

MEMORIA DEL ARTE Y TRAZA FOTOGRÁFICA*

Nelly Richard

El tema de la fotografía (de la fotografía como soporte técnico de producción y reproducción de la imagen, pero también como dispositivo visual de estructuración social de la mirada) adquirió toda su fuerza de rigor artístico e interpelación crítica en el contexto chileno de fines de los 70 y comienzos de los 80: un contexto donde estética y política fueron articulando y confrontando sus signos, en torno a la cuestión de la representación, del cuerpo y de la traza fotográfica.

Desintegración social y crítica estética

Son más que sabidas las formas en las que el paradigma dictatorial produjo múltiples quiebres y roturas que hicieron estallar la legalidad democrática del orden institucional, a la vez que desintegraron las redes de subjetividad social, de comunicación simbólica y de representación cultural. Territorios, cuerpos y subjetividades fueron violentamente sumergidos en un universo —normativo y coercitivo— de separaciones, exclusiones y prohibiciones: un universo vigilado por el dogma oficial y sus totalitarismos del sentido.

Los primeros circuitos político-culturales que se fueron creando en signo de resistencia y enfrentamiento al paradigma dictatorial, cumplieron una función principalmente cohesionadora. El

* Este texto fue leído como ponencia en el Seminario "Las artes en la era de la hiper-reproductibilidad técnica" (Academia Imaginaria-Centro Cultural de Ingeniería de la Universidad de Chile, Junio 1999).

simbolismo comunitario del arte militante llamó a rescatar y defender los restos de identidad y de memoria violentados por el corte homicida de la dictadura, dando forma a obras (la pintura, el muralismo) sobre todo guiados por el testimonialismo heroico de una estética de la denuncia. Estas obras seguían recurriendo al repertorio ideológico de la cultura de izquierda y a sus metaconstrucciones de identidad (el sujeto nacional-popular, el sujeto revolucionario, etc.) para testimoniar del drama y del trauma que afectaba a los agentes de un proyecto histórico bruscamente quebrado por la derrota. Durante los primeros años de la dictadura, las obras del arte contestatario de la cultura militante emplearon un lenguaje que “ilustra” lo narrado por el temario de la cultura progresista, marcando su adscripción ideológica al programa de la lucha antidictatorial con vocabularios susceptibles de ofrecer lineales correspondencias de significados entre texto y con-texto, entre forma y representación. Un cierto realismo de la contingencia subrayaba el vínculo denotativo y referencial que ligaba las obras a su exterioridad política, mientras el ideario social-cristiano proyectaba sobre ellas el humanismo trascendente de una cultura mártir. Ese arte de la cultura militante se dedicó sobre todo a la ritualización de un “nosotros” que, tomando el partido de los vencidos de la historia, opusiera su trazo de unión solidario a la desestructuración de los nexos de la memoria y de la identidad nacionales.

En los costados de aquel arte modulado por la expresividad contestataria de la cultura militante, surge otra escena llamada “escena de avanzada” que, a partir de 1977, se demarca polémicamente de la estética del testimonio y de la denuncia formuladas por aquellas obras que aún confiaban en las totalizaciones ideológicas para reconfigurar sentido y verdad en medio de las ruinas de la historia y de la representación. Formada por artistas visuales como Catalina Parra, Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, etc., la “escena de avanzada” también se ubica, disidente, en el mapa de la cultura no-oficial pero, a diferencia del arte de protesta, sus obras trabajan con el giro semiótico-deconstructivo de una *crítica de la representación*. Mien-

tras el arte contestatario de la cultura militante respondía al efecto desintegrador de la violencia dictatorial reensamblando lo quebrado gracias a símbolos de *continuidad_histórica* capaces de reforzar legados, tradiciones, reconocimientos, pertenencias y adhesiones, la “escena de avanzada” trabajó más bien la ruptura, el corte y la discontinuidad, tanto en el tratamiento de los materiales como en los principios de constitución y de recepción de la obra. A la convulsión del sentido histórico y social, las obras y los textos de la “escena de avanzada” respondieron con fracturas de lenguaje que buscaban transgredir el continuismo académico-oficial de una historia llena de sedimentaciones represivas, a la vez que re-significar lo convulso desde torsiones de géneros e imaginarios rebeldes y descentrados. La “escena de avanzada” exhibió sobre todo una lúcida desconfianza hacia las retotalizaciones ideológicas que suturaban las fallas y roturas de la historia que el arte hubiera debido escenificar, según ella, en toda su fuerza de trastrocamiento conceptual y sensible, sin tratar de ocultarlas bajo la máscara de una supuesta armonía del sentido.

El dispositivo fotográfico le prestó a la “escena de avanzada” sus claves operativas (discontinuidad, fragmentos, montaje, etc.) para romper con el discurso representacional y con la ilusión de una totalidad orgánica de la forma, desde un análisis crítico de las gramáticas del poder y de su materialidad significativa.

La condición fotográfica

Si leyéramos la historia del arte chileno contemporáneo desde el paradigma de la modernización (como secuencia de fuerzas productivas cuyo desarrollo económico, técnico y social, se ve guiado por la asunción de lo *nuevo* y su dinámica del progreso, de los cambios y de las innovaciones), podría considerarse la introducción de la fotografía en dicha historia como el signo “modernizador” de una puesta al día del arte local con los medios de producción de la contemporaneidad internacional. Según esta historia de metropolizaciones, la imagen fotográfica sería llamada a exhibir un mayor índice de “novedad” que la imagen pintada y

su introducción en el arte chileno habría servido para colocar dicho arte en correspondencia de léxicos con la visualidad mediática que citan las tendencias más actuales.

Tomando en cuenta la historia de las sucesivas “modernizaciones” —técnicas, estilísticas— que recorrieron el arte chileno, la primera incorporación de materiales fotográficos (sobre todo, recortes de prensa) ocurre en las obras —realizadas en los 60— por artistas como José Balmes, Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz, etc. que recurren a dichos materiales para dar cuenta vitalmente del acontecer sociopolítico, en términos más presentativos-denotativos que re-presentativos. El antecedente histórico de estas obras testimonia del deseo no sólo de elaborar una postura crítica en relación al esteticismo burgués de las Bellas Artes sino de conectar el gesto artístico con los sistemas de información y comunicación sociales que procesan la actualidad y manipulan ideológicamente sus signos. Pero si bien el antecedente de estas obras debe ser recogido en su dimensión inaugural, conviene distinguir sus rasgos de lo que ocurre después, y esto independientemente de las obvias mutaciones de contexto entre un período y otro: lo que marca la diferencia es que, en las obras de los 80, la fotografía no sólo entra a jugar como material artístico sino como el soporte analítico de una reflexión teórica sobre la “condición” fotográfica. Lo que está en cuestión no es sólo la documentalidad de la fotografía como medio técnico de producción y reproducción de la imagen, sino la *problemática fotográfica*. Esta problemática figura una metáfora de lo oculto que, a través del contraste de luz y sombra, de positivo y negativo, de ocultamiento y develamiento, expresa la tensión entre lo latente y lo manifiesto que desgarrar la superficie de lo visible en el Chile de esos años.

Si revisamos algunas de las articulaciones críticas del debate en torno a la fotografía producido a fines de los años 70 en la escena chilena, surge como principal referencia de lectura el ensayo de Walter Benjamin, titulado “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Un ensayo decisivo, como se sabe, que analiza las formas en las que la reproducción mecánica de la

imagen en serie desfeticiza la obra de arte tradicional y sacrifica su *aura*, al permutar lo único-singular por lo masivo, lo original por lo repetido, lo individual por lo colectivo. Los procedimientos de reproducción serial de la imagen no sólo sacrifican el “aura” de la obra de arte tradicional sino que destruyen la culturalidad de todo lo que le estaba artísticamente ligado: contemplación, recogimiento, misterio, eternidad, trascendencia, etc. El ensayo de W. Benjamin señala cómo el paso de lo “cultural” a lo “exhibitivo” rompe con el velo de la ilusión y del misterio que recubren los mitos de la genialidad creadora y de la autenticidad de la obra, al poner el acento —materialistamente— sobre lo que ocultan dichos mitos: la economía social de los medios de producción, el rol de la técnica como dispositivo que transforma las condiciones de percepción y recepción sociales del arte. La fotografía critica así la estética metafísica y su culto del original y de la originalidad que creen en un fundamento sacro, depositario de un sentido puro y fundante, anterior a la degradación de la copia.

El antiidealismo de la cita benjaminiana fue utilizado, dentro del contexto de la “escena de avanzada”, para radicalizar una sospecha ideológica en contra de la sublimación pictórica y del privilegio expresivo de la manualidad en la concepción romántica del talento artístico. En efecto, uno de los polémicos ángulos del debate que agitó a la escena artística chilena de los años aquí mencionados, confrontaba la artesanía del gesto pictórico y su exaltación de la individualidad creadora del registro fotográfico: un registro técnico-operativo de *cortes* y de *superficie* que rebate el supuesto metafísico de la interioridad y de la profundidad del sentido, a la vez que comunica la obra con la visualidad masiva de una gramática de la mirada ya socializada.

Mientras algunos pintores seguían confiando en que la subjetividad pictórica era capaz de proponer deslizamientos interpretativos que modificaran la cruda literalidad de los hechos (como fue dicho a propósito de la obra de Roser Bru), otros artistas apostaban a la fuerza socializadora de la mirada fotográfica y a sus conexiones tanto políticas como urbanas con el escenario de las mediaciones comunicativas. No se trataba simplemente de la

oposición entre la artesanía del cuadro (su culto a la manualidad del oficio) y la modernidad técnica de la fotografía que, según el guión modernizador, parecía relegar a la pintura a una pre-industria de la imagen. Leído polémicamente desde las trincheras del debate, era como si la privacidad del oficio pictórico y el recogimiento contemplativo de la experiencia del cuadro tendieran a fomentar un subjetivismo estetizante que desviaba la mirada artística de aquellas zonas político-sociales cotidianamente traspasadas de violencia y represión. Para muchos, la violencia y la represión hablaban a través de nuevas tecnologías sociales que se desplegaban en los soportes comunicativos de la pantalla de televisión y de la página impresa, y esas tecnologías sociales debían ser denunciadas críticamente recurriendo a su mismo lenguaje “objetivante”. Digo “objetivante” porque el recurso fotográfico se impuso sobre todo como documentación de una realidad social cuya *señas de evidencia* debían ser convertidas por la crítica visual en *pruebas de acusación*, confiando en el supuesto analógico que establece la fotografía con un real “tal cual” (gracias a la supuesta transparencia de su código que naturaliza el mensaje) para “autenticar” la denuncia. Prevalecía entonces ese recurso táctico a la “objetividad” porque se trataba de subrayar el carácter denunciativo del documento fotográfico: su fuerza semiótica para testimoniar de una “verdad” de los hechos que surge de la referencialidad directa —probatoria y acusatoria— de la foto que el arte debía movilizar en contra del discurso oficial.

La fotografía desempeñó también otra función en la obra de aquellos artistas chilenos (Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, etc.) que trabajaban con la *performance* y la intervención urbana: una función de *registro* y de *memoria* de la obra. Es cierto que estas ocupaciones de la fotografía no poseían la densidad analítica de aquellos otros trabajos que, como en el caso de E. Dittborn, teorizaban la foto como hecho de lenguaje, como traza significativa. Pero la obsesión con el “registro” en los años de la “escena de avanzada”, tiene el valor de enunciar y prefigurar una tensa problemática —hoy de actualidad— relacionada con la memoria y el recuerdo, con la *memorialidad* de la traza y sus *soportes de inscrip-*

ción: con la consignación de la memoria y la borradura de sus huellas.

La “escena de avanzada” puso en práctica dos formas de distanciarse de la representación ideológica del arte militante, y de la monumentalidad trascendente de su simbolismo de la Historia: 1) trabajó el *documento* en lugar del *monumento*, para rebajar la grandilocuencia de lo épico-nacional y mirar hacia el detalle fragmentario y alegórico de una constelación rota de sentidos diseminados que, aislados de su contexto, eran luego reinsertados en un montaje de formas quebradas; 2) desplegó un arte de lo fugaz y de lo pasajero: un arte de la huella que se desplegaba a la intemperie, fuera del recinto protegido del Museo o de la galería, exhibiendo una precariedad de gestos que entrecortaban el flujo vivo de la cotidianidad social desde una obra-acontecimiento que, por efímera, se negaba a la posterioridad del tiempo museográfico. La insistencia en el “registro” que manifiestan las obras de los 80 (el registro como suplemento de duración y de inscripción de la traza que la salve de la completa desaparición temporal) prefiguraba el actual tema de la memoria y del recuerdo: de la conservación de la huella como tembloroso y siempre vulnerable objeto de rescate histórico, ya expuesto a las borraduras del flujo mediático que exacerban los lenguajes audiovisuales de la televisión con su régimen de instantaneidad y simultaneidad de una imagen que deviene puro valor-circulación.

Fotografía y desaparición

La ocupación de la foto carné en la obra de varios artistas chilenos de la “escena de avanzada” (V. Errázuriz, E. Dittborn, C. Leppe, etc.) exhibía las señas de fichaje y de estadística como reglas comunes tanto a la fotografía judicial como a la represión social y política. La convención fotográfica del retrato —tal como fue analizada por R. Kay en “Del espacio de acá”, a propósito de la obra de E. Dittborn— mostraba un sujeto obligado por los procedimientos de control social al trueque de lo singular por lo colectivo que efectúan las máquinas de reproducción visual de la

identidad en serie. Los trabajos de Dittborn y Kay dan a leer todo lo que, en esta conversión del *sujeto individual* en *objeto de identificación* por arte de la máquina de estereotipos, habla de representaciones y chantajes, de sometimientos, de forzamientos del “yo” al calce de lo masivo, de lo intercambiable y de lo serializable. En los tiempos de la “escena de avanzada”, toda la serie de procedimientos de captura y detención del yo en la prisión de la foto carné bajo sistema de clasificación policial, hablaba —analógicamente— de las violentaciones de identidad diariamente presenciadas en la calle. Llamar la atención sobre la gramática represiva que ordena la máquina de normalización y estandarización fotográficas (esa máquina de expropiación de lo propio), era una forma de dar cuenta de múltiples y compuestas tachaduras de identidad, a veces sintetizadas en la foto encontrada de sujetos anónimos, como ocurrió en una obra de E. Dittborn del año 1977: un sin número de fotos anónimas exhibían bajo el título de “Fosa común”, el efecto de una doble operación desindividualizadora. No sólo la foto carné retrataba a sus sujetos despojados de la singularidad biográfica de la diferencia que la convención del retrato sacrifica al modelo de la identidad-tipo. Además, esta acumulación de rostros sin nombres tirados a una fosa de indocumentación señalaba también el escándalo del secuestro, de la tortura y de la desaparición que usa la ley hecha *serie* para des-personificar: para obliterar masivamente las señas de la persona.

La foto carné con la que trabajaron los artistas de la “escena de avanzada” hacía referencia indirecta a la suma de procedimientos coercitivos desplegados por la normativa del poder, mostrando las operaciones fotográficas que encuadran y seccionan, que numeran y clasifican, dentro del reglamentado sistema de la pose ordenada por el Gabinete de Identificación para comprimir y reprimir la subjetividad. La foto carné hablaba de las “sociedades disciplinarias” (G. Deleuze) que convierten la firma del individuo en número de matrícula. Los artistas de la “escena de avanzada” nos anticipaban el saber que las fotos carné de los desaparecidos políticos hablan la misma lengua que el dispositivo de supre-

sión de identidad que los hizo desaparecer: la lengua del anonimato de la pose o de la tortura; la lengua de la desfiguración de lo individual; la lengua de una matriz productora de anonimato que, primero, identifica, para luego borrar toda seña de identificación. De las *señas de identificación* (el retrato vigilado por la pose serial como fichaje de la identidad) a la *desidentificación de las señas*: la borradura de las huellas de la desaparición del cuerpo y el ocultamiento del nombre de los culpables.

Si la relación entre memoria, arte, fotografía y desaparición, se trama tan complejamente, es por el estatuto que —de R. Barthes a J. Derrida— se le reconoce a la fotografía: ella es una imagen *fantasmal, espectral*, que crea la paradoja temporal de algo presente y ausente a la vez, vivo y muerto, simultáneo y diferido, real e irreal, debido a cómo “la foto repite mecánicamente lo que ya no podrá repetirse existencialmente” (R. Barthes). Es debido a esta ambigüedad de lo *ya no* y de lo *todavía*, de la consignación y de la no resignación, que el retrato fotográfico de los detenidos-desaparecidos se ha convertido en el emblema de la cruzada de la memoria que lleva sus familiares a desfilar con él por las calles para recordar y hacer recordar. Y cuando una obra reciente del artista chileno Carlos Altamirano (“Retratos”, 1997) recoge este hilo de la desaparición fotográfica (a través del recuerdo fotográfico de los desaparecidos), es para decirnos que todavía hoy, arte, memoria, y fotografía entrelazan y confrontan sus signos para que la fuerza crítica del arte nos lleve a recuperar una *intensidad de la visión* que reinscriba en lo visible los pliegues más ocultos y difractados de la memoria social.

Bibliografía

- Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, Taurus, Madrid, 1973.
- Ronald Kay, *Del espacio de acá*, Visual, Santiago, 1980.
- Pablo Oyarzún, *Parpadeo y piedad*, Catálogo “Cirugía Plástica”, NGBK, Berlín, 1989.

Justo Pastor Mellado, *El fantasma de la sequía*, Francisco Zegers
Editor, Santiago, 1988.

Nelly Richard, *Margins and Institutions; art in Chile since 1975*,
Art and Text, Melbourne, 1986.

Adriana Valdés, *Composición de lugar; escritos sobre cultura*,
Editorial Universitaria, Santiago, 1996.