



Artelogie

Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine

7 | 2015

Photographie contemporaine en Amérique latine

Historicismo fotográfico: corte y confección de la visualidad modernista chilena

Gonzalo Leiva Quijada



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/1129>

DOI: 10.4000/artelogie.1129

ISSN: 2115-6395

Editor

Association ESCAL

Referencia electrónica

Gonzalo Leiva Quijada, « Historicismo fotográfico: corte y confección de la visualidad modernista chilena », *Artelogie* [En línea], 7 | 2015, Publicado el 15 abril 2015, consultado el 20 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/1129> ; DOI : 10.4000/artelogie.1129

Este documento fue generado automáticamente el 20 abril 2019.

Association ESCAL

Historicismo fotográfico: corte y confección de la visualidad modernista chilena

Gonzalo Leiva Quijada

Introducción

- 1 Las imágenes fotográficas germinaron para ponerse al servicio de la historia en el siglo XIX. Su función fue dar cuenta de las expediciones científicas, pero también explicitar la importancia de la clase social burguesa que necesitaba una tradición estética que los avalara. Es decir, demostrar cual era el grupo social que afianzaba el nuevo capital simbólico: el que componían los detentores de la modernidad industrial irradiante del siglo XIX.
- 2 La fotografía nace como arte técnico que se encargará de reflejar con una gran justeza representacional, los nacientes conglomerados sociales con renovadas tradiciones, definiendo al mismo tiempo estatus culturales nuevos. Dichos ejercicios, con inédita gama de estereotipos visuales, emanan de los espacios-laboratorios que constituyeron los “estudios fotográficos”. Estos enclaves del arte fotográfico, instalan una consagratoria y elegante estética, para lo cual cuentan con utilerías diversas: telones, cortinajes y muebles de estilo. Si adicionamos las poses y expresiones, además de diferentes soportes y formatos, desde los iniciales daguerrotipos hasta las tarjetas de visita se presenta una unidad argumental y modélica: la búsqueda y conformación de un nuevo ciudadano civilizado. Desde esta perspectiva, el instrumento fotográfico es producto de un historicismo tecnológico que posibilita la comprensión de la situación histórica decimonónica. Por lo tanto, se establece una igualdad epistémica entre el instrumento moderno que es la cámara fotográfica y el retratado con mentalidad transformadora moderna, ciudadano deseoso de tener reconocimiento social e identidad individual. La fotografía reinstalaba por medio de la tecnología visual una nueva utopía en el siglo XIX.

- 3 El historicismo como argumentación transdisciplinaria destacaba la importancia del cambio y de la configuración de los imaginarios pues los grupos sociales pueden ser reconocidos por su historia (Popper: 46). Desde esta perspectiva, el historicismo nos servirá como sustento teórico que, aplicado a los sentidos de la fotografía en nuestro país, nos permite comprenderla como “artefacto representacional y estético” (Deotte : 2014), por lo mismo conformador de una tradición visual.
- 4 La representación fotográfica se ancla temporalmente con su estética al sistema testimonial y desde las marcas culturales que sostienen la captura, edición, impresión, circulación y consumo fotográfico del siglo XIX al sentido de lo fotográfico como emergencia de un nuevo arte urbano-industrial.
- 5 Ahora bien, nuestra propuesta indaga desde ejes analíticos precisos, algunas constantes que fueron definiendo fotográficamente la apertura de sentido historicista en Chile. Claro está, que vislumbramos cierta resistencia establecida entre un eje evolutivo general y otro de corte regional. Desde una labor eminentemente analítica en sentido hermenéutico, ofreciendo una serie de categorías interpretativas que posibilitan establecer la visión desde los siglos XIX, XX hasta años recientes, rastreando las y los creadores que desde la imagen articulan discursos disruptores dentro de una tradición sostenida, de fuerte raigambre conservadora y con claro sentido documental, como lo ha sido la tradición de la fotografía chilena.
- 6 Los ejes convocados y analizado son dos:
- 7 1-Constitución de la territorialidad: los roces entre positivismo y paisaje como reconocimiento de un punto de vista sobre la geografía y una reflexión sobre el espacio nacional.
2-Pragmáticas de la corporalidad: las hilvanadas desde el reconocimiento del cuerpo como participante activo en la escena visual. El correlato establecido entre el cuerpo individual y el cuerpo social. Asimismo, el cuerpo en el espacio privado y su visibilidad como soporte deviniente del espacio público.
- 8 Estas dos unidades de sentido permiten una comprensión de las fuerzas y matrices visuales que posibilitan explicar la persistencia en la retina y la reconsideración de la fotografía como medio de anclaje de los imaginarios culturales ya presentes desde el siglo XIX hasta prácticas recientes.

Sentido historicista y fotografía chilena

- 9 Las fuerzas históricas nutren las transformaciones sociales y, de un modo evidente, la fotografía como proyecto de la modernidad se instala en Chile en una sociedad claramente premoderna. Esta aseveración significa el encuentro de fuerzas contrapuestas a las ideas conservadoras sostenidas por la elite nacional en el periodo denominado “República en forma”. En efecto, la tecnología visual que la fotografía aparejaba se asimila a los gustos “exóticos” propios de quienes habían viajado fuera del país, una práctica de vanguardia en ningún caso masiva. Muchos líderes de las elites locales miraban con desconfianza estos “aparatos” tan lejanos de las preocupaciones y narrativas históricas, pues en Chile se estaba consolidando el primer ideario representacional donde aparece la figura del mulato Gil de Castro como el primer ejercicio en el ámbito artístico tendiente a organizar una genealogía republicana (Majluf: 2014). En medio de los conflictos y proyectos constitucionales en la etapa organizativa, la refundación de Chile tras el triunfo

de Lircay en abril de 1830, se visualiza como el triunfo del conservadurismo, con marcas endogámicas en la elite central, además del aislamiento geográfico que mantuvo alejado a esta nación de las rutas más violentas por el poder central en las repúblicas vecinas.

- 10 Pero de un modo paradójico, a pesar de la reticencia y el temor que provocaban estos aparatos fotográficos, su éxito es inmediato. Hay dos razones para explicar este fenómeno.
- 11 Por un lado, la ausencia de una tradición de representación pictórica en el territorio chileno. Por lo general, las imágenes que circulaban en la Capitanía general del Reino de Chile, buscaban consagrar el prestigio social y se encontraban vinculadas a la fidelidad monárquica. Las mediaciones representacionales se limitaban a los sellos personales o los escudos familiares, pues las pinturas eran exiguas y debían encargarse a las otras colonias o a la metrópolis.
- 12 Es un hecho que las diversas manifestaciones artísticas provendrán de las tradiciones mestizas generadas en las llamadas escuelas regionales: Quiteña, Pacea, Cuzqueña, Potosina. La posibilidad de consolidar en Chile, una producción artística con un cierto acento local, fueron desechadas con la expulsión de los Jesuitas en 1767. El país había sido tributario de los “encargos” y por lo mismo los retratos individualizados fueron muy escasos.
- 13 Otra razón del éxito del consumo fotográfico proviene de la propia estrategia de marketing que se instala con los primeros daguerrotipos. La publicidad fotográfica para avanzar frente al “consumo conspicuo” que representaba la pintura, que se emplaza por el mismo tiempo, se instala con tres principios que constituirán sus fuerzas matrices tecnológicas. Al respecto podemos establecer: la imposición de una novedad, con una práctica totalmente desconocida hasta entonces; la instantaneidad que ofrece una rapidez desconcertante en momentos que las cosas se movían paso cansino y los cambios culturales aun eran muy lentos, y finalmente, la idea con raíces románticas al “derrotar la muerte” con el retrato del ser querido, pues al tener la fotografía se tiene el optimismo activo de poseer una evidencia no solo de verosimilitud de la vida, sino también de acomodar y contener la memoria familiar, tesoro preciado en la sociedad tradicional chilena.
- 14 Desde una perspectiva del episteme historiográfico, la historia general de la fotografía se ha concentrado esencialmente en el reconocimiento de las tecnologías inventivas y productivas. De este modo, en muchos casos se han dejado de considerar los procesos de aceptación cultural que la fotografía ha tenido, posibilitando una amplia recepción social. En este sentido, los procesos regionales de la fotografía- como el caso chileno- que no participaron directamente en este proceso de reconocimiento tecnológico o bien en la ideación ideológica, han quedado en cierta medida al margen. No obstante constituyen importante acopio de procesos de recepción y asimilación estética original, como lo fue el caso de Chile para dejarlas en evidencia en el desarrollo de la historia cultural y la propia historiografía fotográfica con mayúsculas.
- 15 ¿Qué ocurre cuando llega la fotografía en Chile? La fotografía trae encarnado otros ideales. En principio, ella se instala en un estado políticamente recién organizado “en forma”, según la expresión de la época en 1840.
- 16 El origen de la fotografía, producto eminentemente industrial, promueve y encarna los nuevos modos civilizatorios y los renovados motivos visuales en que fue concebida. Tal como ocurriría con los fundamentos visuales de las sociedades modernas europeas.

- Largamente comentada sería la llegada a Valparaíso de la fragata escuela “L’orientale” en 1840, pues entre sus singularidades incorporaba una biblioteca, instrumentos de física y un “daguerrotipo a cargo del Abate Louis Compte que le proporciona las vistas más notables de las ciudades y lugares que frecuentaban” (El Mercurio de Valparaíso : 1840).
- 17 La fotografía se exalta desde su implantación en Chile, como “uno de los índices más visibles en la búsqueda de la modernidad” (Frizot : 1994). Dado el prestigio que acompaña su presencia en el limitado mercado nacional, pronto será considerado patrimonio de la élite. Así, su rol será sumiso a las necesidades de representación de esta élite urbana, tanto en Santiago como en Valparaíso, principales ciudades del país.
 - 18 Al principio se establece el daguerrotipo como el continuador de la tradición del retrato pictórico. Pero, a medida que fue incorporándose y expandiéndose en el territorio nacional, veremos que se producen las necesarias fricciones entre realidad y representación personal. El primer daguerrotipista instalado en Chile en 1843, Monsieur Daviette, explicita en su anuncio calidad visual y verosimilitud sin competencia, por cuanto la imagen : “con una perfección que nunca podrá igualar los mejores artistas ; pues los mismos caprichos de la naturaleza están reproducidos con exactitud” (El Progreso : 1843).
 - 19 Desde las perspectivas del historicismo, la fotografía asienta el testimonio visual buscando construir una pragmática de la historia con ciertas improntas y constante regulares que posibilitan comprender los fenómenos acaecidos.
 - 20 Al poner en relevancia el papel desempeñado por el carácter histórico, la fotografía establece una alianza con el contexto espacio-temporal, en particular a partir de la manifestación de las experiencias familiares en la historia emotiva de lo privado, así también de hechos concretos que dieron fuerza a la identidad nacional y la consolidación del panteón de héroes como lo fue el ilustrado caso de los álbumes de la Guerra del Pacífico, que describen el conflicto bélico entre Chile, Perú y Bolivia desarrollado entre 1879 y 1883.
 - 21 La fotografía al considerar cualquier tema potencialmente fotografiable, realiza improvisaciones descriptivas. Sin embargo, esta democratización potencial del referente en Chile tendrá escasa resonancia. Tanto porque el mercado fue restrictivo, como por su ubicación urbana y por el alto costo inicial de su producción. Será solo en el nuevo siglo XX, que la fotografía amplía su espectro sociocultural, en particular por la emergencia de nuevas fuerzas sociales pues ya no es cooptada solo por las clases hegemónicas.
 - 22 En este sentido desde el punto de vista del historicismo se puede apreciar que la élite chilena se apropia para su autoafirmación del medio fotográfico, continuando, por lo demás, la moda europea del daguerrotipo y después de la tarjeta de visita y las fotografías de estudio estilo Imperio.
 - 23 La aparición ocasional a partir de los años 1860 de imágenes que, en un contexto distinto, señalan una percepción relativo a “lo folclórico” o exótico, nos expresa en cierta medida la mirada europeizada de la oligarquía chilena frente a la otredad. Son estas “otras fotografías”, que no constituyeron parte del álbum familiar organizado, las que nos confirman que bajo estos afanes creativos se dejan ver nuevas búsquedas fotográficas. Además, se esconde una intencionalidad acorde a la moda de la época y en directa relación con las visiones dominantes. En este sentido la fotografía fue una “tecnología gradual” (Popper, 2002 : 12), es decir un instrumento que revela el carácter real del grupo

social que detenta el poder en Chile, pero a igual tiempo por su espectro ampliado va señalando los cambios en los que detentan dicho poder simbólico y real.

Territorialidad: la conquista del paisaje

- 24 En el siglo XIX, tras los procesos de independencia en las nóveles naciones latinoamericanas, uno de los problemas mayores constituye avizorar la territorialidad tras el derrumbe de las fronteras administrativas que la Corona española había establecido con Virreinos y Capitanías Generales.
- 25 Consideramos una doble perspectiva teórica: por un lado, que el paisaje es una conformación cultural, ya que el hecho geográfico no define al paisaje sino la mirada que lo sostiene, describe y lo representa visualmente (Schama, 1996 : 191). Al respecto, se hace necesario sistematizar las posibilidades estéticas donde el paisaje chileno ha circulado: libros, artículos de prensa, diarios de viajes, grabados, dibujos, pinturas y fotografías (Martínez, 2011 : 163). Por otro lado, desde una perspectiva histórica, nos interesa la amplitud del concepto del paisaje decimonónico de las provincias, que permitió conformar tempranamente un sello de identidad regional en lo geográfico y en lo humano. Dichas certificaciones fueron definidas por los artistas extranjeros o nacionales con matrices literarias y visuales que dialogan con los signos culturales de la época (Galaz-Ivelic, 1988: 22).
- 26 Dentro de las concepciones de la Historia del Arte nacional la primera tradición visual del arte chileno es el paisaje (Romera: 1951); una constante que marca toda la visualidad ulterior. Igual situación ocurre con la literatura en la medida en que la Generación de 1842 estableció dentro de la “República de las Letras” matrices de identidad en torno al paisaje regional que será ampliado por poetas y escritores.
- 27 El modernismo estético construido por los paisajistas, en la visualidad y en la literatura decimonónica, dada su variedad y multiplicidad, constituye la primera representación visual en Chile (Kay: 1980), que nos permite establecer tres constante experienciales de modernidad visual, que desde aspectos permanentes definen modos perceptivos y productivo (Leiva: 2012). A saber: modernidad fundante, modernidad traslapada y modernidad identitaria, todas fases que cubren desde el siglo XIX hasta nuestros días, como partes de una misma configuración espacio-cultural el territorio chileno.
- 28 La “modernidad fundante” como primera etapa destaca los trabajos iniciales topográficos encargados al Mulato Gil de Castro y la llegada temprana de autores como Alphonse Giast, Charles Wood o bien algunas décadas más adelante, con los pintores Ernesto Charton de Treville y John Searle, así también como los daguerrotipos de paisajes de los hermanos Helsby para nombrar a algunas matrices visuales. Este periodo está estructurado desde la conquista argumental del paisaje y se establece desde los primeros trabajos artísticos fotográficos hasta los primeros álbumes. En particular es de importancia destacar el álbum de William Oliver, quién tempranamente hacia 1860, documenta los centros de organización cultural tanto de Valparaíso como de Santiago, pero además le agrega una visión ingenieril al interesarse en patentizar trabajos de obras públicas como puentes, caminos, puertos, estaciones de trenes, todas señales evidente del progreso.
- 29 Este afán de mostrar y presentar la realidad paisajística viene formulado por los pintores viajeros, así también por los primeros fotógrafos que comienzan a mostrar la territorialidad. De este modo en 1860 tendremos los primeros álbumes, y unos años

después, los primeros trabajos de paisaje en el mercado fotográfico. En concreto, nos referimos a los álbumes realizados entre 1865 y 1875 donde se destacan imágenes que pretenden mostrar un país en claro progreso civilizatorio: grandes calles y zonas urbanas (“Álbum de Valparaíso”), progresos industriales evidentes: ferrocarriles e industrias, (“Álbum de la Maestranza”), o bien edificios y monumentos prestigiosos (“Álbum del Centro de Santiago”). Claro está, que no pueden dichos álbumes eludir el universo humano mestizo que aparece integrado al paisaje.

Figura N°1 "Peones jugando al naipes". Mostazal, Autor E. Cachoires. La imagen reanuda el paisaje geográfico y el humano, 1862



Fotografía en albúmina

- 30 Para la segunda fase de “Modernismo traslapado” es incuestionable la importancia del doble tránsito científico y artístico de autores como Claude Gay, Auguste Borget, Amadeo Pissis, Ignacio Domeyko, Philippi, Carl Alexander Simon. En esta etapa que se extiende post 1880 hasta el nuevo siglo con el año 1939, se indica el interés por el registro cartográfico y la importancia al determinar los hitos geográficos. Surge, además, un nuevo producto en el mercado fotográfico, pues se publican libros con fotografías, uno de los más antiguos es realizado en 1863, “Reseña histórica del ferrocarril entre Santiago y Valparaíso” de Ramón Rivera Jofré con fotografías de Chaigneau y Cauchoirs. Un referente del tema lo constituye en 1874, el “Álbum del Santa Lucía” con fotografías de Pedro Adams. En años posteriores, específicamente en 1876 encontramos el libro “Exploración de la Laguna Negra i del Encañado” realizado con fotografías de Francisco Luis Rayo. En estas dos últimas iniciativas se deben al apoyo fundamental recibido por el Intendente de Santiago, don Benjamín Vicuña Mackenna. De un modo evidente, estos álbumes, a diferencia del retrato fotográfico, serán impulsados por una elite liberal que buscaba ampliar el discurso de la modernidad en la operatividad urbana vivenciada.

Figura N°2 Vista parcial de Santiago hacia el Oriente, Álbum del Santa Lucía, 1874



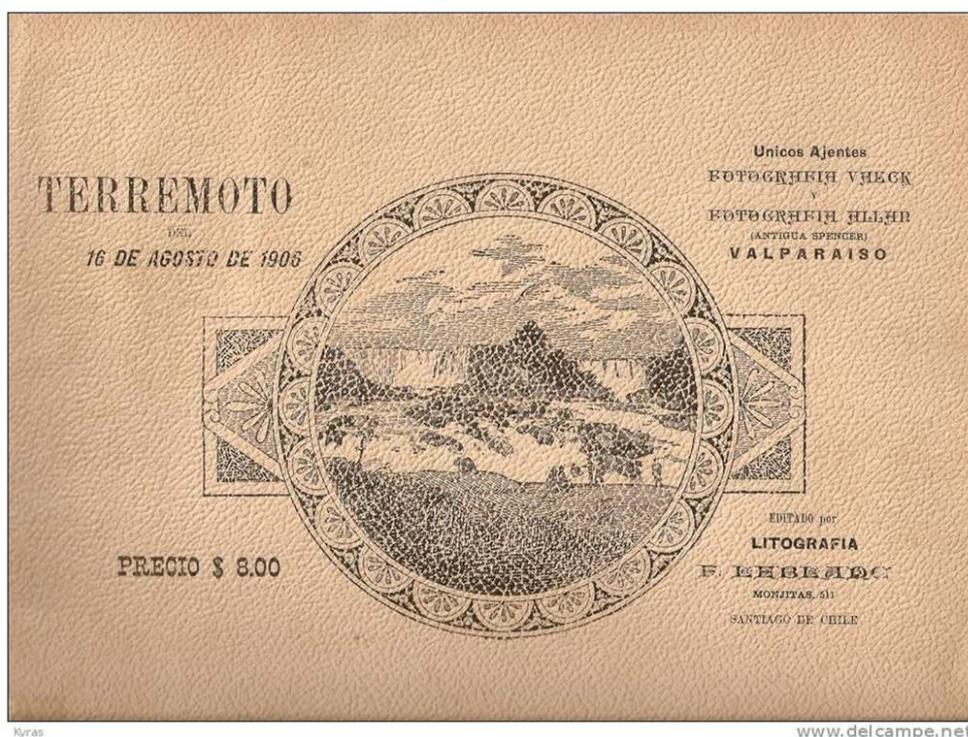
- 31 La construcción del paisaje es tan destacada, que hay un gran desarrollo de los álbumes de finales del siglo XIX, cada uno con su impronta fotográfica, reseñando un momento del paisaje positivista, el naturalista, el romántico y el descriptivo, marcas que van dando cuenta de los paradigmas culturales en que fueron gestados (Leiva, 2014:371).

Figura N°3, portada álbum del Santa Lucía, 1874



- 32 Modelo estético que centra el impulso y la huella humana sobre el paisaje poniendo a los creadores de la idea en el mirador principal y ampliando este dominio sobre los cuatro puntos cardinales.
- 33 Hay dos elementos que nutren este modernismo traslapado, la incorporación de la primera fotografía chilena, Teresa Carvallo Elizalde que nos permite situar sus fotografías de los dominios asentados hacia la Cordillera de Los Andes y de su galería de personas notables en las tierras de su propiedad.
- 34 Esta etapa sufre un dramático embate de la naturaleza con el terremoto que azotó a Valparaíso en 1904, largamente ilustrado por reportajes en la prensa, tarjetas postales y por los álbumes impresos de tan desgraciado hecho.

Figura N°4, Álbum del terremoto de 1906 de Valparaíso



editado por litografía del fotógrafo Leblanc, donde el paisaje es la centralidad argumental

- 35 Además, en este periodo asoma la fotografía industrial, que permite visualizar el paisaje como parte del proceso capitalista extractivo, particularmente en el norte chileno asociado a la minería del salitre y del cobre con numerosos álbumes. También tenemos en este tiempo el desarrollo de las revistas ilustradas, como Zig-Zag, que nutrieron de imágenes misceláneas pero sin duda el mundo urbano fue un signo constante.
- 36 También el paisaje en este periodo estará unido de modo indefectible al avance del tren como símbolo de la modernidad en medio de las rutas boscosas del sur y en la ciudad con las compañías de explotación de los tranvías como la *Chilean Electric Company* en Santiago, que impulsaba el uso de la electricidad a nivel del hogar (Leiva et Al, 2003).

Figura N°5, El edificio de la Luz, matriz de la expansión del consumo eléctrico, Ahumada esquina Compañía, centro de Santiago, 16 de agosto de 1929



37 .

38 El final de esta etapa analítica lo enuncia otro fenómeno telúrico en la ciudad de Chillán en 1939, la devastación urbana es total y el Estado asumiendo su completa renovación con organismos oficiales. El proceso es documentado a través de fotografías dando cuenta de este proceso de modernización planificado por la Corporación de Reconstrucción y Auxilio y la Corporación de Fomento y producción.

39 La fase de la “modernidad identitaria” ocurre desde los años 40 en adelante, caracterizada por el trabajo de creadores fotográficos que comienzan a presentarnos fotografías donde el paisaje va desde el paraje ignoto hasta el imagen postal, transformándolo en icono de consumo cultural. Será el trabajo de Ignacio Hochhausler y la escuela del documentalismo realista de Antonio Quintana, los que tensionan las formas de representación paisajística. El primero por hacer una proyección de su patria originaria en la perfección de la naturaleza nacional y la escuela de Quintana, con Fernando Opazo, por buscar la reivindicación de lo popular en el paisaje chileno.

40 Desde los años 50 asoma la mirada original y la fotografía autoral de Sergio Larraín, quién unifica y confunde sus búsquedas psicológicas personales del paraíso con aquellos lugares alejados, de difícil acceso y que presentan una gran belleza escénica como es el caso de sus trabajos en Isla de Pascua, Isla Juan Fernández, Isla de Chiloé, o bien el interior de Tarapacá y la Patagonia, todos paisajes recogidos entre 1961 y 1970 (Leiva, 2014).

41 Desde 1960 tendremos libros ilustrados de Chile, donde se apela y se da cuenta de manera sucinta de la diversidad paisajística presente en el país, como es el caso del libro llamado justamente “Chile”, editado en Munchen, Alemania. Es uno de los primeros libros absolutamente de paisaje donde se recurre a un grupo destacado de fotógrafos para hacer

un profundo recorrido contrastando entre los signos humano y las huellas del paisaje, que es el principal punto de vista argumental del libro.

- 42 Ya hacia 1959 se realiza el gran proyecto argumental conocido como “Rostro de Chile”, proyecto expositivo que unifica bajo el modelo de la fotografía humanista el correlato entre retrato y paisaje. La exposición “Rostro de Chile”, fue un proyecto que circuló desde 1960 hasta 1969. Para la exhibición se seleccionaron finalmente 410 imágenes, de un total de siete mil negativos, las que fueron expuestas en los patios de la Universidad de Chile en su inauguración. En este gran proyecto fotográfico organizado por Antonio Quintana y el Departamento Fotográfico de la Universidad de Chile, participan los más destacados autores de la producción visual de la época, como el mismo Quintana, Roberto Montandón, Sergio Larraín, Baltasar Robles, Luis Ladrón de Guevara, Mario Guillard, Patricio Guzmán, Domingo Ulloa, además de Ignacio Hochhausler y Víctor Kabath.
- 43 Ahora bien, estas pertinencias del paisaje visual están imbricadas con las nuevas teorías del paisaje recientemente formuladas, en particular tras el “giro espacial” que, ocurrido epistemológicamente en los años noventa del siglo XX, establece nuevas matrices al momento de considerar el paisaje con las relaciones del espacio con el poder y los flujos entre las cartografías y las percepciones. Por lo mismo, la atención sobre el paisaje se centra en las resultantes perceptivas que se ha tenido de él a lo largo del tiempo (Martínez de Pisón: 2009). Al respecto, los trabajos del paisaje realizado por Manuel Ormazábal reconstituyen el lugar superponiendo imágenes en un antes y un ahora. El ejercicio curatorial conceptualiza desde el paisaje sobre el paisaje.

Figura N°6, Manuel Ormazábal, de la serie “Exploración a la región de Atacama” 2010



- 44 De la visión de conjunto pasamos a la visión acotada, un paisaje como espacio circunscrito. Al respecto, el micro paisaje alcanza un grado irónico de lucidez en el trabajo de Pepe Guzmán que escanea una calle del centro de Santiago y que para hacer evidente el deterioro del pavimento baña previamente con líquido rojo, dejando unas

carreteras desoladas de sangre sobre un paisaje yermo. La resultante es un paisaje plano, lleno de meandros rojos que tensan las nociones tradicionales del mismo paisaje.

Cuerpo y visualidad: cuerpo individual- cuerpo social

- 45 El cuerpo tangible comprende una extensión limitada ya que la materia que lo conforma tiene un comienzo y un fin. El cuerpo humano se rodea de objetos técnicos desde la modernidad y la máquina fotográfica es uno de ellos. Al respecto se establece un nexo entre la tecnología fotográfica, el pasado, la idea del conocimiento de las causas y el reconocimiento que cada investigador ve de los acontecimientos desde un punto de vista determinado. Esta multivisión es el trasfondo historicista del cuerpo en la historia de la representación nacional (Momigliano, 2003: 304).
- 46 Ahora bien, al investigar sobre la corporalidad en un país que ha ejercido una fuerte presión para limitar las relaciones corporales instalamos (o es necesario instalar) una política de la mirada, pues el sustrato carnal se muestra como extensión simbólica del cuerpo social dominado.
- 47 En efecto, las políticas del cuerpo en nuestro país son organizadas como dispositivos biopolíticos de control y represión (Foucault: 1980), que son capaces culturalmente de exhibir, prescribir y criticar. La corporalidad íntima se infiltra a nuestro entender por tres momentos, reasignando cada uno el corte axiológico, conformando entre todos una red de elementos interconectados como un álbum de familia que se estableció desde la dinámica de la apariencia corporal (Pages-Delon, 1989: 9).
- 48 Por lo mismo, si la fotografía es un instrumento quirúrgico y punzante de la modernidad que busca liberar la corporalidad, tiene sus límites por cuanto es pura constatación, es decir “una evidencia clara de la cosa que ha sido” (Barthes, 1985 : 358).
- 49 Durante el siglo XIX, la representación del cuerpo estuvo restringida por una moral que hacía descansar la vista en el cuerpo del otro, en particular las prescripciones caían sobre el cuerpo femenino. La lucha era entre el cuerpo civilizado y el cuerpo de la barbarie, la dicotomía se extendía desde la literatura a todos los aspectos culturales.
- 50 El cuerpo heroico es el cuerpo civilizado del hombre, un cuerpo resplandeciente en la práctica de las “tarjetas de visita”. El heroísmo de estudio escenificaba al líder patrilíneo, masculinidad exhibida con orgullo, con orígenes ligado a una aristocracia agraria y a una nueva burguesía minera emergente. El cuerpo femenino tomaba desde la estética victoriana la centralidad, es un cuerpo cerrado al mundo con trajes oscuros, con la marca de un fuerte autoritarismo patriarcal, gravitante contención moral, seriedad y adusta mirada.
- 51 El país con el siglo XX instala la imagen de un cuerpo fotografiado rompiendo los contornos entre lo público y lo privado (Paulat, 2005:5), tanto los reportajes a las fiestas del Centenario (1910) como el desarrollo de las revistas ilustradas elaboran desde la fotografía una gran escenificación del progreso, con nueva silueta y bajo los criterios de la moda “Belle Epoque”. Entonces aparece el cuerpo mediático, el de las revistas Zig-Zag, espacio donde bullen los sueños del nuevo siglo. Un cuerpo masculino que sugiere fortaleza y un cuerpo femenino que recubre del capricho de la moda. En Chile, dada la pobreza y la raigambre de una tradición hispánica muchas mujeres usaban largos mantones negros, servía tanto para ir a las ceremonias religiosas como para protegerse del frío. Estos mantones configuraron la figura de “la tapada”, que aducía con coquetería

este mantón, dándoles un aire bastante exótico a las mujeres de las principales ciudades chilenas.

- 52 Además veremos matrices culturales y representacionales simétricas en las iniciales fotografías Art Nouveau del cuerpo en los años 20 hacia adelante, en particular las reseñadas por las tarjetas postales y retratos generales bajo los influjos del “Star System”. Tanto los artistas Georges Sauret como los hermanos Sills, instalan esta propuesta funcional, geométrica y estética: el cuerpo, sobre todo el femenino, como escenario de una nueva utopía modernizadora, cuerpo que se expande y se transforma en extensión de las líneas artísticas gravitantes en esos momentos.
- 53 Ahora bien, al establecer las reglas de conexión entre el cuerpo retenido por la imagen fotográfica y su lineamiento cultural, sugiere la enacción neologismo inglés *enaction* derivado de *enact* que significa representar, asocia las representaciones mentales con los componentes simbólicos que las representan. Al respecto ocurre el traslado de la representación corporal individual al sentido del cuerpo colectivo. Primero esta corporalidad se hace flexibilidad, estableciendo “en ciertos conjuntos de iniciados artistas como grupos de estatus corporal que llegaron a configurar una importante nueva base de poder social” (Giddens, 1971:166). Aparecen las fotografías de vanguardias dando libertad del cuerpo más reprimido: el cuerpo femenino. Al respecto los trabajos de Ignacio Hochhausler (Leiva, 2012) y Alfredo Molina La Hitte (Leiva, 2002:34-35) reflexionan sobre los efectos visuales y las potencialidades de la corporalidad en la representación nacional.

Figura N°7 Bailarina fotografiada por Ignacio Hochhausler



Este autor realiza un destacado acervo visual del cuerpo liberado

- 54 Ahora bien, dada las urgencias sociales y políticas que se desatan en pleno siglo XX, prontamente se conforma en Chile el “Frente Popular” que agrupa a las fuerzas anti fascistas. Este “Frente Popular” representa el concepto pueblo, o cuerpo social, pues

posibilita la aparición de la muchedumbre unitaria en la calle, en las manifestaciones, la masa integrada a los decursos políticos de los gobiernos radicales de la época. El cuerpo social asume distintas presencias corporativas de acuerdo a los campos simbólicos donde participa, sale del espacio privado, se expresa en la contingencia y la vía pública.

- 55 Entre este cuerpo y el pensamiento se establece una dinámica de laboratorio que pone a pruebas las formulaciones que puedan discurrir para ir iluminando estos asuntos de territorios escasamente vislumbrados en las tradiciones académicas. Lo que queda en evidencia en estas reflexiones sobre corporalidad fotográfica que se apunta a la reformulación de una “nueva sensibilidad sobre la corporalidad” (J. F. Lyotard, 1979), corporalidad al menos más fluida.
- 56 Por esto podemos definir esta nueva fase de la representación corporal como el cuerpo revolucionado, el inicio del cuerpo liberado. Una trayectoria deviniente anclada en ejes de esta nueva era, la era de las revoluciones que tiene en Chile un momento que planifica el cuerpo social con fotos de compactas muchedumbres, la calle tomada por las manifestaciones de apoyo al presidente Salvador Allende, las fuerzas sociales pugnando en las obras documentales de Antonio Larrea y de Luis Poirot.
- 57 El trayecto del cuerpo planteado por la fotografía chilena, implica la acepción corporal desde el padecimiento y la represión. Pues tras el Golpe de Estado de 1973, se indican la presencia del cuerpo detenido, un cuerpo sospechoso y temeroso en el Estadio Nacional, uno de los tantos centros de detención y tortura. Pero también el cuerpo dolido frente al palacio de La Moneda, centro del poder político de la Nación. Dicho trabajo fotográfico es realizado por Christian y Marcelo Montecino.

Figura N°8, imágenes realizada por Marcelo Montecino tras el Golpe de Estado, Santiago, septiembre 1973



- 58 Pero asoman ya tempranamente las emanaciones espectrales y mortuorias del cuerpo torturado y en particular del cuerpo del detenido-desaparecido.
- 59 El cuerpo de la víctima recibe la rabia ideológica que masacra como máquina de violencia institucionalizada. Sin carnalidad perceptual, la encarnación topológica de una racionalidad destructora de la corporalidad alcanza el status de lo que Kauffman denomina: no presencia del cuerpo detenido desaparecido. Una 'catástrofe corporal', pues el 'detenido-desaparecido' carece de habla para narrar su no-condición de sujeto, su no-ser, ese lugar asignado carente de referencialidad y cargado de emocionalidad (Franco, M. Lewin, F, 2007). Es en definitiva un 'crimen ontológico'(Smuckler, 2000), desde un cuerpo concreto e individualizado que es desintegrado.
- 60 En Hispanoamérica, un desaparecido es una persona que sufrió la máxima violencia y quedó cortada del tejido social. Puede estar muerto o vivo, preso o desterrado, loco o cuerdo, mutilado o sano, amnésico o normal. Su desaparición es mucho más radical que la que él podría haber organizado por su cuenta (Cordua, 2002:140). Es un cuerpo individual y por extensión un cuerpo social usurpado, a la deriva. Esta experiencia es traspasada a la corporalidad del familiar que lleva la fotografía del desaparecido, la confirmación que el dolor y la angustia se vivencia en el cuerpo social. Al respecto las fotografías de Luis Navarro son hitos fundacionales pues el fotógrafo no solo reproduce la imagen del desaparecido para testimoniar su ausencia sino también testimonia el dolor en los cuerpos de las propias madres y familiares (Leiva: 2004).

Figura N°9 Familiares de Detenidos-desaparecido Segunda Misa por víctimas de Lonquén, Luis Navarro, 1979



- 61 La recuperación carnal en Chile es también la construcción del pensamiento con este cuerpo dialogante. El cuerpo humano asume un nuevo status con la visibilidad de su mortalidad. Un pensamiento ético que surge de la valorización que las "genealogías corporales" han instalado en medio de los espacios y medios de experiencias artísticas, de

un modo evidente se han tejido un nuevo cuerpo lenguaje, es un cuerpo recuperado justamente tras su aniquilamiento.

- 62 La labor de reparación de esta corporalidad chilena se produce desde un colectivo refundador de la fotografía chilena, es la Asociación de Fotógrafos Independientes (Leiva, 2010) la que logra rearmar desde la imagen del detenido-desaparecido el cuerpo social. Dicho colectivo extiende los sentidos de la corporalidad hacia prácticas altamente reprimidas como el cuerpo erótico como resistencia existencial bajo las propuestas de Oscar Wittke y Mauricio Valenzuela. El cuerpo travesti es investigado por Paz Errazuriz y Leonora Vicuña. El cuerpo del trabajo es recobrado en los trabajos de Juan Domingo Marinello, Luis Navarro y Alvaro Hoppe.
- 63 El cuerpo resistente en las manifestaciones opositoras es tarea desarrollada por los reporteros AFI: Marcos Sánchez, Kena Lorenzini, Juan Carlos Cáceres y en particular Marco Ugarte que fotografía a los agentes de seguridad en plena calle. El foto reporterismo con ellos y muchos otros alcanza uno de los momentos más comprometidos de la lucha por la democracia en Chile.

Figura N°10, Agentes de seguridad del Estado en plena acción violentista en plena calle, en plena calle, 3 de octubre de 1985, Santiago, fotografía de Marco Ugarte



- 64 El cuerpo orgánico es un cuerpo padecente, el cuerpo tecnológico es un proyecto de injertos, en medio el cuerpo histórico individual y colectivo que se despliega en el pensamiento del anclaje del fragmento, el cuerpo postmoderno postdemocracia es un cuerpo por armar.

Figura N°11 Postfotografías de estudiantes sacadas con scanner en la calle, trabajo de investigación de Pepe Guzmán, 2012



- 65 Por esto la acción del retazo corporal como los trabajos posfotográficos de Pepe Guzmán, cuerpos que deben ser rearmados pero que juntos conforman un nuevo referente el nuevo cuerpo social que sale a la calle a demandar mejor salud, gratuidad en la educación y mayores reformas políticas.
- 66 Guzmán, fotógrafo tributario desde los años 2000, fue rescatando cuerpos suspendidos en el olvido y la enajenación, donde la interpretación no consiste en buscar la última instancia de un sentido oculto sino en una lectura activa y productiva: una lectura que transforma el cuerpo poniendo en juego una multiplicidad de significaciones diferentes y conflictuales como estrategia postmoderna de desestabilización de jerarquías, instituciones, hegemonías.
- 67 En un contexto de la propia historia de la fotografía, el trabajo de Zaida González, es un lúcido y lúdico encuentro con las viejas prácticas del estudio fotográfico. Su trabajo se inscribe en el gesto de improvisación que constituye una manera de aproximarse a las condicionantes de lo habitual, pero exagerando el color, las poses, el mismo registro pues el cuerpo que gravitando en sí, finalmente se muestra (Boissiere-Kintzler 2006:28).
- 68 El trabajo de Paz Errázuriz sobre la vejez y la corporalidad es un hito de lo visto y lo ignorado, el cuerpo en la vulnerabilidad y la decadencia. Algunas de las imágenes familiares de la vejez y de la muerte están ligadas entre sí por una gramática invisible (Cordua : 37), es el cuerpo que reclama su espacio tras una historia de salidas y muchos extravíos.

Conclusiones

- 69 La modernidad en Chile tuvo un claro acento renovador en el ideario político, pero una escasa repercusión en las conciencias y en las prácticas sociales de esta sociedad tradicional. Por otro lado, la mantención de ciertos privilegios en el poder político muestra una paradoja explicitada por los discursos oficiales. Son éstos los que diseñan parte esencial del ideario moderno, de igual modo, que no cuestionaron o criticaron aspectos estructurales claramente anquilosados y premodernos.
- 70 El segundo aspecto que le otorga un nuevo encause a esta propuesta analítica, es la constante revisión que se hace desde la imagen fotográfica a la historia cultural del país. Este proyecto toca directamente la relación establecida por la cultura chilena y su imagen proyectada en las fotografías.
- 71 Entenderemos como modernidad un modo de ser civilizatorio que se opone a la tradición (o barbarie en el lenguaje de la época). Esta visión de mundo es asumida por sectores de la élite, pues ven en ella una manera de mejorar la imagen del país y de ellos mismos. No importando el origen político ya sea conservador o liberal, la élite chilena comienza a asumir este modo civilizatorio en diferentes frentes y muchas veces conviviendo con aspectos tradicionales que se mantuvieron invariables. El primer campo que tocó dicha proyección fue el de las influencias sociales y culturales, dónde se elabora un modelo de apropiación del paradigma cultural europeo. Pero, al contrario de lo que se podría pensar, escasa es la influencia de esta “modernidad” en aspectos fundamentales como la renovación política, o la optimización del Estado. Veremos de este modo, que la modernidad en Chile tiene un cierto carácter cosmético y en este sentido las fotografías dan cuenta de tal situación. Finalmente, respecto del discurso y retórica promovido en conceptos como “progreso”, “civilización”, “bienestar”, “avance”, “educación”, etc, todos apuntan a designar y acentuar el mismo modo civilizatorio ya esbozado.
- 72 La ideología sostenida por la élite y por el influjo de ésta, mantiene discursivamente e iconográficamente la teoría evolucionista y positivista de la nación. Es así como, los signos evidentes del progreso son la explicitación de esta unidad relativa de la nación conquistada. Por consiguiente los puentes fotografiados, los personajes populares, los elegantes retratos y la modernidad de las principales calles del país, etc., son pruebas de autenticación, expresiones de autoafirmación de la imagen de un país y afirmación de la identidad que poseía la nación chilena, en virtud de lo cual, la fotografía se transforma por este consenso de la dominancia en un médium que ilustra y ejemplifica selectivamente la construcción, desarrollo y evolución de este imaginario identitario de la nación.
- 73 Pero al observar las propuestas tanto del paisaje como del cuerpo, vemos como ambos tópicos han sido revisitadas desde los íconos fotográficos. Mientras uno era un paisaje urbano el otro era el paisaje indomable de la naturaleza. Las modernidades fundantes, traslapadas e identitarias; son momentos de un mismo presupuesto la constitución de una territorialidad.
- 74 Las pragmáticas de la corporalidad señalan los tres momentos del cuerpo como civilización o barbarie del siglo XIX y con el nuevo siglo el cuerpo mediático que muestra y que oculta. De este modo, el cuerpo mediático y el cuerpo social se hacen extensiones del cuerpo de la vanguardia y la experimentación. Vuelve como cuerpo de la revolución

frente al cuerpo detenido desaparecido, un cuerpo con estatus ontológico inédito : un cuerpo violentado hasta el paroxismo de su aniquilación.

- 75 El cuerpo establecido como campo cultural híbrido, encarna las disonancias, sigue un correlato demostrativo : somos una sociedad disociadora de lo social, lo corporal es una manifestación de este fenómeno.
- 76 Paisaje y cuerpo conforman matrices culturales del imaginario nacional que pueden ser los hilos para el traje de corte y confección que debemos realizar como país maduro que busca salir del marasmo analítico. Las fotografías han construido huellas que recaban desde el historicismo su sentido testimonial refrendado por numerosos autores.

Figura N°12 Marcha de la Alegría realizada por Marcelo Dauros, fotógrafo AFI, 1988



El cuerpo social y el paisaje se unifican en una columna que avanza.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES Roland, *El grano de voz*, México, Editorial siglo XXI, 1985.
- BOISSIÈRE Anne et KINTLZLER Catherine, *Approche philosophique du geste dansé, de l'improvisation à la performance*, Pas-de-Calais, Presse universitaire du septentrion, 2006.
- CORDUA Carla, *Cabos sueltos*, Santiago, Editorial Sudamericana, 2002.
- DEOTTE Jean-Louis, *¿Qué es un aparato estético?*, Santiago, Editorial Metales pesados, 2002.
- Diario El Mercurio de Valparaíso, Valparaíso, 1840.
- Diario El Progreso, 24 de Octubre de 1843, Santiago.
- FRIZOT Michel, *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994.
- MOMIGLIANO Arnaldo, *El historicismo revisitado en Ensayos de historiografía antigua y moderna*, FCE, 1993.

- FOUCAULT Michael, *Poder y cuerpo. Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones La piqueta, 1980.
- LEWIN Franco Marina, Florencia (comps), *Historia Reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós, 2007.
- GALAZ Gaspar, IVELIC Milan, *Historia del arte en Chile*, Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, 1988.
- GIDDENS Anthony, *Capitalismo and moder Social Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971.
- KAY Ronald, *Del espacio de Acá*, Santiago, editores asociados, 1980.
- LEIVA QUIJADA Gonzalo et Al, *Luces de Modernidad*, Santiago, Larrea editores, 2003.
- LEIVA QUIJADA Gonzalo, *Luis Navarro la potencia de la memoria. Colección imaginarios*, Santiago, Imprenta edición, 2004.
- LEIVA QUIJADA Gonzalo, *Multitudes en sombras*, Santiago, AFI. Editorial ocho Libros, 2010.
- LEIVA QUIJADA, Gonzalo, *Por el alma de Chile Ignacio Hochhausler*, Santiago, Editorial Origo, 2012.
- LEIVA QUIJADA, Gonzalo, *Contrasombras Leonora vicuña*, Santiago, Editorial ocho Libros, 2010.
- LEIVA QUIJADA Gonzalo, "Sueños de la imagen y máscaras sociales", in *Revista de Crítica cultural*, N° 25, Santiago, 2002.
- LEIVA QUIJADA Gonzalo el Al, *Fotografías, biografía estética Sergio Larraín*, Santiago, Editorial metales Pesados, 2014.
- LYOTARD J. F., *Les immatériaux*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979.
- MAJLUF Natalia et Al, *José Gil de Castro Pintor de Libertadores*, Lima, Talleres de gráfica Biblos Jr., 2014.
- MARTÍNEZ Juan Manuel, *El paisaje chileno, itinerario de una mirada*, Santiago, Museo Histórico Nacional, 2011.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, *Miradas sobre el paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.
- PAGES-DELON Michelle, *Le corps et ses apparences, l'envers du look*, Paris, Edition l'Harmattan, 1989.
- POPPER Karl, *La sociedad abierta y sus enemigos*, Madrid, Ediciones Paidós Ibérica, 1994.
- POPPER Karl, *La miseria del historicismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- ROMERA Antonio, *Historia de la pintura chilena*, Santiago, Editorial del Pacífico, 1951.
- Hans STORANDT y Bodo FISCHER, *Chile*, Munchen, F.Bruckmann editors, 1960.
- SCHAMA, *Landscape and Memory*, London, Knopf Doubleday Publishing Group, 1996.
- SMUCKLER Héctor, 'Una ética de la memoria', in revista *Puentes* (1-2), La Plata, 2000.
- VARELA Francisco, *Conocer*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2006.

RESÚMENES

Este trabajo de investigación se articula desde la búsqueda visual en dos ejes de representación: el paisaje y el cuerpo. Desde estos motivos se transita por la historia fotográfica chilena,

diseñando un recorrido historicista. Lo anterior constata una tradición visual anclada en una historia representacional.

Cette recherche s'articule à partir de deux axes : le paysage et la corporalité. Ces deux thématiques parcourent l'histoire de la photographie chilienne sous l'angle de l'historicisme. Il résulte de l'analyse qu'une tradition visuelle s'ancre à une histoire de la représentation.

ÍNDICE

Mots-clés: représentation, paysage, corporalité, historicisme, tradition visuelle

Palabras claves: representación, paisaje, corporalidad, historicismo, tradición visual

AUTOR

GONZALO LEIVA QUIJADA

Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile