



UNIVERSIDAD DE CHILE

Universidad de Chile  
Facultad de Artes  
Escuela de Postgrado  
Magíster en Gestión Cultural

**LA FUNCIÓN CRÍTICA DE LA FOTOGRAFÍA**  
**Por una pedagogía de la mirada.**

Tesis para optar al título de Magíster en Gestión Cultural

Universidad de Chile

Autor: Andrea G. Jösch Krotki

Profesora Guía: María Paulina Soto Labbé

Santiago de Chile, 2014

El analfabeto del futuro no será el inexperto en la escritura,  
sino el desconocedor de la fotografía.

László Moholy-Nagy (1925)

## **INDICE:**

<b>CAPÍTULO I: METODOLOGÍA</b>	<b>5</b>
1.1 Fundamentación	5
<u>1.2</u> Objetivo general	8
<u>1.3</u> Objetivo específico	8
<u>1.4</u> Hipótesis	9
<u>1.5</u> Procedimiento metodológico	9
<u>1.6</u> Enfoque procedimental	10
<b>CAPÍTULO II: IMPORTANCIA DEL TERRITORIO EN LA CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA.</b>	<b>14</b>
2.1 Desde donde hablamos: identidades y territorio	14
2.2. Las organizaciones sociales como lugar de inicio para demarcar el espacio de acción y construcción de sentidos territorializados.	19
2.3. Por qué reaccionamos así: sociología de los públicos	23
2.3. La sociedad red, un contexto global.	28
<b>CAPÍTULO III: FUNCIÓN CRÍTICA DE LA MIRADA</b>	<b>35</b>
3.1 El tratamiento de la imagen como dispositivo de construcción de identidad.	35
3.2 La función crítica de la imagen	41
3.3 Pedagogía de la mirada	56

<b>CONCLUSIONES</b>	64
<b>ANEXOS</b>	68
1. Casos	68
2. Informe comisión museo de la fotografía: del museo de la fotografía al centro de investigación de la fotografía actual.	76
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	89

## **CAPÍTULO I: METODOLOGÍA**

### **1.1 FUNDAMENTACIÓN**

La presente tesis pretende indagar la función de la fotografía en la construcción de prácticas culturales que incentiven una mirada crítica de la visualidad, como paradigma de nuestros sistemas de comunicación actuales.

A partir de mi ejercicio profesional de los últimos 15 años, tanto a nivel académico como de gestión y producción fotográfica, he participado activamente de los procesos de discusión y análisis de la disciplina fotográfica en Chile; tanto en la autogestión de espacios independientes, como el colectivo La Nave y Ojo Zurdo, el proyecto editorial de fotografía sudamericana Sueño de la Razón el cual dirijo desde el año 2009, como en el trabajo profesional ligado al actual área de fotografía del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA). Esto me ha permitido arribar a un diagnóstico de lo que considero relevante investigar entorno a la fotografía en la actualidad, tanto a nivel teórico como de prácticas necesarias para implementar y acelerar una formación crítica de nuestra sociedad.

Un primer diagnóstico del área de fotografía del CNCA realizado en octubre de 2009, titulado “Documento de diagnóstico y objetivos para una Política de Fomento de la Fotografía”, que luego se transformó en las “Políticas de Fomento de la Fotografía 2010-2015”<sup>1</sup>, da cuenta de gran parte de las actividades, mesas y jornadas en las cuales he participado.

Este proceso de (pre)ocupación, análisis y diagnóstico de nuestro sector se venía gestando desde el año 2003, como un espacio de encuentro de los actores de la disciplina que nos

---

<sup>1</sup> Revisar Política de Fomento de la Fotografía 2010-2015 en [www.cultura.gob.cl/wpcontent/uploads/2011/11/politica\\_fotografia.pdf](http://www.cultura.gob.cl/wpcontent/uploads/2011/11/politica_fotografia.pdf)

reuníamos de forma regular para discutir entorno a la fotografía, sus alcances y proyecciones<sup>2</sup>, teniendo como punto de partida la recién constituida Sociedad Chilena de Fotografía (2002-2011). El año 2004 estos encuentros se formalizan con la entrega de un documento de diagnóstico al entonces Ministro del CNCA, Sr. José Weinstein, instancia relevante para la creación, el mismo año, del área de fotografía del CNCA.

En el transcurso de ese mismo año se realizó la Primera Jornada Nacional de Fotografía, en común acuerdo estratégico entre el área de fotografía del Departamento de Creación y Difusión Artística del CNCA y la directiva de la Sociedad Chilena de Fotografía, de la cual fui parte del Directorio en dos periodos;<sup>3</sup> la segunda jornada se hizo el año 2007. Estos dos eventos, que permitieron reunir a un centenar de personas vinculadas con la disciplina tanto de Santiago como de regiones, así como la “Jornada de Socialización del Estado de Avance de una Política de Fomento para la Fotografía” realizada en el marco de la Bienal Foto América 2008 en el Museo Nacional de Bellas Artes, permitieron levantar los temas pendientes a resolver, para ir avanzando en la creación de programas de desarrollo a mediano y largo plazo.

Uno de los primeros diagnósticos de dichas jornadas fue la necesidad de contar con un “Centro de Investigación de la Fotografía Actual”, que se hiciera cargo de investigar, acopiar, conservar, preservar y difundir las obras fotográficas a partir de 1950, y que propiciara su posicionamiento internacional. (Política de Fomento de la Fotografía 2010-2015:15) Para ello se formó la “Comisión técnica del Museo de la Fotografía”, con siete expertos que trabajaron entorno a la medida 35 declarada en el capítulo cuatro, “Patrimonio, Identidad, Diversidad”, del texto titulado “Chile quiere más Cultura”, elaborado en el año 2005 por CNCA, y que dice relación con “la creación de un Museo de la Fotografía”. El informe final “Del Museo de la

---

<sup>2</sup> Estas reuniones se llevaron a cabo desde el año 2003 en adelante, con la coordinación de Héctor López, en dependencias del Instituto Arcos en su sede Campo de Deportes.

<sup>3</sup> 2005-2007 junto a Héctor López (presidente), Margarita Alvarado, Carla Moller, Ilonka Csillag, Rodrigo Casanova, Miguel Ángel Larrea, Jorge Gronemeyer y 2009-2011 junto a José Pablo Concha (presidente), Carla Moller, Soledad Abarca, Claudio Pérez, Javier Godoy, Jorge Gronemeyer.

Fotografía al Centro de Investigación de la Fotografía Actual”<sup>4</sup> fue entregado en junio de 2007 a la Ministra Paulina Urrutia. La comisión optó por trabajar con la misma metodología del documento entregado previamente al Ministro Weinstein, en cuanto a focalizar y considerar cinco áreas de trabajo: difusión (trabajo curatorial, exposiciones, museología y museografía, publicaciones, etc.); creación (trabajo de autor, tendencias, estilos, géneros, técnicas, etc.); docencia (educación y desarrollo teórico, etc.) investigación (reflexión teórica y metodológica, estudios socioculturales, históricos, estéticos, etc.) y patrimonio (conservación, archivística, acopio, etc.). (Política de Fomento de la Fotografía 2010-2015:7)

Asimismo tuve la oportunidad de participar en tres versiones del Programa de Desarrollo Regional, implementado el año 2007, el cual sigue estando focalizado en realizar Talleres de Creación Fotográfica Contemporánea. En su primera versión dictamos talleres en las ciudades de Iquique, Valparaíso y Puerto Montt. El año 2008 se sumaron la ciudad de Concepción y Coyhaique. Esto permitió no solo intercambiar saberes, sino que fue fundamental para poder evaluar la situación de la fotografía en regiones.

En cuanto a otra línea estratégica del área, “Promoción y Comercialización”, se constituyó en abril del 2009 una “Mesa de Internacionalización” con nueve especialistas<sup>5</sup>, que tuvo como finalidad generar una propuesta de internacionalización para el área de fotografía del CNCA. Producto de aquel trabajo, aparte del informe entregado sobre la situación del sector, se alcanzaron a realizar dos Catálogos de Excelencia de la Fotografía Chilena, el año 2009 y 2010. Otro actividad importante relacionada con la difusión, fue haber sido una de las gestoras y la curadora de la Galería AFA desde sus inicios el año 2005 hasta el 2008, tiempo en que dicho espacio se dedicó exclusivamente, y como primera galería comercial contemporánea en Chile, a la fotografía.

---

<sup>4</sup> Ver anexo 2. Presentación del Informe que sirve como inicio para una discusión entorno a la relevancia de discutir un Centro de la Imagen para Chile.

<sup>5</sup> La comisión fue integrada por: Rita Ferrer, José Pablo Concha, Irene Abujatum, Jorge Aceituno, Luis Weinstein, Mario Fonseca, Héctor López, Ramón Castillo, Andrea Jösch.

Otro espacio de gran ayuda, para poder tener una panorámica sobre calidad de propuestas, producción de obra y focalización de la mirada, fue haber sido evaluadora (2005, 2006,2007) y Jurado Nacional (2010) de los Fondos Nacional de Cultura (FONDART), así como recientemente Jurado de Artes Visuales en los fondos de asignación de la Dirección de Asuntos Culturales (DIRAC) del Ministerio de Relación Exteriores de Chile, entre otros.

Atendiendo a estas consideraciones, además de las múltiples mesas de discusión, seminarios, labores docentes y curatoriales en las cuales he estado involucrada, han sido primordiales para adscribir a la importancia de la función crítica de la fotografía, ya no solo desde la propia perspectiva disciplinaria, sino como un factor que incide en la construcción de nuestras sociedades y nuestra formación como ciudadanos e individuos integrales.

### **OBJETIVO GENERAL**

Investigar la función crítica de la fotografía, para situar su relevancia en los procesos formativos actuales.

### **OBJETIVO ESPECÍFICO**

- < Reflexionar en torno a la función crítica de la fotografía en nuestra sociedad actual.
- < Establecer vínculos entre la estandarización social y la fotografía como constructor de estereotipos.
- < Fundamentar la inclusión de una pedagogía de la mirada como eje relevante en la construcción de una formación integral e inclusiva.



## **HIPÓTESIS**

La imagen fotográfica, además de constituirse en crónica visual de nuestra historia, es la representación de múltiples e infinitas interpretaciones sobre nuestra sociedad, intimidad y devenir. Podríamos entonces decir que lo fotográfico, tanto proceso material como conceptual, genera un desarrollo infinito de posibles lecturas y usos. Dentro del proceso cognitivo y de creación de significados visuales, la imagen es *obra/idea*, solo si existe en relación a un intérprete (un otro que posibilita su existencia), un *medio* de circulación y un público que la traduce o interpreta. Las políticas públicas en general, y las prácticas culturales en particular, deberían estimar la relevancia de la función crítica y social de la fotografía, como uno de los elementos que articulan el sistema de representación más expandido en la actualidad y, por ello, aquel que debe aportar a una formación crítica e integral de la mirada.

## **PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO**

Esta es una investigación generada en el ámbito de la disciplina fotográfica, que dice relación con una reflexión sostenida en experiencias prácticas, teóricas y de gestión que he desarrollado en los últimos 15 años y que tiene como objetivo el conocimiento y la comprensión de una determinada interpretación de lo fotográfico en su función crítica dentro de nuestras sociedades.

El objetivo no es resolver problemas de la práctica, sino que ampliar la relevancia de la fotografía, tanto en su condición como dispositivo transversal de comunicación y creatividad, así como en los usos que de ésta puedan emanar en torno a su función crítica, vinculándola a otros campos del saber.

Esta es una investigación exploratoria, cuyo tipo de acción se basa en estudios de investigación documentales a través de fuentes secundarias, trabajada desde una perspectiva cultural e interpretativa de la realidad.

## **ENFOQUE PROCEDIMENTAL**

Antes de entrar en materia, creo necesario hacer referencia a ciertos aspectos relevantes, que enmarcan el lugar desde donde construyo esta tesis.

Llama la atención que en la sociedad postmoderna en la que habitamos -que sin duda es un concepto complejo y polémico que ha ocupado en las últimas décadas a teóricos de diversas disciplinas en el intento de congeniar o establecer una definición más concreta- esto se convierte en algo aún más significativo. Una sociedad que se basa en la ruptura de una razón que pretende ser totalizadora, a otra que se preocupa de las pequeñas narraciones, de la fragmentación, de la localidad del pensamiento y la creación; ruptura entendida no estrictamente como fractura, sino como punto de inflexión en la gestación de un nuevo estado de la modernidad (Lyotard,1991: 21-22). Un momento en que deberíamos, según Innerarity (1998:113-142), nombrar la realidad y entenderla según su condición y utilidad humana; es decir, liberarla de la reducción que nuestra sociedad del simulacro y el artificio hace sobre ella, pues lo que realmente enriquecería el concepto de postmodernidad, sería justamente reflexionar sobre aquella realidad, hacerla evidente. Tema que involucra a la imagen fotográfica como dispositivo que ha predominado en su lectura dentro de cierta razón de verosimilitud, al menos en lo que refiere a sus lecturas y usos.

El proyecto de postmodernidad, que habla sobre las narraciones sociales bajo comunidades de sentido, cobra cada vez más relevancia en los Medios de Comunicación (MDC) y en los nuevos usos tecnológicos de la imagen; esos que permiten hablar sobre el entorno, el contexto y la comunidad, sobre una construcción de sentido y una posible construcción de identidades,

acerca de la diferenciación y la fragmentación de lo local, en un mundo globalizado mediáticamente. Entendiendo que la globalización no es un sistema de interdependencias, sino de dependencias de las naciones, los más pobres frente a los más poderosos. No sólo dependencias económicas y comunicacionales, sino también éticas, pues nuestra sociedad actual intenta homogenizar hasta aquello, rehuendo muchas veces a la diversidad cultural e ideológica.

Hoy la fotografía es un conjunto de posibilidades que atestiguan una panorámica de *las cosas*, en sus respectivos contextos. Esto hace que su esencia narrativa, aquella que involucra al productor de contenido, al interprete o traductor y el medio donde circula, lleve incrustada una memoria -tanto individual como colectiva- capaz de constatar sentido; lo cual puede llegar a sustentar nuevas lecturas sociales, casi arqueológicas, por los hallazgos de semejanzas y diversidades que refieren a lo híbrido y lo efímero de nuestras construcciones simbólicas actuales e históricas.

Para ello es necesario iniciar esta reflexión con el planteamiento de Boris Kosoy (citado por Jösch, Scotti. 2007), que dice que las imágenes en los modelos dominantes del S. XIX y principios del XX fueron tratadas, en general, como ilustraciones inocentes, desvinculadas de los hechos históricos, vaciadas de sus contenidos, descontextualizadas de la trama sociocultural y pretendidamente des-ideologizadas. En el desarrollo de la historia de la fotografía esto ha sido una constante, existiendo una relación insoslayable con los círculos del poder, por su inicial tradición aristocrática y burguesa. En la actualidad y con los avances tecnológicos, tanto del dispositivo fotográfico como de los MDC, este ejercicio se ha diversificado, no sólo en calidad y trabajo reflexivo, sino en la reproducción infinita de imágenes estándar, convirtiéndose en patrones de identidades y acontecimientos públicos y privados. Desde las imágenes de guerra, hasta los retratos sin referencia de autor en Facebook, se construyen muchas veces bajos criterios y parámetros predeterminados. El receptor de aquellas imágenes

normalmente las codifica a un nivel elemental: son lo que muestran, un efecto directo de una realidad aparente. Este es el problema y lo que hace identificar la urgencia de acercarnos a la funcionalidad crítica de la fotografía.

Por ello se hace importante hablar del uso de los signos, para referirnos así al campo de la comunicación; es decir, a las relaciones, interacciones y transferencias de información que nos permiten entender el modo humano de significar las cosas, generando tanto la historia como las prácticas culturales que nos hacen cohabitar; el propio modo como, al definir el mundo, se actúa sobre él y se lo transforma. Este sistema de ilimitación interpretativa es parte constitutiva de la historia y de la cultura, ya que el ser humano es un intérprete individual tanto ser, entonces el sentido o deducción de un significante carga consigo aspectos geográficos, económicos y estéticos. Es decir, cada ser humano sería, por sí mismo, un intérprete ilimitado de signos.

La condición indicial de la imagen fotográfica testimonia la existencia material de lo fotografiado, a lo que se agrega su condición icónica; es decir, aquella que reproduce miméticamente aspectos característicos del objeto (Concha, 2007:7). La huella, tanto impresión, que se transfiere al material fotosensible como signo indicial es la que se constituye en soporte del símbolo, el cual necesita decodificarse, pues son el encuadre (sintaxis), la puesta en escena (semántica) y el fuera de encuadre (pragmática) los que determinan su carácter conceptual y simbólico. Esta postura dejaría en evidencia su condición semiótica, tanto como propuesta de percepción visual, de configuración de una forma, de la consideración de su representación y de la necesidad de interpretarla.

Hoy no se quiere fotografiar sin ser visto, sino que el goce es justamente existir simbólicamente a través del lente, ser parte de la construcción escenificada o extraída del mundo directamente.

El problema de lo fotográfico y de la producción de imágenes hechas en Latinoamérica, y en particular en Chile, a las cuales haremos referencia en esta tesis, son parte de una subcultura, según la definición de Giddens (2001: cap. II), ya que están constituidas por valores y normas distintas a la mayoría hegemónica. Esto considerando, como dice Barbero y Ochoa (s/f:3), que vivimos en una época donde convivimos con los MDC, los agentes más poderosos de la devaluación de lo nacional, en donde emerge una cultura sin memoria territorial, frente a la cual se producen comunidades nuevas y grupos independientes. El gran problema es que para que los países se integren a la cultura y la economía-mundo, lo nacional debe encuadrarse en un marco de homogenización o de diferenciación, que disuelve las culturas locales en folclorismo o exotismo, ambas posibilidades más rentables, pero que niegan la capacidad de ser interpretadas, cuestionadas o traducidas.

¿Será que cuando un sujeto viaja – en el amplio sentido del término- se reconoce, pues “uno” (se) conoce a través de la imagen fotográfica? Esta pregunta abre varios frentes que intentaremos contextualizar y analizar en esta investigación.

El marco de referencia conceptual (Capítulo II) está formado por la recopilación de reflexiones y pensamientos sobre teorías de la comunicación y sobre el propio territorio de estudio en Latinoamérica. En el Capítulo III se realiza una reflexión -a partir de la información recogida - que pretender establecer ciertos criterios de relación entre la relevancia de traducir las imágenes y la función crítica de una sociedad de la visualidad, para proponer una pedagogía de la mirada como sistema de integración y análisis de nuestras sociedades.

## **CAPÍTULO II: IMPORTANCIA DEL TERRITORIO EN LA CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA.**

### **2.1 DESDE DONDE HABLAMOS: IDENTIDADES Y TERRITORIO**

En la actualidad, los estudios de las ciencias sociales se encuentran re-significando el territorio, reorganizando el espacio sociopolítico. Esto ha generado demandas sociales y culturales que son necesarias de trabajar, entendiendo que la cultura ya no se restringe a un Estado Nación, sino que a un espacio más amplio, diverso y pluricultural. Según Mazurek (2005:3), todo espacio geográfico es un tejido de localizaciones. Entonces lo que transformaría a un espacio determinado en un territorio, es justamente el proceso de apropiación y diferenciación social, por ende cultural.

A este respecto hago propia la definición sobre territorio que se declara en la Cartografía Cultural Chilena (s/f:7), la cual define territorio como un espacio físico que cuenta con habitabilidad. Esto es fundamental para comprender la esencia de lo que denominaremos el territorio latinoamericano, que en sí es un lugar representativo y simbólico. El filósofo y teórico Néstor García Canclini (2013)<sup>6</sup> plantea que no existe una sola identidad latinoamericana, sino justamente un espacio sociocultural latinoamericano; considerando que cuando hablamos de territorio o espacio sociocultural tenemos que tener una mirada amplia, que no solo se circunscriba a geografías y fronteras, sino que involucre la habitabilidad y la circulación simbólica; en donde un ejemplo significativo a considerar serían las migraciones, tema relevante para comprender y analizar nuestras sociedades.

Para adentrarnos en el tema, desde donde observamos nuestra configuración territorial, utilizaré la tesis de Dussel, autor que objeta el esquema del origen euro-centrista grecorromano con el

---

<sup>6</sup> Canclini, Néstor (2013) Presentación Magna: ¿Dónde nos ponemos? Fotografiar Naciones y Clases en América Latina. III Foro Internacional de Fotografía Latinoamericana, Sao Paulo, Brasil. <http://www.forumfoto.org.br/es/>

cual nos han enseñado en los libros de historia y geografía, planteando que nuestras influencias directas provendrían de Oriente. Es decir, el concepto euro-centrista sería “un invento ideológico de fines de siglo XVIII de los románticos alemanes”(s/f:41), pues en los siglos anteriores eran otros los que figuraban dentro del esquema de centralidad (universalidad), abarcando territorios y generando interconexión a través de los viajes, la cultura, la ciencia y la construcción de mundo. Recién a mediados del siglo XV comenzaría un acercamiento en esos términos, entre occidente y oriente, desplazando lentamente las periferias de los centros. Esa naciente modernidad europea se caracterizó por el reconocimiento de la autoconciencia a través de la razón y la subjetividad; cuyos acontecimientos más relevantes para significarla dicen relación con la Revolución Francesa, la Ilustración, la Reforma y el Parlamento Inglés (ibid:45); es decir, fenómenos ocurridos dentro de la misma Europa. Esto nos habla sobre las pocas referencias existentes de lo acontecido a nivel de la “cultura mundial” y sus influencias e intercambios.

El mismo autor se refiere a que la posibilidad de hablar de mundo (o historia mundial) aconteció durante la expansión de Portugal y España, primordialmente en América a finales del siglo XV; situación que incluiría a los sistemas de interconexión político-culturales. Momento en que se reconoce que *la otredad* existe y, por ello, la posibilidad de ser moderno. Es aquel flujo de capitales monetarios y culturales que son impuestos en América, los que generan la hibridación cultural propia de la colonización, hecho que posibilita la conquista de lo insospechado: la razón, la subjetividad y los sistemas de control. Dussel afirma que la modernidad comienza con el descubrimiento de América en 1492, lo que faculta a que Europa se convierta en el centro, en tanto recoge para sí las “cosechas” de la conquista, posibilitando de esta manera la segunda etapa de la modernidad, a decir la del siglo XVIII, cuando la Industria y la Ilustración son capaces de colocar a Europa en el centro de la producción de paradigmas y de intercambio de capitales, al menos en lo que hoy entendemos por centro y modernidad.

No hay que olvidar que aquella modernidad trae consigo aparejada la violencia suscitada en el proceso de dominación, pues el *otro* es alguien que debe ser conquistado y educado, acto irracional que paradójicamente se constituye como cimiento de la racionalidad moderna. Es aquí donde el concepto propuesto por el autor sobre la *transmodernidad*, como un lugar propio desde donde leemos nuestra historia, podría permitir una salida, siempre que la alteridad sea reconocida y, además, seamos capaces de coexistir con ella. Esto significa el reconocimiento de la barbarie, por un lado, y de la victimización de los reprimidos por otro. En síntesis, se trata de una comprensión radical de los contextos en la que el *otro* se reconoce sin ser jerarquizado, permitiendo un encuentro y un diálogo.

Atendiendo a esta consideración, la estructura de la mirada a través del dispositivo fotográfico, que llega y se impone desde Europa a mediados del siglo XIX en nuestro continente, trae consigo un sistema de representación que no necesariamente considera aquella diversidad de procedencias y lecturas. Es más, los primeros dispositivos fotográficos que llegaron junto con los fotógrafos, impusieron un sistema de observación del territorio y su población. Vistas panorámicas, retratos estandarizados, encuadres sujetos a la representación *del otro* como un igual (haciéndolo parecerse a la representación europea) o un exótico, ya sea por las ansias de dominar o apropiarse de lo que veían o por la infatigable necesidad de situarse en el tiempo su espíritu moderno; que daba cuenta de las condiciones técnicas de la propia fotografía y sus conceptos de “instantaneidad”. Aquel concepto, que según Baudelaire, tiene la capacidad de referencialidad en el presente, que ya no está situado en la observación del pasado como imagen de belleza, sino justamente en la posibilidad de observación *del paseante*, de aquel que reconoce la multitud, de aquel que se convierte en hombre de “mundo”; es decir, capaz de embriagarse racionalmente de lo que sucede ahí afuera. En sus propias palabras, “la modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, (...). “ (2005:361) En síntesis, la reflexión se centra en la tensión entre vivir en lo aparente o vivir en la vida, y la subjetividad que esto conlleva.



Se nos plantea entonces el problema de la imagen, como imagen/idea e imagen /representación, lo cual nos hace pensar en la existencia tanto de imágenes para la sensación, imágenes para la razón e imágenes para la organización social, desde los inicios de nuestras *independencias*. Visto de esta forma nos preguntamos, ¿qué imágenes son más fecundas para representarnos; qué estrategias de reflexión crítica son las que nos permitirían analizar críticamente nuestra visualidad como territorio habitado; qué imágenes nos han estigmatizado o qué imágenes nos pueden permitir el diálogo entre alteridades?

No obstante, en la actualidad, lo primordial sería entender que uno transita dentro de la cultura, del espacio cultural y simbólico, ya sea por adscripción, reproducción, resistencia u omisión. Es decir, debemos tener presente, tanto histórica como políticamente, si nos movilizamos culturalmente por anexión forzada, por simple ignorancia o por la necesidad de revisitarnos. Sobre todo en una sociedad que constantemente intenta situar, al menos a través de la visualidad, la experiencia lugarizada de los cada vez más abundantes *no lugares* (Augé, M., 2004:100). Esto se da de manera insistente y cotidiana, a través de mensajes transmitidos visualmente en innumerables soportes (llámense estos carteles, pantallas luminosas, afiches, marketing, publicidad, postales, *table-books*, Web, etc.) y espacios (vía pública, internet, televisión, etc.) que forman el paisaje contemporáneo. Estos mecanismos parecen ser los que construyen los espacios simbólicos actuales, aquellos que nos vuelven a insistir en la dominación económica. En la actualidad las cosas se confunden, se entrelazan y se transitan; sobre todo si entendemos que para que existan territorios simbólicos, necesariamente deben existir vínculos con espacios culturalmente construidos. Una contradicción que no hace más que señalar la relevancia que adquieren las lecturas críticas de los usos y efectos de la visualidad.

Esto nos lleva al terreno de la descripción de quiénes son los que ocupan esos espacios simbólicos. Según Bourdieu (1998:182), en materia de consumos culturales se podrían determinar “los distinguidos” y “los vulgares”, esto a partir de la singularidad del capital económico, humano y cultural que estos posean. Es por ello que, por ejemplo, en la clase dominante se puede distinguir estructuras de consumo distribuidas en tres categorías principales: alimentación, cultura y gastos de presentación y representación de sí mismos. Bajo la premisa de Bourdieu, las desigualdades se acentúan por una actitud corporal, produciendo un espacio de cuerpos de clase, donde bajo metodologías de observación visual, se podría clasificar ciertos signos constitutivos de adscripción cultural.

Partiendo de lo anteriormente expuesto, compartimos que no existe un solo tipo de identidad cultural adscrita a un territorio o a una cultura en particular, sino una variedad de identidades y una diversidad de culturas que se superponen. Es decir, una variedad inimaginable de posibilidades de adscripción cultural. Según Sennett<sup>7</sup>, existirían al menos tres: la legitimadora, que por medio de la dominación intenta traspasar y legitimar las futuras prácticas culturales; la de resistencia, que estaría ligada a la cultura popular, aquella que ha sido estigmatizada por la lógica de la primera; y la de proyecto, que se basaría en la rearticulación de los actores sociales, que redefinen su posición en la sociedad buscando transformaciones de las estructuras sociales; pero cualquiera fuese ésta, deberá tomarse el espacio público para poder validarse. Hoy en día se nos añade otro problema más, la definición de conceptos que se contraponen, como lo serían la globalización y la pluriculturalidad, entre otros. Y podríamos decir, que todo confluye (entre otros múltiples factores) en la cultura de la visualidad, de la imagen que tenemos y construimos del otro y de nosotros mismos.

Pero, ¿cómo nos reapropiamos de los conceptos que han sido manejados por el poder hegemónico y de las imágenes que se han construido ahí? Nos referimos, en particular, al

---

<sup>7</sup> Citado por el Prof. Mauricio Rojas (2012), en cátedra Antropología Cultural: Espacios e identidad, Magister en Gestión Cultural. Universidad de Chile.

vaciamiento que se ha hecho de las identidades propias de los sujetos y los territorios, entendiendo que la visualidad cada vez tiene menos lugar territorial y en donde la cultura pasa a ser un recurso económico, en donde el *medio* es el lugar de su amplificación y circulación.

Algo así como un ojo que selecciona arbitrariamente y que esta consiente del efecto de lo que produce. Es decir, no podemos hablar de territorio sin dar un marco desde donde lo entendemos y una posición política frente a los hechos que lo antecedieron.

## **2.2. LAS ORGANIZACIONES SOCIALES COMO LUGAR DE INICIO PARA DEMARCAR EL ESPACIO DE ACCIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE SENTIDOS TERRITORIALIZADOS.**

Hoy seguimos inmersos en un sistema de control, en donde el individuo y cualquier organización social son vistos desde la perspectiva del capital. Observamos como el sistema de mercado necesita delimitar el tiempo productivo con el improductivo, esto a modo de borrar la diferencia del tiempo de trabajo y del ocio para convocar a los distintos modos de acumulación de capital, tanto monetario, laboral, material, humano y simbólico.(Rodríguez, Raul; Tello, Andrés. 2012:114) Si entendemos el capital como algo acumulativo por excelencia, de la misma forma se infiere el capital humano, como algo rentable en la proyección de futuro; por ende, en algo que hay que invertir (ya sea a nivel de estudios, de ocio, de cuerpo, de status...), desde la perspectiva de la flexibilidad del mercado y de la libertad de elección como máxima del sistema. Esto nos llevaría a determinar que dicho sistema ha fomentado una disolución de lo colectivo, lo social y lo orgánico, insistiendo en la individualidad como eje de construcción del desarrollo personal y del bienestar material.

“El control de la sociedad sobre los individuos no sólo se efectúa mediante la conciencia o por la ideología, sino también en el cuerpo y con el cuerpo. Para la sociedad capitalista es lo bio-político lo que importa ante todo, lo biológico, lo somático, lo corporal. El cuerpo es una entidad biopolítica ...()”<sup>8</sup> (Foucault, 1974:210)

El término biopolítica nos da indicios de cómo el poder del Estado, aquí también habría que hablar de privados, han situado su preocupación desde la era industrial y postindustrial en estrategias de contención y sistemas disciplinarios que tienen que ver con lo corporal y con el cuerpo, en su amplio entendimiento; esto a través de la construcción de políticas que regulan al individuo, controlándolo e interviniendo su crecimiento autónomo, tanto a nivel socio-económico como cultural. Esto también se evidencia con la introducción de conceptos y conductas extremas, basadas en la segregación, como centros y periferias, ricos y pobres, arte y no arte, moral y excesos, etc. Es decir, un escaneo que permite estandarizar y generar estadísticas de si uno está o no aceptado por el sistema, si uno cumple los requisitos corporales y culturales para vivir en un mundo “moderno” o, finalmente, por cual espacio de aquel mundo uno puede transitar.

Hace algunos años se han intensificado varios movimientos sociales y políticos en Sudamérica, los que traen consigo la reflexión y acción en torno a la relectura de la historia oficial, preponderantemente hegemónica, intentando reivindicar y dar cabida a nuevos procesos de emergencia de nuestras sociedades, esencialmente pluriculturales. Estos movimientos, algunos provenientes de la ciudadanía y activados desde el Estado, como la sociedad del Buen Vivir del Ecuador<sup>9</sup>; otros, como es el caso chileno<sup>10</sup>, que parte fuertemente con el movimiento

---

<sup>9</sup> La sociedad del Buen Vivir o Sumak Kawsay en Quechua, es una propuesta de concepción cósmica de la realidad, que aboga por generar condiciones favorables para todas las formas de vida en la tierra, bajo los principios de reciprocidad, solidaridad, igualdad y respeto mutuo a la diversidad. David Cortés, en su ensayo *la Genealogía del “Buen Vivir” en la nueva continuación ecuatoriana* plantea las diferentes posturas existentes en la incorporación del Buen Vivir Constitucional y en la cual adscribimos a la del autor. “La recurrencia de la constitución ecuatoriana a concepciones de vida de pueblos originarios se ha

estudiantil, pero que deriva hacia otras instancias, como la petición de una asamblea constituyente, nos permiten reflexionar y reinterpretar no solo nuestra historia, sino proyectar sistemas de inclusión de todos los individuos en la sociedad. Nos referimos puntualmente a generar una activación del espectro cultural, entiéndase éste como un territorio de redes de pensamiento y acción en torno a la sociedad en que vivimos.

Estos movimientos se pueden entender como respuestas ciudadanas frente a la estructura económica capitalista; procesos de reestructuraciones y reorganizaciones sociales, en donde lo más sugestivo es la rearticulación de los grupos sociales, la puesta en valor de la convivencia (visión colectiva), el activar cierto tipo de micropolíticas concretas de fiscalización social (manifestaciones y redes sociales), de involucración activa (iniciativas ciudadanas y organizaciones no gubernamentales) y valoración de la pluriculturalidad como ejes indispensables para el desarrollo integral del individuo y su entorno.

Pero desde el espacio público, aquel que se preocupa por la cultura y las comunidades sociales, un referente concreto en la construcción de políticas públicas ha sido el programa Puntos de Cultura pensado por Célio Turino (2010), bajo el mandato del otrora ministro de cultura de Brasil, Gilberto Gil. “Su gestación compartida y transformadora tenía por objetivo establecer nuevos parámetros de gestación de democracia entre el Estado y la Sociedad (), entendiendo la cultura no como producto, sino como un proceso” (idem:63). Este programa es pensado no

---

interpretado de diferentes maneras. Hay quienes consideran que se trata de un abandono de los principios de la vida “civilizada” y, más aún, de una “renuncia al progreso “porque las poblaciones indígenas no habrían alcanzado el nivel suficiente de racionalidad, libertad y democracia, pilares básicos de la “civilización”. Otras lecturas, en cambio, consideran que estamos simplemente ante otra expresión “romántica” por las que frecuentemente atraviesan las sociedades en camino de la “modernidad”, siendo el “buen salvaje” europeo y el “indigenismo” latinoamericano un ejemplo de ello. También se ha dicho que, en realidad, se trataría nuevamente del típico “populismo” latinoamericano, maniobra de las élites que esta vez aparecerían con un discurso *izquierdista*. Pero también hay quienes planteamos que “el buen vivir” puede ser una *alternativa* ante el agotamiento del paradigma de civilización y de vida que durante siglos ha alimentado el diseño de proyectos de modernidad capitalista, y también socialista, con rasgos *coloniales*.”

<sup>10</sup> Nos referimos primordialmente al movimiento estudiantil chileno que aboga por una educación gratuita y de calidad para todas y todos los chilenos, que bajo una organización ciudadana y política ha permitido colocar en la discusión pública varias demandas, la cual según Raúl Rodríguez (2012:119) se inicia con “la preocupación del neoliberalismo que no solo está en el mercado, sino también en la educación o , con mayor propiedad, en aquello que algunos llamamos saber y los economistas capital humano. Hoy esos términos están mas entrelazados que nunca, y juntos dominan el actual modo de acumulación capitalista”.

como servicios estatales de producción cultural, sino como entes autónomos que se rigen en una red colaborativa, entre la comunidad y el estado, cuyo fin es concitar un protagonismo social autónomo. El convenio que se propone entre el gobierno y los ciudadanos es definido bajo ciertos criterios de responsabilidades mutuas, entre los cuales está el acceso público y seguimiento de difusión vía WEB, el trabajo colaborativo y el compartir con la comunidad las decisiones de la organización cultural. Una vez establecidos, éstos tienen autonomía en su gestión y ésta debe ser respetada. Se entiende la dificultad inicial de llegar a acuerdos, pero las posibilidades de generar un nuevo sistema menos burocrático e intervencionista, reside en el compromiso de querer dialogar y entender a los actores sociales como agentes históricos, necesarios para la construcción simbólica y concreta del territorio (ídem:65). Lo más interesante es que se desarrolla la posibilidad de generar un entendimiento diverso, multicultural e integrador. Esta iniciativa ha sido replicada en Colombia y Argentina, a través de las redes de intercambio en Latinoamérica que se iniciaron el 2009, en el marco del “Primer Congreso Internacional de Cultura para la transformación social”<sup>11</sup>, con la intención de trabajar en micro políticas que posibiliten irrumpir en las realidades locales, en el intercambio de saberes y en la compleja red de colaboración y autonomía cultural. Si bien el programa se centra en asociaciones reivindicativas, nuevos movimientos sociales, manifestaciones culturales y tradicionales, dicha manera de entender la instalación de programas públicos puede trasladarse a gran parte de las actividades culturales de nuestras comunidades urbanas y rurales. Esto basado en el concepto de cultura asumido por el ministro Gilberto Gil, que sostiene que la cultura es la unión de tres elementos: producción simbólica (contenidos), ciudadana (públicos) y económica (medios de circulación) (Turino, 2010:79). Esto es fundamental, pues si uno aislara cualquiera de estos elementos, estaríamos instalados irremediamente dentro de una visión reduccionista. Si permanecemos sólo en el territorio de lo simbólico, podríamos estar sesgados a otro tipo de producción, lecturas y accesos; si sólo pensáramos en la ciudadanía

---

<sup>11</sup> Ver caso de Medellín en: “Cultura Viva Comunitaria”. Experiencia continental de iniciativas por políticas públicas de cultura. Una mirada desde los debates de la ciudadanía y de las políticas públicas.” Consultado el 2 de febrero 2014 en: <http://puntosdecultura.pe/sites/default/files/Atehortua,%20Luis.%20Cultura%20Viva%20Comunitaria.pdf>

como público objetivo y no como actor cultural, con toda las interconexiones e interrelaciones complejas, diversas y transversales, también caeríamos en exclusiones; y si nos enfocamos en la economía sólo como sistema de mercado y no como una red social, caeríamos en una cultura del y para el consumo. De lo que se trata, en definitiva, es entender todo proceso cultural como un proceso complejo que cruza toda nuestra estructura social.

### 2.3. POR QUÉ REACCIONAMOS ASÍ: SOCIOLOGÍA DE LOS PÚBLICOS

Una de las tres consideraciones relevantes para el proceso cultural, y de la imagen en particular, descritas al inicio de esta tesis,<sup>12</sup> son los públicos; aquella ciudadanía que construye la cultura interrelacionándose con una práctica o acción cultural. A este respecto la incorporación de la sociología a los debates sobre cultura y prácticas artísticas en el siglo XX, comprendiéndola como un área de investigación que cristaliza conflictos, intereses, materialidades y representaciones simbólicas, puede aportar conceptos y modos de traducción de la realidad, que den cuenta de la complejidad de los procesos de producción y de diálogos de las obras en el espacio social.<sup>13</sup> Esto es fundamental para integrar reflexiones teóricas, en diálogo con otras disciplinas, sobre dichos procesos y sus repercusiones en la construcción social, pues desde ese lugar es que se podrían proponer políticas públicas integrales y transversales en cultura.

Precisemos antes que nada, que “lejos de asumir una identidad para irrumpir, la irrupción se logra justamente rechazando cualquier identidad que haga posible la integración al régimen de representación” (Yúdice, 2012: 224)<sup>14</sup>. Según Soto (2014:48), son “las grietas contraculturales

<sup>12</sup> Valga recordar la imagen que se produce (los autores), los medios de circulación y los públicos.

<sup>13</sup> Citado por Facuse, Marisol (2012) en cátedra Sociología de los Públicos, Magíster en Gestión cultural, Universidad de Chile.

<sup>14</sup> Cita extraída de Observatorio Cultural [on line]. Valparaíso (V): Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Departamento de Estudios, 2014 [Febrero, 2014]. Mensual. Disponible en Internet: <http://www.observatoriocultural.gob.cl/observatoriocultural/>. ISSN 0719-1853. Soto Labbe, M. Paulina (2014), LA REVOLUCIÓN DE LO BELLO: CAPACIDADES CULTURALES PARA EL DESARROLLO

o los márgenes, aquellos lugares que se tornan creativos”. Nos enfrentamos así a la gran cantidad de actividades y prácticas culturales diversas, heterogéneas, multiculturales y locales que existen de manera simultánea en lo cotidiano.

Desde la sociología hay varios autores como Nathalie Heinich, Howard Becker, entre otros, que han dado ciertas señales interesantes. Antes de entrar en consideración, es importante señalar como un punto de inflexión la encuesta de públicos realizada por Bourdieu, a pedido de Malraux, en 1963. Esta investigación concluye que existen jerarquías sociales en las prácticas culturales, afirmando que las barreras tarifarias (el precio que se cobra para el acceso a la cultura) y la lejanía territorial (traslados hacia un lugar de activación o acontecimientos culturales) no serían los responsables de la segregación cultural, cómo muchos pensaban, sino que existiría un cierto tipo de *habitus* que determina nuestro actuar frente a lo cultural. Se trata de si uno es capaz de apreciar o no el arte, o que tipo de prácticas culturales uno suele usar o practicar. Ese *habitus* construiría nuestro capital cultural, ligado al nivel socio-económico de cada individuo o clase, en donde la familia se considera, bajo estas circunstancias, el primer garante que instaura de forma privilegiada la relación del individuo con la cultura; es decir, el capital cultural es heredado.

Otra cosa en que reparar, es que aquel *habitus* se relaciona directamente con las disposiciones de movimiento y corporalidad, lo que permite que los miembros de una clase se reconozcan e interactúen entre sí. Dicha lógica estaría presente en nuestro cotidiano, se vería a diario en el colegio, el supermercado, el barrio, la vivienda, las religiones, las festividades, las vestimentas, etc., dando pie a caracterizaciones sociodemográficas de los públicos. Es decir, nuestros gustos y tendencias culturales estarían determinados por el lugar socioeconómico que ocupamos y, al mismo tiempo, éstas serían las claves para clasificar a un sujeto dentro de un grupo definido, algo así como patrones culturales según tendencias económicas. Aquello hoy también se podría producir por los reconocimientos “estéticos”, ya sean heredados o implantados por los MDC.



Dentro de este marco existen otras teorías, que hablan sobre la necesidad de tomar en cuenta la pertenencia étnica, la diferenciación de procedencias, fronteras de género o ascendencia. Pero también se podría investigar desde un análisis estético de la producción, centrándose en el producto, el proceso artístico o en los contextos del suceso cultural desde un análisis estético de la recepción o uno hermenéutico, en donde exista la interpretación y la experiencia.

Aun cuando estos tipos de análisis son a veces practicados y considerados en la construcción de políticas públicas y privadas en cultura, hoy debemos considerar relevante el asunto de la interculturalidad, los diálogos y las densidades entre las culturas que conforman nuestras sociedades. Debemos hablar de redes de públicos, de discursos culturales, de interrelaciones disciplinares, de espacios e infraestructuras culturales, etc., para entender al público no como una categoría dentro del engranaje administrativo de la cultura, sino como un objeto efímero que crea comunidades. Es por ello necesario incentivar un análisis transdisciplinar para comprender las posibilidades reales de la función del arte y la cultura en la construcción de sociedades integrales y humanistas, pues aquí entran a jugar contextos psicológicos, antropológicos, territoriales, económicos, educacionales, históricos, políticos, etc..

Es decir, que lo primero que debemos considerar, es que ya no podemos hablar sobre la cultura en singular, sino que lo debemos hacer en plural -las culturas-, esto para aclarar los varios y múltiples procesos de construcciones simbólicas, de identificaciones y filiaciones culturales que existen. Además es relevante dejar señalado el sistema cíclico, de variaciones temporales y espaciales de dichas prácticas, las cuales se corresponden con el lugar y contexto social, político y económico donde suceden. Otro aspecto a considerar son los términos que se utilizan para hablar acerca de los acontecimientos culturales, en donde el modelo liberal económico atraviesa desde la producción, hasta la interpretación de dichos procesos creativos. Solo por nombrar algunos: capital cultural, consumo cultural, industria cultural, gestión

cultural. Lo que interesa, para efectos de esta tesis, es la intención política y los recursos simbólicos con los cuales nos referimos a las prácticas culturales y sus públicos, desde la mediación, su uso o función social y los estudios y políticas públicas en y para la cultura.

En su libro “La sociología del arte”, Natalie Heinrich (2010) nos recorre por la historia de esta disciplina, dando a entender que existirían tres grandes periodos. El primero que entendería el problema como “arte y sociedad”, el segundo como “arte en la sociedad” y el tercero que plantea el “arte como sociedad”. Este último, que sería en el cual nos encontramos (transitando a un 4to período), permite ahondar en la importancia de comprender que los procesos creativos de nuestras sociedades, basados en la construcción de paradigmas artísticos y culturales, son los que sitúan, estimulan y dibujan el territorio de la vida social.

“ ... ya no es posible imaginar un *arte* – como ninguna experiencia humana – constituido fuera de una *sociedad* (con las aporías que se desprenden en cuanto se intenta vincular ambos términos arbitrariamente disjuntos), ni siquiera dentro de ella, ya que ambos se construyen al mismo tiempo. El arte es, entre otras, una forma de actividad social que posee características propias”. (ídem : 43)

Las artes y las prácticas culturales serían las actividades productoras de efectos sociales y, por ende, sus funciones deberían ser analizadas tanto desde su elaboración intrínseca como en sus efectos externos. Es decir, no solo debemos comprender los elementos que la hacen posible, como su rol social, la relación con el entorno y su tratamiento estético visual y formal, sino que también deberíamos siempre considerar todo tipo de contextos sociales, de creación, de producción, de mediación, de recepción, de mercado. Esto lleva a entender que las obras dilucidan una relación entre el individuo y la sociedad, teniendo un rol transformador, re-simbolizando y generando versiones originales de la realidad. Aquello amerita una crítica especializada, MDC consientes, comunidades de expertos, públicos y un trabajo en red.

Es decir, la cultura visual y sus productos artísticos y culturales deberían ser entendidos como documentos, como dispositivos de información, como archivos, como pensamiento, como objetos críticos y contextuales de nuestras sociedades.

Dentro de este marco, la imagen fotográfica se ha convertido en los últimos 170 años en un dispositivo esencial en la construcción de nuestros procesos socioculturales. Por un lado, y haciendo referencia a la “herencia cultural”, podríamos decir que la fotografía ha acentuado el delito del prejuicio. Esto pues el *habitus* lo debemos analizar también desde la imagen que proyectamos, aquella que hacemos calzar o se visibilizar dentro de un entorno social. La pertenencia étnica, la diferenciación de procedencias, fronteras de género o ascendencia, a las cuales hicimos referencia, también las podemos leer desde la visualidad, en un mundo global, en donde la gran mayoría se informa más por lo que ve (en la pantalla del computador, de la TV, del recorrido habitual que realiza en su cotidianeidad normada), que por la experiencia de *haber estado ahí*. Además, hay que considerar que la imagen fotográfica carga aún, en variados aspectos, con cierta sensación de verosimilitud, aunque esta postura esté desmantelada y fundamentada teóricamente hace mucho tiempo, aún el escozor de su presencialidad hace dudar. Es así como los sistemas de traducción de las imágenes, su incorporación crítica dentro de políticas dirigidas a los públicos y la mediación son temas relevantes a tratar, sobre todo cuando nos preguntamos por la función crítica de las prácticas de la visualidad.

### 2.3. LA SOCIEDAD RED, UN CONTEXTO GLOBAL.

Cabe señalar que el “ojo colectivo”<sup>15</sup> ha visto mucho tiempo sin mirar, de ahí que se dificulte la traducción o la lectura de las imágenes. Nos referiremos a que los Medios de Comunicación (MDC) o sistemas de circulación son relevantes para analizar la estructura de cualquier imagen en la construcción del entendimiento de las culturas. Este tráfico de información lo entenderemos dentro de la así llamada sociedad red, algo que no se puede eludir en los contextos globales en los cuales estamos insertos.

El problema de la cultura, y en específico de la imagen, no está ajena a esto y se acentúa en nuestras sociedades basadas en la Internet como el MDC, de interacción y de organización social por excelencia (M. Castell, 2001:52). Para comprender este concepto de sociedad red, inevitable en el desarrollo de la relación con los otros, hay que entender que su historia se basa en accesos a códigos abiertos, lo cual permite percibir la capacidad de innovación y emprendimiento transversal y de libre acceso de su configuración original. Esta estructura conceptual permite una nueva forma de organización de la comunicación, entre las cuales esta la llamada geografía de Internet: los usuarios y los proveedores de contenidos (ídem:235-236), que han variado el sistema de organización social, el mercado y el sistema de desigualdades, ya que transforma la base del funcionamiento económico y de cómo se accede a él. Se instala así el concepto de capital-riesgo, que propicia el emprendimiento, la innovación y las ideas, antes que la ejecución en cadenas de producción. También genera cambios en los sistemas de sociabilización, en cuanto a las conductas y comportamientos humanos desde una perspectiva de comunicación tradicional e interpersonal, que fomentan otro tipo de interacciones, de comunidades, de profundidad en el establecimiento de lazos y afectos, de causas y efectos, de flexibilidades y temporalidades distintas, instalando problemáticas tanto en la relación de la

---

<sup>15</sup> Nos referimos a la mirada adormecida, domesticada por las imágenes que inundan nuestra visualidad, ya sea a través de los *mass media*, por las pedagogías funcionales en la educación formal o en la escasa capacidad de traducción e interpretación de las imágenes, que se leen como códigos cerrados y aprendidos.

actividad política a nivel mundial, como en la forma de enfrentar nuevos conceptos o reflexiones entre lo privado y lo público.

Lo que está claro, es que Internet es el articulador de medios y que su capacidad de comunicación masiva difiere de los sistemas de *mass media* tradicionales, que no permiten niveles de mediatización. En definitiva, la sociedad red existe porque cuenta con la Internet como base material y tecnológica, que permite organizar y desarrollar nuevas formas de relación social; tecnología que en gran parte se basa en el tránsito, transferencia y transgresión de las imágenes.

Desde que en 1969 se creó Arpanet (orígenes de lo que hoy conocemos como Internet) y en 1994 la World Wide Web (www), éstos sistemas de comunicación han cambiado radicalmente la forma de comunicarnos. Dichas tecnologías permitieron enfrentar, en un mismo espacio, la comunicación interpersonal como la virtual, excluyendo de las relaciones humanas (laborales, sociales, políticas, económicas) a todo aquel sin acceso. Esto genera un desarrollo y un impacto radical en la estructura social. Mientras que la comunicación presencial podríamos definirla como interacciones transaccionales que se basan en el intercambio instantáneo y simultáneo de muchos mensajes, a través de una proximidad física que es irreversible y donde el contexto o ambiente es indispensable para su entendimiento y concreción; la comunicación virtual o CMC (Comunicación Mediante Computador) ha generado varios niveles de expresividad, desde la transferencia e intercambio masivo de información – mucha de esta visual-, hasta la comunicación bi-personal privada. Ambos tipos de comunicación son complementarias, es más, el sistema de comunicación virtual y sus comunidades no podrían existir sin la preexistencia de un sistema de comunicación interpersonal. Un punto importante a destacar es la reflexión en torno a las identidades y cómo éstas entran en el terreno de lo real o ficticio, de lo falso o lo verdadero, a la hora de interactuar con medios virtuales o presenciales. Si bien estos sistemas existen en ambos casos, en la virtualidad se exageran.

Podríamos decir que el proceso de inter-subjetivación que se produce en una interacción humana sucede tanto en la comunicación presencial como en la virtual, ya que los sujetos manifiestan por medio del lenguaje verbal, escrito o visual sus disposiciones y representaciones para ser interpretadas o legitimadas por otro. Esto también podría plantear, como dice Wolton (2006:13-18), la no existencia de un vínculo entre la información disponible y lo que se hace finalmente con ella; tomando en cuenta el acceso y su utilización como factores relevantes, pues existen sociedades con mayor acceso a otras, que no están ni cerca de poder interactuar o conocer los sistemas de Internet y, además, una sociedad dividida entre comunicación intersubjetiva y mediática. El gran cambio que se ha generado en la Web con los web actores, es que ellos ya no solamente navegan, sino que son productores de contenidos, modifican los datos existentes y son capaces de generar redes de interacción. Estas prácticas han generado un cambio en las estructuras institucionales rígidas, modificando gran parte del sistema. Es aquí donde radica uno de los mayores problemas de Internet, el cómo y qué se clasifica en el uso de redes, siendo estas amplias, diversas y heterogéneas; insistiendo que lo más importa en la actualidad no son los sitios, sino su contenido. ¿Qué podemos pensar, si solo en el año 2012 se subieron 300 millones de imágenes diariamente a Facebook?<sup>16</sup> Este ejemplo es un único dato, pero nos permite cuantificar el grave problema que tenemos en lo referido a la calidad de la información, de su veracidad o no, de la superposición de información visual que termina siendo transcrita muchas veces como realidad por acumulación, etc..

Esta misma situación es muy similar si la llevamos al ámbito político, en donde el uso de Internet por medio de las redes sociales debe conseguir la implicación de los individuos e, inclusive, tiene como fin iniciar o generar movimientos políticos o sociales que activen

---

<sup>16</sup> Consultado el 1 de febrero 2014 en: <http://www.redusers.com/noticias/los-impresionantes-numeros-de-internet-durante-2012/>

problemas o discusiones en curso. Usos como el *crowdsourcing*<sup>17</sup>, el voluntariado, la campaña personalizada y la difusión inmediata son frecuentes. Pero existen dos grandes problemas que resolver en todo esto; por un lado, la regulación de su uso, que está ligado a la libertad de expresión y al problema de lo público/privado; y la consideración de que en muchos países la cantidad de personas que están conectados no son la totalidad de la población. Además hay que estar conscientes de que las audiencias deben ser críticas e interactivas, pues la información no sólo se lee, sino que se difunde, se interpreta, se selecciona, se organiza según el individuo que la utiliza o produce, pues la experiencia humana no es reemplazable y tampoco reproducible tan fácilmente.

Tampoco se puede olvidar, como nos recuerda Castells, la relación entre el poder (político y económico) y los MDC, situación que hace que los procesos de dominación también se encuentren transferidos a la Web. Asimismo resulta interesante lo propuesto por Wolton, que dice que la así llamada aldea global es la mejor garantía del liberalismo económico, un mercado mundial liberado de reglas, que encuentra en las técnicas de comunicación su mejor justificación ideológica. En ese aspecto podríamos decir, que la Internet es una forma de dominación manejada por los grandes grupos de poder, que está siendo utilizada para generar cambios profundos en el comportamiento humano, tanto en las formas de comunicación, de gestión política y de sistemas de relación; y, a su vez, está al servicio de cambios sociales ciudadanos.

Cuando hablamos de globalización, nos referimos al hecho de que vivimos en un solo mundo, por lo cual tanto los individuos, grupos y naciones son cada vez más interdependientes. Este cambio surgió en gran medida por la aceleración de las tecnologías de los MDC, los cuales permitieron una economía mundial integrada a estas herramientas electrónicas. Así la relación entre los Estados y los organismos aglutinadores se convierten en un sistema dependiente; se

---

<sup>17</sup> Palabra del inglés *crowd* (multitud) y *outsourcing* (externalización). Una red de colaboración abierta, en donde las personas participan aportando su trabajo, dinero, conocimiento y/o experiencia, para obtener un beneficio mutuo, ya sea concreto o de presencia.

cede políticamente frente a la posibilidad de unión, para verse beneficiados económicamente por aquel efecto.

Esto ha sido impulsado durante todo el siglo XX desde organizaciones intergubernamentales o privadas que han permitido generar fuerzas políticas, económicas y sociales en pro de situaciones que influyen o inciden a nivel mundial y que, irremediablemente, varían lo local.

Para comprender ciertos cambios fundamentales en estas últimas décadas, habría que revisar los factores que dan cuenta de las alteraciones sufridas por este nuevo escenario. En primer lugar se encuentra el auge del individualismo. Frente a esto Beck (1998) comenta, que aquello genera pérdida de conciencia social y, por ende, su capacidad negociadora, lo cual degenera la relación antes existente entre Estado asistencial, sociedad de mercado y democracia, creando *republicanos cosmopolitas*, en cuyo centro se encuentra el individuo y su libertad. Esto permite que no necesariamente se precie la diferencia o la multiculturalidad, sino la tendencia a desarrollar individuos con identidades propias, capaces de comprender las relaciones internacionales, a través de conocer y reconocer los códigos de la globalización, haciendo valer la similitud y el adiestramiento en las tecnologías y las visualidades globalizantes, como herramientas y sistemas de interrelación.

Se habla entonces de culturas de masas que han sido creadas e influenciadas por los nuevos MDC, los cuales en su gran mayoría pertenecen a grandes consorcios transnacionales, los que influyen y participan directamente en la creación de un único orden informativo; esto afecta directamente a la creación de lo local y se inserta, recordando a Beck, dentro de la sociedad mundial; es decir, una pluralidad sin unidad. Podemos hablar o diferenciar bajo este concepto transacciones económicas, políticas de intervención o guerras, conflictos ecológicos, competencia del mercado del trabajo, entre muchos otros aspectos. Además de comprender la irreversibilidad de lo llamado globalismo, por diversas razones de peso, entre la cuales existe el



cambio geográfico de fronteras y límites, las migraciones masivas por problemas sociales, políticos o económicos, la aceptación en gran parte del mundo de acuerdos con respecto a temas de relevancia, como la declaración de los Derechos Humanos, los avances y cambios en las tecnologías de la información y la comunicación, la evolución de la ciencia, entre otros. Sociológicamente hablando no sería posible determinar estudios que se basaran solamente en lo local, sin hacer referencia directa a su impacto o contaminación en cuanto a lo global; en donde conceptos como translocalización, interculturalidad, glocalidad, hipercomunicación, cosmopolitismo, ya son parte de nuestro léxico.

El sistema social de mitad del siglo XX estaba basado en la linealidad, hoy en día vivimos en un sistema circular y cambiante, flexible. Esto trae consigo una brecha digital, económica, política, social y cultural. Beck dice que

“el proyecto de modernidad parece haber fracasado, lo que se hace pasar por universalismo de Derechos Humanos, no es otra cosa que la opinión de hombres blancos, muertos o viejos que oprimen los derechos de las minorías étnicas, religiosas y sexuales, mientras imponen de manera absoluta su meta discurso partidista.” (1998:29)

Es complejo remitirse sólo a algunos rasgos de la denominada sociedad de la información, pues para hablar sobre aquel concepto se deben tomar en cuenta perspectivas críticas, en donde virtudes como falencias permitan considerar nuestra actual comunidad globalizada y nuestra localidad fragilizada por dicho efecto.

Siguiendo lo dicho por Hopenhayn (1999:12), vivimos en una *cultura del riesgo*, esa de los extremos, que es capaz de colapsar las utopías y de entregar facilidades para ingresar en un mundo de oportunidades vulnerables; en una cultura de expectativas de consumo y una cultura

de frustración o sublimación de aquello. Vivimos en un sistema que busca fortalecer el emprendimiento, pero que carece de bases sólidas y de perspectivas políticas reales para generar que aquellas oportunidades sean para todas y todos.

La fotografía, en este contexto, es un eje a considerar, pues es a través de ella donde se han ido generando frecuencias de interacción, intercambio y estandarización de la intimidad, de la violencia, de lo cotidiano y del desvanecimiento de los límites entre artefacto, artificio y objeto. La imagen que vemos, ya no nos remite necesariamente al lugar de los hechos, sino a una narración de posibilidades sobre dichos sucesos y, en gran medida, de manera virtual. Y esto, en una sociedad mediatizada y tecnologizada trae consigo un terreno complejo de realidades y ficciones entrelazadas. Esto nos hace “creer” que viajamos (o nos trasladamos virtualmente) para conocer, pero en realidad lo hacemos para reconocer que todo lo que habíamos visto era solo una interpretación de los hechos, una traducción; y que aquello que observamos en presencialidad podría inquietarnos más o menos.

## **CAPÍTULO III: FUNCIÓN CRÍTICA DE LA MIRADA**

### **3.1 EL TRATAMIENTO DE LA IMAGEN COMO DISPOSITIVO DE CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDAD.**

Hoy nos encontramos inmersos en el desplazamiento del contenido narrativo de la imagen por medio de los recursos de representación y significación<sup>18</sup>, demarcados en los contextos mencionados con anterioridad: territorios contextuales, sociedad de la virtualidad, reconstrucción simbólica e histórica de nuestras culturas y sus alcances, relaciones sociales entre red de contenidos y red de públicos, etc.. Eso hace imprescindible reflexionar en torno a la producción y a la recepción de las imágenes, pues entendemos la imagen como un sistema para poner en circulación conceptos, ideas, contextos, contingencias.

Cuando hablamos de producción y recepción, lo hacemos en términos de la importancia, tanto de los contextos de construcción de las imágenes, como de los públicos que las ven, traducen e interpretan. Además habría que mencionar que aquel “observador” es en sí el sujeto de la imagen, el individuo que es observado e interpelado por las imágenes, en donde la relación entre sujeto y fotografía no se puede analizar fuera del individuo que la observa. Por ello, *leer* las imágenes se convierte no solo en una estrategia de sobrevivencia y entendimiento de la sociedad donde cohabitamos, sino que es en sí un sistema de representación de nuestras relaciones sociales.

Si la conquista del sujeto moderno era dejar de creer en términos absolutos o ciegos, para potenciar el ver en el desarrollo individual, a modo de libre albedrío, ¿qué deberíamos preguntarnos hoy sobre la imagen, en una sociedad que vive en la cotidianeidad y la

---

<sup>18</sup> Citado por Sergio Rojas (2012) en la cátedra Estética Contemporánea. Magíster en Gestión Cultural, Universidad de Chile.

inmediatez, simultáneamente en la realidad y el simulacro, en una libertad de conciencia que ya no es tal, por la maquinación de un sistema que de alguna manera nos vuelve *creyentes*, pero de estrategias de mercado por medio de la publicidad y el marketing?

Entendemos que el concepto de autonomía se convierte entonces en algo importante para iniciar esta reflexión, pues es en la misma imagen que la representación y la significancia de sus recursos nos permiten un sistema de autoconciencia. Es decir, el conocimiento y el sentimiento, la memoria colectiva e individual con la cual observo, me permiten tener una afección por medio de la representación. Esto considerando que no es posible el conocimiento de la realidad en sí misma, pues las cosas deben manifestarse para poder conocerlas.

Lo fotográfico es una traducción de todo aquello, así como su fuera de encuadre y sus sistemas de circulación son sus ideologías. Las imágenes publicitarias o de la espectacularización de los medios generan algo así como el delito de domesticación social y cultural, mientras que las prácticas contemporáneas o el entendimiento del uso de las imágenes deberían aportar a la reflexión y a la acción.

La imagen fotográfica, en su condición representacional de lo que le afecta, de lo que encuadra, de lo que representa, tanto del mundo contextual como material, la convierten en un dispositivo fundamental para entender los sistemas de poder y de mediación. Lo material que emerge de ésta, es la técnica como dispositivo pensado y creado por el hombre, capaz de reproducir y reproducirse. Tanto su soporte como su contenido son construcciones simbólicas que nos fragilizan, por su cercanía con la propia auto representación. Es tan directa, que la leemos o vemos como realidad, aunque sea solo una edificación subjetiva de aquello que creemos que es la realidad.

Es así como el dispositivo fotográfico, invento creado y adaptado a las condiciones sociales y políticas de sus respectivos tiempos, permitió concretar un ideario que siempre se buscó, la representación del hombre y su entorno. Es decir, un deseo de representación, un imaginario, lo que podríamos llamar algo así como una verosimilitud. Aunque no podemos olvidar que aquello verosímil absoluto no existe, pues la imagen no es objetiva desde ningún lugar de su enunciación.

Por ello, las imágenes fotográficas existentes desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad, no pueden ser consideradas como sucesos fotomecánicos fidedignos de lo que ha acontecido, sino como imágenes que dentro de sus discursos, poéticas y técnicas se acercan a lo que podríamos pensar como real, aunque aquello sea a veces inaccesible. Las imágenes las entenderemos entonces como posturas ideológicas, pensamiento, apariencias sensibles relacionadas contextual y simultáneamente con la realidad y el simulacro. Pero, ¿qué imágenes quedan dentro o fuera para ser consideradas?, ¿cuáles se seleccionan, se distribuyen, circulan?

Los conceptos y usos de la imagen política y de la imagen doméstica son importantes de atender, como sistemas que abarcan hoy gran parte del problema de la visualidad, el cual involucra una concepción amplia acerca de la imagen como pensamiento, ideología, medio de comunicación, sistema de identidades creadas y de relaciones sociales, culturales, políticas y artísticas.

Cuando nos referimos al uso de la imagen política, hablamos de políticas de la visualidad, no nos referimos a la imagen de hechos y circunstancias históricas o reporteriles, sino a una definición de política circunscrita al sentido del individuo y a lo que éstos pueden incidir en su colectividad y vice-versa. Mientras que lo doméstico es analizado no solo respecto de algo circunscripto a lo familiar o al registro compulsivo de fotografiar los sucesos sociales para ser aceptado socialmente, sino que a la amplitud de la imagen dentro de las redes sociales, de la

“intimidad” de la exposición del individuo; en definitiva, de la imagen que circula sin cesar como dispositivo de identificación. Cabe señalar que dichos sistemas de captura de imágenes están al alcance de cualquiera, convirtiéndose en un electrodoméstico más, en donde los límites de lo público y lo privado, de lo político y lo doméstico, de lo colectivo y lo íntimo, se han borrado o al menos velado, exhibiendo las fotografías como parte del sistema de reconocimiento social.

Dentro de las múltiples posibilidades de clasificar los procedimientos fotográficos, la fotografía como documento es uno de los elementales para analizar la función crítica de la imagen, por su rol de archivo, patrimonial, histórico, etc.; sin descuidar lo que sucede con la interpretación de las imágenes, los MDC en donde circulan, los archivos donde se resguardan, los cuales pasan a ser las “crónicas visuales” de nuestras historias en construcción. Estos acontecimientos hay que entenderlos como tácticas y procedimientos que pueden develarnos conocimiento o someterlos a la ignorancia.

Ese acostumbramiento a lo visual -que se construye a diario- trabaja con estrategias para crear más consumidores y productores de imágenes; insertando epítetos visuales en la sociedad, léxicos que identifican – muchas veces de forma sesgada – lo que ocurre en la imagen. Y empezamos a describir sobre la imagen conductas, actitudes, hábitos, comportamientos: lo exótico, lo contemporáneo, lo pobre, lo distinguido, lo autóctono, lo bello, lo indigno, lo raro, todos conceptos que tienen sus propias imágenes socialmente consensuadas; al menos dentro de un sistema occidental de estructuración social. Y, sin duda, podríamos hablar de lecturas arbitrarias, que muchas veces nos construyen conceptos prejuiciosos de lo observado.

No podemos olvidar que la fotografía abarca gran parte de nuestra cotidianeidad, ocupándose de varias situaciones simultáneamente. No sólo puede ser la simulación de lo que creemos ser, sino que es permeable y manipulable. La imagen es un artificio, pues toda imagen es por

esencia un disimulo; esto significa que los géneros fotográficos ya no tienen mayor relevancia, pues lo importante es la imagen en sí y cómo ésta circula, cómo se constituye en información, decodificable o influenciable, a nivel político y doméstico. Es por ello que el acto fotográfico se convierte en algo relevante, pues no solo se necesita de la disposición del haber *estado ahí*, en el instante indicado (física o conceptualmente), sino que se precisa de la valoración del pensamiento, del gesto y de la disposición de encuadrar, disparar y conceptualizar algo específico, para hacerlo circular.

Es decir, tanto el fotógrafo como el público pasan a ser relevantes por igual, como el sistema de circulación a ser la estrategia de visibilidad y la postura editorial. Esto, porque los medios en donde habitan y circulan las imágenes cargan un planteamiento político, poético, social, económico y/o cultural. Esto significa que existen múltiples maneras de lectura y afección de las imágenes, tantas como individuos, identidades y culturas existen. Las posturas identitarias del fotógrafo y del público involucran aspectos geopolíticos, sociológicos, psicológicos, comunitarios, individuales, regionales, circunstanciales, territoriales, etc.<sup>19</sup>

El influenciarnos visualmente es un fenómeno estético y un sistema viral, dentro de una sociedad en donde las redes de información y la globalidad de sus contenidos cada vez intentan homogeneizar al ser humano. Lo que sí debe ser relevante, es comprender que vivimos en aquella lógica histórica, para así contextualizar las imágenes. Aquellas que son parte de su propia temporalidad y de su circulación, esto porque la fotografía como espacio determinado ya no solo es referencialidad de algo o alguien, sino es existencia concreta. Es así como los parámetros fotográficos tienen uno de sus focos en la técnica y en la disposición del *estar ahí*, en donde el valor concreto y real es la tensión del acto fotográfico. Ese momento preciso no es captura “aureática”, sino que es un ordenamiento intelectual, una postura ideológica traducida a

---

<sup>19</sup> En lo particular, hemos sido testigos de cómo la fotografía está llena de producción que se asimila, copia, maquilla o simplemente repite patrones globalizantes; como lo es, por ejemplo, la representación de las clases étnicas y sociales.

imagen. Entonces, volvemos a mencionar que tanto (1) la circunstancia social del fotógrafo y (2) del público, así como (3) el medio donde circulan las imágenes son determinantes para su existencia como objeto de reflexión. Ahí esta gran parte de su densidad reflexiva y de su relevancia comunicativa; es decir, habrá que entenderla como un lenguaje posible de decodificar.

Es por ello que lo político y lo doméstico a que hacemos alusión se relacionan con el cuerpo social y con su imaginario, tanto individual como colectivo, referencial como afectivo. Esto bajo la premisa de que no existe posibilidad que todos seamos iguales o queramos ser iguales a semejanza de una imagen que es aceptada por el sistema hegemónico. ¿Por qué los álbumes familiares –en general- no contienen imágenes tristes?, ¿por qué la imagen publicitaria busca insistentemente que el receptor acepte sin más y se convenza?, ¿por qué el retrato político abusa de los patrones publicitarios y prostituye las identidades?, mientras nosotros aceptamos todo aquello, como si estuviéramos enceguecidos por la imagen, como si lo que está al frente nuestro fuese la copia de la realidad que se nos impone, pero que no somos capaces de leer en su densidad justa y su contexto particular.

El problema de la imagen fotográfica, mejor dicho de lo fotográfico, ya no se puede determinar desde su propia disciplina, pues se ha convertido en un problema mayor, que incide en la construcción de nuestras colectividades, en definitiva, incurre en nuestras concepciones socioculturales.



### 3.2 LA FUNCIÓN CRÍTICA DE LA IMAGEN

Como ya hemos señalado, el problema de lo fotográfico es un tema relevante a la hora de entender los sistemas de comunicación y de construcciones simbólicas de nuestras sociedades, desde mediados del siglo XIX en adelante. En los primeros años de uso del dispositivo fotográfico, los acontecimientos estaban fuera del alcance de la instantaneidad, pues los procedimientos tecnológicos, ópticos y físico-químicos no permitían registrar el instante mismo de lo acontecido. Eso ha ido variando sustancialmente, hasta llegar al punto en donde nuestro espacio comunicativo es uno teledirigido, de instantaneidad de medios y procedimientos.

La imagen fotográfica no solo es parte de la sobreabundancia de la visualidad en la cual vivimos, sino que es un método y una herramienta que permite memorizar o sintetizar de manera más eficiente lo que vemos, desde una perspectiva estándar. Conocemos y reconocemos lugares, espacios, eventos, situaciones mediados por la cámara, pero una que ya no necesita necesariamente de alguien experto o entendido para ser usada, aunque podemos establecer que sí se requiere un cierto tipo de “formación” para decodificada, ya que las imágenes tienen densidades significantes, conceptuales y emotivas. Sontag (2004:39) dice que

“ya sea que la fotografía se entienda como boceto sencillo u obra de un artífice experto, su sentido – y la respuesta del espectador – depende de la correcta o errónea identificación de la imagen; es decir, de las palabras”.

Y, sin duda, de la dimensión y del encuadre desde donde una mira, quiere mirar o se deja afectar; al final, todo lo que observamos terminamos recordándolo como imagen.

Conocemos el mundo y recorremos la historia por medio de la imagen; traducimos hazañas, guerras, conflictos, proezas, mundos diversos, culturas por medio de ella. Todo esto sucede simultáneamente y en relación con imágenes oficiales -de gobiernos, de empresas, de grupos organizados, de industrias transnacionales, de medios de comunicaciones y registros históricos- que son efectuadas con normas y estándares que obedecen a los lineamientos editoriales de sus respectivos planteamientos políticos y económicos, los cuales simultáneamente rigen gran parte de la construcción y la lectura fotográfica, estructurando gustos y procedimientos para el mercado económico-comunicativo.

Ya no es posible comprender como se accede a una cierta vida, a un status social, a un grupo o comunidad, sin decodificar las imágenes que de uno existen y que uno se construye del mundo. Por ende, no es extraño que estemos en un espacio donde las imágenes que circulan tengan espacios de visibilización o de invisibilización conscientemente contruidos. Como, por ejemplo, cuando Susan Sontag menciona a raíz del *dolor de los demás*, que constantemente “los cuerpos gravemente heridos (del espacio de la guerra y la violencia) mostrados en las fotografías publicadas son de Asia y África (hoy también de parte de América Latina) pero no de Europa o Norteamérica”.<sup>20</sup> (2004:86) Esto pues aquellos cuerpos malheridos, aquellas mutilaciones, aquellas violencias no se conciben como parte de una propuesta de mundo desarrollado occidental, pues rompería el esquema de racionalidad impuesto por dichas culturas. Es mejor esconder u omitir imágenes que se salen de los márgenes editoriales establecidos, que variar la imagen que se tiene de la historia oficial que se ha construido.

Pero se podría considerar que en la actualidad las imágenes de aficionados que circulan por los medios de comunicación alternativos u oficiales rompen con aquello de vez en cuando, al menos permiten generar análisis y discusión o señalizaciones que abren nuevas posibilidades de traducción y crítica.

---

<sup>20</sup> Los paréntesis de la cita son propios.

Por ejemplo, podríamos revisar a continuación dos fotografías de alcance global y político de la última década: las fotografías tomadas en la cárcel de *Abu Ghraib* en Irak y la famosa toma *The Situation Room*, sobre la captura de Osama Bin Laden.

Por un lado están las escalofriantes fotografías *amateur* realizadas en Abu Ghraib por militares estadounidenses de la Compañía 372, los mismos que efectuaron torturas y abusos contra presos iraquíes; imágenes que circularon a través de la cadena CBS y por los medios de prensa de todo el mundo. Estas imágenes se convirtieron rápidamente en un símbolo de abuso que, según algunos medios de prensa podrían interpretarse como “el equilibrio como garantía de vida”; sobre todo traduciendo aquella imagen donde el preso Jabar está siendo torturado, parado sobre un cajón, conectado a cables eléctricos - tanto en sus manos como genitales y cubierto con una tela negra, tanto rostro como cuerpo.



Imagen N. 1

Fuente: <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=190>

El ángulo de toma a contrapicado, el encuadre centrista del sujeto, la posición de crucifixión, la mancha del muro como tensión cuasi pictórica de la escenografía, la manta (poncho) que acoge una tradición, la caja - que por sus inscripciones - denota comercio, los cables casi imperceptibles que son finalmente los que conectan *a la santidad con la muerte*. Imagen que ha sido utilizada por múltiples artistas, campañas de publicidad, investigaciones académicas, convirtiéndose en símbolo de barbarie, señalizando invasión, tortura, poder, fragilidad del individuo, ritualización de la violencia, ocupación territorial. Imagen que habla no solo sobre su propio acontecimiento, sino que puede ser utilizada como posibilidad de interpretación de un actuar contemporáneo, de una opresión sistemática. La interpretación de esta imagen<sup>21</sup> permite la construcción de un discurso que tensiona la mirada, no solo con el espacio-tiempo del lugar de lo acontecido, sino por el problema que plantea desde las prácticas políticas y los medios de información. Son imágenes que han sido superadas por su pretensión inicial de registro de un evento “cotidiano” y han sido relevadas y cargadas de significancia por su circulación pública que las indexó como signos de la barbarie humana.

Por otro lado, tenemos la fotografía *The Situation Room* o la Sala de Crisis (de situación), en donde el presidente de los Estados Unidos de Norteamérica, Barak Obama, su Vicepresidente, la Secretaria de Estado Clinton, autoridades militares de alta jerarquía, entre otros/a sin referencia de nombres, se encuentran en un espacio bastante reducido (se sabe esto por el ángulo de toma y la longitud del lente utilizado). Todos (menos la jerarquía militar que ocupa el asiento principal) observan hacia la izquierda, fijamente miran una pantalla. Esto lo sabemos no porque el aparato pantalla esté como objeto dentro del encuadre, sino porque la imagen circuló en forma paralela con ese relato; los que ahí posan, están viendo en vivo y directo la detención y asesinato de Bin Laden. Hillary Clinton es la única persona que corporalmente

---

<sup>21</sup> Fotografías que inicialmente fueron tomadas de forma amateur, como registro inmediato del álbum personal de la cotidianeidad, de lo inexplicable que es estar en el frente, aunque este sea uno que aboga por los nacionalismos sin sentido. Fotos realizadas con un dispositivo, que más que para registrar, son empleados para compartir vivencias y logros individuales, imágenes de recuerdos. ¿Cómo es posible querer recordar aquellas vejaciones?

demuestra el horror de lo que ahí acontece frente a sus ojos, colocando su mano derecha sobre su rostro descompuesto.



Imagen N. 2

Fuente: [http://es.wikipedia.org/wiki/The\\_Situation\\_Room](http://es.wikipedia.org/wiki/The_Situation_Room)

Esta imagen fue la primera que circuló oficialmente la madrugada del 2 de mayo del 2011, como constatación de la muerte de Osama Bin Laden, líder de Al Qaeda, en Abbottabad (Pakistán) por fuerzas militares estadounidenses. ¿Qué es lo que nos tenemos que preguntar al mirar esta imagen? La operación militar utilizó el nombre *Gerónimo* para nombrar a Bin Laden, la operación misma fue nombrada la *Lanza de Neptuno*, observada en vivo y en directo desde la *sala de crisis* de la Casa Blanca. Finalmente los espectadores ya no éramos millones de ciudadanos mirando el espectáculo de la guerra, como sucedió en los enfrenamientos de principios de los 90, mejor conocida como la guerra televisada, sino eran pocos los “elegidos” a constatar, a través de la pantalla, la captura y posterior asesinato del hombre más buscado por el imperio de occidente. Nosotros miramos a los que miran la tragedia, este es el *pathos* contemporáneo. Mientras que ellos nombran lo ahí sucedido: Gerónimo, héroe indígena

Neptuno, Dios que gobierna los océanos y que tiene el poder de provocar catástrofes naturales de proporciones. ¿Qué hay detrás de esa imagen y aquellos “nombramientos”?

Solo con estas dos imágenes podemos entrever un relato desgarrador de la injerencia visual en la construcción de los relatos simbólicos actuales, con capas de densidades e interpretaciones, traducciones y recepciones posibles. Algunos de estos discursos visuales se *filtran* en los medios, otros se construyen para ellos, pero ambos nos permiten sintetizar las estrategias políticas y mediáticas, en este caso, de la potencia militar y de la subordinación política a través de la civilización de la violencia de la pantalla. Ahí - en las formas de circulación de esas fotografías - hay una compleja estrategia que nos impone nuestra manera *moderna* de sometimiento a través de la visualidad.

Los espectadores y/o el lector muchas veces no pueden validar como verosímil lo que no está dentro de su propia realidad, ya sea por acostumbramiento a cierto tipo de imágenes o por convicción ideológica; aunque estas imágenes sean inhumanas, las ven pero no les afectan, pues mientras el acontecimiento no suceda en su territorio, en su imaginario, en su barrio, en su cuadra, siguen siendo “solo” imágenes. Al parecer el dolor solo traspasa la veracidad fotográfica, cuando aquello que vemos nos importa, nos afecta o nos hiera.

La imagen *del otro* siempre puede ser vista como verdad, pues se construye bajo paradigmas prejuiciados de culturas lejanas, aprendidas por palabras e imágenes impuestas. Así, “todas las imágenes que exponen la violación de un cuerpo atractivo son, en alguna medida, pornográficas. Pero las imágenes de lo repulsivo pueden también fascinar”.(Sontag, 2004:109) Esto, porque las imágenes no solo están ahí para ser contempladas, sino para conmocionar; pero con tanta sobresaturación de imágenes nos hemos vuelto insensibles a la mirada. ¿Será que la supuesta realidad de la imagen la traducimos con un simple gesto de aprobación o reprobación, pues definitivamente éstas ya no son capaces de cambiarnos; o seguirán teniendo

el poder de variar el rumbo de ciertos acontecimientos, como lo proclamaban (algunos lo siguen haciendo) los fotógrafos comprometidos que documentaban conflictos, ideologías y cambios sociales? Aquello dependerá, según esta tesis, de la capacidad de lectura de la imagen, de la posibilidad de una pedagogía de la mirada.

Desde el inicio de la fotografía a mediados del siglo XIX se insistió en el registro del dispositivo como *espejo de la naturaleza* (pero de quienes tenían acceso a ella) y como crónica visual de la modernidad. Hablando desde nuestro territorio sudamericano, esto se hacía sin importar que el paisaje se domesticara para tales fines y que los habitantes del lugar pasaran a ser sujetos máquinas (los obreros) o cuerpos salvajes (los indígenas).<sup>22</sup> Además, uno de los usos más frecuentes de la fotografía era el registro del viaje expedicionario o colonizador; una forma de sistema de validación visual, que muchas veces estaba engeguado por las ansias de encontrar un territorio indomesticado, fomentando el supuesto progreso y su industrialización. Por ello no es extraño que gran parte de las imágenes resguardadas en los archivos más importantes del Estado<sup>23</sup> sean las que documentan aquel *mundo moderno* a través de panorámicas industriales, faenas obreras, retratos estandarizados, etc., como si se quisiera registrar mecánicamente las huellas de un sistema que suponía un avance socio-económico y una imagen patriótica, sin darse cuenta de que décadas más tarde serían leídas como evidencias de las grandes omisiones de la construcción de nuestra historia oficial. Pero no hay que olvidar, como dice Kay que existe “()... la posibilidad, de estar simultáneamente *en* la mirada y *fuera* de ella, sin abandonar lo visible.” (1980:25) Esto nos permite comprender la necesidad de *leer* el fuera de encuadre de toda imagen, de visitar los documentos y de considerar no sólo las imágenes oficiales, sino que los archivos anónimos y amateurs para la comprensión y contextualización de una época.

---

<sup>22</sup> Revisar la colección de Fotografía Patrimonial y, en específico la colección “Relatos del Ojo y la Cámara: Fotografía Patrimonial Chilena”, de Editorial Pehuén ([www.pehuen.cl/docman/fotografia/roberto...paisajes.../download.html](http://www.pehuen.cl/docman/fotografia/roberto...paisajes.../download.html)).

<sup>23</sup> Hablamos del archivo fotográfico del Museo Histórico Nacional ([www.fotografiapatrimonial.cl](http://www.fotografiapatrimonial.cl)) y de la Biblioteca Nacional, ambos dependientes de la Dirección de Archivos, Bibliotecas y Museos ([www.bibliotecanacional.cl](http://www.bibliotecanacional.cl)). Además se puede revisar el archivo del Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico ([www.patrimoniografico.cl](http://www.patrimoniografico.cl))

La imagen es ideología y es poder, eso está corroborado hoy por sus funciones comunicacionales, políticas, publicitarias. Por ello su lectura debe ser contextualizada para no quedarnos limitados por las proposiciones oficiales de sus usos, en donde la segregación y exclusión fue fotografiada bajo ciertos criterios de construcción de mundo, como algo irrefutable para el bien del proyecto mayor, que era llegar a ser países (mundo) desarrollados. Las fotografías (el acceso a éstas y su sistema de editorabilidad) se ponían nuevamente al servicio de su función propagandística, narrando y edificando una identidad deseable que proveía de continuas *medidas preventivas*<sup>24</sup>, omitiendo adrede la existencia de otras realidades que pudieran entorpecer la construcción de un proyecto *moderno*. Aquello no ha variado sustancialmente.

Podríamos decir que tanto fotógrafos como fotografiados hemos aprendido a ponernos en posición de equilibrio frente a la toma fotográfica y al dispositivo, pues uno no sale *del cuadro* sino que justamente se pone *en cuadro*, en el lugar que socialmente le compete.

Otro ejemplo local es el repertorio de imágenes estándar del norte de Chile, aunque debemos dejar en claro que los casos son tantos como imágenes existen. Si reflexionamos sobre la representación visual de aquel territorio, desde finales del siglo XIX hasta hoy, podemos hablar de la construcción de un imaginario inhóspito, tanto desde su condición de paisaje despoblado, como de los sistemas políticos y económicos de explotación de los obreros del salitre y los recursos naturales, de la producción de imágenes estereotipadas de la gran minería chilena y de la imagen del norte de Chile que se exporta turísticamente a nivel oficial. A más de un siglo de haberse publicado el álbum de las salitreras de Tarapacá de Luis Boudat

---

<sup>24</sup> Entendidas éstas bajo el prisma de los ensayos del libro editado por Editorial Metales Pesados, en el marco del centenario de la Matanza de Santa María de Iquique. Varios Autores (2008) *Medidas Preventivas*. Editorial Metales Pesados, Santiago de Chile.



(1889)<sup>25</sup>, aún podemos vislumbrar el ideario político en la representación de la imagen nortina, representada como el simulacro de una geografía *lunar*<sup>26</sup>.

Las imágenes oficiales del salitre y las salitreras de fines del siglo XIX y principios del XX, intentaron sobre todo inscribir visualmente los nuevos procedimientos industriales y todo lo que lo circundaba. De esta manera, describían visualmente aquellas nuevas formas de dominación, opresión y servidumbre. Esto se puede constatar por el lugar de posición en el encuadre y la diferencia de estatus o distinción entre el obrero y el patrón; el primero en faenas o al centro de la imagen mirando directamente al lente de la cámara, investido de sus herramientas de trabajo, mientras que el otro bien vestido y dominando la escena, como si sus ojos fuesen el panóptico; o la incisiones en el paisaje a través de las chimeneas, en confrontación con los campamentos; además de la omisión (anulación) en gran parte de los archivos históricos de los pueblos indígenas del norte. Hasta hoy, gran parte de las fotografías del norte de Chile se centran en el paisaje y la minería; esto queda patente con la escasa incorporación de la presencia del hombre, como si éste se desbordara del encuadre o se minimizara por escala, como si solo pudiese existir en su función de obrero (Alvarado, Mege, Bajas, Möller: 36) o, en la actualidad, como turista.

Las imágenes del salitre son cartografías simbólicas que se apropian de un imaginario, en este caso de algo así como el registro del *porvenir*. Pero también son relevantes porque muchas de las imágenes a las que hacemos referencia en el álbum de Boudat, son las que han *ilustrado* nuestros libros de historia y geografía chilena hasta hoy.

---

<sup>25</sup> Este álbum fotográfico es un referente para leer las imágenes y los dispositivos visuales utilizados durante el siglo XIX como representaciones del *progreso* e industrialización del norte de Chile, se puede ver en: [memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000316.pdf](http://memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000316.pdf)

<sup>26</sup> Al hablar de geografía lunar, nos referimos a un territorio que si bien tiene características únicas por su configuración desértica, también es un territorio inhóspito e indomable, de poco acceso.



Imagen N. 3

Fuente: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000316.pdf>



Imagen N. 4 Imagen del álbum "Vistas Fotográficas de las Faenas y Puertos Salitreros" producido por la Asociación Salitrera de Propaganda en 1899.

Fuente: Museo Histórico Nacional

En este contexto, las fotografías de las estructuras arquitectónicas de las salitreras y los retratos estereotipados de obreros e indígenas son capaces de convertirse en ruinas anticipatorias de catástrofes y matanzas, de lugares de segregación y espacios de capitales. Pueden ser leídas como el presagio de un sistema económico y de la desmemoria de una cultura; las propias imágenes de las campañas de promoción turística<sup>27</sup> en la actualidad también evidencian algo similar, así como las fotografías del “espectacular” rescate de los 33 mineros, ocurrido en la mina San José, Copiapó, el 5 de agosto de 2010.



Imagen N. 5

Fuente: <http://www.eldiariodiseno.cl/%E2%80%9Cchile-hace-bien%E2%80%9D-un-nuevo-concepto-para-la-imagen-de-chile/>

<sup>27</sup> Nos referimos a las campañas oficiales de promoción que realiza la Fundación Imagen País (<http://www.imagendechile.cl>) y el Servicio Nacional de Turismo (SERNATUR). El texto que acompaña la fotografía que ilustra el norte de Chile en la campaña “Chile hace bien” de la Fundación Imagen País dice: “()... Bajo los intensos rayos del sol, que entibian kilómetros de arena, hombres del norte conviven entre el silencio y el viento trabajando la seca tierra del destierro más árido del mundo.” El desierto como analogía del destierro; y el destierro de la expulsión forzada de sus habitantes, de sus recuerdos, de su historia.



Imagen N. 6

Fuente: <http://chile-hoy.blogspot.com/2010/09/resiliencia-una-actitud-nacional.html>

“ La ironía no se limita a decir eso no es lo que pretende ser, sino que pone ante nosotros lo que tal cosa es (...): saca a la luz el simulacro ...”. (Bozal, 1999:100).

Este ejemplo se repite para la etnia mapuche con sus retratos etnográficos del siglo XIX, como ejemplo de representación de la otredad, y hoy con las imágenes de la prensa nacional que compiten entre el turismo y el *terrorismo*. También se ve en las representaciones de la aristocracia y burguesía de entonces y las fotografías de celebridades de hoy. Se encuentra en la proliferación de fotografías anónimas que documentan la cotidianeidad y sus vicisitudes, comparadas a las instantáneas que inundan las redes sociales, en donde se distinguen clases sociales, procedencias migratorias, gustos, *habitus*. Por un lado la prensa con su perfil editorial, por otro las imágenes de referencias históricas y pedagógicas y, en otro extremo, los premios a las fotografías de prensa y sus constantes juicios ético/estéticos.

¿Quién ve o quién es visto? Proponemos la existencia de una duda razonable sobre lo performativo en la fotografía, como sistema de relación de la imagen con su función crítica; entendiendo que lo que se representa en la fotografía no es necesariamente *un otro que ve y alguien que es visto*, sino que la relación existente entre ambos, como venimos proponiendo en esta tesis, entre quién fotografía, lo representado ahí o quién posa y el que lee dicha imagen, así como el medio donde esta circula. Lo importante al hablar sobre lo performativo, en este caso entendido como una imagen/acción<sup>28</sup>, es tomar en cuenta que se trata de conductas restauradas, aprendidas, no espontáneas, ni decisivas, y que aquello es justamente lo que permite su traducción, o en algunos casos, su afección. Nathalie Goffard dice que “en cierto modo, el artista contemporáneo siempre *llega después* o en estricto rigor llega tarde al suceso”. (2013: 136) Podríamos decir que el fotógrafo también, pues el único que efectivamente *está* en el suceso, es el sujeto que lo vive o lo construye para ser fotografiado.

Otro aspecto a considerar, es como el consumo visual se ha convertido en objeto de culto; podríamos decir que estamos en la era de la visualidad, en torno a una imagen que necesita del espectáculo o de ostentar una calidad tecnológica que simule hiperrealidad. Es por ello indispensable abrir una reflexión en torno a lo efectivamente subjetivo de la construcción de imágenes, tomando en cuenta como relevante las estrategias de edición, pues éstas no son ingenuas, trafican imágenes que sirven para validar sistemas, políticas y economías.

Es por ello que entender el acto fotográfico como un acto performático, una imagen/acción, podría cuestionar el lugar hegemónico que ocupan las políticas de la visualidad, que dominan los roles de *quién debe ver y ser visto*. Esto se comprende si la imagen es definida como la gran aliada de la serialización de mecanismos de afección y construcción de ideales de sociedades estandarizadas a través de encuadres predeterminados, de sistemas visuales instruidos, en donde han predominado construcciones de exotismos y exitismos, que insinúan una mirada

---

<sup>28</sup> Entendemos aquí imagen/acción como un sistema en donde la imagen resultante es parte de un proceso preconcebido, resultado de una conceptualización que solo funciona en el instante cuando la acción que se registra está ocurriendo.

limitada de lo que es el individuo y la sociedad, de lo que es *el otro*. Vemos lo que queremos ver, fotografiamos lo que creemos que ese *otro* es, lo difundimos como creemos que debería entenderse o materializarse.

La fotografía tiene la incapacidad de colocar al sujeto que observa la imagen en el acontecimiento real, en copresencia de lo que ahí acontece; pero si es capaz de activar afecciones a través de su puesta en escena. En ese sentido, todo acto fotográfico podríamos traducirlo como acto performático, pues es en su lectura (de imagen/acción) que podemos asumir la medialidad entre lo que ahí acontece, lo que aquello significa y la significancia del medio en donde circula. Proponemos entonces que habría que ampliar el problema de quién ve o quién es visto, a la postura ideológica de quién fotografía, al situarse o colocarse en el encuadre de quién es fotografiado y a la lectura de quién es interpelado. Es decir, no existe una sola manera de mirar lo que ocurre, sino que existe una interacción desde el que mira, lee o participa de un contexto particular, en su tiempo y espacio dispuesto, posibilitando hablar de dos mundos simultáneos al momento de enfrentarse a una imagen: un mundo racional y un mundo experiencial. Ahí la propuesta de entender el gesto preformativo de la imagen tiene que ver con desintegrar las categorizaciones formales, para posibilitar una *medialidad*, en donde interesan los procesos de producción y la densidad de la imagen.

Es decir, la imagen ya no puede ser leída solo como registro o prótesis de la sociedad (si bien su técnica asociada permite ser utilizada para múltiples y diversos fines), sino como un apuntamiento social, cuyo sentido está en la mirada, cada vez que se mira.<sup>29</sup> Aquella condición de copresencia es lo que sucedería en el acto fotográfico; asumiendo que existe una responsabilidad en el momento de hacer circular fotografías para que otros las miren. El fotógrafo/a o quién hace circular la imagen debería ser consciente de aquello, y si es así, entonces la fotografía debería entenderse como una imagen-acción, más que como imagen

---

<sup>29</sup> Gertrude Stein decía que las cosas suceden simultáneamente, la escena en la escena. *El sentido está en la escucha, cada vez que se escucha...* Notas del curso del Prof. M. Barria (2013) Magister en Gestión Cultural, Universidad de Chile.

registro. Pasar de una mirada mecanizada y sistematizada, a algo así como la “autopoiesis” del acontecimiento; pasar del fotograma a algo así como la narrativa fotográfica; pasar de la estetización de la realidad (pues aquello es peligroso, pues la realidad es más real que el real de la imagen), a proponer que somos capaces de construir nuestros propios mecanismos de traducción.

También nos hacemos la pregunta sobre quién es el autor, sobre quien establece las jerarquías, sobre cómo se enfrentan o leen los estereotipos visuales. Esto sin duda es complejo, pues no solo hay que tomar en cuenta la relación de quién ve y quién es visto, sino cómo interactúan entre sí, como se involucran los espacios culturales y las políticas públicas, la historia oficial y las otras historias, el lugar geográfico y el sociocultural de quien es fotografiado e interpelado. Además de qué se entiende por relevante como imagen según aquellos parámetros, la cercanía o lejanía que los públicos tengan con lo que ven, la relevancia de ciertos factores nacionales o internacionales de estilos o modas culturales, la incidencia de las industrias en la cartografía local, los problemas de hegemonías y periferias y, sin duda, las lecturas entre lo que entendemos por realidad y ficción.

### 3.3 PEDAGOGÍA DE LA MIRADA

*Jamás acepté que la práctica educativa debería limitarse sólo a la lectura de la palabra, a la lectura del texto, sino que debería incluir la lectura del contexto, la lectura del mundo.*

**Paulo Freire**

Dado que una de las causas que se establecen en esta tesis es que las imágenes fotográficas se han ido construyendo para establecer patrones sociales, culturales e identitarios que nos han formateando y domesticando la mirada, hasta llegar al punto de estandarizarnos por medio de la apariencia e ignorancia visual, proponemos centrar los esfuerzos en establecer una pedagogía de la mirada en los procesos formativos de públicos. Esto con el propósito de fomentar un sistema de enseñanza de la visualidad que nos permita discernir críticamente entre la realidad y la ficción, para generar metodologías capaces de movilizarnos a través de sistemas que cultiven la duda y la incertidumbre como métodos de aprendizaje para el conocimiento del siglo XXI.

Joan Fontcuberta, artista y académico español lo plantea de la siguiente manera:

“Mi trabajo es siempre una crítica de la información, de los mecanismos autoritarios en ella: por qué creemos más en la palabra escrita que en la dicha, por qué los museos otorgan impresión de certeza a los materiales que exponen y otros lugares no, por qué hay plataformas que tienen más verosimilitud que otras. Mi



quehacer instauro un escepticismo activo. Pretendo colaborar a que la gente sea precavida; a que haga funcionar su sentido común, en definitiva.”<sup>30</sup>

La formación artística es un eslabón importante para acceder a herramientas y metodologías que apunten a una formación integral y humanista, que centre el interés en la pluriculturalidad, que se haga cargo de la sociedad de la incertidumbre en la cual vivimos y que insista en las capacidades creativas individuales y colectivas en cuanto a la innovación, la colaboración y reflexión con nuestras realidades locales y culturales. Pero cabe recordar, como dice Graeme Chalmers (2003:50-57), que el etnocentrismo y el racismo son prejuicios desde donde se construyó la historia cultural oficial de Occidente y, en algunos casos, desde donde aún se producen ciertos procesos metodológicos para la enseñanza en el arte y la cultura. Esto trae consigo enfoques cerrados y ególatras, que han dominado muchos de los contenidos formativos, insistiendo en la segregación cultural, la intolerancia social y la homogenización cultural.

Es justamente ahí donde lo fotográfico puede jugar un rol importante, tanto por su accesibilidad, sus usos transversales y por su condición comunicativa. Sobre todo si entendemos que vivimos en una *modernidad líquida*, como nos propone Zygmunt Bauman, que nos obliga a revisar las formas de convivencia, de circulaciones simbólicas, de vocabularios, en una época flexible que produce, según Bryant, “turistas, pero también vagabundos” (Bauman,2007:67), que produce innovadores y emprendedores pero muchas veces de *capitales*, que deja fuera de circulación lo que no se ciñe a ciertas estructuras y metodologías de sobrevivencia económica, bajo un alarmante alfabetización monopólica, desde el punto de vista de los significados.

---

<sup>30</sup> Consultado el 3 de febrero de 2013 en: <http://tiscar.com/2007/02/12/joan-fontcuberta-o-la-pedagogia-del-arte-de-enganar/>

¿Por qué no son los mismos individuos –ciudadanos- los que pueden pensar cómo y bajo qué criterios harán tal o cual cosa, definir sus prioridades y anhelos, pensar y generar conocimientos o entender las encrucijadas del sistema?

En este sentido es importante ahondar en el modelo tradicional de desarrollo, que se basa en el supuesto de que éste es concebido fundamentalmente como crecimiento económico; es decir, en lo que respecta a la educación, esta se concibe como medio para el desarrollo del capital humano (Díez del Corral, 2005:302), pero para acercarnos a un modelo con

“un rasgo de pluralismo cultural, se necesita de la inclusión de las diferencias en una soberanía compartida. Esta inclusión de las diferencias en una identidad compartida crea una identidad nueva, para ello es indispensable el reconocimiento legal de la diversidad –condición para edificar una sociedad de derechos compartidos entre todos- así como compartir una cultura. Ahora bien, esta identidad compartida no sólo debe fundamentarse en el contrato; es necesario el desarrollo de una ética común a todas las culturas, a la vez que es compatible con la particularidad moral de cada una de ellas, una ética multicultural. La igualdad debe estar al servicio de la diferencia cultural, es necesaria para que la diferencia cultural pueda ser respetada. La inclusión, sin derecho a la diferencia cultural, conduce a la pura uniformidad de identidades y, por lo tanto, no respeta la libertad.” (ídem: 408)

Para realizar ese cambio de rumbo, la educación artística en general, y la pedagogía de la mirada en particular, pueden ser un camino de transformación e inclusión social a través de la creatividad, como eje de las metodologías y procedimientos pedagógicos. Ya lo dice Federico Mayor Zaragoza, Director General de la UNESCO (París, 1999):

“En todas partes faltan la mediación y la creatividad, sobre todo en las escuelas. Las artes están ausentes de nuestra vida y nos entregamos a la violencia. (...) Hoy tenemos conciencia clara y firme de la importancia que reviste el aporte del espíritu creativo en la formación de la personalidad humana, en el pleno desarrollo de los niños y adolescentes y en el mantenimiento de su equilibrio afectivo, factores que favorecen un comportamiento armonioso. () La escuela del siglo XXI debe poder anticipar las nuevas necesidades, dándole lugar privilegiado a la enseñanza de los valores y las materias artísticas para favorecer la creatividad, capacidad distintiva de los seres humanos. La creatividad es nuestra esperanza. (ídem: 108)

No es la intención de esta investigación ahondar en teorías, perspectivas y propuestas en el ámbito de las Ciencias de la Educación, ni menos en las estructuras formales de enseñanza escolar; pero, sin duda, éstas son relevantes para que en la secuencia formativa, desde la primera infancia hasta los públicos, exista un aprendizaje que sea capaz de incentivar la inclusión y los valores de integridad y diversidad. Desde ahí se tienen que gestionar las posturas frente a las metodologías y contenidos en formación artística y cultural, dentro de programas de gestión y formación de públicos. Para ello los estudios de la imagen y la visualidad pueden aportar en la construcción de nuevos paradigmas al desarrollo global de una sociedad pluricultural. Esto, si entendemos que el desarrollo sustentable es justamente aquél que vela por la valoración integral del ser humano, las metodologías creativas y artísticas tienen un gran potencial, pues son éstas las que finalmente posibilitan, desde una transdisciplinariedad, concretar un pensamiento humanista que incentive el respeto, la dignidad y los derechos fundamentales de todos y todas. Graeme Chlamers (2003:71) citando a Adrián Gerbrand, afirma que:

“las artes son esenciales por tres razones: para perpetuar y cambiar, y enaltecer la cultura. () ... además que directa o indirectamente las artes pueden reforzar la moral de los grupos, crear unidad y solidaridad social, y también hacer tomar conciencia de problemas sociales y contribuir al cambio social.”

Es por ello que sugerimos que las imágenes deberían ser un pilar esencial para la construcción de una ética del mirar; ya que tienen que ver con las formas de entender críticamente el lugar que habitamos. Aprender a mirar en un mundo en donde la globalización del consumo de la mirada ha hecho lo suyo, pues ya no solo vemos lo que estuvo programado o ha acontecido, sino que digerimos de forma instantánea lo que está ocurriendo.

Entonces habría que levantar nuevos paradigmas entorno a la real función crítica de la fotografía y su aporte a la construcción de sistemas educativos inclusivos, críticos y transversales. Pero sin olvidar, como dice Nelly Richard, que hay que diferenciar la cultura visual de la crítica de la mirada, pues aquello confunde el valor estético con el interés cultural; aquello permite descartar los absolutismos de valor o de calidad universal, en una era posmoderna que se funde en una de la cultura de la imagen, en donde se podría decir “que lo imaginario ha triunfado frente a lo simbólico“. (Richard, s/f:101-103)

Es esencial volver a entender la importancia de la crítica y la política de la mirada y de su potencial simbólico. Ver las imágenes no como simples ilustraciones, propagandas, visualidades ingenuas, sino como potencialmente ideas, herramientas de activación crítica y posibilidades de generación de conocimientos.

José Luis Brea plantea que:

“( ) no hay hechos u objetos, o fenómenos, ni aún medios de visualidad puros, sino actos de ver extremadamente complejos que resultan de la cristalización y amalgama de un espeso trenzado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mnemónicos, mediáticos, técnicos, burocráticos, institucionales ...) y un no menos espeso trenzado de intereses de representación en liza: intereses de raza, género, clase, diferencia cultural, grupos de creencias o afinidades, etc.; ( ) todo *ver* es entonces el resultado de una construcción cultural.” (s/f: 3)

Si nos centramos en aquello como fundamento teórico y estructural, dentro de los así llamados estudios de la visualidad, la función de la fotografía portaría aún más repercusiones a nivel social, en donde el rendimiento de ésta debería ser considerado en la construcción transversal de políticas para nuestros procesos culturales. Esto porque la imagen interfiere y se apropia no sólo desde el ámbito de lo estrictamente artístico, sino desde el contexto cultural. Lo que se pretende es entender el problema de la visualidad como un espacio de construcción social, que se compone de distintos órdenes, ya sean éstos geográficos, sociales, económicos, políticos, artísticos y/o comunicacionales.

En definitiva, la imagen fotográfica debe ser entendida como un sistema de escritura visual, pluricultural, con capas de densidades, de interpretaciones y lecturas simbólicas, es el acto de ver de nuestra sociedad actual.

La fotografía no solo permite proyectar una nueva forma de comunicación y entendimiento, sino que también ha sido un vehículo de transformación social, generando documentos, archivos y prácticas contemporáneas de resignificación de la visualidad en los contextos locales, adscritos a la memoria, a los acontecimientos políticos y a las estructuras socio-

económicas. En cuanto al discurso de la imagen y la configuración de prácticas culturales en torno a ella, hemos sido testigos durante el desarrollo de la fotografía en las últimas décadas del siglo XX, particularmente en Sudamérica por motivos de esta tesis, de proyectos relevantes vinculados a desarmar la inercia visual<sup>31</sup>. Esto desde una perspectiva de aporte al desarrollo de la comunicación, como de acceso a este dispositivo como herramienta de auto reconocimiento, de trabajo y de vinculación con el archivo y la reivindicación social.

Como lo hemos señalado, la fotografía ha trabajado durante décadas en los territorios de la comunicación, generando muchas veces arquetipos y estereotipos que han establecido fronteras sociales, económicas y culturales. Esto ha hecho necesario construir estrategias de lecturas e interpretaciones de las imágenes, para poder revisitar nuestras historias y así no quedarnos con parámetros de supuestos aparentes. A propósito de esto, se hace importante una nueva lectura desde donde analizamos nuestro entorno latinoamericano y las culturas que lo integran. Para ello citamos a Ticio Escobar (2013), que afirma

“que conviene seguir considerando el concepto de cultura en su encuadre gramsciano, como cultura contra hegemónica. En cuanto cambian las posiciones y relaciones de la hegemonía y de lo que se le opone como contra, ocurre necesariamente la necesidad de replanteamiento de qué es lo popular hoy, puesto que este término incluye desde grupos étnicos sin contacto, hasta las comunidades online y “la multitud” de Negri y Hardt”. (Sueño de la Razón N.3:77).

Por otro lado, Guísele Freund (2011) analiza -décadas antes- la importancia de la incorporación de la fotografía como documento social en los *mass media*, tanto por su diversificación y posibilidad de reproductibilidad, como por la manipulación de la cual es víctima, por la censura editorial. Es decir, por un lado está el problema de la fotografía como imagen de sí misma (función de la fotografía y las nuevas antropologías visuales) y, por otro, la híbrides de la

---

<sup>31</sup> en el anexo 1 se detallan algunos ejemplos.

tecnologización de la mirada. Es aquí en donde la fotografía ya no es un mero dispositivo capaz de reproducir los augurios de la modernidad, sino que se constituye en el reflejo de un sistema social. O como cita José Luis Brea (s/f) a Susan Buck-Morss:

“El *mundo-imagen* es la superficie de la globalización. Es nuestro mundo compartido. Empobrecida, oscura, superficial, esta *imagen-superficie* es toda nuestra experiencia compartida. No compartimos el mundo de otro modo. El objetivo no es alcanzar lo que está *bajo* la superficie de la imagen: sino ampliarla, enriquecerla, darle definición, tiempo. En este punto emerge una *nueva cultura*.”

Las ideas expuestas hablan de la importancia de entender que una pedagogía de la mirada, inserta en los procesos de las prácticas culturales, son sistemas de resonancia en el contexto social en donde habitamos, de la percepción y análisis que edifiquemos de nuestras sociedades, del impacto e influencia de la domesticación visual y de la posibilidad real de construir individuos y comunidades respetuosas y críticas del mundo en que cohabitamos. Es decir, de una sociedad pluricultural, en donde los parámetros establecidos sean construidos por todos y todas.

## CONCLUSIONES

Sobre la base de las ideas expuestas podemos concluir que se hace importante tomar en cuenta la elaboración de una pedagogía de la mirada en los procesos formativos en general, y en la formación de políticas culturales en particular, entendiendo que cohabitamos en una sociedad de la inmediatez de la información y la visualidad, que ha convertido a la imagen (fija o en movimiento) en uno de los sistemas y medios de comunicación más extendidos a nivel global. Esto ha llevado a que la imagen ya no sea necesariamente sólo un acontecimiento, sino que es parte de la cotidianeidad de la vida de los sujetos o como dice Dussel, citada por Ball\_LLatinas (2011:21):

“...la imagen no es un artefacto puramente visual, puramente icónico, ni un fenómeno físico, sino que es la práctica social material que produce una cierta imagen y que la inscribe en un marco social particular (...) involucra creadores y receptores, productores y consumidores, poniendo en juego una serie de saberes y disposiciones que exceden en mucho a la imagen en cuestión.”

**Las imágenes** no sólo activan la emoción o la afección, sino que están ahí para ser miradas; es decir, **facultan al observador a resignificarlas constantemente**. Esto es fundamental si partimos del supuesto que un **individuo crítico es aquel capaz de *mirar*** su entorno, generando una lectura de aquello, para luego darle significancia. Pero para esto se debe tomar en cuenta a las imágenes como instrumento válido de construcción de conocimiento, al igual que el lenguaje oral o escrito, sobre todo en un época en donde el tráfico y la transferencia de imágenes es indiscriminada, tanto en su cantidad como en su diversidad.

Otro factor a destacar es el desmantelamiento del mito de verosimilitud de la representación de las imágenes. **Las imágenes no son objetivas** y justamente ahí radica su posibilidad interpretativa y su densidad crítica; o, por el contrario, el traspaso indiscriminado de miradas



sesgadas y autoritarias. Si uno revisa el archivo visual del Museo de la Educación Gabriela Mistral, que resguarda importante material de la historia escolar en Chile, uno puede comprender los mecanismos visuales utilizados para sesgar al estudiante en formas que traducen insistentemente un único modelo político y social que se nutre de ciertos estereotipos. Esto es evidente en la publicación Educación e Imagen: Formas de Modelar la Realidad, M. Orellana y M. Martínez (2010), en donde la selección de láminas escolares nos evidencian los mensajes que se querían (quieren) transmitir.

Aquel sesgo visual del material que se utiliza, ya sea en el ámbito escolar como en el publicitario, en los medios de comunicación, en las redes sociales, etc., es justamente lo que se propone discutir y analizar según esta investigación, para generar nuevas metodologías y sistemas de acercamiento y análisis de las imágenes. Preguntas como, ¿cuáles imágenes seleccionar?, ¿debería haber una selección de imágenes para cierto tipo de temáticas tratadas?, o ¿es necesario introducir una pedagogía de la mirada para que el individuo sea el que traduzca lo que ve?

En ese sentido se hace pertinente plantear que para ello no solo es necesaria una **discusión transdisciplinaria**, en donde -entre otros- no deben estar ausente actores de la cultura, la educación y disciplinas sociales, sino que habría que **activar dicha discusión** en el **planteamiento urgente de las directrices de nuestras políticas públicas** a implementar, sobre todo en la contingencia de reformular para Chile una educación de calidad.

En el ámbito específico de la imagen fotográfica, existen varios ejemplos en nuestro continente latinoamericano de procesos formativos, talleres, colectivos e identidades u organizaciones públicas y privadas que han abordado en cierta medida lo planteado en esta investigación. Algunos de esos casos se adjuntan en el Anexo 1 y pueden darnos cierta línea respecto de ciertos sistemas utilizados en el continente para abordar estas temáticas, que sin duda deben ser

tomadas en cuenta y revisadas para proponer desde ahí nuevas o renovadas prácticas, que nos permitan no solo **nuevas lecturas de nuestros procesos históricos**, sino que generen **renovadas interpretaciones y análisis crítico de nuestras culturas** y los contextos en que éstas se desarrollan. Además se propone, para incentivar y acelerar esta discusión pendiente, la gestión de un espacio de investigación, reflexión y análisis desde la imagen fotográfica que aporte a la creación tanto de conocimiento, como de prácticas formativas en torno a **la pedagogía de la mirada**. Para ello existe un primer acercamiento, mencionado en la fundamentación de esta investigación, que es la propuesta de un Centro de Investigación de la Imagen Actual (anexo 2), que si bien debe ser revisado y actualizado, es una primera instancia válida para tomar en cuenta.

Si analizamos un ejemplo teórico sobre la interpretación de ciertas imágenes, como es el caso que nos presenta Didi-Hubermann en su libro sobre las *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, entendemos la profundidad de miradas y lecturas que pueden suscitar las imágenes, y las amplificaciones de sus constructos.

“Mirar hoy esas imágenes según su fenomenología –aun cuando la reconstrucción fuese incompleta-, es pedirle al historiador un trabajo de crítica visual al que, creo, no está muy acostumbrado. Este trabajo exige un ritmo doble, una doble dimensión. Hay que restringir el punto de vista sobre las imágenes, no omitir nada de la totalidad de la sustancia de la imagen, incluso para interrogarse sobre la función formal de una zona en la que no vemos nada, como se dice equivocadamente ante algo que parece no tener un valor informativo como, por ejemplo, una zona de sombra. Hay que ampliar el punto de vista simétricamente hasta que restituyamos a las imágenes el elemento antropológico que las pone en juego”. (2003:69)

Entonces inferimos que los tres ámbitos señalados en esta investigación, como elementos básicos para el análisis de la lectura de las imágenes en una pedagogía de la mirada, a saber el que construye la imagen, el que la mira y el que la edita o hace circular, no deben quedar fuera de ningún tipo de reflexión teórica respecto de éstas, ni en la construcción de políticas públicas en cultura y programas formativos en particular; pues aquello sería prescindir de uno de *los lenguajes* mas desarrollados y generalizados de los últimos 200 años, que ha sido capaz no sólo de abordar territorialmente un sistema de globalización de las comunicaciones a favor de sistemas sociopolíticos establecidos, sino que es en sí el dispositivo que ha irrumpido en nuestra percepción del mundo. Por ello el estudio y discusión en torno a la imagen y su incorporación pedagógica, no sólo desde un ámbito teórico sino en la praxis cotidiana, se vuelve urgente.

Finalmente entendemos que la imagen no solo es una representación visual de los contextos políticos, sociales e imaginarios de los individuos y la sociedad, sino que es un dispositivo de construcciones visibles que generan efectos de realidad, que deben al menos ser interpelados críticamente.

## ANEXOS

### 1. CASOS

Hemos seleccionado algunos casos en Latinoamérica que son ejemplos de la función social de la fotografía, como fuentes para comprender su relevancia en la construcción relacional y comunicativa de nuestras sociedades. Muchos de éstos casos están vinculados a comunidades marginadas socialmente y han demostrado con el paso del tiempo, que las imágenes tienen densidades por sobre el objeto mismo de la estética y la verosimilitud, pues han permitido doblarle la mano a la estetización, convirtiendo sus resultados en documentos y prácticas que tensionan ciertos estereotipos desde su propia ética. Otros son centros culturales con hincapié en la imagen, y la fotografía en particular, que en sus respectivos países han sido ejemplos para la valoración de éstas prácticas, ya sea en el ámbito artístico, como en el de la elaboración de políticas públicas de revaloración de las visualidades como estrategias de formación de públicos y análisis de la sociedad.

**TAFOS (Talleres de Fotografía Social):** Un ejemplo emblemático y de corte tradicional dentro de la historia de la fotografía documental es el proyecto peruano TAFOS<sup>32</sup>, creado y dirigido por los alemanes Thomas y Helga Müller entre los años 1986 y 1998. El objetivo primordial de esta iniciativa fue trabajar en torno al tema de la comunicación y de la organización social, en un momento de gran complejidad política en el Perú. Según Roberto Huarcaya (2006), fotógrafo y director del Centro de la Imagen de Lima:

“TAFOS constituyó un proyecto de inclusión visual, de imágenes que, en su carácter de espejo documento, hicieron vivible lo invisible y apostaron por un país vivo. Sus fotos nos muestran un país que lucha por el respeto y por el reconocimiento de derechos mínimos; un país en proceso de consolidación y

<sup>32</sup> Consultado el 3 de enero en: [http://facultad.pucp.edu.pe/comunicaciones/tafos/proyec\\_tafos.htm](http://facultad.pucp.edu.pe/comunicaciones/tafos/proyec_tafos.htm)

transformación, pero que disfruta de vivir; en síntesis, un país con una clarísima apuesta por la vida y el cambio.”<sup>33</sup>

El archivo TAFOS fue donado en 1998 a la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú, quién ha resguardado, difundido y puesto para consulta pública parte de los 150 mil negativos de la colección. Este acervo es uno de los archivos más relevantes, tanto en cantidad como calidad, de la historia peruana reciente. Estos talleres fueron manejados por las propias organizaciones sociales participantes, con la finalidad de registrar la cotidianidad, la vida social rural y urbana, los conflictos, tradiciones y contextos políticos, sociales, culturales y territoriales, a modo de incentivar no solo un proceso de auto representación, sino que un sistema de visibilización de la historia de los sin voz. Tema no menor, cuando hemos estado acostumbrados a que se nos represente desde un espacio de estéticas hegemónicas. Entonces podríamos decir que mirarse desde la propia vereda es un espacio que posibilita la reflexión y la autodeterminación.

**FotoKids/Fundación de niños artistas:** Otro proyecto que busca aportar desde la fotografía a la transformación social, es el creado por Nancy Mc Girr en 1991, “Out of de Dump” (Saliendo del Basurero), actualmente FotoKids/Fundación de niños artistas.<sup>34</sup> Este nace como una forma de

“ayudar a pequeños grupos de jóvenes centroamericanos de los barrios más pobres a desarrollar habilidades útiles como medio para la auto-expresión, la exploración y el descubrimiento. A través de relaciones personales e intensivas los participantes aprenden a usar la fotografía, el vídeo, la escritura creativa y la computadora como herramientas para examinar sus vidas, familias, comunidades y ambiente.”

<sup>33</sup> Huarcaya, Roberto. Hacer visible lo invisible. En: País de Luz. Talleres de Fotografía Social, TAFOS. Perú: 1986-1998. Lima-Perú: Pastor y Müller, 2006. p. 44-47

<sup>34</sup> Consultado el 3 de enero en: <http://www.fotokids.org/>

Durante los años que ha funcionado esta organización no gubernamental, se ha logrado involucrar a las comunidades y sus niños a romper el círculo de la pobreza, fomentando que una parte de los alumnos ingresen a la Universidad, así como a generar un registro de la vida cotidiana, de los conflictos políticos y ambientales de Guatemala, además de generar vínculos entre comunidades rurales y urbanas.

**Fundación PH15:** El año 2000 se funda en Ciudad Oculta, Buenos Aires, Argentina, la Fundación PH15. Según su misión, la organización

“se propone utilizar los recursos de las artes visuales -especialmente la fotografía- para fomentar nuevas capacidades expresivas, comunicacionales y técnicas en niños y jóvenes en situación de vulnerabilidad, a través de la realización de talleres y actividades destinadas a favorecer la integración social y la socialización de la experiencia artística.”<sup>35</sup>

Este proyecto, que ya ha crecido a otras ciudades de Argentina, ha tenido una gran repercusión por la dinámica de su metodología, que permite que los alumnos/as transiten por la ciudad, reconozcan el territorio como propio, rescaten su mirada y la difundan, tanto al poner sus fotografías a la venta para sustentarse económicamente, como en las exhibiciones a nivel nacional e internacional donde difunden su quehacer y entran en diálogo sobre las diversas realidades locales.

---

<sup>35</sup> Consultado el 8 de enero en <http://www.ph15.org.ar/ph15/>

**Imagens do Povo:** Uno de los programas más importantes en Brasil es “Imagens do Povo”<sup>36</sup>, que trabaja al alero del Observatorio de Favelas, como un centro de investigación, documentación formación e inserción de fotógrafos populares en el mercado del trabajo, desde una percepción crítica que se vincula con el respeto a los derechos humanos y la cultura local. Creado en 2004, consisten en una agencia, una escuela de fotógrafos populares, un banco de imágenes y cursos de formación de educadores de la fotografía, así como en una oficina de fotografía artesanal y la Galería 535. La mayoría de los profesores e impulsores del proyecto son ex alumnos del programa, lo cual permite ir generando sistemas de inserción, compromiso y proyección.

**Talleres de Fotografía Social AIWIN:** En Chile, desde el 2008 al 2010 se realizó un proyecto de fotografía social en comunidades mapuche llamado AIWIN<sup>37</sup>, que significa en mapudungun la imagen de la sombra. Dichos talleres se realizaron en comunidades mapuche de Cerro Navia, en la zona güilliche de Osorno y en la Araucanía, bajo el alero del Consejo de todas las Tierras, como una forma de incentivar la construcción de oficinas o pequeñas agencias fotográficas dirigidas por los propios alumnos. El proyecto que fue expuesto en Santiago, Traiguen y Temuco en el marco de la Trienal de Chile (2009) comisariada por Ticio Escobar. Los resultados son jóvenes comprometidos con crear imágenes de ellos y sus comunidades que tensionan constantemente la imagen que de la etnia mapuche se han fomentado y difundido.

Los ejemplos mencionados no son los únicos que han funcionado en nuestro continente, pero si pueden darnos señales de la relevancia del uso de las prácticas fotográficas como herramientas de transformación social.

---

<sup>36</sup>Consultado el 8 de enero en:

<http://www.imagensdopovo.org.br/apresentacao/http://www.imagensdopovo.org.br/apresentacao/>

<sup>37</sup> Proyecto realizado por Claudia Astete y Andrea Jösch, con la participación del venezolano Nelson Garrido, en el marco de la Trienal de Chile, proyecto que intento emprender un proyecto de arte contemporáneo a nivel internacional, comisariado por Ticio Escobar.

Es más, en Latinoamérica existen variadas iniciativas públicas y privadas, que desde los primeros coloquios latinoamericanos de Fotografía realizados en México en los años 1978 y 1981, han acelerado la construcción de políticas públicas, de teorías académicas, de construcción de redes y de gestión en torno a esta disciplina. Hoy contamos con una diversidad y multiplicidad de festivales, foros, redes sociales, agencias fotográficas que están dedicadas a entretener sistemas colaborativos en nuestro continente. Esto en un marco en donde

“el fotógrafo, vinculado a su época y a su ámbito enfrenta la responsabilidad de interpretar con sus imágenes la belleza y el conflicto, los triunfos y derrotas y las aspiraciones de su pueblo”. (Castellanos, s/f:2)

Uno de los eventos actuales más importantes para la creación de redes fotográficas en la región, ha sido el Foro Latinoamericano de Fotografía de Sao Paulo, impulsado por el fotógrafo y gestor Iata Cannabrava. En sus tres versiones se ha ido consolidando como un espacio de encuentro, discusión y proyección del pensamiento de la producción latinoamericana. Los temas tratados en este evento que sucede de manera trienal son: Paralelos y Meridianos de la Latinidad (2007); Fuera de Casa, Fuera del Eje, Exilios y Migraciones en la Fotografía (2010) y Sociedad/clases/fotografía ¿Cómo nos auto-representamos, como continente, como clase, como fotógrafos? (2013).

Además existen varios referentes en Latinoamérica de Centros de la Imagen que han generado una labor imprescindible para la conservación, documentación, promoción, investigación y difusión de la imagen fotográfica en sus respectivos países, logrando generar intercambios, colaboraciones y sinergias a nivel regional.

**Centro de la Imagen de México:** Este centro nace oficialmente en 1994 como una iniciativa de la sociedad civil que se concreta como un ente del estado perteneciente al Centro Nacional



de las Artes CNA que depende del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). El centro es un espacio

“dedicado a la investigación, la formación, el análisis y la divulgación de la fotografía y la imagen entre diversos públicos. Ha promovido la enseñanza y la investigación, así como la preservación de valiosos acervos, y el acercamiento a diversas expresiones interdisciplinarias que insertan a la fotografía en el panorama común de la plástica y el lenguaje audiovisual. Su actividad se ha desplegado con base en un modelo interdisciplinario que abarca los siguientes programas: museológico, investigativo, editorial y educativo, así como los proyectos especiales: Bienal de Fotografía y Festival Fotoseptiembre.”<sup>38</sup>

**Centro de Fotografía de la Intendencia de Montevideo CDF:** El CDF se creó en 2002, como una unidad que pertenece a la División de Información y Comunicación de la Intendencia de Montevideo. Desde al año 2007 realiza Fotograma, encuentro bienal internacional de fotografía, que cuenta con Fotograma Tevé, programa de entrevistas televisadas a los participantes de dichos encuentros, con acceso público por la Web y CDF Jornadas, que reúne en seminarios y talleres a destacados actores de la disciplina a nivel internacional. Además el espacio cuenta con una editorial – CDF Ediciones- que publica investigaciones y producciones de autores nacionales y latinoamericanos, así como un archivo de fotografía patrimonial, el cual es público y sus reproducciones están a la venta. Este espacio ha generado una activación de redes de fotógrafos, productores y gestores fotográficos latinoamericanos, impulsando la reflexión en torno a la disciplina. Además cuenta con un programa pionero de enseñanza a través de actos escénicos que tratan la historia de la fotografía y la importancia de la lectura de la imagen, que recorre todo el país.

---

<sup>38</sup> Extraído de los objetivos que se declaran en el sitio web oficial [centrodelaimagen.conaculta.gob.mx](http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx)

**Centro de la Imagen de Lima:** Este espacio privado abrió sus puertas en 1999 con el objetivo de formar profesionales de la imagen. Con los años ha ampliado sus programas, trabajando de forma colaborativa con instancias gubernamentales para algunos de sus proyectos de difusión. Con una amplia experiencia y reconocimiento a nivel internacional, este centro ya cuenta con una Galería, residencias para artistas nacionales y extranjeros, una revista especializada, un festival Mirafoto, una Bienal de fotografía en Lima, una feria de fotografía Lima Photo y una red de convenios internacionales educativos, convirtiéndose en un punto de consulta sobre la producción fotográfica peruana y latinoamericana a nivel internacional.

Para la selección de estos casos también revisamos algunos datos resultantes del diagnóstico realizado en la Segunda Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural, realizada por el Departamento de Planificación y Presupuesto, sección estudio del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes el año 2011. Es importante tener en cuenta que la disciplina fotográfica está considerada en este estudio como una disciplina más dentro de las Artes Visuales y que tanto los ejemplos internacionales, como la gran información respecto de los consumos culturales, nos permiten proponer la importancia tanto de la función crítica de la fotografía, como el anhelo del sector de contar con un Centro de la Imagen en donde puedan converger estas preguntas.

Algunos de los datos que nos resultan interesantes son las cifras de asistencia a eventos relacionados con el área de Artes Visuales, solo un 22.2% de los encuestados dicen haber asistido a una o más veces a eventos durante el año, y de ellos el 47,9 % son de nivel socioeconómico ABC1, situación que leemos como un comportamiento que tiene que ver con el “capital cultural” de los públicos y su consiguiente “alfabetización visual”. Es decir, podemos interpretar estos datos desde la falta de metodologías de formación y educación cultural, de acceso, discriminación por “distinción”, falta de prioridad tanto de políticas públicas como municipales de entender a la cultura como algo fundamental para la construcción social, entre otros.

Otras cifras dicen que la fotografía es la segunda preferencia de los públicos (con un 22,1%), luego de la pintura que tiene un 57,9%. Pero lo interesante es que el público de nivel socioeconómico E, es el que acude en mayor porcentaje a exposiciones fotográficas, con una diferencia del 10% de la medición con el grupo ABC 1. Del total, un 68,5 % lo hace en espacios especializados (galerías, museos, centros culturales) y solo un 11.2 % dice que lo realiza en un espacio municipal, gimnasio o escuela. Esto nos devela dos situaciones particulares. Primero que los espacios de exhibición son en su mayoría lugares pensados para contener exhibiciones de arte, dejando de lado la utilización de espacios con mayor visibilidad y acceso para la población, como lo son las escuelas, los municipios, las juntas de vecino, los espacios autogestionados. Por otro, que la fotografía, si bien a nivel internacional está inserta en gran parte del escenario de las artes visuales contemporáneas y de la discusión académica, así como de fundaciones que trabajan para intervenir socialmente, aún es percibida en Chile como un lugar de poco prestigio (% de Nivel ABC1) y , por otro, como un espacio de mayor familiaridad (% Nivel E). Esto puede ser algo muy relevante a la hora de desarrollar políticas que puedan ampliar la oferta cultural, su calidad, los dispositivos de formación de públicos, entre otros, a través de los dispositivos de la imagen (fotografía / video), tanto por su relevancia social, como hemos mencionado en esta tesis, como por la factibilidad y accesibilidad de su producción, dentro de metodologías insertas en lo que denominamos pedagogías de la mirada.

## **2. Informe comisión museo de la Fotografía: Del Museo de la Fotografía al Centro de Investigación de la Fotografía Actual.<sup>39</sup>**

### Integrantes de la Comisión 2006:

Margarita Alvarado: Licenciada en Estética y Magíster en Historia (c), Docente Diplomado de Fotografía en el Centro de Extensión de la PUC, investigadora adjunta del Museo Histórico y Antropológico “Mauricio Van de Maele” en Valdivia, del Museo Nacional de Historia Natural y del Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, ambos en Santiago. Además de participar en innumerables publicaciones y ediciones de libros.

José Pablo Concha: Fotógrafo, Licenciado en estética y Magíster en teoría e historia, Coordinador del centro de investigaciones estéticas de la imagen técnica de la PUC, docente del instituto de estética de la PUC, Editor de la colección Aisthesis 30 años del instituto de estética de la PUC y profesor de la carrera de fotografía profesional, del instituto profesional ARCOS.

Ramón Castillo: Licenciado en Estética en la PUC y Magíster (c) en Historia del Arte en la Universidad de Chile, Doctorado en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Barcelona, España. Curador Independiente y Curador del Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago.

Andrea Jösch: Fotógrafa. Directora de la Sociedad Chilena de Fotografía, Directora de la escuela de Artes Visuales y Fotografía de la Universidad UNIACC. Curadora independiente y

---

<sup>39</sup> Esta introducción fidedigna del informe de la comisión se realizó el año 2006, si bien mucho de lo aquí expresado esta absolutamente vigente, podrían existir modificaciones necesarias para la implementación de un Centro de la Imagen en la actualidad.

Curadora de la Galería AFA, ha realizado una serie de exposiciones personales en Chile y en el extranjero.

Héctor López: Fotógrafo, con experiencia en Publicidad y Fotoperiodismo. Fue presidente de AFI (Asociación de Fotógrafos Independientes entre 1987-89) y de la Sociedad Chilena de Fotografía (marzo 2007) en Chile. Fue fundador y director del Centro de Difusión y Estudios de la Fotografía en Santiago, director de la Galería Contraluz especializada en Fotografía y director de la revista Fotografías (1996-00). Actualmente su actividad está centrada como fotógrafo en el área del Documental, como Editor Independiente de Fotografía, como director de la carrera de Fotografía en Escuela de Arte y Comunicación ARCOS.

Carla Möller: Fotógrafa, Licenciada en Geografía y Licenciada en Estética de la PUC, es miembro del Directorio de la Sociedad Chilena de Fotografía. Actualmente está dedicada a la coordinación y edición del IV volumen de la Colección “Relatos del Ojo y la Cámara. Fotografía Patrimonial Chilena”, además de realizar proyectos fotográficos personales y editoriales y participar como investigadora.

Ilonka Csillag: Fotógrafa, Pedagoga de la Universidad de Chile, Especialista en Gestión y Desarrollo de proyectos patrimoniales, Presidenta del Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, Corporación Cultural; Vicepresidenta de la Sociedad Chilena de Fotografía.

Trabaja desde 1979 hasta 1997 en la DIBAM, creando el Archivo Fotográfico del Museo Histórico Nacional. Desde el año 1999 desarrolla proyectos vinculados al rescate del patrimonio fotográfico y su difusión a través de la Corporación del Patrimonio Fotográfico preservando más de 63 colecciones nacionales

Secretario Ejecutivo: Carlos Rammsy V.

Productor: Alonso Yáñez A.

Asistente Producción: Karen Olivares O

## INDICE

- Presentación
- Antecedentes generales

### Antecedentes históricos

### Antecedentes metodológicos

- Temas centrales
- Objetivos generales y específicos
- Consideraciones finales y propuesta a corto plazo
- Anexos

## PRESENTACIÓN

La actividad y práctica fotográfica en nuestro país se remonta a mediados del siglo XIX, cuando diversos fotógrafos comenzaron a llegar a ciudades como Santiago y Valparaíso para realizar su trabajo. Casi inmediatamente, diversos profesionales chilenos se sumaron a esta actividad, dando origen así a un valioso patrimonio fotográfico que hoy forma parte de nuestra historia y memoria visual. Posteriormente, durante todo el siglo XX el trabajo de múltiples fotógrafos, muchos de ellos influenciados por tendencias y géneros extranjeros o generando sus propios estilos y creaciones, dio como resultado una práctica incesante de esta actividad.

Sumado a este valioso patrimonio, el desarrollo de nuevas técnicas en lo fotográfico, así como el cambio y la aparición de nuevas perspectivas de estudio y reflexión sobre la fotografía como artefacto cultural y como imagen, hace evidente la necesidad de generar políticas específicas para la gestión y puesta en valor de este legado visual fotográfico, no sólo en cuanto a su materialidad, sino que, fundamentalmente, en cuanto a su conocimiento y documentación.

En este contexto, el presente documento es un informe de la Comisión que fue convocada por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y la Sociedad Chilena de Fotografía, para reflexionar y proponer políticas específicas con relación a las necesidades actuales de la

fotografía chilena, en el marco de la creación de un Museo de la Fotografía. Un referente fundamental para el trabajo de esta Comisión fue la Medida 35 que se refiere a la “*Creación de un Museo de la Fotografía*” declarada en el capítulo 4 “*Patrimonio, Identidad y Diversidad*” del documento titulado “*Chile quiere más cultura*” elaborado en el año 2005, por el Consejo mencionado.

De acuerdo a estos antecedentes y considerando los requerimientos establecidos por el Consejo Nacional de la Cultura y Las Artes, en el sentido de “*preservar, enriquecer y difundir el patrimonio cultural del país, aumentando la inversión e implementando modernas y creativas formas de participación por parte de la comunidad*”, la comisión se abocó a realizar un proceso reflexivo que permitiera establecer, de acuerdo a una perspectiva multidisciplinaria, los parámetros y criterios que se debían tener en cuenta para la creación de esta nueva institucionalidad.

Los desafíos planteados en la Medida 35, respecto de la “*creación del Museo de la fotografía que resguarde el patrimonio fotográfico del país, lo organice de acuerdo a un criterio de autores y tendencias artísticas y se constituya en un lugar de encuentro de las diversas iniciativas existentes en ese ámbito*”, requiere de la instalación de una institucionalidad que sea capaz de responder en todos los aspectos planteados con relación a la gestión, difusión y conservación de este patrimonio. Así, el presente informe entrega una propuesta en torno a las características y aspectos que debiera presentar una futura institucionalidad relacionada con la fotografía en Chile. Si bien el encargo para llevar a cabo este trabajo de reflexión tiene fecha reciente (octubre 2006), la reflexión en torno a una institucionalidad que responda a los desafíos de esta actividad, presenta una trayectoria que se remonta al año 2004. Desde esta fecha, bajo la coordinación de la Sociedad Chilena de Fotografía, se han venido discutiendo y proponiendo distintas alternativas que ahora ya van encontrando un punto de confluencia.

## **ANTECEDENTES GENERALES**

### **1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS**

A partir de una iniciativa común de un grupo de profesionales de las distintas áreas del quehacer fotográfico y con la coordinación de Héctor López, Presidente de la Sociedad Chilena de Fotografía, período 2004-2006, se inicia a fines del año 2003 una ofensiva de trabajo cuyo objetivo principal es crear un vínculo con el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, en relación al estado actual de la fotografía en Chile y sus proyecciones en el medio cultural del país.

Con este fin se organizan cinco mesas de trabajo especializadas en las áreas de difusión, creación, docencia, investigación y patrimonio conformadas por destacados profesionales del ámbito fotográfico nacional. Así, desde la reflexión y el análisis de la situación de la fotografía en Chile, se da forma a un documento conjunto en el que se expresan las aspiraciones, necesidades y tareas principales del medio. Las sesiones de trabajo se desarrollan entre los meses de marzo y agosto de 2004 cuando se le hace entrega del mismo al entonces Ministro de Cultura, Señor José Weinstein. Por otra parte, se resuelve en octubre 2004, que la Sociedad Chilena de Fotografía, como representante de la comunidad fotográfica chilena, sería el organismo encargado de promover las conversaciones y acuerdos con el Estado.

Durante el año 2005 el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes decide formalizar su compromiso con el medio fotográfico, a través de dos acciones en dos direcciones diferentes. Por un lado, la creación del Área de Fotografía, a cargo del Señor Carlos Rammsy, en su Departamento de Creación Artística y por otro, la creación del Área de Fotografía, como un área independiente del Área de Artes Visuales, para los fondos concursables del Fondo Nacional de las Artes (FONDART).



En conocimiento de la propuesta del gobierno, en relación a la creación de un Museo para la Fotografía, la Sociedad Chilena de Fotografía propone, en el marco de una iniciativa de esta envergadura, la necesidad de plantearse esta posibilidad de manera real y someter a discusión y evaluación dicha medida. Para ello realiza dos convocatorias, a las que asiste el señor Carlos Rammsy, coordinador del Área de Fotografía del CNCA y profesionales de las distintas áreas de la fotografía. Complementariamente se lleva a cabo una convocatoria más amplia, dirigida a toda la comunidad fotográfica, en la que se abre tribuna para la participación y discusión respecto de esta medida. Las conclusiones obtenidas de estas reuniones consultivas, son determinantes para la constitución de una comisión técnica de especialistas (por áreas), que en coordinación con el Área de Fotografía del CNCA, elabore un informe con los principales lineamientos, conceptos y proyecciones que esta nueva institución debiera contener. El trabajo de esta comisión se inicia en octubre de 2006.

## 2. ANTECEDENTES METODOLÓGICOS

La presente comisión optó por trabajar con una metodología que permitiera focalizar las distintas áreas ya definidas en el informe que se le entregó al Ministro Weinstein (agosto 2004), a través del conocimiento de diversos especialistas. De esta manera se consideró **difusión** (trabajo curatorial, exposiciones, museología y museografía, publicaciones, etc.); **creación** (trabajo de autor, tendencias, estilos, géneros, técnicas actuales, etc.); **docencia** (educación y desarrollo teórico, etc.); **investigación** (reflexión teórico y metodológica, estudios socio culturales, históricos y estéticos, etc.) y **patrimonio** (conservación, archivística, acopio, etc.).

La reflexión que se llevó a cabo en diecisiete reuniones periódicas de la comisión encargada de pensar el “Museo de la Fotografía” en Chile, consideró el trabajo particular de cada uno de los especialistas con la presentación de diversos trabajos, y la participación de invitados especiales que expusieron desde su experiencia, temas fundamentales como la figura legal de la futura

institución y los aspectos y problemas a considerar en la gestión de esta institución, entre otros. Los conceptos que se discutieron son de naturaleza compleja y escasamente abordados en nuestro medio intelectual. El planteamiento de la posibilidad de una institución y un lugar que concentre la actividad fotográfica obligó a pensar asuntos de orden temporal, espacial, conceptual, histórico y patrimonial, sólo por nombrar algunos. Al estar conformada la comisión por especialistas de estas diversas áreas, lejos de facilitar la discusión la hizo ardua y profunda. Cada participante argumentó sobre la importancia de su ámbito, lo que en más de algún momento hizo que se enfrentaran diferentes posiciones respecto de un mismo asunto. El documento y los anexos que se entregan son entonces el resultado de una serie de reuniones e investigaciones, teóricamente fundamentadas, llevada a cabo con una metodología de trabajo específica e interdisciplinaria para constituir una referencia fundamental ante cualquier iniciativa futura.

## **TEMAS CENTRALES**

Uno de los puntos significativos fue la discusión respecto del nombre bajo el cual se debería concebir el nuevo espacio que albergaría a la fotografía chilena. Este asunto que, en un primer momento, podría verse como irrelevante, dado que bastaría con la denominación general de “Museo”, reveló a la comisión la necesidad de una definición clara del objetivo y la misión de esta entidad. En este sentido la carga simbólica de una denominación como la señalada, terminaría por reducir el ámbito de gestión de esta nueva institución. La asociación a una excesiva burocratización, y la consiguiente rigidización de las estructuras, el acercamiento a la noción de “mausoleo”, la dificultad de estar en la vanguardia respecto de un fenómeno en constante cambio, etc., hizo que se pensara en una denominación que permitiera el dinamismo necesario del objeto en cuestión: la fotografía en general y contemporánea en particular.

Este sólo punto obligó a la comisión a discutir sobre la noción de “lo contemporáneo” en fotografía en Chile. Este problema, en algún sentido se confronta con la preocupación del

resguardo patrimonial de la fotografía chilena. Una cuestión fundamental fue preguntarse por el cuidado de los archivos fotográficos en riesgo de pérdida y que están en colecciones privadas. En un primer momento, se trató de definir la noción de “lo contemporáneo”. Esta definición implica cuestiones de orden filosófico-históricas, por lo que se le pidió a algunos miembros de la comisión exponer, desde su experiencia y experticia, para tratar de acotar este tema. Por un lado, la noción de contemporáneo fue considerada desde la teoría histórica (*ver anexo N° 1: Margarita Alvarado*) y por otro, se propusieron determinaciones temporales a la noción de contemporáneo, como por ejemplo un corte en los años 80 por razones de orden estéticas (*ver anexo N° 2: José Pablo Concha*).

Una manera en que la comisión encontró el espacio para estas (y otras) proposiciones, fue la denominación de “fotografía actual”, la que se enmarcaría desde la década de los cincuenta en adelante, considerando, que esta denominación resulta dinámica para las necesidades patrimoniales como para aquellas que se plantean como fotografías que tensionan los lenguajes “actuales”. Se hace necesario observar este período, ya que aquí se pueden encontrar matrices productivas simbólicas relevantes para la fotografía actual.

De este modo en el Informe se establece como primer punto que la nueva entidad debe estar orientada hacia la reflexión, investigación, recuperación y difusión de las prácticas y discursos fotográficos desarrollados a partir de los años 50: década en la que se determina la noción “contemporáneo” y en la que se han sucedido tendencias tales como el arte conceptual, el arte posmoderno (en sus diferentes versiones) y las tendencias activistas, micro narrativas y la fotografía “en el campo expandido de las últimas décadas”.

De esta manera, la nominación que por consenso se definió como Centro de Investigación de la Fotografía Actual, perfila un lugar de investigación y difusión de un extenso período de producción fotográfica chilena, el que pondrá en valor esta producción desde una perspectiva histórica (contemporánea) como desde una estética, en tanto producción simbólica.

A partir de esta nominación se concibe como concepto general de este Centro, un trabajo metodológicamente fundamentado, con una estrategia transdisciplinaria y en coordinación con las otras áreas de esta institución, que dé cuenta de la versatilidad de los puntos de vista desde donde se puede concebir, explicar e interpretar, la condición de fotografía como objeto cultural contemporáneo y los desplazamientos y cruces que esta expresión tiene con otras manifestaciones (*Ver anexo N° 3: Margarita Alvarado, Carla Möller y José Pablo Concha*). Complementariamente se ha considerado el tema curatorial como un distintivo del concepto de contemporáneo con que se quiere dotar a este Centro. Es decir, que la actividad curatorial (políticas curatoriales) se defina a partir de temas investigados y defina a su vez otros temas para investigar, desde una amplia perspectiva que pueda comprender re-lecturas y revalorización de un variado espectro cronológico de la fotografía. Estas políticas curatoriales, determinarán un programa expositivo y de difusión, asociado a una gestión que considere movilizar la totalidad de la institución, a fin de garantizar calidad, actualidad y eficiencia.

Si el trabajo de discusión y reflexión estableció como prioridad las prácticas, teorías e historias de la fotografía contemporánea y actual, es porque se ha concluido que el patrimonio fotográfico entre 1850 y 1950, con una suma de cerca de 150.000 unidades entre daguerrotipos, placas de vidrio, positivos papel, etc., se encuentra medianamente resguardado a través del rescate, preservación, estudio, restauración y difusión que llevan a cabo algunas instituciones nacionales como la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos y el Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, así como algunos Museos y Archivos Regionales en distintas ciudades de nuestro país (*Ver Anexo N° 4: Ilonka Csillag*).

Así, este panorama previo que agrupa formal e informalmente a privados, instituciones públicas y estatales, revela que es a partir de 1950 donde se presentan las mayores dificultades para el estudio, conservación y gestión del patrimonio fotográfico. Es evidente que a partir de

esta fecha existe una menor sistematización de las colecciones fotográficas, los archivos son insuficientes tanto en su infraestructura como en su capacidad de gestión y documentación, lo que tiene como consecuencia inmediata la ausencia de investigaciones y exposiciones que hagan posible poner en valor y dar a conocer este patrimonio visual.

Desde mediados del siglo XX se produce un aumento significativo de la actividad fotográfica en nuestro país, tanto a nivel profesional como artístico, lo que se refleja en la realización de múltiples salones y la existencia, por ejemplo de una gran cantidad de publicaciones y revistas donde la fotografía ocupa un lugar importante. Complementa esta práctica fotográfica una variada actividad llevada a cabo por aficionados y fotógrafos ocasionales que han dejado una gran cantidad de imágenes muchas de las cuales nos están sistematizadas ni documentadas en colecciones. Resulta imperativo entonces, atender a las necesidades de investigación, conservación y sistematización en archivos y colecciones de este legado, el cual se calcula en una cantidad cercana a las 300.000 mil imágenes. Para atender estos requerimientos se hace totalmente indispensables generar y aplicar políticas de conservación que contemplen un trabajo preventivo. La conservación preventiva no sólo tiene relación con el resguardo de colecciones, si no que fundamentalmente se vincula con la planificación e implementación de medidas que comprendan procesos de documentación, para lo cual resulta indispensable y fundamental la investigación sobre este patrimonio fotográfico contemporáneo.

En relación al acopio de material fotográfico, este estaría directamente relacionado con la temporalidad sugerida en este informe, con las políticas curatoriales, así como con los resultados de investigaciones que pongan en evidencia la calidad, importancia y trascendencia de las obras. Uno de los temas fundamentales para esta nueva institución, a fin de que pueda cumplir eficaz y eficientemente con su misión, es el de su modelo legal, que otorgue legitimidad a su acción institucional. En este sentido, y después de haber revisado las fortalezas y debilidades de los principales modelos disponibles (Corporaciones y Fundaciones), nos cabe

la convicción de que este último, la Fundación, es el más adecuado (*ver anexo N° 6: Karen Soto*).

Sabemos que una de las limitaciones siempre presentes en cualquier institución son las presupuestarias. En este sentido creemos fundamental diversificar las fuentes de financiamiento a fin de que estos vayan desde los aportes estatales directos, que procure los gastos de operaciones esenciales para su desarrollo y gestión, considerando los costos de Staff de profesionales, seguros, museografía y al mismo tiempo que la entidad sea capaz de generar auspicios privados a través de estrategias de marketing no invasivas. A su vez, que la misma entidad pueda presentar proyectos a fondos concursables nacionales e internacionales. Del mismo modo es indispensable implementar líneas de cooperación, para la preservación y difusión del Patrimonio Fotográfico, como para la capacitación y perfeccionamiento de profesionales de la catalogación; documentación y nuevas tecnologías digitales entre otras, con diversas instituciones nacionales e internacionales. En este sentido el modelo jurídico de Fundación Cultural, hace posible una más rápida y oportuna toma de decisiones, amparando y dando legitimidad a estas necesidades de gestión (*ver anexo N° 9: Ignacio Aliaga*).

### **OBJETIVO GENERAL**

- Crear un Centro de Investigación de la Fotografía Actual que permita desarrollar e implementar políticas específicas respecto de la fotografía y de la imagen fotográfica, tanto como expresión cultural y social, así como patrimonio visual de nuestro país.

### **OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Investigar, producir y difundir el conocimiento sobre la fotografía y la práctica fotográfica a través de una política editorial elaborada y proyectada desde el Centro de Investigación de la Fotografía Actual.
- Establecer desde el Centro de Investigación de la Fotografía Actual, redes de

intercambio académico e institucional (investigación, museográfico, patrimonial, etc.) tanto a nivel nacional como internacional con archivos, centros y museos.

- Convocar para el Centro de Investigación de la Fotografía Actual, un equipo de profesionales de diversas especialidades (historiadores, críticos, estetas, antropólogos, conservadores, etc.) para llevar a cabo un trabajo transdisciplinario respecto de las problemáticas con relación a la fotografía.

### **CONSIDERACIONES FINALES Y PROPUESTA A CORTO PLAZO**

En el presente documento se explicitan, las necesidades de actualización del medio fotográfico nacional y la urgencia por establecer directrices que privilegien la investigación por sobre el atesoramiento, la educación y la difusión, las exposiciones temporales por sobre las permanentes. Esta comisión propone la creación de una institucionalidad distante de la formalidad paternalista, de los riesgos administrativos y la burocracia que puede prevalecer en una entidad museal (*ver anexo N° 7: Ramón Castillo*). Por otra parte, y en coherencia con los antecedentes presentados, es importante que la institución represente en sí misma su afinidad con lo contemporáneo y actual. La orientación y la praxis institucional dependen de las decisiones teóricas, curatoriales y de gestión que asuman la/las personas que dirijan la entidad. En cuanto al contenedor arquitectónico, este debe ser el resultado de las necesidades que se establezcan en los objetivos, misión y líneas curatoriales de la nueva entidad, una arquitectura consecuente y óptima para albergar los lineamientos relativos a la actualización del medio fotográfico nacional (*ver anexo N° 8: Andrea Jösch y anexo N° 9 Ramón Castillo*).

*Así mismo, se propone constituir un cuerpo de profesionales estable y a tiempo completo para elaborar el ante-proyecto y el proyecto del Centro de Investigación de la Fotografía Actual. El plazo para elaborar dicho proyecto institucional debiera ser máximo de un año, considerando un programa museológico, curatorial, arquitectónico, administrativo y de gestión.*

Este equipo estable debiera ser de carácter multidisciplinario e integrado por tres instancias básicas:

- Dirección y Equipo Curatorial y de Investigación
- Gerencia de Gestión y Recursos,
- Comité Asesor (integrado por distintos especialistas en materia museológica, museográfica, Arquitectura y de gestión)

## **ANEXOS<sup>40</sup>**

**Anexo N° 1:** “Reflexiones generales. Fotografía Contemporánea e Investigación” Margarita Alvarado

**Anexo N° 2:** “Punteo sobre asuntos a considerar en lo relativo a la “contemporaneidad’ de la fotografía chilena”. José Pablo Concha

**Anexo N° 3:** “Sobre la producción de Teoría e Investigación” Margarita Alvarado, Carla Möller y José Pablo Concha

**Anexo N° 4:** “Problemática de la Fotografía y diagnóstico en preservación” Ilonka Csillag

**Anexo N° 5:** Aspectos legales a considerar para la creación del Museo de la Fotografía. Karen Soto, abogada Departamento Creación Artística CNCA.

**Anexo N° 6:** “Fotografía, Flujo e Imagen de una Institución” Ramón Castillo.

**Anexo N° 7:** “La Fotografía o la imagen? Qué tomar en cuenta para una arquitectura adecuada ¿Dónde estamos parados?” Andrea Jösch

**Anexo N° 8:** “Aspectos Museológicos y Museográficos generales” Ramón Castillo

**Anexo N° 9:** “Modelo de Gestión cineteca Nacional”. Ignacio Aliaga.

---

<sup>40</sup> Anexos que se adjuntaron en el documento oficial.



## IX. BIBLIOGRAFÍA

1. Alvarado, M., Mege, P., Bajas, M. y Möller, C.. *Andinos. Fotografías siglos XIX y XX. Visualidades e imaginarios del desierto y el altiplano*. Santiago, Editorial Pehuén, 2012. *Texto Fuera de cuadro: Representación y alteridad en la fotografía del indígena del desierto y el altiplano*.
2. Augé, Marc (2004). *Los no lugares. Espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa, Barcelona, España.
3. Ball-Ilatinas, Pablo (2011) *Pedagogía de la Mirada y modos de ver. Formar docentes para educar la Mirada*. Revista Ser Corporal Nº5 . Extraído de la Web el 3 de marzo de 2014: <http://www.scribd.com/doc/66937302/Pablo-Ball-Ilatinas-PEDAGOGIA-DE-LA-MIRADA-Y-MODOS-DE-VER-en-Revista-Sercorporal-n%C2%B05>
4. Barbero, J.M., Ochoa Gautier, A.M. *Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular*. Extraído de la Web el 13 de enero 2014: [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:AWbl\\_0XfyjIJ:bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/Barbero-OchoaGautier.rtf+Mart%C3%ADn-Barbero,+Jesús+\(1999\).+Globalización+y+multiculturalidad:+notas+para+una+agenda+de+investigación.&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=cl](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:AWbl_0XfyjIJ:bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/Barbero-OchoaGautier.rtf+Mart%C3%ADn-Barbero,+Jesús+(1999).+Globalización+y+multiculturalidad:+notas+para+una+agenda+de+investigación.&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=cl)
5. Baudelaire, Ch. (2005) *El pintor en la vida moderna. Salones y otros escritos sobre arte*. Visor, Madrid, España.
6. Bauman, Z. (2007) *Arte, Líquido?* Ediciones sequitur, Madrid, España.
7. Bryant, A. *Modernidad líquida, complejidad y turbulencia*. En Bauman, Z. (2007) *Arte, Líquido?*. Ediciones sequitur, Madrid, España
8. Beck, U. (1998) *¿Qué es la globalización?* Editorial Paidós, Barcelona, España.
9. Brea, J.L. (s/f) *Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad*. Extraído de la Web el 5 de febrero 2013:

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:qkT5Hq97cfsJ:bilboquet.es/documentos/Los%2520estudios%2520visuales.doc+imagen+como+visualidad+en+la+educacion&cd=8&hl=es&ct=clnk&gl=cl>

10. Bourdieu, Pierre (1998). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Editorial Taurus, Madrid, España.

11. Bozal, Valeriano. (1999) *Necesidad de la Ironía*. La Balsa de la Medusa. Madrid.

12. Canclini, Néstor (2013) Presentación Magna: ¿Dónde nos ponemos? Fotografiar Naciones y Clases en América Latina. III Foro Internacional de Fotografía Latinoamericana, Sao Paulo, Brasil. <http://www.forumfoto.org.br/es/>

13. Cartografía Cultural de Chile. Publicaciones Unidad de Estudios. Año 1, N.1. Gobierno de Chile. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Extraído de la Web el 6 de enero 2013: <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Cartografia-Cultural-de-Chile.-Lecturas-Cruzadas.pdf>

14. Castellanos, Alejandro (s/f). *Espejos Americanos*. Extraído de la Web el 5 de marzo 2014: [http://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/castellano/Espejos\\_americanos.pdf](http://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/castellano/Espejos_americanos.pdf)

15. Castells, M. (2001) *La Galaxia Internet*. Plaza & Janés Editores. Barcelona. Extraído de la Web el 8 de Febrero de 2014: <http://gestiondelainformacionylacomunicacion.wikispaces.com/file/view/Castells,+Manuel++La+galaxia+Internet.pdf>

16. Graeme Chalmers, F. (2003). *Arte, educación y diversidad cultural*. Ed. Paidós Iberica.

17. Concha, J.P. (2007) *Consideraciones sobre la época técnica y la post-fotografía*, Cuaderno Taller de Creación - Fotografía Contemporánea, Ediciones CNCA, Santiago de Chile.

18. DIDI-HUBERMAN, G. (2003) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona, Paidós. Extraído de la Web el 18 de marzo de 2014: <http://bibliodarq.files.wordpress.com/2013/10/5-didi-huberman-g-imc3a1genes-pese-a-todo->

memoria-visual-del-holocausto.pdf

19. Díez del Corral Pérez-Soba, Pilar. (2005) *Una nueva Mirada a la educación artística desde el paradigma del desarrollo humano*. Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, España. Extraído de la Web el 7 de febrero 2013: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/bba/ucm-t28786.pdf>

20. Dussel, E. (s/f) *Europa, modernidad y eurocentrismo*. Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa (UAM-I), México.

21. Facuse, Marisol (2010) *Sociología del arte y américa latina: notas para un encuentro posible*. Extraído de la Web el 18 de diciembre de 2013:  
[http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-23762010000100006&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-23762010000100006&script=sci_arttext)

22. Foucault, M. (1974). *Conferencia El nacimiento de la medicina social* – Revista centroamericana de Ciencias de la Salud. Universidad del Estado de Rio de Janeiro, octubre de 1974. *Dits et Écrits*, II, p. 210. Extraído de la Web el 18 de diciembre de 2013: <http://www.alcoberro.info/planes/foucault9.htm>

23. Freund, Gisèle. (2011) *La fotografía como documento social*. Colección FotoGGrafía, Editorial GG, Barcelona, España.

24. Giddens, A. (2001). *Sociología*. Cuarta Edición. Alianza Editorial, España.

25. Goffard, N. (2013). *Imagen Criolla, Prácticas fotográficas en las artes visuales de Chile*. Editorial Metales Pesados. Santiago de Chile.

26. Heinich, N. (2010) *Sociología del arte*. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires, Argentina

27. Hopenhayn, Martín (1999). *Vida insular en la aldea global. Paradojas en curso*. En Barbero, Jesús Martín y otros (eds.) *Cultura y globalización*. CES / Universidad Nacional, Bogotá, pp. 53-77. Extraído de la Web el 12 de enero 2014: <http://www.revistapolis.cl/2/hopen.pdf>

28. Innerarity, D. (1988). *Hacia una ecología de la razón. Consideraciones sobre la filosofía de la postmodernidad*. Anuario filológico. Universidad de Navarra. España.
29. Jösch, Scotti (2006) *NN, fotografía chilena sin referencia de autor*. Editorial Ojozurdo, Santiago de Chile
30. Kay, Ronald (1980) *Del Espacio de Acá. Señales para una mirada americana*. Santiago, Editores Asociados.
31. Lucas Marín, A., García Galera, M.C., Ruíz San Román, J.A. (1999) *Sociología de la Comunicación*. Editorial Trotta.
32. Lyotard, J.F. (1991). *La condición postmoderna.*, Editorial R.E.I. Argentina
33. Mazurek, H. *Redefinir el Territorio para definir una constitución*. Centro Internacional de Agricultura Tropical, CIAT-SC, Bolivia Instituto de Investigación para el Desarrollo, IRD. Extraído de la Web el 4 de enero 2014: <https://www.mpl.ird.fr/crea/pdf/Territorio%20-%20Mazurek.pdf>
34. Pisani, F., Piotet, (2009). *La alquimia de las multitudes. Cómo la web está cambiando el mundo*. pág. 259-272
35. Richard, N. (s/f) *Estudios Visuales y Políticas de la Mirada*. En *Educación la mirada, políticas y pedagogías de la imagen (2006)* - Inés Dussel, Daniela Gutiérrez. Extraído de la Web el 5 de febrero de 2013: <http://www.scribd.com/doc/134623663/Educacion-la-mirada-pol%C3%ADticas-y-pedagog%C3%ADas-de-la-imagen-2006-In%C3%A9s-Dussel-Daniela-Guti%C3%A9rrez>.
36. Rodríguez Freire, Raúl; Tello, Andrés (2012) *DESCAMPADO: Ensayos sobre las contiendas universitarias*. Sangría Editora, Santiago de Chile.
37. Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Madrid, Ed. Alfaguara. 2004.
38. Soto Labbé, M. Paulina (2014), *La revolución de lo bello: capacidades culturales para el desarrollo*. Observatorio Cultural [on line]. Valparaíso (V): Consejo Nacional de la Cultura y las

Artes, Departamento de Estudios, 2014 [Febrero, 2014].

39. Sueño de la Razón, Fotografía Sudamericana (2013). Escobar, Ticio. *La belleza de las (otras) fiestas*. Conversación con Fredi Casco. Editorial Sueño de la Razón y Metales Pesados, Santiago de Chile.

40. Turino, Célio. (2010). *Ponto de Cultura. O Brasil de baixo para cima*. Editorial Garibaldi, Sao Paulo, Brasil

41. Wolton, D. (2006) *Salvemos la comunicación*, Ed. Gedisa.

**Links de interés:**

[bibliotecanacional.cl](http://bibliotecanacional.cl)

[cdf.montevideo.gub.uy](http://cdf.montevideo.gub.uy)

[centrodelaimagen.conaculta.gob.mx](http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx)

[centrodelaimagen.edu.pe](http://centrodelaimagen.edu.pe)

[cultura.gob.cl/wpcontent/uploads/2011/11/politica\\_fotografia.pdf](http://cultura.gob.cl/wpcontent/uploads/2011/11/politica_fotografia.pdf)

[fifv.cl](http://fifv.cl)

[forumfoto.org.br](http://forumfoto.org.br)

[fotografiapatrimonial.cl](http://fotografiapatrimonial.cl)

[irudi-uba.com](http://irudi-uba.com)

[paratyemfoco.com](http://paratyemfoco.com)

[patrimoniografico.cl](http://patrimoniografico.cl)

[pehuen.cl/docman/fotografia/roberto...paisajes.../download.html](http://pehuen.cl/docman/fotografia/roberto...paisajes.../download.html) [bibliotecanacional.cl](http://bibliotecanacional.cl)

[puntosdecultura.pe/sites/default/files/Atehortua,%20Luis.%20Cultura%20Viva%20Comunitaria.pdf](http://puntosdecultura.pe/sites/default/files/Atehortua,%20Luis.%20Cultura%20Viva%20Comunitaria.pdf)