

La pequeña Historia de la Fotografía Chilena:

Invisibilidad de la fotografía documental década de los noventa

Hugo Angel G.

I. Introducción. El montaje Invisible: La fotografía chilena Documental de los noventa

El montaje representa una estrategia que desde la historia permite reconstruir metodológicamente las posibles estructuras, coherencias y relatos con sus omisiones y sesgos, de un determinado periodo y un curso de los hechos o el devenir de alguna disciplina. En este sentido la Historia del arte (-y de la imagen) se construye a partir de esta estrategia de montaje, anacrónica y desigual, desde su resistencia a formar parte de un discurso cronológico, lineal y explicativo, develando bajo la superficie fallas tectónicas, ausencias, irregularidades y discontinuidades, que solo son susceptibles de apreciar desde su reconstrucción en cuanto a simulación de continuidad, o a saber desde una arqueología de la imagen y su sentido. Las imágenes devienen en síntomas y hablan, ya sea desde su No palabra, su No discursividad, permiten articular desde el montaje y la imaginación un curso histórico y restituir un relato.

El presente ensayo recapitula un periodo de la fotografía documental chilena de autor, un período que más nos habla y comunica desde su ausencia, desde su falta de relato, desde su invisibilidad y su repetitivo silencio. El silencio es un síntoma que desde el habla opera también como un lenguaje, como los actos fallidos y los sueños, según nos ilustra el Psicoanálisis, y que, en su rearticulación fragmentaria, compuesto de entrelíneas y fisuras, permite estructurar el discurso del inconsciente, el discurso esquivo a ese vacío testimonial. Asimismo, las propias imágenes pueden analizarse como síntomas, como puertas de entrada a lo que está por debajo de su discurso, capaces de revelarnos conexiones no solo de aspectos secretos del tiempo que creó esas imágenes, sino aspectos de nuestro propio presente.

El periodo en cuestión a analizar es el periodo de la Fotografía documental chilena post Dictadura (entre 1990 y 1999), periodo de transición tanto política, como social, dado el momento histórico de recuperar la democracia, después de casi 17 años de Dictadura militar. Esta investigación rearticula a través de entrevistas y la recopilación de trabajos de autores fotógrafos de la época, un cuerpo de obra, estructurado en base al archivo personal de cada fotógrafo a través de criterios de selección, edición y montaje, por lo que es posible y valga la explicación, que se omitan Autores y trabajos que por el paso del tiempo y la falta de registros comprobables no se encuentren considerados en esta investigación. Volvemos al ejercicio del montaje como recurso selectivo y en ningún caso una historia cronológica y coherente para construir una historia de la imagen, en este caso de la fotografía chilena documental de la mencionada década. El carácter testimonial de los entrevistados (tanto informantes, como autores), la investigación del material de documentación y registros, en este caso solo impresos, ya que aun las tecnologías de la información y almacenaje digital no estaban aún desarrolladas, además del propio archivo de los fotógrafos, revisitado y

reconstituido, en muchos casos ausente o fragmentado, constituyen las fuentes pilares de este trabajo, ejercicio de memoria, archivo y edición.

Como mencionábamos anteriormente el contexto de la fotografía chilena por aquellos años, el cual se encuentra tratado en artículo parte integrante de esta investigación “*Contexto y fotografía década de los 90*” de José Pablo Concha, está dado por la transición chilena a la democracia, no ajena a los cambios político-sociales que sufría la sociedad chilena por aquellos años. La década anterior marcada por el gobierno militar y el aparato represivo, generaban una actividad social y cultural, que estuvo dada por la censura y la escasez de oferta cultural y el sello ideológico, ético y estético del gobierno militar. La falta de espacios oficiales las artes, la ausencia de curatoría crítica, hacían que el arte asomara desde el borde como espacio de resistencia y de visibilidad crítica y contestaria a la Dictadura. La Artes visuales se desarrollan y construyen desde esta perspectiva, el movimiento de Escena de Avanzada, sindicado como un grupo de creadores -Ronald Kay, Eugenio Dittborn, Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit y Nelly Richard, entre otros- que desde la vereda artística combatió al régimen con obras de corte conceptual y político. En cuanto a la fotografía, que tenía otro estatus creativo y de visibilidad, por su carácter documental, toma una expresión preferentemente de denuncia social y de sobrevivencia, al volcarse a la calle y ser una forma más de resistencia y a través de la cual es posible develar y revelar los abusos y formas de coercitivas de la vida social y el aparato represor, no solo en el espacio interno, sino también a través de los colaboradores de agencias internacionales que podían ir documentando el Chile desde adentro. “*Chile from within*”¹ publicado en el año 1990, en Estados Unidos y en inglés, por la editorial W. W. Norton & Company y editado por Susan Meiselas, fue quizás el libro icono y cúspide de ese periodo, una edición artífice clave de la fotografía como un arma de denuncia, un compromiso político y militante en la lucha contra la dictadura. Los fotógrafos de este periodo tuvieron a través de su épico quehacer una relevancia importante tanto fuera como dentro del país, con un sentido histórico único, que la fotografía chilena adquiriría frente a la historia nacional. Fotógrafos como Claudio Pérez, Hector López, Los hermanos Alejandro y Álvaro Hoppe, Paz Errázuriz, Helen Hughes, Jorge Ianiszewski, Kena Lorenzini, Juan Domingo Marinello, Cristián Montecino, Marcelo Montecino, Oscar Navarro, Paulo Slachevsky, Luis Weinstein y Oscar Wittke, fueron parte de esta generación denunciante y combativa que desde la calle enarbolando las banderas de la resistencia, crearon un núcleo de obra y registros claves y fundamentales de este periodo, no exentos de también victimización y de mártires como Christian Montecino y Rodrigo Rojas de Negri joven fotógrafo detenido y quemado por agentes militares de la dictadura.

El plebiscito de 1988 y las posteriores elecciones presidenciales de la época en 1990, marcan el retorno a la democracia y la llamada transición, tiempo de una tímida democracia con símbolos y anclajes tutelares del militarismo, que forjaron cambios medidos y aun conservadores, para la gran parte de la sociedad chilena, que anhelaba con grandes expectativas el regreso a la democracia. En esta época surge un grupo de fotógrafos nacidos en dictadura que su infancia y adolescencia la vivieron en un país cercado por el Gobierno

¹ Reeditado el año 2015 en coedición LOM y Gronefot ediciones

militar, circunscritos en un gran oscurantismo cultural y social, con pocas expresiones artísticas permitidas y activas. Esta generación se forma fotográficamente en las incipientes escuelas de fotografía que en los 90' comienzan a dar formación y formalidad a esta actividad que en tiempos anteriores era campo de autodidactas y audaces fotógrafos de calle o de oficio tras pasados de maestros. Por otra parte, esta generación tiene por maestros y su formación en las escuelas, dentro del documentalismo más importante y reconocido de Chile que la generación de los 70' y 80' antes referida, fotógrafos que llevaron la estética, ética y obra fotográfica a una dimensión más enraizada en una fotografía político y militante, como un método de denuncia y visibilidad del aparato de represión política. Así lo declara en un artículo el Periodista Cristian Labarca:

“Claro que les tocó difícil a los jóvenes que iniciaron su andar durante dicho período, sus antecesores directos venían saliendo de una etapa de nuestra historia, cuyo contexto político resultó determinante en el cuestionamiento y accionar de sus vidas tras el lente. Dicho contexto, como se sabe, se diluyó demasiado pronto, perdiendo fuerza ante los nuevos tiempos de la cultura light, la caída de las utopías y el apático ‘no estoy ni ahí’.

*Pese a ello, los 90' también arrojaron lo suyo, miradas menos politizadas que las de sus ahora maestros de aula, pero también más libres, desenfadadas y tanto o más críticas ante la sociedad que si bien no escogieron, les tocó vivir”.*²

La revisión del archivo de este periodo es un ejercicio de resignificación y reapropiación de un imaginario que con el paso del tiempo adquiere un valor de época, testimonial, documental y emotivo, que da cuenta de la producción material y visual de un período determinado. Además, permite darle un lugar en el paisaje histórico de la fotografía a este período en cuanto a una manifestación material de la visualidad de los 90', que sin tener el rol político activo, pero no por eso de ser un espacio relevante para la construcción de un imaginario de época y a la vez el Chile de la transición, su epidermis social, su narrativa nostálgica y residual antes del impulso devorador del mercado, que arrasó con toda una manifestación material y cultural y cambió la lógica de las relaciones.

Los 90' en el documentalismo proponen tal vez una continuidad en el patrón de visualidad desde el punto de vista de construcción y forma de abordar el hecho fotográfico, pero se amplía y enriquece el contenido y la diversidad de los temas fotografiados, a ámbitos y capas sociales menos exploradas, como la intimidad, la noche, las microculturas, las minorías, la marginalidad, la escena contracultura. Se documenta la realidad social y cultural chilena, las formas de vida más precarias y *border*, barrios y lugares que han desaparecido con la modernidad. La fotografía se distancia del acontecimiento de la contingencia, ya no tiene un fin solo informativo o de denuncia. Se desarrollan narrativas intimistas, construcciones y relatos autorales, la mirada se desterritorializa y se desliza otros imaginarios fotográficos, el paisaje interior. Esto era denominado por Jeff Wall como “*subjetivación o introversión del*

² Cristian Labarca “2001: ¿No hay luces en la ciudad del desencanto?”. Artículo publicado en el diario *El Mostrador.cl*, diciembre de 2001

reportaje”³ y que se manifiesta en diversas modalidades como el fotoensayo, la fotografía autoral, la fotografía editorial, los libros de artistas y hoy en día el Fotolibro y su Boom editorial que lleva a extremo de diversidad y heterogeneidad la producción fotográfica. Por otra parte, existe un proceso de transformación de la fotografía documental en este periodo, pero ocurre de manera atomizada y subterránea. Es un periodo de pausa y también de reflexión en cuanto a los usos críticos de la fotografía, en cuanto a su lenguaje y su capacidad crítica para resignificar el discurso y dar cuenta de lo “Real”, ya no desde el acontecimiento, sino en escindir la fotografía de su referente, desde el ejercicio de construcción y montaje, serialidad y artificio. Esta discusión se da en un espacio discursivo cerrado e íntimo, en las escuelas de fotografías, en los centros de estudio, en conversaciones de pares, pero no en un ámbito visible, público, nacional o institucional.

En términos técnicos prevalecen las emulsiones en blanco y negro (Ilford: Hp4 y Fp5. Kodak: T-Max y TRI-X), incluso en la fotografía editorial y de prensa. Recordemos que las tecnologías digitales aún no irrumpen en la fotografía, solo a finales de los 90’ se desencadena su llegada, por lo que la producción de este periodo es completamente análoga, con el uso de películas y emulsiones fotosensibles, con su modo de producción clásica química en el laboratorio. Esto también es un cambio con la generación que la sigue, que ya ocupa lo digital de manera prevalente, cambiando la lógica de la velocidad de proceso y circulación fotográfica.

Esta generación se define y en algunos casos se autodefine como una generación invisibilizada, lo cual se analizara desde una perspectiva de distintas tesis explicativas y motivos, tanto exógenos del medio y la escena fotográfica chilena por aquellos años, como por factores endógenos que son más complejos de abordar y articular, pero que serán tratados y analizados para intentar explicar y reconstruir la falta de exposición, hitos materiales, visibilidad, permanencia y consolidación temporal de las obras de varios autores fotógrafos de esta generación.

Cabe señalar un alcance respecto al concepto de generación el cual es un constructo que implica no necesariamente un grupo etario nacido entre años determinados, más bien se considera como criterio para definir esta generación a los fotógrafos que comenzaron su actividad fotográfica o formación en la década de los ’90, grupo que comparte ciertos intereses y contextos comunes, y que además han vivido hechos históricos determinados en edades similares. Es lo que se puede denominar como *Entelequia Generacional*, grupos con edades biológicas similares, afinidades sociales, culturales, experiencias y concepciones de mundo relativamente homogéneas.

También es importante consignar que la década desde el punto de vista fotográfico se puede dividir en dos periodos, uno de la primera mitad de la década que es más fiel a su rol pasivo y muy apegado aun a la formación, estética e influencia de los fotógrafos de la generación anterior y un segundo periodo donde se produce un avance en cuanto a la visibilidad y desmarque de la generación, existiendo un grado mayor de autonomía creativa en cuanto a

³ Jeff Wall. “Señales de indiferencia: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual” (2003)

la producción material de obra y reconocimiento. Esta diferenciación esta tratada en articulo parte integrante de investigación “*Discontinuidades y acontecer en la fotografía de los años 90 en Chile*” de Carla Möller Zunino.

II. Pasos hacia una Tesis de invisibilidad

Podemos trabajar varias hipótesis de trabajo respecto a la invisibilidad de este periodo y/o autores de la Fotografía chilena, pero primero hay que reconocer y constatar dicha invisibilidad y ausencia de un lugar dentro de la historia de la fotografía chilena, de acuerdo con algún parámetro objetivo, y en ese sentido es posible avanzar en dicha tesis a partir de la ausencia de hitos materiales cruciales para perpetuar un cuerpo de trabajo. Me refiero a la carencia de publicaciones, textos, critica de obra, registros de época, exposiciones, archivo fotógrafos y citas en textos de investigación del periodo. Así lo también lo refleja incluso en un periodo más amplio y reciente Nathalie Goffard en su libro “*Imagen criolla*” en el siguiente texto:

“Desde fines de los noventa hasta inicio de los años 2000 en Chile en la llamada escena del arte de postransición, las prácticas fotográficas, y aun más la -fotografía pura-, tienen aún poca visibilidad, tanto institucional como comercialmente”⁴

De acuerdo a esto podemos definir dos tipos de factores genéricos de dicha invisibilidad: factores de tipo exógeno, externos y de contexto histórico, estético, material o técnico; y otros de tipo endógeno, internos propios de la generación, su modo de accionar, su relato y su capacidad crítico-reflexiva de sostener su obra y su cuerpo de trabajo.

Considerando esta investigación podemos sostener con propiedad que el cuerpo de obra y autores analizado de este período sostiene una narrativa e imaginario particular y genuino, fundamental para entender el devenir de la fotografía chilena hasta nuestros días y que es el eslabón perdido en el *continuum* histórico de la disciplina, permitiendo con este estudio promover otras potenciales investigaciones y derivadas que permitan una mejor comprensión histórica y un reconocimiento en el territorio de la imagen documental fotográfica chilena.

Factores exógenos y de contexto

▫ Predominancia e hipervisibilidad de generación fotógrafos anterior

Ya hemos hablado del gran espacio de visibilidad e importancia de la generación anterior centrada en el acontecimiento político social, la fotografía militante de denuncia y las narrativas fotográficas prevalecientes en la Dictadura, ocupando un rol político e histórico activo, en contraposición a rol generación de los 90’ ausente, periférico, fragmentado, desmaterializado y nostálgico, más ajeno al acontecer político-social imperante y contingente. La fotografía en los 90’ se aleja del espacio de poder, de la práctica de la

⁴ Nathalie Goffard. *Imagen Criolla. Prácticas fotográficas en las artes visuales de Chile*

resistencia activa, que no es otra cosa que el ejercicio dialéctico que tensiona la lógica del poder y las fuerzas que lo componen. Su actuar se distensiona, su quehacer ocurre en la fisura social y su hábitat se da en los intersticios del poder, fuera del *Establishment*, en un espacio de menor importancia al relato hegemónico de la transición. Así lo consigna en este texto, que es parte constituyente de esta investigación José Pablo Concha:

*“... los protagonistas de la transición no son aquellos fotógrafos militantes, sino aquellos que invisibilizados son capaces de ver la historia mínima, marginalizada, sin importancia para el relato totalizador de la gran historia política de Chile. Esta falta de importancia hizo pensar que no hubo fotografía relevante, porque el criterio ético-estético todavía estaba estructurado a partir de la lucha militante”*⁵

Podemos denotar además un cierto imperativo ideológico, espiritual y estético de la identidad nacional, herencia ideológica de la situación político coyuntural y también del contexto cultural de la anterior generación, que se traspasa a la década de los 90'. Estas narrativas prevalecientes de la anterior generación en la transición en un principio actúan como imperativos visuales, como patrones de la práctica documental, pero con el transcurso de la década se desmaterializan y fragmentan, la fotografía se escinde respecto al acontecimiento y la búsqueda de un imaginario nacional. Así lo describe en un artículo de una revista de la época el académico y crítico fotográfico Chris Fassnidge:

“Se nota en las muestras de la fotografía chilena, durante los últimos dos años, una preocupación - casi una obsesión - con el tema de la búsqueda de identidad. Hay razones poderosas para esto.

El trabajo valioso de los fotógrafos de AFI durante los años 70' y 80' marcaba para el mundo, fuera de Chile, tanto los hechos reales que sucedieron en el período de la suspensión de la democracia, como la sobrevivencia de la fotografía como algo vivo y valiente. Me hablaba tanta gente- en conversaciones fotográficas y no fotográficas- sobre el tema; se comparte con otros países del continente, sin duda se trata de una herencia de la época post-colonial.

*Quisiera sugerir algo que probablemente se escuche como herejía: la búsqueda de identidad como meta fotográfica es una calle sin salida. Es decir, identidad nacional. Cada fotografía es, por definición, un aspecto de la identidad del fotógrafo: una ventana que muestra su alma, un registro de sus huellas.”*⁶

La utopía de una *fotografía Nacional*, tácitamente impuesta y traspasada generacionalmente se va desarticulando y desmaterializando por su propia imposibilidad, la discusión se orienta hacia una fotografía autoral, hacia el carácter de la fotografía como un relato más personal e íntimo, un tránsito de lo público a lo privado.

⁵ José Pablo Concha. “Contexto y fotografía década de los 90” Proyecto investigación Fondart. 2018.

⁶ Chris Fassnidge. Revista “Fotografías” año 1, N°4 correspondiente al mes de julio-agosto 1997 (página 19). La revista corresponde a una publicación bimestral coeditada por LOM ediciones y el Centro de Difusión y estudios de la Fotografía.

Finalmente hay que considerar que la gran mayoría de los fotógrafos de nueva generación fueron formados por la generación de fotógrafos precedente, lo que perpetua en un comienzo su legado y el traspaso de la saberes y creencias de como ejercer el oficio y practica fotográfica.

▫ **Los monumentos de la memoria: La nueva institucionalidad fotográfica**

La fotografía de la década anterior y la AFI se movía en los márgenes políticos, de la barricada, de la calle, el panfleto y las publicaciones clandestinas y en los 90' pasa a ocupar los espacios de visibilidad institucional, museística y editorial en centros culturales, galerías, museos, editoriales, etc. En este nuevo escenario de la democracia, sin la censura y represión, se desenvuelven todas esas producciones visuales, que estuvieron en la otra trinchera durante la Dictadura, prevaleciendo su narrativa épica y ocupando gran parte de los espacios expositivos de visibilidad de la obra. Su producciones visuales *"se transforman en objetos de apreciación histórico-estética"* (*"Contexto y fotografía década de los 90"* José Pablo Concha). La Fotografía de los 90' crece a la sombra de esta manifestación y su papel histórico queda relegado a una manifestación subterránea, silenciosa y carente de espacio visual, institucional y discursivo. El imaginario fotográfico de la transición siguió reproduciendo un imaginario ético y estético desde la épica de la Dictadura, la defensa de los DDHH y la denuncia de la represión, pasando de ser una manifestación y visualidad periférica y contestataria a ser una expresión de la nueva institucionalidad cultural a modo de monumento e hito persistente de la memoria, ya sea desde la oficialidad o como una fotografía de la identidad nacional y popular. Cabe recordar que incluso el libro *"Chile from within"*, anteriormente citado, fue publicado a inicios de la década en el año 1990 y así otras producciones como el documental *"La ciudad de los fotógrafos"* de Sebastián Moreno, que se realiza en el año 2006 y que viene a ser un reconocimiento al trabajo y testimonio de la AFI.

De una manera más vehemente y critica es abordado esto en el siguiente texto del Fotógrafo y Periodista Emiliano Valenzuela:

"Ese lugar construido desde una oficialidad política que ciertamente no contempló un espacio fuera de la dictadura, ya que apeló y apela aún, en cuanto a su revisionismo, fuertemente a las épicas de la década anterior (...) O sea, a los procesos menesteres para la construcción y reescritura de un imaginario concerniente a la memoria, detrás de la que ha operado el establecimiento de espacios simbólicos necesarios y cómplices para la institucionalidad. (...).

Los dueños de las narrativas de combate son un tema. Estas conllevan lo antojadizo de toda narrativa: construyen, desde la reescritura, ese monumento, el pasado –el dogma del poder oficial, el museo de la memoria, con sus héroes y villanos que simplifican todo en función del poder- y que, junto con ser una contribución al olvido, se erige como una verdad por sobre la verdad. Me detengo aquí. Porque existe una verdad primera. Obviamente la verdad que amamos: la entrañable, que es la de nuestro dolor y nuestros muertos, por ejemplo; pero además existe la verdad falsa

*del relato de nuestro dolor, que al fin no es nuestro dolor sino un rotulo hueco para catalogar exposiciones, vender libros o escribir historias, ganar becas y espacios, escribir mitos (...) Un rotulo simplón para reescribir una obra en función únicamente de la militancia y poco desde el pensamiento fotográfico que siempre es más valiente, más desapegado a esa verborrea que tanto necesita explicar, porque es tan servil al partidismo y sus instituciones”.*⁷

▫ **Ausencia de reconocimiento generacional**

En los noventa se construye una fotografía subterránea, en el borde, *la pequeña historia de la fotografía chilena*, desde la omisión y la apatía, los reflectores y espacios de visibilidad estaban en otros tópicos y referentes. Es una generación invisibilizada, también por la escena de la época, existiendo un bajo nivel de reconocimiento, indiferencia y lo que se traduce que finalmente su obra no es apreciada, ni considerada importante en el devenir fotográfico, al no haber tenido una participación histórica relevante. Vale nuevamente esta cita de texto de Emiliano Valenzuela a propósito del libro “*Ciudadino*” del fotógrafo *Javier Godoy*:

*“En conclusión, estimo que el hecho de que hayan pocos textos críticos sobre este trabajo se debe desgraciadamente a la invisibilidad aparente de un discurso –el de la generación de Godoy, los 90- de algún modo ignorado en gran parte por la necesidad institucional de consumir la épica levantada por necesarias políticas de la memoria, narradas desde la década anterior –los 80- y levantadas en su incuestionable vigencia hasta hoy como trinchera. Si hay un desgaste de esa trinchera y su relato, pienso que fotografías como las de Godoy no sólo deben reaparecer sino instalarse, no únicamente como fotografía sino como discurso político.”*⁸

Tampoco estos fotógrafos reproducen el imaginario del Chile ideal de la transición, esto los relega a una doble invisibilidad y falta de reconocimiento. En las postales del archivo de los fotógrafos no hay espacio para el mundo del progreso, los productos del desarrollo, la promesa política de un Chile nuevo, la cultura de masas, el consumo, el progreso urbano, los Mall, lo “light”. Tomas Moulian lo describe en este texto del libro *la “Memoria oxidada”*:

*“La modernidad que habla el discurso oficial carece de imágenes. No se ve la parafernalia de los Shopping, ni la estética congelada de los super-edificios, ni la convencional elegancia de los barrios de lujo”*⁹

⁷ Emiliano Valenzuela “*Ciudadino, el purgatorio de Javier Godoy*”. 20117. Artículo a propósito de lanzamiento libro *Ciudadino* de Javier Godoy publicado en www.photoespacio.cl

⁸ Emiliano Valenzuela “*Ciudadino, el purgatorio de Javier Godoy*”. 20117. Artículo a propósito de lanzamiento libro *Ciudadino* de Javier Godoy publicado en www.photoespacio.cl

⁹ Tomas Moulian. Artículo del libro “*La Memoria Oxidada*” titulado “*El artificio de la mirada*”

Finalmente existe una falta de apreciación, consideración y desconocimiento incluso presente de la obra y fotógrafos de esta generación, periodo que aparece escindido de la fragmentada continuidad histórica de la fotografía chilena.

▫ **Precariedad material, institucional y crítica del circuito fotográfico de los 90’.**

La fotografía no existe sin la circulación y esta afirmación nos queda más patente en la actualidad donde el mundo global del arte resulta impensado sin las tecnologías de la información, internet y el ecosistema digital. El arte y las imágenes circulan indiscriminadamente en una danza de contenidos y sobreinformación, tiempo de transformación de la disciplina denominado por los teóricos y especialistas como la *Postfotografía*. El ambiente y la escena cultural y fotográfica de los 90’ se movía en un paisaje institucional, material y técnico muy distinto, muchos más austero y limitado. La precariedad económica y de recursos limitaba la producción y circulación de obras. El circuito local fotográfico era incipiente y había escasez de espacios expositivos y galerías especializadas. Los recursos para producir obra o publicaciones eran escasos y costosos. En esos tiempos, no como ahora con el Boom del Fotolibro, editar o autoeditar un libro era algo impensado por los costos involucrados y la falta de fondos culturales destinables a este tipo de publicaciones. Además, las tecnologías de la información, internet y almacenaje digital no estaban aún desarrolladas. Asimismo, la fotografía no estaba instalada como una rama que gozara de reconocimiento artístico, ni tampoco institucional. El rol más activo del Estado en la institucionalidad fotográfica y su financiamiento se desarrolla recién en los años 2000, pasando recién en ese entonces a tener un espacio de pertenencia en las políticas del Ministerio de Cultura con la creación del Fondart. Esto genera una escena de escasa producción, un circuito pobre en cuanto a medios de difusión y circulación de obras, con una baja generación de productos materiales como obras, exposiciones, libros publicaciones o revistas. Hay algunas excepciones como la editorial LOM y su colección “*Mal de ojo*” que fue una apuesta audaz en esta materia, pero también orientada a rescatar la producción fotográfica de la generación anterior. Asimismo, la edición de la “*Revista de fotografía*” publicada por Centro de Estudios y Difusión de la Fotografía (*ver referencias registros 2*) fue una iniciativa muy interesante y más amplia, que en su editorial incluía la tradición fotográfica y también las nuevas generaciones. Otros espacios que tuvieron una limitada duración, pero sí de un aporte significativo son el *Centro de Estudios y Difusión de la Fotografía* a cargo del fotógrafo Héctor López y *Centro Nacional de la Fotografía* dirigido por Chris Fassnidge y que participaban Jorge Aceituno, Carlos Monsalves, Doifel Videla y Luis Weinstein. Estos Centros generaban exposiciones y algunas actividades como charlas, conversatorios en torno a la actividad fotográfica, manteniendo respectivamente dos espacios activos con una sala de exposiciones y galería, respectivamente galería Contraluz y Casa Colorada con exposiciones esporádicas. Completaban la oferta las galerías y centros culturales extranjeros tales como: Instituto Chileno-Norteamericano, Goethe Institute, Instituto Chileno-Frances e Instituto Chileno-Británico. Además, cabe destacar otros hitos como la presencia del Foto Cine Club y sus salones nacionales anuales de Fotografía, el diario

“La Época” espacio fotografía periodístico autoral cuyo editor de fotografía era Miguel Angel Larrea y en regiones los coloquios de Fotografía Coquimbo (IV región).

En otro ámbito también se puede denotar que el periodo en cuestión presenta un vacío en cuanto al ejercicio de sistematización con respecto a la reflexión fotográfica y la construcción de un pensamiento crítico y teórico, el cual por distintos motivos, desde el tedio y baja autoexigencia, y por otra parte la escasez de material bibliográfico y poco acceso a una mayor amplitud y variedad de contenidos, conduce a una escasa circulación de obras significativas de reflexión fotográfica, ya sea porque no estaban traducidos al idioma o por la escasez de oferta local, siendo muchos textos solo adquiribles en el extranjero. Hay que considerar que no existía internet, ni plataformas digitales para su búsqueda y circulación. Las referencias bibliográficas más recurrentes del campo teórico y académico respecto a la fotografía que circulaban en ese periodo son “*La cámara lúcida*” de Roland Barthes, “*Sobre la fotografía*” de Susan Sontag, “*El acto fotográfico*” de Philippe Dubois, entre otros.

Todos estos elementos contribuyeron mayormente a la invisibilidad y desconocimiento de esta generación de fotógrafos, ya que muchos de estos trabajos y series fotográficas se movieron por mucho tiempo en una parte pobre del circuito fotográfico y sin ningún registro material de obra o hitos visuales. Podemos incluso discutir de la existencia en la época de una escena fotográfica, que más se asemeja a un conjunto de gestos desarticulados e individualistas, intermitentes y osados de estudiosos apasionados y amantes de la disciplina. También aquí se reconoce una cierta épica. En este sentido no es comparable bajo ningún punto de vista el ambiente de la disciplina fotográfica de los 90, a los 2000 y a la escena actual.

Factores endógenos

▫ Ausencia de relato generacional

En un comienzo señalamos que este período y generación más nos habla y comunica desde su ausencia, desde su falta de relato y su silencio. El silencio es un síntoma que desde el habla opera también como un lenguaje, es la condición para encuentro con el inconsciente. “*El silencio no libera al sujeto del lenguaje... [porque] ...el callarse permanece cargado de un enigma*” asevera el psicoanalista francés Jacques Lacan y con esto abre una puerta que invita a entrar, a un encuentro, a un potencial descubrimiento, cargado de deseo. El silencio también obedece a la censura, silencio que impone el sujeto a sus palabras, acciones y emociones, cuando se enfrenta a lo no aceptado, por el ideal que tiene de sí mismo, o a cuando enfrenta lo que teme. Es sintomático también que esta generación mantiene en su ser Psico-social y vivencial el haber vivido su niñez y juventud en dictadura, la cultura del terror, esa forma de vida basada en la censura, en la clandestinidad, en el pasar “*piola*”, sin notoriedad. Se observa en esta generación un actuar retraído, solitario, autoflagelante, autoexigente, disperso y no colaborativo, ni colectivo. Fotografían en solitario, no en las marchas, ni avenidas tumultuosas sino en los espacios más retraídos e íntimos. Socializan poco su trabajo, solo entre pares de confianza y sus maestros, pero no establecen un discurso acerca de él. Es una

generación fragmentada, a un nivel más popular se le denominaba “*generación perdida*”, por su actuar desencantado, por el “*no estar, ni ahí*” frase cliché que reflejaba el estado anímico de la juventud de la época. Esta característica se identifica más en el grupo de fotógrafos de la primera mitad de la década.

También se identifica una falta de reflexión y pensamiento crítico de los autores respecto a su propia obra y quehacer fotográfico, lo que es fundamental para lograr y ser capaces de cuestionar e instalar un nuevo discurso visual fotográfico sobre el predominante. Si bien la academia y la formación les da herramientas y amplía sus áreas de conocimiento de la fotografía, pone discurso a su trabajo e incentiva la reflexión, no es suficiente para revertir esta condición más estructural.

Volviendo al Psicoanálisis el “*Padre*” opera en este caso como la tradición fotográfica chilena documental de la generación de fotógrafos anterior, que resultan ser formadores y profesores de esta nueva camada de fotógrafos. Ellos marcan su quehacer y el patrón fotográfico documental a seguir. Pasan a ser sus “*Padres fotográficos*”, los cuales se movieron en otro lugar de la escena fotográfica y desde sus dolores y traumas, victorias y derrotas, marcaron una impronta en sus discípulos. Estos últimos no fueron capaces de generar una ruptura con esa tradición, construyéndose desde la nostalgia relacional con la anterior generación. Muchos de los fotógrafos en particular de la primera mitad de los ‘90 mantienen un respeto devocional hacia estos “*Padres fotográficos*” y un apego a la tradición documental en el inicio de sus carreras. Hay una alta autoexigencia de producción de obra bajo el mismo patrón estético documental canónico de los ‘80.

▫ **Falta de una conciencia nítida del rol histórico y valor que tuvieron en su tiempo.**

La falta de discurso y elaboración crítico-temática y la difusa contextualización de su trabajo, además de la baja autoestima generacional, le otorgan a este grupo de fotógrafos una escasa capacidad de autoevaluar el valor de su obra en una línea de tiempo y de apreciar y reconocer su propio aporte al medio fotográfico. Claro que aquí aplica la máxima que “*los árboles no dejan ver el bosque*”, es decir la falta de visión propia y su invisibilidad histórica, se acrecienta por todos los factores externos antes mencionados. Esto se refuerza, tal como lo mencionamos anteriormente, por la ausencia de una crítica y reflexión especializada en la época y la ceguera propia del medio que considera que en esta etapa no se estaba haciendo ninguna fotografía relevante de estos nuevos exponentes. Aquí cabe mencionar un hito fundacional del periodo que corresponde destacar y que ilustra su realidad contextual: la Exposición “*Autopsia Visual*” en la galería Contraluz (mayo, 1994) que agrupaba a 7 fotógrafos denominados de la nueva generación: Eduardo Verdugo, Maglio Pérez, Andrea Ayala, Sergio Cartes, Javier Godoy, Jaime Puebla y Hugo Angel. Se editó un sencillo Set de 8 fotografías en un formato postal por la editorial LOM, como único registro material de la exposición, fue una muy interesante y prometedora muestra, pero no trascendió mayormente a posterior. (*Ver referencias registros 1*)

Solo la reescritura y la revisión del archivo con el paso del tiempo pueden restituir en el horizonte fotográfico una singularidad y un valor a este período, pero debe existir una voluntad reflexiva y desde la crítica fotográfica, además de un empoderamiento de los mismos actores que sean capaces de sostener y construir un relato y dar una visibilidad a su archivo y a su cuerpo de obra. Esta investigación avanza en esa línea y toma de base los archivos de cada fotógrafo, muchos de los cuales recibimos en varias cajas de negativos desorganizados y sin criterios de clasificación, y que fueron digitalizados y sistematizados como parte de este proyecto.

▫ **Ejercicio solitario de la actividad no asociado a la práctica colectiva**

La generación anterior por motivos de subsistencia y por necesitar tener un resguardo legal para el ejercicio de la profesión, considerando la represión y censura existente, tendió a unirse gremialmente bajo la agrupación de la AFI creada en el año 1981. Esta mítica organización dio cuerpo y sostén a la actividad de denuncia y lucha contra la Dictadura.

La generación de los '90 no tiene pertenencia, ni un cuerpo colectivo que los agrupe. Esto marca profundamente un actuar y un ejercicio solitario de la profesión y de la actividad fotográfica. No existe, ni se justifica, ni interesa un actuar gremial del oficio. Esto acrecienta la búsqueda más personal, creativa y autoral del documentalismo. A la vez sienta las bases de una generación desarticulada, fragmentada y dispersa, que no tiene cuerpo colectivo, y lógica política de agrupación, perdiendo espesor en términos de poder sostener un relato generacional, un discurso propio y un cuerpo de obra persistente y resiliente en el tiempo.

III.A modo de conclusión: ¿han desaparecido las luciérnagas?

*“La imaginación es política, eso es lo que hay que asumir”
Georges Didi-Huberman*

Desde luego el paso del tiempo, la intermitencia, que deviene en desaparición y oscuridad, la indiferencia y falta de visión, han desdibujado del paisaje visible a las expresiones más leves, pulsantes, íntimas, pasajeras y frágiles. Los grandes reflectores de la historia revisitada e importante de la fotografía chilena (*La gran luz - lume*) han opacado la visibilidad y presencia de la “pequeña historia” (*la pequeña luz - lucciola*) poética y testimonial de un periodo difuso y nostálgico, doblemente invisible, primero en la propia escena del contexto cultural, donde la fotografía de la época no tenía el estatus actual de importancia en relación a las otras expresiones y disciplinas artísticas; y en segundo lugar, y es lo que más resuena, de la propia fotografía: sus pares, formadores y críticos, que desde una ceguera sintomática y estructural, ya antes explicada, y también de un cierto desencanto, pasividad y baja autoestima generacional propia. “*La luciérnaga está muerta, ha perdido sus gestos y su luz en la historia política de nuestra oscura contemporaneidad*”¹⁰ escribe en un bellissimo,

¹⁰ Georges Didi-Huberman. *Supervivencia de las luciérnagas*.

iluminador y crítico texto Georges Didi-Huberman, desde el cual se propone realizar una lectura crítica del presente apelando al poder iluminador de las imágenes como artefactos capaces de pensar y hacer política, equivalentes a la metáfora poética de las *Luciérnagas*, a través de las cuales revisita e ilumina el pensamiento político y los escritos del cineasta y escritor italiano *Pier Paolo Pasolini*.

Aquí cabe la metáfora de las *Luciérnagas*, las cuales sólo han desaparecido de la vista de quienes no se encuentran ya en buena posición para verlas emitir sus señales luminosas. Las pequeñas luces evanescentes, pasajeras, fugaces e intermitentes, que solo son apreciables en la intimidad de la noche, desde una distancia y un saber observar sereno y contemplativo, silencioso, con su “... *resplandor errático, ciertamente, pero resplandor vivo, resplandor de deseo y poesía encarnada*”¹¹. Y que son opacadas por los reflectores, la gran luz de la identidad e historia nacional. ¿Tal vez los fotógrafos de la época No necesitaban articular un relato, ni tenían nada importante que decir?, y ¿había que decirlo? Como el título de un libro del fotógrafo del periodo *José Pablo Concha* “*Nada que decir*”; o como el desencanto generacional del sueño incumplido; o la anestésica derrota del regreso a la democracia y el deber de estar a la altura de la historia patria hasta el aturdimiento, cargando la apatía y la nostalgia por la caída de las utopías. Es parte de lo que reflejan estas imágenes, tal vez la mirada por si sola era lo importante, una *monografía del mirar*, la mirada puesta en los taciturnos empleados de los cines bajos de la ciudad de *Maglio Pérez*; o en los personajes del psiquiátrico de Putaendo de *Ginette Riquelme*, con su narcisismo primario mirando el espejo en un reconocimiento estéril, absurdo; o el torso sangrante y depilado, con un corazón dibujado de bello en el centro del pecho, performance íntima del también cronista urbano Pedro Lemebel, que registra *Ulises Nilo*, “*la yegua del apocalipsis*” añorando el vientre materno, la revolución, la utopía proletaria, el mundo popular; o el solitario boxeador de *Jaime Puebla* orinando en un baño maloliente antes de la próxima pelea en el Club México semi vacío y a media luz; misma postal en el espejo del baño contiguo, un cuerpo de boxeador desnudo y sudado, reflejado en un espejo empañado de vapor de *José Pablo Concha*; o las instantáneas dantescas, cual fresco de Francis Bacon, del Matadero del barrio Lo Valledor, iluminadas por una luz casi religiosa de *Víctor Ruiz*. (ver referencias fotográficas 1 a 6)

Todas historias mínimas irrelevantes de épica, cargadas de nostalgia y anonimato, de la añoranza del retorno a la aldea, que en la banalidad creciente de la productividad nacional fueron eclipsadas por el relato de los nuevos tiempos, el pujante empleo, el consumo y progreso social, de un país cuyo enemigo ahora era difuso, disperso, oscilante y anestésico. El poder se disgrega y desatomiza en varias formas y manifestaciones como las corporaciones, el capital, la burocracia, el establishment democrático, la cultura institucional. Las luciérnagas por su naturaleza desterritorializada, dispersa, fragmentada operan en ese vacío de poder de los 90’, de la transición post-dictadura, en los intersticios y capas marginales de la sociedad chilena, paisajes donde no se pone la mirada, ni el énfasis de un país emergente que se sube al carro del progreso y el modelo Neoliberal que solo visibiliza los espacios productivos, estadísticos y cuantitativos. Las *luciérnagas* son la metáfora de ese

¹¹ Georges Didi-Huberman. *Supervivencia de las luciérnagas*.

vacío de poder de esos tiempos y de la sociedad contemporánea, en sus aspectos estéticos, políticos e incluso éticos, una metáfora de ese poder sobrepuesto de vacío y de la indiferencia transformada en mercancía. En los 90' sintomáticamente también las culturas populares y microculturas van sufriendo aislamiento, la llegada de la democracia y la transición contemplan un relato de la desaparición de la realidad del pueblo, de lo comunitario, que se percibe como ausencia de relato, nostalgia, apatía y un tono anímico apagado. El lenguaje de las cosas cambia, se introduce el consumo y el paisaje social urbano que conocíamos va desapareciendo. Va devengando en aislamiento y silencio. *“El potente silencio de los ‘90”* se titula capítulo de la *Historia contemporánea de Chile de Gabriel Salazar y Julio Pinto*, que refleja y pone en contexto histórico dicha realidad. En los tiempos de la dictadura existía una mitificación del pueblo y su épica, existiendo un enemigo único y común que inspiraba el relato político y social del período. La fotografía de los '80 queda muy bien ilustrada por el título del documental *“La Ciudad de los fotógrafos”*, la fotografía de los 90' transcurre no en esa ciudad, no en esa *“Polis”*, ni en la realidad del pueblo, sino en un espacio representacional íntimo e interior, *“En la secreta casa de la noche”*¹² como diría el poeta Jorge Tellier en su poema.

Los fotógrafos de la época narran esas historias precarias en los barrios que con el correr del tiempo desaparecieron, en los clubes de Box marginales, en las carpas de gitanos, en las tocatas Underground y Punks, en la bohemia y la noche, en los centros de reclusión de enfermos mentales y ancianos. Siempre en la fotografía chilena se ha hecho mención de este mundo a través de la obra de Paz Errazuriz, que fue un fiel cronista de los olvidados y personajes de segundo reparto de la sociedad chilena, pero en este período muchos fotógrafos desconocidos retratan esa cara más hostil de la sociedad, las microculturas, la realidad subterránea al mundo del progreso que avanza galopante a un futuro de nación desarrollada. Las *luciérnagas* iluminan estas zonas de sacrificio, estas realidades veladas y aisladas del Chile democrático, los territorios puros de la dulce patria. También hay una cierta narrativa política en estas imágenes, el relato de la transición a la democracia *“...un discurso más profundo que la lucha contra el tirano. Un discurso que habla de las consecuencias de un cambio que fue finalmente una derrota demasiado larga y vigente.”*¹³

Así como ha desaparecido este mundo del paisaje y relato social, también fueron desapareciendo e invisibilizándose estos cronistas visuales fotógrafos, dispersos y desarraigados del espacio institucional y del imaginario fotográfico de nuestros tiempos. Muchos de ellos emigraron a otros países en busca de nuevos horizontes, otros dejaron la actividad, y solo algunos han permanecido activos y vigentes hasta nuestros días.

Resulta pertinente poder revisar este archivo fotográfico, que desde el paso del tiempo y la perspectiva histórica parece cada vez más el relato ausente, el eslabón perdido de la fotografía chilena, hoy fragmentada y desmaterializada en una frontera difusa, el de las prácticas y estrategias contemporáneas del medio y la *Postfotografía*.

¹² Jorge Tellier *“En la secreta casa de la noche”* de libro *“Poemas del país de nunca jamás”* 1963

¹³ Emiliano Valenzuela *“Citadino, el purgatorio de Javier Godoy”*. 20117. Artículo a propósito de lanzamiento libro *Citadino de Javier Godoy* publicado en www.photoespacio.cl

Rescribir a través del archivo la historia de la imagen fotográfica nacional, a través del artificio del montaje, es un ejercicio complejo, puesto que implica una relectura, una nueva significación y riesgo, pero a la vez está implícita -la rescritura- como una resistencia natural del soporte, según queda de manifiesto en este texto: “...*la fotografía se resiste a ser fijada en un espacio y tiempo específico, ya que tiene un carácter migratorio, [las fotografías] son signos móviles que viajan de un contexto a otro en cada recontextualización y relectura, se redefinen y toman nuevos significados*”¹⁴

Asimismo, rescribir la historia de la imagen y de la luz es una tarea narrativa, la luz de la transición democrática, con su dialéctica ejemplar y casta, desapegada y apática, cínica y política “... *la luz es un medio narrativo. Está dirigida y juzga. Así muestra caminos.*”¹⁵, pero desde la mirada dispersa y periférica, no desde el poder, no desde el horizonte luminoso, sino desde la pequeña luz, desde las imágenes de la resistencia, la pequeña resistencia del día a día, esa luz que ilumina el espacio interior de la *secreta casa de la noche*, donde habitan las luciérnagas, los fotógrafos, los poetas.

¹⁴ Valeria de los Ríos. “*Fantasmas Artificiales*”. *Cine y Fotografía en la obra de Enrique Lihn*

¹⁵ Byung-Chul Han. *En el enjambre*

Referencias registros impresos:



Referencia 1: Exposición “Autopsia Visual” que agrupaba a 7 fotógrafos de la nueva generación Eduardo Verdugo, Maglio Perez, Andrea Ayala, Sergio Cartes, Javier Godoy, Jaime Puebla y Hugo Angel (recorte de prensa mayo de 1994, diario La Época). Se editó un sencillo Set de 8 fotografías en un formato postal por la editorial LOM, como único registro material de la exposición.



Referencia 2: “Revista de fotografía” publicada por Centro de Estudios y Difusión de la Fotografía

Referencias Fotográficas:



Foto 1: Maglio Pérez



Foto 2: Ginette Riquelme



Foto 3: Ulises Nilo



Foto 4: Jaime Puebla



Foto 5: José Pablo Concha



Foto 6: Víctor Ruíz

Referencias Bibliográficas:

- *Jeff Wall. "Señales de indiferencia: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual" (2003)*
- *Nathalie Goffard. 'Imagen Criolla. Prácticas fotográficas en las artes visuales de Chile'*
- *Chris Fassnidge. Revista "Fotografías" año 1, N°4 julio-agosto 1997*
- *Tomas Moulian. Artículo del libro "La Memoria Oxidada" titulado "El artificio de la mirada"*
- *Georges Didi-Huberman. Supervivencia de las luciérnagas*
- *Julio Pinto; Gabriel Salazar: Historia contemporánea de Chile*
- *Valeria de los Ríos. "Fantasmas Artificiales". Cine y Fotografía en la obra de Enrique Lihn*
- *Byung-Chul Han. En el enjambre*