenidos Desaparecidos en el Memorial del Cementerio General de Santiago de Claudio Pérez. En los capítulos correspondientes a la resistencia y el siguiente al paisaje interior, se observa el paso determinante de una fotografía militante a otra experimental que incluye además imágenes de interiores sociales marginados y abyectos muy similares a las fotografías que se dan en

la primera parte de los años noventa ya analizados. Todas las fotografías de este último capítulo están fechadas entre los años 1990-2000 pero son de fotógrafos de la generación de los años 80, aunque no son los más reconocidos ni divulgados: Sergio Pérez, Rodrigo Casanova, Evelyn Rúman, Oscar Wittke y Jorge Aceituno. Esta producción fue incorporada en el trabajo curatorial y editorial del catálogo como un “capítulo”, y por ende como una producción significativa e irruptora de los 80 difundida en los 90. Lo curioso es que al ser el libro impreso a fines de los 90 el llamado es a incorporar estas fotografías como representativas de la década desplazando así a los fotógrafos de los 90 a la opacidad. La experimentación plástica, con recursos como el color, el collage y la fragmentación, mezclada con fotografías en blanco y negro de sujetos encerrados en el psiquiátrico de Avenida La paz, se proyecta hacia el siglo XXI sin comprometer un espacio para la fotografía de los 90 que se arriesgaba en la libertad expresiva desde sus propios fundamentos para acercarse cada vez más a una política de las imágenes.

Referencias bibliográficas:

Carrasco, Dimarco, De la Fuente, A.y D. Maureira Orellana. *Ensayos sobre Artes Visuales. Visualidades de la Transición*. Santiago: LOM Ediciones/ Centro Cultural La Moneda, 2016.

Dérrida, Jacques. “Envío”. Discurso inaugural del XVIII Congreso de la Sociedad Francesa de Filosofía sobre el tema «la representación». Trad. de Patricio Peñalver, en DERRIDA, J., *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1996. Edición digital de *Dérrida en castellano*. <http://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/envio.htm>. WEB

Dubois, Philippe. *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca editora, 2008.

Fonseca, Mario. *Chile vive 1986, Chile sobre (vive) 2006*. Texto escrito para el catálogo y capítulo de Fotografía del envío a la exposición “Chile Vive”, realizada en Madrid en enero y febrero de 1987. PDF

Infante, Leonardo. En *Multitudes en Sombra*. Leiva.G. Santiago: Editorial Ocho Libros, 2008.

Kossov, Boris. *Fotografía e historia*. Buenos Aires: Editorial La Marca, 2001

Richard, Nelly. *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998

Soulages, François. *Estética de la Fotografía*. Buenos Aires: Editorial La Marca, 2005.