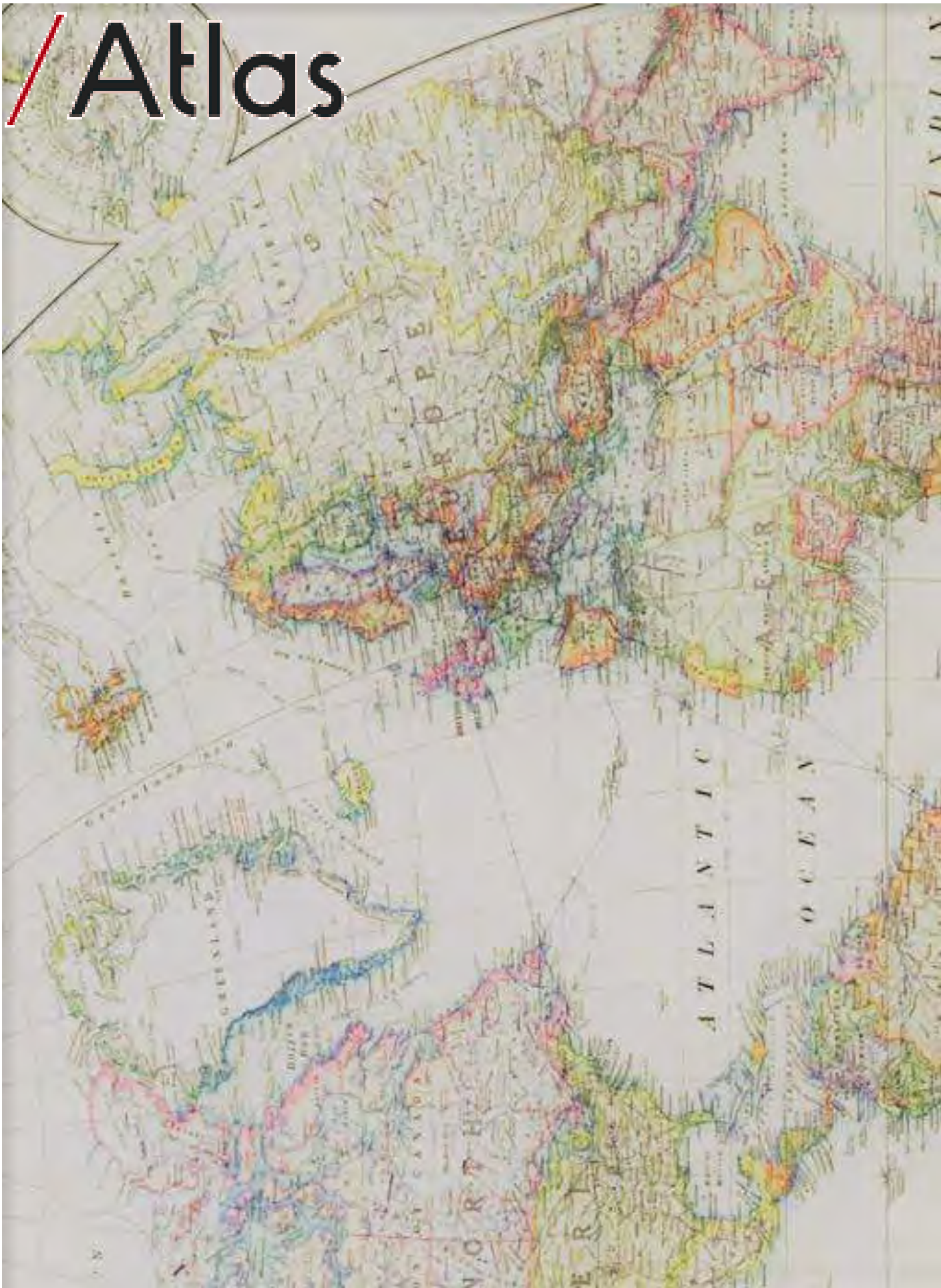
/Atlas



Memoria de los artículos publicados en la revista ATLAS imaginarios visuales años 2014-2017

Dirección y editorial años 2014-2017

Directora: Mane Adaro.

Equipo editorial: Rita Ferrer, Natalia Fortuny, Sol Astrid Giraldo, Paz López, Tania Medalla y Sebastián Valenzuela.

Colabores año 2016 por orden de aparición:

Mane Adaro
Sol Astrid Giraldo
Paz López
Jorge Díaz
Paloma Villalobos
Mariairis Flores
Verónica Troncoco
Andréa Jösch
Ignacio Chávez
Rita Ferrer
Valentina Montero
Andrés Muñoz
Natalia Fortuny
Sebastián Valenzuela
Ángeles Donoso Macaya
Rosario Montero
Vanesa Magnetto
Luis Ignacio García
Alejandra Castillo
Jorge Gronemeyer
Belén Cerezo
Mónica Salinero y Stella Salinero

Índice

1.- “Una explosión sorda y grave, no muy lejos”: entrevista al colectivo Agencia de Borde. Mane Adaro (2016)

2.- Si las paredes hablaran. Sol Astrid Giraldo (2016)

3 .- Arder no es desaparecer Sobre la muestra de Pedro Lemebel en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, inaugurada a un año de su muerte. Paz López (2016)

4.- Ojos digitales para un cuerpo vegetal Sobre “yo. Híbrido” de Diego Argote. Jorge Díaz (2016)

5.- El cuerpo bajo asalto, el asalto del cuerpo: entrevista a Érika Ordosgoitti (2016)

6.- Neltume señala el camino, del Colectivo Araya-Carrión en el espacio de memorias Londres 38. Atlas (2016)

7.- “Metamorphosis of Japan. After the War” de la Fundación Japonesa en Bangkok: mirar el sol después del desastre bélico. Paloma Villalobos (2016)

8.- “Hombres no somos”: expansiones, fugas e ingresos desde el deseo y la negación. Mariairis Flores (2016)

9.- Registros fotográficos normalizados: sistemas de control y su subversión en la obra del colectivo Mujeres Creando. Verónica Troncoso (2016)

10.- Que vivan los #Estudiantes, exposición en la Séptima Bienal Argentina de Fotografía Documental Tucumán. Andrea Jösch (2016)

11.- “El desnudo de La manzana de adán. Efectos de supervivencia del cuerpo travestido”. Ignacio Chávez (2016)

12.- Perder el Norte, sobre el trabajo ” El eje en la Luna” de Catalina Juger. Rita Ferrer (2016)

13.- Hacia un registro del inconsciente de las estructuras. Entrevista a Francisco Navarrete Sitja. Valentina Montero (2016)

14.- PANOSECUENCIAS. Fragmentos de arquitectura residual por Andrés Muñoz. Andrés Muñoz (2016)

15.- El cadáver y el archivo. Un recorrido por la muestra fotográfica sobre crimen en el Metropolitan Museum de Nueva York. Natalia Fortuny (2016)

16.- Fractal, fotografías de Constanza Bravo. Atlas (2016)

17.- Ojos pornográficos para una tradición extinta. Sobre la exposición La Historia del Arte (HDA) de Sebastián Gherrë en Galería AFA. Jorge Díaz (2016)

18.- El Archivo telemático a través de la arquitectura de las plataformas de Facebook e Instagram. Sebastián Valenzuela (2016)

19.- Persistencias del retrato fotográfico. Ángeles Donoso Macaya (2016)

20.- Cambios, procesos y documentos: Conversaciones con Erick Faúndez y Macarena Quezada. Rosario Montero (2016)

21.- Fotografía y arquitectura: Signos desarmados.(Sobre la serie fotográfica Potsdamer y Leipziger Platz de Michael Wesely). Vanesa Magnetto (2016)

22.- Diálogos sobre el territorio en C.C. Matta y festival de la luz, Bs. As.

23.- Allende porno star sobre la obra de Felipe Rivas San Martín. Luis Ignacio García (2016)

24.- Conferencia de Luis González Palma. Atlas (2016)

25.- “Cuerpo de mujer: modelo para armar” P. II Blancas Distópicas de la artista colombiana Adriana Duque. Sol Astrid Giraldo (2016)

26.- La lengua de los pájaros en Galería Panam. Atlas (2016)

27.- Imagen, cuerpo. Alejandra Castillo (2016)

28.- Poner el cuerpo o sobre un vitalismo sin vanguardia. Paz López (2016)

29.- “Documentos extraviados. Niños de Chernóbil en Cuba”. La voz y el archivo en la obra de Sonia Cunliffe. Verónica Troncoso (2016)

30.- Pu Mapuche de Luis Sergio. Jorge Gronemeyer (2016)

31.- Panorama doméstico de Mira Bernabeu Serie Mise en Scène X. Atlas (2016)

32.- La imagen inclinada. Alejandra Castillo (2016)

33.- “Concepción de Mercado” de Alexis Díaz Belmar. Jorge Gronemeyer (2016)

34.- Nuevas arquitecturas de la imagen: Forensis en Fundación Proa. Natalia Fortuny (2016)

35.- Nada Personal: relatos inconclusos. Andrea Jösch (2016)

36.- Notas sobre la estrategia artística del collage/montaje y el espacio entre las imágenes. Belén Cerezo (2016)

37.- Cría Cuervas, de Gabriela Rivera. Mónica Salinero y Stella Salinero (2016)

/Atlas

“UNA EXPLOSIÓN SORDA Y GRAVE, NO MUY LEJOS”: ENTREVISTA AL COLECTIVO AGENCIA DE BORDE

MANE ADARO12 DICIEMBRE, 2016



Home

TextosEntrevista

“Una explosión sorda y grave, no muy lejos”: entrevista al colectivo Agencia de Borde

El 11 de Noviembre se inauguró en el Museo de Arte Contemporáneo, MAC Quinta Normal, la muestra: ***Una explosión sorda y grave, no muy lejos,*** del colectivo **Agencia de Borde** compuesto por **Rosario Montero, Paula Salas y Sebastián Melo**, en colaboración con **Javier Jaimovich y Matías Vilaplana.**

Resultado de una investigación que comenzó en el año 2015 y que reflexiona en la relación entre nuevos medios y paisaje contemporáneo, el proceso de trabajo del colectivo busca una relación interdisciplinaria, con estrategias antropológicas de estudio y lenguajes propios de las artes visuales y los nuevos medios. El fin, fue centrarse en los campos minados ubicados en el desierto de Atacama; investigar el paisaje desde una construcción cultural, social y política.

Para este proyecto, resultado de un Fondart 2015, comenzaron hace un año viajando cada cierto tiempo a la zona de Atacama, realizando un trabajo de campo que finaliza en la muestra expuesta. Con este propósito dialogamos con **Rosario Montero, Paula Salas y Sebastián Melo,** para que nos relataran sobre el proceso colectivo en la construcción del proyecto y la experiencia obtenida del paisaje nortino.



Una explosión sorda y grave, no muy lejos, video-díptico, 2016

1. ¿Podrían contar cómo nace el proyecto *Una explosión sorda y grave, no muy lejos*?

Rosario Montero: El proyecto surge desde las preocupaciones que nos agrupan en el colectivo Agencia de Borde, que son las nociones de territorio, paisaje e identidad. Particularmente, durante un viaje que el colectivo realiza al norte de Chile, nos toca experimentar la interrupción del territorio que surge a partir de la presencia de los campos minados. Desde ese momento compartimos la pregunta y se levanta el proyecto: ¿Qué rol juega la tecnología en la mediación de nuestra experiencia de paisaje?.

Paula Salas: De hecho, ya desde el 2013 estábamos trabajando como colectivo en proyectos de investigación y exposición que exploraban los vínculos particulares entre una comunidad y un territorio que definen su identidad cultural. Habíamos trabajado al menos en tres proyectos previos las maneras en que ciertos barrios y ciudades producen un imaginario social específico, con ciertos estereotipos de personas. Para este trabajo, como dice Rosario, nos concentramos en el papel de los medios de representación visual, como vídeo, fotografía y mapas, en relación al territorio. En este caso el imaginario social que exploramos no es sobre las personas que habitan un lugar, sino sobre los estereotipos del territorio mismo.



Una explosión sorda y grave, no muy lejos, Instalación, 2016

2. En relación a lo señalado por Paula, en la sala hay tres espacios definidos: un vídeo diptico, un mural o instalación con dibujos y cuatro fotografías, ¿es posible que nos comenten cómo se traduce este hallazgo en lo visual? Y ¿cómo fue pensada entre ustedes, como colectivo, este cruce y conexión de estas instancias en el espacio museal, pensando que cada una de estas experiencias es casi un trabajo por sí solo?

P.S.: Siempre nos imaginamos la exhibición como un portal a los campos minados, una especie de cápsula espacial que le permitiría al público percibir esos territorios desde distintas perspectivas. En ese sentido se nos ocurrió que la muestra debía ser un recorrido, es decir, una experiencia en varios pasos que van agregando sensaciones e información. Este itinerario comienza con una suerte de prólogo a las tres secciones que tu mencionas. Es la colección de postales y pinturas de pequeño formato que reciben al espectador. Este conjunto de imágenes describe los estereotipos del paisaje desértico y altiplánico, como un lugar salvaje, exótico e inhabitado.
Luego están las otras tres secciones grandes de la muestra. Las cuatro fotografías del territorio confrontan directamente el estereotipo, representando los terrenos minados sin la capa de idealización habitual. Luego, la instalación mural con dibujos, ofrece otro tipo de acercamientos al territorio, esta vez desde el punto de vista de los habitantes. Los dibujos negros son representaciones hechas por distintos residentes -turistas, pastores, guías, estudiantes, niños, entre otros- de sus recorridos por la zona. Este conjunto da una idea de la multiplicidad de experiencias del territorio y del lugar que ocupan los campos minados en el imaginario local.

S. M: Por otra parte, el video-díptico nos lleva por paisajes a los que no podríamos acceder directamente, sino sólo a través de la imagen mediada. En una de las proyecciones se hace uso de

una cámara-drone para entrar a los campos minados y recorrerlos desde el punto de vista de un caminante. Estas imágenes se combinan con vistas aéreas que nos dan la sensación de escala del territorio cubierto por minas, pero también del movimiento que ocurren dentro de estos, por ejemplo los flujos de agua que han atravesado los campos minados. En paralelo, el otro video utiliza imágenes de trampas-cámaras activadas con sensores de movimiento que registran la actividad nocturna de la fauna. Los pumas, vizcachas y gatos andinos así como los territorios minados, aparecen frente a la cámara, pero de cierta forma no existen para el ojo humano.
Por último, hay dos partes importantes de la exposición que no forman parte de estas secciones. Una es el pequeño video de una mina antipersonal y el otro elemento es la instalación sonora que engloba toda la muestra.



Mapa subjetivo realizado por Diego Alamos, 2016

3. Efectivamente, al ver la muestra, el sonido inunda la sala llenándola de un efecto algo desestabilizador, que genera sensaciones acerca de lo perceptible e imperceptible del desierto. En relación a esto: ¿cómo fue para ustedes la exploración con la idea de un territorio minado teniendo en cuenta un estado e historia de militarización (ocupación militar) en gran parte del territorio nortino?

R.M.: Si tomamos en cuenta la extensión de los territorios de Tarapacá y Atacama por ejemplo, los campos minados no tienen grandes superficies, pero si se ubican en lugares estratégicos, utilizando la idea latente del peligro; la posibilidad de su existencia. Entonces, nuestro interés es reflexionar sobre esa idea, cómo un objeto tan pequeño logra apoderarse de un lugar tan importante y fracturar un territorio.

P.S.: Además, respecto a la militarización de la que hablas, nuestra idea era indagar esa situación, pero no desde el punto de vista periodístico, sino de la representación vs la experiencia en el territorio. Nos interesan los modos de habitar y recorrer un terreno interrumpido por las minas antipersonales. Además, investigamos de qué manera se pueden traducir esas experiencias directas a imágenes y sonidos que crean a su vez otra experiencia sensorial.

4. Imagino que la experiencia de vivir en un territorio diseñado militarmente para fragmentar y provocar miedo, produce en sí, un tiempo particular; anacrónico, en que todo parece sucederse disolviendo la idea de pasado y presente, mientras al mismo tiempo el paisaje es vendido permanentemente para el turismo. En este caso, la historia de la militarización, la ocupación y abandono que realizan desde el S XIX distintos actores se entrecruzan a estas memorias de una realidad actual. Con respecto a esto, dentro de la investigación y exposición, ¿aparece este tipo de "fantasmas" y conflictos?

R.M.: Quizás es un poco problemático llamarlos fantasmas, ya que supondría una aparición esporádica o diluida (sin mencionar la veracidad de la existencia). Aquello que sucede en el campo se podría describir en dos niveles: un nivel real y concreto, con el peligro de la explosión y el corte en el recorrido; el espacio negado, obscuro inaccesible, fragmentado, etc.. Por otra parte, aquello que nombra la Paula que es el nivel de las nociones e imaginaciones, cómo se construye como idea en el imaginario de quienes habitan con la particularidad de las condiciones propias de San Pedro. Con esto me refiero por ejemplo, a que si bien, la comisión de desminado ha realizado un trabajo arduo en la capacitación y educación de las comunidades cercanas a los campos, Sernatur niega por omisión la existencia de ellos. Poniendo no solo en peligro a quienes visitan estos lugares, sino generando dislocaciones simbólicas entre aquello que se vende como el paisaje Atacameño y como este se experimenta.



Una explosión sorda y grave, no muy lejos, fotografía, 2016

5. Muchos artistas han trabajado el desierto de Chile desde el cruce territorio/político, en el caso de ustedes, ¿cómo ven que inciden las distintas experiencias generadas con la comunidad y en la exposición en lo político del territorio?

R. M.: La exposición, al mismo tiempo que el trabajo realizado con la comunidad se articula desde la noción de recorrido, en este sentido quisimos comprender ¿de qué manera se vive o recorre un territorio fragmentado?. Y es en esa pregunta que surge "lo político" de la obra, de qué manera tecnologías de guerra articulan y modifican la experiencia de lugar. Que si bien, en un cotidiano y con comunidades que han sido educadas en la existencia de estos terrenos minados, quizás existe menos riesgo de explotar, ocurre un tipo de violencia bastante más sutil, lo que Rob Nixon denomina como violencia lenta (slow violence), que son aquellas acciones gubernamentales que modifica el vivir; que en este caso pasa por normalizar el fragmento o invisibilizar recorridos que en otros tiempos fueron parte del cotidiano. En la exposición lo que intentamos es desobedecer el mandato, e intentar volver a ver y experimentar ese territorio, darle una imagen a aquel lugar que había sido borrado.



Fotografía, 2016

6. En el texto señalan que las "minas antipersonales son una tecnología que crea fronteras virtuales"; me parece interesante como enunciado. ¿A qué se refieren?

R.M.: Con esto nos referimos a que las minas funcionan tanto desde el imaginario como desde el espacio físico. En este sentido podemos decir que; por un lado las minas antipersonales existen, son de dimensiones acotadas, más pequeñas que una manzana, color verde militar y en algunos lugares asoman tímidamente bajo los arenales del desierto. Pero por otro, esa tímida existencia se traduce en un espacio mental, un imaginario que anega el espacio. Supera el espacio físico que ocupa y pasa a ser una sombra, una mancha sin límites. Un objeto que fractura el paso en la

incertidumbre de no conocer su localización exacta, que no nos permite dar el siguiente paso y obliga a detenerse.

S. M: Incluso, después de que una zona es desminada, existe la posibilidad que algún explosivo siga enterrado. El proceso de desminado, a pesar del rigor con que se realiza, es inevitablemente un trabajo que reduce las probabilidades de encontrar una mina, pero no las elimina por completo. El territorio es dinámico y las minas se desplazan con el tiempo. Luego el mapa original en papel milimetrado que indica las posiciones de las minas deja de calzar. En este sentido, la virtualidad de las fronteras creada por las minas también se expresa en la imposibilidad de saber dónde están, en la incertidumbre que permanezcan ahí.

7. Hace un buen tiempo vienen trabajando como colectivo e imagino cada uno desde sus respectivas disciplinas, ¿cómo nace y cómo se ha ido generando esta integración de nuevas tecnologías en sus propuestas?

P.S.: Pienso que la principal razón para incorporar nuevas tecnologías son las nuevas preguntas. Por ejemplo hemos trabajado en investigaciones que preguntan también sobre territorio e identidad pero desde el punto de vista de las relaciones imaginarias que unen un lugar y unas personas. Estoy hablando por ejemplo del trabajo “El primer habitante” para el cual sólo usamos fotografía y dibujo en lápiz mina sobre papel. Y no es que no tuviéramos acceso a otros medios, es que con eso podíamos explorar en profundidad el tema que nos propusimos así que nos quedamos con esas dos técnicas.

En el caso de “Una Explosión” la pregunta sobre cómo crear un portal a los campos minados nos demandó otras tecnologías como el drone para entrar y registrar los campos minados, o el sonido para crear la tensión de un recorrido por esos territorios. La integración fue bastante orgánica porque logramos mantenernos enfocados en la pregunta y creo que no nos encariñamos mucho con ningún medio en particular -aunque el drone es un aparato inspirador ciertamente-. Pienso que a pesar de que cada uno de nosotros tiene sus técnicas preferidas, los cinco cooperamos en todas las estrategias que decidimos usar. Eso también fue muy entretenido del proceso, ya que los cinco aprendimos otros medios. Yo por ejemplo, de video, de drones, de animación 3D y diseño sonoro.



Una explosión sorda y grave, no muy lejos, fotografía, 2016

8. Las tres obras dentro de la sala me parecen sorprendentes por sí solas, imagino lo difícil que es resolver en un espacio delimitado el cruce de obras y sensaciones. Ya desde el punto de vista del espectador, ¿cómo creen ha sido recepcionada la propuesta, como experiencia, para un público que es mayormente citadino y que desconoce esta particular presencia de minas antipersonales?

P.S.: Hasta ahora hemos tenido buena acogida en cuanto algunos espectadores nos han comentado sobre las sensación de tensión al recorrer la exposición. También algunos han mencionado el contraste que se produce entre las fotos y los videos, y los mapas subjetivos. Les ha llamado la atención las diferencias en la representación del territorio entre esos trabajos. También algunos nos han mencionado que la iluminación les pareció muy baja para ver bien los mapas subjetivos por ejemplo.

Nuestra idea era justamente ofrecerle a un espectador desinformado una multiplicidad de experiencias de esos territorios lejanos. En ese sentido estamos contentos con la recepción que ha tenido la muestra.

9. Hay algo cruel en la experiencia de minar un territorio, que al mismo tiempo traza y responde a una ideología. Como proceso de trabajo colectivo y trabajo con la comunidad: ¿Qué conclusiones quedan acerca de esta experiencia?

P.S.: El trabajo con los militares fue muy ilustrativo para entender las causas por las cuales se mina un territorio en primer lugar. Conversando con ellos vimos que efectivamente como dices, hay una ideología detrás de este acto. Pero no es una política de la crueldad o la fuerza bruta -aunque esas

sean sus consecuencias posteriores-, se trata de una ideología pragmática, desprovista de ética, es la lógica del fin que justifica los medios. Y ¿ Cuál es ese fin? La Patria por supuesto. La nación es vista como un valor universal que excusa, es más, exige el sacrificio individual.

Por otra parte, esta estrategia por más pragmática que sea en el momento de la supuesta amenaza, con los años efectivamente se transforma en un problema cotidiano para muchas personas. De este modo vimos como los campos minados ejercen una violencia pasiva sobre los habitantes locales y también las personas de paso, como turistas y trabajadores temporeros. Este tipo de violencia no se expresa en un ataque directo sino en una promesa de un daño que puede ocurrir en cualquier momento.

El experimentar personalmente el riesgo y limitación que imponen las minas al territorio, también nos hizo pensar en la necesidad e historia de los bordes fronterizos que el ejército defiende tan fieramente. La historia de la demarcación de nuestro país se puede rastrear fácilmente hasta la colonia. Son reflejo de las estrategias de dominio territorial del poder hegemónico que era España en ese tiempo. El asunto curioso es porqué hemos conservado esta herencia hasta ahora. Esta pregunta abre una interrogante con múltiples niveles de razonamientos y no nos atreveremos a responderla, sin embargo nos llama la atención la aparente necesidad de un enemigo, un otro que permite constituirse como una comunidad imaginada. Vimos por ejemplo algunos comentarios de lectores en los artículos que salieron en la prensa de la exposición que evidenciaban una xenofobia y chovinismo que no nos esperábamos. Lamentablemente descubrimos que el miedo que motivó el sembrado de minas hace 40 años sigue presente en la sociedad de un modo subterráneo.



Imagen del drone sobre volando el terreno, 2016

Colectivo Agencia de Borde:http://www.thelandmineproject.com/

Abierta al público hasta el 22 de Enero del 2017 en el Museo de Arte Contemporáneo, Quinta Normal.

/Atlas

SI LAS PAREDES HABLARAN


SOL ASTRID GIRALDO1 DICIEMBRE, 2016



Home

ZonasImagen / Territorio

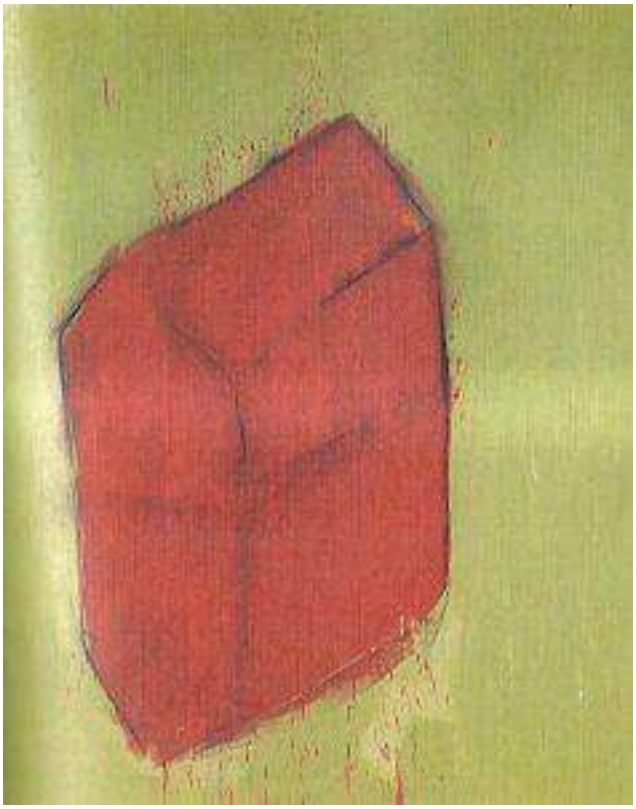
Si las paredes hablaran

El territorio, la casa, no preceden a quien los crea. Más que datos de la naturaleza o la realidad, son actos. Construcciones físicas, pero también, sobre todo, arquitecturas de sentidos. No existen antes ni después de que alguien habite, ejerza una semiótica territorial (Testa, 2013). El territorio y la casa, ese mundo interpretado del que habla Rilke, son discursos humanos. Los des-territorios, los no-lugares, las no-casas, también. Una casa se crea con los actos cotidianos del habitar. En cambio, las no-casas de un conflicto como el colombiano se producen en los actos extraordinarios, fulminantes, de la violencia. Allí no solo el espacio sino también el tiempo se bloquean. Si la casa delimita un adentro y un afuera, un yo y un otros, un círculo íntimo y un ámbito público, en la no-casa todo esto ha colisionado. Ya no protege, anida, une, teje, sino que como una membrana rota se ha dejado atravesar por los ruidos, debacles y sin sentidos de la guerra. El territorio tampoco lo es más. Apenas

suelo, tierra, ya no le pertenece a nadie, no solo en el sentido económico y político, sino cultural y vital.

Buena parte de los campos colombianos han dejado de ser territorios, lugares, paisajes, para devenir no-espacialidades, fragmentos, girones desconectados. Ya no hay unas vidas que los imaginen, unos cuerpos cuya coreografía los instaure como lugares, unas relaciones que los tejan. Espacios negativos. Eso son hoy: fragmentos sin entramado, como esos "bolsones de marginamiento, de pobreza, de olvido", que ha detectado en la geografía contemporánea, Gurevich (2005). Apenas marcados por ruinas, pedazos materiales sin función, reliquias en el sentido etimológico, "lo que quedó" de algo que alguna vez tuvo un sentido además de económico, arquitectónico, cultural, simbólico, vital.

Varios artistas contemporáneos han vuelto su mirada hacia la evidencia de esos lugares que ya no lo son. Algunos se han acercado desde perspectivas decididamente conceptuales a la casa fallida. Por ejemplo, las casas primigenias de **Iván Hurtado** (sin título, 2000), intentan posarse como fantasmas desmaterializados sobre grandes planos rojos o verdes. Sin embargo, no pueden dejar de ser una silueta desleída o una mancha negra. No logran arraigarse. Sus contornos se desangran literalmente en una propuesta minimalista, esquemática, donde la asepsia del contorno se ve desbordada por la potencia cromática que contradice toda la contención del drama de un mundo sin lugares. Requiem silencioso entonado entre colores escandalosos.



Iván Hurtado, Sin título, 2000

En el video ***De Doble Filo*** (1999) de **Clemencia Echeverri,** unas manos femeninas intentan grabar con una vara sobre la tierra fangosa esa misma figura esquemática de la casa. [1]. Ejecutan una

coreografía territorial que busca crear un lugar que permita un mínimo de estabilidad y localización, el imprescindible «marco de nuestras vidas» (Haesbaert, 2011). La casa dibujada es un intento tozudo de crear ese marco existencial y subjetivo. Pero la función de habitar está herida y asfixiada. Las casas que se dibujan con dificultad sobre la tierra inmediatamente son borradas por una lluvia torrencial. No hay lugar, no hay paisaje como en los versos del destierro de Yasmin Levy. Es que el territorio no puede crearse ni vivirse bajo la máquina expulsora que ha sido el conflicto colombiano. Este video tanático termina con una afirmación contundente, una metáfora: nada queda sobre la tierra después de que es anegada por un río de sangre como el que ha estado inundando al país en las últimas décadas. Y, si perder el territorio es desaparecer, Colombia está a punto de hacerlo.



Victor Muñoz, Mudas, 2008



Víctor Muñoz, Mudas, 2008

Otros artistas han tenido una visión más documental. **Víctor Muñoz** ha registrado en una serie fotográfica frontal, desapasionada, taxonómica, las fachadas de las casas abandonadas de San Carlos (Antioquia). Llamó a estas fotografías ***Mudas*** (2008), aludiendo al triple sentido de esta palabra: el silencio que hacen estas edificaciones, la movilización que suponen, el cambio de piel que conllevan (Aguilar, 2014). Sin embargo, quizás lo que ellas menos guardan es silencio. Gritan como lo vemos en las fotografías de **Jesús Abad Colorado**. Allí asistimos a la perspectiva del sobreviviente, al mundo de sus afectos explotados. Edificaciones que aparecen como los restos de ese marco fallido de la vida. En su serie de escuelas del conflicto, la vida todavía humea. Las personas, los maestros, los niños, acaban de salir. Todavía hay frases escritas con una efímera tiza en los tableros, los estantes están llenos de papeles. Choque de sentidos: los lugares del pensamiento han perdido el techo, los discursos pedagógicos han sido literalmente agujereados por balas. Los pupitres están vacíos, el orden escolar, o cualquier orden, es ahora un amasijo de escombros. Las maldiciones bíblicas escritas en el tablero (Caín levantándose ominosamente sobre su hermano Abel) se cumplen sobre la tierra colombiana. Imágenes documento que devienen imágenes metáfora.



Jesús Abad Colorado, Ana Felisa Velásquez de Mampuján, 2010

Este mismo choque de sentidos y de marcas se da en la serie ***Testigos*** (2010-2013) de **Juan Manuel Echavarría**, en la que también registra escuelas. Sin embargo, mientras con Colorado estamos todavía en el mundo de las imágenes calientes, en éstas ya todo se trata de pátina, tiempo y memoria. En aquellas el tiempo de la historia colapsa en un instante y los espectadores asistimos a su caída. Las de **Juan Manuel Echavarría,** en cambio, se instalan en el reino de las huellas, las reliquias, el moho. Sin embargo, sólo cierto registro del tiempo se detuvo: el humano. Lo que vemos aquí sobre todo es el despliegue de otro tiempo: el de la naturaleza que retoma su lugar. Si las paredes de las casas crean un entorno artificial frente a las inclemencias exteriores, aquí ya no hay adentro ni afuera. La fuerza absoluta ha tenido un combate contra un proyecto humano, un tejido social, una historia. Y ha ganado. Se instala así el lugar de la paradoja: escuelas solo transitadas por animales, puertas que no cierran, letras que ya nadie lee. El mundo interpretado ha perdido precisamente la presencia que lo interpretaba. Pero, el caos de la guerra es tragado por el orden de la naturaleza. Sólo que allí tampoco hay espacio para el hombre.



Juan Manuel Echavarria, Silencios, 2011



Juan Manuel Echavarria. Testigo, 2010

Este es el tema que retoma la serie fotográfica ***Diarios de Caza*** (2006) de **Germán Arrubla.** Aquí hay una diferencia básica con las anteriores miradas y es que aquellas tomaban el punto de vista de las víctimas del conflicto. En este caso, en cambio, incursionamos en la piel de los victimarios. Arrubla también recorrió el norte de Antioquia rastreando la frontera del conflicto. Espacios que han perdido la interpretación, suelos que han dejado de ser territorios, bolsones de marginamiento, espacios negativos. Rastreó las señales físicas de ese reino usurpado: aquellos cadáveres de las casas sobre la nada. Encontró en ellos la misma lucha de sentidos, el mismo combate de marcas territoriales que se superponen. Escuchó la voz del arraigo en quienes dejaron todo, pero antes hicieron un último gesto de protección: puertas selladas, cajas con ropa apilada, juguetes, cuadernos. Los mojones de la vida cotidiana. Objetos que se dejaban como talismanes del regreso. Pero, también, encontró la voz del desarraigo, la de aquellos que llegaron, expulsaron, se tomaron estas casas. Y se quedaron con su aire entre las manos, mientras la selva terminaba de devorar lo poco que dejaban.

En estas paredes en luchan las sombras de los cálidos fogones con las más brutales marcas de apropiación, los últimos colchones de los habitantes con la basura de los ejércitos de paso. Casas parlantes. Paredes marginales de casas marginales de territorios que quedaron al margen y por el que transitaron estos personajes también marginales: los soldados rasos de todos los ejércitos. Los que no deciden. Los que obedecen. Aunque no sepan bien a quién o a qué. Los que finalmente ejercen ciegamente el poder frente a la población civil. Incursiones a la última frontera de la exclusión, física, política, mental. Arrubla propone estas paredes como hojas de los diarios de estos cazadores. Ellas, como todo diario, no tienen orden, forma, ni censura (Padilla,2008) . Por ello son un lugar privilegiado para escuchar el inconsciente de los que fueron a la guerra, su subjetividad, su fragilidad.

En este caos, se pueden encontrar constantes. Las fachadas, por ejemplo, son pintadas con las siglas de los ejércitos. Allí el discurso es claramente bélico, hegemónico, institucional. Se está marcando un territorio como lo hacen los animales con fluidos, colores, rasguños. Sin embargo, al interior de las paredes, este discurso estereotipado se va deshaciendo.

En un espacio de muerte lo primero es constatar que todavía se sigue vivo. La guerra siempre quiere desaparecer los signos, incluso los de los mismos guerreros. Entonces viene la escritura de los nombres propios (que realmente son los apellidos, únicas señas de identidad que cuentan en un aparato militar). Los individuos empiezan a emerger sobre el corpus colectivo. Casi podemos sentir la angustia y ver la cara de horror de **Cejas**, un joven victimario, quien no aguanta más y se suicida. Sus compañeros le rinden un homenaje, inscriben su nombre, afirman su existencia con una cruz, antes de que a todos se los trague la guerra, el olvido, o la manigua.



Germán Arrubla, Diarios de Cas-za, 2006

Este no-espacio sobre todo lidia con el abrumador problema del no-tiempo. Estas paredes muestran superpuestos los ritmos temporales de la guerra. Dejan allí sus huellas el tiempo frenético de la huida, marcado ´por las cosas que dejaron los antiguos moradores; el tiempo espectacular de la incursión, marcado por las apresuradas balas y pintas políticas. Pero también están, sobre todo, las marcas del tiempo eterno de la espera.

Este deja de ser externo, institucional, político, para devenir individual, particular e íntimo. Un tiempo insondable. Un limbo. ¿Cómo enfrentarse a ese monstruo amorfo en el que se aplasta todo pasado, todo futuro? Ni un antes ni un después, sólo un hueco en el tiempo y el espacio adentro de estos muros sin techo. Cuando el enemigo ya no está, cuando las víctimas civiles se fueron, cuando solo queda esa materia espesa del tiempo en el último umbral de la tierra, como exorcismo, los guerreros hacen calendarios compulsivamente sobre la pared.

Solo hay una dirección, una única brújula en este mar del destiempo: la promesa de la mocha (el día que se acaba la misión). Y allí, también parece estar siempre un cuerpo de mujer. Los delirios eróticos se suceden. Se extienden por las paredes imágenes de piernas abiertas, de genitales femeninos, de senos (ellas casi nunca tienen cara), de falos al acecho. Como la mocha que nunca llega, el combate que no se da, el miedo que no cesa, está allí esa figura del deseo que no se cumple,

ese vacío entre aquellas piernas que no conduce a nada. Tan vacío como la casa, el campo, la vida. El vacío de la guerra.
Arrubla, combinando todas estas imágenes en una sola de 4 metros, hizo una instalación en la que el espectador se sumerge más que en un espacio en un vacío, en su sonido y su furia. María Victoria Uribe (2004) ha dicho que en el conflicto colombiano ha habido un exceso de testimonios de las víctimas y una carencia de los de los victimarios. Aquí, en cambio, podemos escucharlos, como una voz homogénea, brutal, primitiva: su falta de motivos, su miedo exhalado, el rumor de la ignorancia y de la obediencia ciega. La carne y el hueso del mal. Su banalidad, diría Arendt. Sin ideologías, sin principios, sin sentido, obreros de una máquina de muerte que no dirigen y los excede. Todo se reduce a llegar a la próxima casa. Vaciarla. Marcarla. Y luego seguir con la siguiente. Diarios gráficos del des-territorio que es hoy el campo colombiano.



Germán Arrubla, Pésames y curaciones, 2007

Pocos documentos tan brutales como este. El artista prosiguió este proyecto con una serie de *Suplicantes* (2007), réplicas de figuras decimonónicas de los mausoleos, con las que recorrió las ruinas de estos combates para realizar allí acciones de duelo. Este gesto es compartido por las ***Suturas*** (2007) que **Patricia Londoño** le hizo a los muros de la violencia del narcotráfico de Medellín como los del Edificio Dallas, propiedad de Pablo Escobar, explotados por la bomba que le pusieron sus enemigos. Cicatriz que hizo parte del paisaje urbano durante muchos años y que así era simbólicamente remendada y sanada por el arte.

Clemencia Echeverri, por su parte, ha propuesto las huellas de los murciélagos sobre las paredes como la metáfora de la sutil reterritorialización de los sobrevivientes en la casa de ***Nóctulo*** (2015). En esta video-instalación, Echeverri alude a la capacidad regeneradora de este animal sembrador de los campos y tejedor de espacios vitales. Sobre el mapa bélico trazado con sangre sobre la tierra, el murciélago sobrepone con su vuelo y ultrasonido otra cartografía aérea, con la que crea un corredor de vida, regeneración y cultivo.

Colorado, con su ojo simbólico, nos entregó también otra imagen que se ha vuelto icono de estos tiempos: la de Ana Felicia, de ***Mampuján*** (2010). Una mujer fuerte que decidió dignificar su casa derruida instalando en su centro una mesa, un mantel de colores y un ramo de Aves del Paraíso cuando se cumplió una década de haber sido expulsada de ella. Actos del habitar en una tierra que ha prohibido hacerlo. Intercambio subversivo de signos en una guerra que ha querido a toda costa eliminarlos. La decisión de los artistas por las imágenes sobre la iconoclastia de la guerra.



Clemencia Echeverri. Noctulo,

Dicen Deleuze y Guattari (1993): “Cada uno, en cualquier edad, tanto en las menores cosas como en los mayores desafíos, procura un territorio para sí, soporta o carga desterritorializaciones y se reterritorializa casi sobre cualquier cosa, recuerdo, fetiche o sueño”. Estas casas y sus paredes han sido esa “cualquier cosa” donde los moradores, los guerreros, la selva, los animales y finalmente los artistas han buscado re-territorializaciones, en una guerra de imágenes y señales más allá de la guerra política, sobre ese reino de la nada que son hoy los campos colombianos. Un intento de lenguaje en contra de la pulsión de la violencia que solo quiere abolirlo.

Bibliografía

AGUILAR, Janeth. Víctimas de la guerra, El Universal, Medellin 2014, 11 de enero http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2014/victimas-de-la-guerra-978688.html

DELEUZE, Guilles, GUATTARI, Felix , 1993 . ¿Qué es la filosofía? Barcelona, Anagrama

GUREVICH, Raquel, 2005. Sociedades y territorios en tiempos contemporáneos, México, Fonde de Cultura Económica.

HAESBAERT, R. (2011). El mito de la desterritorialización. Del fin de los territorios a la multiterritorialidad. México: Siglo XXI.

PADILLA, Cristian, 2008. Desilusiones. catálogo

TESTA, Pablo. Seminario: Deleuze, Derrida y Agamben: la frontera en el binomio animal/humano. Archivo de la frontera: banco de recursos históricos, 2013. http://www.archivodelafrontera.com/wp-content/uploads/2013/12/Deleuze-Derrida-y-Agamben.pdf

URIBE, María Victoria. Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia. Bogotá: Norma, 2004,

NOTA

1. El análisis de De Doble Filo es extraído de Giraldo, Sol. Clemencia Echeverri: La imagen ardiente. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2016. (en desarrollo editorial).

/Atlas

ARDER NO ES DESAPARECER

**PAZ LÓPEZ25 NOVIEMBRE, 2016**



Home

TextosCrítica

Arder no es desaparecer
Sobre la muestra de Pedro Lemebel en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, inaugurada a un año de su muerte

"Como la mano no puede soltar el objeto ardiente sobre el que su piel se derrite y se pega, así la imagen, la idea que nos vuelve locos de dolor no puede arrancarse del alma, y todos los esfuerzos y separaciones del espíritu para deshacerse/desmontarse la arrastran con ellos."
Paul Valéry

"Tenía tanto frío que ardía"
Anne Carson

En sus Cartas luteranas [1] y advertido de que sus palabras pueden parecer abyectas y reaccionarias, Pasolini adopta una penetrante categoría para testimoniar sobre la decadencia y el conformismo de la sociedad italiana de postguerra: "los destinados a estar muertos" y que sin embargo

sobrevivieron. En ellos, dice Pasolini, se anidaría el sentimiento inconsciente de ser “una carga” y “estar de más”, sentimiento que derivaría en un ansia de normalidad, de “adhesión total y sin reservas a la horda”, en una voluntad “no sólo de no parecer diferentes sino de ser casi indiscernibles”. Hombres adictos a la obediencia y la renuncia, con una fuerte tendencia a la infelicidad y la fealdad, avergonzados de la juventud y el cuerpo.



Frida I (1990), fotografía. Fotografía de Pedro Marinello.

La osadía de esa afirmación puede ser sin embargo traducida o levemente alterada para pensar el trabajo anatómico-político que modela y sella incansablemente los cuerpos. Los “destinados a estar muertos”: esa frase tiene aquí la fuerza de una metáfora que invita a pensar en todos aquellos

esquemas conceptuales que definen brutalmente qué vidas importan, qué vidas son humanas, qué vidas deben ser lloradas y cuáles son en cambio una amenaza para ese festín humanista.

Criticar esos esquemas conceptuales es la tarea que queda. Pasolini también lo sabía, por eso en un giro conmovedor interpela al destinatario de sus cartas: "entre los destinados a estar muertos hay seres al menos tan adorables como tú, tan manifiestamente destinados a la vida"[2]. Y Pedro Lemebel, su trabajo de escritura y visualidad encarnaron esa apuesta de la que ahora *Arder* es un muestrario, un testimonio de un cuerpo que sobrevivió usando los recursos de la contradicción, la desfachatez, la desmesura, la honestidad, el sarcasmo y el camaleonismo, de un cuerpo que no dudó en frotarse con rostros desolados y hombres sin parte como los que "habitan en las películas de Favio, en los libros de Puig, en los cadáveres de Perlongher", construyendo con ellos "una iglesia de palabras encadenadas por el barro y la musiquita de los tristes".



Exposición Arder , 2015. Registro de Luis Piñango.

En el gran muro que recibe al visitante de *Arder* está inscrito el ya conocido Manifiesto de Lemebel, *Hablo por mi diferencia.* Hay pocas escrituras contemporáneas donde los cuerpos se encuentren tan expuestos, los golpes duelan más, el realismo sea un asunto álgido y descarnado y la destinación a la muerte una potencia vital. Una escritura de guerra que dispara contra toda policía ideológica, la de izquierda y de derecha, la heterosexual y homosexual, la democrática y conservadora, la de la lengua y la literatura, la de la militancia y el activismo; máquinas que trabajan incansablemente en la producción de cuerpos dóciles para luego sobre ellos gobernar. Porque es cierto, Lemebel fue tan desobediente como intratable, y allí se encuentra quizás el filo con que su

escritura rompe el hielo, la astucia con que logró fastidiar a los fanáticos de los estereotipos, las marcas y los *clichés,* para devolverles en cambio “pedazos de carne” movidos por la pulsión.

Exhibida en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, esta muestra itinerante –primero expuesta en Galería D21 Proyectos de Arte, el año 2014 y luego en Galería Metales Pesados el 2015- comisariada por Pedro Montes y Sergio Parra, constituye una retrospectiva de registros fotográficos y audiovisuales de performances e intervenciones públicas que Lemebel realizó desde fines de la década del 80 hasta el año que recién pasó.



Alacranes en la marcha, 1994. Registro acción: Gabriela Jara.

¿Cómo leer esas imágenes cuándo el fantasma de la muerte de Lemebel no deja de rondar, cuándo la conmemoración es el ánimo que ahora quizás las imprime? Si fuera así, si a esta muestra la terminó de madrugar la muerte de su propio protagonista, no es del todo forzoso ver en ella un “ritual de lamentación” destinado a visualizar plásticamente la relación compleja con la sombra de la muerte, una posibilidad de “tocar el tiempo”, de “tocar el dolor” propio del trabajo de duelo. Sin embargo en una época donde podemos “ver y escuchar” a los muertos, donde los obituarios y conmemoraciones emergen demasiado próximos al evento de la muerte, donde la galería, el museo y la institución artística disputan los archivos, ello no constituiría precisamente una singularidad. Lo

que volvería a estas imágenes pequeños “rituales de lamentación” no es entonces la posteridad o su condición de archivo, o no sólo eso, sino el propio modo en que Lemebel concebía el poder o la vida de la imagen: carne y gestualidad retentiva y rememorante. Pierre Fédida afirma lo siguiente al respecto: “En un mundo que deshace los cuerpos vaciando la imagen de su poder genealógico (…) se pierde la ausencia”.

Si bien cada imagen de *Arder* puede ser leída ella misma como una cifra que mantiene en su horizonte una referencia histórico-biográfica, podemos sin embargo agruparlas bajo la clave que anticipábamos, es decir, como formas que buscan retener una ausencia, como “sepulturas sensoriales del ausente: unas sombras encarnadas”, diría Didi-Huberman [3]. Y Lemebel utiliza su propio cuerpo vivo para hacerlo, como si él mismo fuera una *Piedad* o una *madre enlutada* que sostiene entre sus brazos todos aquellos cuerpos destinados a morir sin amor. “Cómo cuesta encontrar el amor en estas condiciones, Usted no sabe”, se lee en su Manifiesto. *Amor de la foto*, amor de la imagen que en su pasión rememorante hace surgir el deseo y la protesta, la historia y sus discursos, el documento y la barbarie, el miedo y la pulsión.



Desnudo Bajando la Escalera. Registro performance: Pedro Marinello.

Trasvestido en el cuerpo “discapacitado” de Frida Kahlo, en el cuerpo “enfermo” del sidoso, en el cuerpo “estigmatizado” del comunista, en el cuerpo “autoinmolado” de la desobediencia civil, trasvestido entonces en aquellos “cuerpos que faltan”, en aquellos “cuerpos destinados a morir”, Lemebel mantiene una posición crítica y atenta a los procesos de exclusión que toda ficción identitaria genera. Autor anárquico entonces, que no intenta reivindicar lo propio de una comunidad (gay, discapacitada, comunista, etc.) sino producir campos de fuerza que sean capaces de devolverle el cuerpo al hombre, el cuerpo en su exquista materialidad, campos de fuerza que

disputan intensamente la relación entre el cuerpo y el mundo, para que nadie entonces muera sin amor.

¿Qué queda de aquello que arde? Algo tan poco visible y frágil como la ceniza. Man Ray, quien fotografió el polvo y la ceniza, algo dijo sobre esa tenue sobrevida: "el reconocimiento de ese objeto (consumido por las llamas), excluye toda posibilidad de clasificación o de asimilación a un sistema"[4] Una imagen que arde, entonces, no se deja elucidar como *cliché* visual sino que abre signos secretos que exigen un trabajo de imaginación y rememoración. Allí radicaría su resistencia, su potencia, su existencia *pese a todo,* y Lemebel, quien entonces todavía vivía al momento de escoger un nombre para su retrospectiva, sabía que arder no es desaparecer.

ARDER

14 de enero -10 de abril 2016
Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
Matucana 501, Metro Quinta Normal, Santiago – Chile

Fotografías cortesía Galería Proyectos D21

NOTA

1. Pasolini, Pier Paolo. *Cartas luteranas.* Madrid: Trotta, 2010

2. Ibid, p. 60

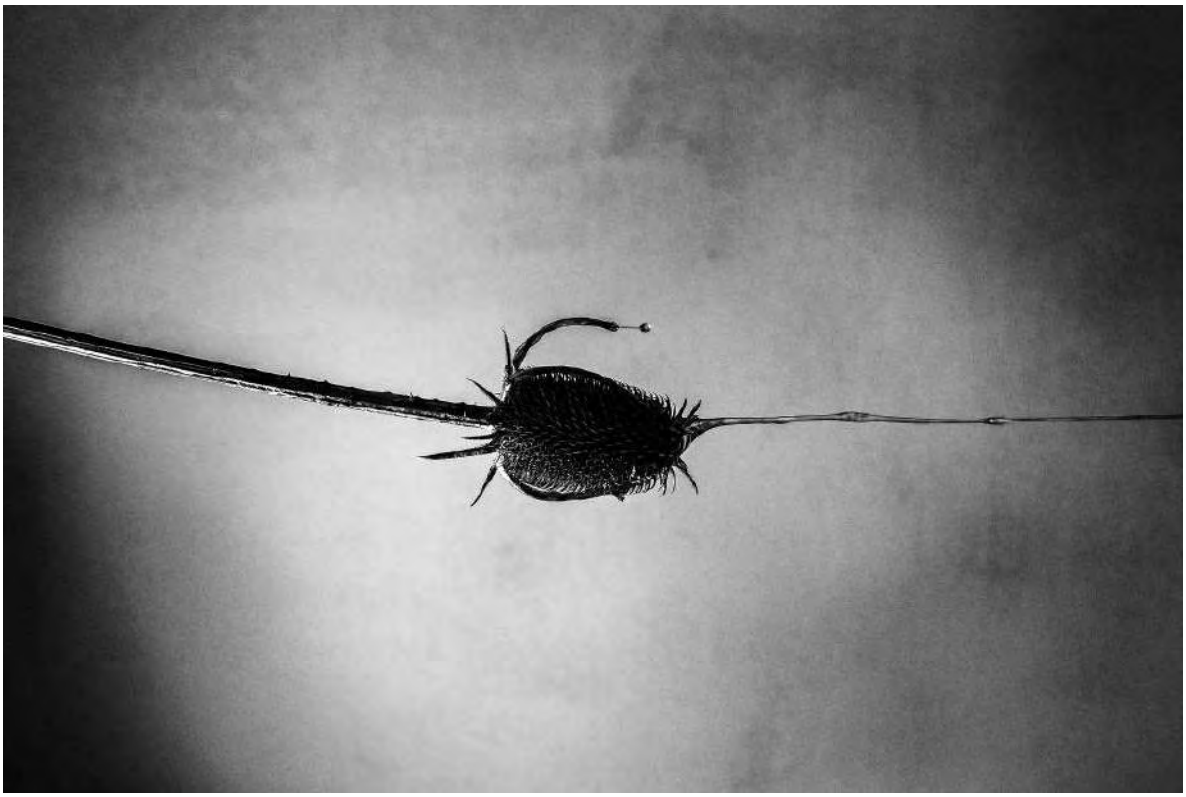
3. Citado en Didi-Huberman, Georges. "El gesto fantasma", *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo nº 4.* 2008: 280-291

4. Man Ray. "La era de la luz". *Fotografía y fotógrafos.* Web. 24 enero 2016 http://fotografiayfotografos.blogspot.cl/2009/05/la-era-de-la-luz-por-man-ray.html

/Atlas

OJOS DIGITALES PARA UN CUERPO VEGETAL SOBRE "YO, HÍBRIDO" DE DIEGO ARGOTE

**JORGE DÍAZ23 NOVIEMBRE, 2016**



Home

TextosCrítica

Ojos digitales para un cuerpo vegetal
Sobre <<Yo, Híbrido>> de Diego Argote

"el cuerpo físico toma a la naturaleza, en este caso, la planta con su respectiva flor, mediante un acto de creación, para estamparla de manera particular y dar vida al nuevo ser; dejando vestigios, por medio de la representación fotográfica. Relacionando conjuntamente lo natural de una flor y lo personal de un cuerpo; en la concentración y plasmación de una imagen que reúne memoria"

Diego Argote

Las pantallas y la melatonina

Vivimos en una sociedad plagada de imágenes, contemporáneas a un clic, apenas un deslizar el

cursor ya tenemos otra interfaz luminosa que nos activa la melatonina, al igual que las plantas que hacen fotosíntesis con la clorofila, golpes de agua y con la luz del sol, nosotras producimos melatonina en el brillo de la pantalla que nos alimenta y nos quita el sueño. La melatonina es una hormona producida por el cerebro y activada por la luz que controla el ciclo sueño-vigilia. La luz de las pantallas nos chorrean melatonina. Pero la importancia de las pantallas son las imágenes en ellas. Porque ya hemos aprendido lo que los estudios visuales han querido decirnos hace un tiempo con particular insistencia: las imágenes tienen el poder de transmitir conocimiento. Creo que eso ya lo comprendimos y considero que estamos en un punto de no-retorno. Así lo explicitan las imágenes de las redes virtuales en las que nos movemos, los archivos que adjuntamos, las grandes cartografías que se encuentran en las calles y carreteras, los memes y los gifts (esas maravillosas imágenes en movimiento), entre otros. Porque las imágenes tienen la posibilidad de fabricar mundos, esto es, de construir las ecologías donde establecer relaciones y resistencias. Sin embargo, cuando la política—entendida como la organización de las sensibilidades en el espacio de lo común—se asocia peligrosamente a las imágenes para decirnos cuál es el mundo que deberíamos habitar, cuál cuerpo tener o qué hacer con él, es cuando deberíamos sospechar de ciertos discursos que construyen lo "real". Debemos dudar de la construcción de ese "real" más aún cuando estas tecnologías de lo visible nos hablan siempre de una forma de vida únicamente heterosexual y cristiana. Trabajar en los territorios de la visión es acercarse a discusiones que nos muestren una interrupción a las formas tradicionales del conocimiento, para permitir un desvío óptico a la pureza clasificatoria del saber comercialmente disciplinario de ciertas imágenes.



Diego Argote, Yo Híbrido, 2016

<<Yo, Híbrido>>

Híbrido se entiende frecuentemente por unión, mezcla o sincretismo. Los híbridos nacen por entrecruzamientos genéticos que buscan generalmente promover una vigorosidad en sus mecanismos de reproducción para así mantener una renovación continua de los individuos y sus mejores características. Pero cuando la hibridez no consigue rescatar las mayores potencialidades reproductivas, es vista como estéril. Una asociación, la podemos ver como un híbrido producto de una mezcla ya conocida. De esta manera cuando en la política (en su relato biológico) se organiza una asociación ilícita pareciera que los marcos de acción se desorganizaron. Y todo esto pareciera yermo para la política de la reproducción. Esa que cree que el cuerpo es solo propio, único y que asume a la identidad como su propia materialidad. Un cuerpo solo uno, que luche por y para sí. Un cuerpo sano. Algo así como una inmunología representacional del yo. Ese que confía aún en el nombre propio.

En <<***Yo, Híbrido***>> de **Diego Argote** se evidencia esta desconfianza con el cuerpo propio puesto en ofrenda como representación de otros. Un espejeo identitario que se desplaza hacia un alter-ego hermafrodita. Porque las fotografías aquí expuestas nos hablan de la presencia de un cuerpo, un miembro vegetal incrustado.

<<**Yo, Híbrido**>> propone una cámara que interroga aquel espacio tradicional del paisaje como soporte de una naturaleza deformada por saturación o contraste de blanco y negro. Diego trabaja el blanco y negro en saturaciones extremas, como ejes antagónicos del lente óptico de la publicidad tecnicolor.



Diego Argote, Yo Híbrido, 2016

En las fotografías podemos ver tanto fragmentos de naturaleza como representantes del reino fungi, flores, rosas, mosquitos, hojas organizadas o paisajes espejeados donde la línea parece más difusa de lo que nos ha enseñado nuestra cultura de los límites, engañando así todo aquello que hemos aprendido como frontera. En su conjunto, estas fotografías prescinden de lo humano.

Muchas veces he escuchado de los fotógrafos decir que todo su trabajo es siempre un auto-retrato. Así, Diego representa un auto-retrato encarnando flores, hojas y paisajes en blanco y negro. Devenir planta, parece que quiere decirnos. Este trabajo se asocia a lo post-humano al establecer las conexiones de estas imágenes con ecosistemas como política de posición, por enfocar su mirada más allá de lo humano y su presencia devastadora. La teoría post-humanista no es sólo una forma sofisticada para evidenciar el hedor de una sociedad desafectada con lo humano, ni un nuevo nicho de trabajo para académicos hippies sino sobre todo es una manera de decirnos que lo "humano" como lo conocemos hasta ahora ya no nos completa ni el relato ni las imágenes. La convergencia de especies y las maneras de convivencia entre diferentes formas de vida animal y vegetal nos da la posibilidad de romper con el relato antropocéntrico masculino que queremos eliminar de nuestras letras.

Los hongos, las plantas, las algas, los helechos y los musgos son importantes formas de vida que se burlan de la condición heterosexual de la reproducción para permitirnos imaginar otras formas de existencia. Formas de existencia con las que **Diego Argote** en su trabajo <**<Yo, Híbrido>**> se compromete como principal motor de mirada.

Si los fotógrafos comenzaron como artistas que retrataban la sensibilidad urbana, en esta serie Diego tiene la sutil agudeza de entregarnos imágenes que nos transportan hacia los espacios del paisaje natural de un ecosistema que guarda para sí muchos secretos que sólo una atenta mirada podría recoger. <<**Yo, Híbrido**>> hace un giro a la mirada urbana comprometiéndose con unas formas naturales que nunca se muestran en armonía sino más bien en el riesgo de su propio antagonismo, del día a la noche y del fragmento a la totalidad, de la hiperluminosidad a la opacidad extrema, del azar al patrón de crecimiento organizado.



Diego Argote, Yo Híbrido, 2016

Habría que advertir que las flores retratadas en esta serie de fotografías no corresponden a una manera dulcificada y comercial de la belleza, sino que a una trágico desconsuelo de vegetales cortados, torcidos, quebrados, secos expuestos a la cámara como si este pequeño flash les permitiera el último respiro de vitalidad agonizante. No hay aquí una primavera soleada y tranquila, hay aquí la gravedad de una naturaleza que renuncia a exhibirse cómoda, fresca y multicolorida.

Ecosistemas y fotografías

Un ecosistema se conforma de la realidad física (la tierra, el agua, la disponibilidad de nutrientes, minerales o la iluminación del sol) pero también de las relaciones que las especies establecen entre ellas como un hipervolumen ecológico donde el mutualismo, la simbiosis, el parasitismo o la competencia funcionan como tramas tróficas que generan el nicho ecológico de la existencia. De esta manera, estas imágenes muestran un ecosistema que no representa una naturaleza en equilibrio, sino más bien unas relaciones inter-específicas que muchas veces atentan en el terror de su inestabilidad que muta. Un ecotono que pone en tensión no solo a sus propias comunidades o poblaciones sino que sobre todo, desplaza o espejea la presencia de los cuerpos.

Las imágenes tienen la posibilidad, de la misma manera que la tiene predominantemente la palabra escrita, de transmitir conocimientos sobre nuestra actual situación del poder. Es por eso que **Diego Argote** elige la fotografía—la más realista de las artes miméticas de la representación—como soporte a través del cual expresar su desconfianza a las convenciones tradicionales del cuerpo. Así, hace un cambio de cuerpo a cuerpo, cuerpo animal-cuerpo vegetal, cuerpo humano-cuerpo planta

para decirnos que siempre es importante desconfiar de la materialidad esencialista que nos asigna la clasificación biológica.



Diego Argote, Yo Híbrido, 2016

En un horizonte artístico donde todo pareciera ser instalación forzosa, Diego nos invita a un recorrido outside del territorio para explorar en las huellas que quedan de organismos con género extraviado. Un paisaje natural, en el que paradójicamente se entrecruza toda la vigorosidad de aquello que insistimos en llamar vida—sus bombas fotosintéticas y anillos resonantes—pero también los andamiajes de una muerte que inhibe la respiración orgánica desde un sur construido sobre la base de su aniquilamiento.

En la última fotografía que cierra este trabajo podemos observar un pasar del uso de la imagen fotográfica a las tecnologías de visualización de la industria biomédica con sus pantallas fotoeléctricas y sus sombras electrónicas engañando el ojo acostumbrado a diferenciar imágenes técnicas de artísticas .

¿Qué significa aquí entonces hablar de fotografía cuando la técnica utilizada no es una cámara de visualización artística? Hablamos de fotografía principalmente por ese complejo desajuste que compromete a una imagen a estar en ese espacio repartido entre técnica y estética. Como técnica, representa una lógica positiva de un dato logrado mediante mecanismos racionales. Como estética, interviene un imaginario registrado que responde a situaciones contextuales, a una “revolución de los sentidos”. La fotografía se aleja de las otras artes de la imagen (la pintura, la escultura) gracias a la posibilidad de “pasar de los grandes acontecimientos y personajes a la vida de los anónimos, encontrar los síntomas de un tiempo, de una sociedad o de una civilización en los detalles ínfimos de la vida ordinaria, explicar la superficie por las capas subterráneas” [1].



Diego Argote, Yo Híbrido, 2016

Soy un biólogo celular que ha vivido su juventud entre pantallas microscópicas estudiando los mecanismos celulares y moleculares por los cuales las células cancerosas emigran de su nicho primario, diseminándome en un fino proceso hacia otros espacios donde proliferan y promueven el crecimiento. Estudiando paso a paso qué es lo que te puede matar en un mes o en diez años: todo esto mirando imágenes.
Siempre he pensado que éstas dicen más que la presencia o ausencia de proteínas, su localización celular o el número de nuevas estructuras de locomoción. Que hay algo más que cambios morfológicos, porque las imágenes que uno mira, devuelven la vista hacia uno mismo, "lo que vemos, nos mira" pero tendríamos que pensar que nos mira como una obra visual de pérdida. Dicho de otra manera, cuando ver es perder. Todo está allí.
Y es bajo esta pérdida que Diego estableció para su trabajo unos "Ojos digitales" por la unión táctica–óptica de la cámara con los organismos retratados, las plantas e invertebrados, en las múltiples interfaces de agua, aire, vidrio y otros medios, a través de los cuales óptica ocurre entre arte y ciencia.

Porque finalmente ahí está la potencia política, poética y estética de este primer trabajo <<**Yo, Híbrido**>> de **Diego Argote** que vuelve la mirada sobre aquellos espacios desolados por la ausencia, enfocando su mirada en la pérdida de lo humano, desorganizando las técnicas, presentándonos un auto-retrato de flor hermafrodita quebrada, actualizando así los debates sobre el arte y su compromiso en una sociedad que sólo utiliza la fotografía para mirarse ególatramente en la presencia fugaz del instante humano.

NOTA

1. Rancière, Jacques. El reparto de lo sensible. 1ª ed. Santiago: Editorial Lom, 2009. Pág. 40

EL CUERPO BAJO ASALTO, EL ASALTO DEL CUERPO: ENTREVISTA A ÉRIKA ORDOSGOITTI

ELVIRA BLANCO SANTINI14 NOVIEMBRE, 2016



El cuerpo bajo asalto, el asalto del cuerpo: Entrevista a Érika Ordosgoitti

Érika Ordosgoitti (1980) es una artista visual venezolana. Su trabajo abarca performance, vídeo digital, fotografía y poesía. Ha recibido varios premios y becas, como el Premio Artista Joven de la Fundación **MISOL** de las Artes de Bogotá, Colombia, en 2014. Es co-productora

y curadora de la **Bienal Internacional de Performance** de Caracas y directora general de **P3 Plataforma de Performance.** En Venezuela, es conocida principalmente por sus acciones en espacios públicos en las que muestra su cuerpo desnudo.

Sólo estoy siendo fue el título de la muestra individual de Érika en **Oficina #1**, Caracas, en 2012. Su trabajo entero podría ser entendido como una exploración de las implicaciones de esta afirmación: ¿Es realmente posible "simplemente ser"? "Ser" implica, entre otras cosas, existir en un cuerpo y ocupar un espacio. La artista vive entre Bogotá y Caracas, una ciudad cuyos espacios públicos se han vuelto cada vez más politizados y peligrosos a lo largo de las últimas dos décadas. Moverse a través de ellos, "simplemente ser" –artista, mujer, individuo queer en un entorno sexista, homófobo y militarizado–, es un desafío y un acto de resistencia. Érika utiliza el performance como principal medio de expresión, pero su producción está íntimamente ligada a la creación de imagen, tanto como registro documental de la acción realizada como a manera estrategia para obtener una imagen específica final –en este último caso, se refiere a la acción y registro como "**foto asaltos"**. En esta entrevista, Érika habla sobre su experiencia del espacio urbano y de la violencia, la noción de fotografía-asalto, y la creación artística como un acto fugaz de libertad.

Érika, ¿cómo le describirías el espacio público en Caracas a una persona que no esté familiarizada con la ciudad? Esto es crucial para entender el riesgo de que tu trabajo implica, y tu carácter como artista.

Abuso. El abuso es lo que define el espacio público en Venezuela: los ruidos fuertes, el desprecio por las reglas de tránsito y el desprecio por el espacio personal. La experiencia unificadora de los cuerpos femeninos en los espacios públicos de Caracas es el acoso sexual, especialmente los "piropos". No importa si va vestida como una monja, si es menor de edad, incluso si es anciana: no hay escapatoria. Las mujeres están constantemente, injustamente obligadas a escuchar a las palabras viles dirigidas a ellas sin razón. En mi experiencia, ni siquiera les suele importar si voy caminando con mi hija.

Cuando trabajas en espacios públicos, a menudo realizas lo que has denominado "foto asaltos". La mayoría de éstos implican fotografiar su cuerpo desnudo junto a estructuras icónicas de la ciudad. ¿Por qué empleas el término "asalto"?

Los **foto asaltos** son performances que llevo a cabo sin ningún tipo de anuncio, invitación o permiso. Son fugaces: un momento estoy allí y al siguiente ya me he ido. Si uno está haciendo algo "raro", pero lo anuncia y publicita, no tiene el mismo efecto que si se toma a la gente por sorpresa –el nivel de confrontación es mayor.

¿La reacción de los transeúntes y espectadores es clave para el éxito de un foto asalto?

La reacción del público siempre es importante para mí, pero yo diría que es más relevante en el caso de los performances. En cambio, los **foto asaltos** son la búsqueda de una imagen, donde lo principal es conseguirla y salir con vida.



Foto asalto en el Museo de Arte Contemporáneo, Caracas, 2012

¿Caracterizarías tus performances en áreas públicas, incluyendo los foto asaltos, como formas de recuperar espacios?

Yo diría que se trata de un acto de reclamar, sí. Y añadiría que se trata de una forma un tanto violenta de reclamar.

En un correo electrónico previo a esta entrevista te comenté que, viviendo en Caracas, me esfuerzo por entender y aceptar la violencia que nos rodea. Me respondiste que "no estás en contra de la violencia."

No rechazo la violencia; mi opinión es que es un derecho secuestrado por el Estado. Los animales y las plantas, por ejemplo, son violentos entre sí. El más fuerte se impone. Para nosotros, la civilización cambió eso: nuestros instintos se domesticaron. Nuestras necesidades básicas han sido cubiertas y no tenemos que luchar para conseguir comida o agua, en teoría. A pesar de esta "domesticación", creo que es válido recurrir a la violencia si sentimos que nuestra integridad se ve amenazada, o para defender nuestro derecho a estar presentes en un espacio.

El término “foto asalto” sugiere directamente una agresión, juega en contra del sentido de “seguridad” de la gente.

Sí, mis performances son violentos de la misma manera que el graffiti es violento, por ejemplo. Se trata de subvertir los usos tradicionales de ciertos espacios y dejar mi huella en ellos. De todas maneras, creo que el arte es violento en sí mismo. Si el arte no me produce “shock” en algún nivel, considero que es “el arte malo”… lo cual está bien, porque, como decía Duchamp, todos tenemos derecho de hacer mal arte.

Sin embargo, como decías, sorprender a la audiencia no es el objetivo principal del foto asalto.

Lo más importante es obtener la imagen que quiero y no ser detenida, tirada en una celda, o forzada a una camisa de fuerza. El **foto asalto** tiene éxito cuando todo va bien. Pero muy a menudo termino dentro de un carro de policía o teniendo que bajar rápido del lugar donde subí porque el fotógrafo se asusta o intimida. O, por el contrario, el fotógrafo que me está ayudando me empuja a quedarme demasiado tiempo en el lugar para poder tomar más fotos, cambiar de lente, etcétera.

Esa es una observación interesante. Deseas capturar un momento muy específico, ofrecer una imagen que has concebido cuidadosamente, pero la intervención de otra persona te fuerza a participar en una dinámica de sobre-documentación. Siento que eso describe muy bien nuestros tiempos.

Sí, es como si ciertas convenciones de las prácticas de fotografía contemporánea interfirieran con el performance. También siento que las tecnologías de imagen están “evolucionando” hacia lo macro –tamaño más grande, mejor resolución– y esto permea todas las otras artes visuales. Esta obsesión por la calidad es alienante: no se puede mostrar una imagen que creaste con una cámara regular point-and-shoot y no con una RED, o algo así. ¡No estoy interesada en la hiper-resolución, estoy interesada en las metáforas! Los recursos técnicos no pueden definir el valor del arte. Tú puedes hacer una obra de arte poderosa, honesta y efectiva con prácticamente nada … con basura, incluso.



Foto asalto en la Pirámide de Mayo, Buenos Aires, 2009

Tus foto asaltos y performances en espacios públicos tienden a ocurrir en dos tipos de entorno específicos y aparentemente contradictorios: monumentos emblemáticos de la ciudad y áreas urbanas ruinosas, inestables, marginales. ¿Es este enfoque binario una coincidencia, o es tu intención trabajar entre los extremos?

Nunca conceptualicé mi trabajo de esa manera, ocurrió de forma espontánea. La verdad es que me atraen las ruinas porque dejan al descubierto la sociedad. Los edificios –estructuras urbanas, calles, etc.– que nos rodean necesitan cuidado y mantenimiento constante, lo que hace que sean para mí ficticios. Las estructuras deterioradas, en cambio, revelan la verdad desnuda detrás de la ficción: son la clave para visualizar cómo el poder está funcionando realmente.

Por lo tanto, al moverte entre estos dos tipos de infraestructura, estás también explorando dos expresiones del poder.

Sí. Y cuando hago performance en los monumentos, traigo la inestabilidad de las ruinas al espacio de poder a través de mi cuerpo. Contrasto el ícono arquitectónico monumental, que es estable, con mi cuerpo, que está desnudo, vulnerable, y además está cometiendo "un crimen". Según la ideología hegemónica, el monumento siempre es más valioso que mi cuerpo. Por ejemplo, una estatua desnuda se puede colocar fácilmente en cualquier lugar público, pero en cuanto yo me paro al lado de él, mi cuerpo desnudo se convierte en un problema.

Si un hombre se expusiera desnudo en espacios públicos como lo haces tú, ¿crees que recibiría el mismo tipo de tratamiento?

Me gustaría pensar que sí, pero sé que para un hombre las consecuencias serían peores. Al menos en Venezuela, los cuerpos de las mujeres son un producto que todo el mundo está acostumbrado a ver, usar y erotizar. Sospecho que la visión de los genitales masculinos en público sería aún más confusa para los transeúntes, e incluso para las autoridades, que la de mis genitales. En ese sentido, creo que un hombre tendría que enfrentarse a sanciones legales más estrictas.



Foto asalto en la Plaza de las Tres Gracias, Caracas, 2009

Dices que la exhibición y erotización del cuerpo femenino está normalizada. En ese sentido, creo que, con tus foto asaltos, restableces las condiciones de esa mirada. Tú decides cuándo y dónde la gente ve su cuerpo (femenino, desnudo). Además, tienes pleno control sobre la imagen que se genera y difunde.

Estoy de acuerdo, pero es importante resaltar que yo no impongo nada en el espacio público. Cuando realizo un performance en público estoy proponiendo una serie de condiciones para la mirada, pero no puedo forzar a la gente a mirarme. Si no quieres verme, puedes voltear hacia otro lado. Por un lado, sí, definitivamente hay una intervención sucediendo, pero no estoy obligando a la gente a ver. En todo caso, estoy atrayéndola: pueden ignorarme y yo no les pediría que no lo hagan, pero he entrado en su campo de visión y los he hecho conscientes de mi presencia. Han sido perforados.

¿Qué cualidades definen a una obra de arte poderosa?

Para mí, una obra de arte surge de un entendimiento que se lleva a cabo como un evento de silencio; el trabajo es efectivo si también puede generar silencio en la audiencia. En lo personal, busco dejar a la gente sin palabras. Una obra de arte poderosa puede incluso sorprender y silenciar a su propio creador.

¿Te ha sucedido? ¿Has estado en medio de realizar un foto asalto y te has sentido superada por este silencio?

No tanto, porque durante los foto asaltos necesito una concentración de ninja. Mi mente está a mil kilómetros por hora, centrada en que no me detengan, o altere de cualquier pervertido que quiera hacerme daño. El silencio me sucede más cuando escribo poesía –o, mejor dicho, cuando vuelvo a poemas míos que había olvidado. Cuando regreso a uno de mis poemas y me siento profundamente conmovida, es casi como si otra persona lo hubiese escrito. Me deja pasmada.

Tus pensamientos acerca de la poesía me llevan de nuevo a lo que mencionaste: que no hay una relación obligatoria entre el valor de ciertas condiciones materiales de una obra de arte –resolución, escala– y su impacto emocional.

La poesía es el mejor ejemplo. ¿Qué se necesita para escribir poesía? Una pluma y un pedazo de papel. Tal vez una buena memoria es suficiente. Sólo necesitas palabras, y las palabras son gratis. Llegué al performance porque necesitaba crear poesía políglota. La fotografía es también una especie de poema –un aforismo o un haiku.

Trabajas con video y fotografía, pero tu trabajo se relaciona más estrechamente con el performance. ¿Por qué elegiste ese medio?

Elijo la acción porque, para mí, el arte está profundamente relacionado con la libertad, y la libertad con la acción. “Libertad” es un error lingüístico: un adjetivo se convirtió en un sustantivo. No existe si no se experimenta, y puedes llevar a cabo un acto de libertad, pero eso no te hace libre: sigues inmerso en un sistema opresivo, por lo que las experiencias de libertad son fugaces. La civilización es un sistema de ficciones. El primer paso hacia ser libre es tomar consciencia de las ideologías que me influyen y cómo el poder opera sobre y a través de mí.



Foto performance: Escalera de caracol en Macarao

¿Cómo podrías, por lo tanto, caracterizar una experiencia de libertad?

Existen dos "movimientos" implicados en la libertad. Uno es acerca de darme cuenta de lo que me influye ideológicamente o me oprime, y tomar la decisión de alejarme de ese pensamiento o inhibición. Esto se puede lograr al estar presente en el cuerpo: mantenerse alerta y activo. El otro movimiento es acerca de la necesidad de hacer algo con ese entendimiento que obtuve. Es entonces cuando creo algo. Sin embargo, pasado ese momento, luego vuelvo a operar bajo el discurso del poder… Es una lucha constante.

¿Qué significa la obra de arte si la libertad no puede ser un estado permanente?

Yo diría que es el cadáver de un evento de libertad. Pero también es una exhortación, dice: "Algo (un momento de libertad) pasó aquí, y podría ocurrir de nuevo!" Es una especie de manifiesto político, lo cual es contradictorio si tenemos en cuenta lo formal que es el mundo del arte.

Siento que el performance se ha subestimado históricamente en Venezuela, pero ha habido un resurgimiento del interés últimamente. ¿Estás de acuerdo?

En definitiva ha habido una revalorización positiva del performance recientemente. Produje la primera Bienal Internacional de Performance de Caracas el año pasado y la recepción fue muy excelente. El público y los curadores por igual están muy interesados.

¿Tiene alguna idea de por qué suscita nuevamente tanto interés?

Creo que es porque los artistas de todas las disciplinas están cada vez más interesados en el cuerpo como tema. Nuestra experiencia corporal en Venezuela es extrema en este momento. El cuerpo está siendo atacado por la violencia urbana –crees que puedes ser apuñalado o que te pueden disparar en cualquier momento–, la escasez de alimentos que genera hambre, la escasez de agua y productos que afecta tu higiene y salud. Tal vez necesitas un nuevo par de zapatos y simplemente no tienes dinero para comprarlos. El poder está operando directamente sobre tu cuerpo. Y si eres parte de la minoría que puede permitirse el lujo de comprar productos de cuidado personal y ropa, vives dentro de una burbuja de cristal.

[Érika y yo estamos en una cafetería, mirando hacia la calle. Un hombre se acerca a un cubo de basura en la acera frente a nosotros y comienza a excavar en busca de alimentos dentro de ellos –una escena cada vez más común en la ciudad]

Porque si ves a alguien comiendo de la basura, es como si tú estuvieras comiendo de la basura. Es lo mismo. Incluso si sólo lo estás mirando. Cuando hay violencia sucediendo frente a ti, también te está ocurriendo a ti.

Todas las imágenes © Érika Ordosgoitti
Portafolio de Érika Ordosgoitti: http://erikaordos.com/

/Atlas

NELTUME SEÑALA EL CAMINO, DEL COLECTIVO ARAYA- CARRIÓN EN EL ESPACIO DE MEMORIAS LONDRES 38

ATLAS7 NOVIEMBRE, 2016



Home

ZonasPolítica / Memoria

Neltume señala el camino, del Colectivo Araya-Carrión en el espacio de memorias Londres 38

El tema de la memoria ha sido un tema fecundo en las investigaciones artísticas contemporáneas y de modo particular en América Latina, lugar en que las demandas por verdad y justicia respecto del terrorismo de Estado continúan latentes. Desde una perspectiva crítica respecto de los procesos de recuperación y habilitación de sitios de memoria y memoriales en Chile, el colectivo **Araya-Carrión**, compuesto por **Manuel Carrión y Jaime Araya,** aborda la reflexión en torno a las memorias de la violencia política

en Chile desde los soportes materiales en que se inscriben. Se trata de una investigación que se interna en las diferentes y superpuestas capas del tramado de la violencia en nuestra historia, develando las distintas formas de colonización.



Colectivo Araya -Carrión , acción en Neltume, 2016

En el año 2015 el colectivo Araya – Carrión gana el concurso **ARTE MEMORIA IDENTIDAD,** 3° Concurso de Arte Contemporáneo en la comuna de Pedro Aguirre Cerda, con el proyecto, "Prolegómenos para una geología política de Neltume", exhibido en Galería Metropolitana. Esta instalación proponía una lectura crítica de las capas de violencia que el Estado, la colonización evangélica y la dictadura han ejercido sobre el territorio y la comunidad de Neltume, a través de materiales como un pequeño archivo fotográfico (parte de la colección del Museo de Neltume), un video y aserrín recolectado por el colectivo en el aserradero Carranco S.A. de Neltume.

En esta ocasión, con ***Neltume señala el camino***, el colectivo propone una investigación en el ex centro de tortura y detención **Londres 38**, indagando en los archivos del lugar y en la relación con Neltume, a partir del vínculo existente entre ambos lugares y la(s) memoria(s) del Mir que se conectan en este sitio de memoria. En este sentido, es necesario señalar que la obra refiere el hito histórico de la propuesta de guerrilla armada del MIR en Neltume hacia el año 1978, inserta en la Operación Retorno, que fue descubierta por lo servicios represivos hacia 1981. Por otra parte, Londres 38 se vincula con esta historia, pues es en este lugar donde se detiene a una gran cantidad de militantes de esta orgánica, muchos de los cuales hoy forman parte de la lista de los "119" detenidos desaparecidos de la

Operación Colombo, en la que se pone de manifiesto la coordinación de organismos represivos y civiles en América Latina en lo que se conoce como "Plan Cóndor".

Sin embargo, esta vinculación es solo la epidermis de la lectura propuesta por Araya – Carrión, pues la trama de relaciones y preguntas que se articulan en este trabajo tiene una densidad mayor.



Sala de detención, aserrín, fotografías, Londres 38, 2016

La muestra ofrece un valioso aporte para abrir nuevas preguntas acerca de la comprensión del pasado reciente en Chile y de la huellas de la violencia, desde una perspectiva que no se agota en el hito del golpe de estado de 1973. De esta manera, las interrogantes acerca de la inscripción de las memorias de nuestro pasado se complejizan con las preguntas acerca de las otras violencias que se superponen a la política: la étnica, de clase, geográfica, sobre el territorio, etc.

La investigación/intervención ***Neltume señala el camino***; proyecto de ocupación y re-significación de los lugares en Londres 38, da paso a diversas actividades complementarias organizadas por el colectivo **Araya- Carrión** con colectividades e invitados de diversas disciplinas y experiencias para repensar la(s) memoria(s), sus circulaciones, vacíos, tensiones y borramientos; el archivo, las materialidades, las violencias y los lugares.

/Atlas

“METAMORPHOSIS OF JAPAN. AFTER THE WAR” : MIRAR EL SOL DESPUÉS DEL DESASTRE BÉLICO

PALOMA VILLALOBOS7 NOVIEMBRE, 2016



Home

TextosCrítica

“Metamorphosis of Japan. After the War” de la Fundación Japonesa en Bangkok: mirar el sol después del desastre bélico

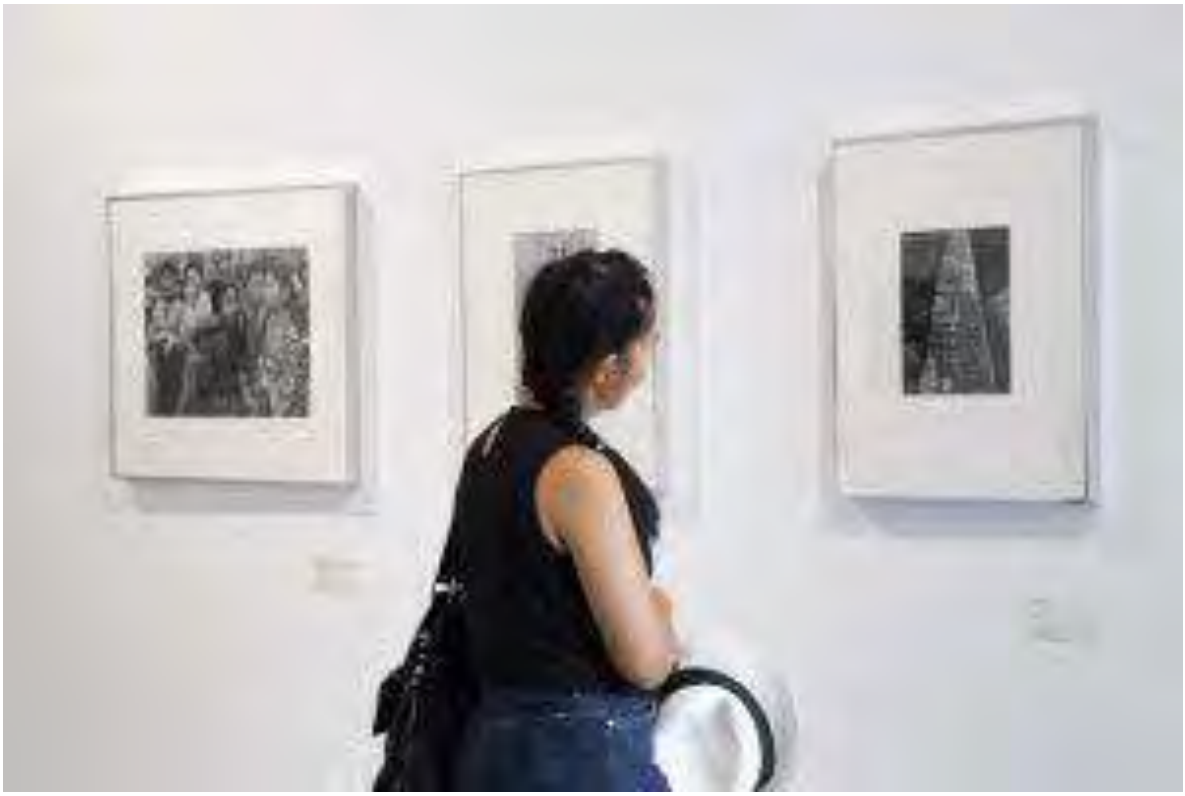


Hiroshi Hamaya, 1945

Visité hace algunas semanas en el **Centro de Arte Contemporáneo Rajdamnoen** en Bangkok, la exposición fotográfica ***Metamorphosis of Japan. After the War,*** organizada por la Fundación Japonesa y curada por **Tsuguo Tada y Marc Feustel**. La muestra que finalizó el pasado 14 de Octubre, advierte un sugerente conjunto visual realizado por once fotógrafos japoneses que dan cuenta del período post-guerra comprendido entre el final de la segunda guerra mundial en 1945 y los juegos olímpicos de Tokio en 1964. Estas dos décadas representan en la sociedad japonesa tanto el renacimiento desde las cenizas de la devastación bélica y nuclear, como los indicios de una drástica transformación política y cultural que condujo al país a convertirse rápidamente en una potencia económica ya a inicios de los sesenta. La exposición se detiene a observar esos veinte años de metamorfosis mediante la mirada aguda, sin pausa y sensible de los once artistas, quienes mediante sus imágenes, nos remontan a un período clave no sólo para Japón, sino para lo que implicó aquella conversión en el globo entero, y en especial, para lo que hemos llegado a ser tecnológicamente en el tiempo presente como sociedades de consumo.



Metamorphosis of Japan. After the War, Japan Foundation, Bangkok



Metamorphosis of Japan. After the War, Japan Foundation, Bangkok

La exposición se articula en tres secciones que no establecen una cronología por años específicos ni por autor, sino por imágenes que se asocian arbitrariamente en los segmentos: "**The aftermath of war"** -Las secuelas de la guerra-, "**Between tradition and modernity"** -Entre la tradición y la modernidad- y "**Towards a new Japan**" -Hacia un nuevo Japón-. Esta disposición arbitraria permite que la muestra escape de la normativa histórica que reduce la imagen fotográfica como reproductora de una "verdad" o de "lo visible", y da la posibilidad de entender las imágenes exhibidas desde el acto mismo fotográfico como una experiencia vivida que trasciende la captura como instrumento visual de documentación. Podemos pensar en el cuerpo de los fotógrafos moviéndose por aquellas zonas de incerteza, descubriendo mediante el aparato óptico las transformaciones de una nación que llevaba el fantasma de la masacre y la derrota bélica. Aquí los trabajos de Ken Domon e Ihee Kimura son claves para sugerir las dinámicas cotidianas de las personas como gestos de reconocimiento común, lugar por donde la fotografía parece infiltrarse como inconsciente de una identidad fracturada, dando cuenta del paso de la tragedia a la recuperación colectiva de la calma íntima. En todo esto, es de suma ayuda que la exposición, no intente actuar como montaje de archivo rescatado del pasado, sino mostrar desde la sugestiva inventiva de los fotógrafos japoneses, un país que se reinventaba a sí mismo entre su cultura ancestral y la imposición de las reglas éticas y económicas del capitalismo.



Ihee Kimura, Young men, 1952



Ken Domon, Children looking at a picture-card show, 1953

La primera sección "**The aftermath of war**" -Las secuelas de la guerra- contextualiza el estado cero y el caos en que quedó la población japonesa luego que los sistemáticos bombardeos de las fuerzas aliadas, redujeran a ruinas y territorios calcinados, los campos y las ciudades principales de aquella época. La aceptación de la derrota implicaba no sólo la ocupación territorial en manos de los aliados sino la conmoción de que los valores del sistema imperial japonés que gobernaba hasta ese momento, se habían derrocado y negado en sólo 24 horas de ocupación. En ese escenario las casas editoriales cumplieron una labor clave pues diversas revistas y periódicos censurados en el antiguo régimen, retomaron sus labores y comenzaron a informar emancipados de la propaganda militar, saciando las ansias de la gente por saber qué realmente acontecía. Esta faena editorial

permite que persista el trabajo de diversos fotógrafos que ya venían realizando registros antes de la guerra -como **Ken Domon, Hiroshi Hamaya, Ihee Kimura**– y que también nazcan nuevos –**Shigeichi Nagano, Ikko Narahara, Kikuji Kawada, Shomei Tomatsu**… -. Con todos ellos se cimienta una gran camada de autores que dispararon su mirada sobre la dislocación del paisaje, la miseria en calles de Tokio y la dualidad experimentada por la gente: sentirse redimidos del estricto régimen anterior y sobrevivientes de la guerra, pero también presos ante un sistema ajeno violentamente impuesto.

Dicha sección "The aftermath of war" encabeza la muestra con la siguiente imagen:



The sun on the day of defeat de Hiroshi Hamaya, 1945

La guerra terminó el 15 de agosto de 1945, ese mismo día, según nos cuenta el rótulo; Hiroshi Hamaya al oír en las noticias radiales el ansiado fin del conflicto, impulsivamente corrió hacia afuera y apuntó su cámara al sol de mediodía en el cielo de Tikada, Niigata. Una imagen muy simple que también podría ser de un día cualquiera, de cualquier época y en cualquier lugar del planeta, no obstante nuestra mirada como espectador permanece

sobre ella, busca algo más. Si bien la historia hegemónica de occidente -en la conveniencia imperial y económica- relata que los japoneses se rindieron ante las tropas aliadas aquél 15 de Agosto, habrían dos factores significativos a considerar que impulsaron a aquella rendición, el primero los bombardeos incendiarios con resultados letales masivos en diversas ciudades, entre ellas **Hiroshima y Nagasaki** que días anteriores habían sido catapultadas con las bombas atómicas, y el segundo, que en esas mismas fechas previas, Rusia le había declarado la guerra a Japón y había comenzado a invadir su territorio [1]. En todo este proceso de pactos y decisiones políticas el destello de las explosiones atómicas que destruyeron Hiroshima y especialmente Nagasaki, estaban en el trauma colectivo y en las secuelas físicas de los japoneses: la gente describía los cegadores ataques nucleares como "el sol que caía sobre sus cabezas"; ese mismo sol que en la tradición nipona simbolizaba el amanecer naciente desde el pacífico, se había convertido en una bola incendiaria que parecía anunciar el fin de los días. Un testimonio de Abe Spitzer, radio-operador que participó del primer ataque nuclear el 6 de Agosto sobre Hiroshima narra lo siguiente:

A nuestros pies, casi hasta donde abarcaba la vista, se extendía un gran incendio, un incendio como no habíamos visto nunca. Tenía una docena de colores y todos nos obligaban a cerrar los ojos. Más colores de los que yo imaginaba que existieran. Y en el centro, más brillante que cualquier otra cosa, una gigantesca bola de fuego que parecía más grande que el sol. En realidad teníamos la impresión de que, sin saber como, el sol se había caído del cielo y tras tocar el suelo empezaba a ascender otra vez, directamente hacia nosotros, muy deprisa [2].

Aquél imaginario apocalíptico había sido planeado por Estados Unidos apuntando su objetivo no sólo a la rendición incondicional japonesa, sino a construir una imagen que advertía al mundo entero y especialmente a Rusia, de su poderío tecnológico letal. Bajo este escenario, mirar el sol después del desastre bélico parecía tomar mayor sentido, no obstante la imagen de Hamaya más que interrogarse acerca del final de una despiadada guerra, probablemente anunciaba el inicio de otra, el de la Guerra Fría.



Takeyoshi Tanuma, Classical and modern costumes at the Sanja Festival, 1955

Las siguientes dos secciones "**Between tradition and modernity**" -Entre la tradición y la modernidad- y "**Towards a new Japan**" -Hacia un nuevo Japón- contextualizan el término de la posguerra y la mutación de mantener sus costumbres devastadas incorporando las nuevas formas de consumo y producción que se asomaban a pasos gigantes a una denominada "modernidad". Mediante el tratado de San Francisco firmado en 1952 con EEUU se establece el fin de la ocupación del ejército aliado en territorio japonés, este acuerdo les permite convertirse nuevamente en un estado soberano aunque condicionado por la administración norteamericana. La base del sistema social japonés se remece y transforma, se promulgó una nueva constitución que ejecutó reformas agrarias, el restablecimiento de derechos laborales, la disolución de los conglomerados "zaibatsu", la votación igualitaria de géneros y la libertad de expresión en los medios de comunicación. Todo esto bajo un prisma capitalista, provocó la promulgación de tratados de libre comercio y el desarrollo de un mercado industrial que rápidamente logró instalar a Japón hacia inicios de los sesenta, en una potencia económica reestablecida y global. Productos electrónicos de alta calidad como radios, televisores, lavadoras y equipos ópticos como cámaras fotográficas, se convirtieron en objetos principales en los hogares japoneses y en el mercado de la exportación.

Fue así como la autonomía de los medios de prensa y el perfeccionamiento tecnológico fotográfico -en dispositivos, películas, materiales y maquinarias- llevaron a Japón a convertirse en un nido fabricante de imágenes fijas y fílmicas, su alta precisión mecánica y óptica que ya se venía desarrollando algunas décadas anteriores con firmas como Canon,

Nikon, y su accesibilidad de precio, situó a la industria fotográfica japonesa, como una atractiva alternativa a la fabricación alemana. En este contexto los fotógrafos orientales avanzaron con fuerza, su ojo se desenvolvía tan formal como críticamente; su mirada no era sólo estética, sino que, buscaba una narración plural y decidida. Las generaciones que habían experimentado los ensayos de guerra en su juventud ahora sacaban su voz mediante sus encuadres, Yasuhiro Ishimoto, Kikuji Kawada, Ikko Narahara, Eikoh Hosoe: sus imágenes eran fruto de un retrato político, un puente que permitía conectar aquella identidad desvanecida con los rasgos que se empezaban a dibujar. Todos ellos fotógrafos contemporáneos a Robert Capa, Henri-Cartier Bresson, Richard Avedon, Robert Doisneau o Diane Arbus, sin embargo como la "historia de la fotografía" está escrita desde occidente, los autores asiáticos son menos conocidos en el supuesto relato oficial de la memoria global del siglo veinte (siendo Ken Domon el más reconocido), no obstante con esta exposición podemos advertir la asertividad y la poética del dominio visual japonés que si bien es sabido, no deja de sorprender al observarse, diferenciándose de la mirada occidental al jugar con el detalle, lo mínimo, el despojo, lo agreste.



Izq: Hiroshi Hamaya / Der: Takeyoshi Tanuma.

Podríamos pensar finalmente, por un lado, cómo hemos sido individuos supeditados a la concepción de un pasado que creemos aconteció con un contenido específico y que sin embargo, depende desde donde se le mire para entrever no la subjetiva "verdad", sino los

matices y bifurcaciones que la pluralidad de los relatos dejan brotar a través del tiempo [3]. Por otro, de cómo la historia pasada define nuestra condición actual de lo permitido y aceptado, pues, aquella expansión industrial fotográfica japonesa durante las dos décadas de posguerra, es sin duda uno de los inicios de nuestra actual era de la imagen. Era donde gobierna la dependencia a los dispositivos de la visión, la abundancia de formatos visibles, la proliferación en la producción, transmisión y recepción de imágenes. Era donde aceptamos la sumisión a las pantallas y, con ellas, que las funciones perceptivas de nuestra mirada -y del propio cuerpo- estén siendo cada vez más automatizadas y controladas por un entorno donde prevalece la sociedad de los objetos.

*Detalle ultimas fotografías: Izq: Hiroshi Hamaya, *Woman planting rice*, 1955 | Der: Takeyoshi Tanuma, *Dancers resting on the rooftop of the SKD Theatre,* 1949.

Metamorphosis of Japan. After the War 1945 – 1964
Japan Foundation, Bangkok.
Rajdamnoen Contemporary Art Center Bangkok, Thailand.
17 Septiembre – 14 Octubre 2016

Artistas: Yasuhiro Ishimoto, Kikuji Kawada, Ihee Kimura, Takeyoshi Tanuma, Shomei Tomatsu, Ken Domon, Shigeichi Nagano, Ikko Narahara, Hiroshi Hamaya, Tadahiko Hayashi, Eikoh Hosoe.

Fotografías cortesía de Fundación Japonesa de Bangkok y Paloma Villalobos.

NOTA

1. Véase *Hiroshima Nagasaki*, Paul Ham (2011)

2. Citado en *La historia silenciada de EEUU,* Oliver Stone y Peter Kuznick (2015)
3. “Ni seguiremos a los historiadores para quienes el tiempo se reduce al de la historia”. Didi-Huberman, Georges. *Ante el Tiempo* (2011)

/Atlas

“HOMBRES NO SOMOS”: EXPANSIONES, FUGAS E INGRESOS DESDE EL DESEO Y LA NEGACIÓN


MARIAIRIS FLORES1 NOVIEMBRE, 2016



Home

ZonasFeminismos / Géneros

“Hombres no somos”: expansiones, fugas e ingresos desde el deseo y la negación

“En ese hiato, en el descentramiento del yo siempre impuesto y la complejidad de inventar un yo que se firma feminista, firma de un devenir, se instaura el feminismo como una práctica innovadora de sentidos.” Alejandra Castillo, el feminismo no es un humanismo.

“**Hombres no somos**”, es el título de una intervención realizada a la exposición “**(En)clave masculino”**. Esta muestra corresponde a la actual curatoría que exhibe la colección permanente del **Museo Nacional de Bellas Artes** (MNBA), institución cuyo rol ha sido resguardar la producción artística nacional con una perspectiva histórica no presente en el momento de su fundación, puesto que en dicho momento su labor consistía en instituir la noción de arte y ser un agente crucial en la configuración del campo artístico. “(En)clave masculino”, en palabras de su curadora **Gloria Cortés,** es un “análisis de la colección con una mirada relacional entre arte, política y género”, ejercicio inédito en nuestro país para revisar la colección de un museo, pero que cuenta con una larga data a nivel internacional, desde que el feminismo ingresa al arte en la década de los setenta. Por esta razón, a pesar de la larga data que tienen este tipo de trabajos, el ejercicio museográfico

propuesto es pertinente, ya que constituye una puesta al día con las políticas de revisión crítica necesarias para pensar el museo y su colección hoy.



Intervención MNBA, 2016. Crédito registro: Diego Argote

Las obras que componen la exposición se organizan bajo un eje crítico que busca visibilizar y cuestionar la masculinidad hegemónica en la esfera artística. El arte, al igual que las otras dimensiones que componen la sociedad, responden en su ordenamiento simbólico al patriarcado, razón por la cual resulta coherente que la predominancia sea masculina también en esta área. Las presencia femenina con respecto a los creadores constituye un porcentaje menor dentro de la colección del museo, como nos muestra la información dispuesta tanto en el muro como en el catálogo (en una operación muy similar a las que el colectivo de arte feminista Guerrilla Girls vienen desarrollando desde los ochenta). Es importante destacar que ese bajo porcentaje es concordante con el rol que históricamente se le ha asignado a la mujer, el que de hecho, no era compatible con ser artista y quienes superaban esta barrera, generalmente mujeres de clase alta, no eran reconocidas por sus pares masculinos y por tanto, su trabajo fue subestimado por la historia y la crítica de arte. Es por ello entonces, que "(En)clave masculino" instala el escaso trabajo hecho por mujeres que la colección recogió, en conjunto con la profusa producción masculina.



Intervención MNBA, 2016. Crédito registro: Diego Argote

La exposición se articula en torno a siete núcleos temáticos: “linaje museal”, “el cuerpo masculino y el homoerotismo”, “androginia y frontera”, “poder y sumisión”, “el muro de las violencias”, “ejercicio voyeur” y “la patrilinealidad”. Estos nos dan cuenta de lo extensa e intensa que es la muestra por la variedad de tópicos que sitúa desde lugares que muchas veces se tornan complejos para el espectador. En términos generales, la propuesta nos invita a mirar la colección desde otra perspectiva, donde lo que prima es cuestionar la noción de masculinidad implícita en las piezas del museo.

En este recorrido propuesto reconocemos las obras que conforman la colección del museo, aquello que es característico del mismo, no obstante desde hace un par de semanas, la propuesta se encuentra atravesada por dos fotografías, un video y un texto, elementos todos que delatan su contemporaneidad y que conforman “Hombres no somos”, intervención mencionada al comienzo y que surge del libro “Inflamadas de retórica. Escrituras promiscuas para una tecnodecolonialidad” (Editorial Desborde, 2016) de **Jorge Díaz**, biólogo, escritor y activista del Colectivo Universitario de Disidencia Sexual (CUDS) y **Johan Mijail**, performer y poeta dominicano, ambos activistas de la disidencia sexual. En los muros del museo encontramos sus cuerpos, estos están retratados en una fotografía en blanco y negro a tamaño escala de **Paz Errázuriz**, quien nos muestra una vez más la captura propia de su vasto trabajo, donde al igual que con sus series de “Luchadores”, las travestis de la “Manzana de Adán” o “Circo”, evidencia con una sutil complicidad, las ficciones que organizan distintos deseos de comunidad. Estas fotografía fueron intervenidas por **Felipe Rivas San Martín**, artista visual y activista CUDS mediante tags de reconocimiento característicos de facebook en una referencia al origen de gran parte de los textos que componen el libro. El registro fotográfico fue realizado en el mismo museo, este espacio, que en una primera instancia recibió a ambos cuerpos

desnudos, dispuestos para posar frente al implicado ojo de Paz Errázuriz, ahora exhibe en un gesto no presupuestado el resultado de un registro hecho originalmente para la portada y contraportada del libro. La dimensión de las fotos y lo erguido de los cuerpos desnudos no dejan de ser incómodas y disruptivas entre las clásicas poses de los cuadros y esculturas que la curadora releva como imágenes homoeróticas, que en la intervención comparecen como explícitas y negadas al mismo tiempo. De un modo similar, las imágenes se han vuelto in-soportables para facebook, plataforma que en lugar de posibilitar el reconocimiento de los autores como propone la intervención de Rivas San Martín, castiga con periodos de inactividad a cualquiera de sus páginas que difunda las fotografías, en especial a los perfiles virtuales de las autoras. Es importante destacar por qué escribo las autoras, a pesar de lo evidente que se vuelve lo masculino en los genitales expuestos en la fotografía. El libro está escrito desde un transfeminismo activista que se vale de un nosotras desplazado, que no les pertenece de acuerdo a la lógica de la lengua, de la heterosexualidad y de la biología con sus cuerpos sexuados, no obstante lo que persiguen ambas es torcer las lógicas imperantes y constituyentes.



Intervención MNBA, 2016. Crédito registro: Diego Argote

Gloria Cortés, fue quien estableció un vínculo entre el museo y las autoras para hacer el registro, y en ese primer gesto hubo un compromiso con lo que ambas activistas buscaban. La irrupción en "(En)clave masculino" fue una apuesta de la curadora, que invitó a las autoras a participar, cuestión que ellas resolvieron desde la colectividad que convoca el activismo. Así también, es como se configura el lanzamiento del libro que se llevó a cabo el 13 de octubre en el MNBA y que contó con las lecturas de **Cristeva Cabello,** comunicador y activista CUDS, **Alejandra Castillo**, filósofa feminista y **Nelly Richard**, crítica cultural. En dicha ocasión Richard señaló un asunto clave en lo que concierne a la publicación: "Al decir 'el ego es un error' y al decirlo entre dos sin que sepamos quién es quién,

Jorge Díaz y Johan Mijail violan el sello individualista y privatizador del sujeto que defienden la tradición humanista-burgués y la doctrina neoliberal. Lo tachan como una fatal errata del sistema de coordenadas que define el yo (lo propio) como algo inexpropiable. Jorge Díaz y Johan Mijaíl resuelven de partida orientar sus talentos creativos y su inteligencia crítica hacia el más que uno y, sobre todo, hacia el más que dos, es decir, hacia lo inabarcable de una suma de varios, de muchos, que empuja colectividades enteras hacia lo múltiple-excedentario."

La intervención al museo opera de igual modo. La pregunta por el autor, asunto trascendente para comprender la producción artística contemporánea, queda diluida entre el video, las fotografías, la curatoría, las lecturas y un texto de muro que es parte del libro. Lo único preciso y certero es que "Hombres no somos", una afirmación que a pesar de lo taxativa, se vuelve confusa porque sabemos que es la masculinidad el lugar de la hegemonía y el poder, el lugar deseado por una homosexualidad neoliberal y disputado por nuevas maneras de pensarla, sí, la masculinidad que tiene un artículo femenino enmarcándola y que es el asunto en torno al cual gira toda la curatoría de la colección del MNBA.



Intervención MNBA, video, 2016. Crédito registro: Diego Argote



Fotografía de Paz Errázuriz, intervención Felipe Rivas San Martin

En el video de **Daniela Miranda,** observamos, entre imágenes superpuestas, a Jorge Díaz y Johan Mijail, caminando por la ciudad, siendo fotografiados por Paz Errázuriz, montando las fotografías, todo mezclado con el unísono de la lectura: "Te llaman hombre feminista y un impulso te lleva a decir: 'No'", escuchamos con fuerza mientras distintas intensidades y tonalidades repiten hasta el sin sentido la palabra "No". Negación radical que se contrapone con lo bio-lógico, con lo que sabemos y con lo que nuestros ojos nos muestran al contemplar las fotografías de Paz Errázuriz, intervenidas por Felipe Rivas San Martín. Estas imágenes son un contrapunto con lo que oímos al estar en la sala, con lo que vemos alrededor, con las letras en rojo que vibran sobre la histórica pared que las sostiene. La intervención al museo es radical, puesto que actualiza desde el activismo la discusión instalada por la curatoría en la institución. Ya no se trata sólo de leer la colección a partir de un determinado marco teórico, sino que nos encontramos con prácticas que hoy transitan por las estrategias que el arte contemporáneo ofrece, pero que se arraigan en el activismo y las herramientas con las que el feminismo ha trabajado históricamente, puesto que el movimiento feminista de los '70, no se concibe sin su dimensión estético-artística. El libro que fue pensado, en parte dentro del espacio del museo se expande, se ramifica por sus paredes y posibilita otros ingresos que se constituyen como fugas de esta institución que recoge la noción más tradicional para las artes visuales en nuestro país. Mientras tanto, el transfeminismo se construye, se desborda y experimenta en cada acción, en cada alianza y en cada posicionamiento escritural.



Portada libro "Inflamadas de retórica. Escrituras promiscuas para una tecnodecolonialidad

La intervención "Hombres no somos" se presenta en el MNBA hasta fines de marzo, 2017.

/Atlas

REGISTROS FOTOGRÁFICOS NORMALIZADOS: SISTEMAS DE CONTROL Y SU SUBVERSIÓN EN LA OBRA DEL COLECTIVO MUJERES CREANDO


VERÓNICA TRONCOSO23 OCTUBRE, 2016



Registros fotográficos normalizados: sistemas de control y su subversión en la obra del colectivo Mujeres Creando

“Erosionar los modelos de la realidad, desarticular los códigos visuales, fragmentar signos y significados, subvertir la sintaxis, provocar el absurdo, socavar los mitos del poder y su iconografía, denunciar la instrumentalización y la manipulación del poder, máximo artífice de la violencia.”

Piedad Solans, “Arte y resistencia”.

La fotografía ha sido utilizada desde sus inicios como un aparato de archivación, registro y control sobre el cuerpo del otro. Diversos sistemas de registro se han aplicado sobre los sujetos para su captura normalizada, así por medio de la estandarización de la pose se ha producido una imagen que encapsula lo que se considera identitario del cuerpo; una imagen fotográfica que luego ingresará a un sistema de control y poder con diferentes objetivos. Esta normalización permite

generar el imaginario de un sujeto homogéneo que puede ser reconocido y detectado; la norma aplicada sobre el cuerpo lo introduce dentro de un aparato de legalización de lo que muchas veces se encuentra fuera de la ley, del que ha quebrado los parámetros de comportamiento o del que se sitúa en un afuera de los bordes de la sociedad:

"Lo que tenemos en esta imagen normalizada es algo más que una imagen. Es un retrato del producto del método disciplinario: el cuerpo hecho objeto; dividido y estudiado; encerrado en una estructura celular de espacio cuya arquitectura es el índice de archivo: domesticado y obligado a entregar su verdad; separado e individualizado; sojuzgado y convertido en súbdito". (Tagg: 2005, p.101)

Esta construcción normalizada, categorizada y convertida en archivo de la imagen fotográfica de lo "identitario", concebida como imagen de una nación o de un pueblo, será analizada en el presente texto a partir de los alcances políticos/territoriales de los sistemas de registro del cuerpo desprendidos del archivo del fotógrafo **Julio Cordero** -fotógrafo boliviano de principios del siglo XX¬¬– y los desplazamientos políticos y críticos del archivo de Cordero realizados en la actualidad, por el colectivo de activistas también boliviano: "**Mujeres Creando".**

Julio Cordero, desprendiendo desde la fotografía (1900-1961)

El archivo fotográfico de Julio Cordero, posee características singulares relacionadas con la amplitud de los estratos sociales registrados y la extensión temporal en que fue capturada la sociedad boliviana. Cordero fue un fotógrafo boliviano que instaló uno de los estudios más exitosos de la ciudad de la Paz. El estudio fue continuado por el hijo y luego por su nieto abarcando algo así como 60 años de la historia fotográfica de Bolivia. Cordero provenía de una zona obrera ubicada en el altiplano paceño, emigrando a la ciudad de La Paz en 1900, año en que instala su estudio fotográfico.

Cordero transita registrando diversos estratos sociales bolivianos. Se dice que su origen obrero le permitió tener una sensibilidad especial hacia su clase social y a su vez lo exitoso de su estudio le hizo rodearse y registrar a la elite boliviana y a sus poderes de principios de siglo XX, a su vez, trabajó para la policía de la ciudad de La Paz fotografiando a prostitutas y delincuentes. Cordero registró el cuerpo social boliviano, generando una gran cantidad de imágenes que permiten en el presente, tener una visión de las diferentes estructuras sociales en Bolivia. Del cotejo de una parte de las imágenes pertenecientes al archivo, se desprenden: los sistemas de registro normalizados de la policía, las relaciones políticas, la relación entre territorio público y cuerpo fotografiado. Sistemas fotográficos que pueden ser leídos a partir de las imágenes de Cordero como un signo de poder y consignación aplicada a los sujetos que fueron fotografiados. En este sentido, el poder de la imagen no solo se ejerce como control e identificación de los sujetos, sino también, como dispositivo que deja entrever las ubicaciones territoriales del cuerpo según su estrato social, estratificaciones que se encuentran vinculadas tanto al capital económico como también en directa relación con su condición racial.
El archivo de Cordero cuenta con 100.000 negativos de placas de vidrio sin catalogar, de éstos el acceso a 5.000 negativos está restringido a sus familiares cercanos. Del archivo se tiene acceso a cerca de una centena de imágenes que han sido publicadas o expuestas, esto hace que gran parte del archivo fotográfico se mantenga desconocido.

Del análisis de esta porción de imágenes asequibles del archivo Cordero realizado por el investigador Hugo José Suárez [1], se desprenden cuatro categorías fotográficas: la elite, los cholos, los indios y los marginales.
Cada una de estas categorías fueron registradas con evidentes diferencias en los sistemas de construcción de la imagen; esta lectura es posible de hacer desde las decisiones estéticas que realiza el fotógrafo y que abarcan el modo en que es construida la escena, el lugar en que son fotografiados los sujetos y la circulación de las fotografías.

Siguiendo estos parámetros, diremos que los sistemas de registro utilizados operan en el orden de lo político de la imagen. En que esta noción de lo político se desprende a partir del análisis del lugar-territorio que ocupa cada cuerpo dentro de un estrato registrado, siendo esta ubicación, un signo de consignación de ese cuerpo en el espacio de lo social, un territorio inamovible dentro de una clara estructura social.

1. **La elite**, es fotografiada casi siempre en el espacio público o en estudio. El espacio público de la ciudad es el escenario para que la elite transite exponiendo sus lujosas prendas de vestir, en donde "los otros" en actitud sumisa dejan pasar a la elite por el centro de la escena. Las fotografías de interiores son cuidadosamente preparadas, tanto por los fondos, como la pose y la calidad de la fotografía. La elite se mueve segura de sus privilegios, como señala Suárez: "Su función social está en la dirección de la modernidad, sus puestos son los de médicos, dentistas, abogados, militares, publicistas y otros, es decir, una posición particularmente privilegiada con respecto a aquellos que deben cumplir labores de menor categoría." (Suárez:2005, p.117).

2. **Los cholos**, lo cuales son considerados algo así como la mixtura no étnica sino mas bien, un mestizaje entre lo urbano y lo rural. Esta categoría fue concebida por Cordero, como una clase pujante, una clase que progresa y de la cual él se siente parte.

Esta categoría fue fotografiada siempre en espacios interiores, existiendo un especial énfasis en la construcción de fotografías en que se le asocia especialmente con la fiesta, la cerveza y las guirnaldas, visto estos como símbolos residuales de costumbres heredadas de lo rural.
El lugar para este grupo es el espacio de lo privado interior/exterior:
"Desde la perspectiva del fotógrafo, la fiesta es uno de los acontecimientos que más los caracteriza; en ella festejan la unidad y reafirman su identidad frente a los demás. Es también un momento para celebrar el progreso, por lo que se incorporan elementos como el automóvil." (Suárez:2005, p.118)

3. **El indio,** es una categoría en la cual Cordero no insiste mucho – desde el ámbito estético–. Queda en evidencia en sus imágenes, como éstos son relegados a espacios poco relevantes, sin mucho afán en la construcción de la imagen, a veces, sin siquiera enfocar bien, sin fondos especiales, sin miradas cómplices ni estructuras complejas ni estetizadas: "Su presencia es más colectiva que individual, ocupa lugares poco valorados, como la prisión." (Suárez:2005, p.117)

4. La cuarta categoría son **los marginales**, Conformada por prostitutas y delincuentes. Estos registros fueron realizados por Cordero como parte de su trabajo de fotógrafo dentro de las cárceles de la Paz.
En estas imágenes al igual que con los indios, el cuerpo es relegado a un espacio no valorizado: la cárcel y al estudio montado ahí por el fotógrafo. El espacio fotográfico es construido sin ningún tipo de ornamento, siendo el cuerpo de los delincuentes registrados bajo normas de identificación de la

policía boliviana: de frente y de perfil. Se produce así la reducción de la identidad fotográfica mediante el registro mecánico de la fisonomía sin ninguna intervención –estético / subjetivo– en la construcción de la imagen. Fotografía que finalmente ingresa a un archivo criminal.
Las prostitutas eran obligadas a registrarse con un velo negro, en algo así como una borradura de parte de su identidad sexual. El velo negro como signo de luto, sumisión y oposición a la luz.
Paradojalmente tanto las prostitutas como los delincuentes eran indios. En este sentido Tagg se refiere a los marginados como:

"Los pueblos colonizados, los criminales, los pobres, los habitantes del infraviviendas, los enfermos o los locos eran designados como objetos pasivos –o bien, en esta misma estructura, como los objetos "femenizados" – de conocimiento. Sometidos a una mirada escrutadora, forzados a emitir signos, pero apartados del control del significado, esos grupos eran representados e intencionalmente mostrados como incapaces de hablar, actuar u organizarse por sí mismos".(Tagg: 2005, p. 20) .

La sustracción del cuerpo del territorio de lo social, concebido como un ente activo dentro lo público, queda en evidencia en el caso de los denominados marginados. Acá la sustracción opera como la reducción a cero de su rol en una sociedad.
Asistimos así a una cámara no-neutral, una cámara codificada que instala desde una posición privilegiada, al cuerpo del otro en un lugar determinado. Posición que es des-velada a partir de las lecturas de la construcción estética asignada a cada cuerpo social, en un contexto definido y con fines establecidos.

Las fotografías del **archivo Cordero** deja en evidencia el territorio abierto y cerrado para cada tipo de habitante de la sociedad boliviana de principio del siglo XX. Territorio que por medio de la imagen define los límites y las fronteras del cuerpo registrado, en el cual la normalización de la construcción fotográfica deja al descubierto la noción política del estado de control, en que lo controlado es el territorio social de pertenencia de cada sujeto.
Opera así una política de la imagen que en su preservación y proceso de archivación, pareciese impedir algún tipo de confusión de los límites y con ello, un posible desplazamiento de los imaginarios pre-establecidos por los poderes y su registro. En este sentido, asistimos en el archivo Cordero a dos límites establecidos: el de la imagen misma como construcción y al espacio de lo social como territorio que define clase, raza y visibilidad.

La subversión del archivo fotográfico de Julio Cordero. Mujeres Creando

En el año 2006 el colectivo de activistas feministas bolivianas ***Mujeres Creando,*** expone en la 27º Bienal de Sao Paulo la obra titulada: "**Una lectura no autorizada de un pedazo de nuestra historia**"[2]

La obra fue producida por medio de desplazamientos críticos del archivo Julio Cordero, en el cual ***Mujeres Creando*** subvirtió las categorías archivísticas originales a partir de la re-asignación de categorías de ordenamiento y la construcción de tensiones entre la imagen fotográfica y la creación de relatos por medio de personajes que ya no existen.
Esta operación permitió producir un diálogo entre el pasado, depositado en el archivo, y el presente, actualizado por medio de un hablante en primera persona.
El diálogo entre la imagen y el texto diluyó los límites temporales, develando y actualizando la no

distancia de una situación social y política vigente en la sociedad boliviana. Es así como ***Mujeres Creando*** accionó la subversión del archivo de **Cordero** mediante el desmontaje de los modelos de realidad [3] y la desarticulación de los códigos visuales por medio de la fragmentación de signos y significados.

El colectivo establece cuatro nuevas categorías para el archivo Cordero:

1. Clase dominante: visto a través de sus fiestas
2. Los sublevados: indígenas vistos a través de las fotografías del registro policial.
3. Las mujeres: fotografías policiales de prostitutas y ladronas
4. El ejército: fotografías que recuerdan la campaña del ACRE

Estas categorías y sus respectivos fondos fotográficos son puestos en tensión mediante la modificación de la sintaxis del archivo, modificando las categorías y la elaboración de 3 cartas ficticias escritas por personajes anónimos y reconocidos que le escriben al presidente de Bolivia, **Evo Morales**.

Una es escrita por el temible **Zárate Willka** [4], quien fuera cabeza de las sublevaciones indígenas de principios del siglo XX; otra carta es escrita por una presa quien asesina a un violador; la tercera carta corresponde a un soldado de la Campaña del Acre [5].

Esta operación de simulacro borronea la data de la imagen fotográfica, trayéndola a la actualidad mediante el relato en primera persona de los protagonistas que fueron borrados por los poderes, ahora transformados en sujetos de escritura.

Fragmentos de las cartas:

Zárate Willka increpa a **Evo Morales** diciendo:
"¿Qué quieres Evo? ¿Acaso quieres simplemente dejar de ser el indio rebelde que sedujo a un país entero para pasar a ser simplemente el indio presidente?"

Altiplano boliviano, agosto del 2006



Hermano Evo:

Soy Zarate, el temible Willka, el indio sublevado de la guerra civil de hace un siglo, soy el que ayudó a los liberales a triunfar para ser después cobardemente traicionado.

Tú conoces mi historia, porque mi cadáver ha sido tu cuna y porque el viento del altiplano canta mi tormento en las noches de tormenta en las que tú has crecido. He sido asesinado en la cúspide de mi liderazgo sufriendo la división de los caudillos aymarás. Me ha tomado toda mi vida organizar la sublevación y toda esta mi larga muerte entender porque no llegamos a ninguna parte. Todo ese, es el tiempo que has necesitado vos para nacer, Mientras tú duermes, te escucho respirar y preguntarme con deses Yo que estoy debajo de vos y dentro de la tierra, yo que habito el único mundo donde todos cambiamos de piel y tomamos la piel de la tierra que no tiene color, el único mundo donde el odio no marca la memoria, sino que la memoria del muerto está hecha de sus amores, yo te digo que gobernar es una palabra que acá no existe, ni tiene sentido.

Acá, debajo de todo y en la entraña de los cerros, al mismo tiempo guardamos otro secreto y sabemos que el mundo y la naturaleza son ingobernables.

Responderé sin embargo, a tu desesperación con preguntas que se dirigen a tu pecho para abrirte la piel y curarte de la borrachera de poder que te está ensordeciendo y enfermando. ¿Qué quieres Evo? ¿Acaso quieres simplemente dejar de ser el indio rebelde que sedujo a un país entero para pasar a ser simplemente el indio presidente?. ¿Acaso por eso empeñas días enteros, todas tus horas y tus energías colgado de collares de flores unas veces, otras veces ungido de medallas y cintas balbuceando tu deseo desesperado de gobernar?.

¿Acaso pretendes imitar a los patrones de todos los tiempos, acaso pretendes prolongarlos con tu cuerpo sin abrir un camino propio distinto y nuevo, que es lo que todos esperamos de ti?

Zárate, el temible Willka

“Una lectura no autorizada de un pedazo de nuestra historia”. 2006.

La mujer presa escribe:
“Yo no quiero ser aymará, ni quechua, para eso yo no quiero ser india si quiera.
Mi rebeldía no la conocen ni reconocen los pueblos, por eso yo no soy originaria , soy original y te escribo desde la cárcel, después de haber matado a un violador”.



Cárceles de la Paz, agosto del 1006

Evo:
Despeinada, jalonada, iracunda y llorosa te escribo esta carta desde las celdas de las mujeres. Yo no quería que me saquen esta foto. Porque desde que sé que las fotos existen quería una foto mía en mi valle, debajo de un sauce bien verde con mi blusa celeste y mi pollera rosada, con mis trenzas adelante y echada en el pasto sonriendo como yo soy.

Todos los colores me quedan bien porque soy medio blancona, medio morena y el que mejor me sienta es el verde de la coca, porque mis ojos son verde oscuros cuando estoy triste y claritos cuando estoy feliz.

Ahora por estos policías desgraciados la única foto de mi vida es esta.

Yo les quería regalar aunque sea mi certificado de nacimiento, pero que no me saquen esta foto de mis penas, yo quiero una foto de mis alegrías, sonriendo. La policía no me ha entendido, les he tirado mi certificado de nacimiento que tú sabes que ninguna india tiene, pero yo sí. Soy la hija del patrón y él tiene la costumbre de dar apellido a todos los hijos y las hijas que de él nacen en la hacienda. La policía ha pensado en vez que no quería que me fichen; haber, a mí no me importa, yo he matado a un violador que lo han sacado muerto de mi encima.

Mi madre no es cualquiera, mi madre ha sido bien especial. Mi hermana mayor es la hija del obispo de la arquidiócesis de Cochabamba, mi hermana menor la hija del comandante del ejército, mi hermano es hijo del presidente del partido liberal, la mas chiquita hija del presidente del partido conservador y sé que ha tenido un aborto del indio Zárate, caudillo de los sublevados. Todos los apellidos de los hombres importantes de este país están en mi familia de 13 hermanos. Decían que mi madre es su chola de "los elegidos", en vez yo sé que ella es la elegida de los elegidos y eso es bien diferente. Ella se ha nacido sobre los hombres y todas las raíces del país han temblado y gemido al son de los orgasmos y menos y de mi madre. Capaz esta mi madre, se hubiera metido con voz también y serías mi padrastro.

Dicen que todas las mujeres de Bolivia quieren meterse contigo, yo en vez en tu cama ni pagada, ni con cargo en el gobierno, ni con cargo en el parlamento, ni con curul en la Asamblea Constituyente, yo no te quiero en mi cama Evo. Yo ni Nos han violado a las indias los patrones, nos han regalado nuestros padres y ahora en los sindicatos nos violan nuestros compañeros.

Tú eres uno de esos y nada dices vos, mas bien te gusta que ahí estemos.

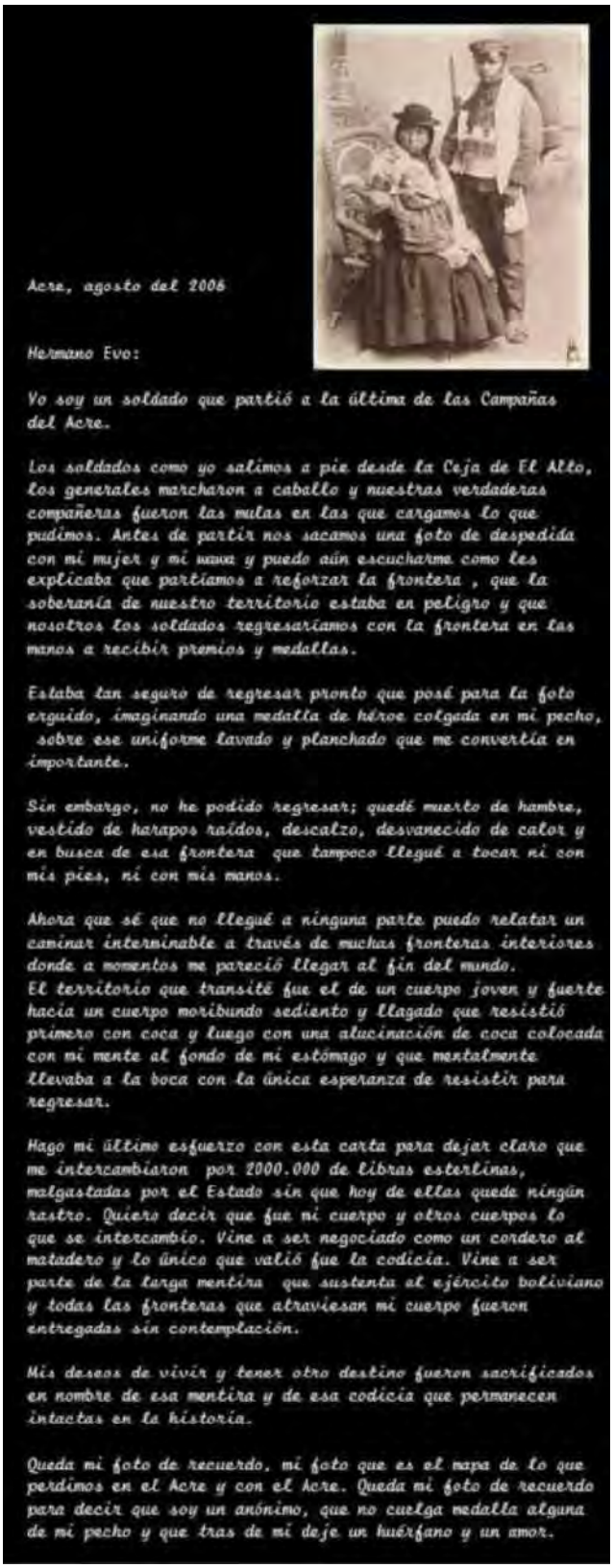
Yo no quiero ser aymará, ni quechua para eso, para eso yo no quiero ser india siquiera.

Mi rebeldía no la conocen ni reconocen los pueblos, por eso yo no soy originaria,

soy original y te escribo desde la cárcel después de haber matado a un violador.

“Una lectura no autorizada de un pedazo de nuestra historia”. 2006.

El soldado escribe:
“Queda mi foto de recuerdo, mi foto que es el mapa de lo que perdimos
En el Acre y con el Acre. Queda mi foto de recuerdo para decir que soy un Anónimo, que no cuelga medalla alguna desde mi pecho y que detrás de mi dejé un huérfano y un amor”.



Acre, agosto del 2006

Hermano Evo:

Yo soy un soldado que partió a la última de las Campañas del Acre.

Los soldados como yo salimos a pie desde la Ceja de El Alto, los generales marcharon a caballo y nuestras verdaderas compañeras fueron las mulas en las que cargamos lo que pudimos. Antes de partir nos sacamos una foto de despedida con mi mujer y mi wawa y puedo aún escucharme como les explicaba que partíamos a reforzar la frontera , que la soberanía de nuestro territorio estaba en peligro y que nosotros los soldados regresaríamos con la frontera en las manos a recibir premios y medallas.

Estaba tan seguro de regresar pronto que posé para la foto erguido, imaginando una medalla de héroe colgada en mi pecho, sobre ese uniforme lavado y planchado que me convertía en importante.

Sin embargo, no he podido regresar; quedé muerto de hambre, vestido de harapos raídos, descalzo, desvanecido de calor y en busca de esa frontera que tampoco llegué a tocar ni con mis pies, ni con mis manos.

Ahora que sé que no llegué a ninguna parte puedo relatar un caminar interminable a través de muchas fronteras interiores donde a momentos me pareció llegar al fin del mundo.
El territorio que transité fue el de un cuerpo joven y fuerte hacia un cuerpo moribundo sediento y llagado que resistió primero con coca y luego con una alucinación de coca colocada con mi mente al fondo de mi estómago y que mentalmente llevaba a la boca con la única esperanza de resistir para regresar.

Hago mi último esfuerzo con esta carta para dejar claro que me intercambiaron por 2000.000 de libras esterlinas, malgastadas por el Estado sin que hoy de ellas quede ningún rastro. Quiero decir que fue mi cuerpo y otros cuerpos lo que se intercambio. Vine a ser negociado como un cordero al matadero y lo único que valió fue la codicia. Vine a ser parte de la larga mentira que sustenta al ejército boliviano y todas las fronteras que atraviesan mi cuerpo fueron entregadas sin contemplación.

Mis deseos de vivir y tener otro destino fueron sacrificados en nombre de esa mentira y de esa codicia que permanecen intactas en la historia.

Queda mi foto de recuerdo, mi foto que es el mapa de lo que perdimos en el Acre y con el Acre. Queda mi foto de recuerdo para decir que soy un anónimo, que no cuelga medalla alguna de mi pecho y que tras de mi deje un huérfano y un amor.

“Una lectura no autorizada de un pedazo de nuestra historia”. 2006.

Otra de las operaciones que fueron realizadas por ***Mujeres Creando,*** devenidas del archivo y su estructura de inscripción como imagen/documento/historia, fue una nueva rotulación de las imágenes fotográficas por medio del pie de foto.
Las imágenes asociadas a sus categorías son re-rotuladas de la siguiente manera: "Todos los indios son delincuentes" (referido a los arrestos masivos de principios del siglo XX, en donde hay hombres detenidos de todas las edades, pero todos ellos son indios); "La prostitución es una forma de explotación de nosotras, las mujeres"–el archivo policial de prostitutas– ; "Llevo el apellido del patrón, pero igual no más no me ha querido perdonar el pan que he robado para mis hermanitos –dando cuenta del uso de niñas como empleadas domésticas–; "vivir sirviendo, morir rogando" –mujeres indígenas que eras tomadas presas por racismo y que no hablaban español para comprender tanto las leyes como así para defenderse–; y "Corderos yendo al matadero de la codicia" –relacionado al servicio militar que debían realizar obligatoriamente los indígenas– .



Mujeres Creando: "Una lectura no autorizada de un pedazo de nuestra historia". 2006

La construcción de este nuevo sistema de re-significación del archivo Cordero en que se re-articulan las mismas leyes del archivo, re-escenifica y re-posiciona el territorio de poder del archivo, dejando ver y leer las resistencias tanto del poder que lo produjo así como la de los actores/no actores que fueron desplazados.

La resistencia opera en esta obra al límite en una línea fragilísima entre; superficie, sujeto y mundo; entre cuerpo, objeto y lenguaje; entre lo real y lo ficticio:

"Precisamente por que el poder es relacional, no existe pues sin resistencia. Tan pronto como existe una relación de poder, esa relación puede modificarse o desviarse dentro de ciertas condiciones determinadas y de acuerdo a una estrategia definida". (Tagg: 2005, p. 121).

Las estrategias de escritura utilizada por ***Mujeres Creando,*** como el relato que es escrito a mano alzada apareciendo un gesto manual y con ello el cuerpo del que habla; un pie de fotografía que critica el sentido de inscripción original y que en su bajada coteja el dato real de la imagen, como es en el caso de las fotografías de registro de prostitutas; y las nuevas categorizaciones del archivo original, en que se invierten las denominaciones de los sujetos registrados y con ello al grupo al cual pertenecen.
Estas subversiones de lo escrito, operan en esta obra a partir de la emergencia de lo que no había sido considerado digno de escritura en la historia de los poderes, una re-escritura que aparece por medio de un testimonio que articula relatos históricos con sujetos paradojalmente reales pero invisibles, sujetos que fueron ficcionados para dar voz a aquellos que no la han tenido. Lo interesante es que esta ficción, que radica fundamentalmente en su interpelación a sujetos del presente, paradójicamente parece actual.

De este modo, la obra evidencia el potencial subversivo que representan los archivos para las sociedades, en el sentido que produce tensiones entre el pasado y el presente en la medida que deja entrever la violencia que hay implícita en la inamovilidad de las estructuras de poder y sus sistemas de archivos evidenciados por la irrupción de relatos inéditos.

*Este texto forma parte del libro *Archivos… el pasado que no cabe en la historia*, editado por Sergio Rojas, que reúne una selección de artículos presentados en los coloquios organizados por el proyecto de investigación "Archivos: realidades emergemtes para reflexionar un mundo inédito" (2014-2015). El libro será publicado dentro del presente año.

Link Mujeres Creando: http://www.mujerescreando.org/

Bibliografía:
– Tagg, Jonh. (2005). El peso de la representación. Barcelona, España: Gustavo Gili.
– Solans, Piedad. (Noviembre 2000). Arte y Resistencia. Revista Lápiz, 167, 21-33.
– Suárez, Hugo José. (2005). Archivo Julio Cordero (1900-1961): fotografía del progreso en Bolivia Relaciones. Estudios de historia y sociedad. México: Relaciones. Estudios de historia y sociedad", vol. XXVI, núm. 104, 2005, pp. 106-133, El Colegio de Michoacán.
– Novoa, Soledad. (2013). Archivo/obra/Documento: algunos ejemplos en discusión. En Coloquio: Fotografía y discursos disciplinares(31-43). Santiago, Chile: Instituto de estética, Universidad de Católica de Chile.

NOTA

1. Hugo José Suárez, propone en su investigación titulada: "Archivo Julio Cordero (1900-1961): fotografía del progreso en Bolivia. Relaciones. Estudios de historia y sociedad", una estructura que analiza los estratos sociales registrados por Cordero desde la estructura interna de la imagen fotográfica. Análisis que se llevó a cabo a partir de las un cuerpo de

aproximadamente 74 fotografías que son las que tienen libre acceso. Esta investigación, nos sirve de base para análisis políticos y territoriales que han sido propuestos en el

presente texto

2. Mujeres creando. (2006). Una lectura no autorizada de un pedazo de nuestra historia. 5 de mayo 2015, de Mujeres creando Sitio

   web: http://www.mujerescreando.org/cordero.htm

3. Con modelos de realidad, me refiero a los sistemas y sus codificaciones para certificar que una pieza archivística es real, en este sentido, documentada. Sobre esto, podemos señalar que en un comienzo las únicas piezas que se consideraban "documentos", correspondían a escritos que devenían de alguna institución que los abalara, que los certificara. Esta idea de documento ha ido variando y ampliándose, primero con por ejemplo considerar a las imágenes como documentos –fotografías–, hasta en el presente una extensión de lo que se considera documento: objetos, sonidos, películas, etc. Podríamos decir que en la actualidad, todo esta sujeto de ser archivado, incluso el sujeto y su subjetividad material e

   inmaterial

4. Biografías y vida. (2004). Pablo Zárate. 5 de mayo del 2015, de Biografías y vida Sitio

   web: http://www.biografiasyvidas.com/biografia/z/zarate_willka.htm

5. Wikipedia. (editado 8 de junio del 2016). Guerra del Arce. 5 de mayo del 2015, de

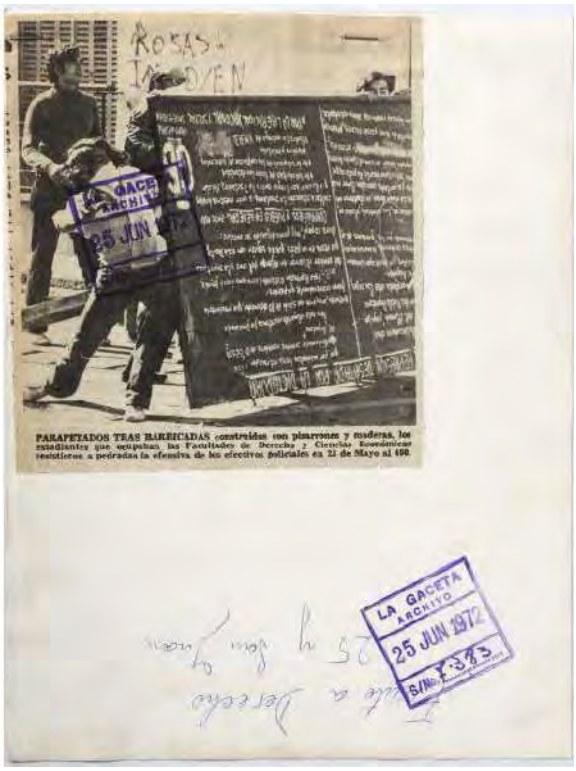
   Wikipedia Sitio web: https://es.wikipedia.org/wiki/Guerra_del_Acre

/Atlas

QUE VIVAN LOS #ESTUDIANTES, EXPOSICIÓN EN LA SÉPTIMA BIENAL ARGENTINA DE FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL TUCUMÁN

ANDREA JÖSCH12 OCTUBRE, 2016





Home

ZonasArchivo Contemporáneo

Que vivan los #Estudiantes, exposición en la Séptima Bienal Argentina de Fotografía Documental Tucumán

Curaduría y texto a cargo de Francisco Mata Rosas (México), Andrea Jösch (Chile) y Julio Pantoja (Argentina).

Cerrar los ojos… no va a cambiar nada.
Nada va a desaparecer simplemente por no ver
lo que está pasando. De hecho las cosas serán
aún peor la próxima vez que los abras.

Haruki Murakami

En una época de hipervisualidad, donde nuestro consumo y producción constante de fotografías es un hábito cotidiano, el uso de la imagen como instrumento de protesta, participación o reflexión es una plataforma de acción política. Las redes sociales, el periodismo ciudadano, el activismo comunicativo son -en muchos casos- las nuevas formas de organización social. Si bien se ha dicho en reiteradas oportunidades que la fotografía no cambia absolutamente nada, ésta si es capaz de interpelarnos, de poner en tensión los contextos sociopolíticos, de insinuar situaciones y acontecimientos que valen la pena considerar, pues sugiere, evoca, convoca, provoca; y es ahí donde está su fuerza y radica su importancia.

Del alud de imágenes desechables que todos los días circulan frente a nuestros ojos, la mirada decide donde detenerse, pensar, reconocer, leer y, quizás, identificarse. Seguir fotografiando, al mismo tiempo de investigar sobre los archivos existentes, abrir los ojos a nuevas lecturas, hacer circular posturas y formas de mirar nuestro entorno social no solo es necesario sino urgente, pues la ceguera o la inacción no elimina la violencia, ni la injusticia, sino que la intensifica.



Archivo MUNT (Arg), Tucumanazo, 1972

Esta propuesta curatorial busca dar una mirada actual y en perspectiva histórica sobre los movimientos estudiantiles en América Latina. El nombre es un homenaje a la canción emblemática de éstas luchas, “Que vivan los estudiantes”, cuya autoría es de Violeta Parra y que sumó popularidad en la voz de Mercedes Sosa, así como a los miles de estudiantes que durante un siglo se han comprometido y luchado por generar un espacio de igualdad, respeto y dignidad. Las relaciones geográficas e historias entrelazadas que nos unen como latinoamericanos, las construcciones simbólicas, híbridas y mestizas con las cuales hemos construido, sostenido y luchado

nuestros entornos y territorios, nos instan a reflexionar sobre el rol de los estudiantes organizados en los procesos de cambios políticos y sociales que nos atraviesan.

Es así como algunos de los momentos a destacar en esta exposición son la Reforma Universitaria de 1918, el conflicto Educación Libre vs. Laica, el Cordobazo, el Tucumanazo, la Masacre de Tlatelolco, la Noche de los Bastones Largos, las dictaduras cívico militares, la normalización de la FUA, los conflictos más recientes de Chile y, muy especialmente, la desaparición forzada de los normalistas de Ayotzinapa en México, como hecho paradigmático de lo que estamos transitando en estos días.



RES y Karla Moreno (Arg) Serie Ayotzinapa Somos Todos, Intervención.



Ambra Polidori, Sin título, de la serie Qué Chulo es México!, postales. 2015.

Lo anterior abordando la relación entre las plataformas de difusión y redes sociales, que se han convertido en detonadores de acción y de memoria activa, dando cauce a los modos visuales de registros y testimonios de los hechos y sus subjetividades, así como a la investigación de archivos como los del diario La Gaceta, de Tucumán; del Centro de Documentación del CISPREN, de Córdoba; de los Fondos y Subfondos de la Biblioteca Nacional de la República Argentina, como el de Silvio Frondizi y de la revista Qué; del Archivo Histórico de los Servicios de Radiodifusión Sonora y Televisiva, de diversos medios de prensa y reporteros gráficos de la región y tantos más que han abordado estos conflictos y acontecimientos desde el poder informativo y comunicacional, cómo desde la lucha y la resistencia. Esto en correspondencia a trabajos de artistas contemporáneos consagrados y emergentes que a través de sus obras y discursos nos permiten ampliar el campo de reflexión, como son los de **Graciela Sacco, Res, Alejandro Gómez Tolosa y León Ferrari de Argentina, Bruno Varela, Ambra Polidori y Lozano Hemmer de México; Pepe Guzmán y Nadinne Canto de Chile,** como a otros nóveles productores visuales. **Que vivan los #Estudiantes** pretende ser un espacio para pensar, debatir y accionar colaborativamente, así como una propuesta abierta en apoyo a las luchas estudiantiles.



Pepe Guzmán (CL)1800 Horas por la Educación_ RESISTENCIA/SCL/2011



Que vivan los #Estudiantes, montaje prensa.

Nota del editor:

La Séptima Bienal de Fotografía Documental Tucumán, inauguró en San Miguel de Tucumán, Argentina, una serie de actividades y exposiciones posibles de ser vistas desde el 5 de octubre hasta diciembre del 2016. Organizado por la Fundación Infoto, el encuentro ha promovido el análisis y la discusión de la fotografía documental a lo largo de doce años, en los principales espacios culturales de la capital tucumana. Este año el eje curatorial fue "Independencia" y todas las actividades se diseñaron para articular temas relativos a la diversidad, género y derechos humanos. Entre las más de 20 exposiciones de la Bienal, la exposición "Que vivan los #Estudiantes", es una muestra con perspectiva histórica sobre los movimientos estudiantiles de América Latina.

Que vivan los #Estudiantes"

Hasta el 4 de diciembre, Museo de la Universidad de Tucumán (MUNT)

Entrada gratuita.

/Atlas

2° LUGAR CONCURSO ENSAYOS. “EL DESNUDO DE LA MANZANA DE ADÁN”. POR IGNACIO CHÁVEZ (CHILE)

ATLAS11 OCTUBRE, 2016



Home

TextosEnsayo

2° Lugar concurso ensayos[1]. “El desnudo de La manzana de adán. Efectos de supervivencia del cuerpo travestido”

Por Ignacio Chávez (Chile)

“La posibilidad de la historia está anudada a la supervivencia de trazos de lo que ha pasado y a nuestra capacidad de leer esos trazos como tales.”
Trazos de Luz, Eduardo Cadava.

Al ampliar las formas de entendimiento en torno a la figura de lo que es el otro, accediendo a través de su imagen o representación –en una proyección de alteridad– es como éste "otro" despliega un aparataje en que las huellas, es decir, los signos replegados bajo el efecto de superficie son dispuestos en una estructura fenomenológica: primero como una forma de reconocimiento y, en una segunda instancia, como una posibilidad interpretativa. De tal forma, al acceder al revestimiento del otro e interpretando tales indicios, es que se genera una apertura a través de las marcas que deja entrever el cuerpo. Así es como el siguiente texto busca explorar la disposición corporal tal, una forma de significación, que proyecta los estatutos de presencia –y como tal de existencia– a través de las formas en que el cuerpo sale de su norma trasgrediendo la correccionalidad; en el cual las herramientas que dispone la semiótica tensiva, a través de los mismos significantes desprendidos, ayudan a comprender cómo es posible concebir una relación entre el cuerpo y la supervivencia (a raíz de los efectos de violencia de la historia). Para esto, acudo a la fotografía de **Paz Errázuriz**, particularmente a ***La manzana de Adán*** (LMdA)[2] , registro que muestra a través de una serie de retratos, a sujetos travestidos vinculados a un prostíbulo durante la década de 1980 en la ciudad de Talca.

De tal modo, la apuesta realizada por la fotógrafa chilena, consiste en exponer mediante distintos retratos un acercamiento a la resistencia, desde una perspectiva íntima en que distintos hombres travestidos vislumbran sus rutinarios procesos de transformación en un burdel provinciano. Los cuerpos marginales-marginados, adoptan una posición performativa que los moviliza bajo dos ejes particulares: primero, la separación de la norma, la trasgresión, la desobediencia de la corrección género-forma que constantemente busca dar invisibilidad; mientras que en una segunda instancia ésta se posiciona como una política de resistencia a través de una toma de posición: esto es sugerido mediante el retrato –entendiendo el registro como el soporte de inscripción y documento–, el aparecer a manera de enunciado y productor de sentido. Esta relación es comprensible sólo a través de un contexto bajo el cual se reconoce la existencia de un ímpetu atiborrado de violencia:

"En ese apesadumbrado contexto, que la incipiente fotógrafa, hoy convertida en una artista mayor, se propone construir una obra signada por el encierro, el confinamiento, el tabú, que sigue obrando imperturbable hasta hoy. (…) Su atención la focaliza en develar lo que en algún momento nombramos: pobreza, miseria, marginalidad, minorías, pérdida, exclusión; que hoy, con la distancia del tiempo y la perspectiva de la globalización, diría que más bien corresponde al destape de una precarización estructural y en caída libre, de amplios sectores de la sociedad como signo de los tiempos, hermanados con cuerpos que nunca alcanzaron a rozar las utopías de la modernidad" (R. Ferrer citado en Errázuriz, 2012: 20).

Como tal, cabe preguntarse ¿en qué consiste esta idea de cuerpo y cómo logra constituir una producción de sentido? Para así poder dar paso a la comprensión de la forma de enunciación. Y es precisamente en ese punto, donde podemos consignar los efectos de significación como lo son las vestiduras y la piel, los gestos de los cuales se componen estos retratos; para luego así, poder buscar cómo a través de dichos efectos es que se instala lo que entenderemos por supervivencia.

Para acercarnos en una instancia real de lo propuesto por **Paz Errázuriz**, cabría necesariamente establecer un recorrido separado de las prácticas formales del entendimiento para luego acercarnos al principio de identidad, bajo esto recurrir a lo que primero Hegel y luego Bataille definieron como heterología [3]. Así, esclarecer que lo que pensamos –a propósito de la noción de diferencia en los

procesos cognitivos– de los cuerpos-objetos y la condición normada de la cual se desprende una posición otra (alteridad), las que hipotéticamente representan las ninfas en LMdA, no estarían necesariamente en una sola lectura, sino que, habría que seguir el camino de las "asociaciones y bifurcaciones" (Didi-Huberman, 2012) para acceder a una aprehensión fenoménica del otro según la relación dialéctica de las imágenes. Como tal, entender que no necesariamente lo que lleva a **Coral, Mercedes, Evelyn, Priscila, Macarena, Caty** a figurar en las fotografías, estaría evidentemente dispuesto; esto sucede debido a varias razones, algunas técnicas con relación directa a la producción discursiva de las imágenes, y particularmente –lo cual me interesa profundizar– en el acto performativo que encarnan dichos sujetos y de lo cual se desprenderían los valores semióticos reales inscritos en una relación interpretativa de sus significantes "otros" (alternos). Es decir, aquí no nos interesa explorar una explicación tal en torno a la disposición de los cuerpos travestidos en las imágenes; sino que, más bien explorar lo que disponen y que existe en las aberturas y rasgaduras de los cuerpos, a través de un recorrido tensivo de las mismas imágenes.

Esta presencia estaría ligada a una apertura fenoménica mediante el retrato y lo que queda manifiesto a partir de la disposición de los cuerpos, pero ¿qué valor tendría la presencia corporal? Precisamente, este valor presencial se posiciona como una apertura inicial, una vez que la intencionalidad de retratar se vuelca hacia el "otro" como reconocimiento. Así, las fotografías de **Paz Errázuriz**, no sólo registran y evocan, a la vez constituyen un estado de presencia; pero "su quehacer no consiste [necesariamente] en <> que capturan al otro, propio de la pulsión masculina del fotógrafo-cazador, sino que, toda su obra obedece a un principio constante y lúcida conciencia de género, que ha persistido en su trayectoria" (R. Ferrer citado en Errázuriz, 2012: 21). De esta manera, resulta que el cuerpo en cuanto forma adquiere condiciones particulares autónomas a través de la exposición, esto se esclarece mediante la propia autonomía del retrato. En palabras de Nancy (2012) se entiende que:

"La <<autonomía>> del retrato no lo sustrae de toda relación de escena o representación más que para, con eso mismo, de inmediato, situarlo en una relación a la vez única, exclusiva y renovada sin fin: relación con el sujeto y los sujetos a los que, por designio, el retrato es presentado o expuesto." (p.33)

Y aunque dicha exposición habilita las condiciones de interioridad y exterioridad, no son estas condiciones las que constituyen la esencia del retrato, ya que "La <>, (…) tiene lugar en el espacio mismo de la <>, y en ningún otra parte. La <<exposición>> es esa puesta en espacio y ese tener lugar ni <> ni <>, sino en abordaje o en relación. (Nancy, 2012: 33) Es decir, la forma en que el retrato nos es expuesto y como nosotros como sujetos, abordamos dicha exposición.

Esto último, se desenmaraña en el movimiento y memoria de las imágenes (Agamben, 2010) o lo que se dejaría leer desde los cuerpos representados en el pathos, el Pathosformel en la teoría Aby Warburg. Así, "los sujetos –los cuerpos, los rostros, las miradas– permanecen impasibles interiormente, al tiempo que toda la pasión correspondiente a las escenas representadas se desplaza hacia fuera, la mayoría de las veces muy cerca, a la orilla de los cuerpos" (Didi-Huberman, 2005: 40). Es decir, acudir al síntoma para caracterizar los efectos sensibles que los sujetos representados encarnan; por ejemplo, adquirir consciencia de los valores de consumo y mercancía que se desprende a raíz de la prostitución –desde los cuerpos hasta los escenarios-prostíbulo–

(exterior); o en materia sensible, indagar en los efectos de violencia de la esteticidad femenina (interior).



Paz Errázuriz, La manzana de Adán (Evelyn), 1984

Como tal, las imágenes proyectan cuerpos feminizados, extremando una femineidad casi dramatizada, con abundante maquillaje y melenas (cabelleras añadidas a modo de prótesis), en posiciones estereotipadas provenientes de representaciones pictóricas clásicas de la figura femenina –Venus– dejan entrever entre sus ropajes una desnudez simbólica mediante segmentos del cuerpo. Recurriendo a los comentarios del pensador francés, Georges Didi-Huberman (aludiendo a las ideas de Bataille), sobre el caso ***El Nacimiento de Venuz*** de Boticcelli: "La desnudez rima con deseo, pero también con crueldad" (2005: 37). Es que la desnudez se desprende de la dicotomía entre el cubrir y el descubrir, en una clara asociación a la exposición femenina como una forma de padecimiento. En el caso de LMdA, una pugna entre la violencia ontológica del género femenino relacionado con la práctica del deseo que culturalmente impone el deber-poseer de una condición mujeril y su mercantilización ante el cuerpo travestido deja entrever signos de masculinidad.

Pero la desnudez se debe entender como un signo aún más agudo, un indicio en que "la desnudez no es el simple resultado de un proceso. Es el proceso mismo, la operación deseante por excelencia" (2005: 112). Y es que este padecimiento en relación al deseo, surge desde una idea cristiana del desnudo, que a la vez se debe entender como una humillación voluntaria: "estar desnudo, desnudarse, es ante todo sacrificar la propia carne, someterla, mortificarla" (2005: 68). Esto se

vuelve comprensible cuando desnaturalizamos la creencia teológica acerca del pecado como un despojamiento y una puesta al desnudo. Aquí cabe citar las referencias a la "Teología del vestido" de Erik Peterson [4] , el cual deja ver que:

"El hombre no sólo se encontraba en la luz de la gloria divina: estaba vestido de la gloria de Dios. A través del pecado, el hombre pierde la gloria de Dios, y en su naturaleza ahora se hace visible un cuerpo sin gloria: el desnudo de la pura corporeidad, el desnudamiento de la pura funcionalidad, un cuerpo al que le falta toda nobleza, puesto que la dignidad última del cuerpo estaba encerrada en la perdida de gloria divina" (citado en Agamben, 2011: 85).

Bajo el mismo punto, Agamben (2011) reflexiona:

"La desnudez se da por así decirlo sólo negativamente, como privación del vestido de gracia y como presagio del resplandeciente vestido de gloria que los beatos recibirán en el Paraíso. Una desnudez plena se da, tal vez, sólo en el Infierno, en el cuerpo de los condenados, irremisiblemente ofrecido a los eternos tormentos de la justicia divina. No existe, en este sentido, en el cristianismo, una teología de la desnudez, sino sólo una teología del vestido. (p.84).



Paz Errázuriz, La manzana de Adán, 1984

Y es ésta desnudez, o mejor dicho ausencia de vestido que moviliza los efectos de sentido y las pasiones, que deja entrever el erotismo y la sexualidad como un incumplimiento y una desobediencia del mandato cristiano. Es decir, para los cuerpos travestidos, la desnudez visible

desarrolla una inversión del padecimiento hacia una liberación; y que, tras el ejercicio performativo en el correlato de la vida cotidiana, es decir cuando entendemos que "Mediante la estilizada repetición de actos performativos se corporizan [5 .Corporización en inglés *Embodiment*. Concepto atribuido a Judith Butler el que "explica el proceso de generación performativa de la identidad como un proceso de corporización] determinadas posibilidades histórico-culturales y sólo así se generan el cuerpo, en tanto que marcado histórica y culturalmente, y la identidad" [6 .Fischer-Lichte explica: "Apelando a Merleau-Ponty, que no considera el cuerpo únicamente como una noción histórica, sino también como un repertorio de posibilidades que estar continuamente haciendo realidad, es decir, como <<un proceso de corporización de determinadas posibilidades culturales e históricas>>] (Fischer-Lichte, 2014: 56); se formula una desactivación del dispositivo librándolas de su signatura teleológica.

Lo que finalmente reflejaría que ese volverse hacia el desnudo de forma habitual y cuantioso en tanto que deseo, en palabras de Agamben (2011), replica la forma en que este nos sensibiliza, donde "ese simple habitar de la apariencia en la ausencia de secreto es su especial temblor: la desnudez que, como una voz blanca, no significa nada y, precisamente por eso, nos traspasa" (p.133).

Reiterando la idea de la afección a través del deje sensible del gesto semiótico como una forma de permanencia, es que se describiría la forma inicial –su apertura– a la resistencia de los cuerpos a través de la exposición. Para esto se vuelve necesario pensar la idea de la imagen ante el tiempo: la relación de un tiempo anterior y uno futuro contenidos en un presente-acontecimiento, para acceder a una política de la supervivencia. Y como tal, refiriéndonos al gesto productor de las fotografías de LMdA, identificamos que "Paz logra como nadie, que la fotografía suspenda las maneras de atrapar <>"[R. Ferrer citado en Errázuriz, 2012: 30], es decir, expone un efecto vital de los cuerpos y no una imagen "disecada" que sólo mostraría forma. Ya que si bien los objetos una vez son aprehendidos, –en el caso particular de las fotografía de Paz Errázuriz– estos desprenden pasión y sensación, abandonan su estatuto objetual por una forma sujeto-otro que a la vez, interpela. Por ahora cabría preguntarse ¿cómo es que podemos entender la forma en que la imagen se posiciona ante el problema del tiempo y la supervivencia?



Paz Errázuriz, La manzana de Adán, 1984

La apuesta benjaminiana nos acerca a una comprensión en que las imágenes no pierden su estatuto tensivo, activo: "La verdadera imagen del pasado pasa súbitamente. El pasado sólo cabe retenerlo como imagen que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad" (Benjamin, 2012: 307); es decir, la relación de entendimiento se desplegaría de una forma constante de acontecimiento. Así, abandonar una imagen es retirar la mirada de los sujetos, extraviar su valor aurático y dejar que tome su lugar en la historia. Pero para ser más precisos, es necesario explorar la figura del relámpago, y para esto acudo a la reconstrucción realizada por Eduardo Cadava (2014) en su texto, Trazos de Luz :

"Como la fotografía, en Benjamin, el relámpago nombra el movimiento de la escritura y la inscripción. Vinculando los flashes de la memoria, a lo intempestivo de la percepción de semejanzas, a la irrupción de acontecimiento o imágenes, (…) el vocabulario de Benjamin sobre los relámpagos ayuda a registrar lo que finalmente pasa en el abrir y cerrar de la visión" (p.76).

Es decir, la estrechez del evento mismo formaría una asociación directa con la inscripción, y en la cual este no debiera perder su condición de imprevisto. Por otra parte, éste hace referencia a la idea de permanencia que se aloja sobre la idea de muerte. Y es que "la historia de las obras, sugiere Benjamin, nos dice que toda obra es funeraria: sostiene un diálogo esencial con su propia finitud e, incluso, perdura sólo en la medida que exhibe su propia muerte" (Cadava, 2014: 79). Lo que estaría formando una relación directa con la idea del retrato y la muerte de Agamben (2011), ya que "El

retrato, pues, inmortaliza: vuelve inmortal en la muerte. (…) Pero más exactamente quizá: menos que inmortalizar a una persona, el retrato presenta la muerte (inmortal) en (una) persona" (p.54), sosteniendo la presencia, no del muerto, sino de la condición de muerte.

Y es que esta última idea logra establecer la ligazón que necesitábamos para entender la idea de supervivencia como una forma de perduración; y es que bajo la idea de muerte, se prolongaría la idea de presencia y existencia por medio de las imágenes. Para esto acudo a ejemplificar mediante el caso de la performativa puesta en cuerpo de transexuales a diferencia del caso de las prostitutas (de género femenino) en la obra de Paz Errázuriz– mencionado en una entrevista realizada por la teórica Rita Ferrar (citado en Errázuriz, 2014)– en la que se menciona que antes de que Paz comenzara con el proyecto de LMdA, ésta inició su trabajo fotográfico con prostitutas mujeres y que debió abandonar prontamente, ya que ellas quisieron ocultar sus imágenes debido a la vergüenza que ocasionaría a sus hijos o familiares el hecho de ser expuestas o evidenciadas como partícipes de un comercio sexual. Esto replica en una forma donde dicha decisión de ocultamiento es sostenida a raíz de la idea de vergüenza, bajo una forma social de "lo que es bueno y digno" y que produciría la desaparición como una forma de olvido.

Contrariamente, "Decir que la historia se retira de la mirada o del entendimiento [abocándonos a la formulación del sentido pasional de padecimiento] implica sostener que la historia no es lo que ya pasó sino que lo está pasando, no es lo que ha desaparecido sino lo que amenaza con desaparecer. Es lo que está en el filo de la desaparición sin desaparecer" (Cadava, 2014: 146); la supervivencia.

Referencias

Agamben, G. (2010). *Ninfas*. Valencia: Pre-textos.

Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo,.

Benjamin, W. (2012). *Sobre el concepto de historia*. En *Obras libroI/vol.2*, (305-318). Madrid: Abada.

Cadava, E. (2014). *Trazos de Luz*. Lanús: Palonidia.

Didi-Huberman, G. (2005). *Venus rajada*. Madrid: Losasa.

Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.

Errázuriz, P. (2012). *FotoNO.* Santiago: Rita Ferrer editor.

Errázuriz, P. (2014). *La manzana de Adán.* Santiago: Fundación AMA.

Fischer-Lichte, E. (2014). Estética de lo performativo. Madrid: Abada

Nancy, J. (2012). *La mirada en el retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.

Ignacio Chávez: Fotógrafo e investigador. Labores desplegadas en el campo de las artes, estética y filosofía; un tema central de su trabajo son las prácticas y condiciones corporales del sujeto y su relación con las imágenes. Estudios cursados de Fotografía Profesional (Arcos), Postítulo en

Semiótica (U. de Chile), Licenciatura en Filosofía en curso (U. de Chile). En el campo laboral destacan los procesos de investigación y documentación en archivos institucionales: Encargado de colecciones fotográficas Archivo Central Andrés Bello – U. de Chile (2012-2013); Documentación e investigación Archivo Patrimonial Usach (2014-2016); y docencia (Arcos). Actualmente es co-investigador del proyecto Fondart: "La herencia de Antonio Quintana y su rol en el desarrollo de la fotografía documental en Chile"

NOTA

1. Concurso organizado por revista Atlas. Los seleccionados para ser publicados en la web obtuvieron el 2 lugar. El jurado seleccionó 3 autores (Brasil, Argentina, Chile) Para ser publicados en un libro el jurado seleccionó dos autores (Perú, Chile) que ganaron el 1°

   lugar

2. "Mientras trabajaba en el proyecto "La manzana de Adán", Errázuriz recibió la beca Salomon R. Guggenheum, que le permitió terminar su trabajo sobre un tema que las autoridades militares consideraban extremadamente subversivo. Poco antes de finalizar el periodo de Pinochet, la fotógrafa pudo exponer la serie, alcanzando así el importante objetivo de mostrar un tema prohibido en una época en que todavía era difícil hacerlo. En 1990, al año siguiente del regreso a la democracia, las fotos se publicaron, junto con textos de Claudia Donoso. El libro titulado "La manzana de Adán", representó un logro importante, algo que no podría haber ocurrido durante el periodo militar" (J. Herzberg citado en Errázuriz, 2012). "Mataron a varias para el golpe. A la Mariliz, que era bien bonita, igual a la Liz Taylor, la mataron. Fue para la Navidad. Su cuerpo apareció en el Río Mapocho, entero clavado con bayonetas. No eran cortaplumas porque en el Instituto Médico Legal nos dieron: <<Estas no son cortaplumas. Son bayonetas>>. A la Viviana y a la Juanita las llevaron para el cerro San Cristóbal. Ahí aparecieron. Nosotras vimos cuando las sacaron del prostíbulo: <<Ya>>, dijeron los milicos, <<ustedes dos para fuera>>." (C.

   Donoso citado en Errázuriz, 2012)

3. "La diferencia en sí es la diferencia que se refiere a sí; de este modo la negatividad de sí misma, la diferencia no respecto a otro, sino la diferencia de sí con respecto a sí misma; no es ella misma sino su otro. Pero la diferencia de la diferencia es la identidad. Es por lo tanto ella misma (esto es la diferencia) y la identidad. Ambas juntas constituyen la diferencia; ésta es el todo y su momento." Nota de Jacques Derrida acerca de la heterología empírica de Hegel (*Ciencia de la Lógica*) en *La escritura y la*

   diferencia. Barcelona: Anthropos editorial, 2012

4. *Theologische Traktate. Kösel, München 1951*

/Atlas

PERDER EL NORTE, SOBRE EL TRABAJO ” EL EJE EN LA LUNA” DE CATALINA JUGER

**RITA FERRER1 OCTUBRE, 2016**



Home

TextosCrítica

Perder el Norte, sobre el trabajo ” El eje en la Luna” de Catalina Juger

Aunque la opresión de la mujer es de hecho una realidad material, una cuestión de maternidad, trabajo doméstico, discriminación laboral y desigualdad salarial, no puede reducirse a estos factores: es también una cuestión de ideología sexual, de las formas en que los hombres y las mujeres se imaginan a sí mismos y al otro en una sociedad dominada por el hombre, de percepciones y comportamientos que van de lo brutalmente explícito a lo profundamente inconsciente.

Terry Eagleton

Nelly Díaz es dueña de una chacra; cultiva la tierra y cría animales, gracias a las aguas todavía prístinas del río Vítor. Ella vino desde Bolivia. Lleva una vida sustentable y cuando se desplaza aún más hacia el Occidente, el Pacífico la colma de un profundo sentimiento oceánico (Freud); afectación de la experiencia religiosa, éxtasis, que detona la Naturaleza y el cosmos para hacerla sentir parte

indisociable de ellos. Ella nunca dejó su zona alto andina dominada por la meseta del Collao: escenario chinchorro, atacameño, Tiwanaku y aimara que habita en sus venas y en su corazón mestizos. Zona anterior a las fronteras impuestas por el Estado-Nación y su razón ilustrada. Ella vive sola. Fue la Cruz del Sur la que orientó sus pasos hacia el Occidente sin que jamás abandonara su territorio del Centro-Sur Andino y se asentara en el Oasis de Codpa.

Nelly Díaz encarna lo que Erich Neumann ha descrito como el Arquetipo Femenino fundido de la Madre-Tierra, la Madre-Terrible y Magna Mater, que encierra lo que este discípulo de Jung ha denominado "el simbolismo primario de lo femenino". De acuerdo a este modelo, en las culturas primitivas, el concepto del tiempo se asocia con los movimientos cíclicos de la luna, que a su vez se relacionan con las mareas, la lluvia, la fertilidad de la mujer y la procreación de animales y plantas. La fertilidad propia del sexo femenino se engrana ejemplarmente en las culturas agrarias autosustentables, como la de Nelly, con los elementos primordiales del agua y de la tierra, asociación que se acentúa al relacionar el ciclo menstrual con la luna, astro que influye en los movimientos de la marea y el crecimiento de las aguas. Nelly Díaz es un patrimonio viviente del Arquetipo de la Mujer, desde su asentada cosmovisión: pensamiento analógico, donde naturaleza y biología, están en sintonía como si fuesen un mismo organismo.



Catalina Juger, El eje en la Luna (eje norte), 2015

Entonces, de lo que aquí se trata es de insinuar los vínculos posibles entre tres ejes que se ponen en juego: Mujer, dado que Nelly Díaz es referente y "objeto" de la fotografía y video de **Catalina Juger;** y de las mujeres que hemos sido convocadas a escribir a partir de su trabajo audiovisual: "**El eje en la luna**".

El dispositivo fotográfico es una compleja trama, que como toda producción humana pone en juego una ideología (Sontag). Todo aparato fotográfico tanto analógico como digital tiene incorporado un punto de vista, dado por el principio de la perspectiva, que permite a partir del siglo XV proyectar la ilusión de una tercera dimensión en la bi dimensión del plano. Esto, en su aplicación ready made al aparato fotográfico, cuatro siglos después, se realiza gracias a la manipulación de la profundidad de campo y el punto de fuga al interior del encuadre en acuerdos con las lentes. De ahí que la confrontación que produce el acto fotográfico con personas pertenecientes a comunidades de subsistencia y pensamiento mítico, sea simbólicamente un choque de dos mundos y -el click del obturador- la metáfora de un disparo. Juan Downey en su trabajo con los Yanomami de la Amazonia se hace cargo de esta colisión cultural al invertir las posiciones entre sujeto y objeto. A su vez, es necesario tener presente, desde el punto de vista de la recepción, que la reproductibilidad técnica propia de la fotografía analógica y del cine, alejan la experiencia "aurática" del espectador, distanciando su capacidad de afectación, sujeta por una "segunda consciencia" más lejana, mediada por la representación de la imagen técnica (Jünger). Qué decir de la inasible imagen virtual.
Hoy, fotografía y arte contemporáneo son casi equivalentes y desde hace varias décadas se ha producido en algunas prácticas un giro etnográfico (Foster) impulsado por la búsqueda de respuestas en lo impensado, el inconsciente y el otro. Esto ha derivado en que la antropología, entendida como la ciencia de la alteridad, y el psicoanálisis, cuyo objeto de estudio es el inconsciente u otro de la racionalidad moderna, se hayan convertido en lingua franca; tanto de la práctica artística como del discurso que la propicia.
Este giro del fotógrafo como etnógrafo plantea una serie de interrogantes a las prácticas fotográficas, con respecto a posibles confusiones entre identidad e identificación; retorno circular a concepciones esencialistas de las identidades, como por ejemplo el Arquetipo de la Mujer naturalizado en contextos complejos de sociedades postindustriales donde proviene el fotógrafo; la idealización romántica del otro como sujeto de la historia en tiempos posthistóricos; la reificación del otro afín al turismo cultural en el actual contexto del capitalismo mundial integrado (Chonchol); o simplemente como proyección narcisista. Estas naturalizaciones suelen darse cuando no se atienden críticamente las mediaciones irrenunciables entre el observador participante y el otro observado; entre el referente de la fotografía y el dispositivo fotográfico; entre imagen y distancia crítica.



Catalina Juger, El eje en la Luna (eje norte), 2015

Estas interrogantes se hacen urgentes en la medida que estos desplazamientos del fotógrafo como etnógrafo se autorizan al interior de lo que George Dickie ha denominado sistema del arte: el museo, la academia, el mercado, los medios de comunicación; y sus definiciones administradas del arte, el artista, la identidad y la comunidad; aun cuando, gracias justamente al giro etnográfico, se haya impulsado un desbordamiento hacia otros espacios que han permitido entender al espectador más allá de estrictos términos fenomenológicos; puesto que se le considera un sujeto social definido en el lenguaje y marcado por diferencias económicas, étnicas y sexuales (Mejía).

En una entrevista realizada a Lévi-Strauss por Antoine de Gaudemar y publicada en Libération el 20 de octubre de 1994, a propósito de la gran exposición- homenaje Les Amériques, en el Musée de l'Homme (1990), frente a la pregunta de cuál es la función que él le asigna a la fotografía en su trabajo, Lévi-Strauss respondió que le atribuía un papel documental neto; no obstante que la interpretación docta de ella, le había ampliado su perspectiva. Al revisar su archivo de más de cinco décadas, en compañía de un estudioso, en el que había fotos muy deterioradas, le había permitido apreciar ese deterioro, como un símbolo del tiempo pasado que significaba no solamente una decadencia física del material compilado, sino que también, un segundo nivel simbólico, más alarmante: la reducción y exterminio de las comunidades humanas que había estudiado en el transcurso de ese medio siglo.
En la misma dirección, las fotografías de los nómades del mar de Martín Gusinde, podemos interpretarlas como monumentos escatológicos que anudan colisiones de saberes, poderes y subjetividades, en los que a principios del siglo XX, se consuma el exterminio de aborígenes del sur de Chile impulsado por ideales republicanos, expresados en política públicas, que concesiona

territorios habitados por comunidades que habían sido soberanas hasta entonces. Quizá, las imágenes y testimonio de Nelly Díaz, estén predispuestos a convertirse también en monumento: memento mori de un paraíso perdido, sin retorno, como consecuencia de la imposición de un sistema productivo globalizado implacable. El Río Vítor, riega con sus prístinas aguas, desde los bofedales de Humipa -que recibe afluentes del Cerro Marqués- hasta el Pacífico. El río Vítor da vida al oasis de Codpa, para que los pequeños agricultores como Nelly sirvan sus huertos; y algunos también surtan nuestras despensas de primores de "fuera de temporada" en la zona central: ahora está en peligro radical. Una compañía minera transnacional tiene en vistas instalarse en su nacimiento; y así dejar atrás una forma de vida y cultura que recorre de los altos Andes hasta el mar, contaminando inequívocamente sus aguas.
Sabemos gracias a Foucault, que las utopías consuelan. Quizá "**El eje en la luna"** participe de una conjura que de bríos a la comunidad organizada. Quizá, la utopía imprima el deseo de construir nuestras identidades -aunque para ello haya que romper el confinamiento de la vasija- que oprime nuestro estar en el mundo en tanto prestadoras del cuerpo sólo para la maternidad. Quizá el consuelo esté en asumir al acto fotográfico como gesto subversivo frente a la representación de los otros. O, quizá nos inspire a pensar que el norte está en el sur y al igual que Torres García giremos el mapa al revés para cambiar con urgencia las coordenadas.

Catalina Juger: http://www.catalinajuger.com/El-eje-en-la-luna

Sala Laboratorio, Parque Cultural Ex Cárcel de Valparaíso a partir del 5 de octubre, 2016.

Sala Joaquín Edwards Bello , Centro Cultural Estación Mapocho a partir del 17 de noviembre, 2016.

/Atlas

HACIA UN REGISTRO DEL INCONSCIENTE DE LAS ESTRUCTURAS. ENTREVISTA A FRANCISCO NAVARRETE SITJA


VALENTINA MONTERO25 SEPTIEMBRE, 2016



Home

TextosEntrevista

Hacia un registro del inconsciente de las estructuras.
Entrevista a Francisco Navarrete Sitja

Tradicionalmente, el paisaje ha sido una de las temáticas constantes que atraviesan el inventario de la historia de la disciplina fotográfica. Pero desde hace ya un tiempo, hemos visto que el concepto "paisaje", como convencionalmente se pensó desde la pintura y la fotografía parece ser desbordado por nuevos emplazamientos, que desencajan el marco acostumbrado desde el cual se concebía la representación del territorio. Apoyado en el uso de las tecnologías digitales y sus cualidades físicas y poéticas, el artista **Francisco Navarrete Sitja** ha desarrollado un profuso trabajo en el que intenta ofrecer una lectura de las diversas capas que componen y reconfiguran un lugar, reflexionando sobre lo que él denomina el "inconsciente estructural de las infraestructuras" y los modos en que los distintos dispositivos de registro o reproducción técnica articularían un tipo de sensibilidad y percepción singular que exceda la superficie de la imagen.

Recientemente se presentó en el Centro Cultural de España su última muestra individual curada por Rodolfo Andaur*, **Aparatos para un territorio blando*,** la cual nos sirvió de excusa para conversar sobre su trabajo.

Aparatos para un territorio blando es fruto de una beca de residencia otorgada por el Área de Nuevos Medios del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile en 2013, en la que Francisco comenzó a explorar el desierto de Atacama, abordando las ambigüedades del cruce entre sus cualidades geográficas, atmosféricas y los emplazamientos técnicos que hoy constituyen este territorio en su dimensión simbólica y material. Su interés inicial se centraba en registrar la representación de la niebla "camanchaca" sobre las superficies naturales intervenidas por la industria minera, lo cual plasmó investigando las características lumínicas del territorio –el tornasolado, transparencias, claroscuro y velos naturales que ahí conviven- texturas y gradaciones cromáticas que daban cuenta plásticamente de la fragilidad de los ecosistemas, cambios climáticos, la alteración de imaginarios locales propios de la cosmovisión precolombina y la aparente atemporalidad del paisaje que el Desierto de Atacama ofrece.

En la exposición nos pudimos encontrar con fotografía digital, animaciones y audios; grabaciones capturadas mediante microfonía de contacto, tonos puros de larga duración, superposición de señales acústicas, sonidos de textura radiofónica; piezas sonoras que dialogaban con misteriosas imágenes, recreando así un espacio inmersivo, desde cuya penumbra lentamente los distintos signos visuales y sonoros se iban develando, recreando un entorno de una enrarecida belleza de resonancia distópica.

La experiencia inmersiva que propones en tu exposición sugiere una atmósfera nostálgica, como si nos introdujéramos en un territorio abandonado hace siglos, o incluso lunar, extraterrestre, o más bien como si se tratara de un espacio temporalmente indeterminado que bien podría corresponder al futuro. ¿Hay una inclinación particular por esa poética de la ruina, del abandono, del desastre aséptico?

Si, me siento cercano a la poética de la ruina, pero esta vez a modo de epifanía. Pienso que en proyectos anteriores es posible palpar mi interés por la simulación de acabados e imaginarios que evocan cierto anacronismo de las imágenes a partir de la apropiación de filtros que se han instalado en el imaginario colectivo gracias a la proliferación de la imagen. En su mayoría filtros que han terminado por transformar todas las instantáneas en meros ejercicios de estilos preconcebidos para evocar una nostalgia a la que accedemos desde una nueva experiencia: a través del reconocimiento de patrones visuales y acabados que modelan nuestra conciencia colectiva sobre la formas en que se expresa materialmente el pasado. En aquellos trabajos me interesaba contraponer el exceso de detalle y fidelidad en la representación digital de determinados espacios, con ciertas calidades cromáticas asociadas a las prácticas y formatos de la fotografía análoga: representaciones gráficas confusas, imágenes imprecisas, desenfocadas, atenuadas, movidas, desaturadas y con exceso de texturas y viñetas aleatorias.



Aparatos para un territorio blando. Imagen gentileza de Francisco Navarrete Sitja

Ahora bien, en la propuesta inmersiva, piezas audiovisuales, animaciones, objetos e impresiones fotográficas que componen la exposición *Aparatos para un territorio blando,* me interesa jugar con esa relatividad que se genera entre la visualidad de lo representado y evocaciones temporales de las superficies e imágenes exhibidas.

¿Cómo concibes tu proceso de trabajo para articular esa poética?

En este caso específico, utilizo la posproducción de color, juegos lumínicos del material fotográfico recopilado y recursos formales de los objetos exhibidos para establecer un leve vínculo con la visualidad del *Tech-noir*; cine con alto contenido expresivo y fuerte estilización visual. Al utilizar como referentes este imaginario cinematográfico, mi intensión es ir contraponiendo y combinando diferentes plano compositivos, incorporando además recursos de la luminosidad pictórica en lo fotográfico y efectos cinematográficos de iluminación expresionistas propios del cine de ciencia ficción.

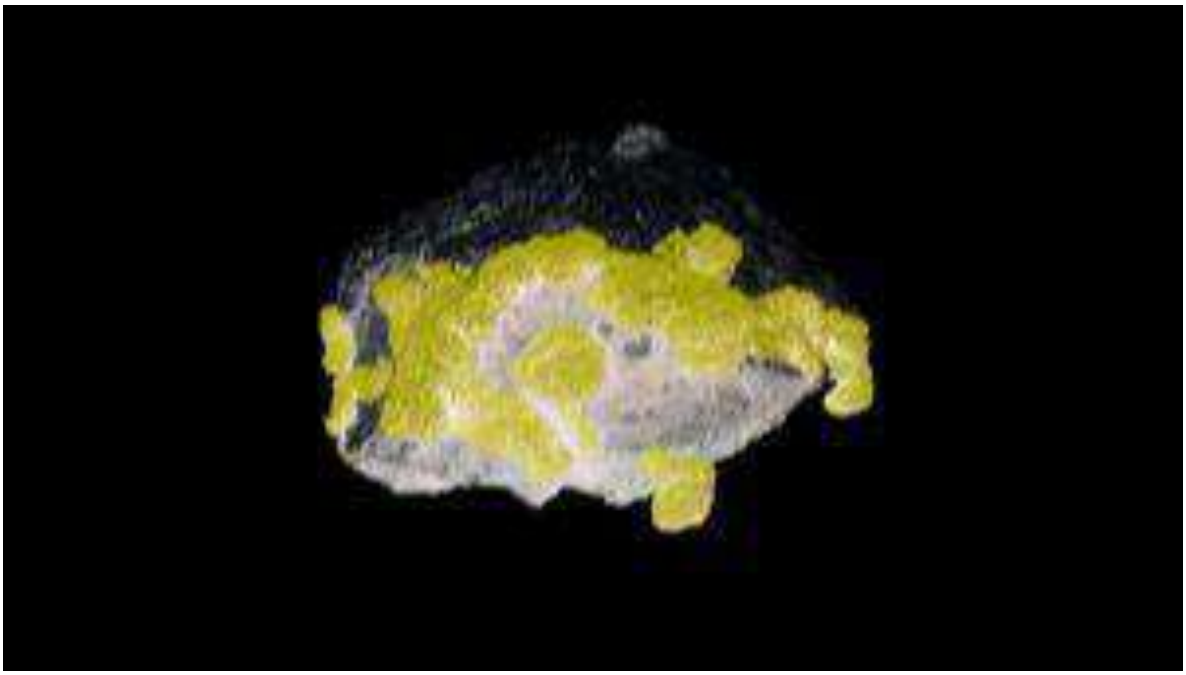


Captura de pantalla video, exposición Aparatos para un territorio blando.

En este sentido, el *Tech-noir* es un referente visual muy potente a la hora de hablar de la ruina, pero no pensando en el pasado, si no en el devenir de un espacio geográfico instrumentalizado. Cabe destacar que el *Tech-noir* no sólo responde a la exigencia de otros universos posibles producto de la faceta distópica de las relaciones con lo artificial, si no que también expone imaginarios en los que la desolación, el aislamiento y la desadaptación son escenarios comunes a la hora de especular sobre las formas en que se expresa el futuro. Personalmente, me siento muy influenciado por sus atmósferas apocalípticas, insinuaciones virtuales, ambientes distorsionados, calidades enigmáticas y paletas cromáticas vibrantes. A través de ellas comienzo a imaginar cuál podría ser el futuro del desierto tarapaqueño a partir de su inminente expansión técnica.

En la sala integras figuras inquietantes que parecen palpitar con las vibraciones de la sala. ¿Qué es lo que te interesa de esos elementos aparentemente misteriosos? ¿Qué hay en ellos que te seduce?

Estos elementos son activadores de sensaciones que buscan generar descalces a la hora de intentar leer linealmente el espacio expositivo y el relato visual articulado por las obras que componen la muestra. A través de estas ambivalencias del ambiente –vibraciones presentes en el trabajo con imágenes fijas impresas, imágenes en movimiento a ras de suelo y techo, paisaje sonoro y otros– busco generar un modo de aproximación y seducción contradictorio: la agitación visual o sonora de tal o cual elemento te invita a posar la atención sobre dicha pieza, pero también eyecta esa atención hacia fuera, irrumpiendo en la interpretación de la misma.



Proyección Liquén – Gentileza Franciso Navarrete Sitja

En el caso de las imágenes, estas vibraciones de las superficies me permite utilizar la imagen como un dispositivo que conspira contra sí mismo, en tanto no permite ser íntegramente visto, más si concebido como una representación volátil y etérea en la que poco a poco el referente representado se hace inestable y adelgaza tras cada agitación del mismo sobre un plano; sea bidimensional o tridimensional.

Asimismo, estas vibraciones materiales me permiten especular sobre cómo es posible hacer tangibles otras unidades de tiempo que no se relacionan con la extensión de un acontecimiento específico en la imagen, si no que se relacionan con las superficies y materialidades propias de los espacios explorados y su representación. Así, puedo referirme a estos entornos propiciando un flujo móvil, diferido y discontinuo, en que prevalece la plasticidad de las imágenes, texturas y fluidez en el recorrido expositivo, tomando conciencia de los fragmentos, montajes y simulacros desplegados en la exhibición.

Al ver tu trabajo, me dio la impresión de que tu inclinación por los dispositivos tecnológicos respondía quizás a que los soportes y lenguajes tecnológicos parecen más apropiados para abordar, en un ejercicio de develamiento, las estructuras tecnológicas que subyacen en aquellos lugares que te interesa explorar.

Si, así es. Poco a poco mi trabajo ha ido incorporando distintos soportes y lenguajes vinculados a la imagen contemporánea, sea en el campo la imagen fija o en movimiento, con sus múltiples combinatorias, relaciones espaciales y temporales, simulaciones y formatos de reproducción. En este sentido, con la insistencia y práctica del hacer, he ido comprendiendo el valor de estos elementos y recursos mediales a nivel material, reconociendo sus cualidades, relacionando las visualidades que se fosilizan en ellos y experimentando –formal y simbólicamente– sus posibilidades expresivas en determinados contextos. Ahora bien, siempre en correspondencia con un relato visual

subjetivo, propio de la exploración de campo y experiencia sensible un entorno geográfico o espacio en especifico.

De esta manera, tras ir percibiendo la pregnancia de los soportes y lenguajes tecnológicos con los cuales he ido desplegando mi trabajo, también he comprendiendo su lógica mediadora, interesándome así en la interpretación de estos sistemas y reconociendo su capacidad de configurar –a nivel perceptivo– las interpretaciones que hacemos del entorno y modo en que dialogamos con los elementos que modelan –de forma tamizada– las nociones que tenemos sobre la naturaleza y el territorio. Por así decirlo, una vez reconocido el filtro –ya con la mirada focalizada, pero ciega– me pregunto por todo aquello que, superpuesto, es programado y velado sobre lo representado, la representación y el medio de representación utilizado.

Como tú bien dices, se trata entonces de un constante ejercicio de develamiento; un intento por hacer aparecer, percibir y reinterpretar las sucesivas capas que componen y configuran un espacio; imágenes y superficies que se hacen nocivas por su excesiva familiaridad. Esta lectura de capas la realizo tanto en el ámbito expandido de la práctica fotográfica, como en la representación sonora, exploración in-situ, experiencia de viaje e inmersión en los entornos y fenómenos atmosféricos que he estado explorando estos últimos tres años, a través de diversas residencias artísticas.



Captura de pantalla video de la muestra Aparatos para un territorio blando.

¿En qué momento del proceso es que entonces tomas partido por determinadas tecnologías como mediadores de representación?

En la exposición *Aparatos para un territorio blando*, todo el trabajo creativo y selección de la piezas a exhibir ha sido pensado a partir de un estrecho vínculo que establezco con la condición efímera del desierto y su representación, intentando así reflexionar sobre la construcción de la imagen

paisajística y modulaciones de la mirada a partir de ciertas relaciones que establezco entre la densidad material de la niebla camanchaca, la superficie y densidad material de la imagen digital e imaginarios preexistentes vinculados al paisaje desértico.

Quizás, una anécdota lo explica mejor. Tras perderme y experimentar la invisibilidad absoluta del entorno debido a la densidad de la niebla y ráfagas de viento que se producen en el Oasis de Alto Patache, pude –una vez retirada la camanchaca– situar la mirada en aquellas locaciones del predio que no había notado antes, prestando atención a ciertas infraestructuras dispersadas en el lugar y que antes parecían intrascendentes; en su mayoría cuerpos metálicos y anodinos que, al ser velados y develados por la niebla, enunciaban un posible inconsciente estructural del entorno. Cada uno de los fierros, tensores, alambres y singulares estructuras ensambladas formulaban interrogantes para reconocer e imaginar el devenir técnico de este lugar. Pues bien, interpelado las capas que se superponían en el oasis, pude comprender cómo estas estructuras configuraban –desde su propia visualidad, artificialidad y autonomía– una experiencia, memoria e imaginario particular de este árido entorno.



Captura de pantalla, video parte del proyecto Aparatos para un territorio blando.

Posteriormente, al decantar este ejercicio de observación en residencia, comprendí que esa idea y relaciones podían ser reforzada por los soportes digitales y lenguajes tecnológicos utilizados en la creación, producción y exhibición de la obras a exhibir dos años más tardes; pues estos cuerpos inorgánicos, al igual que la imagen y sus diversas formas de reproducción, funcionan como constelaciones de información e ideologías impregnadas en las texturas y formas de las infraestructuras técnicas. Ambas, tienen esa poderosa capacidad de configurar nuestra percepción del espacio. Ahora bien, el asunto está en revelar esas trampas que surgen entre la comprensión

sesgada que tenemos de determinado lugar y su representación. Ahí es donde los dispositivos de representación y lugar representado convergen.

El resultado visual de tu trabajo hace que la noción de paisaje tradicional quede estrecha. El desplazamiento de la imagen como proyección nos permite detenernos en las unidades mínimas de luz que la ampliación exhibe como pixeles. Es decir, no vemos ese entorno explorado, sino que vemos de manera transparente los propios dispositivos de captura y reproducción que escoges. La cámara, el lente, la postproducción, e incluso aparatos para la reproducción de sonido. ¿Es para ti relevante el hacer transparente tus procedimientos técnicos?

Últimamente, a raíz de los proyectos y procesos que he estado teniendo en marco de residencias en entornos rurales –Colbún, Coliumo y otros–, he pensado mucho en los dos puntos que plantea tu pregunta, ideas que además están fuertemente relacionadas. Por una parte, ¿cómo me enfrento a la noción de paisaje?, y por otra, ¿qué significa para mí hacerme cargo de esta transparencia de los dispositivos con los cuales me aproximo al territorio desde el campo de la imagen?.

Respecto a la primera pregunta, efectivamente, la noción de paisaje tradicional –quizás por mi formación pictórica– se ha hecho estrecha en tanto se presenta como una idea pasiva y sesgada; poco dinámica pese a que la noción misma se ha ido ampliado a través de reflexiones de autores provenientes de otras disciplinas artísticas y campos del conocimiento. Por dar un ejemplo, Javier Maderuelo, quién al hacer las lectura de Augustin Berque comprende *el paisaje* como *constructo social o elaboración mental que los humanos realizamos a través de los fenómenos de la cultura o bien W. J. T Mitchell*, quien sostiene que *el paisaje es un medio cultural que se construye a través de distintos agentes del contexto.*

Si bien mis experiencias y caminatas por diferentes locaciones están moduladas por la plasticidad de ciertos fenómenos climáticos, condiciones geográficas y micro relatos propios de los lugares en que me desplazo, mi intensión al abordar el territorio va más allá de su representación irrefutable a través de imágenes. No se trata de una idealización de la imagen paisajística o de un punto de vista cerrado o tal o cual sensación ante determinado espacio representado. Poco a poco me he ido percatando que mi acercamiento al paisaje –al estar mediado por la imagen– no es más que una excusa para hablar de otra cosa; cuestiones que sólo acontecen al imponerme una experiencia directa con la naturaleza; ejercicio de vivencias, observación y traducción que concluye –últimamente– en reconocer el valor de las materialidades y densidad de las superficies para referirme a un lugar, además enunciar cómo a partir de la mirada y las imágenes, aseveramos comprender las múltiples dimensiones de un espacio.

En este sentido, ahondar en el tópico del paisaje, me ha llevado a dejar de ser complaciente con la imagen y poner atención en la naturaleza de la representación. Pues bien, en ese entramado de subjetividades y simulaciones, encuentro un punto de fuga en que la locación geográfica y noción de territorio pueden ser liberados a la singularidad a través de la experiencia *in situ* y traducción de los signos que colecciono en ese ejercicio del desplazamiento. Mientras que la fuerza simbólica, profundidad y relato de las imágenes es utilizado para hablar de sus mediaciones, especulaciones e intereses propios, ahí es donde se puede establecer una pugna entre el aspecto indicial e icónico de la imagen, además de dar cuenta de su vaivén entre lo real y lo virtual, lo tangible e intangible, lo opaco y transparente, lo denso y lo blando.

Ahora bien, respecto a la segunda interpelación de tu pregunta, haciendo mención directa a la muestra *Aparatos para un territorio blando* –específicamente a la instalación audiovisual de tres canales que encontramos en la primera sala de la exposición–, tu impresión es más que precisa: luego de unos momentos frente a la proyección panorámica de gran formato, dejamos de ver el entorno explorado y comenzamos a prestar atención a las superficies y dispositivos que modulan la imagen; unidades mínimas de luz que ante la ampliación de la proyección se exhiben como pixeles que cambian, producto de sutiles desplazamientos espaciales por las diferentes locaciones, las variaciones lumínicas y aparición/desaparición del fenómeno de niebla sobre las locaciones e infraestructuras registradas. Pues bien, todo aquello que parece temporal y espacialmente continuo no es más que una simulación producida por una serie de efectos de superficie a partir de la articulación de diferentes manifestaciones materiales propias de la imagen digital.

Este tríptico audiovisual en particular, ha sido creado a partir de imágenes fijas en que se alterará el punto de vista, profundidad de campo y enfoque del dispositivo de registro fotográfico; secuencias construidas –simuladas–, a partir de la repetición de unas cuantas imágenes fijas que son permanentemente encuadradas sobre sí ; imágenes a las cuales además se le altera y varía levemente la exposición, nitidez y tamaño del grano fotográfico digital en la superficies de las mismas. De esta manera, una vez ordenados y superpuestos los fotogramas en línea de video, se puede conseguir un efecto de movimiento o vibración hipnótica del “aire” al interior de la imagen. Se trata de un efecto con acabado efímero similar al de la niebla, y que también genera esa sensación de pasaje entre los distintos planos.

En este caso, la repetición y superposición constante de una misma fotografía con sutiles diferencias, no es más que el pliegue y repliegue de la misma para dar la sensación de movimiento y continuidad a través de una operación de síntesis: generar continuidad a través de una ilusión. Se trata entonces de una serie de procedimientos simples que dan forma a un efecto que simula una ralentización extrema del tiempo; una relación de presencia y ausencia en la imagen; un espacio traslúcido en que busco hace convivir la niebla, la pérdida de referencia del entorno explorado, la densidad material de la imagen digital y sus múltiples mediaciones.

Ahora bien, más allá la instalación audiovisual de tres canales y otros formatos intermedios presentes en la exposición, todo el cuerpo de obra visual y sonoro que compone la muestra ha sido confeccionado y desplegado con la intención de hacer transparentes los diversos procedimientos técnicos con los cuales hago referencia a una posible representación del entorno desértico tarapaqueño y la calidad metarreflexiva de la camanchaca.



Vista de la exposición Aparatos para un territorio blando (2016)

¿Intentas con ello establecer una suerte de correspondencia entre la materialidad del paisaje y la materialidad de la técnica digital?

A mi parecer hay una relación muy estrecha entre desierto y fotografía, específicamente entre las nociones que tenemos del paisaje desértico e imagen digital. Las locaciones registradas han sido por décadas confinadas a una idea de invisibilidad y falta de densidad propia impuesta por los órdenes productivos y extractivos del mercado. En este sentido, ambos, imagen digital y desierto, han sido reducidos a una idea estereotipada de vacío y virtualidad; nociones totalizantes que han modulado la forma en cómo percibimos este particular entorno. Imagen y desierto han sido eclipsados por el pensamiento técnico; definidos por su disponibilidad a través de la tecnología.

En este sentido, transparentar los trucos de la imagen permite que ciertas dimensiones hápticas y sensualidades táctiles propias de la geografía, actúen –en cierta medida– como disipadores de esa experiencia del vacío propia del advenimiento de la naturaleza en la excesiva racionalidad, construcción perspectiva de la imagen y linealidad de su relato. Al evidenciar los dispositivos y procedimientos propios de la representación en la imagen digital, es posible abrir una brecha para interpelar la forma en que nos aproximamos al territorio y apropiamos de la realidad. Insisto, imagen y desierto han sido definidos por su disponibilidad a través de la tecnología.

La muestra *Aparatos para un territorio blando* se realizó desde el 02 de agosto hasta el 02 de septiembre, 2016.Centro Cultural de España, Santiago de Chile Av. Providencia 927. Metro Salvador.

/Atlas

PANOSECUENCIAS. FRAGMENTOS DE ARQUITECTURA RESIDUAL POR ANDRÉS MUÑOZ

ATLAS5 SEPTIEMBRE, 2016



Home

ZonasImagen / Territorio

PANOSECUENCIAS. Fragmentos de arquitectura residual por Andrés Muñoz

El proyecto **PANOSECUENCIAS** del fotógrafo de Puerto Montt, **Andrés Muñoz Valdivia** (1980), viene de presentarse en galería FLACH. La obra es una mirada a las transformaciones de las ciudades, que indaga en la degradación de la arquitectura tradicional, específicamente de la ciudad de Puerto Montt, como pretexto para explorar los fenómenos asociados a los procesos urbanos. Configurada como una suerte de tipología constructiva, está compuesta por piezas fotográficas articuladas fundamentalmente desde una relación entre tiempo y materia. Desde el ensamble (físico, plástico y conceptual) se busca reflexionar sobre la habitabilidad contemporánea, y en torno a las relaciones entre sistemas humanos, procesos naturales, y los campos críticos de las ideas asociadas al patrimonio y a la identidad que se han ido construyendo como colectivo.



Andrés Muñoz, Panosecuencias, 2016



Andrés Muñoz, Panosecuencias, 2016



Andrés Muñoz, Panosecuencias, 2016

Panorámicas secuenciales (Panosecuencias) que utilizan como lenguaje el gesto plástico de la materia degradada, las alteraciones geométricas producto de los asentamientos estructurales, el cromatismo de la erosión y sus superposiciones, en un traslape donde el tiempo histórico se ensambla con sus tiempos posibles.

La propuesta parte de la fotografía como medio de registro y ocupa la degradación estructural de la arquitectura como materia prima para proponer un sistema de (re)construcción visual, donde se representan la espacialidad, la experiencia de tránsito y el contexto. Una mirada fragmentada, que descompone el proceso actual de la materia constructiva y su estado físico concreto, para hablarnos de las transformaciones de la ciudad, los cambios en los paradigmas urbanos, los usos de la arquitectura, las transparencias del tiempo, el medio natural y la mercantilización especulativa del suelo.

La obra fotográfica está acompañada de una propuesta editorial, que aprovecha la secuencialidad de la puesta en página, profundizando en las aristas sobre las que se construye el entramado de fenómenos que activan los procesos de modificación de las ciudades. Desde los intersticios en la materia que dejan entrever las contradicciones de las urbes contemporáneas, hasta causales como el fuego, la termita y la especulación de la compraventa inmobiliaria. (Texto prensa de la exposición)



Andrés Muñoz, Panosecuencias, 2016

Andrés Muñoz Valdivia (Santiago, 27 de Abril de 1980). Diseñador y fotógrafo, con estudios en Arte y Cultura en ARCIS, ULA y Universidad de Chile. Ha desarrollado su trabajo en la comunicación visual, gestión cultural y trabajos de creación independientes en fotografía. Desde 2010 se desempeña como Coordinador de Artes Visuales de la Casa del Arte Diego Rivera de Puerto Montt. En fotografía, estuvo a cargo de los proyectos colectivos "La Ciudad Contemporánea. Fotografía Vernácula de Puerto Montt del Bicentenario" (2010); "Chorrillos-Miraflores. Álbum foto-barrial" (2011) y "DAR LA CARA" (2013) desarrollados por el Colectivo Cataivelo. En 2015 y 2016 participa de la creación del proyecto "Galería La Monja. Espacio de experimentación y circulación de arte contemporáneo en la Región de Los Lagos", junto a los artistas Sebastián Baudrand, María José Pinto y Cristina Benavides. En 2016 desarrolla el proyecto "PANOSECUENCIAS. Fragmentos de arquitectura residual" que ha sido expuesto en el Museo Histórico de Puerto Montt y en el Museo de Arte Moderno de Chiloé. Link proyecto: https://issuu.com/andresmunozvaldivia/docs/libro-final

/Atlas

EL CADÁVER Y EL ARCHIVO. UN RECORRIDO POR LA MUESTRA FOTOGRÁFICA SOBRE CRIMEN EN EL METROPOLITAN MUSEUM DE NUEVA YORK


NATALIA FORTUNY16 AGOSTO, 2016



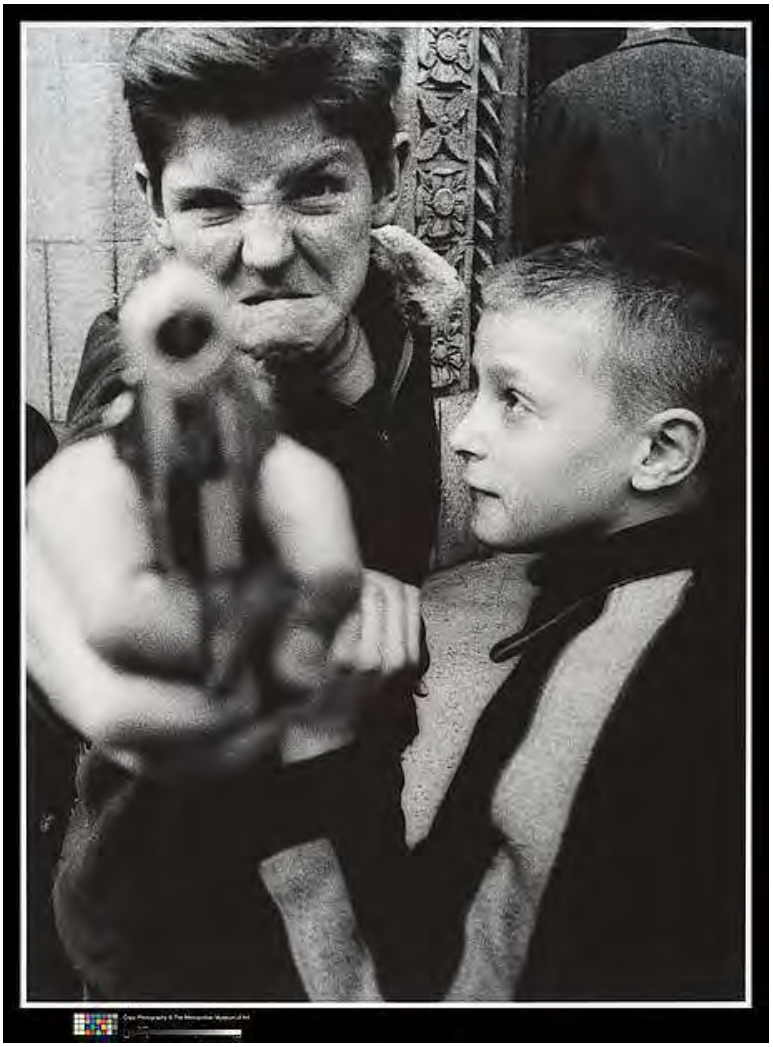
Home

ZonasArchivo Contemporáneo

El cadáver y el archivo. Un recorrido por la muestra fotográfica sobre crimen en el Metropolitan Museum de Nueva York

La cámara, como el automóvil, se vende como un arma depredadora,
un arma tan automática como es posible, lista para saltar.
Susan Sontag (2006: 30)

¿Habrá un estilo fotográfico de lo criminal, urgido por el horror, la prisa y la noche con su necesidad del flashazo crudo? Algo de esto se preguntaba la muestra "**Crime Stories: Photography and Foul Play"**, expuesta hasta hace unos pocos días en el **Metropolitan Museum of Art** de Nueva York. Rebosante de objetos, incluso con cierto desorden, ofrecía un encantador recorrido por diversas obras instaladas en esa zona que es casi ya un lugar común de la imagen fotográfica: el mundo del crimen. Podían encontrarse las últimas fotos de Kennedy con vida tras recibir el disparo (incluida la de Jack Ruby disparando a Lee Harvey Oswald días después del magnicidio), la foto de **William Klein** del niño apuntando a cámara con un revolver en los cincuenta, unas fotografías retocadas para aumentar el patetismo de los retratados, ficheros de sospechosos y convictos, imágenes de cámara de seguridad, un retrato de **Larry Clark** de dos delincuentes armados y con los torsos descubiertos, los preparativos para la ejecución en la horca de cuatro personas acusadas de conspiradoras en Washington en 1865, unas muchachas anarquistas de trajecito y moños fichadas por **Alphonse Bertillon** en 1894, fotos de sillas eléctricas en uso, pinturas en base a fotografías, obras de artistas contemporáneos inspiradas en escenas policiales y otras muchas imágenes.



William Klein (American, born New York, 1954)

La cabeza dentro la caja

Cuatro fotos de **Weegee** conforman uno de los nudos de la exposición. Para fotografiar la sordidez del submundo neoyorquino de la primera mitad de siglo XX, Weegee viajaba en su auto equipado con una trasmisora de la radio policial -¿quizás también dormía allí?-. Así, se aseguraba llegar antes que nadie a la seductora escena del crimen, a menudo antes que las fuerzas de seguridad (una versión afirma que su sobrenombre proviene de una deformación de la palabra ouija, por su intuición para presentir el crimen). Además, el baúl de su auto resultaba ser el laboratorio fotográfico donde copiaba las fotos, pudiendo venderlas en el acto a los periodistas que cubrían la noticia. Más allá de las fotos estrictamente criminales, la lente de Weegee fotografió con el mismo rigor emergencias de todo tipo: choques, incendios y otros eventos urbanos de Nueva York. Una de estas fotos que se muestran de Weegee es metadiscursiva: en una toma cenital nocturna muestra a un fotógrafo cubierto por el paño de una cámara tomando la imagen de algo que hay en la vereda, rodeado de hombres con sombrero y sobretodos. La cosa que yace casi caída en los adoquines de la calle es, según sabemos por el epígrafe, una cabeza de mujer encontrada dentro de una caja de tortas -es fácil advertir, cerca del fragmento de cadáver, efectivamente el envase blanco de cartón-. Debido a los sombreros y a la perspectiva, Weegee nos muestra aquí a un grupo de personas sin cara frente a un resto humano descubierto y franco: el único rostro de la foto -el rostro femenino- aparece iluminado aunque despojado de su propio cuerpo.
Quizás como contrapunto a esta foto, otra de las imágenes muestra la silueta de una víctima trazada toscamente como un simple rectángulo de tiza sobre los adoquines. Sus ángulos rectos la hacen parecerse a un ataúd. Es una suerte de anti silueta, y en el lado superior lleva escrito HEAD. Todo es indicativo e indiciario en esta imagen. Trata sobre lo que estuvo ahí.

En estas fotografías señeras del estilo film noir de Weegee hay un impulso por la narración, por sugerir y ayudar a armar el relato de lo sucedido. La cámara llega a la escena cuando ya hay cadáver, para convertirse ella misma en testigo perfecto del mal y de la corrupción de la carne atravesada por la bala o el cuchillo.



Weegee, 1942

La ciencia del retrato

La técnica fotográfica -en su matiz de evidencia y prueba legítima en el mundo judicial- ha sido una herramienta clave para la identificación, la vigilancia y el control social en los Estados modernos. Por eso es esperable que esta muestra, además de presentar fotos de las víctimas, ofrezca también y en especial la otra gran vertiente de la fotografía policial: los retratos de criminales, algunos entrando a los tribunales pero los más posando para que la cámara ausculte en lo visible de su rostro las formas tipificadas de su ser monstruoso. Como indica el texto de presentación, los ficheros policiales fueron usados por primera vez en la década de 1880 por la policía francesa, que encontró en ese rigor estandarizado la posibilidad de rastrear tanto a criminales como a disidentes y anarquistas involucrados en los sucesos de la Comuna de París. En 1882 Bertillon puso en marcha su sistema antropométrico en la Prefectura de Policía de París. Este sistema de fotografía judicial permitía la identificación individual de los detenidos al establecer una ficha para cada uno donde se consignaba

una serie de medidas corporales, marcas y señas particulares. En esas fichas, el retrato fotográfico tenía un lugar fundamental y debía ser tomado de acuerdo a normas de pose, luz y encuadre. De hecho, será Bertillon quien diseñe las fotos de frente y de perfil aún hoy utilizadas en el ámbito policial (y una de cuyas máximas establecía jamás retocar un retrato para que documente de manera fiel al retratado).



Alphonse Bertillon (Sospechosa anarquista), 1891–95

Además de las identificaciones antropométricas y los retratos de criminales, se ven en esta muestra otras obras atribuidas a Bertillon. Se trata de unos extraños álbumes con escenas de asesinato: algunas fotos son tomas al aire libre, pero la mayoría muestra llamativos interiores parisinos (con su singular mobiliario y empapelado) interrumpidos por la figura del cadáver. La composición y las tomas -planos generales o cenitales- dan a estas imágenes un halo más misterioso y novelesco, antes que morboso.

Así como la antropometría intentaba idear un sistema clasificatorio y de identificación para quienes cayeran (y, en especial, recayeran) presos, durante los mismos años de fines del siglo XIX se expandieron de la mano del italiano Cesare Lombroso unas ideas que ponderaban y evaluaban éticamente las diferencias antropométricas. Nacía la ciencia de buscar en lo visible del rostro lo predecible del carácter. Así, según las normas lombrosianas ciertos rasgos como una nariz o una

oreja más grande que lo habitual redundaban en inclinaciones criminales. A principios de siglo XX fue célebre en Argentina, por ejemplo, la fisonomía del famoso asesino serial “El Petiso Orejudo” (1896-1944) que parecía confirmar las peores sospechas antropométricas. Bajito y orejón, sus rasgos eran la prueba perfecta del mal hasta tal punto que en 1927 los médicos del penal de Tierra del Fuego donde estaba preso le practicaron una cirugía estética de reducción de orejas. Al parecer, según las crónicas, el tratamiento de extirpación de la maldad no dio resultado comprobable alguno. Tres de las fotos expuestas en el **Metropolitan**, una de las cuales es la usada en el aviso de la muestra, son interesantes ejemplos de refuerzos mediáticos de estos estereotipos acerca del ser criminal y sus tipos biométricos. Se trata de gelatinas de plata de ladrones y asesinos de las décadas del veinte y treinta a las que se les ha retocado y aplicado color. Son retratos que fueron modificados para su publicación en diarios y revistas, a fin de garantizar que el aspecto de cada retratado coincidiera con los patrones de lo siniestro imperantes en la época. Caricaturas criminales que, como afirma el texto de la muestra, satisfacían el sensacionalismo amarillista de la foto de prensa. Lo interesante de estas visiones actuales es que al presentar las fotos completas (tres planos medios) permiten ver el recorte elegido y los retoques producidos para su posterior publicación como planos cerrados de los rostros. Así, este (des)encuadre -si se me permite la expresión- devuelve las condiciones de enunciación, intervención y circulación de estas fotos, subrayando su función mediática de confirmación de estereotipos [1].



Fotógrafo desconocido (Francia), 1929

Son indicios que confirman que cada época ha clasificado a los individuos en ciertos archivos, los que establecen a su vez en su misma clasificación aquello que será considerado criminal (baste pensar en la gran utilización de estos archivos para la persecución politica, desde entonces hasta nuestros días). Jacques Derrida (1997: 24) cree que "la estructura técnica del archivo archivante determina asimismo la estructura del contenido archivable en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento". Cada archivo, además de ser productor del pasado, construye también el tiempo presente; el horizonte de sentido desde el que se abrirán e interpretarán los materiales pretéritos. En ocasiones, frente a la violencia del archivo –en especial de los archivos policiales- el artista se erige como el sujeto que subvierte al archivo, que selecciona y recombina sus documentos para crear una narración diferente. Ana María Guasch se ocupa de la obra de arte 'en tanto que archivo' y afirma que "lo que demuestra la naturaleza abierta del archivo a la hora de plantear narraciones es el hecho de que sus documentos están necesariamente abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y los recombine para crear una narración diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado." (Guasch, 2005: 158).

En América Latina hay interesantes reconversiones de archivos criminales. Los collages de **Eugenio Dittborn** incluyen fotografías procedentes de periódicos y de fichas policiales de delincuentes, indígenas y deficientes mentales de los años '40 y '50. Dittborn trabaja, según él mismo ha afirmado, con el "poder fotográfico del Estado". En Argentina, la fotógrafa **Helen Zout** ha trabajado extensamente con materiales del archivo policial, especialmente con las fotografías del archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA), subrayando -al subvertir las imágenes- precisamente su violencia y su carácter represivo durante su funcionamiento a lo largo de casi todo el siglo XX.

Puzzles criminales

¿Le quita el paso de los años peso a la contemplación? ¿Qué ocurre con la visión de estas fotos desde contextos históricos distintos de los de su aparición, por fuera de la urgencia de informar (aún morbosamente) o de indexar sujetos? Vistas ahora, estas fotos parecen tener una liviandad de la que carecen sus equivalentes contemporáneas, que en general instalan preguntas de orden ético acerca de la mostración de la muerte o el horror. Baste mencionar, por ejemplo, las polémicas alrededor de la foto de Kevin Carter del buitre y la niña -obra responsable al parecer tanto del Premio Pulitzer otorgado al fotógrafo como de su suicidio- o la más reciente foto de Aylan Kurdi -el niño refugiado sirio cuyo cuerpo fue devuelto por el agua a las costas turcas y cuya foto, tomada sin mayores pericias, dio al instante la vuelta al mundo en las redes sociales-.

Si en las cajas negras de su muestra Real Pictures (1995) Alfredo Jaar enterró las imágenes atroces del genocidio ruandés que él mismo había tomado, a la espera de una futura legibilidad, es decir, de una época que pueda leerlas sin estetizar el horror que ellas contenían, las fotos de la muestra del Metropolitan parecen haber ya cruzado otra línea de tiempo: aquella donde son puro arte. Tal como afirma el texto de presentación de la muestra, "cuando la fotografía de la escena del crimen no es tan horrorosa como para exhibirse en un museo de arte puede tener el silencio y la gravedad del ritual sagrado. Divorciada de sus usos originales, forenses o periodísticos, estas imágenes horrendas se convierten en rompecabezas interpretativos para los entendidos del caos y los amantes del misterio".

Bibliografía citada
– DERRIDA, Jacques (1997): Mal de archivo. Una impresión freudiana. Madrid, Trotta.
– DIDI-HUBERMAN, Georges (2004). Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto. Barcelona: Paidós.
– GUASCH, Ana María (2005): “Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar”. En Matèria. Revista d’art N° 5 “Pasajes del siglo XX”. Barcelona, Departament d’História de l’Art, Universitat de Barcelona.
– SONTAG, Susan (2006). Sobre la fotografía. Buenos Aires, Alfaguara.

Link exposición:
http://www.metmuseum.org/press/exhibitions/2016/crime-stories

NOTA

1. Algo similar a lo que ocurre con los variados retoques de las imágenes de las mujeres entrando a la cámara de gas del campo de exterminio, imágenes que Georges Didi

   Huberman (2004) ha trabajado en extenso

/Atlas

FRACTAL, FOTOGRAFÍAS DE CONSTANZA BRAVO

ATLAS7 AGOSTO, 2016



Home

ZonasImagen / Territorio

Fractal, fotografías de Constanza Bravo

Desde el 9 al 31 de agosto en el Centro Cultural Ricardo Palma, Lima, Perú.
Texto de Jorge Villacorta Chávez

La comprensión que la artista visual **Constanza Bravo** desarrolló acerca de la manera en que entran en fricción el pasado y el presente de la ciudad de Lima en ciertos puntos del tejido urbano actual, la llevó a la realización de algunas series fotográficas entre 2014 y 2016. La indagación de la que han surgido estos trabajos es notable por su atención a los aspectos más elocuentes de cómo lo pre-hispánico existe casi sin reconocimiento en medio de lo urbano clasemediero, y cómo su existencia es, más bien, la persistencia francamente inestable de una forma física que gravita entre el abandono y la desintegración: cómo lo sólido es apenas un remanente enrarecido que se torna en nada. Pero que puede ser ficcionalizado como la estela de lo intangible, como hace la artista en su

recolección de restos materiales en las huacas, presentados como reliquias vinculadas a lo numinoso.



Fractal, fotografía digital, 2016

Constanza Bravo ausculta el olvido y deterioro en el que se hallan las llamadas 'huacas', adoratorios construidos con adobes, suerte de ladrillos de barro cocido al sol, que tienen características de pirámides truncas. Construidas, mantenidas y renovadas con regularidad, aparentemente estaban pintadas con colores vivos y pertenecieron a las sociedades que ocuparon los valles de los ríos Chillón, Rímac y Lurín, sobre los que se extiende la Lima de hoy.
La artista hace un registro naturalistamente bajo de color con el medio fotográfico, pero en el tramado de la imagen entrecruza, de una manera muy aguda y sensible, lo factual con lo metafórico, sin que pueda distinguirse donde acaba lo uno y empieza lo otro. Tal vez, porque en su comprensión de Lima y lo limeño actual ha establecido como cimiento del proceso la observación precisa del tiempo: ha estado abocada a crear una visualidad sutilmente apoyada en la proyección de la atmósfera húmeda invernal. Como si los vestigios de lo pre-hispánico en invierno fueran presencias apenas resistentes, mayormente exhaustas en un clima de desidia, hundidas en la anomia ciudadana.

Se trata de un retrato contemporáneo de la ciudad nacido de una empatía rara con lo más antiguo de ella. Los frottages obtenidos cuidadosamente a partir de restos de muros de adobes así lo manifiestan. Constanza Bravo ha logrado una semblanza que trasunta una tristeza inédita, emanada de la percepción de lo ambiental -de filo frío y penetrante en las imágenes-, pero que acaba por excederlo.

Se diría que plantea un horizonte que se extiende hacia la consciencia histórica que no sabemos que poseemos, hasta despertar una fibra moral en nosotros.



Fractal, fotografía digital, 2016



Fractal, fotografía digital, 2016

FRACTAL

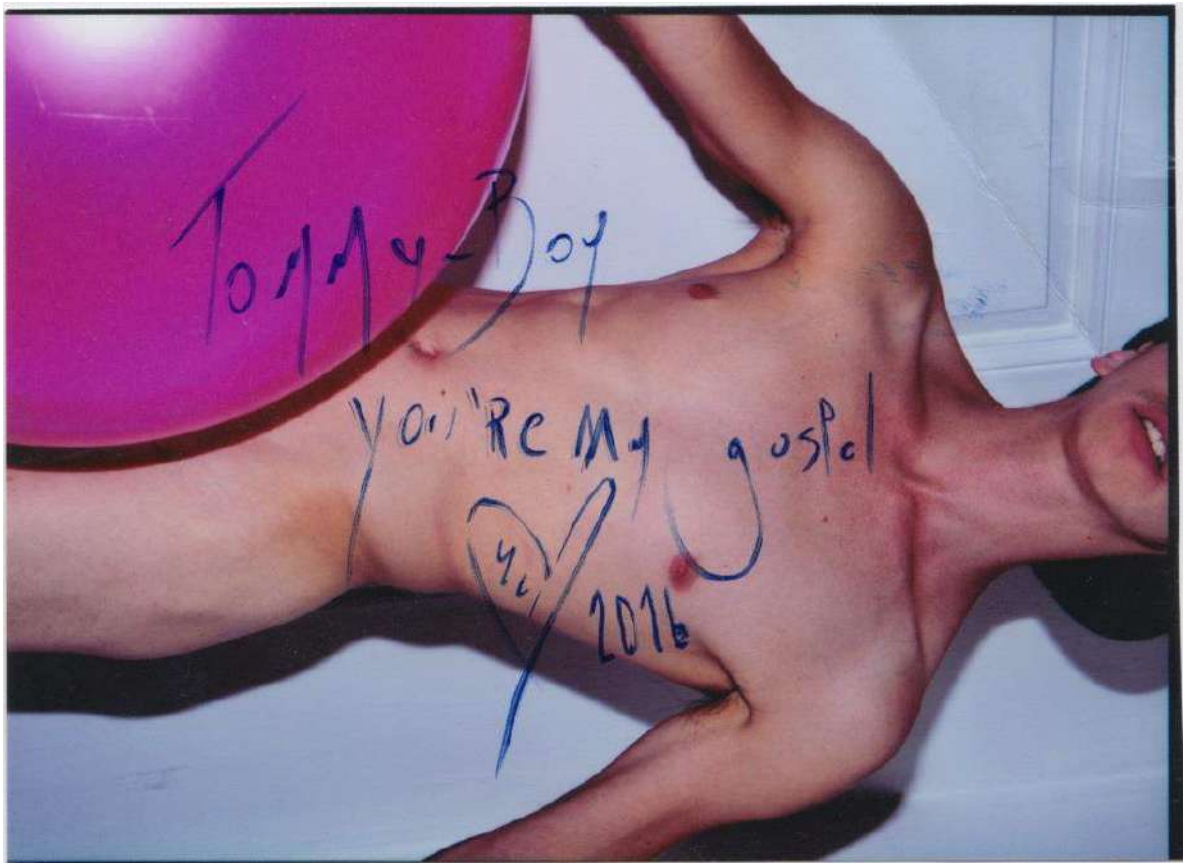
Desde el 9 al 31 de agosto en el Centro Cultural Ricardo Palma, Lima, Perú. Desde el 24 de agosto al 15 de octubre en el Centro Cultural Estación Mapocho, Santiago, Chile.

Constanza Bravo Granadino (1985, Temuco, Chile) www.bravogranadino.com

/Atlas

OJOS PORNOGRÁFICOS PARA UNA TRADICIÓN EXTINTA. LA HISTORIA DEL ARTE (HDA) DE SEBASTIÁN GHERRË EN GALERÍA AFA


JORGE DÍAZ4 AGOSTO, 2016



Home

ZonasFeminismos / Géneros

Ojos pornográficos para una tradición extinta. Sobre la exposición La Historia del Arte (HDA) de Sebastián Gherrë en Galería AFA

La historia del arte es, sin duda, la historia de un ojo. Un ojo moviéndose por texturas, técnicas y voluntades que dan forma. Un ojo esculpiendo tiempos y resistencias, acabando sobre una tela, un cuerpo, una superficie, una placa fotográfica. Ojos abiertos, grandes ojos abiertos expulsados de sus órbitas son los que documenta la historia del arte que como toda historia, exige siempre una disputa por el enfoque, la nitidez y la "profundidad de campo" de su narración. Interviniendo esta épica con una presencia que concentre otros ojos sexuales, unos porno-ojos, no del todo incorporados en esta tradición, es que se hace posible ***Historia del Arte*** (HDA), la primera muestra de **Sebastián Gherrë** (1990), artista audiovisual que ha profundizado en retratar la vida sexual de jóvenes

homosexuales bajo la fórmula de una “documentación no premeditada”, es decir, una antropología viva del deseo vuelta imágenes.



Historia del Arte, Galería AFA, 2016

Conocí a Sebastián a través de las redes sociales jugando con aquella fortuna virtual del que cualquiera puede ser retratado bajo su tecno-ojo abyecto, un ojo que explicita un mundo donde nosotrxs, condenados de la pantalla, hedonistas y atentos a los sonidos de las plataformas virtuales que cambian constantemente y que nos alertan de algún mensaje de un amigo, una noticia que leer, alguna nueva categoría de porno o a la censura de un castigador facebook, pasamos gran parte de nuestras vidas. Porque es en las redes sociales donde Sebastián ha sabido instaurar una nueva manera de relacionarnos, construyendo colectividades agrupadas por el deseo de verse plasmados bajo la belleza de un fellatio o un fisting como imagen perdurable en la que inmortalizar su reflejo. Donde categoría porno y retrato se confunden.



Sebastián Gherrë, Historia del Arte, Galería AFA, 2016

Si los fotógrafos comenzaron como artistas que retrataban la sensibilidad urbana, en esta exposición ***Historia del Arte*** (HDA) Sebastián se vuelca a la intimidad de cuartos, casas y estudios que guardan para sí parte de una experiencia que en lo público siguen siendo vistas como imposibles o perversas. Registros caseros que documentan por un lado una cotidianeidad lánguida y monótona y por otro, una extrema exposición del sexo y sus posibilidades abyectas: prácticas BDSM (Bondage – Disciplina / Dominación- Sumisión/Sadismo–Masoquismo), cum-shots, látex, lluvia dorada, tríos y drogas. Una orgía de prácticas y órganos sexuales que se burlan de la sentencia occidental de la reproducción y prefieren el placer en sus límites.

Es importante destacar que todas estas fotografías fueron realizadas a través de la artesanía fotográfica del trabajo analógico. Así, mientras los retratados o como llama Sebastián sus "tommy-boys" (amigos virtuales, amantes de paso, compañeros de noche o desconocidos que capturan su atención) son expuestos bajo un registro que nos recuerda a los cuerpos greco-romanos de la historia del arte clásica, sus imágenes cruzan velozmente a la escena del porno contemporáneo que exigiría un registro digital, viral, en copia y serializado. Pero Sebastián prefiere hacer un cortocircuito a las miradas más tradicionales utilizando una técnica considerada como pretérita con una explosión pornográfica hiper-actual; en un soporte tradicional que enmarca un contenido excéntrico. Jóvenes cuerpos lubricados sobre un background que explicita los errores usuales de una técnica. De las altas definiciones de las pantallas al poroso registro de un color desusado o un blanco y negro que emparenta a Sebastián con un importante grupo de artistas que han hecho de su mirada una política que expone lo invisible de nuestra cultura como Tom Bianchi, Nan Goldin, Richard Billingham, y Paz Errázuriz.



Sebastián Gherrë, Historia del Arte, Galería AFA, 2016

Habría que volver a decir que todas las imágenes que componen esta exposición tienen lugar en cuartos cerrados y sin protección sexual, práctica conocida en la cultura gay como bare-back. Quisiera explicitar esta dualidad simbólica de estar resguardado entre cuatro paredes, pero al mismo tiempo a la intemperie de la enfermedad; en la práctica de quienes intercambian placer por pulsión, una pulsión de muerte siempre tan presente en los cuerpos que vivimos en el precipicio, donde el sida, ese apático y moralista virus en cuanto infecta y mata a quienes se entregan a la promiscuidad del placer, aparece siempre presente. Porque más allá de establecer categorías morales a las que acudir, debemos siempre promover un autogobierno de los cuerpos propios y su placer.

Pienso cómo esta autodeterminación por expandir los límites lleva siempre, paradójicamente, una disciplina. Quiero rescatar la disciplina que significa trabajar por perder la forma humana, la forma de cómo nos enseñaron a utilizar los órganos, qué integrar en ellos; un deseo intratable que expande los límites de lo que entendemos por cuerpo, donde los orificios o inputs permanecen por lo general

frecuentados por la expulsión más que por la penetración; más por la censura que por la exposición de una generación hedonista y adicta a la interfaz digital. Una generación que **Sebastián Gherrë** ha sabido registrar en ***Historia del Arte*** (HDA) como una pertenencia extraña que permite desarmar categorías de una tradición extinta de deseo y pornografía local.



Sebastián Gherrë, Historia del Arte, Galería AFA, 2016

http://www.galeriaafa.com/

Web Sebastián Gherrë: http://www.gag-ball.com/menu-1/

/Atlas

EL ARCHIVO TELEMÁTICO A TRAVÉS DE LA ARQUITECTURA DE LAS PLATAFORMAS DE FACEBOOK E INSTAGRAM


SEBASTIÁN VALENZUELA 4 AGOSTO, 2016



Home

ZonasArchivo Contemporáneo

El Archivo telemático a través de la arquitectura de las plataformas de Facebook e Instagram

*

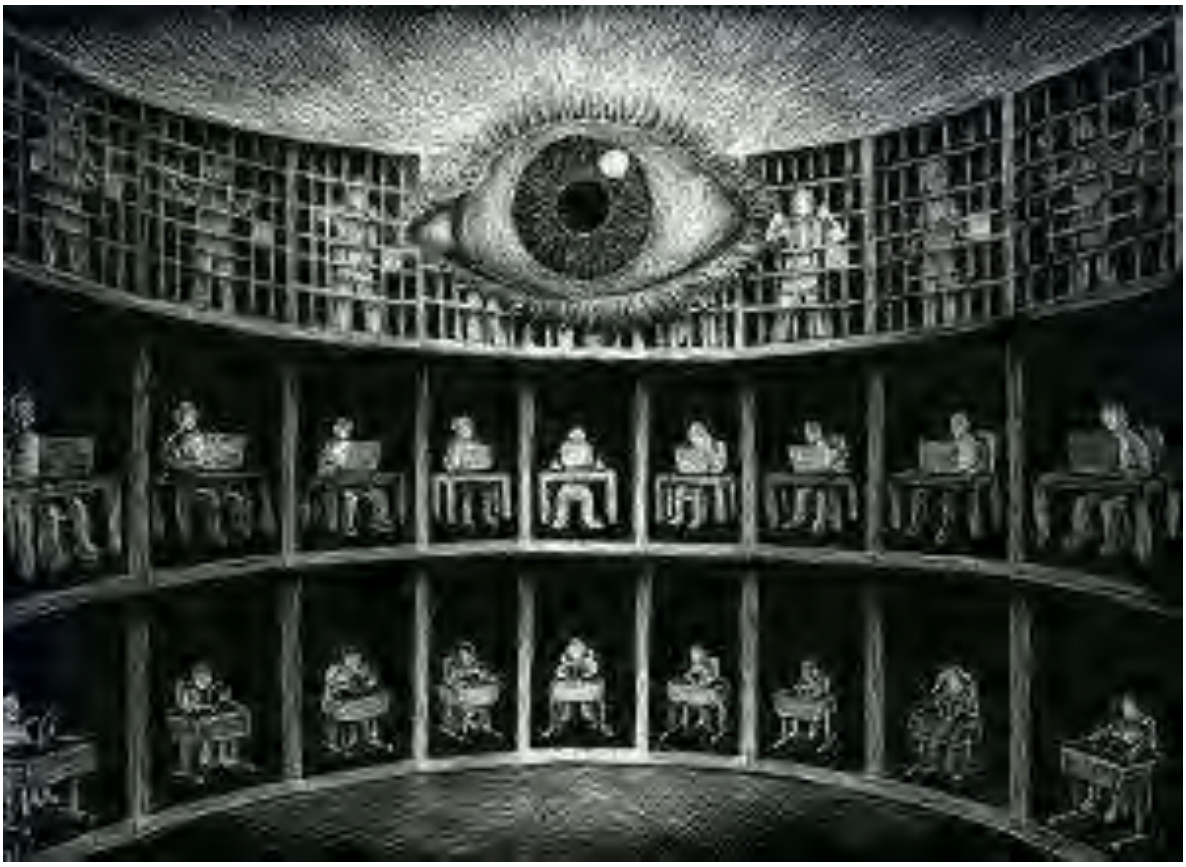
Las estrategias arquitectónico-visuales de las redes sociales de ***Facebook*** e ***Instagram*** poseen una estructura archivística determinante para la confección, localización y distribución de la información (imagen, texto, audio, o video). Su estructura se presenta de forma símil a un *panóptico*, donde las celdas serían un análogo a cada posible ventana del chat localizada en la barra derecha de la plataforma *facebook*; por otro lado, en el caso de *Instagram,* la plataforma cumple una función modificadora, interviniendo la imagen en su formato y en los filtros anexados a ésta. Ambas plataformas proponen un ambiente de instantaneidad e intensa ansiedad. Las imágenes son infinitas y su posibilidad de compartir o registrar son aún mayores, generando un ambiente diverso, hiper-conectado y homogéneo. Dichas características son netamente aparentes, las estrategias de estas redes no se diferencian en las comunicaciones unilaterales que se llevan a cabo con la televisión o en la publicidad, las cuales además, generan sujetos totalmente alienados. En este caso específico, cabe hacer hincapié en la idea del panóptico, donde el disciplinamiento y el control están regidos específicamente por la técnica de estas mismas plataformas. Todas estas características intervienen en las subjetividades de los sujetos, ya que aquellas estructuras modifican la información o los signos allí alojados. No solo sus estructuras técnicas intervienen en esta

subjetivación, sino que además, las cadenas de consumo a las cuales pertenecen; transformando cada una de estas plataformas como un medio más donde el *rating virtual* influye en ellas.

Es sabido que a partir del surgimiento de las técnicas telemáticas –como el internet–, el consumo de televisión y la forma de hacer publicidad ha dado un giro sustancial, centrándose específicamente en el consumo comunicacional de experiencias, sobre la venta de objetos; por ello, el mercado de estas plataformas, resulta mucho más rentable que los dos ya mencionados. Por lo mismo, existe un trabajo arduo y amplio en las empresas y multinacionales en tener una actividad persistente a través de estas redes. Un ejemplo que evidencia dicho punto, es la conformación de un nuevo cargo comunicacional en dichas empresas, y que se refiere al *comunity manager*; quien administra las redes sociales dirigidas a la interacción con los usuarios de estas redes. Esta labor, produce y genera la continuidad de la línea productiva, finalizada en el consumo, donde la televisión o la publicidad no pueden administrar por si solas aquellos objetivos. Aquella participación de estas empresas parte por el entendimiento de las mismas plataformas, confeccionando y produciendo desde el lenguaje característico de estas propias redes. Como sabemos, el lenguaje es una de las instancias más importantes ligadas al poder, lo cual se análoga o más bien relaciona directamente con este panorama. El lenguaje de los usuarios es cohesionado y modificado para formar parte de estas plataformas, generando así, sus propios códigos de interacción y experiencia virtual.

Cada uno de los puntos aquí señalados se relacionan con la modificación de las subjetividades de los usuarios de ambas redes. Tanto ***Facebook*** como ***Instagram*** han logrado coaptar el mercado específico de las dos producciones más importantes a nivel internacional. En *Facebook*, se vive la híper-conexión e instantaneidad de quienes participan en ellas, presentando un ***Archivo Telemático*** sin fronteras, con la creación de archivos infinitos, auto-editables y con acceso remoto; por otro lado, *Instagram*, logró generar o modificar el mercado productivo de la imagen virtual, generando el material archivable con características particulares muy bien definidas, tanto en soporte formal como en su contenido significado.

Ambas plataformas se alternan y complementan generando un ambiente con subjetividades características, donde resulta casi imposible no ser tocados por algún eslabón de la cadena productiva (producción, distribución y consumo). A partir de estas experiencias es que podemos asegurar que nos encontramos frente a un archivo telemático, caracterizado por la acumulación deliberada de información a través de técnicas digitales o de la telemática que producen una homogeneización de los contenidos allí alojados.



Michael Ulrich

**

Dentro de las reflexiones sobre la Modernidad[1], se ha encontrado un constante cambio en distintos ámbitos sociales, de los cuales, el punto de partida para ello puede ser la tecnología, y dentro de estas la cámara fotográfica. Ésta irrumpe en la vida social modificando la relación que el hombre había tenido con la imagen, generándose una democratización y autonomía del manejo –tanto del aparato como del producto o imagen–. Las primeras cámaras fotográficas poseían valores altísimos y dificultades técnicas en sus manejos, por ende, dicho proceso estaba enfocado en un sector minoritario que lograba financiar este aparato o, que podía pagar a un fotógrafo algún retrato. Este panorama se desarrolló entre 1826 y 1920, donde en este último año, ya se desarrolló una cámara fotográfica en menor formato, en que a pesar de sus altos costos, ya no existía una dependencia tan extrema. Justamente, el hito que elimina la dependencia absoluta en relación al fotógrafo, y que logra una democratización de gran impacto, fue en 1925 con la obtención del fotomatón moderno (máquina fotográfica que por un dólar realiza la toma de 2, 4, 6 u 8 fotografías en secuencia.), dicho adelanto elaborado finalmente en 1925 es analogable al proceso de producción fotográfica masificado que actualmente vivimos, donde un gran porcentaje de la población posee una cámara fotografía debido a su bajo costo o, incluso por la incorporación de ésta a otros dispositivos como; el teléfono, computador o incluso televisores.

Ambos estados (dependencia y autonomía) pueden ser leídos como proceso imbricados al sujeto, donde Debord, en primera instancia –relacionado con la dependencia– nos habla de la extrema *unilateralidad del dialogo* que genera *la última forma de alienación del sujeto.* Es decir, al momento de producirse una dependencia unilateral en que el sujeto demanda y recibe –sin entregar nada a cambio– se produce una comunicación frustrada, que prontamente, en la segunda etapa (digitalización de la fotografía y manejo democrático del dispositivo fotográfico) nos propone un cambio, donde la relación del sujeto predomina sobre el objeto, produciéndose aparentemente una reestructuración de éste.

Esta investigación es abordada desde un problema de homogeneización y estandarización cultural a través de dos redes sociales, las cuales; por un lado producen signos (*instagram*); y por otro, los alojan (*Facebook*). Este fenómeno de contenido y contenedor resulta totalmente analogable al sistema archivístico. Para poder entender dicha analogía y equivalencia, emplearemos dos autores claves para la definición de la noción de archivo; por un lado Jacques Derrida (1998), quien nos dice que todo archivo está conformado por un *archivante* y, por su contenido. Ambos se encuentran totalmente relacionados, donde inmanentemente presentan correspondencia. Según Derrida "l*a estructura técnica del archivo archivante determina asimismo la estructura del contenido archivable*" (1998, p.24). En el caso de las plataformas o interfaces web, nos encontramos con que el *archivante* es la plataforma como medio, y que su archivo es el contenido. Ambos, se encuentran en total relación, incluso, podríamos decir que *el medio se transforma en el mensaje* (MacLuhan, 1988; Groys, 2008). Por otro lado, Boris Groys nos dice:

El archivo es una máquina de producción de recuerdos, una máquina que fabrica historia a partir del material de la realidad que no ha sido recopilado. Y este proceso de producción tiene sus propias leyes, que deben ser observadas por todos los involucrados en él. (Groys, 2008, p. 14)

Al igual que el archivo planteado por Groys, las plataformas sociales y sus estructuras actuales, están condicionadas para archivar recuerdos, momentos y trazos fugaces, que intentan ser inmortalizados a través de ellas. Es decir, dichos fragmentos apelan por ser parte de una verdad real, teniendo la "capacidad de representar, al menos durante un tiempo, el entero ámbito profano exterior al archivo, sugiriendo con ello que ha cumplido con aquella vocación de exhaustividad" (Groys, 2008, p.16). Esta *Vocación de exhaustividad* planteada por Groys "obliga al archivo a ir siempre en busca de lo real, es decir, de lo pasajero, actual e insignificante" (Groys, 2008: 15). Esta misma característica es observada por sus usuarios como una "realidad sensible a domicilio" (Nora y Minc, 1992, p.132).

Al separar nuevamente la plataforma y sus contenidos, nos enfrentamos a dos fenómenos; por un lado, el contenido apela a la verdad o sea, al real; y por otro, la plataforma es aquella que ejerce el poder sobre dicha verdad[2], en palabras de Michell:

Lo que sorprende a Foucault es la estrecha relación que se produce entre verdad y poder, si un enunciado logra un contenido de verdad suficiente poderoso, la posibilidad genealógica de un nuevo campo de relaciones de poder y dominación se hace presente, hasta llegar a determinar incluso las formas en que durante toda una época, dicha dominación se va a ejercer, es decir, los términos en que un determinado estado de dominación se va a implantar material, institucional e históricamente. (Michell, 2006, p.6)

Tal como evidencia Foucault en palabras de Michell, la relación entre verdad (Contenido-archivo) y poder (plataforma), determina las formas de dominación que son ejercidas en una época especifica[3], por lo tanto: ¿Cuáles son las estrategias de dominación que se emplean en la actualidad?, ¿En que difieren estas estrategias a los planteamiento de Debord o Baudrillard? ¿Se complementan, contraponen o son avalados? Para, comenzar a acercarnos a las respuestas de estas interrogantes, podemos constatar que la primacía de la experiencia, funciona como el gran método de consumo y, por ende, de inserción del poder en la sociedad. (Baudrillard, 2009 – Foucault, 1979)

En la actualidad, nos encontramos con un mundo no sólo de bienes y servicios, sino que de *nuevas experiencias*, en este caso, mediante la virtualidad a través de las plataformas sociales. Estas se caracterizan por emplear métodos flexibles y homogéneos, en que el usuario emplea una libertad virtual, o como decía Baudrillard*:*

cada uno de nosotros se ve prometido a los mandos de una máquina hipotética, aislado en posición de perfecta soberanía, a infinita distancia de su universo original, es decir, en la exacta posición del cosmonauta en su burbuja, en un estado de ingravidez que le obliga a un vuelo orbital perpetuo, y a mantener una velocidad suficiente en el vacío so pena de acabar estrellándose contra su planeta originario. (Baudrillard, 2001, p 12)

Esta noción expuesta por Baudrillard, puede ser ejemplificada en su totalidad con las plataformas de ***Facebook*** e ***Instagram****,* las cuales se presentan como estructuras libres, de objetivos benéficos para la comunicación; amparadas en entregar eficacia, instantaneidad y cercanía con sus usuarios, permitiendo la posibilidad de plantear y generar un relato *particular,* construido a través de la serie de signos establecidos por la misma arquitectura del sitio. Es decir, a simple vista suena coherente y benéfica la generación de redes destinadas a la inmediatez comunicacional, pero al insertarse en ellas, uno puede ir develando el aparato disciplinante y condicionador que controla y manipula un nuevo sistema de producción.

Estas redes presentan a los usuarios como creadores, consumidores y espectadores, que a pesar de ensimismarse en este espacio virtual, y sentirse hiperconectados, caen dentro de una lógica reduccionista en torno a su propia identidad, limitando y mediando su *ser* a través de la pantalla y las redes. Todas estas características desencadenan una sociedad homogénea, disciplinada, clasificada y amparada bajo estas nuevas tendencias de relaciones y experiencias[4].

La principal experiencia que entregan estas redes es la *omnipresencia* en torno a los otros miembros de la red. Cada uno de los participantes se expone a la observación consensuada y aleatoria, fabricando *efectos homogéneos de poder* (Foucault, 2005) de cualquiera de sus miembros, o sea, podríamos denominarlo como un constante juego de miradas, en que posiblemente el espacio virtual sea construido a partir de esa observación, generando productos consumibles y amparados en tópicos efímeros y reactualizables.

Uno de los términos analogable a este observador omnisciente, es el panóptico de Bentham, expuesto por Foucault en una de sus teorías que devela las estrategias de control y disciplina en la sociedad. Este dispositivo en su esencia, se caracteriza por una observación poco clara desde el punto de vista del observado, ya que jamás podía estar consciente si era o no mirado, es decir, este se regía por esa posible incertidumbre. Actitud que provoca un condicionamiento eficaz, frente al encarcelado, ya que éste, actúa constantemente como si lo estuvieran observando, garantizando el

funcionamiento automático del poder. Por lo mismo, esta estructura disciplinar se caracteriza por no "recurrir a medios de fuerza para obligar al condenado a la buena conducta, el loco a la tranquilidad, el obrero al trabajo, el escolar a la aplicación" (Foucault, 2005, p.206).

A partir de la suscripción de los usuarios en estas redes y la interactividad global, surge una visión panóptica y totalitaria. Cada uno de sus usuarios tiene la capacidad de observar las construcciones y elaboraciones de su entorno, por lo tanto la plataforma invita a ser partícipe del *voyerismo social,* siendo uno mismo –cada usuario– observado, clasificado y encriptado como un dígito para el consumo inmediato. Específicamente en el caso de Facebook, nos encontramos con una arquitectura construida para cumplir con símiles relación al panóptico, sus estructuras están distribuidas y/o diseñadas para producir un consumo e interacción eficaz de sus usuarios. Un ejemplo de ello, es la barra lateral derecha de esta plataforma, en la cual aparecen una serie de usuarios conectados. Hasta el año 2010, esta barra no existía, en el 2011 la barra sólo presentaba a los conectados, en el 2012, me informaba quienes estaban conectados y en qué momento tenían sus interacciones. Y actualmente (2015) no solo me muestra mis red de "amigos", sino que además, me propone observar a usuarios próximos a mis redes. Este panorama es observable como una modificación en pro del voyerismo social, donde cada modificación genera una atracción por las interacciones ajenas, produciendo además a la exposición de redes que apelan a la *mundialización* (Mattelart, 2007).

Cada modificación realizada en las plataformas, está pensada para acrecentar diariamente las visitas, junto a ello se utilizan una serie de estrategias que desencadenan una *atmósfera de ansiedad* (Brea, 2010) generando una mayor interactividad y por ende un mayor consumo de "experiencias" en la plataforma. Uno de los elementos permanente que surge a través de esta ansiedad de elevar el *rating virtual*, es la fotografía. Esta se caracteriza por ser elaborada o proyectada para ser consumida, por lo tanto podríamos denominarla como una *imagen pornográfica* (Gubern, 2005). A raíz de que el consumo de ciertas imágenes va mutando constantemente, la producción de estas imágenes cambia de igual forma. No existen micro mundos evidentes, sino que más bien, la masa de ellas produce que se eliminen o velen aquellas posibles diferencias (Debord, 1998).

Junto a la variedad y cantidad de imágenes emitidas por estos medios se une la constante necesidad de existir de sus usuarios, es decir, dentro de la red podemos ver la obsesión por demostrar nuestra existencia (Baudrillard, 2001) mediante la auto-representación. Un gran porcentaje de la población virtual que participa en estas redes, confecciona o distribuye cientos de imágenes diariamente, un análogo a la antigua pintura del grafiti, la cual se caracterizaba por cumplir una labor similar al mensaje en la comunicación. Tanto las imágenes como el grafiti, claman por un receptor. Pero la multiplicidad, nos produce una imagen plana donde no existe mirada. "Para que exista mirada, es preciso que un objeto se vele y se desvele, desaparezca a cada instante; por ello la mirada presenta una especie de oscilación" (Baudrillard, 2001, p.75). En variados casos de imágenes nos encontramos con; temáticas, ángulos de toma, encuadres, colores muy característicos y símiles entre ellos, que dependen de cuestiones del *mainstream* más que proposiciones personales, es decir, la producción de estas imágenes puede llegar a perder la libertad con el objetivo de ser aceptadas y consumidas por otro.

Dentro de las teorías del consumo expuestas por Debord y Baudrillard nos encontramos constantemente con el excesivo fetichismo en torno a la mercancía.

Éste es el principio del fetichismo de la mercancía, la dominación de la sociedad por "cosas suprasensibles aunque sensibles" que se cumple de modo absoluto en el espectáculo, donde el mundo sensible se encuentra reemplazado por una selección de imágenes que existe por encima de él y que al mismo tiempo se ha hecho reconocer como lo sensible por excelencia" (Debord, 1998, pp. 51-52).

En el caso de las redes sociales, la mercancía es pura virtualidad, la imagen transparente sin *porosidades*, sin densidad en forma ni fondo, y si existiera por casualidad una imagen que posee características reflexivas, se pierde dentro de las infinidades de vínculos e híper-redes existentes. Uno de los cambios más importantes dentro de la era de las nuevas tecnologías es justamente la *naturalización de la imagen* (Brea, 2010*)*. Esta se encuentra en nuestro paisaje cotidiano, no nos sorprende ya que intuimos el contenido de esta. Para ello, Brea nos propone:

Si añadimos la determinante importancia política que conlleva la propia presencia de esos nuevos dispositivos y <<maquinas de la visión>> en la redefinición del tejido social de la convivencia ciudadana, favoreciendo el establecimiento de nuevas dinámicas de enorme alcance político en cuanto a las relaciones de poder, control, ordenación y gobernanza de lo social, resultaría poco menos que imposible incurrir en sobrevaloración del impacto y la importancia que todo ello posee. (Brea, 2010, p.115)

A raíz de esta propuesta –realizada por el autor– es donde se une la necesidad de generar los estudios visuales. Es decir, si entendiéramos las actuales condiciones de producción de imaginarios visuales –como el arte– y, a la vez pudiéramos relacionarlas con un régimen de producción, distribución y recepción, seriamos capaces de hacer ejercicios críticos en torno a la era de las tecnologías y los nuevos medios. Para ello es sumamente necesario que las metodologías o el análisis teórico empleado en estas investigaciones surja y complemente las investigaciones ya realizadas, muchos de los autores que han analizado parte de los procesos que actualmente estamos viendo, han fallecido o están detenidos en procesos particulares de sus propias investigaciones. Por lo mismo, resulta necesario emplear dichas tramas, para continuar entrelazando y construyendo partes actuales. Como sabemos, la excesiva tecnologización produce que todas las investigaciones contengan un desfase inmanente a su objeto de estudio, específicamente por la movilidad extrema de este, donde al finalizar dichos procesos el objeto puede haber cambiado de forma sustancial.

Escrito el 30/08/15 – Editado el 04/08/17

Referencias bibliográficas

BAUDRILLARD, J (1974) *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras.* Barcelona, España; Plaza y Janés,

_____. (1979) Crítica de la economía política del signo. México; Siglo XXI

_____. (2001) *El otro por sí mismo.* Barcelona, España; Editorial Anagrama

_____. (2009) *La Sociedad de Consumo.* Madrid, España; Editorial Siglo XXI

_____. (1985) El sistema de los objetos. México; Siglo XXI,

BENJAMIN, Walter (2008) La *obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* en OBRAS, Libro 1-VOL. 2, Madrid, España: Abada

BERGER y LUCKMAN (1986) *La Construcción Social de la realidad.* Buenos Aires, Argentina; Amorrortu

BREA, J, L (2010) *Las tres eras de la imagen*. Madrid, España; Akal

DEBORD, G. (2010) *La sociedad del espectáculo*. Valencia, España; Pre-textos.

DERRIDA, Jacques. (1998) Mal de archivo. Una impresión freudiana. Madrid, España: Trotta.

DIDI-HUBERMAN, G. (2008) *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid, España: Antonio Machado

DURKHEIM, E. (2001) *Las reglas del método sociológico.* México DF; Fondo de Cultura Económica.

FOUCAULT, M (1979) *Microfísica Del Poder.* Madrid, España; Las Ediciones de La Piqueta.

_____. (1988) *Tecnologías del yo, y otros textos a fines.* Barcelona, España; Paidós

_____. (2005) *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

FUKUYAMA, F (1988) *¿El fin de la historia?*, en Revista The National Interest

GROYS, B. (2005) *Sobre lo nuevo; Ensayo de una economía cultural.* Valencia, España: Pre-textos

_____. (2008) *Bajo sospecha; Una fenomenología de los medios.* Valencia, España: Pre-textos.

GUBERN, R (2005) *La Imagen Pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona: Anagrama

NORA, S. Y MINC, A. (1992) La informatización de la sociedad. México: Fondo de Cultura Económica

MATTELART, A (2006) *Diversidad cultural y mundialización*. Barcelona, España: Paidós

MICHELL, Jorge (2006) *El Círculo de Foucault y la Producción de Subjetividad* en Revista Ojo de Buey Nº13. Santiago, Chile: Editorial Galería Ojo de Buey

SCOLARI, C. (2004) Hacer *Clic; hacia una sociosemiotica de las interacciones digital*. Madrid, España: Gedisa

NOTA

[1] El proceso de la modernidad también es conocido por su extrema homogeneización o estandarización cultural, o en palabras de Foucault la modernidad bloquea la voluntad de ser uno mismo. (Foucault, 1988).

[2] En este caso, la relación de poder que es analogado con la plataforma, se relaciona directamente con que ambos ejercen y modifican. En el caso especifico de la plataforma, su arquitectura modifica y direcciona la disposición de sus elementos, ésta funcionaría como una grilla determinante de los archivos ahí alojados.

/Atlas

PERSISTENCIAS DEL RETRATO FOTOGRÁFICO

**ANGELES DONOSO MACAYA20 JULIO, 2016**



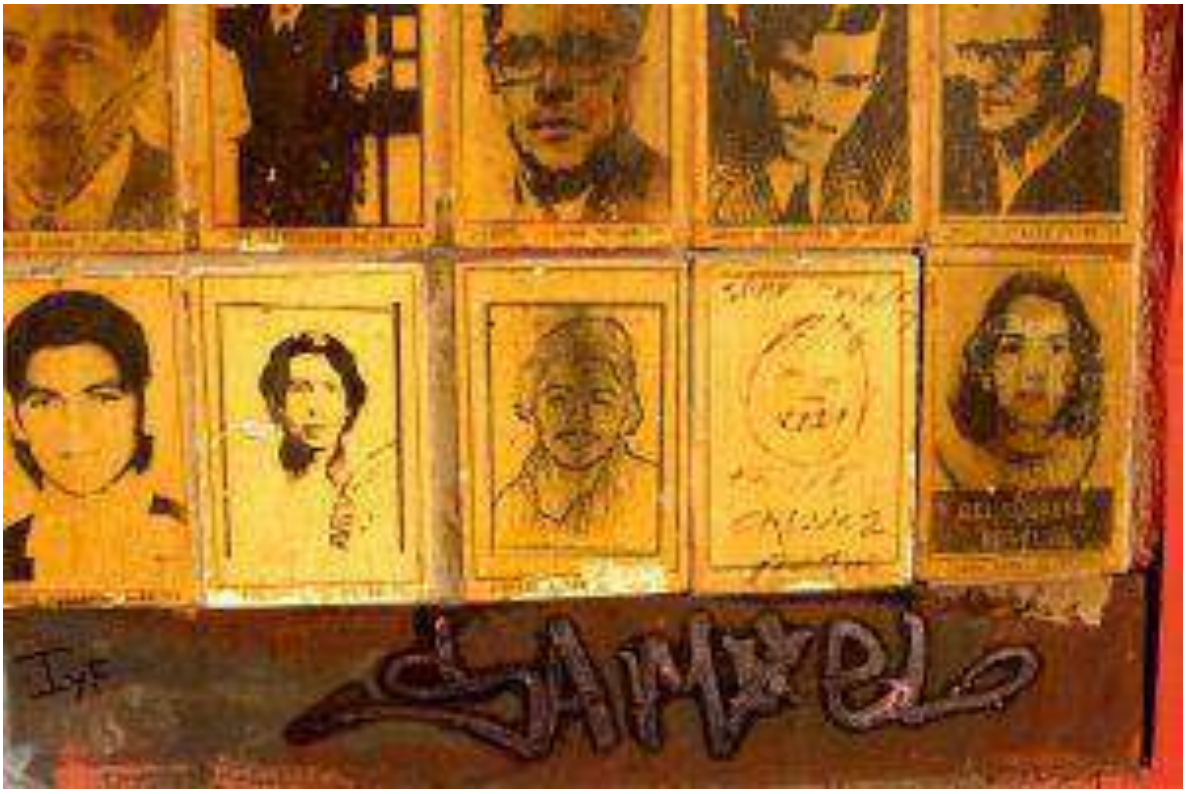
Home

ZonasArchivo Contemporáneo

Persistencias del retrato fotográfico

En 1997, en un viaje a Italia, **Claudio Pérez** vio un gran memorial en la torre central de una antigua iglesia, elaborado con cientos de retratos de italianos asesinados por el fascismo durante la Segunda Guerra. La visión de este mural fotográfico, cuenta en una entrevista, le recordó inmediatamente los retratos que usaban los familiares de detenidos desaparecidos en Chile. Pérez, como tantos otros fotógrafos, se formó en la calle: desde su vuelta a Chile en 1983, se dedicó a documentar la represión y los actos de resistencia, fue miembro activo de la Asociación de Fotógrafos Independientes (formada en 1981) y participó en diferentes proyectos editoriales colaborativos. Inspirado por el mural que había visto en Italia, Pérez decidió hacer un memorial fotográfico para las víctimas de la dictadura en Chile. El proyecto duró dos años. Durante 18 meses, Pérez se abocó a recopilar fotografías de las personas desaparecidas durante la dictadura. Consiguió 960 retratos, 37 fotos más de las que existían hasta entonces en archivos y registros

oficiales [1]. Con esos retratos, confeccionó placas de cerámica (1197, el número oficial de detenidos desaparecidos) y en el 2001, montó el **Muro de la Memoria** en el Puente Bulnes.



Fotografía de Aníbal Cofré. Tomada del sitio del Colectivo Meta.

Pérez es un documentalista persistente. Durante el trabajo investigativo realizado para conformar el archivo y completar el Muro, Pérez también fotografió a las mujeres junto a las fotos de sus familiares desaparecidos. El resultado de esta colaboración fue ***El amor ante el olvido*** (2007-2008), un ensayo fotográfico compuesto por los retratos y los testimonios de las madres, hijas y esposas entrevistadas. El último proyecto relacionado a estos retratos fotográficos, ***Necrosis*****,** contempló aproximadamente cuatro años de trabajo; a partir del 2012, Pérez comenzó a registrar el estado de transformación del Muro de la Memoria. La última instalación de este trabajo de registro, montada en el espacio La Perrera en el 2015, presenta el archivo conformado por los fotógrafos durante el proceso investigativo, el registro visual completo de cada una de las cerámicas que componen el muro y una selección de seis de estas fotos impresas en tela en gran formato. La instalación enfatiza el estado de deterioro y descomposición en el que se encuentran las placas del **Muro de la Memoria** a 15 años de su instalación.

Decía Nelly Richard en el 2001, a propósito del recién inaugurado Muro: “El drama de la desaparición ha sido emblematizado por el retrato fotográfico en blanco y negro: la foto de los desaparecidos como recordatorio que sus familiares llevan adherido al pecho, la fotografía como técnica que habla de una ausencia a través de un efecto-de-presencia bajo el registro temporalmente escindido de lo muerto-vivo” (166). Más recientemente, a propósito de ***Necrosis***, el mismo Pérez comenta: “Es una obra fotográfica que tiene que ver con la doble o triple desaparición de los detenidos desaparecidos en Chile. El agua fue carcomiendo un sellante que se

le puso a las cerámicas, ese sellante se fue llevando las imágenes y empezó a transformar el mural en una suerte de necrosis. La exposición es una reconstrucción de toda la búsqueda y del abandono de este mural, una analogía con la memoria en el país. ¿Para qué sirve todo esto? ¿Para qué constatar nuevamente todo esto […]? Para decir *oye, todavía tenemos una deuda*. Yo creo que es bueno para darse cuenta de que no podemos olvidar". [2]

Si la desaparición es uno de los referentes de la dictadura (o, mejor dicho, es aquello que señala la referencia como problema, pregunta, vacío), los retratos fotográficos de detenidos desaparecidos operarían como certificados, íconos, emblemas, símbolos o signos de dicha desaparición. Utilizo estas nociones dispares (certificado, ícono, emblema, símbolo, signo) porque *todas* han sido evocadas en relación a los usos de estos retratos, no solo en el contexto chileno sino que también en el argentino. ¿Qué decir sobre los retratos fotográficos de detenidos desaparecidos, sobre sus usos en el espacio civil y sobre su incorporación en las prácticas artísticas y fotográficas que no haya sido dicho por críticos como Jean Louis Déotte, Ana Longoni, Nelly Richard, Ludmila Da Silva Catela o Diana Taylor? [3] ¿Desde dónde o cómo pensar en prácticas fotográficas recientes, como la de Pérez, que siguen "reproduciendo" o "repitiendo," entre comillas, estos retratos?



Screen shot de un vídeo en youtube que promocionaba la exposición

Planteo estas preguntas, porque para algunos críticos la continua presencia o reiterada incorporación de los retratos fotográficos de detenidos desaparecidos en las prácticas artísticas y fotográficas corre el peligro de fosilizar el recuerdo, estancar el trabajo de la memoria. Dice, por ejemplo, Kerry Bystrom: "desde el momento en que [estas fotos] son tomadas como evidencia indiscutible y como enlace emocional con los desaparecidos—y porque, en este sentido, han tenido tanto éxito que tienden a conllevar un significado político "pre-envasado"—, existe el

peligro de que, en lugar de alentar una interacción con el pasado, la dificulten" (318). Esta eventual fosilización del retrato lleva a la crítica a preguntarse: "¿se pueden y se deben alterar las modalidades de percepción de las fotos personales de los desaparecidos? ¿Habría que construir representaciones de la desaparición alternativas o suplementarias? […] ¿La fotografía, en tanto medio, es capaz de crear espacios para la construcción de una memoria colectiva y crítica?" (320).

Difícil no responder con otra pregunta: ¿qué medio es capaz, *en tanto medio* (digamos, la pintura en tanto medio, la escultura en tanto medio, el cine en tanto medio, la literatura o la palabra escrita en tanto medio, etc.) de "crear espacios para la construcción de una memoria colectiva y crítica"? Y es que la pregunta que plantea Bystrom no se formula en relación a ningún otro medio con la insistencia con la que se formula en relación a la fotografía. Cuando se trata de considerar prácticas fotográficas específicas (fotografías con minúscula), la pregunta sobre las capacidades o potencialidades de la fotografía "en tanto medio" (la Fotografía con mayúsculas) parece volverse inevitable. Pero, ¿cómo no va a ser contradictorio considerar la fotografía "en tanto medio" e ignorar, al mismo tiempo, *la versatilidad* de este "medio"? Al mismo tiempo que fotografías pueden ser usadas para formular un discurso o una reflexión sobre el trauma de la desaparición y la pérdida, la memoria y el olvido, otras sirven para promocionar la última tendencia de la moda, otras son *selfies*, etc. Por supuesto que hay prácticas fotográficas capaces de crear espacios para la construcción de una memoria colectiva y crítica, pero me parece problemático exigirle esta condición a la fotografía "en tanto medio".

Bystrom llama la atención sobre el significado político "pre-envasado" de los retratos y se pregunta si no habría que construir "representaciones de la desaparición alternativas o suplementarias". La crítica implícita en esta pregunta es que la misma iconicidad y "reproducibilidad" de los retratos ha terminado por fosilizarlos. Pero, ¿no son los retratos fotográficos ya *representaciones suplementarias* de la desaparición? En otras palabras, y con esto me desplazo a los retratos fotográficos que persisten en la práctica fotográfica de Pérez: ¿cómo no considerar estos malgastados, copiados y re-fotografiados retratos si no como *suplementos*, suplementos que desplazan y se desplazan, se mueven o danzan?

Repito el recorrido experimentado por cientos de retratos, recorrido que aquí leo como *una incesante y persistente danza del suplemento*: fotos arrancadas de álbumes (en la medida de lo posible, Pérez y Gómez se abstienen de usar las fotos de carné ya disponibles en el archivo fotográfico de la Vicaría y las reemplazan con otras fotos recopiladas en entrevistas con familiares), fotografías de carné re-fotografiadas y fotocopiadas, son recopiladas, organizadas, archivadas y al mismo tiempo impresas y selladas a altas temperaturas en placas de cerámica. Estas placas decoloradas, borradas, rayadas y oxidadas son vueltas a fotografiar por Pérez.

Decía al comienzo que Pérez es un documentalista persistente. Esta persistencia no tiene que ver solo con el tema o el referente (retratos de detenidos desaparecidos), sino que también con la ética o la praxis de Pérez como fotógrafo. Esta persistencia puede parecer *naíf*. En la era de lo digital, Pérez continua (y persiste) trabajando con fotografía análoga. Indiferente a los debates teóricos en torno a las limitaciones o incapacidades de la imagen fotográfica—la foto no es transparente, la foto no es plena, el hecho de que sea huella no garantiza su significado ni su sentido, la foto por sí sola no es capaz de movilizar la memoria, de activar una reflexión crítica sobre el pasado traumático, etc., etc., etc.—y en un gesto diametralmente opuesto al de aquellos

“artistas que usan una variedad de estrategias para compensar aquello que ven como la incapacidad de la foto de poder transmitir una experiencia de memoria más convincente” (la cita es de Vikki Bell), Pérez quiere documentar, dar cuenta, hacer visible, revelar, mostrar, en la superficie de la imagen, todo aquello que ha ido alterando estos retratos en el tiempo: el desgaste producido por la acción corrosiva del agua y de la contaminación, la destrucción producida por rayados humanos, el olvido y la negligencia, incluso el actuar de los bichos y “la telaraña que cuelga de la cerámica”. (Sus palabras).

La necrosis designa el proceso de descomposición irreversible de las células, su devenir cadáver, y por extensión, la descomposición del cuerpo y de la piel. Pérez documenta una particular forma de necrosis—una experimentada por retratos fotográficos devenidos cerámica, fósil, textura fotográfica (por supuesto, se podría aquí hablar de la misma facialidad como textura, como paisaje). [4] Como su intención es hacer palpablemente visible la dimensión física del olvido y la descomposición experimentada por estas cerámicas, debe fotografiar muy de cerca. Para lograr la mayor profundidad de campo en la menor distancia posible (único modo de captar “hasta el más mínimo detalle”), en otras palabras, para lograr una total nitidez y a la vez abarcar todo el campo visible, Pérez utiliza una cámara de estudio de medio formato. Parado sobre un andamio, con la cámara sostenida en un trípode y posicionada frente a cada placa de cerámica, realiza fotografías a velocidades muy lentas. Repite este gesto cientos de veces (son cientos de placas). El fotógrafo no conoce el resultado de las tomas hasta revelar los negativos: “parte de la magia,” dice.



Montaje en La Perrera, fotografía cortesía de Claudio Pérez

Lo que llamo aquí, en un exceso de licencia poética, la danza del suplemento, ilumina la persistencia del retrato fotográfico. Esta *danza del suplemento* se despliega ya en el espacio civil,

antes de que los retratos se desplacen al espacio artístico y aparece también en las lecturas de Richard y de Déotte, de Da Silva Catela y de Taylor, incluso en la de Bystrom. La idea central que se desprende de los discursos críticos, con variaciones, por supuesto, es que en el espacio político civil (estoy evocando aquí aquello que Ariella Azoulai llama "el espacio político civil imaginado día a día por las personas que utilizan la fotografía"), los retratos fotográficos de desaparecidos funcionaban (y funcionan todavía) como certificados de existencia del individuo desaparecido (la fotografía conservaría la traza lumínica de su referente, de un referente que estuvo ahí), como reclamos de un daño y como demandas de justicia (se trata de un daño y de una demanda, en la mayoría de los casos, irreparables). En cada uno de estos usos, los retratos, *repiten, iteran, suplementan*. Estoy reformulando aquí algunas ideas de Jacques Derrida: el suplemento suple, añade, reemplaza (ocupa el lugar de) y en ese mismo acto señala su diferencia, su exceso o su falta (en tanto substituto, el suplemento "no produce alivio," nos dice Derrida). Ningún alivio, tampoco, nos producen estas imágenes.

En esta lectura de inspiración derrideana, la danza del suplemento es otro modo de nombrar y de pensar el recorrido de la traza. Esta danza, este recorrido, no se detiene. En las prácticas artísticas, los retratos fotográficos evocan usos civiles anteriores (la foto como huella, emblema, certificado, reclamo, demanda), pero *también* la desaparición misma como referente o signo de una época (Déotte *dixit*); continuando con esta danza del suplemento, en la época de la post-dictadura, la aparición del retrato fotográfico intenta movilizar (con mayor o menor éxito) el trabajo crítico de la memoria, resistir los embates del olvido. Es con la intención de evocar la desaparición, activar el trabajo de la memoria y resistir el olvido que un número de prácticas artísticas y los discursos críticos que las piensan vuelven una y otra vez a la fotografía, y en particular—y esto es lo que parece contrariar a Bystrom y a otros críticos—a los icónicos, simbólicos y repetidísimos retratos fotográficos.



Tomada del sitio de la galería La Perrera donde se instaló la exposición http://www.perrerarte.cl/

Pérez reconoce que las fotografías de *Necrosis* son bellas y horrorosas. Son de una belleza horrorosa, dice. Termino señalando esta paradoja y enfatizando la condición espectral que emana sobre todo de estos rostros impresos en grandes telas. Pero, ¿qué hay mi temor inicial a la redundancia? Terminar una reflexión sobre retratos fotográficos de detenidos desaparecidos evocando la figura del cadáver y del espectro, ¿no es acaso repetirlo que ya ha dicho una y otra vez el discurso crítico? Sí, pero la danza del suplemento nos enseña que solo hay repetición. No hay representaciones de la desaparición, nuevas, alternativas u originales: *solo hay representaciones suplementarias, repeticiones fotográficas que acarrean las trazas de representaciones previas*.

Los retratos fotográficos de detenidos desaparecidos se parecen, se repiten y repiten. La persistencia documental de Pérez nos revela, en estas superficies fotográficas casi palpables, que estos retratos—huellas irrefutables, representaciones icónicas, documentos, símbolos, signos de la desaparición, pequeños espectros—no se fosilizan, no dejan de transformarse, que también ellos continúan, también persisten en su danza, a pesar de la corrosión del agua y del aire, a pesar dela descomposición, el deterioro y el olvido.

Bibliografía

Azoulai, Ariella. *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*. New York: Verso. 2008.

Bell, Vikki. “On Fernando’s Photograph: The Biopolitics of *Aparición* in Contemporary Argentina.” *Theory, Culture & Society* 2010 27(1): 1–21.

Blejmar Jordana, Natalia Fortuny y Luis Ignacio García, eds. *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Libraria, 2013.

Bruno, Giuliana. *Surface. Matters of Aesthetics, Materiality and Media*. Chicago: U Chicago Press, 2014.

Bystrom, Kerry. "Memoria, fotografía y legibilidad en las obras de Marcelo Brodsky y León Ferrari." En Feld y Stites Mor 2009: 315-336.

Da Silva Catela, Ludmila, "Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re) presentación de la desaparición de personas en Argentina". En Feld y Stites Mor 2009: 337-361.

Déotte, Jean Louis. "El arte en la época de la desaparición" En Richard 2000: 149-161.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology*.40th Anniversary Edition.Trad. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore & London: Johns Hopkins UP, 2016.

Feld, Claudia y Jessica Stites Mor, eds. *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

Feld, Claudia. "Fotografía, desaparición y memoria: fotos tomadas en la ESMA durante su funcionamiento como centro clandestino de detención." *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Imágenes, memorias y sonidos (junio 2014) http://nuevomundo.revues.org/66939

García, Luis Ignacio y Longoni, Ana. "Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos." En Blejmar, Fortuny y García 2013: 25-44.

Richard, Nelly. "Sitios de la memoria, vaciamiento del recuerdo."*Revista Crítica Cultural* (2001) 23: 165-166.

—, ed. *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.

— "Imagen-recuerdo y borraduras." En Richard 2000: 165-172.

Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio.La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado: 2015.

Thayer, Willy. "El xenotafio de luz." En Richard 2000: 173-174.

Links de fotografías:

Colectivo Meta http://www.colectivometa.cl/2013/01/muro-de-la-memoria-parque-de-los-reyes.html

La Perrera: http://www.perrerarte.cl/

NOTAS

1. No puedo dejar de señalar el importante rol que los fotógrafos Luis Navarro y Helen Hughes cumplieron en la conformación del primer archivo fotográfico de los detenidos desaparecidos. En las oficinas de la Vicaría de la Solidaridad, Navarro y Hughes se abocaron a la tarea de hacer copias de las fotografías que los familiares de los detenidos

desaparecidos traían cuando venían a pedir ayuda legal; estas fotos formaban parte de los antecedentes que la Vicaría reunía para hacer las denuncias judiciales

2. Entrevista de Claudio Pérez con Perrera TV: "Entrevista a Claudio Pérez y su muestra *Necrosis*" https://www.youtube.com/watch?v=Cp1ioLnvrwE

3. Estoy pensando aquí en los textos ya "clásicos" publicados en *Políticas y estéticas de la memoria*, editado por Nelly Richard en el año 2000: "Imagen-recuerdo y borraduras" de la misma Richard, "El arte en la época de la desaparición" de Jean Louis Déotte y "El xenotafio de Luz" de Willy Thayer. Déotte, por ejemplo, sugiere que los familiares que buscan a sus seres queridos necesitan comprender que sus cuerpos fueron "realmente tragados, sustraídos. Este saber requiere (pero la paradoja es sólo aparente) volver a la certeza de que ellos existieron realmente. De ahí la extrema importancia de la fotografía: esta ínfima prueba de una existencia contra la incertidumbre que crece" (156). Las ideas de Déotte y de Richard resuenan en el trabajo de Ludmila Da Silva Catela cuando observa que los retratos "no solo lograron representar la desaparición, sino que (…) crearon un fuerte referente icónico para la denuncia (…) Una foto en blanco y negro utilizada en una marcha, portada sobre el cuerpo de una Madre, colgada en una plaza, estampada en una bandera argentina, raramente merece la pregunta de ¿quiénes son? o ¿qué significa?" (337). Diana Taylor, por su parte, enfatiza en *Archivo y repertorio* el hecho de que abuelas y madres interrumpieron y desestabilizaron la hegemonía del archivo policial a partir de esta práctica fotográfica (Taylor se refiere a esta práctica fotográfica en términos de *embodied performance*): "En vez del cuerpo en el archivo vinculado a la vigilancia y estrategias policiales, ellas desplegaron el archivo en/sobre el cuerpo, demostrando que esta performance corporeizada (*embodied performance)* podía hacer visible aquello que *había sido eliminado del archivo*" (178). Habría que problematizar la idea de que las fotografías de los detenidos *fueron eliminadas* del archivo oficial: el *Testimonio sobre el* ***Centro Clandestino de Detención de la ESMA*** de **Víctor Basterra** (publicado en 1984) prueba que los aparatos de control conformaron archivos fotográficos dentro de los centros de detención clandestina. Los refiero aquí al trabajo de Claudia Feld, y también al trabajo de Luis Ignacio García y Ana Longoni publicado en *Instantáneas de la memoria*. A las fotografías rescatadas por Basterra se suma el reciente hallazgo de 140 mil negativos de fotografías tomadas por la Policía de Córdoba entre 1964 y 1992, entre los que se encuentra el "**Registro de Extremistas"** de la ex D2 (hoy Archivo Provincial de La Memoria La Perla). También es necesario reconsiderar aquellas concepciones monolíticas del archivo y su asimilación casi exclusiva con mecanismos de control y de vigilancia: en el caso chileno, la Vicaría de la Solidaridad cumplió un rol preponderante en la conformación del archivo fotográfico de los detenidos desaparecidos desde su fundación en 1976. Este archivo, incompleto, es re-activado y suplementado más de veinte años después en el Muro de la Memoria y continua siendo re-significado en prácticas como las de Pérez.

/Atlas

CAMBIOS, PROCESOS Y DOCUMENTOS: CONVERSACIONES CON ERICK FAÚNDEZ Y MACARENA QUEZADA

ROSARIO MONTERO12 JULIO, 2016



Home

TextosEntrevista

Cambios, procesos y documentos: Conversaciones con Erick Faúndez y Macarena Quezada

El siguiente texto corresponde a una entrevista que pretende explorar la práctica de los fotógrafos Erick Faúndez (1990) y Macarena Quezada (1978). Particularmente busca comprender los tránsitos y procesos que suceden en la experimentación y el encuentro de ambos artistas mientras cursan el Magíster en Investigación y Creación Fotográfica en la Universidad Finis Terrae. Si bien ambos tienen distintas visiones de la práctica fotográfica, comparten una preocupación por la imagen como objeto material significante.

Rosario Montero: Macarena, quisiera partir esta conversación con lo más básico para comprender de dónde vienen, cuéntanos ¿cómo llegaste a la fotografía?

Macarena Quezada: La verdad es que es un camino bastante largo, porque primero estudié teatro y en ese momento me di cuenta que me gustaba más el diseño, pero lamentablemente no pude entrar a la escuela de diseño teatral, entonces me fui a estudiar el ciclo básico de Arte en la Universidad de Chile. Al mismo tiempo que hacía esto, estudié diseño de vestuario en AIEP. Digamos que fui armando mi propia carrera. Luego vino la licenciatura y las ganas de cambiarme a diseño teatral, pero finalmente me quedé con la mención en fotografía. Terminé la carrera en el área de fotografía. Más tarde sentí la necesidad de volver a estudiar fotografía y me inscribí en la Escuela de **Foto-Arte**, sobre todo porque cuando estudié se dio la transición del análogo al digital y no me sentía tan preparada para trabajar. También influyó que en ese momento vi la fotografía como una carrera que te permitía trabajar en algo bastante concreto. Y así, de esta manera, al final encontré mi pasión.

R. M.: Me parece interesante la vuelta que diste y me intriga saber ¿Qué aporte sientes le entregó este camino por el diseño teatral a tu práctica fotográfica de hoy?

M. Q.: Quizás lo más relevante es que permitió darme cuenta que tengo mucho del oficio del “hacer”. Digo, toda la rigurosidad que aprendí en el diseño teatral pude llevarla a la fotografía. Desde el preparado de emulsiones, descubrimiento de otros materiales, montaje, o crear objetos. Siempre estoy tratando de hacer, para mí la práctica va más allá del fotógrafo que captura lo que ve, puesto que todo siempre es una puesta en escena.



Macarena Quezada, Condición Animal, Cerro Sta. Lucía. Fotografía estenopeica,2015

R.M.: Teniendo en cuenta esta preocupación por la puesta en escena, en tu trabajo 'Santiago *Quiltro*' se ve bastante clara esa relación. ¿Cómo ves tú este problema en la serie 'Giro Animal' en la que parece es un poco menos escénica y más documental?

M. Q.: Si bien las imágenes son documentales, para mí lo escenográfico aparece en el formato final de este trabajo. Este fue un proceso largo, de grandes descubrimientos: el tema de la emulsión sobre el metal, la caja que contiene la placa metálica, todo tuvo mucha maquetería entre medio. Partió desde un "daguerrotipo barroco", a la caja más contemporánea que es la que quedó. Partí con una cámara estenopeica -una Ilford que tiene porta placa-lo que fue relevante para el proceso, ya que me permitía salir y tomar más de una foto. Yo tenía 4 porta placas, 8 fotos cada vez que salía. Saqué más de 70 fotografías para llegar a esas 15. Hay que entender que la cámara no tiene visor, lo que es bien particular, entonces de tanto fotografiar terminé calculando el ángulo, donde ponerme, etc… Eso es lo que facilita el oficio.
En el proceso de realización de la serie también tuve otros descubrimientos. Por ejemplo- descubrí durante la toma del primer perro la idea del movimiento y el sentido del "**Giro Animal**", puesto que este primer perro se movía todo el tiempo. Yo deseaba fotografiar perros quietos, pero eso no iba a ser fácil porque las exposiciones duraban por lo menos un minuto, y al revelar el negativo me di cuenta que este era el desafío. Y si durante el resto de la realización de la serie sucedía que el perro se movía, de verdad lo agradecía. De

esta manera me involucré completamente en este lenguaje. Lo que me pareció interesante, ya que me permitió descubrir distintas cosas a cada momento.



Macarena Quezada, Giro Animal, Placas de aluminio 9 x 12 cms, emulsión Argéntica

R.M.: Que enriquecedor tener la oportunidad y la capacidad para ver los errores como procesos y hacer de ellos parte de las fortalezas de tu trabajo. En este sentido ¿qué otros cambios has tenido durante tu trayectoria; cómo has visto cambiar no solo formalmente tu obra sino también tu mirada sobre el significado de realizar imágenes?

M.Q.: Este último tiempo creo ha sido donde más cambios he tenido, algo así como andar a pasos gigantes. Quizás porque la formación de pregrado me pareció bastante más básica, particularmente en las escuelas de fotografía donde se imparten talleres que buscan enseñar la técnica, apuntando a que aprendas a manejar la cámara. En ese entonces hubo varias cosas que no conocí solo hasta ahora, como la relevancia del montaje o del foto libro; no existía mucho en esa época o yo no estaba enterada. De alguna manera sentí que desde el pregrado me había quedado detenida en el tiempo, porque en realidad ahora es muy distinto; de partida el tema digital, o como dije antes, los formatos de montaje, así como el foto libro, el cual fue todo un descubrimiento. Ahora estoy tomando un taller de libro fotoquímico. Igualmente he podido comprender mejor el

proceso de circulación de obra y ahondar en estos descubrimientos sobre referentes relevantes, así como profundización con todo lo que respecta al tema del montaje.

R.M.: Tengo la sensación, por lo que te escucho, que tu experiencia reciente tiene un gran componente teórico. Me gustaría me contaras cómo estos conceptos han influenciado tu práctica y cómo te ha ayudado el Magister?

M. Q.: Quizás lo más relevante de este periodo ha sido el entender que los referentes o conceptos no necesariamente vienen del campo del arte. Por ejemplo, yo que estoy bien metida en el tema animal pude comenzar a leer a Derrida, Agamben o Peter Singer, post humanistas que me permiten profundizar el tema en el que estoy trabajando. También entender un poco la estructura de cómo armar un mapa conceptual y entregar conceptos teóricos a la práctica. Lo otro que he disfrutado es encontrarme en un grupo donde tener correcciones y buenos profesores como Enrique Zamudio; imagínate tenerlo como profe, pues tiene mucho que ver con lo que estoy trabajando. Poder plantear dudas. También con Andrea Josh, que tiene una forma de guiar de manera concreta, que te permite descubrir y profundizar sobre los temas que vas trabajando y así ser más certero en encontrar el sentido. Jorge Gronemeyer es de esas personas que parece que disfrutan haciendo clases. Bueno, es que yo también hago clases y he aprendido de ellos. Hago clases en la Escuela de Foto- Arte y también he hecho clases siempre de cámara estenopeica en distintos liceos de Santiago. Este verano fuimos a Tirúa a hacer un taller de cámara estenopeica.

También- durante este tiempo- he desarrollado mi trabajo a partir de unos cursos de emulsiones fotoquímicas que he tomado con la artista Catalina de la Cruz. Diría que ha sido un tema más personal que me ha permitido desarrollar otra manera de hacer, pero teniendo todo el apoyo y guía de parte del grupo del Magíster.



Macarena Quezada, Violeta/torturada, de la serie Santiago Quiltro, 2013-2015

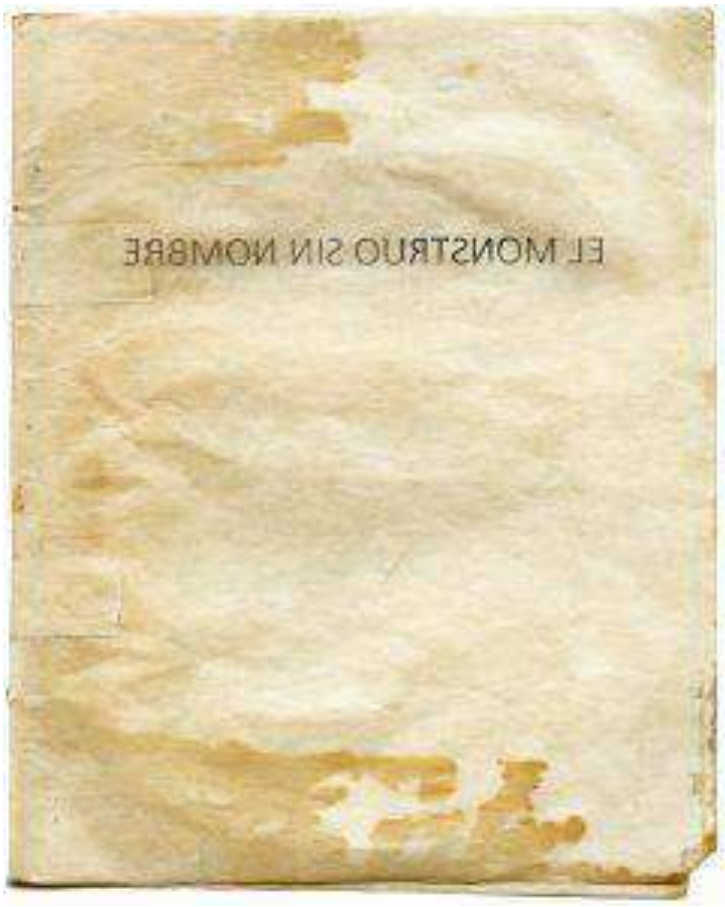
R. M.: Erik, retomando lo que hemos conversado con Macarena, tú nos podrías contar ¿Cómo es que llegaste a la fotografía?

Erick Faúndez: Yo llegué a la foto porque tenía un tío que potenció bastante esa parte. Yo era aficionado y me compré una cámara pocket, esas que estaban de moda el año 2005, yo tenía 14 años. Comencé a tomar fotografías, tenía un rollo con el cine y cuando salí del colegio tenía dudas si estudiar cine o fotografía. Al final opté por fotografía, porque sentía que ya teniendo conocimientos de fotografía podría de manera autodidacta adentrarme al cine. Entré a estudiar el 2009 y salí el 2014, porque mis procesos son súper largos. Entre medio me fui a una residencia a Lima y congelé un par de veces. Después de terminar el pregrado volví a otra residencia en Lima, en el Centro de la Imagen. Fueron 3 meses de residencia y me permitieron asistir a las clases en el Master **MALDEFOCO,** clases con Luis Camitzer y Joan Foncuberta, entre otros. Por lo tanto conocí muchas personas que tenían un rollo político súper fuerte y que a mí me interesaba, al mismo tiempo que valoraba su aproximación teórica. Regresé a Chile, me enteré del Magíster en Investigación y Creación Fotográfica, conocí a Andrea Josch y un par de días después me inscribí y quedé. Y ahí empezó esta vorágine de conocimiento y nueva desarticulación.

Esto lo veo como una continuación de la experiencia que tuve en Perú, permitiéndome desarticular la imagen y resignificarla aún más, llevándola a nuevos formatos, o nuevos para mí. Personalmente la experiencia me ha servido porque me ha permitido explorar otros lugares. Mi formación era más de documentalista y he descubierto otras áreas. Entonces empecé a experimentar el traspaso de imágenes con piroxilina a otras superficies, en este caso en particular a un cuadernillo. Así empecé a trabajar con dibujos, cuentos e imágenes. Elementos que he coleccionado por más de 4 años para un solo trabajo.

El método de trabajo se trataba de recorrer distintas casas de la zona en donde vivo, San Miguel. Existe una zona de casas antiguas que iban vendiendo, yo me paseaba por ellas una vez que se desocupaban, entonces recolectaba los libros botados, los cuadernos, las agendas etc. Me apropiaba de toda la materialidad que quedaba. Después se me ocurrió comprar unas cajas y fui ordenando todo el material , pero el año pasado sentí que ya no era atractivo para mi seguir recolectando cosas. Entonces retomé el material que tenía, comencé a ordenarlo y trabajarlo.

Y así surgió el proyecto de libro que se lanza en agosto, y otra serie de trabajos en que estoy trabajando ahora donde utilizo más el vídeo.



Erick Faúndez, El Monstruo sin nombre, 2015-2016.

R. M.: Suena bastante atractivo esa frase que dijiste: "Y ahí empezó esta vorágine de conocimiento y desarticulación nueva". Me podrías contar a ¿qué te refieres con desestructurar tu trabajo?, ¿cómo ves que se fue desarmando o reconstruyendo?.

E. F.: Yo creo que tiene que ver con los formatos en los que he estado trabajando. A eso me refiero con desestructurar la idea de imagen o de montaje o de construcción visual del trabajo. Son cosas bastante simples; por ejemplo una fotografía impresa sobre un muro, esas eran mis ideas de montaje, ese era mi mundo. Ahora voy mucho más allá de eso. Hay materialidades, tengo una preocupación con respecto a cómo manejo la imagen: como un objeto, como fotografía impresa; o sea, cómo presento eso, cómo se construye el relato.

R.M.: En términos conceptuales, ¿qué ha cambiado en tu percepción como productor de imágenes?

E. F.: La vez que he teorizado un trabajo fue un proyecto al salir del pregrado. En ese tiempo armé un proyecto que se llamaba Nostalgia, que era un registro de cuatro casas que iban a ser demolidas. Armé una línea progresiva de cómo estos lugares se iban destruyendo. Entonces teoricé con Marc Augé y sus ideas de los no lugares para hablar de los lugares. Desde ahí he ido cambiando para llegar a entender la fotografía como imagen al mismo tiempo que un objeto, quizás ahora me preocupo más de sus características formales.

M. Q.: Quizás para mi será al revés de Eric. Siento la necesidad de buscar un marco teórico -y esto para mí es un hallazgo post Magíster- A diferencia de Eric que ve la foto desde su condición formal, yo me he volcado a leer de forma voraz y comprender desde la teoría mi producción de obra.

E. F.: Para mí la fotografía se ha transformado en procesos más vivenciales y emotivos. Más que desde la teoría, abordo los proyectos desde el hacer.



Erick Faúndez, El Monstruo sin nombre, 2015-2016.

M. Q.: Otra cosa que pienso luego de escuchar a Erick , es el cómo tus distintas condiciones personales, en mi caso es mi condición de vegana, se transforma en un elemento tan potente que es el motor que te mueve en el quehacer artístico.

R. M.: Macarena, volviendo a tu trabajo, en tu tesis hablas sobre el activismo, cómo ves hoy tu trabajo en cuanto a relacionarlo con un acto político.

M. Q.: Con ' Santiago *Quiltro*' (que es el trabajo que describo en ese texto) siento que es un trabajo que todavía no ha dado frutos como yo quisiera. Esto porque ese trabajo me gustaría situarlo en la calle, llevando mi mensaje hacia una esfera más pública. Pero quizás el acto más político es mi opción vegana, ya que lo siento un poco como una huelga que nadie conoce. Y quizás en situaciones como esta alguien se entere.

R. M.: Y tú Eric, es relevante en tu trabajo la relación entre el arte y la política, ¿podríamos decir que las acciones de recuperación de la memoria podrían ser consideradas actos políticos?.

E. F.: Claro, trabajo desde estos objetos/imágenes que fueron abandonados, entonces trabajo desde la dicotomía de haber sido importante y luego ser olvidado. En el cuadernillo trabajo con un cuento que se llama el 'Monstruo Sin Nombre', que es un cuento existencialista, de un autor japonés que narra un poco esta misma tensión. Quizás

también hay bastante del trabajo que corresponde a mi infancia, es un poco autobiográfico, aunque no lo utilizo en mi discurso. En ese sentido, más que ser una estrategia conceptual, mi modo de trabajo es más bien intuitivo.



Erick Faúndez, ¿Qué ve en esta fotografía?, 2016

R.M.: Puedo ver por lo que me cuentan, y como sus trabajos han ido cambiando desde un foco en la imagen, algo más documental, a un interés especial por el objeto.

E. F.: De todas maneras, el proceso de hacer el libro fue bien intenso, probar cosas, envejecer papeles, ver que fotos iban, etc. Todo bastante material.
Pero al mismo tiempo, junto a tres compañeras formamos un colectivo, desde el año pasado que estamos en conversaciones y este año nos pusimos las pilas. Somos cuatro, dos chicos y dos chicas. Y nos pusimos a trabajar en el persa Bio-bío, con los vecinos. Vamos a armar una pregunta y vamos a tener una especie de buzón y en base a la pregunta vamos a planear una actividad. Es por esto que nos llamamos Fuga y es porque somos una fuga del circuito museal, algo así como armar una galería que nos permita narrar parte de las historias del lugar. Es un ejercicio que en primera instancia nos va a permitir comprender cómo trabajar y negociar en equipo. Todos quienes trabajamos lo hacemos desde la reflexión de la ausencia (ninguno saca retratos), entonces este proyecto viene a completar nuestra necesidad colectiva de trabajar con gente.

Y es que tengo ganas de empezar a integrar a las personas a mi trabajo. Entonces, me he ido interesando por las narrativas. Por ejemplo, ahora estoy haciendo un ejercicio donde fragmento una imagen y re-fotografío estos fragmentos. Mi intención será la de montar

estas imágenes de una manera que se pierda un poco la referencia. Se le suma un audio en el cual las personas hablarán sobre lo que ven en las imágenes, esperando tengan un diálogo e imaginen quienes eran.

R. M.: ¿Y a ti Macarena, ¿cómo te gustaría seguir explorando?

M. Q.: Estoy en búsqueda de una imagen menos evidente, eso ha sido lo más complejo, reflexionar cómo crear una imagen que no llegue tan directo. Cómo hablar de lo mismo sin hablar de los perros. Tengo formas de trabajar que no quiero dejar, como son las emulsiones y la cámara estenopeica. Requiere mucho trabajo, pero es un hacer que me acomoda. Yo, por mis formas de trabajo que son bastante arcaicas, estoy obligada a estar constantemente experimentando.

E. F.: Yo ahora estoy pensando en una instalación, el cuadernillo es parte de eso, quiero armar una instalación con estos objetos que están en dicotomía y que hablé anteriormente. Mi idea es tener varios trabajos, que respondan a una suerte de archivo instalativo, en el cual los objetos puedan narrarse desde los hitos familiares. Mi trabajo es el álbum familiar y mi idea es resignificar.

Link Erick Faúndez http://erickfaundez.com/

Link Macarena Quezada http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/133794

/Atlas

FOTOGRAFÍA Y ARQUITECTURA: SIGNOS DESARMADOS (SOBRE LA SERIE FOTOGRÁFICA POTSDAMER Y LEIPZIGER PLATZ DE MICHAEL WESELY)

VANESA MAGNETTO1 JULIO, 2016



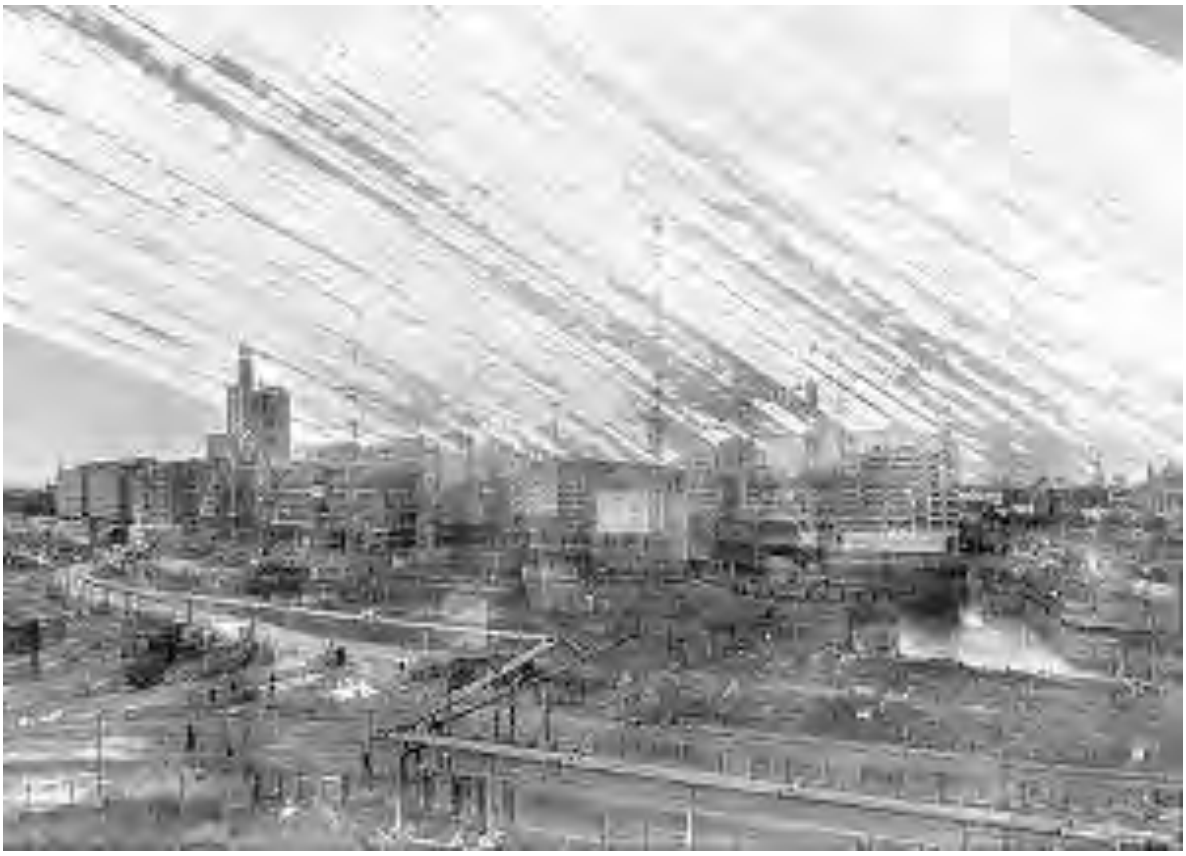
Fotografía y arquitectura: Signos desarmados.(Sobre la serie fotográfica *Potsdamer y Leipziger Platz* de Michael Wesely).

"- No encuentro la Potsdamer Platz (…)
– Aquí
– No
– Imposible"[1]

Históricamente la idea de fotografía lleva adherida los tiempos breves de exposición: imágenes instantáneas que, tomadas con rápida velocidad, aseguran parecerse a aquello que fotografían. Corriéndose de esta idea rectora, el presente artículo reflexiona sobre la potencialidad de la

fotografía como lenguaje para repensar en la actualidad cuestiones referidas al tiempo y al espacio.

¿Qué sucede cuando un fotógrafo utiliza los largos tiempos de exposición como herramienta para redefinir su objeto? Aparecen, por ejemplo, las fotos de **Michael Wesely**. Fotógrafo de origen alemán, quien se ha dedicado desde hace varios años a experimentar con los larguísimos tiempos de exposición fotográfica. Con este recurso ha fotografiado paisajes urbanos, naturalezas muertas, retratos. La serie elegida para ser analizada en este texto fue realizada dejando abierto el obturador por aproximadamente dos años de duración. Cada una de las fotos que compone esta obra captura el transcurrir de larguísimos períodos temporales.



5.4.1997-3.6. Postdamer Platz, Berlín

P**otsdamer y Liepziger Platz**, las dos plazas que dan nombre a la serie, constituyen la locación y el motivo fotografiado. En el centro de Berlín, ambos espacios aglutinan parte de la historia moderna (de dicha ciudad y también de Europa). **Potsdamer Platz** surge en 1685 a modo de nodo comercial ubicado en el borde externo de la ciudad. Haciendo de plaza y centro de varias rutas en forma radial. Frente a ella se encuentra **Leipziger Platz**. En 1823 se ejecuta un nuevo diseño urbano que embellece ambas plazas y se crea la Puerta de Potsdam. En 1838 se inaugura una modesta estación de tren que se expandirá con los años hasta llegar a ser un importante núcleo ferroviario. Hacia 1850 Berlín había crecido notablemente, al punto de ser la tercera ciudad más destacada del mundo después de Londres y Nueva York. Potsdamer Platz cobra relevancia a nivel comercial y con el correr del tiempo es rodeada por gran cantidad de comercios, destacados cafés y hoteles. El

siglo XX trae la aparición del automóvil y el rápido congestionamiento de esta zona (súper céntrica para esas épocas) razón por la cual se instala allí el primer semáforo de Europa.

Esta breve descripción resulta necesaria para ubicar al lector en la trascendencia histórica del espacio descripto. En medio de su apogeo comercial y turístico la plaza es bombardeada y destruida por la Primera y Segunda guerras mundiales. Ninguno de los edificios queda en pie, reduciendo toda su historia a una pila de escombros. Luego, la llegada de la guerra fría, introduce un nuevo elemento en este espacio, un muro que atraviesa la ciudad y corta al medio (literalmente) la Potsdamer Platz. El resultado: un terreno baldío para Occidente y otro para Oriente. Esta situación se extiende durante varios años, luego de la caída del muro de Berlín este hueco parece reunificado y giran sobre él diversos proyectos arquitectónicos, que discuten acerca de cómo resignificar el vacío generado.

La serie fotográfica de **Michael Wesely** registra el proceso de construcción del proyecto arquitectónico ganador. A través de una revisión de la gramática hegemónica de la técnica fotográfica, utilizando los (muy) largos tiempos de exposición, el fotógrafo produce un relato que invita a reflexionar sobre el uso de los espacios público y privado en el sistema capitalista contemporáneo. Dos sistemas de signos, la arquitectura y la fotografía, son revisados a partir del cuestionamiento del espacio (locación elegida) y del tiempo (tiempos de exposición de varios meses o años).



4.4. 1997-4.6. 1999 Postdamer Platz, Berlín

La Revisión del capital a través de los tiempos lentos

El uso de los larguísimos tiempos de exposición posibilita la acumulación del tiempo recuperando su densidad. El tiempo cobra una dimensión material evidenciada en los elementos plásticos de la foto que “hacen visible” esa duración, plasmando un transcurrir. Estas imágenes imposibles recuperan algo del extrañamiento, del shock, perseguido por las vanguardias de entreguerras. El motivo fotografiado se ve desfigurado por el paso y captura del tiempo, hay un corrimiento de la reproducción mecánica, meta de la episteme renacentista. Si bien el punto de vista de la cámara se mantiene inalterable (ya que ésta permanece fija) las rotaciones de la tierra van dibujando sobre la imagen figuras de difícil recepción. En la mayoría de las imágenes que componen la serie ***Potsdamer y Leipziger Platz*** se reconocen algunos elementos fotografiados ya que se reconstruye un “piso icónico” (lo que vemos se parece formalmente a aquello que se fotografía). Se advierten edificios, ríos, calles, grúas, containers; pero, todos estos motivos están atravesados por un filtro fantasmagórico que se resiste a una traducción en palabras. Aquí reside el valor poético de esta obra. La serie dice y a la vez pone en cuestión, brinda una pista porque permite al espectador reconocer algo de lo que convive en la foto pero, eso no alcanza para poder captar el sentido de la imagen. Me refiero al sentido porque el fotógrafo suma un elemento que facilita la lectura de la imagen. Al resistirse ésta a ser comprendida el autor añade un título que funciona a modo de anclaje y persigue (siempre) el mismo patrón: Espacio y tiempo de la foto realizada. Por ejemplo: *Potsdamer Platz, Berlin* (5.4.1997 – 24.9.1998).



5.4.1997- 24- 9. 1998 Postdamer Platz, Berlín, Crhomogenic print, diasec, metal frame, 80 x 110.

Nos dice: esto que ves, es esto. En una primera lectura, no resulta fácil poder representarse (mentalmente) cómo funciona una máquina que captura casi dos años de duración. Estamos

habituados a pensar en función de los dispositivos y, en el caso de la fotografía, predomina la siguiente idea: imagen fija = instantaneidad. Corriéndose del modelo, Wesely genera un tipo de imagen en donde conviven, de manera simultánea, la sucesión de todos los instantes que caben en dos años. Aquí reside la potencia de estas imágenes. Se destaca la revisión que hace el artista del propio código fotográfico, al utilizar un recurso que en los orígenes de la fotografía era sistemáticamente rechazado por salirse (doblemente) de la meta del modelo fotográfico. Modelo que perseguía la "verdad estática": una imagen instantánea, que resolviese en cuestión de segundos lo que al pintor le tomaba tanto tiempo. Y, una imagen icónica, fiel copia de su referente.
Al reflexionar sobre las imágenes de la serie ***Potsdamer y Leipziger Platz*** se observa una deconstrucción (también) sobre el espacio fotografiado. La locación elegida condensa gran parte de la historia de la cultura moderna europea. Esta zona, al igual que varios barrios de la ciudad de Berlín, se ha visto modificada, destruida (paradójicamente) por las metas de la modernidad. El vacío generado ha sido objeto de reflexión de varios artistas, teóricos y arquitectos. Los personajes del film Las alas del deseo, dirigido por Wim Wenders, desconocen este espacio, no pueden representarlo y simplemente boyan por allí; Andreas Huyssen (2007) se pregunta por el nuevo Berlín, una promesa de futuro a través de un hueco presente; los arquitectos Daniel Libeskind, Helmut Jahn, Hans Stimmann, Viktor Lampugnani, (entre otros) han debatido acaloradamente, siguiendo el modelo moderno o posmoderno, acerca de los edificios por venir.

Actualmente Mercedes Benz, Sony, Brown Boveri (entre otras empresas) conviven en la nueva Potsdamer Platz. Un espacio público, emblemático, mutó luego de la caída del muro y de la URSS en un espacio privado que representa el estereotipo de la arquitectura posmoderna. Un pastiche en donde conviven varios estilos sin anclaje de tiempo ni espacio (Jameson, 1991). Una autorrepresentación del poder y del lucro que desconoce desde su enunciación las marcas y huellas de su pasado. Entonces, dada la falta de personalidad y borramiento histórico de los nuevos **Potsdamer y Leipziger Platz**, resulta fundamental el trabajo memorioso que realizan las fotos de Michael Wesely. En un gesto opuesto al de la lógica perseguida por estas construcciones, la serie fotográfica se toma "su tiempo" para construir una imagen que condensa el fantasma que habita ese espacio. En estas imágenes el pasado se hace presente a través de la convivencia simultánea de los tiempos. El hueco espacial dialoga con los nuevos edificios en construcción.
El eclecticismo de las nuevas construcciones de estas plazas nos recuerda el estilo del New World Trade Center de Nueva York. En otro artículo he reflexionado sobre el pastiche estructural que caracteriza a algunas construcciones posmodernas. Advierto que, la misma operación funciona en los nuevos Potsdamer y Liepziger Platz. Estos espacios son invadidos por pedazos de globalidad (mezcla de estilos arquitectónicos del pasado) que imposibilitan la construcción de un espacio puntual (cerrado, orgánico) en un presente, que dé cuenta de su pasado particular. Es decir, se genera un espacio sin memoria que desconoce desde su estructura los acontecimientos propios, sucedidos en dicha locación.



6.8.1999 -6.12.2000 Postdamer Platz, Berlín

A modo de cierre me gustaría ubicar esta serie de imágenes dentro de la categoría de documento (poético). Estas fotografías funcionan a modo de registro de la modernidad – posmodernidad. Capturan lo fotografiado y reflexionan a la vez sobre su hacer, una enunciación enunciada evidencia el acto fotográfico y su dispositivo. Al utilizar el procedimiento de los largos tiempos de exposición con una finalidad estética se posicionan en un lugar contrahegemónico a las tendencias globales propias del sistema capitalista actual que promueve las nuevas tecnologías y los medios digitales. Un tiempo apurado se reproduce en circulación constante de imágenes masivas mediáticas instantáneas. La brevedad, la rapidez, son festejadas en los tiempos que corren. Estas imágenes escapan de dicho acelere.

***Fotografías cortesía de Michael Wesely**

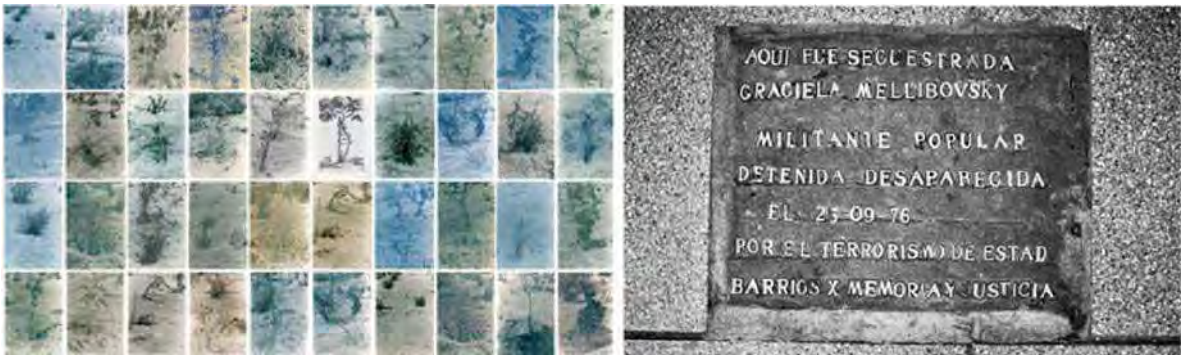
Bibliografía

– Huyssen, Andreas (2007) "El vacío rememorado: Berlín como espacio en blanco" en En Busca del futuro perdido, Cultura y memoria en tiempos de globalización, México: Fondo de Cultura Económica, Goethe Institut.
– Jameson, Federic (1991) Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism, Duke University Press. (Trad. esp. Teoría de la posmodernidad, Madrid: Ed. Trotta, 1996).
– Magnetto, Vanesa (2012) "La resignificación del vacío espacial generado por atentados de carácter terrorista" en Actas de la I Jornadas Latinoamericanas de Humanidades y Ciencias Sociales, Facultad de Humanidades – Universidad Nacional de Catamarca.

NOTA

1. Soliloquio de un hombre mayor alemán que ha vivido las dos guerras mundiales, Wim Wenders, Film *Las Alas del Deseo* (Der Himmel uber Berlín), 1987

/Atlas



Diálogos sobre el Territorio en C. C. Matta y Festival de la Luz, Bs. As.

La exposición ***Diálogos sobre el Territorio*** curada por **Cristian Kirby** (Chile) y con **Silvia Mangialardi** (Argentina) -quien ha sido invitada a participar con un texto-se proyecta como una plataforma expositiva internacional que, desde la fotografía, propone generar una instancia de diálogo sobre distintas y múltiples visiones referidas a problemáticas del territorio. Los autores invitados a la exposición, y que comprende en esta oportunidad, fotógrafos/artistas tanto de Chile como de Argentina, se inscriben como parte de una generación que se plantea el uso del medio fotográfico y de sus posibilidades ontológicas , con respecto al documento, para interpelar la realidad desde la construcción de un imaginario. Participan de este encuentro: **Andrés Figueroa, Andrea Herrera Poblete, María Rosario Montero y Cristian Kirby** (Chile); junto a los autores argentinos, **Liliana Contrera, Alejandro Almaráz, Diego Aráoz** y **Andrés Santamarina**.



Diálogos Sobre el Territorio, Cristian kirby – Liliana Contrera, 2016



Diálogos Sobre el Territorio, Alejandro Almaráz -Rosario Montero, 2016

A inaugurarse el día 5 de agosto, *Diálogos sobre el Territorio* hace parte de las muestras oficiales del **Festival de la Luz 2016**, y como actividad, ha organizado además una charla junto a los invitados, que tiene el propósito de dialogar en torno al tema: "Reificación y Fotografía: pensamiento, procesos y hechura ", colocando como reflexión una cita de Hannah Arendt.

Texto curatorial de Cristian Kirby:

Reificación y Fotografía: pensamiento, procesos y hechura

> *" El proceso del pensamiento por sí mismo no produce ni fabrica cosas tangibles, la reificación se relaciona evidentemente con el pensamiento que procedió a la acción, pero lo que de verdad hace del pensamiento una realidad y fabrica cosas del pensamiento es la misma hechura, es el proceso del pensamiento lo que el artista o el filósofo ha de interrumpir y transformar para materializar la reificación de su obra ".*
> *Hannah Arendt. La Condición Humana.*

En la exhibición ***Diálogos sobre el Territorio*** (Chile /Argentina 2016), participan un total de 10 fotógrafos (as) / artistas (5 de cada país). De ellos, ocho han sido invitados, de acuerdo al interés por su trayectoria y por las propuestas actuales que desarrollan, como también por la pertinencia de estas propuestas con la temática del proyecto. Los fotógrafos (as)/ artistas invitados de Chile son: Andrés Figueroa, Andrea Herrera Poblete, María Rosario Montero y Cristian Kirby. Los de Argentina son: Liliana Contrera, Alejandro Almaráz, Diego Aráoz y Andrés Santamarina. Junto a ellos se ha considerado invitar a dos fotógrafos y/o artistas considerando la importancia de sus trayectorias y la repercusión de su obra para la fotografía. En esta oportunidad se ha invitado al fotógrafo argentino **Eduardo Longoni** y al artista chileno **Victor Hugo Codocedo.** Sus obras cumplen con la función de articular un marco conceptual en la planificación de la exposición y en torno a su eje temático, que ha sido definido como: Reificación y Fotografía: pensamiento, procesos y hechura. En este contexto, el trabajo de **Eduardo Longoni** se inscribe en una corriente de fotografía documental y testimonial. En ella, Longoni ha desarrollado un archivo personal como un

acto de “reificación”, que se inscriben en sus fotografías como parte de un patrimonio visual que han logrado fijarse en el inconsciente colectivo, a través de un amplio espectro de temáticas y que se articulan en su trabajo con un sentido de profundo humanismo: Maradona, La Dictadura, Las Malvinas, Las Madres de Plaza de Mayo y Ernesto Sábato, por nombrar las que se presentan en esta exposición. La fotografía de Eduardo Longoni dialoga con la obra de **Victor Hugo Codocedo**, joven artista chileno de la década de los 80 y que muere a la edad de 31 años. En su obra, persiste en el tiempo un compromiso político que se traduce mediante el uso de un medio técnico: La Fotografía. Medio que en esa época en Chile aún se concebía como una técnica incapaz de reflejar un sentido “artístico”. Técnica de la cual Susan Sontag sentenciaba en su libro “Sobre la Fotografía”: “Todo arte aspira a ser fotografía”. Victor Hugo Codocedo se planteará el uso de este medio durante un periodo muy corto en su producción junto a un grupo de artistas de la llamada “Escena de Avanzada”. De esta manera, me parece, se inicia un nuevo camino para la fotografía en Chile. En este escenario, no será casual que las copias fotográficas de su trabajo “La bandera”, hayan sido realizadas por el fotógrafo conceptual y experimental chileno **Mario Fonseca**. Victor Hugo Codocedo, en su trabajo, nos dará señales del vacío y de las ausencias que en la fotografía se revelan en “La bandera nacional”.
Es a partir de los trabajos de estos autores, que se podrá ver y leer, en una relación dialógica, múltiple y orgánica, los trabajos y propuestas del conjunto de los artistas y fotógrafos invitados.



Diálogos Sobre el Territorio, Eduardo Longoni (1981) – Victor Codocedo (1987)

Texto de Silvia Mangialardi:

Dialogar es estar dispuestos a escuchar otros puntos de vista y aun a modificar los propios. Da la posibilidad de intercambiar, de desentrañar hechos, compartir conocimientos y cuestionar certezas. Es enriquecerse generando nuevas ideas. En una conversación amable o en una discusión apasionada, sus participantes interactúan poniendo entre paréntesis sus juicios previos, sabiendo que la suya no es la única “verdad”.

Para profundizar el diálogo, sin embargo, es necesario extender la mano hacia el **territorio** del otro. Algo sólo posible si hemos constituido el propio.

Estos doce autores se han apropiado de su territorio, porque lo han vivido, lo han sentido y se han afectado con lo que ahí sucedió. Gozaron y sufrieron con su pueblo, llevan la marca de lo acontecido. Ahora pueden extender su obra hacia el territorio vecino para ir enlazando el re-conocimiento y el imaginario de estos dos países con los que se inaugura el proyecto.

A veces de a dos, a veces en grupo y por momentos todos entre sí, intercambian sin interrumpirse, sin pasar por encima del otro. Tocan temas movilizantes para los latinoamericanos: la falta de trabajo, los oficios en extinción, las condiciones de vida precaria, el desamparo. La deforestación y sus consecuencias, la reforestación y sus derivaciones. El sometimiento y el control, el cuidado y la libertad, la represión, la violencia, las dictaduras, los desaparecidos, la memoria. El paisaje que influencia nuestra forma de ser.
La contingencia, la fatalidad, el futbol, los rastros, el revés de la trama... El arte como reservorio de ética social.

Este proyecto, guiado por Cristian Kirby, promete expandirse, re-crearse, y crecer hasta alcanzar todo el continente, con una potencialidad arrolladora. "**Diálogos Sobre el Territorio"** es un desafío, puede parecer un atrevimiento, pero atreverse es lo que nos permite movernos y , tal vez, elegir desde otro lugar.

Silvia Mangialardi
Festival de la Luz
Directora Artística



Diálogos Sobre el Territorio, Andrea Herrera- Andrés Santamarina, 2016



Diálogos Sobre el Territorio, Diego Aráoz- Andrés Figueroa (2015)

Charla-Conversatorio:

Lugar: Auditorio Centro Cultural Matta. Embajada de Chile en Argentina

Fecha: 12 Agosto

Horario: 18 hrs.-20 hrs

Participantes:

Eduardo Longoni / Silvia Mangialardi / Felipe Coddou/ Cristian Kirby/ Andrés Figueroa/ Andrea Herrera Poblete/ Liliana Contrera/ Andrés Santamarina.

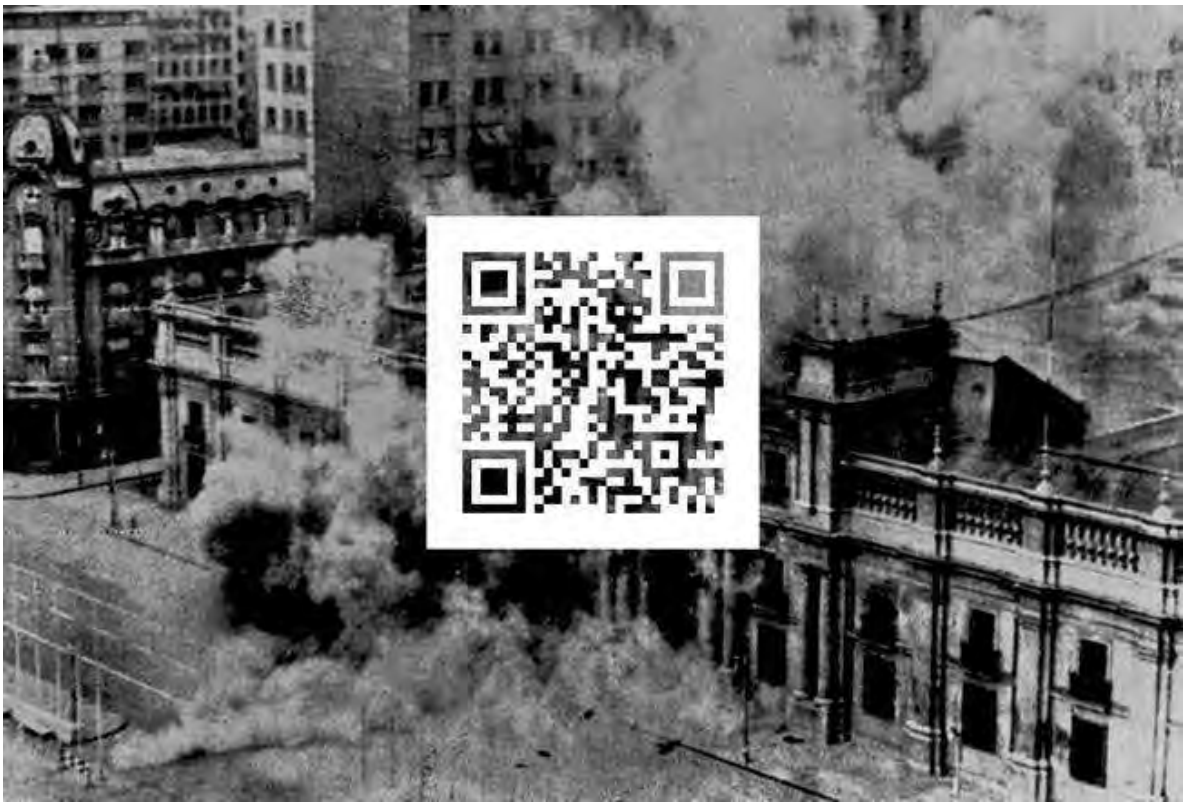
Eje temático:

"Reificación y Fotografía: pensamiento, procesos y hechura

/Atlas

ALLENDE PORNO STAR, SOBRE LA OBRA DE FELIPE RIVAS SAN MARTÍN


LUIS IGNACIO GARCÍA28 JUNIO, 2016



Home

ZonasCruces / Desplazamientos

Allende porno star sobre la obra de Felipe Rivas San Martín

Perón
tenía una pija enorme
la mostraba
con insistencia
a sus compañeros
en los baños
del liceo.
Carlos Godoy, Escolástica peronista ilustrada

11 de septiembre de 2013.

Me entrego al flujo irregular de signos que pueblan la irrealidad de mi pantalla. No es que desconfíe de las imágenes, simplemente no espero mucho de ellas, no les exijo demasiado y las dejo pasar. Hoy se cumplen 40 años del golpe militar de Pinochet y busco entre sensibilidades afines formas posibles de ligarme a ello. No es fácil, sobre todo porque la forma consagrada de la no-indiferencia, la conmemorativa, no es más que es una estrategia colectiva y ritualizada de la indiferencia. Mucho menos lo es cuando el aparato está dispuesto para indiferenciar y homogeneizar, en el propio flujo continuo de imágenes, terror, mercado y goce obsceno. ¿Qué implica interrumpir ese flujo? ¿Qué es un corte, cuál es su (in)materialidad de agujero, cuál el ritmo de su singularidad? ¿Una suspensión, un exceso, una caída, una falta? ¿Dónde se inscribiría sin con ello volver a abastecer el insaciable aparato?

El asunto es que de pronto, no sé cómo, el flujo se interrumpe, algo se corta. Y caigo. Como en Alicia, también aquí hay un señuelo, un mensajero que anticipa y prepara la caída. En este caso, el conejo blanco es una famosa foto de Allende, parte de su iconografía épica, intervenida con un vistoso código QR sobre su rostro (imagen de la serie POP-UP, de Felipe Rivas San Martín [1], de septiembre de 2013). La descifrabilidad del rostro de Allende se ve interrumpida por la sobreimpresión de un mensaje encriptado, un Q(uee)R code. El aura del rostro épico, vivo y hablante, se petrifica en un jeroglífico, muerto y mudo: desmembramiento alegórico que suspende la continuidad visual entre significante y significado. Desde la barra, nos habla, silenciosa, esa singular esfinge moderna: el código.

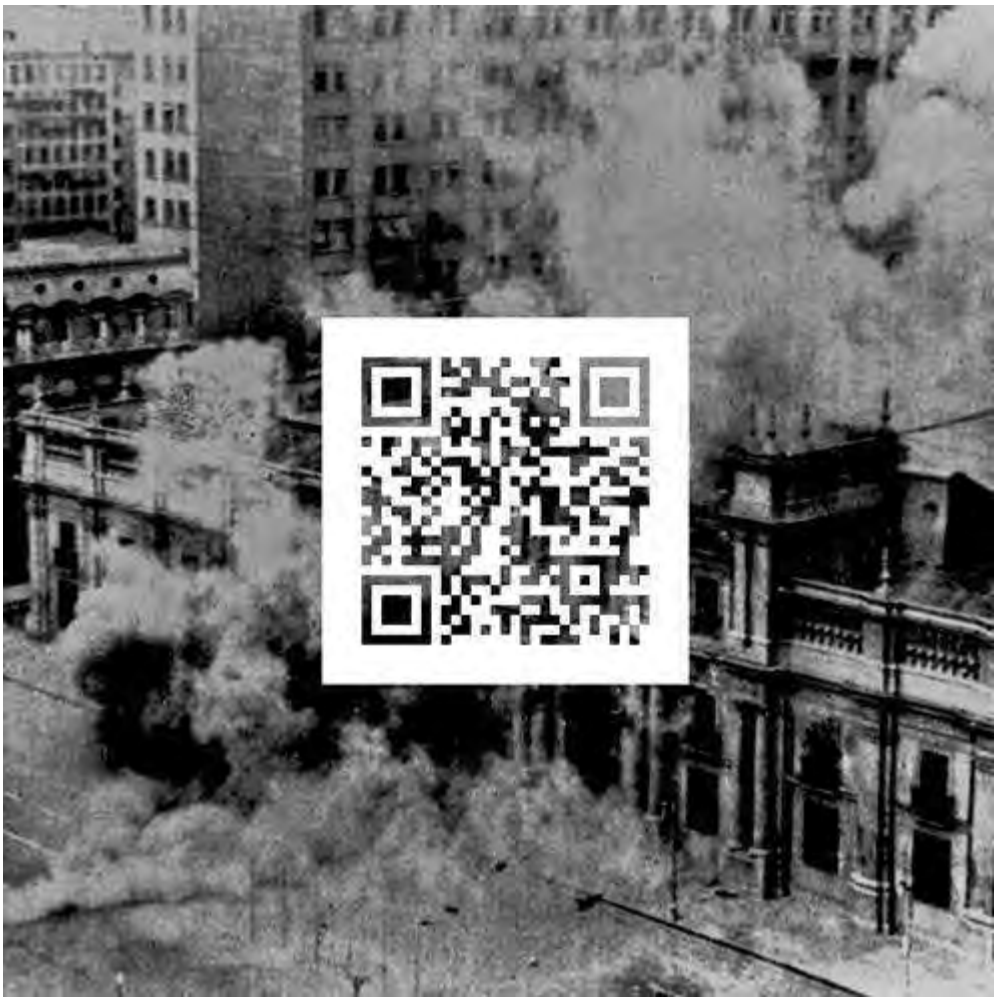
Y bien, ¿qué nos dice el código en ese espaciamiento que supo inscribir en el flujo ininterrumpido de las imágenes virtuales de la web? ¿Cómo leer ese jeroglífico que encripta la marea conmemorativa de las imágenes épicas de la izquierda? Como la palabra de la esfinge, el código QR es escritura cifrada: todo está allí, simplemente hay que saber leer. La lectura, como la escritura, es una técnica, una astucia para poner a los objetos de nuestro lado. Cada protocolo de lectura habla de la época. La lectura de las vísceras, por ejemplo, habla de protocolos mágico-anímicos. La lectura de códigos QR remite a protocolos científico-comerciales.



Ideología, serie POP-UP, Felipe Rivas San Martín, 2013. El código QR que interviene la fotografía de Salvador Allende, enlaza al videoperformance "Ideología" del mismo Rivas (2011)

Una primera ambigüedad estratégica de la operación propuesta: por un lado, se presenta una técnica de (de)codificación que remite a la optimización de la gestión de productos industriales, que serializa lo real en un continuum de particularización universalizadora. Como el código de barras, es un dispositivo de reconocimiento rápido de un artículo de forma unívoca: nombre imposible de la mercancía, cliché y fetiche. Pero cuando, por otro lado, este dispositivo de legibilidad técnica de los productos comerciales, esta suerte de aceite de la circulación mercantil, es sobreimpreso a la aparente inmediatez de la fotografía del líder, se produce un shock, un bucle visual en virtud del cual la imagen se encripta, la apariencia se suspende y se hace escritura que requiere un

desciframiento, de modo que el código, en vez de garantizar el flujo de mercancías inmateriales, pone en cuestión la descifrabilidad inmediata de la imagen. Foto-escritura, imagen-escritura: jeroglífico en la era de la reproductibilidad, pictografía de masas. Contra la imagen-cliché que dispone lo real para su circulación mercantil, la imagen-jeroglífico rompe la univocidad y recuerda que también la imagen ha de ser leída. Incluso, diríase, la imagen de Allende. Ambas fuerzas están allí, una contra otra, pero no neutralizándose sino potenciándose en su recíproca violencia, como en el aikido: la crítica tiene que aprender a no dar golpes y patadas, sino a evadir y redireccionar la violencia ya circulante –las imágenes ya circulantes. El QueeR code no es situacionismo, sino entrismo parasitador de la «sociedad del espectáculo».



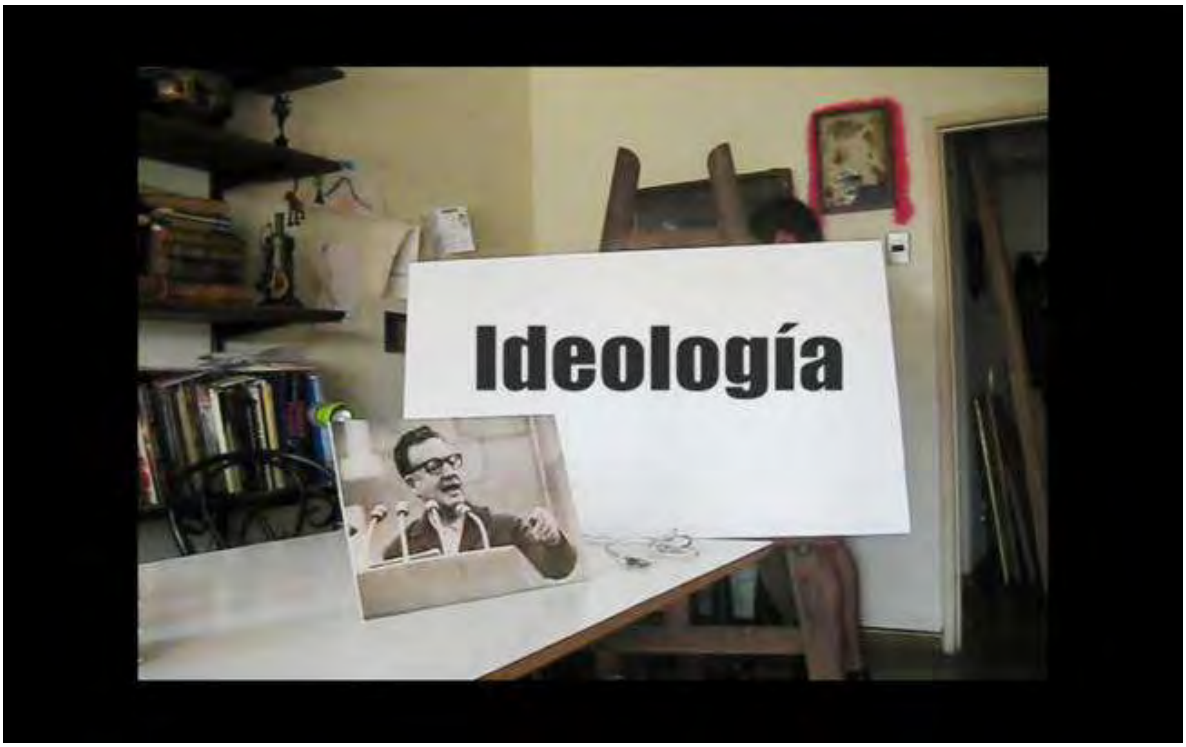
La Moneda es la primera mercancía, serie Resistencia al daño, Felipe Rivas San Martín, 2013.



Ideología, frame de videoperformance, Felipe Rivas San Martín, 2011.

Desde la barra, entonces, se nos invita a leer la reproducción técnica de la imagen de Allende, a interrumpir su circulación masiva como evidencia sensible (esto es, como indiscutido punto de sutura de la izquierda chilena, e ícono de la latinoamericana) e interrogar su condición. Pero hay que tener en cuenta que en esta lectura el código QR requiere un ojo no humano, convirtiéndonos en cyborgs momentáneos. Así como las vísceras reclamaban el ojo mágico del chamán, el código de barras requiere el ojo mecánico del escáner. Y este lector maquínico, esta máquina interruptora, nos reenvía a un nuevo dispositivo: la video-performance «Ideología», también de Felipe Rivas San Martín (aunque del año 2011) [2]. Lectura cyborg que insiste en la brecha del desciframiento. La barra tiene la forma de la pregunta por la «ideología», o, dicho de otro modo, es desde la brecha de encriptamiento, desde la interrupción pictográfica de la continuidad ideal de la imagen serializada, que podremos interrogar por los efectos «ideológicos» de la circulación masiva de las imágenes tecno-políticas contemporáneas.

El video registra una performance centrada en la acción de un cum shot ("disparo de semen", en la jerga del cine porno) sobre la fotografía de Allende. Mientras presenciamos la masturbación del performer ante la foto (en el umbral de la vida política y el dildo de carne), asistimos a la vez a una encendida lectura que acompaña la performance «porno» en un exasperante crescendo del tono (de una violencia que pone en jaque la distinción entre palabra y voz, entre sentido y sonido). Ambas series (bios entrelazándose con zoé y logos con phoné) culminan en un mismo estallido final: el cum shot performático por un lado, y, por otro, el texto-voz que despliega la pregunta por la tensión entre imagen y real, entre escena y obscenidad, entre serialidad y singularidad. El video concluye con una irónica afirmación del mandato realista del cine porno: «gracias al cum shot sabemos que lo que hemos visto es real». («La única verdad es la realidad», decía, pornográfico, el General.)



Ideología, frame de videoperformance, Felipe Rivas San Martín, 2011.

De este modo, «Ideología», la vieja palabra, puede ser entendida, al presidir esta video-performance, en dos sentidos. En primer lugar, como alusión a la crítica ideológica que el video plantea de la izquierda que aún pretende manejarse con los protocolos modernos de la representación. La irreverente puesta en cuestión de la evidencia supuesta en la imagen de Allende, la puesta en duda de su estatuto de portadora transparente de una experiencia emancipatoria del pasado supuesta como disponible sin más para un presente, la interrupción de la empatía celebratoria que liga imagen a experiencia y que es supuesta en este 11 de septiembre por una izquierda que vuelve a consolarse con sus fantasías melancolizadas, con las fantasmagorías espectacularizadas en una era de desolación y derrota: este es el primer movimiento del video. Pero esto no es todo. Pues si nos quedáramos aquí, a nivel de la provocación, de la gestualidad procaz, reduciríamos el video al despliegue de la estrategia vanguardista tradicional de oponer presentación («porno») a representación. Pero Rivas se sustrae a tal tentación modernista. Pues el video testifica que, a la puesta en cuestión de la imagen serial no se le puede oponer una realidad más real («Este video no es el registro neutral y apenas posible del desarrollo de un acontecimiento independiente. Por el contrario, la acción es efectuada de manera radical para y por su registro fotográfico y audiovisual», advierte enfática la voz en el video). Por lo tanto, el video escenifica no sólo una crítica de la ideología de izquierdas, sino una crítica de la crítica ideológica, mostrando que nos enfrentamos al descampado de una (pos)crítica sin garantías «reales», «pornográficas». Ya no podemos dar golpes y patadas, sino, nuevamente el aikido, evadir y redireccionar. La video-performance no opone el curso apariencial de la imagen al curso real de la historia (ideología 1). Es más bien una interrogación sobre la circulación de las imágenes, y el semen «real» chorreando sobre la foto «fetiche» es un nuevo desdoblamiento de la imagen (ideología 2). El cum shot como «prueba» de realidad es sólo eso –y nada menos que eso–: imagen contra imagen (gramática

pensante de la disposición relativa de las imágenes). El texto/performance/video se propone como teatro de la «ideología» de su título. En él la ideología se pavonea, complaciente, y muestra sus últimos pasos. Pero hay un momento en que la insidiosa bailarina se espanta, no se suspende ni se ausenta, no, pero sí se petrifica mirándose a sí misma. Si la imagen es el teatro de la ideología, en este video se propone el viejo truco del teatro en el teatro, imagen en la imagen: mise en abyme de la ideología. Teatro en el teatro que sin embargo no aspira a dibujar un gesto autorreflexivo. No hay reflexividad de la forma, no hay depuración formalista aquí. No hay quien «se» mire en este espejo: el real que iba a destituir el fetiche (el cum shot) se muestra él mismo como fetiche. He aquí lo real de la ideología: no un real más real por detrás, sino el ausentarse de la realidad detrás de la imagen, o dicho de otro modo, el diferimiento infinito del lugar del amo ordenador, padre, autor u origen (que se di-semina en la ob-scena final del video). Espejo ante espejo, imagen ante imagen: infinito en acto. En el desdoblamiento de la imagen que se mira a sí misma no hay, propiamente, espejo reflexivo que retorne a un sujeto que ha adquirido, gracias a ese momentáneo desprendimiento de sí, un nuevo nivel de consciencia. Nuevamente, como en Alicia, no hay reflejo sino atravesamiento del espejo. No hay reflexión sobre sí, sino flexión: impropia flexión. La reflexión y la representación son desplazadas hacia la flexión y la repetición. Subversión invisible del eco. Eco, ecos. Ecos de un nombre.



Ideología, frame de videoperformance, Felipe Rivas San Martín, 2011.

El nombre Allende que se esconde allende el nombre, replicado en la imagen, en lo compulsivo de una imagen que no se rompe. Iconoclastia iconofílica.
En este delicado trabajo podemos reconocer una doble crítica a la izquierda: contra la izquierda tradicional, el registro más ruidoso del video muestra una cruda iconoclastia contra-conmemorativa capaz de destituir el fetiche revolucionario en la provocación pornográfica; pero a la vez, contra toda la gestualidad reactiva de la izquierda liberalizada en las gramáticas «posmo», el fin del teatro no implica el fin de la política, sino el reclamo de llevarla a un nuevo registro, a una nueva guerra trans-

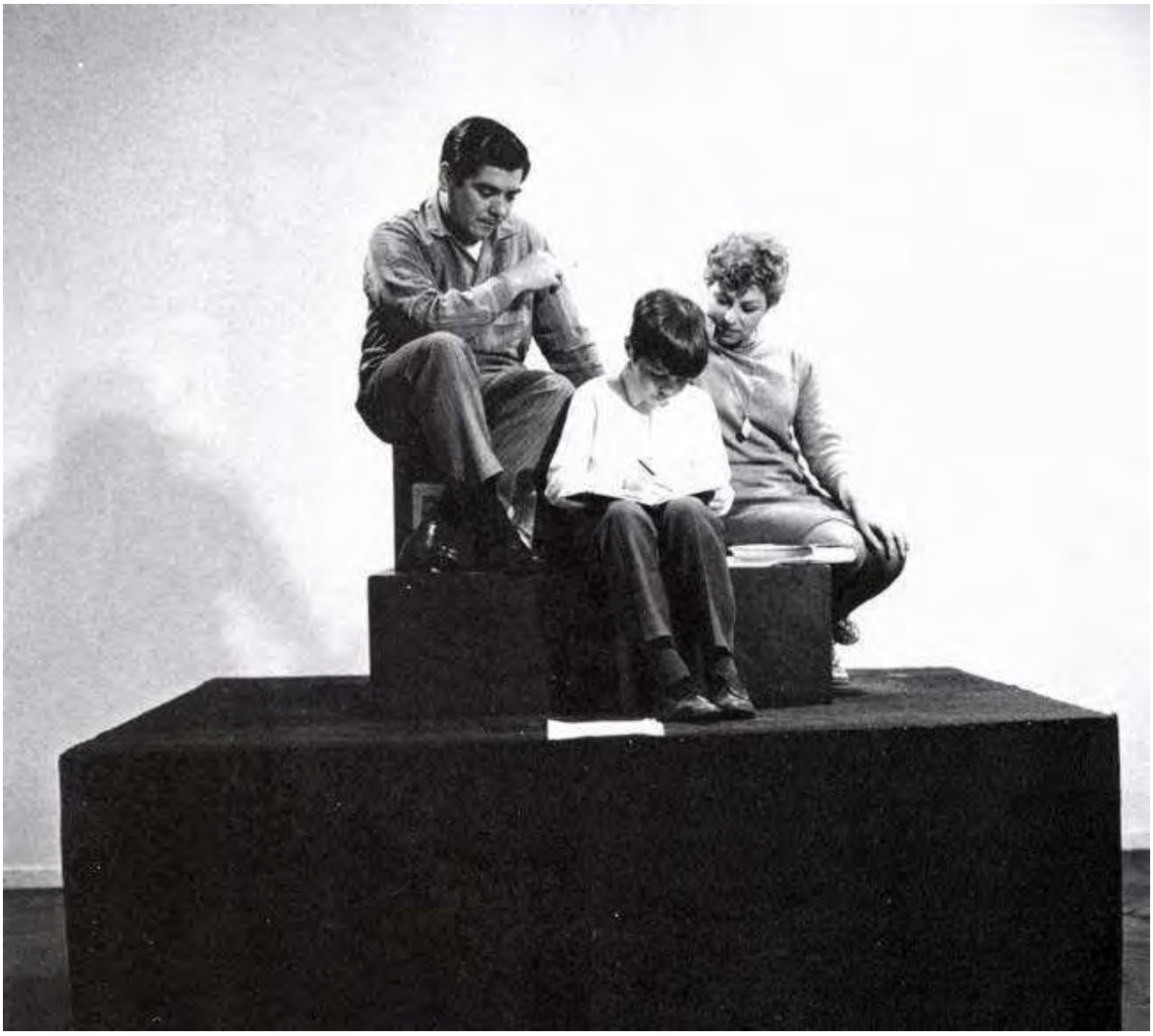
representacional. No hay celebración del simulacro. Se afirma el encriptamiento de las imágenes a la vez que su relación inmanente con el deseo. Hay un desplazamiento desde las imágenes de lo real (representación, desdoblamiento, presentación) hacia las imágenes-real (acto, flexión, agujero). Al fin y al cabo, entender un polvo en la foto de Allende como un acto de insolencia irrespetuosa ya supone un protocolo púdico-realista de lectura, típico de la izquierda ascética tradicional; del mismo modo, entenderlo como un mero acto de des-jerarquización lúdica de los signos y de juego indiferente con las imágenes devenidas en significantes vaciados ya supone un protocolo nihilista de lectura, típico de cierta izquierda «posmoderna». Un protocolo post-porno a la vez que post-posmo podría rezar: un cum shot en la foto de Allende es, después de todo, un acto de amor. La crítica a las inercias militantes que se reproducen en la iconografía hagiográfica de las izquierdas vernáculas no se escenifica aquí como celebración del fin, sino como promesa de recomienzo, como fidelidad a la emancipación encriptada en ese nombre siempre fuera-de-sí: Allende.

Y bien, escribiendo desde donde lo hago no puedo evitar esta reacción inicial: esto sería impensable en la Argentina.

La izquierda chilena, o cierta izquierda cultural al menos, aprendió a la fuerza a suspender las pulsiones progresistas que toda «izquierda» exuda como herencia genética desde sus orígenes en el siglo XIX. Digo a la fuerza: no lo considero un privilegio, sino más bien el magro salario de lucidez pagado a cuenta de la colosal catástrofe encabezada por la dictadura más eficaz en toda América Latina. Como si la destrucción total hubiese limpiado también las rémoras de buenos modales y rancios humanismos de izquierda. Como si la debacle consumada no dejara dudas de la necesidad de una transformación radical de los presupuestos de esa izquierda. Como si la continuidad sin fisuras entre dictadura y mercado hubiese cancelado a priori todo engaño juridicista. Como si la complicidad concertacionista hubiera horadado (insisto: como tragedia) toda fantasía de «pacto social» y consenso democrático. En Chile, por decirlo en una fórmula argentina, no tuvieron años ochenta, es decir, no tuvieron juicios a los militares ni «escena de la ley», no hubo interregno entre terrorismo de Estado y terrorismo de mercado. Y el resultado es curioso: ciertamente impuso a fuerza de terror pinochetista el neoliberalismo craso que llega hasta el día de hoy, pero al mismo tiempo engendró una izquierda radical que no tuvo que montar la parodia del pacto democrático, de la transición lograda, de la república verdadera, del duelo consumado. Si «el estado de excepción en que vivimos se ha vuelto la norma», en Argentina hemos asumido el ethos de salvar las apariencias de la norma (siempre asediados por la irrupción de esa excepción que creemos excepcional), mientras que en Chile se ha vivido y se ha pensado el estado de excepción que se inscribe en la propia estructura de la norma.

Si se nos permitiera hablar en términos de «generaciones», creo que podría sugerirse que la «nuestra» es una generación en mejores condiciones para entablar un diálogo con la «excepción» chilena. La «nuestra», como sugería el poeta del epígrafe de estas notas, es una generación sin revoluciones perdidas. La relación entre izquierda y nihilismo ha sido históricamente contenida en la Argentina, sea por el katejón paterno y nacional-popular, sea por la ingeniería juridicista del estado de derecho. La progresía nacional, sea en su faz popular o en su deriva social-demócrata, se ha privado sistemáticamente de asomarse al fondo anasémico de la (pos)crítica. Y bien, «nosotros» no tenemos que pagar los platos rotos de una revolución perdida ni que soportar la carga moral de una revolución asesina: ni la “derrota” ni el Gulag son ya nuestros fantasmas. Nuestra fantasía, en todo caso, opera ya en una inmanencia desentendida de los trascendentales (humanistas, históricos, revolucionarios, sociales, morales, etc.) que como mandato o como ruina asediaron las

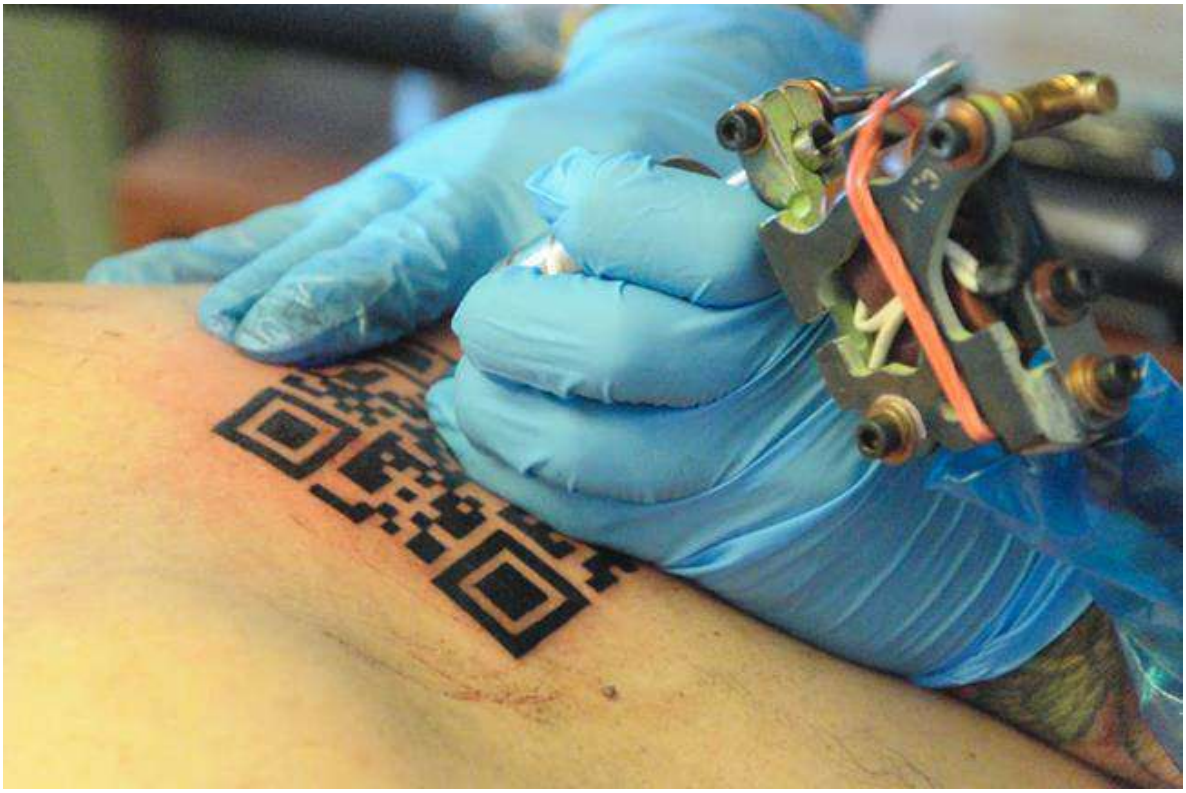
izquierdas intelectuales del pasado(-presente) argentino. Nuestra relación con el nihilismo es franca, no buscamos evitarlo, casi que ni siquiera «atravesarlo» (otra astucia, otro espejismo fantasmático del desierto), sino vivirlo como la inmanencia que somos.



La familia obrera, Oscar Bony, 1968. Instituto Di Tella, Buenos Aires, Argentina

Por supuesto, en la Argentina no estuvo ausente esta izquierda inmanente, pero se expresó en los márgenes de la parafernalia intelectual de las últimas décadas. Para encontrar códigos comunes a una propuesta como la de Rivas, habría que pensar en la descarnada desauratización del pueblo de Osvaldo Lamborghini o de Oscar Boni, en la nuda vida del «pichi» retratada por Fogwill, en los devenires minoritarios de Néstor Perlongher y sus políticas del deseo, en la temporalidad anacronizada del utópico «el futuro ya fue» de Héctor Libertella, en la comunidad impresentable del irrepresentable «no matar» en Oscar del Barco. En estas prácticas y escrituras opera un desfondamiento: no hay ley, ni del estado ni del padre, capaz de contener la irrupción de una heterogeneidad irreductible. Y con la masa amorfa que allí se libera difícilmente se pueda construir un educado «pacto social», o diseñar un maleducado –aunque orgánico– «pueblo». Sin embargo, una izquierda que no sepa hacerse cargo de ese soplo irreductible –de esa diseminación sin padre,

de ese cum shot político– difícilmente pueda superar la gesticulación de fórmulas perimidas. Algo de ese afuera sopla en la video-performance de Felipe Rivas.



Inscripción de código, Felipe Rivas San Martín. Tatuaje sobre el cuerpo del artista. Encuentro de performance La Marca, UNIACC, enero 2015.

Pues ahora lo vemos: el código QR estampado en la foto era un agujero en el rostro de Allende. A través suyo, el cum shot pasa como pacto de amor.
Es allí, en el montaje de una imagen-agujero, y no en su gestualidad procaz, donde residía la (débil) fuerza que le permitía interrumpir el flujo del espectáculo. Astucia QR de romper no tanto con un modo de hacer arte, ni con un modo de vida, ni con una creencia naturalizada, sino más bien con las formas rutinarias de concebir y practicar la propia ruptura.
Quizá por eso, esa tarde del 11 de septiembre, algo se cortó en mi pantalla. Y me permitió caer. Allende-la-imagen.

NOTA

1. Felipe Rivas San Martín es artista visual y activista chileno. Es fundador de CUDS (Colectivo Universitario de Disidencia Sexual). Pueden encontrarse sus trabajos en http://www.feliperivas.com/

/Atlas

CONFERENCIA DE LUIS GONZÁLEZ PALMA / AUDIO DISPONIBLE

ATLAS18 JUNIO, 2016



Home

TextosEntrevista

Conferencia de Luis González Palma

Durante el mes de mayo, el destacado fotógrafo guatemalteco, **Luis González Palma**, estuvo en Chile invitado por Galería EKHO y por el Magíster en Investigación y Creación Fotográfica de la Universidad Finis Terrae, lugar donde dictó una conferencia para los estudiantes. La conferencia tomó la forma de una conversación con la directora del magíster, Andrea Josch y con los profesores y alumnos. En ese encuentro no sólo lo pudimos conocer por su obra, sino también por sus reflexiones, comentarios y anécdotas en torno a su trabajo artístico.

Como él mismo cuenta, por mucho tiempo fue catalogado como un "fotógrafo de indígenas" debido a sus primeros proyectos fotográficos consistentes en retratos que todavía parecen servir para ilustrar libros de fotografía latinoamericana exportables a Europa o Estados Unidos. Pero según el fotógrafo, en sus retratados simplemente estaban presentes los rasgos de la gente que vive en Guatemala. Algunas de sus modelos eran personas cercanas, como su ahijada psicóloga o la directora de una galería de arte. Su intención no era convertirse en "un fotógrafo antropólogo que

se va al altiplano a documentar a un grupo étnico"; a González Palma le interesaba una mirada donde él mismo se pudiera reconocer. Confiesa que de niño le gustaba ir a las iglesias y buscar la mirada de las vírgenes; ponerse en el punto exacto donde se sintiera observado por ellas, pues "es a través de la mirada que se sostiene psíquicamente al otro". Por lo mismo ve en la práctica fotográfica una manera de ser observado a través de sus imágenes "La gente me ve a mí a través de las imágenes que yo hago".

En la conversación **González Palma** nos invitó a recorrer su obra confesando sus motivaciones, miedos y obsesiones, dejándonos apreciar un itinerario de trabajo fotográfico donde la imagen no sólo ha circulado en su dimensión simbólica o indicial, sino también desde su estatuto material, incorporando diversos elementos como betún de judea o láminas de oro; buscando la experimentación con los soportes, desde la bidimensionalidad hasta una noción escultórica y espacial de la imagen; y tensionando los entornos en que ésta se exhibe, el museo o la calle.

En su trabajo se aprecia una profunda y constante reflexión sobre el valor simbólico y cultural de las imágenes, indagando, por ejemplo, en la representación pictórica, preguntándose si sería posible encontrar a Dios en los pliegues de los paños de pudor que esconden los genitales de Cristo en la pintura religiosa del barroco; o ironizando con el valor de cambio de sus propias fotografías en una exposición en Estados Unidos al ponerles un precio que variaba según la calidad y dimensiones del marco, mientras él se paseaba en la inauguración disfrazado de camarero.

A continuación hemos transcrito algunas partes de esa conferencia/conversación en la que reflexiona sobre fotografía, identidad y procesos creativos.

El audio, registro casi íntegro de este encuentro (se han editado sólo pequeños fragmentos) se puede escuchar aquí.

"Siento que hacer buenas fotos es extremadamente fácil. No hay nada de complicado en hacer una buena foto, pero lo difícil es hacer una imagen con sentido, es decir una imagen cargada con capas de emoción. A mí me interesa hacer una imagen que más que ser vista sea sentida (…); hacer una imagen en la que tú te reconozcas, por un lado, y por otro lado te pierdas."

"Luego de tantos años en fotografía, te das cuenta de que son muy pocas las imágenes que tú has hecho que generan lo que tú quieres. Si uno es absolutamente riguroso con uno mismo, te quedas con máximo cinco imágenes. El resto son repeticiones de las mismas obsesiones que uno tiene. Uno se la pasa circulando toda su vida en los mismos miedos, incertidumbres, carencias."

"La imagen la genera el público. Tu pones la imagen y es un espacio de silencio. Es la persona que la ve la que le pone la música; la que le pone los sonidos. Pero la imagen debe tener la capacidad de generarlo."

"Una mirada crítica es la que pone en tensión tu mirada."

"Lo ideal es generar una experiencia en el otro."

"A mí siempre me interesó el síndrome de Stendhal. El síndrome de Stendhal es como un cierto desvanecimiento frente la belleza […] Por eso, hoy me interesa una experiencia de la fotografía donde ésta sea mucho más escultórica; que juegue más con el espacio."

“Tú te paras ante un cuadro de Malevich de una forma muy distinta a un cuadro de De Kooning. Tú reaccionas distinto frente a esa realidad pictórica que frente a un cuadro donde se ha eliminado el gesto; un minimalista, Donald Judd, por ejemplo. Jeff Wall decía que para que la fotografía funcione lo que se necesita es eliminar el gesto. Pero en la pintura puedes ver las pinceladas y esa materialidad genera una relación con la experiencia. No es que tú te pongas a pensar ‘ah, el pintor tenía un pincel en la mano’… eso se percibe psíquicamente, estalla. Está en la forma en que tú has aprendido a leer pintura, por ejemplo. sabes que te enfrentas ante el tiempo específico de alguien trabajando.”

“Nos estamos diluyendo en el tiempo al igual que las imágenes. Las imágenes son nacimientos y muertes igual que nosotros. Entonces nos acompañan. Las imágenes son artefactos que nosotros generamos para que nos alivien cierto tormento. Por eso para mí la belleza es importante. Hay muchos artistas que rehúyen de la belleza. Para mí es como un alivio.”

“Cuando doy talleres siempre cito una frase de Beckett quien decía: toda obra es un pequeño fracaso.”

“Una imagen debe trascender a si misma”

“Lo que intento con mi propia obra es darme libertades”

“Si con tu obra no te deslumbras en algún momento, no vas a deslumbrar a nadie”



Las Raíces del Paraíso – Luis González Palma

/Atlas

CUERPO DE MUJER, MODELO PARA ARMAR (II)


SOL ASTRID GIRALDO17 JUNIO, 2016



Home

ZonasFeminismos / Géneros

“Cuerpo de mujer: modelo para armar” P. II Blancas Distópicas de la artista colombiana Adriana Duque.

Esta es una galería rosa de feminidad hipertrofiada, de algodón dulce, moños, flores, encajes, pliegues, cintas, tez blanca, naricitas respingadas, pestañas crespas. Pequeños cuerpos ingrávidos revolotean por ella. Aunque tal vez no sea apropiado usar el plural, porque sólo hay un cuerpo (o

un molde de cuerpo) repetido obsesivamente en la serie *Collectibles* (2007) de la fotógrafa Adriana Duque. Lo único que cambia de un retrato a otro son las caras, las cuales sin embargo también cumplen un código estricto. Son rostros de niñas blancas, de rasgos caucásicos ortodoxos, ojos claros, cabello rubio y abundantes bucles, a veces cortos, otras cayendo en cascada hasta los hombros. Pero los suyos no son rostros plácidos, sino enigmáticos, de miradas envenenadas, de viscosidades secretas. "No todo lo que ves es todo lo que hay" parecen decirnos desde esta galería que más que empañada parece encantada.

Son representaciones retorizadas que nos devuelven al siglo XVII, cuando las niñas no se habían inventado como edad, como sensibilidad ni como tema, y simplemente se les concebía como mujeres en miniatura. Por supuesto, estas niñas, como sus modelos adultas, tampoco tenían cuerpos. Estos se cubrían con paños pesados y líneas rectas, que los ahogaban en la falta de nombre y de imagen. Eran cuerpos labrados por una "anatomía en pendiente", como la llama Vigarello [1]. Estos cuerpos iban de lo delicado arriba a lo más grosero abajo, siguiendo conceptos astrobiológicos que consideraban las partes corporales inferiores emparentadas con la tierra, lo mundano y, por lo tanto, manchadas de vulgaridad, innobleza y pecado. Por esto, los miembros debajo de la cabeza eran despreciados y relegados a ser simples soportes, zócalos de las partes superiores como el rostro, el cuello, los ojos, las manos, ellas sí depositarias de la nobleza y la gracia, por su cercanía al cielo.

Así nos llegan estas niñas: como una cabeza y unas manos, y con el resto del cuerpo como un secreto. Sin embargo, aunque la representación de estos cuerpos no se detiene en los caracteres sexuales, es claro de un solo golpe de vista que son niñas y no niños. El cabello largo, las mejillas sonrosadas, las bocas finas y rojas ayudan en esta diferenciación visual. Pero hay todavía una herramienta más, tomada de la más rancia tradición icónica que las hace claramente femeninas. Sobre estos cuerpos ocultos se despliega gráficamente una simbología: "Dibujar a un niña era hacer visible la feminidad imaginada como liviandad, quietud, gracia, ensimismamiento, delicadeza, adorno, afectación" [2]. Es un sobre-cuerpo donde se construye simbólicamente el mundo femenino en contraposición al masculino, del cual debe estar separado. Un cuerpo cultural que se despliega sobre el cuerpo natural, gracias a códigos como moños, encajes, prenses, cintas, flores, pliegues, mangas embobadas, faldas con vuelo, bucles y todo tipo de redondeces [3]. El cuerpo de *Collectibles* es el imaginado y estereotipado de la feminidad que tiene su más alta expresión en "la muñeca".

Así como la niña es una versión en miniatura de la mujer adulta, la muñeca es una versión en miniatura de la niña. Y es el lugar de las identidades. Una muñeca es un discurso preciso, pedagógico y autoritario sobre el cuerpo. Se instaura como el ideal al que los cuerpos infantiles deben aspirar, es la cartilla visual que se debe imitar, el modelo corporal que se debe seguir. Es la gran escuela de la feminidad. Hay una fotografía de la serie *De cuento en cuento* (2005) donde este sistema de espejos y correspondencias queda claro. Una de las niñas rubias de Duque está sentada en una especie de trono, como una princesa, con sus bucles sobre los hombros, con su vestido celeste de terciopelo, cuello de bordes redondeados, mangas recogidas, falda amplia, zapaticos blancos con moñitos rosados. Lleva en su regazo, como una hija, una muñeca idéntica: la misma tez blanca, los mismos rasgos finos, pelo rubio ensortijado, cuello de puntas redondeadas, zapaticos finos. ¿Imita la muñeca a la niña o es la niña la que imita a la muñeca? Esta muñeca a la vez que es la bebé que la niña dará a luz en el futuro, es también la más autoritaria voz de la tradición. Como

si ella se estuviera pariendo a sí misma en el exigente proceso de formar un cuerpo femenino tal como debe ser según las exigencias del entorno. Y el género femenino no es una categoría biológica sino un conjunto de códigos que aquí quedan visualmente establecidos.



Serie De Cuento en cuento, "Sin Título".120 x 120 cm. 2005

Las niñas de *Collectibles* han llevado este esfuerzo más allá. Las muñecas que las moldean no están afuera, acunadas en sus brazos. Aquí, al contrario, se han fusionado con ellas mismas. Gracias a la tecnología digital, se han convertido en niñas-muñecas, con cuerpos y manos de porcelana, y caras de carne tersa. Recuerdan con esta mixtura material a aquellos santos coloniales hechos de madera pero coronados por rostros y manos de plata. Y es esta fusión de cuerpos de órdenes diversos (el real y el de la ficción, el de carne y el de porcelana, el contemporáneo y el arquetípico) lo que le presta toda su inquietud a estas imágenes enigmáticas, que superficialmente sólo parecían extremadamente estéticas. No estamos en el nivel de las imitaciones ingenuas de la realidad, sino en el de la deconstrucción de los discursos sobre ella. Estas imágenes no son simplemente de niñas que cumplen los cánones de belleza occidentales. Es el ideal de la feminidad el que aparece

aquí retratado. La feminidad como un código, como la categoría de la imaginación de la que hablaba Sartre, como un conjunto de rasgos inventados que se ponen y se quitan. Estas niñas-muñecas irreales son un fino concentrado de ella, un frasco miniatura donde se guarda su perfume más esencial, su extracto más primitivo. Y esa feminidad es blanca entre nosotros. Estas niñas, sin duda, eran el mejor sueño o quizás la peor pesadilla de ideólogos como Luis López de Mesa, Laureano Gómez o su hijo Álvaro porque representan todo lo que se quería de los cuerpos colombianos pero también todo lo que nunca serían.

Al iniciarse el siglo, se afianzó en los discursos de nuestros políticos y educadores, la idea de la imperfección del cuerpo de los colombianos [4]. Fue entonces una preocupación capital cómo alcanzar el ansiado progreso e ingresar a la modernidad con unos cuerpos imperfectos cuya peor maldición era el mestizaje y la herencia espuria de las razas negras e indígenas. El cuerpo asumió así una importancia capital, porque a pesar de las sospechas que recayeron sobre él, se le consideró un requisito indispensable para el desarrollo de la patria y para la construcción de la nacionalidad. La elite estableció entonces los imaginarios de la sociedad que quería construir y, al hacerlo, también creó un pozo de contradicciones marcadas por la marginación, la segregación y la exclusión en el discurso que nos constituye desde entonces como Nación [5].

Lo negro, lo indio, lo mestizo son pues detectados como los principales obstáculos para avanzar en ese camino del progreso. Era necesario, por lo tanto, sanar este talón de Aquiles que dejaba cojeando al débil cuerpo de nuestra nacionalidad incipiente. Para ello, se propuso acabar las etnias problemáticas mezclándolas cada vez más con elementos arios, llegando incluso a sugerir la entrada masiva de ciudadanos europeos que terminaran de limpiar nuestra contaminada sangre criolla. Era entonces inconcebible pensar en una Nación que le diera cabida a todos, y el único discurso que parecía posible era el de "juntos pero no revueltos". Sin embargo, la realidad era que estábamos juntos y revueltos [SANDOVAL, Armando. El indio: entre el racismo, la nación y la nacionalidad colombiana http://www.naya.org.ar/congreso/ponencia1-13.htm. Página visitada 30 de noviembre de 2009]. En este contexto, el control del cuerpo, con mecanismos sociales como los de la urbanidad, se convirtió en la manera de enfrentar esa diversidad étnica, cultural y social caótica que nos alejaba de la modernidad y del progreso. Así se formó desde entonces una estructura de clase y géneros intransigente, a cada uno de los cuales le correspondía una semiótica corporal y unos comportamientos adecuados que se convertirían en los pilares del orden de la modernidad colombiana. La sociedad queda así compartimentada en férreas casillas sociales y sexuales, que se expresarían en un manejo exterior del cuerpo determinado y codificado con el que se buscaría conjurar la debacle de la imperfección, la degeneración colectiva corporal, la hibridación, la mixtura y la consiguiente ineptitud somática para alcanzar el progreso. Desde entonces se normatizaría el aspecto externo, las conductas, los comportamientos, los movimientos, los ademanes y el arreglo personal adecuados de acuerdo a la posición social, el género y la raza. Estas buenas maneras y costumbres, en su lucha por alcanzar el ideal europeo desde nuestra imperfección racial y cultural, serían propuestas como los elementos distintivos de nuestra balbuceante nacionalidad [6].



Serie Sagrada Familia, "Familia 1". 106 x 120 cm. 2007

En este contexto el cuerpo de la mujer y de las niñas se puso en el ojo del huracán. En ellas se delegó la responsabilidad de cimentar la familia burguesa y la propagación de las buenas costumbres que no eran otra cosa que la base de la nacionalidad incipiente. La adecuación de los cuerpos a sus nuevos usos modernos se debía hacer en el hogar y estaba a cargo de las mujeres, sobre las cuales recaían todas las responsabilidades morales y patrióticas. Y el centro de esta educación eran las niñas, como lo expresa Rufino Cuervo en las páginas de la primera urbanidad que se escribió en el país dedicada específicamente a ellas: "La educación de las niñas exige, hoy más que en ningún otro tiempo, una atención especialísima. En el embate de los vicios y de los malos instintos que amagan tornar el país a la barbarie, la providencia nos presenta en nuestras esposas y en nuestros hijos salvándose de la corrupción general, una esperanza, un medio de salud para el porvenir" [7]. Con discursos como el de la urbanidad y la higiene, el cuerpo dejaba de ser concebido como una condena y pasa a ser una entidad educable y transformable. Sin embargo, siempre estaría el bache entre la idealidad de los discursos y la prosaica realidad. Un tema que parece ser central en la serie *La Sagrada Familia* (2007) de Adriana Duque.

Las niñas de *Collectibles*, impolutas, aisladas, atemporales y sin espacio como las utopías, deben sin embargo en el enigmático mundo de esta *Sagrada Familia* aterrizar, circular, relacionarse y caminar por la tierra sucia del país con sus delicados zapaticos de hebillas. Ya no son muñecas aunque sus cuerpos sigan emulándolas y continúen acunándolas en sus brazos. Más bien cumplen ahora el papel de "las princesas". Algunas tienen coronas, ocupan siempre el centro, sus vestidos aluden a pasados siglos monárquicos y su mirada es mayestática. Sin embargo, sus reinos son espurios. Casas antiguas de techos altos y paredes descascaradas, cortinas de telas baratas, añejos papeles de colgadura, baldosas de pueblo, cocinas ahumadas con fogones de leña, muebles desvencijados… decadentes recintos del sueño o del inconsciente colectivo. Por no hablar de su compañía, del todo indigna o, al menos disonante, para estas perfectas princesas blancas.



Serie Sagrada Familia, "Familia 2". 106 x 120 cm. 2007

Los personajes de *La Sagrada Familia* no parecen ser retratos individuales, personas de carne y hueso, sino más bien encarnaciones míticas de roles, estructuras y funciones familiares, sociales o sicoanalíticas. Allí están, El Padre, La Madre, Los Hermanos, Los Abuelos, Los Tíos, Las Niñas (en mayúscula como se escriben los arquetipos) en sus baratos reinos domésticos. Pero estos grupos familiares son deformes. No hay paz ni sosiego en ellos. El espacio que se instaura entre los personajes no es continuo, sino que parece lleno de baches y de huecos invisibles. Aunque están

todos juntos y posan mudos ante la cámara, los protagonistas de la puesta en escena parecen venir de tiempos distintos, de órdenes culturales diferentes, de complejos simbólicos diversos. Esas niñas blancas no pueden ser hijas biológicas de esos padres de fuertes rasgos indígenas, los vestidos infantiles de terciopelo chocan con las chaquetas de cuero y los bluyines de las mujeres jóvenes, el estrato social de los abuelos no es el de los nietos. La falta de contacto corporal o visual refuerza esa sensación de tensión, de incomodidad, de falta de homogeneidad al interior de las escenas.



Serie personajes, La Sagrada Familia, 10o x 100 cm. c/u, 2007

Sobre las paredes de estos recintos hay colgadas varias imágenes: retratos familiares, reproducciones de obras de la historia del arte universal e imágenes religiosas. Estos cuadros aunque aparecen en un segundo plano, sin embargo están estructurando la escena que tiene lugar adelante. Desde esas representaciones se irradian los ideales occidentales que no se cumplen en nuestra realidad, como aquellos preceptos del orden corporal de la modernidad. Los personajes de Duque, a pesar de sus aparentes esfuerzos, parecen incapaces de emular a sus modelos. Aquel ideal de las familias patriarcales y blancas, cuya armonía instaura el Corazón de Jesús a veces, otras la Virgen María, no se alcanza. En esta serie, al contrario, salta a la vista, la profunda inadecuación entre el cuerpo real, campesino, inculto, no ilustrado, mestizo del colombiano y su ideal que serían aquellos cuadros de las paredes. En ellos se instauran categorías, personajes y posibilidades de relación que los personajes de Duque sólo pueden emular errática y defectuosamente. Aquellas imágenes ejemplares son inalcanzables. Los modelos corporales caucásicos tampoco pueden seguirse con el imperfecto, mestizo y poco urbanizado cuerpo colombiano.

Nadín Ospina [8] ha relatado la anécdota de cómo su familia de ascendencia alemana escondió por generaciones una fotografía donde aparecía una abuela totalmente indígena [HERZOG, Hans-Michael. "El pasado precolombino es inasible", entrevista a Nadín Ospina, en: Revista Mundo, Bogotá, revista 18, junio 16 de 2005]. Esa imagen era la prueba de un pecado original que su clan no estaba dispuestos a admitir. La *Sagrada Familia* de Adriana Duque también parece ocultar otros pecados raciales y culturales de este tipo. Algo ha sucedido en el pasado, algo se esconde, no todo se muestra, nuestra historia colectiva y nuestras historias individuales son oscuras, no han terminado de relatarse ni de verse. Y los pedazos ocultos, las piezas censuradas que le faltan al rompecabezas, son las que no nos dejan leer la anécdota total de estos retratos familiares deformes, enigmáticos, ambiguos. En ellos se establece la brecha entre el país real y el imaginado, entre el cuerpo que quisieron nuestros políticos y educadores y el que teníamos. Estas fotografías son una declaración de rendición ante el ideal. Si el kitsch es la solución criolla para la apropiación

de la pintura de grandes maneras occidentales, las muecas ridículas, impropias, bárbaras de estos personajes son el fallido intento de apropiarse de aquel cuerpo perfecto blanco, urbanizado y moderno. Las únicas que parecen dar la talla a las exigencias del discurso son estas niñas blancas, sin embargo nos queda la duda de que sean reales. Tal vez sólo sean la imagen de la utopía que nunca se cumple. Las mujeres, como siempre y desde siempre condenadas a una perfección inventada por otros.

Nota del editor: El texto publicado en la revista Atlas, de la filóloga e investigadora colombiana Sol Astrid Giraldo, fue publicado en el libro "Cuerpo de Mujer: modelo para armar". Publicado gracias a la adquisición de la Beca de Creación Ensayo- Mujer 2009. Entregado por la Alcaldía de Medellín, Colombia. El libro contiene seis capítulos dedicados a la investigación sobre artistas mujeres colombianas, la relación generada entre cuerpo y representaciones tanto de género como políticas en el arte colombiano y latinoamericano (capítulo publicado anteriormente en revista Atlas)

NOTAS

1. VIGARELLO, Georges. Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005, p 22.

2. OSORIO, Zenaida. Op. cit, p 49.

3. En contraposición al cuerpo femenino de estas niñas, está el cuerpo del niño realizado en otros trabajos de Duque como en la serie *Paisajes* (2001), donde éste se caracteriza por un imaginario visual donde se despliega el color negro en la ropa, lo recto, lo geométrico, lo despojado, lo falto

4. PEDRAZA, Zandra, op. cit., p 20.

5. SANDOVAL, Armando. El indio: entre el racismo, la nación y la nacionalidad colombiana http://www.naya.org.ar/congreso/ponencia1-13.htm. Página visitada 30 de noviembre de 2009.

6. PEDRAZA, Zandra. Op. cit., p 53.

7. Palabras de Rufino Cuervo citadas en PEDRAZA, op. cit., p 31.

8. Nadín Ospina, artista pop y pintor colombiano

ATLAS13 JUNIO, 2016



Home

TextosReseña

La lengua de los pájaros en Galería Panam

La muestra ***La Lengua de los Pájaros,*** es un proyecto colectivo curado por el Historiador del Arte **Andrés Grillo**, con obras de **Bárbara Oettinger, María José Rojas** y **Ricardo Pizarro**. En ella se abordan desde distintos medios como el vídeo, imágenes e instalación, diferentes acepciones del estado melancólico y su relación con la creación artística desde el estudio pre-científico de la alquimia.
En este sentido, las obras de los artistas en galería **Panam** establecen un medio de comunión en la relación objeto-sujeto, abandonando la preeminencia de la argumentación racional propia de la modernidad, en donde la contemplación, la imaginación y la meditación trascendental se unen como un todo sensible, orgánico y místico.



Bárbara Oettinger, Ya sea en el aire o la tierra, en el fuego o el agua, vídeo, 2016

Con respecto al trabajo de los artistas el curador Andrés Grillo nos señala: "La obra, ***Ya sea en el aire o la tierra***, ***en el fuego o el agua*** de Bárbara Oettinger, ahonda en la relación interrogativa propia del estado melancólico alquímico, más precisamente, en el nigredo. Siendo un conocimiento que se nutría de muchas fuentes diversas, existía un consenso más o menos acabado que el opus contaba de cuatro partes más o menos definidas y a través de las cuales se regían los ciclos de la vida. El cuatro, número maestro en la tradición pitagórica, influencia vital en las cuestiones alquímicas regía sobre los 4 humores del cuerpo, las 4 estaciones del año o las 4 etapas de la vida de un ser humano. Para el opus se contaban 4 estados de la materia para alcanzar la piedra filosofal. Cuatro estados que eran a su vez cuatro colores: 1) nigredo o melanosi materia negra (putrefacción, concerniente a todo lo existente), 2) albedo, blanco, 3) citrinitas, amarillo y 4) rubedo, rojo y a veces viriditas, verde.

En *Ya sea*, la artista enseña un film donde distintos personajes vestidos de negro se enfrentan a un paisaje frio, interrogándolo. En él se explora la relación del hombre, el paisaje y los cuatro elementos (aire, tierra, fuego y agua) a los que se asocian los estados de transmutación y ascenso de la materia, no precisamente en el orden acostumbrado, mientras éste se encuentra sumido en un estado meditativo. También en él se aprecia la dinámica interna de un narrador, representado a partir de una serie de sentimientos y emociones de naturaleza existencialista. Con esta operación, se hace referencia a la sublimación de los cuatro elementos y la muerte como confrontación de lo místico y lo racional.

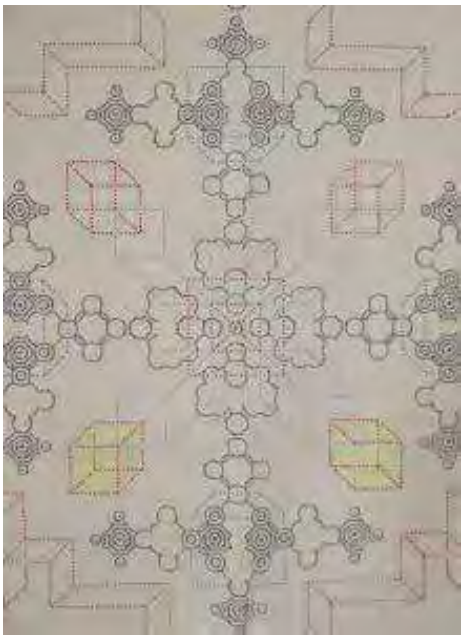


María José Rojas, Jardín Interior, Instalación, 2016



María José Rojas, Jardín Interior, Instalación, 2016

En el trabajo ***Jardín Interior*** de María José Rojas se realizan dos instalaciones. En una de estas se podrán observar largas y delgadas cajas de luz que se extienden por los muros de la galería, en las cuales se exhiben objetos atrapados en el marco de diapositivas, acercándonos de esta manera a la visión microscópica del entorno. Los objetos coleccionados y fijados entre los vidrios, se transforman en especímenes destinados a la observación cual "placas de Petri", para ser exhibidos como parte de una secuencia. La luz atraviesa el objeto, destacando sus atributos de transparencia/opacidad, actuando como la inspección de un ojo observador, bajo la cual estos objetos y texturas, manifiestan sus verdaderos atributos materiales y geométricos. Así aparece lo invisible, las estructuras subyacentes a la realidad, aquello que es necesario recoger, enmarcar, ampliar y someter a la luz para ser visibilizado. La inspección de estos objetos de la naturaleza en línea recta dan paso a la lectura unitaria de estas estructuras y texturas antes ocultas bajo la superficie, develando una fracción del todo que constituye nuestra realidad, recordándonos que aunque nuestra percepción y conciencia nos ofrezcan la ilusión de un mundo fragmentado, la vida está constituida de una sola estructura indivisible: la Unidad.



Ricardo Pizarro, ( ), dibujo, 2016

Finalmente en el trabajo ***( )*** de Ricardo Pizarro, lo que se expone son dibujos de geometrías concéntricas, hechos a través de puntos con marcadores de colores sobre toalla nova, que nos habla de una labor dedicada de tipo trascendental al borde de lo desechable, relevando lo fugaz místico de la arena, a un material industrial. Para ello, el artista se somete a verdaderos trances de producción manual, cuyo proceso va exponiendo en sus diferentes estaciones de producción." (Texto reseña obras de Andrés Grillo).

La lengua de los pájaros
Galería Panam, Inauguración 24 de junio 19:30 hrs, Hasta el 23 de julio 2016
Calle Guardia Marina Ernesto Riquelme 586, Santiago, Región Metropolitana (Metro Sta. Ana)

/Atlas

IMAGEN, CUERPO

**ALEJANDRA CASTILLO5 MAYO, 2016**





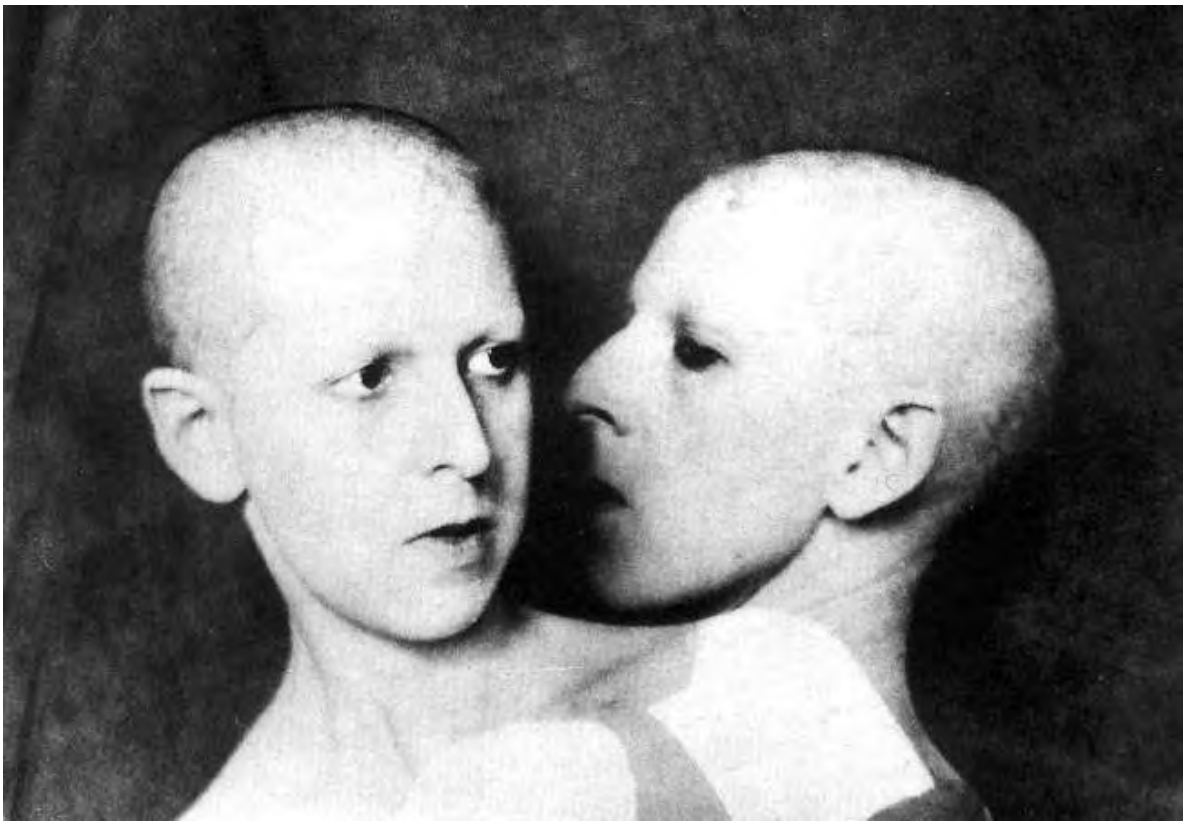
Home

TextosEnsayo

Imagen, cuerpo

"La fuerza normativa de la performatividad –su poder de establecer qué ha de considerarse un "ser"– se ejerce no sólo mediante la reiteración, también se aplica mediante la exclusión. Y en el caso de los cuerpos, tales exclusiones amenazan la significación constituyendo márgenes abyectos o aquello que está estrictamente forcluido: lo invivible, lo inenarrable, lo traumático" Judith Butler

La imagen "hace algo" sobre aquellos que la observan. Toca, afecta, asevera Susan Sontag [1] La imagen devuelve en una multiplicidad de sentidos la trayectoria lineal de la mirada que se posa en ella. En el borde del límite de lo que aquella afirmación mienta, es donde la imagen siempre desbarata todo cierre interpretativo. Lo propio de la imagen es la indeterminación. Las imágenes enlazan y desvinculan lo visible y su significación, palabra y efecto produciendo sentidos pero, a su vez, desviándolos [2] La imagen, entonces, como falla y alteración, como apertura y performance. Lejos de la estabilización, la imagen es la superficie en la que confluyen diversos registros. Lugar de cruces y desfases infinitos en el que se encuentran, en tanto efectos de circulación, objetos, sujetos, lo expresado, lo silente, la intención, así como la falta de ella, el presente y el pasado.



Claude Cahun, Que me veux-tu? (1928)

En ese lugar de calces y descalces es quizás donde podríamos situar la fotografía de Claude Cahun; artista visual, escritora, lesbiana e integrante del movimiento surrealista francés de la primera mitad del siglo veinte. Tal como su nombre "Claude", su fotografía (la serie de sus autorretratos) evidencia la sutil tangencia de dos registros, uno masculino y otro femenino. Sin optar por uno, ni desechar el otro, Cahun hace de su imagen un lugar para la controversia y para la pregunta polémica sobre el estatuto del cuerpo cuando éste se sustrae a la narración del dos de la heteronormatividad. Tomemos por índice aquella imagen-enigma titulada, con acierto, Que me veux-tu? (1928). Casi como una pregunta lanzada al ojo del espectador distraído, Que me veux –tu? busca desordenar el reparto de los sexos en la superposición de dos imágenes, en la superposición de un cuerpo sobre otro. Claude Cahun se expone calva, simulando estar desnuda, se duplica en un abrazo ficticio, irreal, en el que el/ella, simultáneamente, toma dos posiciones del movimiento circular de dos cuerpos que se enfrentan con indiferencia. Tal vez posando la pose del amor romántico, cuando éste se escenifica en el dos de la pareja, Claude Cahun se duplica. La imagen se desdobla en dos rostros que se aproximan en un gesto similar al besar; pero, sin embargo, sin afecto. Los cuerpos, si bien están superpuestos, parecen no tocarse, incluso delatan lejanía en las miradas que escapan del encuadre fotográfico. Que me veux –tu? [¿Qué quieres de mí?], pregunta-enigma que no sabemos cómo responder. No obstante ello, intuimos, sabemos, que hay algo que se sustrae en la fotografía de Cahun y es, precisamente, ahí donde se instala la persistente, e inacabada, pregunta por la imagen y el cuerpo. ¿Cuál es este cuerpo que se expone? ¿Es uno, es el mismo? ¿Es ella o él quien impide aquel abrazo imposible? En fin, ¿cuál cuerpo, qué género?

La imagen nunca es una imagen. Pareciera ser que lo propio de la imagen es la posibilidad de interrumpir la ficción de la unidad que ésta recrea. Es por ello, que la imagen es un afuera del tiempo que se expone, paradójicamente, en el tiempo. Luego dos son sus principales definiciones: la heterogénesis y heterocronía. La primera nos remite a un complejo entramado de regímenes de expresión. Para Deleuze la heterogénesis no es otra cosa que la suspensión de la unívoca linealidad de la causa y del efecto en favor del enlazamiento de micro acontecimientos que duplican dichas linealidades. La segunda no es sino el anudamiento de la positividad del registro con la actualización de la mirada. De ahí que la imagen sea siempre imagen-movimiento. La imagen afecta, la imagen toca. Este poder de afectación permite descorrer y explicitar los marcos de clausura de la imagen en una interpretación, en una sola descripción. Siempre hay más de una imagen en la imagen, una que subvierte, altera, el registro de lo visible. No en el sentido de querer mostrar que hay "otros" mundos como lo parece insinuar Susan Sontag cuando describe la fotografía de Diane Arbus, sino más bien como un índice fallido de lo que asumimos como "nuestro" mundo.



Dora Maar, Mannequin en vitrine (1935).

En esta línea argumental se podría describir el trabajo fotográfico de Dora Maar. Pienso, particularmente, en Mannequin en vitrine (1935). De un lado de la vidriera, un maniquí femenino que mira con dulce altivez hacia la calle; del otro lado, la mirada de Dora Maar, que es,

paradójicamente, respondida por la fijeza del eterno femenino petrificado en un molde que no es otra cosa que la cotidiana pedagogía femenina de la corrección.Una imagen del eterno femenino que como augurio anticipó los nombres con lo que por mucho tiempo sería conocida la fotógrafa francesa: discípula de Brissaï, modelo de Man Ray y amante de Picasso. Pero, al mismo tiempo, una imagen como quiebra del espejo de la semejanza. La superposición del artificio, la muñeca, en lugar de la representación de las mujeres no persigue solo indicar el reemplazo de lo natural del cuerpo femenino por lo artificial del cuerpo protético, sino que busca, más bien, llamar la atención de la artificialidad en la propia representación de lo femenino entendida como "natural de las mujeres". Podríamos indicar, entonces, que lo propio de la fotografía de Dora Maar será jugar con la ambigüedad dando posibilidad a otros enlazamientos entre semejanza, diferencia y artificio. Imagen-metamórfica ha llamado Jacques Rancière a este tipo de operación visual: "no hay naturaleza propia de las imágenes del arte que las separe de una manera estable de la negociación de las semejanzas y de la discursividad de los síntomas" [3]

Si bien lo propio de la imagen es sustraerse a la mostración de "una imagen", la pregunta que podríamos hacernos en este espacio de escritura es la siguiente: ¿qué le ocurre a la imagen cuando lo que esta enseña es un cuerpo? Más aún, ¿qué sucede cuando este cuerpo es un cuerpo sexuado? A la propia complicación que toda imagen porta, no podríamos dejar de advertir la complicación de un cuerpo cuyo género es expresión de un orden binario que lo fija masculino o femenino; lo describe funcional y eficiente bajo el par de lo normal o lo patológico; y lo visibiliza bajo jerarquías raciales que desde la dicotomía de luz/oscuridad organizan un espacio en común de dominio y, a su vez, de exclusión y de segregación.
Como bien sabemos, este orden doble, que no deja de hablar a cada momento de binomios, dualidades y dicotomías no son sino señuelos y formas de lo Uno, de la propiedad, de la identidad y de las metáforas arraigadas en la voz "origen". Por extraño que parezca la determinación de los cuerpos bajo esta voz de lo Uno -pero que siempre se dicen en el dos de la dualidad- ocurre a través de actos cuya materialidad no es otra que la del lenguaje. Curiosa materialidad ésta que a fuerza de golpes de voz, en su reiteración, modela y da figuración a cuerpos propios e impropios, a cuerpos que importan y cuerpos descartables. Este poder de habla no es otro que el poder la de performatividad. En este sentido, Judith Butler advierte que contra de la idea de que la performatividad es la expresión eficaz de una voluntad humana en el lenguaje, se debe redefinir la performatividad como una modalidad específica del poder, entendido como discurso. "Para poder materializar una serie de efectos, el discurso debe entenderse como un conjunto de cadenas complejas y convergentes cuyos "efectos" son vectores de poder" [4]



Diane Arbus, Identical Twins, 1967

En el decir y en la iteración de una serie de enunciados de autoridad se “materializa”, se hace “visible”, se normaliza, un cuerpo. Esto lo sabe Diane Arbus. Cada una de sus fotografías se instala desde un ángulo que deja ver como esta voz de autoridad establece lo propio y lo impropio de un cuerpo. No estoy del todo de acuerdo con Susan Sontag cuando señala que fotografiar es conferir importancia [5]. No al menos en lo que tiene que ver con la fotografía de Diana Arbus. El hecho de dar importancia a vidas anónimas, sacarlas, por este acto, de la serialidad indiferenciada de su cotidianidad implica elevarlas al lugar del privilegio y de la visibilidad de la que gozan las vidas que importan. Este gesto que va desde lo bajo a lo alto, y se traza en el haz de luz que desde lo sombrío de la noche se eleva a la clarinada del día, no hace sino reforzar la distinción entre los sujetos del privilegio y los anónimos desfavorecidos. El propio hecho de “conferir importancia” implica presuponer un orden de la desigualdad. Es sólo a partir de este orden que algunos pueden considerarse a sí mismos como parte de la humanidad, mientras que a otros sólo les resta el nombre

de parias o monstruos. De ahí que también me parezca errado el modo en que Sontag describe la monstruosidad en las imágenes de Arbus. En Estados Unidos visto por fotografías, oscuramente, estudio dedicado a la obra visual de Diane Arbus, Sontag sostiene:

"monstruos diversos y casos límites –casi todos feos, con ropas grotescas o desfavorecedoras, en sitios desolados u yermos– que se han detenido a posar y que, a menudo, observan al espectador con franqueza y confianza. La obra de Arbus no invita a los espectadores a identificarse con los parias y las aparentemente desdichadas personas que fotografío. La humanidad no es una" [6]

No es simplemente la distinción entre belleza y fealdad lo que perturba en las imágenes de Diane Arbus. Tampoco lo es la presunta apertura a esos otros mundos, a esas "otras" vidas menos favorecidas que las nuestras como parece decir Sontag. Lo que perturba no es la otredad sino el modo en que la voz autorizada de la "humanidad" se constituye en la propia exclusión de lo privado, lo femenino, lo cotidiano y el cuerpo. Por tanto, bien podríamos decir que lo monstruoso nunca se ha opuesto a la belleza sino que implica más bien la alteración de las coordenadas que rigen nuestro sentido común perturbando; así, la propiedad e impropiedad no en aquellos y lejanos "otros", sino en nosotros mismos. He ahí la monstruosidad, no tanto en la imagen sino en nuestra propia mirada que incasablemente reproduce el orden de jerarquías de la "humanidad compartida". ¿Qué es lo que perturba en Identical Twins? (1967) Tal vez la duplicidad, quizás la potencial ruina del orden de la propiedad descrita en las metáforas de la indivisibilidad, la autenticidad y la originalidad. Las imágenes de Diane Arbus, es cierto, son monstruosas, pero lo son menos como saltos fuera de la "normalidad", que como índice de alteración de jerarquías, órdenes y posiciones de poder. En otras palabras, la imagen-monstruo de Arbus vuelve visible aquella dimensión performativa del poder que va rauda de voz en voz hablando de normalidad y cuerpos que importan.

En este punto no parecen estar tan distantes Judith Butler y Jacques Rancière. Al menos no cuando este último describe a la "oralidad" como uno de los dispositivos de poder que hace posible establecer el reparto de identidades, actividades y espacios [7]. El propio dispositivo de la voz en tanto acto sonoro autorizado da lugar a la "distinción entre los hombres de la palabra en acto y los hombres de voz ruidosa, entre los que actúan y los que no hacen más que vivir" [8]. Y, tal vez, dando un salto fuera del texto, o como una nota al margen, nos podríamos preguntar: ¿Cuántas veces hemos oído aquello que las mujeres son ruidosas? ¿Qué lugar, o quizás, qué, les correspondería por ello en el reparto de lo humano? A este dispositivo de orden, jerarquías y exclusión, Rancière le opondrá, o bien, la palabra muda, esto es, la escritura como lugar de alteración y falla del dispositivo de la voz [9]; o bien, la imagen pensativa, registro oblicuo, parte y no parte del orden de la representación que la imagen deja ver. Tomando distancia de Walter Benjamin, como de Roland Barthes, en lo que a la fotografía respecta, Rancière señalará, mediante dos negaciones, que la pensatividad no se refiere ni al "aura" y ni al "punctum" [10] La imagen pensativa instaura otro estatuto con la representación que ella porta, pone en cercanía dos regímenes de expresión, en primera instancia, diversos: lo visible de la imagen y su alteración. Hay dos modos en los que la alteración toma posición: la desidentificación y lo anónimo.



Rineke Dijkstra, New Mothers, 1994

La aparición de cualquiera en la imagen revoca el orden de las jerarquías del régimen representativo del arte a favor de la aparición de lo femenino, lo cotidiano y el cuerpo. No es casual por ello que Rancière describa las imágenes de la fotógrafa holandesa Rineke Dijkstra como imágenes pensativas. Principalmente mujeres cuya una condición en común es estar en movimiento, a pesar de la quietud de sus cuerpos, de sus miradas: "la fotógrafa Rineke Dijkstra representa a individuos de identidad incierta (…) unos seres cualquiera, poco expresivos, pero dotados por eso mismo de una cierta distancia, de un cierto misterio, parecido al de los retratos de personajes de antaño representativos y convertidos, para nosotros, en anónimos" [11]

Mujeres sin nombre, desnudas, detenidas frente al lente de la cámara. Y, no obstante, en paradójico movimiento como en la serie fotográfica New Mothers (1994) de Dijkstra. Distinta al desnudo erótico o al artístico, esta serie enseña cuerpos de mujeres despojados de vestidos, sin duda, pero el hecho de estar desnudos no es el objeto de imagen. Mujeres anónimas, desnudas, que solo comparten el hecho de cargar en brazos a sus bebes recién nacidos. Es precisamente, ahí, en el espacio intangible de dos cuerpos en recíproca transformación donde se expone la desnudez como fragilidad de un cuerpo aferrándose a otro cuerpo. Es en el propio gesto de aferrase donde nacen, paradójicamente, las madres y sus hijas e hijos. Al hecho de la intangibilidad de los cuerpos, Dijkstra incorpora otro registro de lo intangible: el tiempo. Estos cuerpos aferrados se acostumbran a la presencia del uno y del otro a una hora, un día, una semana luego del parto. Si hay alguna turbación en la exposición no está en el hecho de estar desnudos sino en volverse un cuerpo para otro cuerpo y para eso se necesita el paso del tiempo, su invisible trabajo. Habitualmente se ha dicho que Rineke Dijkstra fotografía a personas en momentos de tránsito o transformación. Más allá del valor de esa descripción, me parece que dos son los elementos más indicativos de sus imágenes: lo singular en la serie y la des-identificación. Cada una de las nuevas madres retratadas no dejan de ser mujeres con sus bebes recién nacidos, como cualquiera. Sin embargo, la detención del tiempo en los nombres Julie, Tecka y Saskia las vuelve singulares, las arrebata del eterno femenino para instalarlas en una narración que problematiza el anudamiento usual de las palabras "mujeres" y "madres". Asimismo, el "instinto materno" se ve de pronto desplazado metonímicamente por el frágil movimiento de "aferrarse".

Más que una identidad, un gesto. Más que una imagen, un cuerpo.

Nota del editor: Este texto hace parte del libro ***Imagen, Cuerpo*** de Alejandra Castillo, publicado por editorial Palinodia (Santiago) y La Cebra (Bs As) en el año 2015.

NOTA

1. Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, trad.Carlos Gardini, Barcelona, Random House Mondadori, 2012
2. Jacques Rancière, *El destino de las imágenes*, trad. M. Gajdowski, Buenos Aires, Prometeo Ediciones, 2009, p, 26
3. Ibíd., p. 44
4. Judith Butler. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, trad., Alcira Bixio, Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 266
5. Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, op. cit., p. 36
6. Ibíd., p. 40
7. Jacques Rancière, *Política de la literatura*, trad., Marcelo G. Burello, Lucía Vogelfang, y J. L. Caputo, o, Buenos Aires, Ediciones del Zorzal, 2011, p. 29
8. Ibíd., p. 29
9. Jacques Rancière, *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, trad. Cecilia González, Buenos Aires, La Eterna Cadencia Ediciones, 2009
10. Jacques Rancière, "La Imagen pensativa", *El espectador emancipado,* trad. Ariel Dilon, Barcelona, Ellago Ediciones, 2010, p. 121
11. Ibid., p. 110

/Atlas

PONER EL CUERPO O SOBRE UN VITALISMO SIN VANGUARDIA

[PAZ LÓPEZ](#)**4 MAYO, 2016**



[Home](#)

[TextosCrítica](#)

Poner el cuerpo o sobre un vitalismo sin vanguardia

Sobre Poner el cuerpo. Llamamientos de arte y política en los años 80 en América Latina. Paulina Varas y Javiera Manzi, curadoras.

Un hombre está sentado solo en una mesa, o exiguamente acompañado por una taza de café y un clavel rojo sumergido en una botella que ahora es un florero. El color verde musgo de la imagen hace resplandecer el rostro taciturno, triste o melancólico de ese hombre que mira fijamente por la ventana de un café que imaginamos al costado de una carretera. Es una imagen bella, una que ahora ronda como un fantasma insistente las páginas de un libro de título curioso que acaba de salir publicado: Comunismo del hombre solo. Un ensayo sobre Aki Kaurismäki. ¿Pero no era el comunismo un asunto de organizar colectivamente las fuerzas proletarias, una manera de estar juntos? En vísperas del centenario de la Revolución rusa, este conmovedor ensayo no encarna ni dramatiza, no traduce a la figuración épica propia de un realismo socialista la empresa comunista, sino que se limita a declinarla o a enfrentarla con sus zonas de sombra, sus pliegues excéntricos, sus potencias emancipadoras. Porque aquí el hombre solo, versión deprimida de la “saña de perro de

presa de un agitador", le enrostra a la vanguardia -política pero también artística- haber frustrado la promesa de igualdad en nombre del diseño de una humanidad donde todas las identidades ya estaban previamente configuradas. El hombre solo, en cambio, figura más tierna que la del profeta o el maestro, reclama la inmanencia del afecto como única fuerza capaz de producir un escándalo en la sedentaria casa de la identidad. El hombre solo se "hunde en la zona impersonal del afecto. Pensamientos que se esparcen, manos que exploran, labios que se buscan, intensidad de un enredo que pasa por el ojo descentrado de una solidaridad inmotivada"[1] . El hombre solo, entonces, pone su cuerpo.



Gang do Movimiento de Arte Porno Revista Gang, Numero 1, Río de Janeiro , 1980-1981

Poner el cuerpo. Así se llama la muestra que ahora comentamos, capítulo local de un proyecto colectivo de largo aliento que desde el año 2007 y bajo el nombre Red Conceptualismos del sur ha venido exhumando y reorganizando los documentos sobre arte conceptual latinoamericano producido en contextos de violencia estatal y fuerte agitación social. Ella nos invita, en primera instancia, a enfrentarnos a estos archivos inscritos ahora en pie de igualdad con las actuales máquinas de producción artística y política. Son esos documentos entonces los que ponen su cuerpo para volver a interrogar los confines de la experiencia revolucionaria donde dormitan nombres y categorías que reclaman ser sometidos a examen. En ese sentido, **Paulina Varas** y **Javiera Manzi** son acá menos curadoras que anfitrionas, unas cuya ética de la hospitalidad les permite hacer lugar, producir tiempo, espacio y esperar pacientemente que aquello que han "montado" se ponga finalmente a reverberar.



Janet Toro, Dos preguntas. Paseo Ahumada, Santiago de Chile, 1986 Cooperación Claudia Winther. Fotografía Cucho Márquez. 4 fotografías b/n, copia exposición, 20×30 c/u

Se trata de una plataforma de encuentro, una donde se dan cita fotografías, vídeos, audios, gráficas, publicaciones y documentos provenientes de diversos países del cono sur, materiales que excitados por la muerte, la tortura y la desaparición terminaron por aguzar su potencia visual. El visitante que se detiene a mirar cada imagen no puede dejar de oír uno de los poemas más conmovedores de Néstor Perlongher, Cadáveres, escrito en 1982 en un largo trayecto entre Buenos Aires y Sao Paulo. Esta instalación sonora, lejos de estar allí como "música de fondo", nos devuelve una imagen, la única imagen quizás perdurable: la imagen de la destrucción.

(…)
Hay Cadáveres
En las redes de los pescadores
En el tropiezo de los cangrejales
En la del pelo que se toma
Con un prendedorcito descolgado
Hay Cadáveres
En lo preciso de esta ausencia
En lo que raya esa palabra

En su divina presencia (…)
Hay cadáveres

Hay cadáveres, sobre todo cadáveres, entonces lo que vemos en Poner el cuerpo son precisamente imágenes de la destrucción (del proyecto utópico de izquierda, de los cuerpos militantes, de los lazos filiales). Boris Groys, leyendo el Cuadrado negro de Malevich, señala que la "destrucción no puede ser destruida por su propia imagen" y entonces serán esas imágenes las que sobrevivirán siempre como huellas. Desde esa condición nos miran, desde allí nos llaman. Y llamamiento será justamente el nombre que se inscribe como una voz extraña en el cuerpo de esta exposición. Llamamiento, dicen sus curadoras, "es el nombre con que fueron conocidas las declaraciones que buscaron agitar y convocar a una toma de posición y acción colectiva en la lucha contra el régimen imperante. Estos no fueron llamados discretos, muy por el contrario, su nombre indica el carácter de un llamado que no se agota, que no triunfa, pero que al mismo tiempo no establece cierre ni dimisión". Verbo y sustantivo al mismo tiempo, seña de una aleación entre un cuerpo y una voz que no terminan nunca de pertenecerse. Palabra subversiva, porque destituye la ley de la necesidad para implantar la de la contingencia, porque no busca someter los cuerpos (la inmanencia de sus afectos) a la ley de un orden que los trasciende. Su potencia consistiría precisamente en el fracaso, o en habitar un límite: ni voz déspota ni coro de voces que se rebela, sino ese "filo en que poder e insurrección se fascinan unos con otros" sin establecer "cierre ni dimisión".



Colectivo Chaclayo, Lima, Perú (Detalle)



Colectivo Chaclayo, Lima, Perú (Detalle)

Por eso tal vez Varas y Manzi hablan de activismos cuando definen la línea curatorial de la exposición. Se trataría de materiales que renunciaron a transformar el proceso en resultado. No hay obra, podríamos decir, en cambio hay banda (como hay banda también en Los detectives salvajes de Bolaño): "ráfagas de aire, torbellinos hiperquinéticos, una especie de movimiento grupuscular continuo, una compulsión a respirar, a tragar aire (…), un atletismo de pulmones rotos y músculos gastados" [2]. Activismo y no vitalismo vanguardista, y en eso los hombres solos de Kaurismäki no se diferencian del hombre colectivo de cuya acción conjunta emergen los documentos que esta muestra exhibe. Porque no es un asunto de números, eso lo sabía Deleuze cuando esbozaba su política de lo minoritario: "Las minorías y las mayorías no se distinguen por el número. Una minoría puede ser más numerosa que una mayoría. Aquello que define la mayoría es un modelo al que hay que conformarse: por ejemplo, europeo medio, adulto, varón, habitante de las ciudades. Mientras que una minoría no tiene modelo, es un devenir, un proceso" [3].

Si decíamos que ese vitalismo que emerge en un contexto donde prima la desventura no es vanguardista, es porque da la impresión de que la contigüidad de los cuerpos, las alianzas, los pactos, la amistad, el enjambre no están mediados por un programa-modelo que debería realizarse en un futuro, sino animados por la necesidad de un cuerpo a cuerpo que no busca otra cosa que introducir en su propio hacer la práctica de los otros. Una estética de la hospitalidad que busca

construir un mundo que por fin los acoja, prescindiendo para ello de una ley que esté por fuera de lo que ese lazo amoroso construye en su propio presente.



Vista exposición Museo Solidaridad Salvador Allende

Aquí hay cuerpos, sobre todo cuerpos. Si el comunismo del hombre solo es también el comunismo de los cuerpos que comparten la capacidad de devolverse la mirada habiendo aprendido primero a prescindir de la nostalgia y la esperanza, los cuerpos que aquí vemos no son los del mártir o el atleta (como los cuerpos endurecidos y entrenados del ruso Deineka), tampoco son mesiánicos o maquinales. Son más bien enfermos, endebles, quebrados, protésicos, fuera de quicio, mortales, deseantes, y desde esa condición se buscan y producen comunidad.

Poner el cuerpo se llamó también la nota necrológica que Álvaro Bisama escribió a propósito de la muerte de Carlos Leppe, un artista que no dudó en degradar su propio cuerpo para metaforizar la degradación de un país completo. La nota termina del siguiente modo: Leppe "es el maestro que sabe que el cuerpo es la única categoría posible, que la carne es una verdad inapelable, que todo pasa por ahí. El shock y el encuentro, el asco y la identidad (…), como si no hubiera que decir nada, salvo recordar eso que Leppe y los artistas de su generación nos enseñaron como una lección imborrable: aprender a descubrir lo que la historia calla en lo que la piel afirma" [4]

Fotografías cortesía Museo Solidaridad Salvador Allende

Poner el cuerpo. Llamamientos de arte y política en los años 80 en América Latina

Museo de la Solidaridad Salvador Allende
República 475, Santiago, Chile
Martes a domingo de 10 a 18 horas

Desde el 09 de abril al 28 de junio 2016

NOTA

1. Galende, Federico (2016). *Comunismo del hombre solo. Un ensayo sobre Aki Kaurismäki.* Santiago: Catálogo libros, p. 30
2. Pauls, Alan (2012). *Temas lentos.* Santiago: Ediciones universidad Diego Portales, p. 66
3. Entrevista a Gilles Deleuze. http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Deleuze_Toni_Negri.htm
4. Álvaro Bisama: http://www.quepasa.cl/articulo/cultura/2015/10/poner-el-cuerpo.shtml/

/Atlas

“DOCUMENTOS EXTRAVIADOS. NIÑOS DE CHERNÓBIL EN CUBA”. LA VOZ Y EL ARCHIVO EN LA OBRA DE SONIA CUNLIFFE

VERÓNICA TRONCOSO26 ABRIL, 2016



Home

ZonasArchivo Contemporáneo

“Documentos extraviados. Niños de Chernóbil en Cuba”.
La voz y el archivo en la obra de Sonia Cunliffe

“Esas palabras, cuidadosamente atesoradas en el papel y en la memoria,
pueden adquirir fuerza performativa sólo si se las delega a la voz,
y es como si el uso de la voz dotara en última instancia a esas palabras
de carácter sacro y asegurara su eficacia ritual.”
Madlen, Dolar, “Una voz y nada mas”

El archivo puede ser leído y visibilizado como un corpus que contiene varios tipos de materiales, desde la concepción más clásica como por ejemplo documentos escritos y certificados, hasta formas más recientes de ser concebidas como repositorios de información: fotografías, mapas, filmografía, objetos diversos, así como el mismo sujeto en su estado vital y/o mortuorio.
Esta concepción extendida del archivo en una época en la que todos manipulamos sistemas de archivación y procesamiento de datos, en que el tiempo y el sitio, lo corpóreo y lo efímero han quedado en cuestión, nos hace preguntarnos por esta dimensión del archivo relacionada con el sujeto en sí, con aquel que ha estado produciendo información coorporalizada y transmitida o

nunca antes transmitida: este sujeto que ha guardado, información vital a partir de sus actos. Y a su vez, nos preguntaremos sobre los actos performativos que son realizados por quien entra en contacto con el corpus del archivo para re-insertarlos y visibilizarlos: “Un verdadero movimiento dialéctico: entre el tiempo-corte de lo que llama la recuperación del pasado antiguo y el tiempo remolino de los <>, que han permanecido latentes, eficaces en un cierto sentido, en el corazón mismo de la <> que los mantenía desapercibidos.” (Huberman, 2009, p.71)

Esta dimensión desde el sujeto, es aquella en que él esta siempre presente tanto fantasmal–ausencia–, como presencial. Diremos en este sentido que: los actos vitales depositados –residuos– en el archivo, así como los actos vitales ejecutados en el proceso de intervención en los archivos, se encuentran en una permanente tensión entre el tiempo, el cuerpo, el lugar, la interfaz de su inserción y los sistemas de archivación.

En el campo del arte, estas tensiones parecen quedar difusas o desdibujadas bajo prácticas que son producidas mediante diversos dispositivos y la puesta en montaje en lugares de mediación, des-dibujo que como un nuevo trazado, articula, desarticula, arma, desarma, mezcla, desmonta e instala una nueva lectura así como nuevos lenguajes para esta re-escritura del pasado.



Niños de Chernóbil en Cuba, archivo fotográfico

A partir de este prisma en que el archivo dialoga por medio del sujeto, su subjetividad, corporalidad, sonoridad, exudación, imágenes, desplazamientos y deseos, será desde el cual haremos la lectura de la obra: ***Documentos extraviados. Niños de Chernóbil en Cuba.***

El 26 de abril del 2016 se cumplen 30 años del desastre nuclear de Chernóbil, en este mismo día la artista peruana **Sonia Cunliffe** (1966) inaugura en Lima, Perú, la obra titulada: *Documentos extraviados. Niños de Chernóbil en Cuba*. Título de lenguaje directo, sin metáforas ni sutilezas, nos habla de cómo lo ocurrido en la ex Unión Soviética impactó a la realidad del pueblo cubano que desde 1990 hasta el año 2011, desarrolló y llevó a cabo un programa de ayuda médica en el cual fueron atendidos 26.000 niños de Chernóbil afectados por la radiación.

El desastre nuclear de Chernóbil provoca la movilización de las personas que fueron afectadas por la radiación, las cuales se vieron obligadas a dejar su tierra e incluso a emigrar hacia otros continentes, este desastre ocurre en un contexto en el cual la Unión Soviética se encontraba en pleno proceso de desintegración gatillada un año antes producto de la caída del Muro de Berlín (1989). Es en este complejo escenario, en que Cuba acepta el reto de llevar a cabo el programa médico de ayuda a los niños de Chernóbil, programa que por decisiones políticas no es hecho visible por el Estado cubano.



Fidel Castro con los niños de Chernóbil, 1990

Este es el campo histórico, político y social que **Cunliffe** recoge y desde el cual, genera una operación cartográfica que re-traza arqueológicamente el contexto en que el mapa global fue alterado, primero por el desmantelamiento de las fronteras ideológicas y luego por el avance silencioso de la radiación que no sólo atravesaba todo tipo de bordes, sino que iba quedando impregnado y heredado de una generación a otra.
La cartografía que se traza y entreteje en la obra, es producida a partir de una mirada afectiva que deriva entre el archivo y el contacto con los sujetos, una construcción que hecha con sensibilidad y humanidad, deja leer o mas bien entre-leer el contexto político que aconteció. Operación desde la

cual **Cunliffe** re-construye y re-sitúa las historias extraviadas e invisibles que fueron depositadas en los archivos y en sus protagonistas, un re-montaje histórico que se lleva a cabo en un lugar lejano de los territorios en donde ocurrieron los hechos. La historia de estos niños se traslada ahora 30 años después a Lima Perú.

Podemos pensar que desde este desplazamiento cartográfico que es trazado desde los archivos a los sujetos, emerge una bisagra temporal y territorial que reverbera, así como el sonido, el mapa de las catástrofes del pasado como del presente, desdibujando y re-dibujando los territorios y sus bordes. Imposible es no pensar a partir de esta historia de niños, sobre la situación actual de los refugiados sirios, que en sus desesperados intentos de migración, han puesto en cuestión las implicancias humanitarias de las fronteras físicas y humanas de los países y sus habitantes.

Encuentro y relato, una performatividad

Sonia Cunliffe en el 2011 se entera casualmente, justo antes de un viaje a Cuba, de la historia de los niños de Chernóbil en Cuba, sin embargo durante ese viaje no obtiene los permisos para acceder a los archivos. No será entonces hasta el año 2015 en que logra tener acceso a los archivos y establecer contacto con personas que fueron parte de este proyecto, así, con la ayuda de **Maribel Acosta** y del curador cubano Jorge Fernández, comienza el viaje de reconstrucción de la historia sobre los niños de Chernóbil en Cuba.

La obra de Cunliffe se debe reflexionar a partir del cruce performativo que ella produce entre el archivo y la vida, cruces en que los archivos han sido concebidos como residuos vitales compuestos de una impronta vital, huella o trace, desde la cual la obra es pensada como procesos que involucran a su autora como ente activador –y ahí lo performativo de los archivos– mediante el contacto, la sustracción y la subversión de las piezas documentales halladas en el acervo y su posterior puesta en contacto tanto con los sujetos que fueron parte de este relato como también, con el espectador. Este intercambio es fundamental para su obra, ya que permite que los espectadores en este proceso de lectura vayan por medio de su subjetividad, re-armando, comprendiendo e interactuando con cada pieza de una historia extraviada o depositada en los archivos. De este modo, la experiencia con el archivo o el archivo como experiencia, produce una retórica que invierte la noción del archivo como lo depositado-estático, para darle un giro vivo y presencial.

Desde este punto de vista, pareciese ser que en los procesos de producción de **Cunliffe** no hay casualidades: hay algo que se va tejiendo entre los actores del pasado y las redes que ella va estableciendo. Para esta obra en específico, es un viaje y el encuentro casual con una historia que la sobrecoge, que la lleva a viajar a Cuba y a derivar en el archivo para luego ir en búsqueda de las huellas, de sus testigos y sus sonidos.



Instalación (sonido, fotografías y vídeo) Iglesia Santo Tomás de Aquino, Lima, Perú, 2016



Archivos fotográficos, Iglesia Santo Tomás de Aquino, Lima, Perú 2016.

La obra, expuesta en la otrora iglesia Santo Tomás de Aquino –ahora centro cultural ubicado en el centro de la ciudad de Lima–, es una instalación compleja que articula una composición sonora conformada por relatos de testigos de esta historia (médicos, pacientes y traductores), la composición *El Lamento de Luisia* y relatos sobre el desastre de Chernóbil, con vídeos de las

entrevistas exhibidos en pantallas colocadas en diferentes sitios de la iglesia. Igualmente hacen parte, 128 fotografías de los niños de Chernóbil encontradas por la autora en los archivos cubanos; fotografías que son expuestas por su anverso y reverso, dejando entrever las huellas de los gestos de quien iba catalogando las fotografías en el archivo.
El sonido construido es conmovedor, las voces van relatando sus vivencias durante y después de haber sido parte de este programa: cómo llegaban los niños, cómo se vinculaban unos con otros, cómo se sanaban, los relatos del regreso a Ucrania, los relatos de quienes se quedaron, etcétera. Voces que reverberan en un lugar que fuese una iglesia, evocando en tiempo presente un relato del pasado, transmitiendo incorpóreamente una dimensión afectiva y cercana: la humanidad que fue desplegada por el pueblo cubano en uno de los peores contextos políticos y económicos después que cae el bloque socialista.

La obra *Documentos extraviados. Niños de Chernóbil en Cuba*, nos propone un desmontaje que visibiliza lo que su autora considera esencial, trascendiendo así naciones, políticas, territorios, lenguajes, pasados y presentes, para dejar anudado por medio de la experiencia sonora de la escucha de las voces, una memoria trasmitida vitalmente en tiempo presente capaz de reflejar un sentimiento universal de humanidad.



Un nuevo hogar
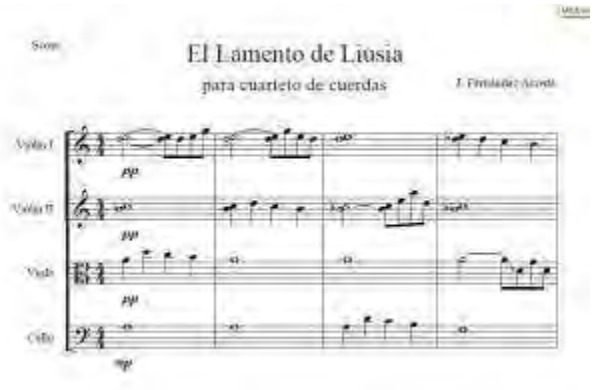
Entrevista:

VT: La historia que investigaste comienza en la ex Unión Soviética, ha caído recientemente el muro de Berlín, y el mundo ha dejado de ser el mismo, Cuba ya no tiene el soporte económico de la Unión Soviética, sin embargo, es en Cuba donde se lleva a cabo el programa médico con los niños de Chernóbil. 30 años después llevas esta historia a Lima, Perú, ¿Cómo trazas el territorio, el mapa global, llevando una historia de un lugar a otro, cuáles son los códigos a través de los cuales esperas que esta obra sea leída en Perú?

Sonia Cunliffe (SC): Creo que en este sentido mi obra va para el mundo, la situación actual de los migrantes, la incapacidad de los gobiernos de asumir a su propia gente , las amenazas nucleares, y sobre todo el rescate de un proyecto Humanitario; no olvidarnos que ante todo somos seres humanos, con la capacidad de conmovernos del dolor del otro.

VT: ¿Desde dónde podemos leer en el presente la historia sobre estos niños, médicos, traductores, etc. que fueron parte de este programa de ayuda a los niños? ¿Es una lectura política, humanitaria, artística?

SC: En mi opinión, tiene todas las lecturas cuando desde hoy lo miramos: Política, porque a través de este programa se puede hilvanar-como una línea de tiempo- las estrategias de la política exterior cubana y su articulación con las líneas de consenso en la política interna; algo que si analizamos con atención son las mismas que han llevado a las actuales negociaciones con Estados Unidos, con tácticas pensadas para cada contexto pero con esencias regulares a lo largo del tiempo. El programa de los niños de Chernóbil mirado desde hoy fue un impresionante acto humanitario por su generosidad para un país pobre y en una profunda crisis económica que a su vez legitimó su sistema de salud, su potencialidad científica y su capacidad para organizarlas en gran escala y de manera integral (y aquí se vincula nuevamente con la política). Y cuando hoy ponemos todas estas matrices, documentos, testimonios, archivos de prensa y personales a dialogar, damos a su vez una lectura desde el arte para repensar el suceso, sus actores, sus imágenes y el mapa que hace corresponder cada fragmento como un rompecabezas para dar nuevas lecturas, proyectar otras re-visitaciones, abrir horizontes, avizorar imaginarios; que es el escenario legítimo del arte.



Lamento de Luisia, pieza compuesta por Jorge Fernández Damas

VT:¿Cómo son los procesos de obra que realizas cada vez que produces un trabajo?, ¿armas equipos? ¿son multidisciplinarios? ¿cómo fue en el caso específico de esta obra?

SC: Definitivamente armo equipos, empezando por la Investigación de **Maribel Acosta** periodista cubana, 25 años en la televisión; sin ella definitivamente no hubiese podido llegar a obtener tan maravilloso material.
La pieza eje de la muestra es un audio, cuya base es el Lamento de Luisia, pieza compuesta por **Jorge Fernández Damas,** un chico de 16 años, quien la hizo a pedido mío inspirándose en el Libro Las Voces de Chernóbil, premio Nobel 2015. Sin hablar entre nosotros, él escogió el relato que más me sobrecogió del libro, así que el enamoramiento con la melodía fue inmediato. Esta melodía va acompañada de las voces que hemos sacado de los vídeos, tanto de archivo, como de los filmados para la muestra; con los testimonios de médicos, traductores, sobrevivientes etc.,. En este proceso me acompaña **Leonardo Camacho**, la edición de todos los vídeos la estoy manejando con **Luis Soldevilla**, y el diseño del material gráfico con **Sophia Durand.** No puedo dejar de nombrar a quien me enmarca las fotos, ya que está tan involucrada como todos los demás, **Beatriz Nieri**; importante también **Viviana Hosaka** quien me ayudó a imprimir las fotos de los archivos, con tal cuidado para que no perdieran calidad y belleza original, así que realmente es un gran equipo.
Así como este ha sido un proyecto de amor, todos los que se han involucrado conmigo en este proyecto no han hecho más que seguir con ese legado y siento a cada uno comprometido y enamorado de las historia, las imágenes , la música etc., realmente un placer.

VT: En tu obra, y en especial es ésta, ¿Cómo es el paso del archivo al sujeto real, a sus protagonistas? Por otro lado, ¿Cómo articulas desde las artes visuales, los lenguajes para insertar estas historias en un espacio expositivo?

SC: Creo que las voces son una apuesta importante, traslado su emoción más que su imagen. El trabajar con sonidos es muy conmovedor.
Los vídeos van a estar presentes de una forma muy íntima con pantallas pequeñas, muy cerca del suelo, donde realmente tengas tú que tomar la decisión de observarlos. Las fotografías son de archivo, así que forman dos volúmenes en la pared con 150 imágenes de la misma forma que los vídeos, pero no te invaden: el espectador se acercará a verlas y disfruta de los detalles.

VT: ¿Hay en tu obra un sentido de re-significar el pasado desde la instalación de valores fundamentales, como por ejemplo la solidaridad del pueblo cubano con el pueblo ucraniano?

Por supuesto que sí. Definitivamente a mí me parece fascinante esa capacidad que tuvieron de organizarse en pleno periodo especial para poder recibir de la mejor manera a niños que ni conocían ni les eran cercanos en costumbres y mucho menos en el idioma.

VT: La obra se constituye de sonidos, vídeos y fotografías, a su vez, esta será expuesta en un espacio que fue una iglesia y que se ubica en el centro de la ciudad de Lima, mi pregunta tiene relación con los procesos de edición, en ese sentido: ¿cómo decides qué queda fuera y qué queda dentro de la exposición?

Eso ha sido lo más difícil, escoger y editar un material tan rico donde en cada vídeo encuentras palabras, frases unas más conmovedoras que las otras. Las fotografías las imprimí todas, no podía

escoger. Luego las enmarqué y seguía sin poder escoger. Ahora en la instalación no me quedó de otra.
Lo que guardé y en principio lo que más me apasionó fueron los periódicos, tantos recortes, con gráficas maravillosas, pero decidí que son mejor para después editar un libro. Así que hice dos páginas de cada uno de los diarios para entregar en la muestra. Creo que finalmente el audio me ayudó muchísimo en este proceso.

VT: Cuándo hablamos, me contaste que eras profesora, y que en tus trabajos había una fuerte tendencia a ser didáctica, ¿cómo evalúas este estrategia, cuando por un lado pareciese ser que el arte se sitúa en un espacio más bien críptico y muchas veces elitista?

SC: Es justamente lo que no me interesa en el arte, ser críptico o elitista, todo lo contrario, por eso la muestra va a ser en un barrio popular de Lima y he puesto los vídeos y las fotos, si no, otra opción hubiese sido solo el audio.

VT: ¿Hay en tu trabajo, un interés marcadamente social que roza el documentalismo?

SC: Totalmente, son dos cosas que me interesan sobremanera y además me movilizan.

VT: Finalmente, ¿qué papel juegas tú en esta historia?

SC: Eso se lo dejo al espectador, seré una contadora de historias, una antropóloga visual, una fanática de los archivos, no faltará quien me tilde de comunista.
Pero que simplemente soy una artista visual, contando lo que me causa conmoción, al igual que en todos mis proyectos anteriores.

Curada por Jorge Fernández la muestra "Documentos extraviados, niños de Chernobil en Cuba" de Sonia Cunliffe se inaugura en:

Mana Contemporary, Miami, EEUU, 29 de noviembre, 2016.
En La Habana, Cuba, 7 de enero 2017.

Bibliografía:

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2009) *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid : Abada Editores S.L.
DOLAR, Mladen. (2007) *Una voz y nada mas*. Buenos Aires; Ediciones Manantial SRL.

Sonia Cunliffe: Estudios de artes plásticas y fotografía en la escuela panamericana de Sao Paulo (Brasil). Historia del Arte en el Instituto Tomie Othake (Sao Paulo) con Agnalgo Farías, e Historia de la Fotografía en el MAM (Sao Paulo) con Simonetta Persichetti. En el 2008 presenta su primera individual Mujeres/Moldes, Moldes/Mujeres en la Galería Vértice. Backstage (2009) en MAD, Mutaciones de Venus (2010) en Galería Vértice, *Un hombre y una mujer* (2012) en Fundación Euroidiomas. Ha expuesto entre otras, en LIMAPHOTO 2010, 2011 y 2012 (representada por Vértice Galería de Arte), en Bienal del Bronx 2010 (USA), CH.aco 2012 (Chile), ArtBo 2012 (Colombia), Scope 2012 (USA), ArtLima 2013 (Perú). *Desarraigo* en Artbo 2013 y en Scope Miami 2013 representada por Jacob Karpio Gallery. Invitada a la Muestra *La revolución Revisitada en* Espacio Punctum, México DF.

/Atlas

PU MAPUCHE DE LUIS SERGIO


JORGE GRONEMEYER6 ABRIL, 2016



Home

TextosReseña

Pu Mapuche (Los Mapuche / “gente de la tierra”) es un trabajo fotográfico documental realizado en el lapso de aproximadamente una década por el fotógrafo **Luis Sergio.** A partir del año 2004, el autor recorrió el **Wallmapu** (territorio mapuche), compartió con sus habitantes y registró desde adentro los aspectos fundamentales que dan forma a la identidad de este pueblo originario. Paralelamente a esto, fotografió a los mapuche que viven lejos de sus ancestrales tierras, mostrándonos cómo a pesar de hallarse en este complejo contexto, logran hacer prevalecer parte importante de sus tradiciones, proyectando su legado a las nuevas generaciones.

La estructura de presentación de las fotografías en esta exposición, así como en el libro, comienza introduciéndonos en la vida cotidiana mapuche. Aquí destaca su entorno, el paisaje rural y la estrecha relación que tienen con la naturaleza, escenario en que se desenvuelven, realizando desde sus labores domésticas, hasta ancestrales ceremonias, como las rogativas llamadas Nguillatún o la celebración del año nuevo mapuche, We Tripantu (nueva salida del sol).



Luis Sergio, libro PU Mapuche, 2004-2016



Luis Sergio, libro PU Mapuche, 2004-2016

Esto da cuenta de que no existe para ellos una separación entre la vida cotidiana y el mundo espiritual. Ambos son aspectos indisociables, donde lo ritual siempre está presente. Ejemplo de ello es el tradicional Palín, que trasciende ampliamente a una simple actividad deportiva/recreativa, teniendo implicancias religiosas y sociales. Otro ejemplo en esta relación con lo divino, es la figura de la o el Machi, quien genera una conexión entre el plano espiritual y el medicinal a través del Machitún (ceremonia de sanación), en el cual se establece la fuente del mal y su remedio.

En el siguiente segmento de fotografías, nos encontramos con la única parte en color del trabajo. Se representa aquí de una forma directa el conflicto en el propio territorio mapuche, a través de una serie de imágenes que demuestran la tensión actual que existe en la zona, que pareciera ser una constante histórica en estas tierras. Primero con el intento de invasión del imperio Inca, luego con la llegada de los conquistadores españoles (Guerra de Arauco, 1536-1818), que después de la independencia de Chile se convierte en un conflicto chileno-mapuche, con su violento proceso de ocupación militar denominado “pacificación de la Araucanía”, que finaliza en 1883 y que da paso a una historia de constante agresión, injusticia y usurpación de territorios en contra de este pueblo. Actualmente, el conflicto continúa en torno a temas de territorialidad y autonomía, enfrentándolos a los voraces intereses económicos y políticos impulsados por el uso de las tierras y sus recursos, principalmente de parte de las empresas forestales.



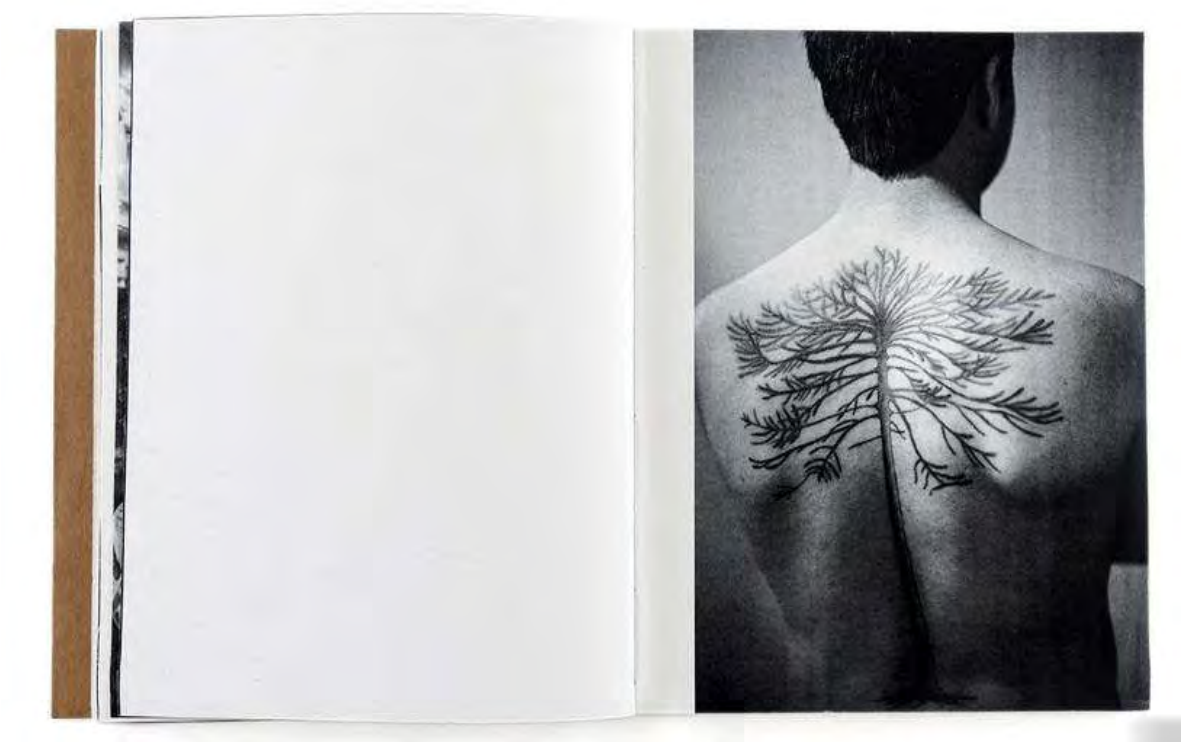
Luis Sergio, libro PU Mapuche, 2004-2016



Luis Sergio, PU MAPUCHE, 2004-2016

Producto de estos acontecimientos, se ha generado históricamente un constante flujo migratorio. Precisamente este es el tema del grupo de imágenes que continúa el relato y que nos habla del mapuche fuera de su territorio, específicamente en la capital de Chile, Santiago. Es el fenómeno de la migración del mundo rural a la ciudad y de la problemática de cómo se preserva la identidad en un entorno distinto, urbano y globalizado. Comienza esta sección con una bandera mapuche, Wenufoye (Canelo del cielo), frente al Palacio de la Moneda, sede de gobierno y centro cívico de Chile. La fotografía registra una de las tantas marchas por las demandas que este pueblo originario exige. Cierra este segmento con la representación idealizada del territorio y ciertos símbolos mapuche en un mural temporal en otro lugar significativo de la capital, la Plaza de Armas.

En la última parte del trabajo, la atención también se centra en el territorio, su gente, su historia, en los símbolos y en la cosmovisión mapuche. Pero esta vez se trata de la representación de estos aspectos en la propia piel de los mapuche, a través de tatuajes, una forma de llevar con orgullo a todas partes, en su propio cuerpo, su legado, historia e identidad. De esta manera, por ejemplo, exhiben sus mitos de origen, con las figuras de las serpientes Tren Tren y Cai Cai Vilú; personajes como el Toqui (líder militar) Lautaro; la representación de una Machi y su instrumento sagrado, el Kultrún, o el dibujo de uno de sus árboles sagrados, el Pewen (araucaria), todos aspectos significativos para esta cultura.



Luis Sergio, libro PU Mapuche, 2004-2016

La serie de tatuajes que cierra la exposición, funciona a modo de una síntesis de los diversos temas y conceptos tratados por el autor en este recorrido, que logra involucrarnos con sensibilidad, agudeza y empatía, dirigiendo nuestra mirada y reflexiones en torno al pueblo mapuche y su actual situación. El hecho de que los retratados en esta serie sean jóvenes mapuche, representa, por un lado, que el pueblo mapuche está absolutamente vivo en todo sentido y, por otro lado, que continúa la lucha alentada por su grito ¡**Marichiweu!** (que significa "diez veces venceremos"), un símbolo de resistencia en pro de la justicia, que implica resolver las reivindicaciones territoriales, políticas y culturales en este país, donde hemos construido una sociedad en la que es más fácil y cómodo mirar a otro lado, estar desinformado, no tener memoria -desconociendo la historia- y en el que resulta mejor discriminar, estigmatizar y acusar al otro, que generar una profunda y necesaria autocrítica y reparación, que considere los reales orígenes del conflicto, reconociendo el sesgo histórico, cultural, sociopolítico y económico, que ha permitido un estado permanente de usurpación, violencia, criminalización e injusticia, para favorecer a grupos de mayor poder.



Intervención urbana en Plaza Italia, mes de abril 2017

En el marco de la exposición en el MNBA, el 21 de abril, 17:00 hrs., se realizará la presentación del fotolibro homónimo. El lanzamiento contará con la participación del historiador Hernán Curiñir, el autor Luis Sergio y el curador Jorge Gronemeyer.

Luis Sergio: Posee una extensa carrera como fotógrafo en medios de prensa argentinos, chilenos y peruanos. Su labor se ha caracterizado por el registro documental de problemáticas sociales y ambientales, como la de los niños picapedreros en Lima o la marea roja en Quellón, Chiloé. Su trabajo ha sido difundido en publicaciones de organizaciones no gubernamentales y ha sido invitado a participar en muestras colectivas en distintos países de Latinoamérica. Anteriormente ha exhibido de forma individual en Inglaterra, en Perú, representado por Carlos Caamaño; y en nuestro país, por la Galería XS.

/Atlas

PANORAMA DOMÉSTICO DE MIRA BERNABEU

ATLAS1 ABRIL, 2016



Home

ZonasPolítica / Memoria

Panorama doméstico de Mira Bernabeu
Serie Mise en Scène X

Tras E*n círculo*, Serie ***Mise en Scène*** *I,* 1996, que incluía la participación directa de mi familia, hoy casi diez años más tarde, he decidido retomar la idea, trabajar de nuevo con todos. Se trata de recuperar los conceptos que utilicé en su día, pero adaptados a la situación social actual. Conmemorar o celebrar el décimo aniversario de la realización de aquella puesta en escena. Indicar que *En círculo* fue mi primera mise en scène y que con ella se iniciaba una complicada y costosa línea de trabajo, que hoy es reconocible por sí sola.

Como en la mayoría de los proyectos en los que he trabajado, este nuevo trabajo también se desarrolla a caballo entre la realidad y la ficción. La realidad se muestra ante el espectador al

contemplar las imágenes de una familia real, y la ficción se hace patente al posar los personajes sobre un escenario.



En círculo II, Serie Mise en scène I, 1996. Díptico, 120x189cm

Tanto las fotografías como el vídeo resultante, incluyen a todos lo miembros vivos de mi familia: parte paterna, materna, más los cónyuges de todos ellos. Estas nuevas piezas podrían interpretarse como imágenes documentales, las cuales muestran e inmortalizan a la totalidad de una familia, reuniéndose y posando ante la cámara. Por supuesto, estas imágenes también dejan constancia del aspecto de los miembros de la familia diez años más tarde. La composición de esta primera imagen –composición familiar- es lo más parecida posible a la realizada hace diez años: la misma distribución, poses, escenario, etc. Sin embargo, el paso del tiempo hace que existan elementos que inevitablemente las diferencia de las realizadas hace diez años: niños convertidos en adolescentes, adolescentes que ya son adultos, personas mayores que han muerto, nuevos miembros, cambios de pareja, etc.

El resultado de esta nueva puesta en escena es una serie de trípticos, en los cuales los miembros de una misma familia son agrupados en relación a sus modos de pensar y actuar. La parte central del tríptico muestra a la totalidad de la familia y las partes de la derecha e izquierda muestra a la familia dividida en dos grupos, correspondiendo a las enfrentadas formas de pensar de cada uno de ellos sobre los temas elegidos. A diferencia de aquel primer proyecto, para ésta ocasión los miembros de la familia están divididos en grupos, atendiendo a tres conceptos determinados: situación socio-económica, opción política y opción religiosa. A través de las respuestas a una entrevista personal, realizada con anterioridad, se crearon los grupos que constituyen las imágenes fotográficas de la derecha e izquierda de los trípticos.



En círculo II, Serie Mise en scène I, 1996. Díptico, 120x189cm c/u.

Panorama doméstico reflexiona sobre el actual "ambiente de crispación" y "división social" en el que la sociedad española se encuentra inmersa. Según venimos oyendo últimamente -algunos dicen desde las últimas elecciones, aunque somos muchos los que pensamos que desde antes- nuestra sociedad se encuentra dividida en dos mitades. Por un lado la derecha y por el otro la izquierda, por un lado los creyentes -principalmente los católicos- y por otro los agnósticos, y como siempre sucede, por un lado los de clase media-alta y por el otro los que poseen menos recursos económicos.

En definitiva, se analizan las diferentes formas de pensar de la actual sociedad española, tomando como muestra a mi propia familia; reflexionar sobre el constante enfrentamiento social al que los españoles estamos sometidos desde hace siglos. Enfrentamiento que es fruto de las desiguales formas de pensar y los constantes cambios políticos -y por lo tanto sociales- a los que los españoles nos hemos tenido que adaptar. Enfrentamiento, que a pesar de su crudeza y de posturas cada vez más radicales, no parece llegar -por ahora- a una nueva situación de conflicto armado.



En círculo III, Homenaje a mis abuelas, Serie Mise en scène I, 1996, 70 x 100 cm

Sin perder el componente teatral que ha caracterizado mis proyectos, se cuestionan las reglas de comportamiento que definen el campo de lo público y privado. Si con el proyecto *En círculo, Serie* ***Mise en Scène I,*** 1996, se cuestionaba la realidad de la convivencia dentro de un grupo (la familia), mostrando la violencia explícita en él; en P*anorama doméstico*, Serie ***Mise en Scène X***, se cuestiona tanto eso como los pilares económicos, políticos y religiosos del grupo, mostrando públicamente los pensamientos más privados de sus componentes. “La privacidad del círculo familiar es violada y denunciada desde la exposición pública del retrato de relaciones familiares”1.

1. Carlos Ordás, “Mirada externa: el otro” en MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León Colección Vol. I, Junta de Castilla y León, 2005.

Entrevista a los miembros de la familia:

1 ¿Cómo explicarías la situación socio-económica actual de España en general?
Y ¿Cómo ves tú situación socio-económica en relación a ella?
2. ¿Cómo definirías la situación política que estamos viviendo en España actualmente? , ¿Qué harías personalmente para solucionarlo? Y ¿Cuál es tú opción política?
3. ¿Qué opinas de la situación de la religión católica en nuestro país actualmente?, ¿Qué harías personalmente al respecto? Y ¿Cuál es tu opción religiosa?
4. ¿Cómo crees que será España dentro de diez años y cómo te gustaría que fuese?

Fotografías y texto: Cortesía Mira Bernabeu

*Portada superior: En círculo II, Serie Mise en scène I: F*otografía color, siliconado sobre metacrilato mate.

/Atlas

LA IMAGEN INCLINADA

**ALEJANDRA CASTILLO18 MARZO, 2016**



Home

TextosCrítica

La Imagen Inclinada

"Me presto al juego social, yo poso, lo sé, yo quiero que todos lo sepan, pero este suplemento del mensaje no debe alterar en nada (a decir, la cuadratura del círculo) la esencia preciosa de mi individuo: aquello que yo soy, al margen de toda efigie."
Roland Barthes, La Chambre claire

La rectitud es propia de la pose frente al lente de la cámara fotográfica. Mirar de frente, poniendo en escena la pose de la identidad tantas veces vista, tantas veces repetida. A pesar de las variaciones, lo propio de esta "pose de sí" es la rectitud. Con acierto advierte la filósofa italiana Adriana Cavarero sobre la particular geometría vertical que pareciera sostener, sujetar, al sujeto. Es por ello que su verdad y su decir autónomo, siempre se dirán rectamente, adoptando un rictus, posando un cuerpo pleno y erguido [1]. La rectitud de la pose, que en este espacio de escritura llamaremos la pose de la identidad, tiene en la figura de la inclinación su anverso repudiado.

La línea recta define lo oblicuo, no lo olvidemos. La imagen fotográfica, en lo que tiene de anatomopolítica, no devuelve un reflejo de quien posa ante el lente sino que lo constituye en un sujeto. La iteración de la pose de la identidad que mira directo al lente, con el cuello erguido, la espalda recta y la mayoría de las veces de pie no hace sino trazar la línea recta de lo que es un sujeto. Así también lo indica Roland Barthes en *La cámara lúcida.* "Yo me constituyo en el acto de 'posar',

me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me metamorfoseo por adelantado en imagen", indica Barthes [2]

¿Qué viene a ser, aquí, la imagen? No parece ser el instante, irrepetible, atrapado por el dispositivo técnico, sino más bien la pedagogía corporal necesaria para describir qué cuenta como sujeto. Por mucho tiempo, si es que aún no es así, este sujeto se decía en las coordenadas impuestas por el orden masculino occidental. He, ahí, la rectitud del sujeto. La línea recta que allí se traza, describe también su decline. Este declinar no es un afuera de la imagen como se podría pensar. Sino, más bien, la construcción oblicua de sujetos-objetos de la mirada del orden dominante. Inclinación que bien podríamos llamar "femenina" en tanto línea oblicua que se traza a partir de la verticalidad absoluta de una humanidad que se universaliza desde la figuración de lo masculino. De antiguo esta imagen de la autoctonía y el deseo de nacer de sí mismos ha rondado a la raza de los hombres. Recordemos, por un instante, aquél mito que habla de hombres que nacen de la tierra, erectos y guerreros. Este mito no es otro que el de los *erectoi*, los espartanos.

Distinto a aquello, la pose de lo femenino habla de alteraciones, desorden, locuras, pasiones, apetitos, animalidad, naturaleza, cuerpo, maternidad, niñez. Peculiares formas de un "fuera de sí", esto es, no estar cabalmente sujetado, no ser propiamente un sujeto. La pose de lo femenino es por antonomasia la inclinación. Esto no quiere decir que esta inclinación implique un gesto corporal sin marco, por fuera de la iteración que toda pose porta. No olvidemos, en este punto, la poderosa figuración de lo femenino otorgada por la *pietá*, pose que pese a su inclinación no deja de ser, paradójicamente, una línea recta que hace proliferar otras inclinaciones diversas de lo "femenino-materno". La inclinación siempre lo es en relación a una fijeza.



Manos de trabajador Pampino (1958) de Antonio Quintana. Gentileza José Moreno

Es en este plano inclinado donde me gustaría situar la muestra fotográfica *Álbum de Chile. Retrato de una nación*, curada por Gonzalo Leiva. En el orden de la iteración que implica la cita, *Álbum de Chile* más que describirse desde la autonomía del gesto que por primera vez toma lugar, prefiere narrarse desde la relación, desde la cita a aquella otra exposición fotográfica realizada en Chile en 1960 y que llevó por título *Rostros de Chile*. En este peculiar fuera de sí, *Álbum de Chile*, sin embargo, desplaza el rostro, quizás, en lo que éste reitera la pose de la identidad para centrase más bien en la colección, en un álbum inexistente de una nación imaginada. Una nación que se narra, a no dudar, en una imagen inclinada. El lente de la cámara fotográfica ya no se dirige rectamente a la mirada, sino que se inclina, sale del orden de la verticalidad para posarse en un fragmento.

Tomemos por caso la imagen de las manos de un trabajador. La fotografía es de Antonio Quintana, quien en parte es el organizador de la muestra del *Rostro de Chile*. Nuevamente aquí la inclinación. Más que un cuerpo erecto —el cuerpo del pueblo de Chile—, hallamos, por el contrario, la vulnerabilidad de dos manos que se exponen juntas y abiertas, y en cuya inmovilidad no sabemos si se nos ofrecen o esperan algo de nosotros. Dos manos que no hablan de identidad sino de anonimato. Y es, precisamente, en ese decline, en la imposibilidad de determinar la identidad de quién posa donde radica la fuerza de esta imagen. He ahí su potencia. No es la imagen de "un" trabajador en particular que expone su autonomía, su valentía o su pobreza, sino que son las manos de cualquiera que en su anonimato narran una historia de los que no han tenido derecho a una. Pese a la vulnerabilidad que expone la imagen de Quintana, no podemos dejar de advertir que si bien el rostro de Chile no se figura en la linealidad que se traza desde el lente de la cámara fotográfica a la mirada, aún sigue siendo la imagen de un orden masculino. Entonces, a pesar del fragmento, todavía persiste —desde un imaginario de izquierda— la reiteración de la pose de la identidad.



Zaida González, Recuérdame al morir con mi último latido, 2010

Es ante este orden de la rectitud que la imagen se inclina nuevamente. Ya no desde el cuerpo al fragmento, sino que desde lo masculino a lo femenino. Tomemos por caso la serie fotográfica "Recuérdame al morir con mi último latido", de Zaida González. Aquí la pose no es transparente. Es en ella, en lo que ésta tiene de función pedagógica, donde se devela el orden de fijezas y constricciones que se imponen al cuerpo de las mujeres descrito desde la conjunción de lo femenino-materno. Entonces, aquí, la reiteración de la pose, la rectitud del cuerpo y la mirada clavada fijamente en cámara fotográfica no es casual. Es en el gesto paródico de la pose familiar, tan típica del álbum chileno, donde es posible describir la imagen inclinada. Esta inclinación no implica la evocación simple de lo femenino en contraposición a lo masculino, sino en evidenciar los modos en que lo femenino, también, se constituye en una "verticalidad" que se narra desde la maternidad y la infancia. La pose más que buscar calzar con un "yo" verdadero, no hace sino volver explícita la técnica corporal que constituye a ese "yo".



Gabriela Rivera , Bestiario, Pava, 2015.

En la suspensión del relato de la autenticidad que parece ser propio del registro fotográfico, Gabriela Rivera en la serie *Bestiario* también hará del "encubrimiento de la pose" el modo de hacer visible las maneras en que las mujeres son siempre narradas a dos voces, esto es, como

sujetos, pero a su vez como objetos. Lejana de la ficción de la identidad que podría proveer la imagen fotográfica, Rivera se posiciona desde el artificio. Practicando uno de los oficios que, habitualmente, se toman como femeninos, Rivera diseñará y coserá particulares rostros de la mortificación femenina, a partir de pieles y desechos animales: cerda, pájara y víbora serán los nombres asignados a cada uno de esos rostros. Posando estos singulares rostros, Rivera no busca la pose de la rectitud sino más bien poner de manifiesto el dispositivo de la identidad que constituye a la pose de lo femenino. He ahí la imagen inclinada, una imagen que explicita su propio artificio.

NOTA

1. Adriana Cavarero, *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2013.
2. Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 25.

/Atlas

“CONCEPCIÓN DE MERCADO”, DE ALEXIS DÍAZ BELMAR


JORGE GRONEMEYER6 MARZO, 2016



Home

TextosReseña

“Concepción de Mercado” de Alexis Díaz Belmar

El proyecto fotográfico ***“Concepción de Mercado”,*** de **Alexis Díaz Belmar**, centra su atención en un lugar y una historia particular de la ciudad de Concepción[1], su tradicional Mercado Central.

Como muchos mercados en Chile y en el mundo, éste era un centro neurálgico de la vida en la ciudad, un punto de encuentro que aportaba a la identidad local y al traspaso de tradiciones, cumpliendo además con una función económica como lo es el abastecimiento, turismo, prestación de servicios, etc.

En el año 2013 la edificación, ubicada en el centro de la ciudad, sufrió un incendio que la dejó en ruinas, estado en el que se encuentra actualmente. Esta situación ha dejado entrever graves irregularidades y ha generado una serie de especulaciones en torno al tema.

Para entender los alcances y la importancia de este lugar, así como el trabajo que realiza Díaz Belmar, es necesario hacer una especie de cronología que dé cuenta de las diversas capas que componen esta historia.



Alexis Díaz Belmar, "Concepción de Mercado", 2016.

El edificio fue construido en 1940 por el arquitecto húngaro ligado a la Bauhaus **Tibor Weiner** y el chileno **Ricardo Müller**, en el contexto de la reconstrucción y remodelación de la ciudad tras el terremoto de 1939. El terreno correspondía a la misma manzana donde se encontraba en el siglo XIX la cárcel y un pequeño mercado conocido como ***La Recova*****.** Es a fines de ese siglo cuando comienza la construcción de un mercado con influencias de arquitectura neoclásica, que fue arrasado por el ya citado sismo.

El nuevo edificio, representante de la arquitectura moderna, de formas austeras, funcionales e inspiradas en la estructura de un hangar, simbolizaba el desarrollo al que se aspiraba en el momento histórico de su construcción. Se convirtió en un verdadero ícono arquitectónico y en un ejemplo de espacio público. Con el transcurso del tiempo, y luego de épocas de esplendor, comenzó su deterioro. En los años ochenta se interviene parte de su estructura para "optimizar" el espacio, alejándose del diseño original, y ya en los años noventa se suceden una serie de problemas de administración, hasta que en 1996 el alcalde en ejercicio vendió el inmueble y su terreno a una inmobiliaria, originando un engorroso proceso legal que termina después de casi dos décadas, con el inmueble nuevamente en manos municipales.



Alexis Díaz Belmar, "Concepción de Mercado", 2016.

Poco tiempo después de esta resolución judicial, en abril de 2013, el Mercado sufre un incendio que lo destruye casi por completo. Es por esto que, a mediados del año 2014, el Consejo de Monumentos Nacionales declara al Mercado Central de Concepción como Monumento Histórico, con la clara intención de proteger su valor patrimonial, tanto como estructura como también en lo que respecta al resguardo de su tradicional uso.

A pesar de esto, por alguna razón, el edificio sigue cerrado hasta ahora y sin señales que evidencien trabajos de reconstrucción. Esto produce un gran impacto laboral y económico en las personas que trabajaban ahí y en sus habituales clientes. Además, esta situación significa un quiebre con la identidad, costumbres y memoria de los ciudadanos. Una ruptura de la lógica de consumo a escala humana, representado por el Mercado que, sin dudas, no satisface ni encaja con la voracidad consumista de nuestro modelo económico neoliberal. Tal vez, una posible razón de este escenario, está relacionada con la ya conocida especulación inmobiliaria en torno al lugar. El espacio donde está construido el mercado es considerado uno de los terrenos con más plusvalía de la región, es decir podría convertirse en un excelente negocio por medio de la construcción de edificios de altura o un centro comercial, espacios de alta rentabilidad claro está, pero que establecerían un profundo quiebre con la identidad, estética, estructura urbana, habitabilidad y calidad de vida del sector.

Este es el terreno y la historia con la cual trabaja **Alexis Díaz Belmar;** desde una postura crítica ante esta situación realiza, en conjunto con los locatarios del Mercado, una demarcación, un rectángulo que circunda los lugares en los que estaban emplazados sus puestos de trabajo, estableciendo así un simbólico acto de propiedad que luego registra fotográficamente, como certificación, en una suerte de posesión simbólica.



Alexis Díaz Belmar, “Concepción de Mercado”, 2016.

El trabajo además incorpora una serie de registros de objetos encontrados, vestigios del desastre, fotografiados en el lugar; estos nos hablan de lo que acontecía ahí, de la dinámica del Mercado. La obra en general se nos presenta como un conjunto de pruebas, como un recordatorio para todos nosotros, una alerta de lo vulnerable que es nuestro entorno urbano y, por lo tanto, también de nuestra fragilidad como habitantes, como ciudadanos que desconocen las tramas y decisiones que se tejen en el ámbito del poder, la codicia y los intereses particulares, que se contraponen al bien común.



Alexis Díaz Belmar, "Concepción de Mercado", 2016.

Nota editor: El proyecto "Concepción de Mercado" del fotógrafo Alexis Díaz, estuvo exponiéndose en el año 2016 en Museos, galerías y centros culturales de la ciudad de Santiago y regiones de Chile.

NOTA

1. Concepción es una comuna y ciudad ubicada en el sur de Chile. Fue fundada por Pedro de Valdivia en 1550. Es la capital de la provincia de Concepción y la Región del Bío Bío.

/Atlas

NUEVAS ARQUITECTURAS DE LA IMAGEN: FORENSIS EN FUNDACIÓN PROA

**NATALIA FORTUNY29 ENERO, 2016**



Home

TextosCrítica

Nuevas arquitecturas de la imagen: Forensis en Fundación Proa

"En un foro, la ciencia forense se convierte en el arte de plantear un reclamo a través de objetos, discurso y actuación"
De la muestra Forensis

Pareciera que la fotografía actual está sellada por lo múltiple, o en todo caso por heterogeneidades que forman conjuntos, caminos que se acercan y que nos permiten hablar de señalamientos comunes, de problemas actuales de la fotografía aunque no necesariamente novedosos. Algunas de estas imágenes y prácticas fotográficas, alteran la propia definición de lo fotográfico: la tensionan y la extienden hacia otros límites, explorando las posibilidades de diversos dispositivos y materiales. Obras que señalan desde la fotografía hacia algo más allá o más acá de ese lenguaje: un estar fuera de sí aunque sin abandonar lo propiamente fotográfico. Son movimientos y corrimientos de límites que dan claves acerca del lugar de la imagen en la sociedad contemporánea. Muchas de las estrategias de la fotografía de hoy son herederas, por ejemplo, de las instalaciones de Christian Boltanski y de las películas de Harun Farocki, artistas que se consideran editores o recicladores: en lugar de tomar sus propias imágenes las extraen de otros sitios. Trabajos elaborados con capturas de Google Street View como el de Doug Rickard A New American Picture (2012) cuestionan con materiales disponibles las ideas de autoría, estatuto de la obra, originalidad,

productor, etc. Usando el mismo recurso, Michael Wolf presenta en Una serie de eventos desafortunados una nueva versión del instante decisivo cartiebressoniano. ¿Qué tránsitos recorren estas imágenes no producidas en su origen para un consumo estético y cuáles sentidos anudan respecto de lo real, la política, la historia, la verdad y, en especial, sobre la práctica misma de la fotografía al cuestionar incluso la propia idea del fotógrafo? De manera análoga, el argentino Gabriel Valansi ha trabajado con películas documentales sobre la segunda guerra mundial y también sobre imágenes de pornografía y de cámaras de seguridad. En relación a estas últimas, Farocki las ha llamado "imágenes operativas" ya que no fueron hechas para entretener, narrar o informar (Farocki, 2013). Son imágenes que no nacieron para la exhibición sino que fueron producidas con fines diferentes, son parte de una operación. Además de las imágenes de las cámaras de seguridad como dispositivos de control, otros ejemplos de imágenes operativas son las filmaciones que usan los robots y máquinas de las fábricas para remplazar al ojo humano o las cámaras que van en la punta de los misiles. Reubicar estas imágenes a partir del montaje para colocarlas en otros contextos y otras series sería la tarea del cineasta/fotógrafo/editor de hoy.



Forensis, Fundación Proa, Bs As, Argentina.

En este marco, la muestra Forensis curada por Eyal Weizman y el equipo de arquitectura forense, y recientemente exhibida en Fundación Proa de Buenos Aires, resulta una interesante zona de contaminación entre la fotografía, el vídeo y otras disciplinas no relativas a lo visual. La tarea de este colectivo (el hecho de que sea un colectivo es ya significativo) se integra a lo que se llama desde hace algunos años el Giro Forense: la judicialización de aspectos o dimensiones que antes no eran tomados por la justicia: la política, el arte, la arquitectura, el teatro, la antropología (osteobiografías). Y, como anverso de esto, la instalación en lo público y lo político de cuestiones que no deben concernir sólo al Poder Judicial, considerado elemento central del control y gobierno de los Estados. La agencia contra-forense Forensic Architecture está integrada por arquitectos, artistas, cineastas, intelectuales, abogados y científicos, entre otros eventuales colaboradores, y se propone "revertir la dirección de la mirada forense para así enfrentar los abusos del poder de los

Estados y las corporaciones en situaciones cargadas de tensiones políticas, conflictos violentos y cambio climático”[1].



Forensis, Fundación Proa, Bs As, Argentina.

No muy alejada de aquellas vanguardias que quisieron fusionar el arte a la vida o la forma a la función, muestras como la de Forensis dejan en claro –y en un sitio consagrado a las artes– que las intenciones estéticas no son una primeridad sino una consecuencia, deseable y admirable, pero claramente un resultado posterior de este colectivo.
En todo caso, la imagen está allí como vehículo, como portadora ella misma, en sus entrañas, de una información que puede ser útil a la justicia, como evidencia de la violencia que será usada ante tribunales y cortes internacionales. Así, el equipo pone a disposición de organizaciones internacionales de fiscales, políticas y diversas ONGS sus investigaciones realizadas en edificios, ruinas, ciudades, imágenes satelitales y, significativamente, sobre lo que ellos entienden como una nueva clase de testimonios: las fotos y vídeos tomados y subidos a la red por ciudadanos comunes. Es la comparación de estos múltiples registros lo que les permite concluir acerca de un hecho ocurrido, mediante la creación de lo que llaman ‘complejos de imágenes’. Se trata, en palabras de sus artífices, de “relaciones espacio-temporales entre decenas y a veces cientos de imágenes y vídeos de los incidentes, surgidos de diferentes usuarios y desde múltiples perspectivas, ya sea desde el terreno, desde el aire o desde el espacio exterior. (…) Aprender a ver ese ‘complejo de imágenes’ es un trabajo activo de construcción, ya que es necesario literalmente construir modelos arquitecturales en los que situar las imágenes y vídeos, luego ensamblar, archivar y componer dentro de ellos las relaciones entre las imágenes.” En este marco, la arquitectura funciona no sólo

como evidencia primaria (relevar huellas, grietas, indicios) sino fundamentalmente como dispositivo de visualización.



Forensis, Fundación Proa, Bs As, Argentina. Fotografía: Natalia Fortuny

Así, un vídeo de CNN sirve involuntariamente para reconstruir la trayectoria de los disparos y probar que un soldado israelí ha asesinado a dos adolescentes palestinos al dispararles con balas de plomo y no de goma como había declarado, poniendo además en relación estas imágenes con explicaciones de soldados en foros de internet acerca de formas de reemplazar balas en un rifle M16. En otro caso, la contrastación de numerosas fotos desde diversos puntos de vista les permitió establecer –por la posición del sol, de las sombras de los edificios y de los hongos de humo– la hora exacta de un bombardeo aéreo sobre una ciudad. Asimismo, fotografiada desde drones la vegetación de una selva amazónica pudo ser leída, en sus capas sucesivas y diversas, “en clave de evidencia arqueológica” y como prueba del exterminio de pueblos indígenas durante los años 70. Valiéndose de las posibilidades de la imagen y de los programas que pueden procesarlas, la arquitectura forense evalúa la evidencia espacial y arma presentaciones de índole político-legal para denunciar las violencias que no son atendidas por las justicias estatales.



Casa destruida tras un bombardeo. En el ataque, un hombre resultó muerto y otros dos resultaron heridos. Tuffah, norte de Gaza.
Foto: Kent Klich, 2009

Home hit by a shell. This attack killed one man, injuring two others. Tuffah, northern Gaza.
Photo: ©Kent Klich, 2009.

Forensis, Drones

La arquitectura y la imagen son (cargan) información. La idea que aparece con fuerza al recorrer la muestra es la de metadato, es decir, la información que cada imagen contiene, que acarrea consigo y que puede desplegarse, compararse y ponerse a disposición de reclamos de sectores vulnerados, incluso a partir de tecnologías digitales similares a las que operan las armas que los ponen en peligro. El metadato es información que tiene la imagen pero que no es imagen ni pixel. Por ejemplo, es usual en formatos multimedia como fotos y audio, tener un contenedor de metadatos para organizar datos referentes a un archivo y poder incluir en el propio archivo de la imagen detalles técnicos de la toma: obturación, uso del flash, apertura del diafragma, fecha. Indagar en aquello de la imagen que no es del todo una imagen; parece una linda idea para pensar una muestra… ¿de arte?

Al recorrer *Forensis* se recuerda la tarea del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) que se inició al regreso de la democracia para investigar los crímenes de la reciente dictadura y aún hoy se encuentra en prolífica actividad. Esta organización científica, no gubernamental y sin fines de lucro aplica desde 1984 la antropología y arqueología forenses para investigar los casos de personas desaparecidas en Argentina durante la última dictadura militar (1976-1983). Verdadera vanguardia mundial de esta disciplina, el equipo ha colaborado en desentrañar violaciones a los Derechos

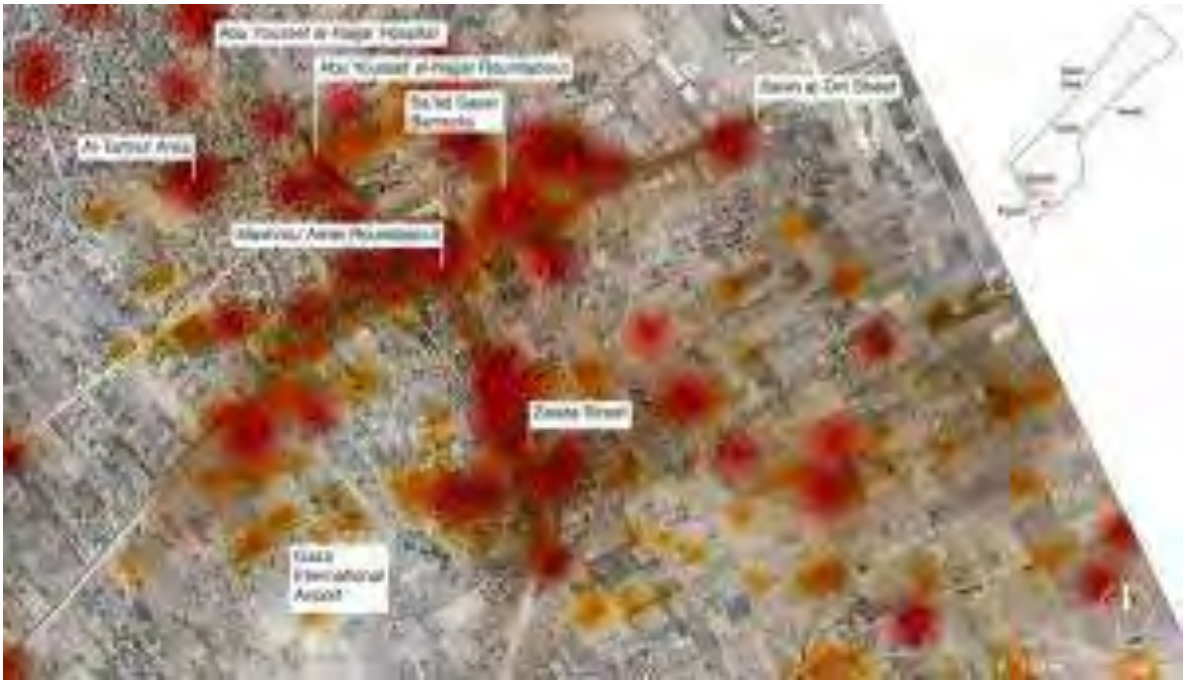
Humanos en el mundo y ha formado equipos similares en numerosos países. Cada hueso exhumado por el EAAF es un portador de metadatos: informaciones sobre la vida de la persona (su trabajo, alimentación, ubicación geográfica, hábitos, enfermedades) y también sobre las violencias infligidas, sobre el tiempo y la forma de la muerte, todas particularidades que hacen a cada víctima un sujeto único y singular.



Osteobiografías

Por supuesto que la fotografía como evidencia y como herramienta de control tiene una larga historia y hay mucho escrito sobre esto (sobre la fotografía como prueba legítima, por ejemplo, para el sistema judicial). Algo que el célebre libro de fotos Evidence ha puesto en cuestión hace rato. Publicado en 1977 por Mike Mandel y Larry Sultan, Evidence recopila una serie de imágenes utilizadas como pruebas por diferentes instituciones (policía, bomberos, investigadores científicos, industrias), que resultan misteriosas ya que en este libro carecen de toda leyenda explicativa. A causa del vacío textual que provoca la falta de asidero de cada foto, el libro como obra lleva a preguntarse de qué es prueba la imagen. ¿Evidencia de qué cosa es la fotografía? O, ¿de qué manera algo se convierte en evidencia?
En exposiciones como *Forensis*, estas nuevas evidencias deshacen las fronteras entre arte y justicia. Si la intención de la arquitectura forense es “producir una verdad que permita que ‘la justicia de la

ley' responda ante las 'injusticias de la guerra'" es notable que la muestra resultante tenga también gran potencia de imagen, subrayando estos contactos interdisciplinares no nuevos pero sin embargo novedosos en su radicalización o profundización. Es sabido que a la fotografía artística o de autor le llevó décadas poder pensarse a sí misma como arte, entrar al museo y comercializarse como tal. Desde que Arago pidió en 1839 su uso irrestricto con fines científicos, pasando por los experimentos netamente de corte investigativo de Muybridge y Marey del principio de los tiempos de la fotografía, la imagen fotográfica parece hoy, liberada ya de la batalla de "ser arte", dispuesta a reencontrarse desde el mundo estético con esos otros mundos utilitarios o científicos. (Pienso, por nombrar sólo una muestra reciente en Buenos Aires, en Pablo La Padula y su Micrografía o el espejo de la naturaleza, permeando las fronteras entre ciencia y arte contemporáneo). Siendo hoy definitiva e incuestionablemente arte, la fotografía se anima quizás a borrar esa frontera que supo conseguir –mientras que las instituciones museísticas admiten estos cruces y arman exposiciones visuales que no han sido concebidas en su génesis como productos estéticos-. De hecho, *Forensis* se exhibió en Proa junto a la magnífica exposición multimedia Es posible porque es posible, del grupo indio Raqs Media Collective, quienes despliegan sus contenidos artístico-político-activistas sobre temas como la globalización, la desigualdad, los territorios y el autoritarismo, problematizando a su vez los conceptos de obra, autor y mercado del arte.



Forensis, Fundación Proa, Bs As, Argentina

La interdisciplinariedad hoy es el corazón de la fotografía y también -por qué no- del arte contemporáneo. Los campos estancos y los trabajos en solitario cada vez funcionan menos y no sólo para el mundo del arte sino también para las ciencias naturales, las humanas y las sociales. Que el rótulo de fotografía pueda hoy asociarse con diversas, heterogéneas e incluso opuestas formas y prácticas no parece ser para nada un obstáculo. Más bien, es en el encuentro actual de la fotografía con y desde nuevos mundos, con y desde nuevos problemas donde está su mayor riqueza.

Nota editorial: La muestra Forensis se expuso en la Fundación Proa de Buenos Aires del 26 de septiembre de 2015 al 31 de enero de 2016. El presente texto es una versión del escrito para la charla “¿Qué es contemporáneo hoy en fotografía?”, presentado por su autora en la galería Panal 361 el 20 de octubre de 2015 en Buenos Aires.

Forensis, Fundación Proa, Bs As, Argentina.

Todas las fotografías: Gentileza de Fundación Proa y Arquitectura Forense. Autores: Pablo Jantus y Jorge Miño.

Bibliografía:
FAROCKI, Harun (2013): Desconfiar de las imágenes, Buenos Aires, Caja Negra.

NOTA

1. Todas las citas están extraídas de los textos que acompañaban la muestra Forensis en Fundación Proa

/Atlas

NADA PERSONAL: RELATOS INCONCLUSOS

**ANDREA JÖSCH21 ENERO, 2016**



Home

ZonasCruces / Desplazamientos

~~Nada~~ Personal: relatos inconclusos

En esta propuesta de exhibición colectiva de egresados de la primera generación del Magíster en Investigación y Creación Fotográfica UFT, se extienden los límites de la fotografía para desplazar y desbordar el problema de la imagen como una fuente inagotable de relaciones y construcciones simbólicas que permiten reflexionar sobre nuestras sociedades, a través de operaciones materiales que cargan de significado el decir de las imágenes. La mayoría nacidos a inicios de la década de los ´90, una generación que vivió en tiempos de transformación política, tecnológica, familiar, social. no solo en el Chile post dictadura sino en el mundo entero post guerra fría; una generación que convivió entre recuerdos físicos/analógicos y lo efímero de los medios digitales en un momento relevante de nuestra historia reciente, que permite indagar no solo en la memoria familiar como una memoria social, sino que apela a tensionar lo individual con lo colectivo, lo público con lo privado, demarcando en ese sentido una transición frente a cómo entendemos la ficción y la

realidad de las imágenes. Una suerte de memoria afectiva a través del archivo como construcción de nuestras identidades locales, pues Nada es Personal, después de tanto disimulo.

Es así como **Erick Faúndez** en *El monstruo sin nombre* usa el cuaderno escolar como objeto contenedor de los pequeños secretos de la infancia, convirtiéndolo en un objeto capaz de retener sueños, ideales, historias y desamores. La obra cita el cuento original (Monster, 1994) del mangaka **Naoki Urasawa**, que trata sobre un monstruo que, buscando su identidad en los otros, se queda solo. La reconstrucción de un archivo infantil con retazos de imágenes apropiadas -tanto de casas abandonadas como de recuerdos fortuitos- impregnadas en aquellas páginas de cuaderno por medio de traspasos, como si no se quisiera perder nuevamente el recuerdo de haber pertenecido a algún lugar, nos insiste que en la construcción de un álbum las imágenes pueden convertirse en un repertorio de nuestros deseos, nos permiten retener la ilusión de nuestra propia historia, aunque ésta no sea real, aunque no nos pertenezca. Nos vemos en los ojos de los otros; nos vemos también en sus imágenes.



Erick Faúndez, El Monstruo sin nombre, 2016



Erick Faúndez, El Monstruo sin nombre, 2016

Alejandra Saldivia también remite a una historia, en este caso cinematográfica. No es casual la relación referencial hacia las imágenes que circulan y construyen un imaginario, sobre todo de generaciones que son esencialmente visuales. En esta propuesta escuchamos diálogos de la película de Wim Wenders, Paris, Texas (1984) y observamos imágenes en duratrans como remembranzas de épocas en donde las imágenes de un sueño de "porvenir" se construían en la retina tintineante de las pantallas publicitarias; deseos de viajar, pero por medio de la fantasía. Historias cargadas con un halo de ficción y la siguiente resignación de que el mundo es los que vivimos a diario, sin escapatoria, solo nos queda el anhelo de las imágenes. ***I knew this people*** es una instalación del álbum biográfico de la autora, que se convierte en una puesta en escena sobre la búsqueda de un estado melancólico y de transitar a la deriva, para continuar viviendo.



Alejandra Saldivia, I knew this people, 2016



Alejandra Saldivia, I knew this people, 2016

Javier Pino en ***Puntos Cardinales*** insiste en el álbum personal, pero encuadrando las imágenes para convertirlas en fotografías de las fechas establecidas automáticamente por las cámaras, en donde los colores y ciertas informaciones abstractas de los cuerpos que aún se divisan pasan a leerse como los colores de una década (tanto por el tono del material analógico de principios de los 90, como por el tiempo y su descomposición en los propios albúmenes o cajas de zapatos donde estuvieron seguramente resguardadas estas fotografías familiares). Imágenes políticas/poéticas sobre una década de transición, tiempo del auge del consumo desmedido, los ideales adormecidos y la búsqueda de libertad en encuentros con la individualidad, quizás porque se creyó que lo comunitario ya no tenía sentido. Se podría hablar sobre un archivo "inútil", que reconstruye una generación sin memorias, una década de paso; metáforas sobre la relevancia de pensar en el anonimato de los sujetos de un tiempo que pasa, mes a mes, minuto a minuto, sin ninguna notoriedad, pero con la relevancia de atestiguar un nuevo cambio de paradigma de nuestras sociedades.



Javier Pino, Puntos Cardinales, 2016



Javier Pino, Puntos Cardinales, 2016

En ***Dialécticas de lo Oculto:*** ensayos sobre uno y otro de **Cecilia Coddou**, nos sumergimos a un diálogo con la muerte, no solo una trágica que relata extractos de una guerra, invasiones indebidas que pretenden demostrar el poder de unos sobre otros, sino a nuestra propia insensibilidad humana. Al parecer hoy en día solo podemos comprendernos desde la condición de agotamiento humano, en donde vivimos sumergidos en nuestra propia existencia, en nuestros propios sinsentidos consumidos por los mass media. Las imágenes no son ingenuas, menos aquellas que circulan con propósitos de desinformarnos por medio de una editorialidad pauteada. ¿Será que estamos agotados de tanto mirar? Aquella supuesta realidad que le otorgamos a las imágenes la entendemos, en esta propuesta, como un engaño, pues vivimos en una constante trampa sobre lo que vemos.



Cecilia Coddou, Dialécticas de lo Oculto, 2016



Cecilia Coddou, Dialécticas de lo Oculto, 2016

Gabriela Herrera en ***Diario de un Viaje año II*** busca, cual arqueóloga, escudriñar la condición material/simbólica de ciertos libros, tanto a nivel de contenido literario como por el tiempo transcurrido y las condiciones atmosféricas de conservación que muestran las incisiones en dichos objetos. En este caso trabaja con *La Odisea de Homero*, utilizando la técnica de Van Dyke deja expuesto el libro al sol, quedando manifiestas las marcas del viaje, como si pudiéramos percibir la cartografía del sufrimiento a través de esas manchas únicas, irreproducibles, permitiendo que la historia se convierta materialmente en una hazaña singular. Mientras que en contraposición tenemos el trabajo de digitalización, sin más intervención que esa, del libro de la Misión Científica a Cabo de Hornos 1882-1883 (P. Hyades et J. Deniker; 1891), material resguardado en los archivos de la Biblioteca Nacional de Santiago, en donde el retrato de una indígena queda impreso de forma espectral por el paso del tiempo, en las páginas de aquellos que los miraron como seres exóticos. Indígenas del sur del continente que ya casi se han extinto por la ignorancia de muchos otros que no comprendieron su cosmogonía e invadieron sus espacios, vuelven a aparecer en éstas páginas, quizás por que siempre han convivido entre la tierra y el cosmos; no entre el poder y la avaricia.



Gabriela Herrera, Diario de un Viaje año II, 2016



Gabriela Herrera, Diario de un Viaje año II, 2016

Nada personal: relatos inconclusos

Galería Posada del Corregidor, hasta el 9 de junio.

Santiago centro, Chile.

/Atlas

NOTAS SOBRE LA ESTRATEGIA ARTÍSTICA DEL COLLAGE/MONTAJE Y EL ESPACIO ENTRE LAS IMÁGENES


BELÉN CEREZO20 ENERO, 2016



Home

ZonasCruces / Desplazamientos

Notas sobre la estrategia artística del collage/montaje y el espacio entre las imágenes

La estrategia artística del collage se utiliza en disciplinas como la pintura, poesía, y el teatro, siendo empleada por los dadaístas, surrealistas y los futuristas… Se tiende a pensar que el collage fue introducido en el arte por **Braque y Picasso** para solucionar los problemas planteados por el cubismo analítico.
El collage, se considera una de las técnicas más innovadoras y revolucionaria en la representación artística del siglo XX. Por otro lado, el término de montaje describe las operaciones de ensamblaje, combinación y organización de diferentes materiales y fue tomado prestado de la cadena fordista de producción industrial y de los principios modulares de la industria de la construcción [1] Teniendo en cuenta las similitudes entre ambos conceptos podríamos unirlos bajo una misma noción de collage/montaje.

La táctica del collage/montaje se extendió a los movimientos estético-políticos de vanguardia de los años 20 y 30. Sobre este asunto, es fundamental recordar que en las vanguardias, tanto cinematográficas como artísticas, el collage y el montaje se utilizaron vinculados con la lucha política de manera subversiva y emancipadora, pensemos por ejemplo en la obra del fotomontajista alemán John Heartfield y en el cineasta ruso Sergei Eisenstein. Por otro lado, hemos de tener en cuenta que en las artes aplicadas, la publicidad y el cine comercial, el collage y el montaje han trabajado y trabajan en base a postulados capitalistas. Estos usos opuestos indican que no hay nada innatamente subversivo o emancipador en las técnicas del collage y el montaje en sí mismas, como señaló el crítico norteamericano Greg Ulmer [2]. Más bien, lo importante sería entender que la táctica artística del collage/montaje debe ser continuamente reinventada como (de)muestran las prácticas artísticas analizadas a continuación.



Aby Warburg, Atlas Mnemosyne. Panel 77, 1924 – 1929

El montaje como colisión en el cine

En cine, el montaje se refiere a la técnica de edición de película en la que se cortan y pegan un número de planos para crear una secuencia que generalmente sugieren una narración. Asimismo, el montaje se considera "el principio que rige la organización de los elementos de la película"[3] así es que el montaje se podría entender como la esencia del cine. Sin embargo, en el cine tradicional y el cine hollywoodiense la función del montaje es simplemente narrativa, basándose en modelos decimonónicos, y tiende a borrar la discontinuidad.
En contraste con esto, el vanguardista Eisenstein, que tenía un inmenso conocimiento y experiencia

en el ámbito del teatro y las artes gráficas [4] entiende el montaje como una idea que surge de la colisión de planos. Eisenstein denomina montaje intelectual a esta noción que a través de la colisión de planos independientes, incluso opuestos, tiene la capacidad de conectar elementos diferentes, de tal manera que provoca en el espectador nuevas ideas, nuevas preguntas, a través de relaciones heterogéneas y conexiones inesperadas, como comentó Walter Benjamin sobre la obra de Eisenstein y Brecht.

Esta noción de montaje intelectual de Eisenstein, de acuerdo con Philippe-Alain Michaud, guarda relación con lo que **Aby Warburg** estaba describiendo a través de su "iconología del intervalo". Para Michaud, la noción de "iconología del intervalo" era una noción pre-fílmica de montaje similar a las ideas de Eisenstein[5]. La "iconología del intervalo" se basa en cómo Warburg colocaba (y movía y cambiaba) las imágenes de manera diferente en cada uno de los paneles de Atlas Mnemosyn. Según la temática del panel, Warburg dejaba más o menos un espacio vacío entre las imágenes siendo este espacio intermedio, este intervalo, el que constituye también el significado de los paneles. En los paneles de ***Atlas Mnemosyn,*** los conjuntos de elementos discontinuos provocan una colisión, dicha colisión produce (un) conocimiento a través de la fragmentación de unidades discontinuas, incluso de distintas épocas. Por ejemplo, en el caso del panel 77 reúne imágenes de monedas antiguas, imágenes de publicidad, fotografías e imaginería clásica …

Adición, simultaneidad y líneas de fuga en el montaje suave

Según **Harun Farocki,** director de cine y teórico alemán, la táctica del montaje suave se produce cuando se alinean imágenes unas junto a otras; en el cine ocurriría cuando se utiliza la pantalla partida y en las instalaciones audiovisuales, en las instalaciones multicanal. Farocki dio nombre a este concepto de montaje suave, siendo esta táctica recurrente en su obra especialmente en sus instalaciones audiovisuales para museos y centros de arte realizadas desde los años noventa, tales como: Trabajadores saliendo de la fábrica durante once décadas, 2006 y Parallel 1, 2012. En prácticas fílmicas y artísticas recientes, la táctica de montaje suave ha sido utilizada por otros artistas y directores de cine, por ejemplo, el director español Jaime Rosales en su película La Soledad, 2008, y John Akomfrah para la instalación multicanal The Unfinished Conversation, 2013, que aborda la figura de Stuart Hall.



Harun Farocki, Trabajadores saliendo de la fábrica durante once décadas, 2006. Doce canales-

Farocki piensa que el montaje suave permite que las imágenes se comenten unas a las otras; lo que contrasta con la edición clásica (plano/contraplano: una imagen tras otra). Por lo tanto el montaje suave operaría a través de las nociones de adición (esto y lo otro y esto otro …) y la simultaneidad. De esta manera, para Farocki, el montaje suave permite que las imágenes entren en una lógica comparativa, que entre otras cosas, obliga al espectador a comparar las imágenes adyacentes y también a construir asociaciones de sentido.
Farocki comenta que Jean-Luc Godard es el pionero en la utilización del montaje suave y sugiere que Godard podría haber tenido la idea de duplicar la imagen trabajando en la edición de vídeo analógico, ya que se hace "generalmente sentado en frente de dos monitores"[6]



Jean-Luc Godard, Número Dos, película, 1975

Por lo tanto, en contraste con el montaje fílmico, la edición de vídeo analógico permite pensar en y con dos imágenes al mismo tiempo, en lugar de secuencialmente. Godard, explícitamente, muestra este modo de trabajar en una escena de su película *Número Dos*, 1975, en la que aparece editando frente a dos monitores de vídeo.
Los comentarios de **Gilles Deleuze** sobre la "y" en relación a la obra de Godard y su táctica de montaje son reveladores:
Y es, por supuesto diversidad, pluralidad, destrucción de identidades (…) La multiplicidad está precisamente en la "y", cuya naturaleza es distinta a los componentes elementales y las agrupaciones de estos. Ni un componente ni un grupo, ¿qué es esta y? Creo que la fuerza de Godard radica en vivir, pensar, y presentar esta y de una manera muy novedosa, y en hacer que funcione activamente. Y no es ni una cosa ni la otra, siempre está en el medio, entre dos cosas; es el límite, siempre hay una frontera, una línea de fuga o de flujo, sólo que no lo vemos, porque es la cosa menos perceptible. Y sin embargo, es junto a esta línea de fuga donde las cosas suceden, los devenires evolucionan y las revoluciones toman forma[7]

Por lo tanto, el montaje suave, a través de la yuxtaposición, a partir de una combinación siempre cambiante de los elementos crea un entramado, un tejido con encuentros, grietas y colisiones inesperadas. Es importante destacar que este tejido abraza el conflicto a través de la fricción de los diferentes fragmentos, una fricción que juega con repeticiones arbitrarias, rupturas y contrastes logrando cierto equilibrio precario a través del ritmo.

Acumulación y superposición en modelos emergentes de collage/montaje

Continuando estas notas, en obras recientes basadas en la táctica del collage/montaje encontraríamos nuevos vocabularios y cuestiones. Estos modelos emergentes operarían en relación a las lógicas rizomáticas de acumulación y superposición. Para tratar estas aproximaciones abordaré el video *Grosse Fatigue*, 2013, de **Camille Henrot** y la obra *Política Hidráulica* de **Ibon Aranberri**.



Ibon Aranberri, Política hidráulica, 2004-2010, 98 fotografías enmarcadas, dimensiones variables. Instalación en Fundación Antoni Tàpies, Barcelona, 2011.

En la obra *Política Hidráulica* el artista vasco **Ibon Aranberri** yuxtapone fotografías aéreas de presas y embalses de España y Portugal. El dispositivo expositivo es cambiante y se basa en la continua acumulación de imágenes; cada vez que el artista presenta esta obra el número de imágenes es mayor ya que produce más imágenes. De esta forma, esta obra investiga la transformación del territorio español durante la dictadura franquista. En relación a los paneles del ***Atlas Mnemosyn*** de Warburg y la noción del intervalo, en esta obra las relaciones entre el fondo, las imágenes y el dispositivo expositivo se vuelven más complejas. No hay intervalo. No hay espacio para dar sentido a esta acumulación abrumadora.
En *Política Hidráulica*, el montaje se basa en la acumulación y la superposición de imágenes de los embalses, provocando interrupciones y rupturas violentas de su significado. En este sentido, la crítica de arte, **Miren Jaio** [8] señala:
"El carácter monstruoso de cada una de las masas de color azul dentro de un paisaje en él se integran ya de forma naturalizada. Todas ellas diversas en su silueta irregular, muestran una única uniformidad totalitaria, una entrópica y cansina repetición de los mismo."

Grosse Fatigue de 2013, es un vídeo para una sola pantalla que la artista francesa **Camille Henrot** produjo durante una residencia en el Smithsonian Institute de Washington; algunas tomas de esta pieza captan la amplia gama de materiales que esta institución alberga. En este vídeo, acompañado por una voz masculina que recita diferentes mitos, Henrot explora, entre otros asuntos, la sobre-información que describe la contemporaneidad. En relación a la táctica del collage/montaje, una de las características fundamentales de esta obra, es que un montaje frenético

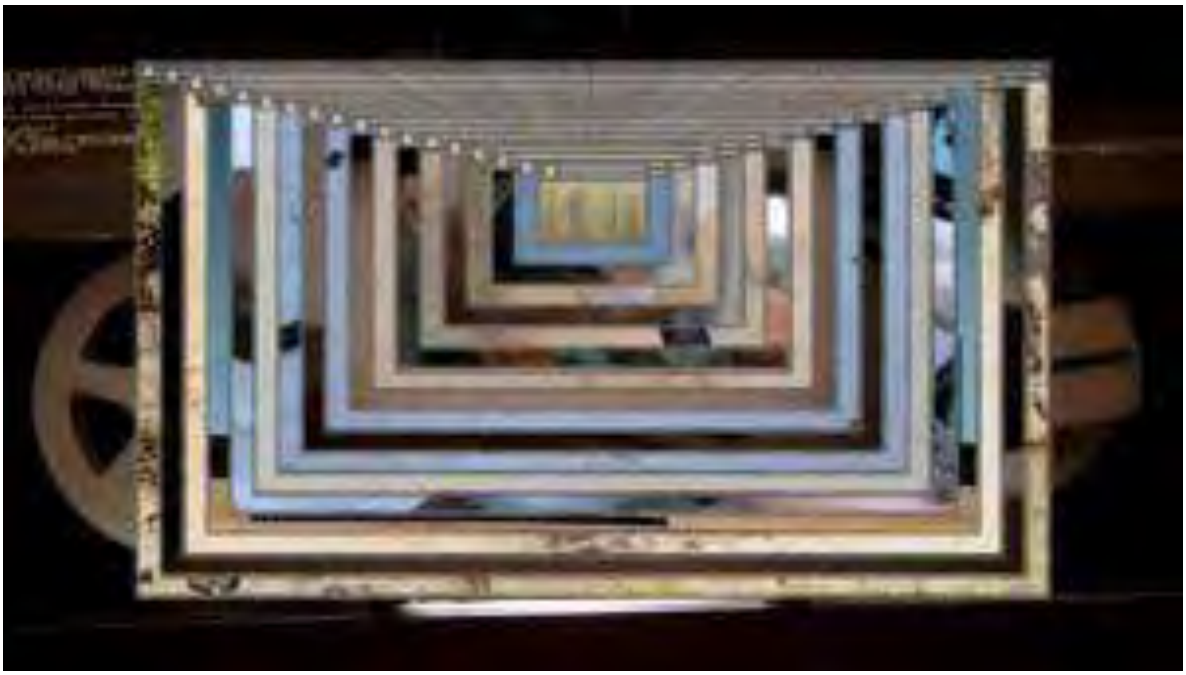
de planos tiene lugar en el escritorio del ordenador. Por ejemplo, se superponen planos de los cajones del Smithsonian Institute sobre planos de otros cajones, observamos en estos, páginas de libros que se van pasando y también planos que capturan búsquedas en Internet.



Camille Henrot, Grosse Fatigue, 2013 (vídeo, color, sonido, 13 minutos)



Camille Henrot, Grosse Fatigue, 2013 (vídeo, color, sonido, 13 minutos)



Camille Henrot, Grosse Fatigue, 2013 (vídeo, color, sonido, 13 minutos)

Examinando el uso de la estrategia del collage/montaje en *Grosse Fatigue y Política Hidráulica*, nos encontraríamos con un tipo de montaje que operaría sobre todo a través de los paradigmas de acumulación y superposición, en lugar de yuxtaposición; característica del montaje suave. Este cambio de paradigmas, y esta aproximación a la táctica del collage/montaje podría estar causado y reflejado, por el auge de Internet y la edición de vídeo digital, abriendo con estos usos nuevas direcciones para las prácticas contemporáneas.

NOTA

1. Thomas Elsaesser and Malte Hagener. *Film theory: An introduction through the senses*, Routledge, 2010, p. 25
2. Greg Ulmer, 'El objeto de la postcrítica', en *La Postmodernidad* editado por Hal Foster, Kairós, 1985, p.129
3. Jacques Aumont, Michel Marie, Alain Bergala, "Aesthetics of Film", University of Texas Press, 1992, p.45
4. Eisnestein diseñó posters y sets de teatro y también dirigió varias producciones teatrales
5. Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, MIT Press, Zone Books, 2007

6. Silverman, K., and H. Farocki*, Speaking about Godard*, NYU Press, 1998, p.142
7. Extracto de una conversación con Gilles Deleuze en el programa televisivo 'Six fois deux '; Cahiers du Cinema 271 (noviembre de 1976), cita

   complete: http://www.andinc.org/v1/quote.html traducción de la autora
8. Miren Jaio, Ibon Aranberri. Organogramme, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona,

   2011

/Atlas

CRÍA CUERVAS, EXPOSICIÓN DE GABRIELA RIVERA

**MÓNICA SALINERO Y STELLA SALINERO4 ENERO, 2016**



Home

ZonasFeminismos / Géneros

Cría Cuervas, de Gabriela Rivera

La exposición ***Cría Cuervas*** en Galería Bech de **Gabriela Rivera** nos invita a una reflexión sagaz que, felizmente, aleja a la maternidad de los caminos extremos de las definiciones esencialistas de lo femenino. Es entonces que se hace evidente que la maternidad y la crianza es, y ha sido, un espacio de lucha y debate, el cual es cubierto por el velo del discurso que reduce a las mujeres al ámbito del hogar y que posiciona a modo de extensión mujer- maternidad- labores domésticas- subordinación. Por este motivo, es en el enfrentamiento con la visión hegemónica de la maternidad donde surge la crítica, el diálogo y la rebelión contra los lugares comunes de la abnegación, el heroísmo e

incondicionalidad del amor materno por un lado, y de la culpa o la victimización de otro, haciendo de la matrilinealidad un espacio/tiempo de autonomía y transformaciones bidireccional.



Gabriela Rivera, Cría Cuervas, 2014-2015.

Fotografías de gran formato y una instalación dan cuerpo a la exposición que llega al público a través de lo visual, lo táctil y lo olfativo. Rivera hace uso de una mesa donde se encuentran tres cabezas cubiertas cada una con una máscara de cuero crudo de animal, a las que sometió a un proceso de taxidermia, mismas máscaras utilizadas para las fotografías, junto a pequeñas piezas del proceso de construcción de obra. Distintos aspectos del desarrollo de la práctica de Rivera se conjugan en "Cría Cuervas" en las que despliega sus significantes predilectos; la carne cruda (específicamente el cuero de pollo y otras partes como lenguas, etc.), la costura, la piel humana y el cuerpo. Sugiriendo la repetición de la ritualidad en la crianza, las escenas nos muestran a una mujer joven, otra madura y una niña, las que son la artista, su madre y su hija: un clan unido por la matrilinealidad. La atmósfera completa resalta el sentido abyecto y oscuro que contienen las relaciones entre abuela, madre e hija/nieta, que cosen sus carnes crudas y se dan forma entre ellas, significadas por los hilos, las agujas y el acto de coserse una a la otra.



Sala Galería BECH, 2016

La crianza entendida como los cuidados y la transferencia, deliberada o no, de valores, patrones, referentes, creencias sociales, políticas y religiosas, es un proceso que a través de la repetición, de generación en generación, colabora de forma determinante en la constitución de las personas (mujeres y hombres) y por tanto también de su medio y sus relaciones. Tal como lo muestran las fotografías del proceso, podemos entender que la costura así como la crianza son actos rituales que dan forma (en cada puntada y en cada acto repetitivo) y que aquellas fracturas que quedan a modo de marcas bien pueden ser la evidencia del cambio, de las dificultades e incluso contradicciones que todo proceso de constitución de sujeto contiene, especialmente para las mujeres en una sociedad patriarcal.



Máscaras de piel, 2014

Al estilo de una fotonarración, nos hablan de la iteración de ese acto en la historia y, junto con ello, de las posibilidades de que se produzcan cambios a través de esas costuras que hacen la diferencia entre un rostro y otro, una forma de ser y otra. Es entonces que aparece la crianza como un modo subversivo de vida, que puede generar seres abyectos, seres que se escapan de las normas, de las expectativas y mandatos de género y clase: ¡Cría cuervas… para que les saquen los ojos!. Para que les saquen los ojos, decimos nosotras, porque no se trata solamente de rebelarse ante quien nos cría si no ante los mandatos sociales que nos obligan a ser y actuar de determinadas maneras, encarnados en la autoridad patriarcal. Así, la costura no es sólo un acto que da forma desde la madre a la hija, sino desde la hija a la madre, y desde los sujetos a la sociedad, cuestionando y transformando lo que ha llegado cosido desde el pasado. Con esta lectura, la obra nos conduce a reflexionar en torno a la maternidad y la crianza como actos rebeldes, como un acto casi mágico que se encuentra en el inconsciente -oscuridad de las imágenes.

En este sentido es importante recalcar como cobra importancia el ritual y la máscara en tanto portadores de lo fantástico y de la pertenencia a un linaje, a un clan. Las cuervas son animales oscuros que cargan con una connotación negativa, alejadas de toda idea occidental de maternidad y feminidad dominante (las mujeres rebeldes tienen siempre alguna connotación oscura y negativa para los ojos de la dominación), recuerdan los saberes ocultos y subversivos que toda maternidad/ crianza/ construcción puede poner en práctica, cambiando las visiones, resignificando un proceso que no es sólo cuidar y amar, sino que es sobre todo dar forma al mundo. Por ello, la fotografía, en que la pequeña cuerva-bestia nos mira fijamente con la aguja en su mano, conjura la continuación de este ritual con potencial rebelde.
Finalmente, "Cría cuervas" es una obra que pone en relación los aspectos políticos de la maternidad y las artes, sitúa ante los sentidos para la reflexión esos aspectos en movimiento que se suelen mantener en la quietud y el silencio cuando se trata de la maternidad y la estética.

° Este texto curatorial de Stella y Mónica Salinero hace parte de la exposición *Cría Cuervas.*
Galería BECH Inauguración, 8 de enero 2016, 19:30 hrs. Av Libertador Bernardo O'Higgins 123, Santiago.

Fotografías: Gabriela Rivera, Cría cuervas, fotografía digital, 80 x 150 cms, 2014. Cortesía de la artista.
Link artista: http://www.gabrielarivera.blogspot.com/