

## Contexto y fotografía década de los 90

José Pablo Concha Lagos

El sentido fundamental de este texto es proponer un campo contextual en diversos aspectos a la producción fotográfica documental de la década de los noventa. Esta producción se da en un tiempo complejo de cambios profundos en lo político, social, económico y más ampliamente en lo cultural. La marca determinante es la diferencia fundamental con la producción fotográfica de la década anterior, marcada ésta por una militancia política explícita, con objetivos claros y precisos y con una conciencia nítida del lugar y valor que ocupaba en su tiempo. La relación que se puede observar entre estos dos tiempos y por esto dos generaciones es compleja. Unos son alumnos de los otros, por consiguiente “herederos” de cierta tradición documentalista, pero los alumnos viven un contexto social completamente distinto, que no se ajusta a los modelos estéticos y éticos de sus profesores. Esta tensión se hace crítica cuando constatamos que la presencia pública de la generación de los ochenta se da en los noventa cuando sus fotografías dejan de estar al servicio de la información y se transforman en objetos de apreciación histórico-estética. La importancia de estas imágenes habría obliterado a la generación siguiente, coincidiendo con el juicio general, infundado, de que la década de los noventa es una década perdida para la juventud que la encarnó. Nuestra impresión es que precisamente por el nuevo contexto, la nueva generación redirige y concentra sus intereses estéticos, sociales a ámbitos poco o inexplorados por la generación anterior. Creemos que esto no es solamente por buscar nuevos objetos fotográficos, sino que la sensibilidad fotográfica y social hizo que los objetos fotográficos se buscaran en aquellos espacios que no han sido ni fueron protagonistas de grandes relatos sociales, ni luchas políticas, sino más bien de historias pequeñas, espacios marginales, historias íntimas.

Gabriel Salazar y Julio Pinto titulan como “El potente silencio de los ‘90” al último apartado del último capítulo de su quinto volumen de la *Historia contemporánea de Chile*, el que tiene como tema fundamental a la juventud de esa década. Desde la perspectiva política, la juventud de los noventa experimenta un momento complejo en términos históricos; junto con el inicio de este período, Chile amanece con la promesa democrática y la juventud que la protagoniza queda paralogizada en medio del pasado traumático y el futuro incierto de libertad política y social. Salazar y Pinto caracterizan la actitud existencial de este grupo etario con la expresión “no estoy ni ahí”; como encarnación de una actitud desapegada de las circunstancias políticas y sociales. Pero este “ni ahí” no es respecto de su propia contingencia, sino más bien lo que se desacredita con esta expresión es a cualquier encarnación de autoridad. Esta figura pierde valor frente a una juventud que se manifiesta desafectada de la contienda partidaria, de la búsqueda de poder; más bien, según lo indicado por los historiadores, esta juventud confirma su sitio desde el cual mira y

enjuicia su contingencia. Si la necesidad de pertenencia durante la década de los ochenta, se dio en el marco de las luchas sociales en contra de la dictadura, sus lugares de pertenencia fueron organizaciones que manifestaran una acción política explícita; la militancia partidaria, el espacio público aglutinador en el que el grupo se manifiesta como uno sólo en contra de un enemigo único y definido. En la década de los noventa el sentido aglutinador es muchísimo más difuso. Ya no existe el enemigo evidente, la dictadura queda en el pasado constreñida a una transición engañosa, ya que por un lado se comienza a instalar la democracia, pero por otro, el poder militar mantiene una presencia que no duda en hacerse ver. La expresión del presidente Patricio Aylwin de “justicia en la medida de lo posible” expresa nítidamente la ambigüedad política en la que se vivía, ya que esta debe ser leída como un gesto de temor a las consecuencias que una “justicia justa” podría generar en una reacción militar en medio del ejercicio democrático. En este contexto, y como lo plantean Salazar y Pinto, la necesidad de encuentro, de pertenencia, de identificación social no se da en el ámbito político, en el ámbito público, sino que en pequeños grupos de referencia inmediata, con muchísimo menor prestigio social, algunos, derechamente, estigmatizados como lugares que reúnen “lo que botó la ola”. Por ejemplo, las barras bravas de los clubes de fútbol, “los carretes”, los viernes en los pastos universitarios, etc. (Salazar, Pinto, 261). Como plantean los autores, la posición de los jóvenes en este período requería de una fortaleza no entendida, ya que quedan en el desamparo, en el olvido como fuerza política, de hecho la política se institucionaliza y se afianza en la instalación simbólica de su ejercicio, en cambio para sobrevivir en este espacio ambiguo los jóvenes han debido sostenerse con lo que tuvieron a mano, con lo más cercano, pero no como desidia respecto de la actualidad política y social, sino desde una experiencia de resistencia inmediata a las estructuras sociales y políticas legitimadas en una incipiente democracia controlada por los poderes fácticos. Los autores señalan el deseo de “encontrarse” por parte de los jóvenes, lo que se muestra como una necesidad imperiosa de participación:

“No todos los grupos surgen con el propósito *consciente* de crear espacios participativos para sí y para otros (...). Lo normal es que los jóvenes se asocien ‘espontáneamente’ sobre la base de un *marco o contexto común de tipo incidental* que les permite ‘encontrarse’ con cierta periodicidad. Ese espacio surge, por ejemplo, entre jóvenes vecinos, entre condiscípulos de colegio o universidad, dentro de una barra de hinchas de fútbol, en una feligresía parroquial o confesional, etc. (...) *lo que prolifera entre los jóvenes son espacios participativos y no organizaciones*. Es más: los jóvenes evitan que sus espacios se conviertan en organizaciones. Se acepta la participación, pero no si institucionalización. Prefieren instalarse en lo transicional, que, pese a su indefinición, se mueve. (S/P. pág. 263)

La expresión “no estoy ni ahí” muestra, entonces, no un ánimo de desidia al contexto político, sino más bien una preocupación por su propia inmediatez, que es donde se juega su ser y su estar, y no en las grandes estructuras sociales, porque ya no hay lucha

que dar a ese nivel. El desapego se da porque las propias estructuras partidarias han caído en el descrédito como espacio participativo y generador de cambios. Si en la década de los ochenta, la lucha era de orden político y social, en la década siguiente la primera pierde sentido y la segunda se ve silenciada por un engañoso crecimiento económico.

En marzo de 1998 el presidente Eduardo Frei edita el libro *Chile en los noventa*, texto encargado por su presidencia, siendo sus editores Cristián Toloza y Eugenio Lahera. En el texto de presentación, el presidente Frei indica, refiriéndose a esta década:

“Ha sido un tiempo en que nuestra base material se ha expandido en una forma sin precedentes; en que nuestro país ha estado más que nunca inserto en aventuras comunes con la humanidad; en que convivimos con las tensiones propias de una democracia que se consolida; en el cual están cambiando la cultura y las formas de vida, en que variados sectores se modernizan aceleradamente. “ (pág. 17)

Más adelante agrega una promesa incumplida y que ha sido manifestada por varios presidentes y es el convencimiento de que estamos, como país, a las puertas del desarrollo. Esta promesa y la descripción del tiempo que se vivió en la década, muestran un país pujante en términos económicos y con una democracia que se consolida día a día. Pero además, como un país que goza de prestigio internacional y que por esta razón vive una reinscripción en el concierto internacional, espacio perdido fuertemente en tiempos de la dictadura. Joaquín Vial, Economista y Director de presupuesto de la administración Frei, tiene la responsabilidad de entregar el panorama económico de la década, titulado la primera parte de su capítulo “La estrategia del desarrollo: crecimiento con equidad”, como “Chile en los noventa: un caso de claro éxito económico”. Los índices que muestra son evidentemente favorables, en los que se destacan un crecimiento sostenido de alrededor del 7%, con inflación de un dígito y una desocupación del orden del 6%. Se plantea, además, que en este período la pobreza se redujo sustancialmente, cayendo del 45% en 1987 a un 23% en 1996. (Vial, 184). Es evidente que las cifras muestran un dinamismo insospechado y que es posible pensar como el presidente Frei, que se está ad portas del desarrollo. Chile se instala con gran convicción en el sendero del consumo, este será la herramienta fundamental de la prosperidad económica, siendo el endeudamiento la consecuencia siniestra de la cara brillante de la moneda económica de la década. Es decir, en este período se tendrá acceso a bienes que antes eran impensados, con una economía abierta al mundo, en un país que muy lentamente se abría al mundo desde la perspectiva cultural.

Hay que indicar que el acceso a la información globalizada sólo fue posible a fines de la década. Internet comienza a ser utilizada, con conexiones muy precarias, con modem conectados a la línea telefónica, desde la segunda mitad de la década (la Universidad

Católica masifica el uso de internet el año 1997, entregándole a sus alumnos una cuenta de correo electrónico). Este aspecto tecnológico es muy relevante como posibilidad de acceso a información cultural.

Es importante completar este cuadro contextual con el desarrollo de la educación superior y con el amplio ámbito cultural reseñado en este libro.

Es durante la dictadura militar que el sistema de educación superior experimenta un cambio radical. Según informa Raúl Atria, en el apartado de educación superior, se indica que en el año ochenta sólo existían ocho universidades a lo largo del país; desde el año 1981 este panorama cambia significativamente cuando la autoridad adopta la política de desregular el “mercado” educacional, lo que permite la creación de universidades privadas como la Universidad Diego Portales y Gabriela Mistral a inicios de la década de los ochenta. Un crecimiento explosivo se da a fines de la década e inicios de la de los noventa, llegando al año 1996 a una oferta de instituciones superiores de 25 universidades tradicionales, 42 privadas, 69 institutos profesionales y 126 centros de formación técnica. (Fuente Ministerio de Educación, citado en *Chile en los Noventa*). Estas cifras sólo nos permiten vislumbrar el cambio radical del panorama, pero no es posible hacerse cargo de los desafíos que esto implicó, como la calidad, la cobertura, perfeccionamiento del marco regulatorio, etc.

En este contexto es que institutos como Arcos (1981), FotoArte (1973) y Alpes (1977) comienzan un desarrollo significativo en la formación de jóvenes en “el ámbito de los estudios sociales y culturales”, como lo indica la página web de Arcos, como en la práctica fotográfica. Hubo otras iniciativas, como FotoForum, pero que quedaron en el camino, a pesar de tener egresados que hoy ocupan un lugar destacado en la escena nacional.

Este panorama inicial se afianza nítidamente desde el inicio de la década de los noventa. Es en esta época en que la formación en fotografía se profesionaliza, siendo los alumnos egresados en estas fechas los primeros en ostentar el título profesional.

En este contexto, las tres escuelas más activas serán Arcos, Alpes y FotoArte, siendo las dos primeras las más destacadas en la formación periodística y documental, quedando FotoArte en una zona más cerca de la expresividad artística. Este hecho es significativo, ya que buena parte de los autores reseñados en nuestra investigación fueron alumnos de Arcos y Alpes.

Desde una perspectiva más amplia, y tratando de configurar un cierto ánimo cultural, un punto de vista interesante es lo que nos dice Ignacio Álvarez en su artículo: “Sujeto y mundo material en la narrativa chilena del noventa y el dos mil: estoicos, escépticos y epicúreos” (2012), para empezar, expone lo propuesto por Cánovas cuando éste

“... identifica para los años noventa una imagen característica, la del huérfano, que expone en unos términos cercanos a los que usa Leonidas Morales para hablar de la moratoria identitaria posmoderna: ‘como si el sujeto se hubiera vaciado de contenido para exhibir una carencia primigenia, activada por un acontecimiento histórico, el de 1973.’” (Cánovas 39, en Álvarez, 2012).

Esta caracterización del sujeto de los noventa es especialmente crítica en el contexto de la transición política; las banderas que se enarbolaban resultaban ser soportes existenciales frente al ambiente desolado en que se desarrollaban las actividades simbólicas. El desamparo es porque el sujeto debe hacer el esfuerzo de construir una épica, pero que ya no será colectiva, sino más bien individual. Ya no hay un enemigo común que aglutine, lo que queda es la experiencia individual de resignificación de su lugar simbólico.

En este sentido, es muy interesante lo que plantea Marcela Serrano en una entrevista publicada en la revista académica *Confluencia* Vol. 13, No. 1, de University of Northern Colorado en el año 1997, donde explica que su obra de los noventa se entiende desde el lugar de la nostalgia, desde la distancia de aquellos que eran bajo la dictadura, la marginalidad, pero también la solidaridad, la generosidad, valores que resultaban ser aglutinadores y que con la llegada de la democracia, para Serrano, desaparecieron instantáneamente. En este caso, el recurso de Serrano es escribir desde este lugar, desde la posibilidad de la ficción de acceder a ese tiempo pasado y reelaborar el trauma de la dictadura. Ahora, lo que debemos situar respecto de Marcela Serrano es que ella corresponde a una artista que desde su propio protagonismo político de los ochenta escribe en los noventa. Esta salvedad es muy relevante para entender dos elementos básicos respecto de la fotografía de los noventa. Nuestra precisión en la definición generacional apunta a los fotógrafos que se delimitan como autores en esta década y construyen obras o esbozos de obra en este tiempo. Este asunto es fundamental para entender las posibilidades políticas del documentalismo en los noventa. La nostalgia del pasado en la fotografía solo es posible desde la actualización del archivo, pero no desde la producción específica; como la fotografía documental es pura contingencia, no puede haber nostalgia en la imagen que se produce, hay nostalgia en la recuperación simbólica de una fotografía del pasado, pero en relación a una generación que hace fotografías en su tiempo, es éste y no otro lo que llena su espacio. Los fotógrafos de la generación de los noventa sólo pueden hacerse cargo de sus nuevos intereses a pesar de ser “discípulos” de los fotógrafos de los ochenta.

La escena cultural de los noventa está marcada por la nostalgia de los ochenta, pero esta nostalgia, además, se entiende como la posibilidad de elaborar un pasado dramático, por esta razón, los fotógrafos, por ejemplo, de la AFI se van a constituir en los referentes permanentes de la disciplina fotográfica durante los noventa. En este sentido, la

recuperación de los trabajos producidos en los noventa revela que la mirada fotográfica de este tiempo tiene un carácter político atomizado, concentrado; es como si la transición política, encarnada en la fotografía, se diera efectivamente de modo más bien subterránea, o dicho de otro modo, 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.

Una iniciativa importante fue la creación del Centro de Difusión y Estudios de la Fotografía, dirigido por Héctor López. Este Centro se convirtió rápidamente en un lugar clave para la difusión de la fotografía. En esta década sólo hubo dos iniciativas como espacios de exhibición exclusiva de fotografía, el ya mencionado y el Centro Nacional de fotografía dirigido por Chriss Fassnidge, que operó en una sala de la Casa Colorada en la calle Merced de la capital. Un aporte fundamental del Centro dirigido por López fue la creación de la revista *Fotografías*, publicación que apareció entre los años 1997 y 2000. En esta publicación se presentaban artículos de referentes fotográficos chilenos y extranjeros, además de incluir artículos reflexivos sobre la disciplina. También se consignaron algunos nuevos fotógrafos como Tomás Munita o Hugo Ángel, a partir de la muestra Autopsia visual (1994), que reunía a la fotografía joven de la época.

Como mencionábamos más arriba, la formación de fotógrafos en esta década se concentró fundamentalmente en Arcos y Alpes, siendo el género periodístico y documental los más relevantes. La presencia de profesores como Claudio Pérez, Héctor López y Mauricio Valenzuela, entre otros, determinarán ciertas opciones en la producción y valoración de ciertos géneros por sobre otros. En este sentido, se puede verificar dos etapas en la década que se identifican en el primer y segundo lustro, como lo identifica Carla Möller en su artículo *Discontinuidades y acontecer en la fotografía de los años noventa en Chile*. El impulso documental en la formación de los nuevos fotógrafos, con la impronta de los profesores fotógrafos de los ochenta, se contextualiza en un escenario muy distinto que la década anterior.

Como ya decíamos, la lucha contra la dictadura ya no es tema, pero aparecen nuevas inquietudes particulares. Las fotografías de Luis Hidalgo tomarán como preocupación central la ciudad y la experiencia que sólo se da en este espacio. La desaparición del toque de queda le permitirá descubrir las características peculiares de la noche en Santiago. La estética de sus fotografías de la ciudad nocturna está marcada por el uso del color de la película forzada, sin intervención de flash, lo que produce una textura y saturación de colores particular y precisa. Los tiempos de obturación son lentos, lo que hace que las imágenes tengan los “errores” del movimiento de los personajes y la indefinición de los objetos. En oposición a la noche santiaguina de la dictadura que es en blanco y negro, esta noche descubre espacios precarios que acentúa más esta condición por el contraste y por los

rostros desdibujados. Los sujetos son anónimos, en una noche que se hace siniestra y precaria. Pero aparecen nuevos temas en este fotógrafo como la Garra Blanca (Foto 1),



Foto 1 Luis Hidalgo

barra brava del club Colo-Colo (Javier Godoy también realizará un trabajo fotográfico de este tema, pero de Los de Abajo, barra brava de la Universidad de Chile). Este trabajo, junto con el de Godoy, descubre una nueva marginalidad, o más bien, un nuevo lugar de manifestación pública de aquellos que en los ochenta se encarnaban en “Pateando piedras”, de Los Prisioneros. Los marginados verán en estos grupos la posibilidad de pertenencia, de identificación popular, de nuevo territorio en el que se puede expandir la energía contenida de la precariedad social y de la marginación de una economía que crece a tasas inimaginables, pero de la que no son parte. Una fotografía especialmente significativa es aquella tomada en la noche, tal vez a la entrada o salida de un concierto de música Punk, en la que aparecen juntos una joven con un corte de pelo “mohicano” y chaqueta de cuero, junto a un carabinero que la toca con su mano izquierda. El uniformado mira directo a la cámara, mientras que la joven dirige su mirada fuera de campo sin tomar en cuenta la presencia del carabinero. Esta imagen muestra una nueva relación cultural entre sujetos de muy improbable relación en décadas anteriores. No es que se observe una convivencia amable, sino que simplemente la relación ya es una novedad.

Marcela Contardo se preocupa de marginalidades que están más allá de cuestiones políticas contingentes o ideológicas-partidistas. La religiosidad, la ancianidad y los gitanos serán preocupaciones centrales en su trabajo. Respecto de la religiosidad será el mundo evangélico el que abordará desde la práctica ceremonial. Los encuentros en el culto

entregarán a Contardo un agudo e intenso material que se opone a la “austeridad” propia del mundo católico, especialmente mayoritario en el imaginario chileno. Las fotografías que realiza Contardo en el modesto templo evangélico se caracterizan por recurrir a encuadres cerrado y ángulos de toma que privilegia las diagonales; la escasa iluminación obliga a producir fotografías contrastadas y borrosas por el desenfoque y por el movimiento (Foto 2).



Foto 2 Marcela Contardo

Este privilegio de la luz natural responde a la voluntad ético-estética de manejar sensiblemente la luz disponible en oposición a la intervención del flash. Esta opción daría una mayor capacidad expresiva a la fotografía, ya que el flash homogeniza la escena, imponiéndole una luz pareja que borra las particularidades del tiempo y lugar fotografiado. Contrapicados extremos muy cerca de una mujer con los ojos cerrados y con gesto afectado por introspección religiosa, el primer plano lo ocupa el brazo que en diagonal cruza la imagen desde el ángulo inferior derecho hacia el superior izquierdo. Imágenes como esta marcan la intencionalidad extrema y expresiva de la fotógrafa. La complejidad de estas imágenes es inédita en la escena fotográfica de la época, pero es esta generación que comienza a trabajar con el error fotográfico como posibilidad expresiva, como estrategia estética que tiene por finalidad intensificar el contenido documentado<sup>1</sup>. Las fotografías que

---

<sup>1</sup> El año 2000 se inaugura la muestra “El artificio del lente”, en la que participan tres fotógrafos de los ochenta y uno de los noventa. Es acá que el recurso expresivo del “error” se instala privilegiadamente y



constituyen su trabajo en el Geriátrico tienen un dramatismo sostenido en la sensación de abandono, de locura senil, de profunda tristeza, sentimientos que contrastan con el deseo de la sociedad de abandonar la oscuridad política de la dictadura. Lo que nos muestra Marcela Contardo es una condición que la sociedad chilena comienza a marginar en ese tiempo, hasta el extremo contemporáneo de su total *borramiento* (foto 3).



Foto 3, Marcela Contardo

Javier Godoy es un fotógrafo especialmente relevante para esta generación. Es la bisagra entre los ochenta y los noventa. Este lugar se explica por su participación en el trabajo colectivo realizado por Álvaro Hoppe, Claudio Pérez y Héctor López, que junto con Godoy se llamó *El artificio del lente*. Es la primera vez que se integran dos generaciones de fotógrafos, el mismo Godoy afirma que para él fue un gran reconocimiento, era como una suerte de consagración o mejor de confirmación de su valor como fotógrafo. Su trabajo se ha concentrado fundamentalmente en Santiago, pero durante los noventa trabajó para el suplemento Zona de Contacto del diario El Mercurio, suplemento juvenil que puso particular cuidado en la fotografía. En este contexto, Godoy realiza un trabajo

---

consagradamente en la escena fotográfica chilena. Este hito sólo se puede entender por la libertad que los fotógrafos de los noventa hacen uso de estos recursos.

especialmente significativo para la época. Un reportaje al servicio militar en Punta Arenas en el año 1995 (Foto 4).



Foto 4 Javier Godoy

La relación histórica entre el diario y el ejército, como afirma Godoy, facilitó el acceso a este espacio, que para la nueva democracia aparecía como peligroso, inaccesible y desprestigiado. No era fácil llegar a este lugar. Javier cuenta que durante toda su investigación fotográfica estuvo acompañado por un “chaperón” militar que le iba indicando lo que se podía registrar, pero el hábil manejo de las situaciones le permitió mostrar, a través de recursos estéticos, una mirada desconocida del interior de los regimientos. El persistente contraluz y contraste marcan estéticamente el lenguaje utilizado por Godoy para estas fotografías. El mundo militar, tan hermético y siniestro durante la dictadura por primera vez se abre para la mirada escrutadora del público y Godoy fue capaz de ensanchar el margen impuesto para este trabajo.

Los rostros que aparecen en estas fotografías, en las fotografías de los 90 son los que ahora no queremos ver, son feos, viejos, deformes, mientras que el espíritu que embarga al país es el de triunfo, por un lado, la democracia, como triunfo necesario para el espíritu del país, pero por otro, la necesidad de olvidar, al menos por un rato, el dolor del que estábamos saliendo a través del consumo, de una alegría genuina por el retorno a la democracia, pero exacerbada por el nuevo acceso a bienes.

Las caras que retrata Andrea Ayala en su escuela diferencial, son los que no fueron apropiados para ese momento. Jóvenes con dificultades cognitivas, de rostros desencajados, alejados de todo canon de belleza, encarnan el dolor familiar de lo extraño, de lo ominoso, de lo que se quiere ocultar en asilos marcados por la precariedad económica, precisamente

porque a estos espacios no llega el nuevo espíritu económico. Las fotografías de Ayala son construidas con cuidadosos encuadres, en los que establece relaciones espaciales muy precisas (foto 5).



Foto 5 Andrea Ayala

Primeros planos tensionados por la sucesión de sujetos hacia los planos de fondo. Los rostros con gestos ingenuos, infantiles y transparentes miran directo a la cámara, no son miradas inquisidoras, son más bien ojos que se translucen en su ingenuidad y sonríen con alegría verdadera, pero estas actitudes se contrastan con la conciencia de la fotógrafa de estar haciendo imágenes al margen.

La circulación de estas fotografías fue muy escasa, por lo tanto, muchas de ellas quedaron guardadas en los archivos personales, silenciadas y sin la posibilidad de mostrar la mirada de esa generación del Chile que aparecía “renovado” en la década que daba la bienvenida a la vida democrática. Esta generación de fotógrafos es deudora de la de los ochenta, pero es evidente el ensanchamiento crítico, estético y técnico que hacen de la disciplina. Por esta razón ha sido fundamental entrar a mirar detenidamente este período para entender una década que parece más bien subterránea.

## Referencias

Ignacio Álvarez: “Sujeto y mundo material en la narrativa chilena del noventa y el dos mil: estoicos, escépticos y epicúreos”. *Revista chilena de literatura* (2012).

Pinto, Julio; Gabriel Salazar: *Historia contemporánea de Chile*.

Cristián Toloza y Eugenio Lahera (editores): *Chile en los noventa*.

Serrano, Marcela. Entrevista publicada en la revista académica *Confluencia* Vol. 13, No. 1, de University of Northern Colorado, 1997.