

Abel Alexander, Margarita Alvarado P., Karen Berestovoy, Andrés Díaz C., José Luis Granese P., Juan Domingo Marinello K. *Historia de la fotografía en Chile: Rescate de huellas en la Luz*. Centro Nacional Patrimonio Fotográfico. Octubre, 2000. 142 pp.

Pablo Blas Corro Pemjean

*Instituto de Estética
Pontificia Universidad Católica de Chile*

Con la fotografía sucede igual que con el cine. En su siglo y medio de existencia debe dedicar mucha reflexión e ingenio para concretar y legitimar una retórica propia, gestión pausada que contrasta con el desarrollo vertiginoso de su tecnología, programa de agudeza, aligeramiento e instantaneidad técnicas que extraviaron para el individuo corriente el sentido de la inteligibilidad mecánica. El vaivén crítico que practica la cultura respecto de la foto, vaivén entre una estética y una epistemología aún cuestionadas y una técnica masiva, trivial y opaca, suele enfrentar a sus teóricos al deber de legitimar lo fotográfico como objeto de estudio.

De este modo es posible leer toda investigación sobre fotografía desde dos perspectivas. Una relativa a la actividad crítica y al tratamiento general de sus objetos, la otra en atención a la estrategia apologética que practica: con cuanta urgencia, con qué fundamentos, argumentaciones y excusas legitima la fotografía como herramienta de saber o como arte.

Estas notas acerca del libro *Historia de la Fotografía en Chile: Rescate de Huellas en la Luz*, de los autores, Margarita Alvarado, Karen Berestovoy, Abel Alexander, Andrés Díaz, José Luis Granese, Juan Domingo Marinello, editado por el Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico (octubre, 2000), arriesgando desplazarse desde el modelo de reseña al género de crítica, quisieran dar cuenta de las dos perspectivas pero, honestamente, se entrampan en la segunda.

Centrados en lo crítico y en sus objetos el libro afirma un propósito histórico que exige en el lector gran flexibilidad respecto a este concepto. La diversidad de los objetos y enfoques de los autores relativiza la noción de lo histórico fotográfico y, en particular, la obra de Andrés Díaz, daguerrotipos de cuerpos muertos, pide para el estudio del conjunto, la suspensión de esa referencia.

Salvo el texto de la Berestovoy sobre la obra de Marcos Chamudes, sobre su itinerario reporterial-artístico-político, movimiento que, afortunadamente, es expuesto entroncando sus giros con los diversos modos de representación fotográfica puestos en práctica en la contemporaneidad, salvo éste, digo, los textos

tienden más a documentar momentos de la vida social chilena, del paisaje urbano, de la actividad económica o de los sistemas ideológicos imperantes que a problematizar los sucesivos modos de ver, los fundamentos del representar.

Las estampas decimonónicas que selecciona Margarita Alvarado, imágenes en las que grupos Mapuche son puestos a "posar" por fotógrafos europeos, las escenas porteñas, pintorescas, costumbristas, documentales realizadas por el norteamericano Harry Olds a comienzos del siglo XX, o las portadas de revistas gráficas chilenas que historia Juan Domingo Marinello, preservan cierta autonomía irreductible respecto de los textos que las rodean. Expresan más cierta perplejidad, una intencionalidad plástica frente a las cosas, que datos patentes, históricos acerca del fervor minero y portuario del XIX, del desorden santiaguino a comienzos del XX, del protagonismo cultural de alemanes e ingleses en La Frontera o del milagro de objetividad de una técnica de fotoimpresión en desuso.

Distanciadas en el tiempo, conjurada su "utilidad" por la convocatoria reflexiva, se hacen al margen y se ofrecen para la contemplación, como sistemas cerrados, estéticos, como mentiras o como vestigios irreconocibles de una versión obsoleta del mundo. Pese a su autonomía no dejan de beneficiarse del "cuidado". El acopio epistolar, el rigor bibliográfico, los textos de minuciosa ambientación histórica que las acompañan, hablan de una urgencia. En el trato delicado de cada foto o daguerrotipo, en la medida de la composición editorial, resuena la angustia ante la caducidad. Con ellas se espera salvar nombres relevantes, las impresiones de un forastero, los milagros de una técnica, el paisaje de una ciudad antes de una catástrofe. Son estas urgencias sobre todo las que nos mueven inapropiadamente hacia la segunda perspectiva, aquella de las creencias enquistadas en lo fotográfico y de sus bases ideológicas.

Una agitación conservadora caracteriza el libro. Conservadora en el sentido de un esfuerzo de preservación que justifica la obra en el orden de lo patrimonial. Sin embargo, creemos que este afán por conservar, y que la argumentación para dignificar una actividad historiográfica en la fotografía, esconden un temor ontológico a la "pérdida", un miedo ancestral que nos mueve a preservar las cosas en su apariencia.

La vocación patrimonial de la fotografía es la suma de intentos por salvar cosas específicas y diversas. La historia de la fotografía, como historia del arte e historia de la técnica, es un esfuerzo minucioso y diversificado de conservación y, simultáneamente, una taxonomía de especies, una especialización de la búsqueda y análisis en campos diferenciados (historia de los recursos técnicos –Alexander y Díaz–, de los estilos –Berestovoy y Marinello–, de los protagonistas y de los modos de relación con el objeto –Granese y Alvarado–).

Porque el fenómeno desaparece y desaparece el registro de su aparecer y se descompone y se malversa con la herrumbre es necesario legitimar la disciplina histórica, para detener en el límite del sedimento la actividad del olvido.

Conforme a esta urgencia el gesto de reivindicar la fotografía como herramienta de conocimiento, como arte singular, puede convertirse inconscientemente en una estrategia para obtener y destinar recursos que sirvan para salvar tal o cual imagen.

Lo patrimonial se refiere siempre a huellas, es una reacción ante el vestigio, y la pretensión de conservar el pasado, de reconstruir un tiempo, una cultura desde estos fragmentos es una especie de ambición metonímica, ilusión antigua de la parte de recrear el todo desde sí, infatuación del detalle. Como la mayoría de las imágenes que contiene el libro que no sancionan hechos sino que más bien favorecen la imaginación de paisajes posibles.

La cualidad de cifra del fragmento, los propósitos científicos y a la vez simbólicos respecto de lo real que aparecen en estos textos sobre fotografía, conjugados les otorgan una impronta romántica, en el sentido de un Romanticismo como doctrina filosófico-estética.

Pero este fervor no es ceguera, y se encuentran notas en los textos acerca del falseamiento inevitable de la cosa original en la imagen, de su reduccionismo en pose, en intención de lectura. Un daño, una mentira larga, extendida en cadenas imaginarias, que impone sobre el paisaje un cuadro, una frase que monopoliza el diálogo. De este modo tal o cual cultura, tal o cual personaje y mundo serán lo que digan las imágenes consagradas, en diálogo con sus prestigios se seguirá escribiendo la cultura y haciendo el mundo (como sistema de significación).

Los mapuche que retratan los fotógrafos ingleses, franceses y alemanes instalados en La Frontera, en La Araucanía a comienzos del siglo pasado y que son objeto del estudio de Margarita Alvarado, revelan más acerca de los hábitos representativos, de los clichés expresivos de los fotógrafos como *operadores* (en la terminología de Barthes), de sus candidas ansias de exotismo, que de la identidad del *eidolon*, el sujeto-objeto de la imagen. Frente a negatividades de este tipo, o respecto de otras manipulaciones ideológicas como las que puede operar la fotografía de prensa en el tratamiento de lo público, género que compendia históricamente Juan Domingo Marinello, los investigadores dan muestras de buena fe en conformidad con la ortodoxia académica.

El fotógrafo extranjero en sus montajes exotistas de grupos Mapuche "probablemente sin proponérselo realmente, violenta la individualización del sujeto" "El fotoperiodismo es por sobre todo un lenguaje subjetivo con honestas pretensiones de testimonio" afirma Marinello, y junto a sus nombres, criterios y pautas inobjetables para la escritura de una historia del fotoperiodismo, al referir la subjetividad en el plano de la información, nos obliga a demandar que esa historia se haga cargo de sus filiaciones ideológicas.

Tales pruebas de serenidad refuerzan el perfil académico de la gestión, pero implican cierta indulgencia frente a gestos de violencia mediática, de carácter cultural o político, cuyo límite habitual -y actual- es la criminalización del "otro", la aniquilación de "lo otro"

Es la buena voluntad -el amor al objeto- la que habla cuando se afirma que la fotografía es, al menos, prueba de "existencia" del *eidolon*. En este sentido, por las fotografías, el pueblo Mapuche, lo mapuche como hecho cultural, representaría una realidad indesmentible. Frente a este juicio no podemos dejar de recordar a Barthes que plantea en su *Cámara lúcida* que el *eidolon* de la fotografía se resume en la siguiente frase pronunciada ante el fenómeno: "esto ha sido". Lo

primero es decir que con ello se afirma una existencia y se excluye cualquier interpretación que aspire a negar la ocurrencia del hecho, "lo mapuche existe" Pero inmediatamente como el "esto ha sido" afirma una existencia, afirma también una caducidad, "esto ya no es". Esa sentencia de pérdida es posible al considerar que ser no es ser en cualquier modo, ser en el modo de la fabulación exotista de occidente es para el modo de la *autenticidad* un no ser.

Acaso esta buena voluntad no sea otra cosa que una prueba de madurez de quien tiene conciencia clara de que por su condición manipulable y su exposición para una leyenda, las fotografías no pueden dejar los tratos con la mentira, con la omisión, con el reduccionismo. Las fotos parecen en este sentido, y desde una lógica que Deleuze utiliza para referirse al cuadro cinematográfico, a los elementos escénicos que integran el sistema de formas que cierra el encuadre, más un modelo informático que uno lingüístico. En el sentido que su significación dependerá siempre del orden, de su articulación, de la distribución de las unidades de significación: imágenes-texto. El propio Juan Domingo Marinello da pruebas de esto cuando organiza de manera aparentemente arbitraria, sin respetar la cronología, las fotografías que ilustran su estudio histórico.

Hemos dicho que hay ecos de una filosofía romántica en estos textos, que en ellos se descubren viejos, arcaicos prestigios de la imagen que aquella estética recondujo a través del arte, del mito y del lenguaje. En esta cosmovisión suele aparecer el sueño de la obra de arte total, de la expresividad plena, de la máquina absoluta. Un mecanismo capaz de conjugar ciencia y arte, memoria e imaginación. La fotografía ha sido vista como ese arte, como esa máquina, todas las funciones que cumplen sus imágenes en la actualidad o que les atribuye la cultura realizan ese mito, esa devoción fotogénica.

Karen Berestovoy en su texto sobre Marcos Chamudes, detalla y justifica los méritos del fotógrafo chileno, hace un recorrido conceptual y filosófico por los temas claves que tratan los más célebres semiólogos de la fotografía, pero también se detiene en la consideración de las funciones de la imagen, y en el modo que se cumplen en la fotografía. Esta digresión que, ciertamente agradecemos, no escapa a la interpretación vindicatoria, apologética de un medio que siempre se postula a la categoría del "arte total"

Hay otras efusiones místicas respecto de la fotografía en el libro, manifestaciones derechamente misteriosas, las que, sin ironizar, descubren la vigencia de un irreductible fervor sagrado frente a las imágenes.

Esa devoción mística, fotogénica, encanto de las imágenes, se verifica en otro aspecto del trabajo de Karen Berestovoy. Accidental o no, hecho misterioso de cualquier forma, respecto de la muerte de Chamudes y de su voluntad de cremación (como ansia de desaparición) remite a los lectores a la fotografía 11 del artículo, imagen que falta en el libro y cuyo lugar ocupa una página en blanco.

No hay que escandalizarse, recordemos las reveladoras, filosóficamente hablando, efusiones místicas de Barthes respecto de cierta foto de su madre.

La propuesta artísticas de Andrés Díaz, sus montajes y sus textos, no escapan a las mitologías de lo fotográfico. Mediante imágenes de cuerpos desnudos

y de cadáveres, propone explícitamente una reflexión acerca de las ideas, y los sentimientos relativos a la muerte y el sexo que despierta cualquier fotografía.

Barthes dice que toda fotografía es un "trámite tanatológico" agregaríamos con Díaz que es parejamente un "trámite sexológico" cuyas primeras pruebas son la vocación de poseer y penetrar el alma desde el mismo cuerpo de las cosas. En este ejercicio artístico teórico se expresa un tratamiento místico sacramental de la fotografía, una devoción religiosa. Pero, de manera más original y, tal vez, accidentalmente, se expresa esa cautividad sagrada en el hecho de que Díaz justifica para su proyecto la elección del daguerrotipo, como el soporte y la técnica apropiada por su excelente cualidad mimética, porque dice la verdad más rotundamente que en otros modos fotográficos.

Esa búsqueda de la verdad mimética, al menos ese asombro ante la ilusión especular, es la prueba de vigencia del encanto atávico por la duplicación. En sus notas, que creemos intencionalmente ingenuas, naives respecto de los cuerpos muertos, en proceso de descomposición, de los sexos expuestos, uno se siente forzado a desarrollar reflexiones más hondas. Por ejemplo, considerar un vuelco reflexivo desde la situación del soporte a la del objeto: el cuidado que requiere la delicada placa del daguerrotipo, su preciosa película de oro, se corresponde y contrasta con la necesidad de conservación de los cuerpos que devienen carroña.