



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Escuela de Postgrado

PAZ ERRÁZURIZ:
CONSTRUCCIÓN DE UN DISCURSO LATINOAMERICANO

**Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes con mención en
Teoría e Historia del Arte**

AUTORA
Claudia Rojas Osorio

PROFESOR GUÍA: Luís Cécereu Lagos

Santiago, Chile, Septiembre 2006

A mi tía Nena y mi hija Antonia.

TABLA DE CONTENIDO
PAZ ERRÁZURRIZ/FOTÓGRAFA

ÍNDICE	Página
INTRODUCCIÓN	5
PRIMERA PARTE CONCEPTO DE NOMINACIÓN	
CAPÍTULO 1 LAS TRANSFORMACIONES SOCIALES EN LA IMAGEN FOTOGRÁFICA	
1.1 Proceso de visualización de la fotografía en Latinoamérica	11
1.2 Fotografía y Memoria	33
1.3 El problema de la fotografía	44
1.4 Desde lo local	52
SEGUNDA PARTE ESTRUCTURAS INTERNAS	
CAPÍTULO 2 FORMAS DE INVENCION FRENTE A LO REPRESENTADO	
2.1 Diane Arbus monstruos selectos	57
2.2 Fotógrafas latinoamericanas	65
TERCERA PARTE EI REGISTRO	
CAPÍTULO 3 LA FOTOGRAFÍA COMO DISCURSO	
3.1 Paz Errázuriz /fotógrafa	77
3.2 Estrategias de producción	99
CONCLUSIÓN	112
BIBLIOGRAFÍA	119
BIOGRAFÍA	122

RESUMEN

En relación a los objetivos propuestos.

- Identificar en obra de Paz Errázuriz rasgos distintivos dentro del discurso latinoamericano.
- Analizar las características que singularizan la fotografía de Paz Errázuriz y la clasifican dentro de la llamada fotografía latinoamericana, a través de la identidad como deseo, como expresión y como proceso histórico.

La Tesis se divide en tres capítulos que ponen entredicho el planteamiento de que la fotografía es un medio universal y no posee especificidades. Esta investigación, invita a reflexionar sobre el reconocimiento de la fotografía de Paz Errázuriz como proceso de creación y a partir de ello identificarla dentro de la llamada fotografía latinoamericana.

La primera parte, proporciona el marco referencial a través de la nominación del concepto de imagen latinoamericana, la cual deja en evidencia las dificultades de reconocimiento del concepto identitario que comporta el riesgo de ofrecer sólo una mirada local.

La segunda parte (estructuras internas), realiza un recorrido desde la primera mujer que ejerce el oficio de fotógrafa en América latina (Tina Modotti) hasta encontrarse con Diane Arbus, que presenta una nueva propuesta en la fotografía. Conocer a Arbus llevará a establecer un vínculo con la obra de Errázuriz, el cual me permita hablar de la mirada de ambas fotógrafas, permitiendo hablar de la mujer fotógrafa y de la mujer que ejerce este arte en Latinoamérica.

En el tercer capítulo se seleccionaron cuatro fotografías de Paz Errázuriz como registros directos en los cuales se muestran situaciones de lo fotografiado a través de la construcción del espacio social que la identifica (la fotografía es siempre un objeto en un contexto) dentro de la llamada fotografía latinoamericana. Y, para concluir se relacionan los objetivos propuestos con el análisis de la obra de Errázuriz, entendida como una amplia unidad de significados.



INTRODUCCIÓN

Proponer una definición sobre América Latina es como si sólo premunidos por un saber territorial quisiéramos construir un discurso que diera cuenta qué realmente lo latinoamericano. Este concepto de identidad latinoamericana no se refiere únicamente a la unión de países en un amplio territorio con características comunes, sino al grado de interacciones entre las diferentes culturas y pueblos que confluyen nuestro continente. Por medio de la fotografía se han propagado distintos y contradictorios estereotipos culturales sobre el tema como: lo exótico del paisaje, la miseria y el subdesarrollo, el indigenismo, lo religioso sin olvidar el realismo mágico que establece una mirada sobrenatural mezclada con lo cotidiano en diferentes situaciones culturales americana. De esta forma, el objeto principal de mi estudio es la fotografía y por medio de este arte, poder validar mi hipótesis de trabajo que identifica la obra de Paz Errázuriz dentro de la llamada fotografía latinoamericana.

Para esto, he optado por hacer un recorrido desde la obra de Tina Modotti (primera mujer que ejerce el oficio de fotógrafa en América Latina, seleccionando a un grupo significativo de fotógrafas en Latinoamérica que me permitieron dar cuenta del vínculo que se establece entre sus producciones y la obra de Paz Errázuriz). Por último abordar la obra de Diane Arbus (cuya influencia es indicadora dentro del trabajo de Errázuriz cuestionando y delimitando una realidad no mostrada). En sus imágenes existen indicios evidentes los cuales establecen conexiones dentro del lenguaje visual que permiten una autoafirmación de la mirada de fotógrafas desde sus aspectos más originales y personales. No me refiero con esto a una imagen de mujer fotógrafa que tiende a unificar y homologar todas las producciones visuales basadas en discursos de identidad; sino como una cuestión de sentido dentro del trabajo de Paz Errázuriz es identificar cuál es su contribución en términos de una práctica cultural, es decir, reconocer las características que singularizan su obra: como fotógrafa latinoamericana.

De lo que se trata es buscar el nexo para interpretar la imagen, es decir, lograr recuperar el gesto a través del cual se atestigua que existe una diferencia frente a lo registrado.

En primer lugar, cabe preguntarse si existe una fotografía que pueda identificarse como latinoamericana, cuyo concepto se refiere a enmarcar o tipificar una cierta manera de agrupar la diversidad de culturas que existen al sur del mundo. ¿Cuáles son los rasgos que la diferenciarían del resto de las fotografías? ¿Existe una especificidad dentro de la imagen fotográfica producida en Latinoamérica? ¿Es un concepto introducido que no obedece a condiciones prácticas y culturales específicas? o ¿Es qué existe realmente una mirada distinta en Latinoamérica como práctica cultural? ¿Se puede explicar la imagen en términos visuales que da cuenta del espíritu de una cultura? Lo verdaderamente interesante de la imagen-foto en Latinoamérica, es reconocer cuál sería el discurso que nombra lo latinoamericano por medio de la fotografía; y esto no depende tanto de un análisis intelectual, sino más bien de la

expresión del sujeto como fotógrafo que permite situarnos en el lugar del otro: realidad “descoyuntada” (Ramos: 2003; 287).

En el primer capítulo (Las Transformaciones Sociales en la Imagen Fotográfica) se identificará de qué manera en el proceso de visualización de Latinoamérica existen suficientes características compartidas por las cuales podemos establecer paralelos simbólicos y relaciones económicas, culturales y políticas que nos diferencian con el resto de las imágenes fotográficas internacionales. Por otro lado, surge la pregunta de si la fotografía puede ser inscrita dentro de una especificidad latinoamericana de la imagen y no como medio tecnológico universal. Es por esto que al hablar en términos de lo latinoamericano en lo fotográfico, necesariamente tenemos que referirnos a las influencias europeas y a su proyecto colonizador y, también a la gran influencia recibida de Estados Unidos. Se definirá lo latinoamericano como un concepto más que un lugar. Para ello buscaré entre las similitudes y diferencias y así poder establecer qué es lo latinoamericano, es decir, la convergencia de distintas culturas que han creado lo no-occidental, dando cuenta de la complejidad de la problemática de la fotografía a comienzos del milenio e identificar cuáles son los cambios ocurridos a comienzos del siglo XX, los cuales permitieron una nueva visión sobre lo fotográfico. Luego se pasará a una reflexión sobre algunos teóricos que han escrito sobre el tema como Roland Barthes (fotografía y memoria, sobre todo cuando plantea que la foto está más cerca de la realidad), Susan Sontag (la problemática de la fotografía, en cuanto evidencia de lo real), Walter Benjamín (pérdida de la tradición cultural a través de lo mecánico) y Jean-Francois Lyotrd (la fotografía y su consumación como identificación de pertenencia a su universo). Se analizarán dentro de la obra de Paz Errázuriz algunas exposiciones seleccionadas a partir de las inscripciones que suscitan dentro de lo fotográfico. Lo seductor es determinar cómo estos trabajos operan dentro del discurso fotográfico al suscitar encuentros; me refiero a: “De a Dos”, realizado en 1988, “La Manzana de Adán” en 1989, “Un Cierta Tiempo” de 1991 y, por último “Los Nómadas Del Mar” exposición, realizada en 1996. Período en el cual se inscribirá este análisis.

Una vez determinado el problema de las particularidades del proceso de visualización en América Latina, se dará cuenta de que el lenguaje fotográfico se conecta por medio de las temáticas que revelarían una mirada distinta respecto a los prototipos establecidos como fotografía latinoamericana. Por lo tanto, lo fotográfico será trabajado como discurso que identifica una cosmovisión de mundo, sin embargo, no se habla de una experiencia visual distinta por el sólo hecho de pertenecer a un género, sino que la mirada irá enfocada a atrapar lo verdaderamente significativo de la imagen. Mi desafío es determinar cómo se puede captar lo identitario dentro de la obra de Paz Errázuriz. ¿Es, simplemente, su obra una continuación de las imágenes latinoamericanas?; ¿En qué difieren ambas y, cuáles son las virtudes que realmente configuran la excelencia en el trabajo fotográfico de Errázuriz?; ¿Supone la representación fotográfica de Paz Errázuriz un encuentro con la imagen

latinoamericana? O preguntando de otro modo, ¿El proceso de visualización en América Latina experimenta un deslizamiento de la mirada con la obra de Paz Errázuriz? Todas estas interrogantes se trasladan de posición para conceptualizar lo identitario dentro de la imagen-foto y más aún a hacerme la pregunta ¿Qué designo como fotografía latinoamericana? Primero, identificando la identidad como deseo que se articule a través de las imágenes fotográficas de mujeres fotógrafas en Latinoamérica. Posteriormente, establecer la identidad como expresión al conectarla con el trabajo de Diane Arbus; que me permite identificarlas dentro de un espacio visual reconocible. Finalmente como proceso histórico, desde el punto de vista que la historia se basa en la suposición de un sentido de continuidad a través de los acuerdos formales sobre conceptos como nación, cultura, religión e identidad colectiva; lo que la situaría dentro de la llamada fotografía latinoamericana.

En el segundo capítulo (Formas de invención frente a lo representado), se identificará la problemática de la imagen fotográfica dentro del discurso identitario latinoamericano; lo que interesa es demostrar que el lenguaje fotográfico de Paz Errázuriz se conecta por medio de sus temáticas a través de una cadena significativa que da cuenta de una continuidad sobre lo registrado, lo cual la conectaría a la fotografía en América Latina.

Al hablar de formas de invención frente a lo representado, me refiero al problema de re-formación de la imagen a través de las producciones de algunas fotógrafas latinoamericanas y la obra de Diane Arbus; que dan cuenta de la discrepancia de mundos imaginados e idealizados. A quienes tomo como ejemplo de tradiciones representativas de particular importancia, respectivamente en relación a la configuración de la imagen primero como documento social y luego como producción creativa. Examinando la herencia cultural y relacionando las producciones fotográficas latinoamericanas con el trabajo de Errázuriz; se trata de una superposición de miradas; que me lleva a descubrir en su obra una fuerza vital que es reflejo de una cosmovisión distinta única que da cuenta de su constante búsqueda por encontrar una foto singular.

Al hablar de examinarlos no planteo una mirada histórica; sino como la memoria pública de lo cotidiano, que refleja una experiencia en común entre lo pasado y lo presente, permitiendo la reflexión y el cuestionamiento de las producciones realizadas por fotógrafas en América Latina. Por otro lado, las fotografías realizadas por fotógrafas mujeres no se fabrican recortando lo que sucede en la vida mental de una mujer, sino más bien, es determinado por el lugar que habita y por su pertenencia a una cultura en particular. Es dar cuenta de un tiempo que establece una conexión entre las distintas imágenes.

El tercer capítulo (La Fotografía Como Discurso), examinaré la obra de Paz Errázuriz más allá de una búsqueda que la identifique como mujer fotógrafa, sino que pretendo explorar en la mirada de algunas fotografías en América Latina, un nudo que de cuenta de una visión en común, entre las producciones de éstas y la mirada de Paz Errázuriz. Se trata de rescatar una mirada que vale la pena ser examinada.

Para concluir, demostraré que lo principal de la obra de Paz Errázuriz es la presencia de una “imagen” que representa inscripciones, al construir a través de referencias, su identidad como latinoamericana, que se encuentra siempre en proceso por las interacciones que acontecen en las prácticas culturales y sociales que conviven en la fotografía. Como sostiene Nelly Richard: “*Ella cruzó subversivamente mundos de experiencias y experiencias de mundo que se negaban unos a otros en el mapa de censuras y prohibiciones de la razón totalitaria*” (Richard: 2004; 10). Lo que hay de inquietante en la obra de Errázuriz es generar el contacto entre conocimiento del presente y momentos específicos del pasado que configuran una aproximación de estos dos registros que, cada uno en sí mismo ha perdido su verdad, pero a través de su unión se puede establecer el vínculo que ilumine el espíritu de una cultura. Sus temáticas son universales, pero poseen una mirada innegablemente territorial que permite ingresar a su obra; reconocemos su estructura, que enfatiza el hecho de que la foto es un proceso de armado, que presupone una forma de mostrarnos la realidad. Por lo tanto, al insertar su trabajo en un contexto latinoamericano, las imágenes pierden su ambigüedad conduciendo a su interpretación. Con esto, no pretendo decir que por el sólo hecho de ser fotografías registradas en América del Sur se pueda responder a dicha problemática, sino más bien, lo que me interesa de la obra de Errázuriz es el contacto con la realidad a través de la repetición temática que pasa a ser testimonio.

Es claro que a cada sociedad corresponde un tipo de imaginaria; lo que no tendría por qué llevar a cuestionar el acto fotográfico en sí, ya que la fotografía como cualquier otra forma de representación, tiene características y funciones sociales que le son propias y mantienen ciertas constantes que permitirán comprender y reconocer rasgos distintivos de la imagen fotográfica en Latinoamérica. Se trata de proporcionar un nuevo entendimiento de la fotografía de Errázuriz, que revela los detalles escondidos de una realidad que muestra lo inusual y lo particular, haciendo de la imagen algo indeterminado y registrando otras instancias del proceso representacional. Pensemos en la exposición “Un cierto tiempo” cuya construcción se basa en la identificación de un cierto espacio que va sufriendo transformaciones (la fotografía como memoria). Se certifica así que la realidad material se ofrece como medio referencial a través de la imagen. En definitiva, no pretendo ofrecer una historia formal de la obra de Paz Errázuriz, sino más bien, construir un discurso que de cuenta de una situación en lo fotografiado, desde afuera, como espectadora, partícipe de esa mirada y tratando de desplegar estrategias que me permitan desplazar las fronteras en torno a lo identitario. A través de cuatro fotografías de la autora, muestro esta función que sea capaz de provocar desplazamientos de sentido que permitan identificarla dentro de la llamada fotografía latinoamericana.

CAPÍTULO I

LAS TRANSFORMACIONES SOCIALES EN LA IMAGEN FOTOGRÁFICA



“Tomar fotografías significa reconocer – simultáneamente y dentro de una fracción de segundo - tanto el hecho mismo como la rigurosa organización de formas visualmente percibidas que le dan sentido. Es poner la cabeza, el ojo y el corazón sobre un mismo eje”.

Henri Cartier-Bresson

Paz Errázuriz
Exposición: Nómadas del Mar
Título: K'éótcok, Margarita Molinari

1.1. El proceso de visualización de la fotografía en Latinoamérica

Para comenzar a hablar de lo fotográfico hay que saber qué es y para esto, primero hay que saber qué no es. No se habla de fotografía como el término que nos remite sólo a la reproducción de una realidad, la que se sustenta en la tesis que la forma natural de difusión de la fotografía consiste únicamente en la reproducción mecánica, por lo tanto implícitamente existiría un rechazo de la **artisticidad** de la creación en la fotografía. Puesto que ésta exclusivamente se puede expresar a través de recursos ópticos, de procesos físicos y químicos. Como observa Walter Benjamín en *Discursos Interrumpidos I* cuando escribe: *“...en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formula general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible”.* (Benjamín: 1973; 32).

El planteamiento benjaminiano de la pérdida del aura en la fotografía aún pesa sobre los hombros de lo fotográfico que cambia el concepto de obra única que poseía la pintura y proporciona un nuevo entendimiento en la representación. La fotografía, a diferencia de la pintura, se afirma como verdad de lo que aconteció, permitiendo generar un territorio narrativo que refleja la vida y sus ficciones, sus deseos y su memoria, poniendo de relieve la complejidad de la mirada fotográfica, ya que la imagen, más que representar una realidad, expresa una visión: la del fotógrafo que fija el universo de relaciones y, establece la unión entre la fotografía y su referente, generando un espacio discursivo que se va armando a través de la subordinación de tiempos que provoca una renuncia de su contexto específico y permite hacer de la fotografía un objeto teórico en el cual las imágenes fotográficas pueden ser analizadas desde su función como signo, es decir, como objeto de saber y a partir del observador

de la imagen. Citando a Krauss (1990; 102) *“Los materiales de la pintura no tienen relaciones necesarias de contigüidad con la imagen resultante; la fotografía sí. Por eso la distancia física, entre la mancha de pintura (sobre el lienzo) y tal manzana sobre la mesa (en la realidad) es algo que el pintor puede decidir ocultar o desvelar, mientras que el fotógrafo no tiene el mismo tipo de elección...Más adelante dice: La imagen fotográfica está en el interior de su soporte: forma parte integrante del mismo”*.

Se trata entonces, de recurrir a la memoria, por medio de la imagen-foto que en definitiva establece una relación abierta entre el significante y significado. Es por esto, que al reflexionar sobre el efecto que produce la imagen fotográfica, en ese espacio de tiempo capturado que atraviesa una serie de significados que dicen algo en tal contexto, me sitúa como espectadora frente a la experiencia, que significa que me reconozca e identifique en la imagen, a través de recuerdos, mitos, tradiciones y ritos; de esta forma, le permito un lugar en mi vida. La examino, me apropio de ella y le doy una nueva validez al relacionar diversas miradas dentro de la producción fotográfica latinoamericana que potencian los sentidos. Este potenciar no se refiere únicamente a invitar al espectador hacia una lectura de las fotografías, sino más bien, lo fotográfico ofrece la posibilidad de experimentar en ellas, para encontrar diferentes ejes de significación en lo que se registra.

Por lo tanto, toda afirmación, sea ésta perteneciente a cualquier universo del que estemos interesados o convencidos para desarrollar un discurso Latinoamericano frente a la imagen fotográfica, ha de contemplar el deseo de trascendencia y de evidencia que despierta este invento y se propaga en los países de América del Sur, creando las condiciones inherentes para su difusión, como vínculo con la realidad, ya que ésta se percibe ligada a la materialidad cotidiana de cualquier lugar y no a condiciones y prácticas específicas culturales. Es por esto, que se habla de lo fotográfico como proceso de visualización distinta en Latinoamérica, ya que las imágenes poseen referencias simbólicas que produce una desestabilización de contenidos y significaciones artísticas (posiciones de identidad cultural) como signos de localización, es decir, experiencias y significados colectivos que determinan la especificidad de la fotografía frente a otras maneras de creación fotográfica universal.

Uno de los principales debates en torno a la imagen foto se configura a través de la dimensión simbólica del proceso de globalización en las sociedades actuales. La comprensión de las condiciones cambiantes de la formación de nuevas identidades culturales esta mediada por lo fluctuante de este proceso, ello ha supuesto un gran desafío para el debate en el campo de la fotografía. Es así, que la producción fotográfica en Latinoamérica puede ser entendida como un pensamiento enfrentado con las imágenes fotográficas no exclusivamente de Europa, sino también con las imágenes fotográficas de Estados Unidos. En este contexto, es posible encontrar un lugar válido para discutir lo representado en el campo de la representación, es decir, cómo opera la imagen dentro del discurso identitario que tienen más que ver con lo

cultural, como reconocimiento de elementos que van cobrando mayor o menor significación según el lugar de donde son leídos, ya que la imagen-foto cuenta algo y, en cuanto ordenamiento de significación, se hace, se deshace y se rehace; no se trata de un asunto de sentido ni de realidad, sino más bien de búsqueda de transferencia hacia otra imagen implícita, más cercana al subconsciente colectivo de un continente. La fotografía permite tomar conciencia de que el acto fotográfico no informa tanto de la realidad a la que alude, sino más bien traduce el punto de vista del fotógrafo y nuestra particular manera de concebir la realidad.

La lectura que podemos construir de la fotografía en América del Sur tiene dos estadios bien diferenciados. Primero, desde su aparición en términos de práctica cultural latinoamericana que marca un cambio en las conductas de la sociedad desde su dependencia respecto a las artes plásticas tradicionales en Europa (argumentos creativos que lo fotográfico llegó a considerar como propios, sobre todo durante toda la segunda mitad del siglo XIX) y posteriormente un discurso plástico mucho más complejo hasta llegar a formular así sus propios postulados lingüísticos. Estos cambios en las condiciones de producción y transmisión del conocimiento por medio de las imágenes han reorientado y redefiniendo nociones tradicionales de espacio-tiempo generando posiciones impedidas de abordar las transformaciones y cambios sociales producidas a partir de la aparición de la fotografía. *“El inconsciente y la historia son fuerzas en marcha y que caminan independientemente de la voluntad de los hombres”*. (Paz: 1993; 118).

Para comprender la magnitud del problema de la fotografía, en nuestro contexto histórico, hay que examinar ésta en sus coordenadas espacio-temporales, a fin de tomar en consideración la complejidad del acto fotográfico que conlleva la evolución cultural de la sociedad y los contextos históricos específicos en los cuales surgió la fotografía. Se trabajará a través de los contornos que fijan, conforman y determinan los contenidos de las imágenes latinoamericanas, es decir, abordando el concepto de lugar como forma de reconocimiento traducido en imágenes.

Las diferentes corrientes que convergen en las culturas latinoamericanas revelan el grado de dificultad que se presenta al hablar de una imagen-foto latinoamericana. Puesto que hablar de fotografía se ha generalizado como medio universal sin dar cuenta de las condiciones en las cuales se encuentra inscrita, es decir, las prácticas culturales específicas; que posee capacidades expresivas particulares y se desarrolla según las necesidades expresivas y las posibilidades materiales de cada una de las culturas en las cuales opera. Por lo tanto, proporciona un sistema de interpretación apropiado a sus circunstancias culturales que rodean las imágenes fotográficas a través de la carga de sentido que éstas poseen. *“Algo singular subsiste a pesar de todo en la imagen fotográfica, que la diferencia de los otros modos de representación: un sentimiento de realidad ineluctable del que uno no llega a desembarcarse a pesar de la*

conciencia de todos los códigos que allí están en juego y que han procedido a su elaboración" (Dubois: 1986; 21). Es así, que es difícil ponerse de acuerdo acerca de la definición y naturaleza de la representación fotográfica, a pesar de que en el primer instante de toma de conciencia sobre la misma, cualquiera parece tener clara su definición.

Desde un punto de vista formal la problemática de la representación en la fotografía se percibe como categoría universal y lo específico no sería más que un pequeño apartado dentro del gran discurso fotográfico. Es así, que al definir los parámetros de la imagen de la fotografía, esta aborda el concepto de ilusión como retorno de lo real, ya que la fotografía plantea una cuestión que es clásica en el lenguaje pictórico que se define como *la representación como una ilusión*. La clave del análisis está en la ambigüedad con que se muestra lo fotográfico, es decir, en la conciencia extendida de lo que una foto supone: un testimonio de lo real, y que, por lo tanto, contiene un valor, el de verdad. Por esto, es necesario concretar el tiempo histórico en el que aparece la fotografía en Latinoamérica y las variables de época que determinaron la imagen. Esto, sin pretender generalizar lo que en la práctica fotográfica no es generalizable, es decir, la fotografía como proyección de pensamiento no es exclusivamente la expresión del fotógrafo, sino algo que se ofrece análogo, a través de la evidencia que entrega la imagen y de la experiencia que tenemos de ella, reconocemos su estructura, que enfatiza el hecho de que la foto es un proceso de armado, que presupone una forma de mostrarnos la realidad por medio de las diferentes cargas semánticas que posee la foto, en el cual su significado habrá que buscarlo en la artificialidad de lo mostrado.

La complejidad de culturas que confluyen en América Latina va más allá de lo identitario. *"América Latina existe como problemática ineluctable que exige reflexión y trabajo: su existencia es por lo menos tan densa e ineludible como la política norteamericana en Centroamérica en los últimos años"* (Ramos: 2003; 288). Desde aquí se hace necesario que se analice la noción de "espacio cultural", que remite a lo simbólico, ya que considera los diferentes niveles en los cuales se pueden interpretar las imágenes y permite llegar a identificar la imagen fotográfica latina a través del: conocimiento, tradiciones, manifestaciones culturales, políticas y religiosas que conforman el comportamiento de una memoria histórica que se construye bajo ciertas condiciones y circunstancias (acontecimientos registrados por medio de la fotografía). Al mencionar la idea de espacio cultural, se comienzan a distinguir los diferentes significados que posee. En este sentido, lo identitario debe ser redefinido a partir de un proyecto cultural que considere los vaivenes del cambio social y los aspectos contingentes una sociedad inserta en un mundo global. De este modo, *"El valor y el signo político de cada reflexión sobre lo identitario no radica tanto en su capacidad referencial, en su capacidad de "contener" la "verdadera" identidad latinoamericana,*

sino en la posición que cada postulación del ser ocupa en el campo social o, para ser más exactos, intelectual, donde la “definición” se enuncia”. (Ramos: 2003; 288).

En este proceso parece necesario reflexionar sobre los retos que se plantean para la disciplina histórica, en tanto campo de construcción y transmisión del conocimiento, o como un proyecto que en el campo de la representación ha reorientado las nociones tradicionales de espacio y tiempo; de modo que el problema fundamental que hay que abordar se refiere a la imagen fotográfica en cuanto configuración de un imaginario social nacional, ligado a la historia oficial y proyectada en la sociedad global. *“La historia de occidente ha sido la de las relaciones entre el ser y el sentido, el sujeto y el objeto, el hombre y la naturaleza”* (Paz: 1993; 118). Octavio Paz, pone en juego el sentido de pertenencia y lo relaciona con las emociones, objetos (fotografías) que son puestos o expuestos en una relación significativa. Las imágenes que conforman el colectivo representacional en Latinoamérica a través de la captación por medio de la foto de los tiempos históricos. Por otro lado, resulta clave preguntarnos cómo interpretamos la representación visual de lo latino. Es así, que primero identificaré el concepto de cultura, para esto utilizaré tres definiciones. La primera en el libro titulado *“El Espacio Cultural Latinoamericano. Bases para una política cultural de integración”* que fue coordinado por Manuel Antonio Carretón. La segunda como la define Julio Ramos en su obra *“Desencuentros de la modernidad en América Latina”* y finalmente, como define el concepto Nelly Richard en *“Residuos y Metáforas”*.



1. A través de dos dimensiones, como:

- Patrimonio acumulado y en permanente renovación y crecimiento de creaciones materiales y espirituales, procesos de creación y de creatividad de grupos sociales, artistas, intelectuales o científicos, y aparatos, industrias e instituciones que cristalizan estos procesos.
- *“La dimensión más amplia e intangible de respuestas a la pregunta por el sentido personal y colectivo, a través de creencias, saberes y prácticas de un grupo determinado de pueblos”.* (Garretón:2003; 20).

Esto implica que las diferentes culturas procesan sus símbolos de forma desigual y ese conocimiento se ve reflejado también en la producción fotográfica. Imágenes recurrentes, quiebres de época que permiten comparaciones con otros tiempos; cargados de conceptos referidos a las tradiciones que condicionan la forma de mirar

nuestro mundo. Por lo tanto, es difícil ponerse de acuerdo acerca de la definición y naturaleza de lo identitario como práctica cultural. Claro está, que al cuestionar lo identitario desde lo fotográfico, se puede reexaminar la identidad sólo como expresión, dejando a un lado la realidad histórica.

Reconceptualización del concepto identitario organizando la producción fotográfica a través de las primeras temáticas abordadas: lo indigenista, la pobreza, el paisaje. Se creo una visión de América Latina, puesto que las cosas hasta que son percibidas por los sentidos, se hacen realidad, es decir, una vez percibidas y recordadas por medio de las imágenes fotográficas pasan a componer la realidad o la creencia de esa realidad; que exclusivamente se podrá comprender por la pertenencia de la misma tradición y su significado estará determinado por la relación que se establece entre realidad y representación, al poner en relieve las contradicciones que presenta la realidad y nuestra percepción frente a ésta.

2. Desde otra perspectiva, Julio Ramos (Ramos: 2003, 287). Sostiene *“Nos interesa explorar, más bien, las figuras, los dispositivos de la autoridad que posibilitan el recorte, el ordenamiento textual de lo latinoamericano. América Latina, en este sentido, no es un campo de identidad organizado, demarcado, antes de la intervención de la mirada que busca representarlo. Partimos de la hipótesis que “lo latinoamericano” es un campo producido, ordenado, en la misma disposición-políticamente sobredeterminada-del discurso que nombra y al nombrar genera un campo de identidad”* (Ramos: 2003; 287).

La fotografía es un punto de intersección, de encuentro o re-encuentro temático con el concepto de identidad, que relaciona lo fragmentado de lo cultural por medio de la imagen que ya no ilustra su pertenencia al contexto geográfico, sino por el grado de contradicciones que provoca el discurso identitario. Ramos, a través del discurso martiano, postula la problemática realidad latinoamericana *“descoyuntada”* donde me sostengo para situar a la fotografía como un objeto más de implantación cultural que se va armando a través de un saber alternativo que logra legitimar una lógica de los procesos culturales. El conocimiento que aparece por medio de la fotografía no habla de un valor de verdad que posee la imagen con su referente, sino más bien es el valor que se adquiere indirectamente por medio de la experiencia.

3. Por otro lado, Nelly Richard define la cultura como *“configuraciones simbólicas donde las prácticas sociales y sus sujetos despliegan variantes interpretativas”* (Richard: 2001; 11). De la mano de Richard, la cultura se instala en una de las zonas residuales (estética, política) *“donde se juntan las significaciones trizadas”*, en sus variadas maneras de expresión. Se trata de relacionar dos conceptos cultura / sentimiento; en el intento de hallar una especificidad en la imagen fotográfica (como

narrativa que subyace en la foto) y así, poder decodificar sus códigos particulares. La cultura como sentimiento o más bien como experiencia adquiere validez y, por lo tanto, lo identitario como expresión también; que reside preferentemente en lo íntimo, en la historia visual de un pueblo expresándose a través de fragmentos marginales que sucesivamente van de la mano de un profundo cuestionamiento de lo fotográfico.

Este se manifiesta a través de su carácter contextual, al relacionarse con la memoria cultural; ya que las imágenes fotográficas no proyectan nociones sociales externas a la realidad, sino relacionadas con sus propias estrategias de construcción de esa realidad.

El acto fotográfico se apropia de la historia e interviene sobre la realidad a través de un espacio sugerido y evocado de lo “real” que opera como sustancia inmaterial en la imagen, trazando una zona de incertidumbre entre realidad y representación, y no hablo de una experiencia puramente visual de la fotografía, sino en donde la imagen-foto pasa a ser un proceso en marcha que se va desarrollando a través del tiempo ya que la foto sugiere, al reconocer la presencia de tradiciones particulares. Será un primer paso para la reconstrucción de significados que implica una relación entre espectador y fotógrafo.



Rediscutir lo identitario a través de lo fotográfico:

- Identidad como deseo.
- Identidad como expresión,
- Identidad como proceso histórico.

En los cuales el sujeto (fotógrafo o fotógrafa) coincide con su objeto (imagen) por medio de una coherencia racional crítica y/o empírica de conocimiento, en el cual su experiencia óptica se entrelaza con la realidad, de tal manera que el fotógrafo siempre se identifica por su objeto (foto) debido a la fidelidad de interpretación que posee la imagen fotográfica. Es así, que la imagen transporta visualmente al espectador e invita a crear o recrear una visualidad crítica que nos hace reflexionar en los diferentes aspectos de una determinada mirada: deseo, expresión y proceso, permitiéndonos, por

medio de la foto, establecer una seducción frente a la realidad representada. Lo latinoamericano, desde lo fotográfico propone una mirada desde adentro, desde el centro, desde lo periférico que transparenta un sentido, ya que las fotos, a diferencia de la pintura, se afirma como verdad de lo que aconteció; permitiendo generar un territorio narrativo que refleja la vida y sus ficciones, sus frustraciones, sus deseos, su memoria y sus anhelos, poniendo de relieve la complejidad de la mirada fotográfica que se sitúa en el cruce que se produce con la realidad y la representación: qué significa identificarnos y reconocernos en la imagen.

La fotografía como documento juega con la memoria, los deseos, al explorar el lugar común en el cual nos reconocemos desde nuestro universo iconográfico. Por lo tanto, lo fotográfico queda abierto a las reconstrucciones que se puedan lograr a través de diversas miradas que convocan y trazan un nuevo recorrido hacia lo individual de la experiencia.

Si consideramos “la representación” desde la perspectiva de la construcción de imágenes, así como desde sus referencias e intenciones, no es difícil apreciar la complejidad de la mirada de la fotografía que propugnan modelos estereotipados sobre la imagen fotográfica, en este caso latinoamericana. Desde aquí vuelve a surgir la pregunta de cómo pensar la imagen en América Latina. Relacionándola directamente con la complejidad étnica y la problemática relación con Europa y más tarde con Estados Unidos o desde las marcas que constituyen lo identitario en la foto como expresión y deseo que se constituye en un espacio-visual latino articulándose por medio de lo fragmentario y marginal de la mirada fotográfica que atrapa o captura más allá de lo mediático, es decir, lo nacional. Conlleva implícito el proceso histórico dentro de lo fotográfico. Ello explica el debate constante sobre la interrelación entre: la intención creativa, el público y la representación cultural.

La imagen fotográfica en Latinoamérica no es una invención, es un espacio que se va haciendo e invadiendo otros territorios, traslapándose con otras miradas, con otros lugares donde se piensa en “idioma latinoamericano”, no como cosmovisión, sino más bien, en nuestra capacidad para interpretar (en su doble sentido de actuar y de entender) los acontecimientos están siempre condicionados por nuestra posición de sujeto que mira desde el sur del mundo.

“La idea de una comunidad opera como principio trascendental más allá de las intenciones individuales del intérprete concreto” (Eco: 2000; 369). Lo que plantea Umberto Eco, es que la representación cultural es construida por la realidad que determina la forma como nos reconocemos y es a través de los procesos de interpretación que construimos cognitivamente algo que nos es dado. Es por esto, que Eco habla de la interpretación sospechosa por la cual nosotros espectadores del mundo podemos articular infinitas lecturas sobre lo real.

Cuando se identifica en la obra de Errázuriz un indicio significativo que pueda hacer la conexión entre su mirada de fotógrafa y la fotografía en América Latina, estoy provocando que por medio del marco expositivo de la fotografía, presente una realidad que me permita reconocer algo en su mirada la cual evoque la identidad desde el deseo, concepto que aún está en proceso de construcción.

El enfoque globalizado sobre América Latina, ha descuidado la inclusión de problemáticas “representacionales” que de una u otra forma se han modificado de acuerdo a la difusión de la fotografía en nuestros países. De esta forma ha sido el producto de visiones extranjeras que fueron asimiladas y constituyeron los modelos estéticos por los cuales la imagen latinoamericana se construyó con toda su carga de ambigüedad y ayudó a legitimar una cierta realidad de acuerdo con una visión que necesariamente determinó en un comienzo la mirada. Difundieron imágenes e interpretaciones de América Latina que habrían de alimentar el imaginario europeo sobre esta parte del mundo.

Todas las interacciones en el ámbito económico y social que provocó la fotografía en América del Sur se hacen presentes desde que este invento se introduce y cambia la visión de realidad conseguida a través de un punto de vista y de un encuadre. La fotografía como inserción dentro del espacio cultural se va construyendo como un sistema de signos identificatorios que reflejarían una iconografía elemental; es la huella de lo latino que busca desarrollar un discurso de significación que contemple el “deseo” como verdadero motor capaz de unir, entrelazar la imagen de una cultura (lo narrativo que subyace en la foto) que se manifiesta a través de la especificidad del medio óptico, de miradas que trascienden los límites de lo particular para elevarse a la categoría de símbolo que represente una imagen identificable como latinoamericana.

Las experiencias heterogéneas llevan a preguntarnos sobre los nexos que existen entre las diferentes culturas que interactúan en América del Sur: la población descende principalmente de civilizaciones indígenas, mientras que la otra gran mayoría de los habitantes proviene de grupos europeos, sin olvidar la herencia africana y del oriente; como así también las grandes diferencias entre los sistemas económicos, educacionales, sociales, culturales y políticos que documenta por la imposición e importación desde el extranjero de creencias y estructuras institucionales. Por lo tanto, el mestizaje no fue sólo étnico, sino también cultural y político. Se reconoce una diversidad demográfica en América Latina que permite hablar de las múltiples influencias que marcaron espacios culturales e identidades, ya que se consideran como latinos, a todos los países desde México hacia el sur, es decir: América Central, América del Sur, y el Caribe. Es así, que el tema de la fotografía en América Latina es un elemento dinámico que propone diversas perspectivas frente a su interpretación.

Mi mirada se centrará en el rescate de una visión sobre lo latinoamericano que sugiera un paréntesis para pensar la realidad. Las condiciones políticas de recepción de la imagen-foto marcaron una fuerte influencia en todo el ámbito social donde los deseos de pertenencia a clases sociales dominantes determinó la imagen, bajo ciertas condiciones y circunstancias que responden a las necesidades de la época; así los estereotipos propuestos se manifiestan básicamente intercambiables a través de la dimensión simbólica que posee la imagen en lo social. Se trata de nociones que caracterizan las relaciones dinámicas y los contrastes en el interior de una misma cultura, al explorar con la cámara su relación con otras formas de lenguaje visual en Latinoamérica; especialmente con los sistemas de signos visuales de las culturas precolombinas y poscoloniales. Las imágenes reflejan la realidad social, y además reflejan, de una u otra manera, influencias culturales y estéticas extranjeras que fueron plenamente asimiladas y constituyeron los modelos culturales y estéticos, imitados por las sociedades latinoamericanas.

La fotografía se instala frente a toda la representacionalidad y habita en un doble territorio; en tanto que es representación de un tiempo y un espacio, lo que provoca una desestabilización de contenidos y significaciones. La problemática que posee la fotografía se refiere a sus espacios discursivos los cuales transmite distintos tipos de conocimiento y es a partir de este punto que se plantean objeciones.

Nominar lo fotográfico implicaría el reconocimiento de una fotografía latinoamericana, ya que como registro evidencia el desplazamiento que se produce con la realidad, nos habla de su anclaje como ejercicio de imaginación y, pasa a ser un espacio activo donde se despliegan tiempos, ideologías y prácticas sociales diferentes mezclados de experiencia que nos hace avanzar hacia una infinidad de lecturas que serán parte de nuestra propia mirada; ya que la fotografía se forma a través de las relaciones que establecemos con ella y pasa a ser objeto de estudio, el cual se puede determinar las condiciones sociales, políticas y culturales que permite narrar una imagen no a un nivel ideológico, sino más bien en lo que ésta despliega a través de la búsqueda de un signo que identifique lo latino.

“Toda representación es, pues, referida por su espectador o más bien, por sus espectadores históricos y sucesivos-a enunciados ideológicos, culturales, en todo caso simbólicos, sin los cuales no tiene sentido. Esos enunciados pueden estar totalmente implícitos, nunca formulados: no por eso son menos formulables verbalmente, y el problema del sentido de la imagen es, pues, ante todo, el de la relación entre las imágenes y las palabras, entre la imagen y el lenguaje.” (Aumont: 1992; 262)

Los fotógrafos latinoamericanos pretendieron llevar a cabo por medio de la técnica una imagen que fuese considerada como un sistema de representaciones más similar a la realidad, esta visión del registro por medio del modelo realista de representación implica un producto de concepciones europeas, donde los signos se articulan estableciendo una visión que se intenta representar. Es, sin embargo, la penetración a un ambiente que antes no había sido visto en una fotografía, por lo tanto, se produce una separación de la imagen-foto de su contexto habitual lo que necesariamente comporta un sentido que debe ser leído desde el lugar del espectador. Kay, traduce desde la fotografía el re- conocimiento de un espacio desconocido que se hace presente por el medio óptico.

“El paisaje pictórico, en cuanto género y tópico constituyente del espacio europeo, es la transferencia visual de la habitación que de un paraje ha hecho una civilización; es la traducción scópica de su prolongada domesticación, es el sedimento óptico de un inveterado intercambio con una extensión dominada. En cambio, las vistas fotográficas del interior de un desierto, las instantáneas panorámicas de la selva o de los extremos de la Antártica, no son reflejo de su consuetudinaria tenencia, sino que implican abruptas irrupciones en el continente desconocido, allanamientos y violaciones visuales de un espacio tramado por mentes otras, aborígenes. Estas tomas son señales ópticas de puntos geográficos descubiertos; constituyen piezas de prueba real (y no fantástica) existencia; son la noticia documentada de su conquista. A la vez connotan el inventario de lo por dominar, por ocupar, por explotar. Son en cierto modo blancos. Gráficamente, la toma fotográfica en el Nuevo Mundo efectúa una toma de posesión”. (Kay: 1980; 28).

Según plantea Kay, en el contexto de la configuración del imaginario latino existe una relación entre imagen preestablecida como escenificación de conflictos locales y el fotógrafo, entendido como penetración cultural y así comprender qué representa lo fotográfico en América Latina y, cuáles son las resonancias que en la cultura puede llegar a tener. Es así, que los fragmentos de realidad pueden poseer un significado asociativo que consiguen afectar.

Más adelante dice: *“Lo exótico es el último resplandor de la naturaleza o humanidad autóctona, que se asoma y despide a la vez en esa, su primera y última instantánea. Y es por eso, quizás, que cada una de esas vistas mecánicamente retinadas tiene ese aire de imborrable melancolía, que las empaña por dentro como lágrimas nonatas. De esa cualidad emocional que las pernea, estudiar los fundamentos.*

Puede que esos mundos ignorados, que esas caras prefotogénicas, que esas colectividades impintadas, que esos cuerpos refractarios, por la máxima distancia a la reproducción mecánica que ellos significan, contengan aún en su doble fotográfico, una resistencia (ya que la cámara no se encuentra en lo encuadrado por ella, nada ni nadie en lo reproducido la corrobora, sólo la pura distancia focal lo invade todo, el lente

documenta su propia ausencia; una resistencia que logra, aunque sea fugaz y transitoriamente, denunciar su intervención devastadora. Es como si el aparato fotográfico, de hecho invisible en la toma, fuera lo efectivamente grafiado y expuesto, como si emanara de aquellas intemperies sorprendidas, de aquella humanidad descolocada, una materia sensible y efectiva que registra a la cámara incrustándola indescifrada en su aura transparente, como un fósil ignoto". (op.cit. p 29)

Kay explica la comparación entre lo colonial y lo indígena como única fuente de conocimiento para identificar América Latina, sin la intención de establecer los verdaderos parámetros que hacen la diferencia de los fotógrafos del sur del mundo. Las imágenes son parte de nuestro diario vivir y pasan a ser reflejo de nuestras vidas, ya que lo fotografiado es parte de nuestro paisaje, no es ajeno, se complementa con el espacio registrado y este no es independiente del fotógrafo, no es una realidad fuera de él, se convierte en un territorio a explorar: difusión de imaginarios.

¿Difusión de imaginarios a través de la fotografía? o ¿Fosilización de las culturas originarias? Es sólo un ejemplo de la falta de interés por reflexionar desde un punto de vista cultural sobre el tipo de mirada que se imparte actualmente en América del Sur.

"Hasta hace no muchos años, el mapa cultural de nuestros países era el de miles de comunidades culturalmente homogéneas, fuertemente homogéneas pero aisladas, dispersas, casi incomunicadas entre sí y muy débilmente vinculadas a la nación. Hoy el mapa es otro: América Latina vive un desplazamiento del peso poblacional del campo a la ciudad que no es meramente cuantitativo-en menos de cuarenta años el 70% que antes era rural, está hoy en ciudades. Es la aparición de una trama cultural heterogénea, esto es, formada por un adensa multiculturalidad de formas de vivir y de pensar, de estructurar el sentir y el narrar, pero muy fuertemente comunicada. Se trata de una multiculturalidad que desafía nuestras nociones de cultura, de nación y de ciudad. De esta forma, los marcos de referencia y comprensión forjados sobre la base de identidades nítidas, de arraigos fuertes y deslindes claros. Nuestras ciudades son hoy el ambiguo y opaco escenario de algo, que no ha sido representado desde la diferencia excluyente y excluida de lo étnico-autóctono, ni desde la inclusión uniformante y disolvente de lo moderno "(Martín-Barbero: 2000; 20).

Este intento por igualar identidad territorial e identidad cultural, sólo ha contribuido a fomentar una visión homogénea y reduccionista de la realidad social y cultural. Por otro lado, se reconoce un espacio latinoamericano en lo fotografiado a través de las categorías que existen (lo exótico, la miseria, entre otros). De esta forma, es imposible saber por anticipado si estas estructuras o formas de entender la fotografía pertenecen al sujeto como fotógrafo/a que dirige la mirada frente a narraciones comunes en el contexto cultural, a modo de factor de reconocimiento simbólico, individual y colectivo

de una cultura. O más bien a la fotografía, como objeto que ocupa el espacio real del acontecimiento, que interesa tanto la presencia del pasado como el enigma del presente (no se habla de una nostalgia de los orígenes), ya que existe otro modo de mirar las cosas y poder reconocer nuestra condición fragmentaria, es decir, respecto a los aspectos generales de la cultura y tampoco en la nostalgia del paraíso perdido. Vuelvo a retomar la idea anterior que es la clave en mi hipótesis de trabajo: las diferentes categorías creadas para pensarnos (Ramos:2003;287), vienen a señalar un proceso dinámico que se construye formalmente como un deseo, cuya lógica interna responde a la necesidad de nominar la imagen dentro de ciertas estructuras que hacen posible pensar, una imagen latinoamericana. De algún modo la imagen se presenta en el espacio concreto destinado a la exhibición, entra en diferentes mecanismos de relación que desvían su contenido de registro y la hacen portadora de varias connotaciones transformando radicalmente la mirada, donde el diálogo interno que provoca en nosotros es sobrecogedor por el desplazamiento que se produce con la realidad; la modifica, la elige, la codifica, es fragmento de un momento, somos espectadores, testigos del proceso histórico que construye la otra mitad de la significación.

Las raíces históricas del espacio cultural latinoamericano se construyen bajo ciertas condiciones y en ciertas circunstancias, en la búsqueda de un lenguaje universal por medio de lo fotográfico. No hablo de rasgos identificatorios por medio de una imagen que sea reconocible como “latina”, sino de una visión apartada de los cánones tradicionales de la representación de lo sudamericano, y cuyo valor radique solamente en las diversas fuentes visuales que se arman a través de los acontecimientos estableciendo una genealogía de la noción de identidad que me permitan explicar la ruptura que este concepto opera en los discursos, las prácticas políticas y especialmente en el ámbito artístico.

Es así que Octavio Paz en su libro *El Laberinto de la Soledad* plantea: “...*los hechos históricos no son nada más que hechos, sino que están teñidos de humanidad, esto es, de problematicidad. Tampoco son el mero resultado de otros hechos, que lo causan, sino de una voluntad singular, capaz de regir dentro de ciertos límites su fatalidad*”. (Paz: 1999; 79).

La identidad es la expresión cultural de la pertenencia a un espacio que se reafirma por el medio de diferentes raíces, que permiten leer lo contemporáneo a través de paradojas, contradicciones y, por asociación visual de un conjunto de imágenes que reconocen diversas miradas. Sin embargo, tal valor no comporta la condición única por la cual se pueda reconocer lo latinoamericano. Más adelante Octavio Paz afirma:” *La historia no es un mecanismo y las influencias entre los diversos componentes de un hecho histórico son recíprocas... Lo que distingue a un*

hecho histórico de los otros hechos es su carácter histórico. O sea, que es por sí mismo y en sí mismo una unidad irreductible a otras. Irreductible e inseparable. Un hecho histórico no es la suma de los llamados factores de la historia, sino una realidad indisoluble". (Paz: 1999; 79).

En términos generales, se introduce la noción de la mirada compartida que ha tenido la fotografía y que permite la refocalización de un determinado problema: la fotografía en sus comienzos únicamente se proponía reproducir la realidad a través de paisajes, vistas urbanas, retratos y documentales en una suerte de apropiación de lo real, teniendo siempre presente los lazos que existían en América Latina con el arte europeo. Se produce un fenómeno que responde a la incorporación inconsciente frente a una sola forma de representación, dentro de un contexto cultural determinado. Por lo tanto, no es difícil percibir la ambivalencia de esta forma de representación en donde las fotografías representaban estereotipos impuestos; lo que también puede ser interpretado de formas desiguales, dependiendo de los diferentes aspectos que intervienen en la cultura en la cual opera y, van tomando un modo particular referido a la forma cómo estas representaciones visuales se transmitían coincidiendo ideológicamente con la imagen de lo que se quería mostrar.

Nuestra sociedad latinoamericana, de alguna manera es confluencia de múltiples corrientes culturales y cosmovisiones cruzadas que pone de manifiesto la existencia de un sistema de requerimientos históricos específicos que fueron determinando la imagen desde un discurso americanista. Aparece el concepto de hibridación que designa el estado de apropiación cultural como una doble inscripción en el discurso dominante. Sin embargo, quisiera desplazarme a otros lugares de encuentro y desencuentros con el concepto de identidad fotográfica latinoamericana; como el espacio de ilusión más que de realidad explorando con la mirada y con el pensamiento ya que la imagen estaría dotada de valores inmanentes que despiertan un sentido en el espectador, ya que ésta existe para ser vista. Al ser mirada, remite a lo íntimo, lo secreto, lo familiar; se convierte en un arquetipo depositario de sentimientos. Henri Cartier-Bresson decía: *"Sólo me interesa la fotografía que surge de la vida. El goce de mirar, la sensibilidad, la sensualidad, la imaginación, todo lo que llega al corazón, se junta en el visor de una cámara. Ese goce existirá siempre para mí."* (Cartier –Bresson: 2001; 79).

Es el deseo de hallar su significado, a partir de la intensificación emocional que nos produce a modo de búsqueda sobre lo que hay detrás de ella, donde las apariencias que podamos descubrir en las fotografías nos digan algo más frente a la relación que establecemos con ella; se ha ido convirtiendo en un nuevo sistema para interpretar el mundo a través de una mirada inversa, es decir, por el cuestionamiento

profundo de la realidad, a través del cual nos reconocemos; como sostiene Barthes al decir que la fotografía esta mas cerca que la realidad.

“La fotografía es inclasificable por el hecho de que no hay razón para marcar una de sus circunstancias en concreto; quizá quisiera convertirse en tan grande, segura y noble como un signo, lo cual permitiría acceder a la dignidad de lengua; pero para que haya signo es necesario que haya marca; privadas de un principio de marcado, las fotos son signos que no cuajan, que se cortan, como la leche. Sea lo que sea lo que ella ofrezca a la vista y sea cual sea la manera empleada, una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos”. (Barthes: 1989; 34).

Otro punto importante es la universalidad de la imagen que hace difícil lograr una interpretación única frente a la fotografía, es así que Susan Sontag le atribuye poderes. *“Visualizar la realidad como una sucesión infinita de situaciones que se reflejan mutuamente, extraer analogías de las cosas más disímiles, es adelantar la forma características de percepción estimulada por las imágenes fotográficas. La realidad misma empieza a ser comprendida como una suerte de escritura que hay que decodificar”.* (Sontag: 1977; 169). Lo que realiza Sontag, es un paralelo con otros sistemas de representación visual, otorgándole al procedimiento óptico-químico el carácter de instantánea congelada como fragmento de un momento en el tiempo. Se podría calificar como una grabación de una situación atrapada en un papel fotosensible, y que mantiene con la realidad una relación natural, es decir, su huella.

El problema de significación comienza a aparecer cuando los fotógrafos/as empiezan a buscar una unidad de representación que se identifique con una iconografía como proceso, en el sentido de un saber no consciente sobre el pasado y el presente y como forma de recomponer la historia latinoamericana. Esto a través de la mirada centrada en las contradicciones de las sociedades indígenas y las poscoloniales que aún coexisten. Lo fotográfico sirve como intención retórica y conceptual, es transformación de vida que se intensifica en imágenes a través de acontecimientos que cobran sentido en su conexión con la totalidad de las tradiciones, que pasan a ser una serie de influencias recíprocas en la fotografía Latinoamericana.

Si la fotografía reproduce y refleja por medio de la objetividad de la cámara, el fotógrafo/a también reproduce y refleja pero por medio de la imagen una subjetividad que reside fuera del objeto tecnológico y tiene como resultado una imagen que se hace presente en lo fotográfico. En este contexto, al abordar los temas en Latinoamérica los fotógrafos/as comparten experiencias culturales y políticas similares, características históricas que documentan la imposición desde el extranjero de sistemas, creencias y estructuras institucionales que pasan a estar en función del encuentro de una realidad que se pretende documentar, pero este encuentro es de por sí un desencuentro por la

complejidad de las culturas e identidades que sobrepasan los conceptos impuestos. En lo fotográfico, los signos se producen mediante la representación de una realidad y pueden codificarse en relación a las tradiciones que operan como comprobación de toda una cultura que habita en un doble territorio, en tanto son representaciones de lo real y en un nivel subjetivo.

Lyotard, en la versión española de su libro: "Lo Inhumano. Charlas sobre el tiempo", define: *Las "culturas", en el sentido del culturalismo, pueden considerarse como nebulosas de hábitos cuya acción persistente sobre los individuos que son sus elementos está asegurada por los dispositivos energéticos estables que la antropología contemporánea llama estructuras*" (Lyotard: 1988; 57). Plantea la oposición entre las estructuras dominantes y la dimensión simbólica de la cultura y muestra el carácter poco claro del debate sobre la inscripción de lo "latino" precisamente porque, como hipótesis aspira a rendir cuentas de los procesos de producción en los cuales se encuentra inscrita la imagen en América del Sur, aún cuando estas sirvan para explicar, analizar y estudiar el impacto de las confrontaciones culturales que habitan en Latinoamérica buscando un sentido de ideas y no una relación lineal en las producciones.

Expresamente, Lyotard, en su estudio "Logos y Tekne, o La Telegrafía", se refiere: *"En las culturas tradicionales, los hábitos así gobernados incluyen también elementos geográficos y cronológicos, o mejor sería decir lugares y momentos, lugares dichos y momentos dichos, porque por construcción esas culturas son nebulosas de hábitos insertadas en un espacio-tiempo consuetudinario. Consuetudinario como un terruño"* (Lyotard: 1988; 57). Es decir, lo fotográfico comporta un saber o un seudosaber que se presenta como natural o generalizable en las imágenes fotográficas y, por lo tanto, no discutible ni analizable ya que habla de construcciones sociales al subrayar su carácter de representación dentro de un espacio determinado por estructuras internas y formales, donde las imágenes reconstruyen la historia.

La fotografía como objeto cultural opera recíprocamente entre lo fotografiado y el sujeto, al contener su referente, lo corporiza y lo hace presencia, asimismo se produce en la foto una relación íntima entre imagen y contenido. Por la tensión existente entre representación y la realidad, propone una lectura como argumentación de una presencia que es evocada por medio de la imagen que se hace productora de un tiempo donde lo representado crea otra existencia, con nuevos lenguajes referidos a los afectos, como recreación de la realidad latinoamericana, que comparte un proceso histórico común.



Lo que se va desprendiendo de este análisis son las modificaciones de visiones impuestas ligadas a una historia fragmentada; por lo tanto, comentar lo fotográfico es implicarse en cuestiones de sensibilidad y de ideología. La fotográfica corrobora las imágenes mentales (inmateriales e ideológicas) y las transforma en una verdad material; es decir, trasforma la ficción en realidad, la fantasía en verdad y los prejuicios en hechos concretos. Una vez que el documento fotográfico le otorga validez, lo imaginario adquiere forma real; en consecuencia la fotografía permite múltiples lecturas. La fotografía en cuanto ordenamiento de significación, se hace, se deshace y se rehace; no se habla de una cuestión de sentido ni de realidad, sino más bien de búsqueda de transferencias hacia otra imagen implícita, más cercana a lo cotidiano que surge de la vida, del goce de mirar mostrando la sensualidad en cada foto que Paz entrega, todo su mundo creativo se refleja como expresión poética.

1.2. Fotografía y Memoria



Paz Errázuriz
Exposición: Nómadas del Mar
Título: Atáp, Ester edén Wellington.

Más que ninguna otra práctica, la fotografía se encuentra perturbadoramente ligada a la muerte, a la desaparición del tiempo y del cuerpo vivo, a la consignación del recuerdo de lo ya sido, y es por esto que la fotografía desempeña un rol determinante en la reflexión crítica y social sobre memoria y memorialidad.

Nelly Richard

La fotografía ha ido mostrando a través del tiempo una serie de posibilidades a modo de interpretación, en este sentido esta se convierte en punto de partida. Así reduce y ensancha nuestro campo de visión históricamente lexicalizado y aceptado, mediante el cual la realidad es concebida y codificada. Es precisamente aquí donde el acto fotográfico adquiere un nuevo estatuto: la distancia en el tiempo, la que nos aparta de lo referencial. Sólo queda ahí su huella singular, que atestigua su existencia, que apela a reinstaurar los códigos perceptivos de reconocimiento frente a la realidad que pretende representar. De esta forma, lo que me interesa relacionar es la fotografía y la memoria como encuentro que se produce con la materialidad (despoja a la realidad de su valor), la sustrae y la suspende en cierta realidad ausente, al atrapar lo verdaderamente significativo de la imagen, la realidad misma como fragmento de aquello que nunca podrá ser captado como totalidad, porque son inscripciones que dan cuenta del pasado.

El cuestionamiento de la imagen como nueva lectura que la distingue de otros medios de representación, abre nuevas perspectivas frente a lo representado por su relación indicial y metonímica con la realidad. Así la fotografía funciona como equivalente físico material de la memoria. Es por esto, que se debe acudir a la fotografía como prueba que reafirma una memoria detenida y no me refiero a imágenes que produzcan satisfacción o rechazo, sino que utilizar la imagen como intención creativa que posee un significado común, posible de decodificar como fragmentos de una realidad. Lo que hace la foto, es recuperar en el cuerpo fotografiado su apariencia formal para comenzar a establecer relaciones. Nuestro sentido común percibe el tránsito del tiempo, donde somos observadores de algo más que una imagen; se trata de la superposición de dos temporalidades. Con la fotografía, la imagen viaja, por lo tanto, cambia de sentido donde el tiempo es manipulado, encuadrado, limitado dentro de un soporte e intervenido radicalmente sobre la realidad. Así, se produce inevitablemente un golpe psicológico debido a ese aislamiento brutal de las formas con su referente, inmoviliza el tiempo que transcurre de tal manera que la foto puede considerarse como la confirmación de ese tiempo, al devolver el tiempo original.

Es así, que al enfrentarnos a la imagen estamos en presencia de la distancia, que se produce por el desplazamiento con lo real, donde el sujeto fotografiado pasa a ser objeto, pero un objeto cargado de significaciones, convirtiéndose en sí en un testimonio. Se establece una relación entre lo sensible y lo inteligible. Lo primero nos

remite a la categoría de significante y lo segundo a la de significado; imponiendo una visión de la imagen fotográfica como puente entre pasado y presente; pero no sólo en la medida que ella capta los tonos de una época sino también en su capacidad para plasmar el campo material de un tiempo: inscribiéndolo, representándolo y descubriéndolo por medio de su densidad simbólica. Como afirma Ronald Kay en “El tiempo que se divide”: *“La foto, con las vastas capas de silencio que en su superficie extiende sobre la materia de las cosas y sobre el aura de las personas, crea ese distanciamiento interno, el vacío que atrae en las mismas instancias retenidas al eco de hechos futuros, o sea, a la intercalación de una zona diferente de percepción, la luz impalpable de miradas no nacidas, la latencia de una voz otra, ajena y lejana y sucesiva, que diga los paisajes de la memoria no percibida directamente por los sentidos”* (Kay: 1980; 20). De esta forma, los vínculos que tiene la fotografía con su referente dan la posibilidad de una serie de interpretaciones ya que la imagen fotográfica registra la noción de tiempo y, plantea otra relación frente a la imagen, que se mueve dentro de nuestras propias vivencias. Esto se justifica, a nivel de conciencia, en el sentido de tratar por medio de la foto atrapar ese tiempo perdido, es decir, lo que queda en términos analógicos, tiempo y espacio.

Más adelante Kay plantea: *“El disparo del obturador de la cámara interviene en el movimiento exterior y lo detiene para fijarlo en el negativo. El aparato penetra en la densidad de las cosas, arranca los seres del espacio, los sustrae de lo perecible, exponiéndolos en la superficie sensible, extrayéndoles el exceso de espacialidad, a fin de tomarlas, acogerlas y fijarlas virtualmente como puras huellas visibles”*. (Kay: 1980; 22). Aquí, el autor está planteando la objetivación de la fotografía por medio de la técnica que certifica la visión del otro, dando la posibilidad de resituar a la fotografía como un sistema de representación que abarca algo más que lo testimonial, proporcionando una nueva mirada de reconocimiento en la fotografía y, desde ese reconociendo se inscribe la imagen fotográfica en América Latina.

Desde este momento comienzo a unir los conceptos tiempo y espacio dentro de lo fotográfico. El tiempo es una dimensión esencial para la imagen y lo entendemos como experiencia temporal que logramos percibir a través de los cambios que nos afectan por la intensidad psicológica que ésta produce; es el dispositivo en el cual se representa o se presenta la realidad y, por consiguiente se establece la relación. Como medición espacial de tiempo, no es otra cosa que el espacio cambiante que desarrolla un sentido al integrarse con los sucesos que lo marcan y, que sólo pueden ser marcados por el espacio cambiante (la foto ha capturado el tiempo para restituirlo en una imagen). Nuestro sentido común percibe el tránsito del tiempo, donde somos observadores de algo más que una imagen. Existe con la foto la necesidad de atrapar ese tiempo en contradicción con la realidad, ya que éste transcurre, se hace eterno e irrepetible por lo tanto, cambia de sentido. Así el tiempo manipulado, encuadrado, limitado dentro de un soporte, e interviene radicalmente sobre la realidad.

El espacio en la fotografía es finito y definido. También se define como una facultad, una forma de percepción y es la única manera en que se puede percibir el mundo físico determinado por los límites que lo circunscriben. La fotografía relativiza tiempo y espacio, dando testimonio de su existencia temporal y en cuanto al espacio está determinado por los límites que lo circunscriben, es decir, en sus límites materiales (imagen, impresa). *“La fotografía retarda el tiempo hasta el punto de su detenimiento. En el escenario de la toma se captan, se precipitan, se distribuyen, se interceptan y se solidifican materialmente energías innombradas que traman el tiempo.”* (Kay: 1980; 20).

Kay da cuenta de la tríada tiempo, imagen y forma, en la cual la fotografía suspende el tiempo y lo transfiere indefinidamente hacia un no tiempo y pone en escena el problema de la distancia que se produce entre realidad y tiempo. El tiempo como captura permite dar cuenta de la emergencia que se produce en la imagen al descansar en tres funciones: el fotógrafo, el observador y la representación; así es posible problematizar las relaciones entre el dispositivo técnico (cámara); la representación (fotografía) hasta la realidad de donde son arrancados. Es oportuno recordar de qué modo Roland Kay aborda el tema de lo ausente, de la pérdida, de la fractura del tiempo producido por la fotografía, que significa que la imagen-foto irrumpe en la realidad, es decir, la solidificación de un tiempo pese al conjunto de reglas y connotaciones ya establecidas, en las cuales el tiempo es una progresión temporal de acontecimientos. Pero la fotografía, fractura ese tiempo y lo devuelve atemporal: presente infinito.

La representación en la foto es siempre descriptible, uno está conscientemente al tanto de la idea de realidad que se suma a nuestro conocimiento previo y puede ser decodificada, ya que sabemos que la imagen fotográfica es una marca, una huella producida por procedimientos físico-químicos. La representación supone el reconocimiento de un saber, lo cual es una modificación en lo registrado que trasciende los estrechos límites de lo particular, para elevarse a categoría de símbolo, a representación de un lenguaje. Lo que el observador ve, es su valor representativo y su relación con la realidad de la cual partió; ya que representar un momento, una fracción de tiempo detenido. Postula, de alguna manera a mostrar el transcurso del tiempo que es retenido en la imagen que pasa por nuestros recuerdos, se somete a un proceso de adaptación y apropiación, por medio del cual podemos construir de alguna manera ese tiempo ya que cada fotografía inaugura el lugar de la mirada. Frente a la presencia del tiempo y la memoria que son capturados en la imagen, nos hace ver su tránsito en el sentido de: contarlos, interpretarlos, sentirlos y re-vivirlos. Llega a nosotros dando testimonio de los límites en los cuales las imágenes pasan a ser presencia, siendo capaces de abarcar una diversidad de momentos en un espacio; vehiculizando y transmitiendo la ausencia. La fotografía permite percibir el referente y atestigua la

existencia de un hecho que se muestra en la foto, cuya significación completa depende de las relaciones que se puedan establecer con la fotografía.

La memoria es la respuesta a la incertidumbre del paso del tiempo, es algo que se manifiesta constantemente en la conciencia, por lo tanto, es creadora, puesto que recrea el pasado y nos devuelve el tiempo perdido en presencia, es decir, en presente. Memoria y fotografía funcionan de manera parecida, son huellas de una indeterminación de tiempo capturado, trayendo a presencia lo que fue a pérdida. La fotografía es búsqueda de un pasado que temporaliza el referente en la imagen y la sitúa en relación con el tiempo ausente en cuanto se produce el disparo del obturador y pasa a ser presente, pero el presente que presenta no es sólo la presencia del pasado, sino su actualización al ser recorte del tiempo rebasando las apariencias de la imagen. *“La memoria es un proceso abierto de reinterpretación del pasado que deshace y rehace sus nudos para que ensayen de nuevo sucesos y comprensiones”* (Richard: 2001; 29). En este sentido, la fotografía no descansa en la sucesión, ni en la construcción de lo real, sino de un cambio de estado que sufre la realidad al pasar a ser fragmentación de lo real; deja afuera la continuación del mundo, incluso la continuación de su tiempo, a cambio de un tiempo propio.

“Lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente”. (Barthes: 1980; 13).

La representación del pasado por medio de la imagen, o lo que se graba sobre la emulsión fotográfica y posteriormente sobre la copia en papel, es la apropiación de ese tiempo en cuanto fuerza simbólica. Así, como fundamenta Sontag: *“Recordar es, cada vez más, no tanto recordar una historia sino ser capaz de evocar una imagen”*. Aquí Susan establece la relación de lo fotográfico con la realidad que permite trazar un puente entre fotografía y memoria; ambas están constituidas por una oposición complementaria que propone otra clase de comunicación, regida por leyes distintas que inventan configuraciones imaginarias por medio de los sentidos, y su contenido es la evidencia de una mirada que funciona a través del tiempo.

Las imágenes fotográficas proporcionan un nuevo entendimiento, constituyendo un carácter de testimonio que se transforma en territorio que se confirma a sí mismo. En donde lo cercano y lo lejano de las imágenes se tensionan visualmente, creando una sensación de espacialidad en que se conectan dos mundos: el pasado y el presente. Es una especie de conversación por emoción, que de algún modo distingue dos espacios paralelos de Vida y Muerte, enigmas que nos hacen pensar en una manera distinta de mirar las diversas manifestaciones acerca de la existencia y el pensamiento. Si lo fotografiado rompe con la realidad y recrea la ilusión de realidad es

porque de alguna manera lo perdido se hace presente en el ahora, percibiéndose una relación imperturbable entre memoria detenida y presente. Es abrir el recuerdo por medio de las imágenes fotográficas y de alguna manera volver al principio, al encuentro de la realidad. La foto extiende una consistencia coherente por medio de la evocación e invocación de lo ausente haciendo visible lo perdido.

“Pues es necesario desde luego que, en una sociedad, la Muerte esté en alguna parte; si ya no está (o está menos) en lo religioso, deberá estar en otra parte: quizás en esa imagen que produce la Muerte al querer conservar la vida. Contemporánea del retroceso de los ritos, la Fotografía correspondería quizás a la intrusión en nuestra sociedad moderna de una Muerte asimbólica, al margen de la religión, al margen de lo ritual, como una especie de inmersión brusca en la Muerte literal. Vida /Muerte: el paradigma se reduce a un simple clic del disparador, el que separa la pose inicial del papel final.” (Barthes: 1980; 160).

Las fotografías sugieren en forma más directa los profundos cambios, permitiendo por medio de la foto examinarse a sí mismos y a la sociedad y subrayando elementos identificatorios sobre tradiciones, como reconocimiento de nuestra propia participación e integración en la construcción de imágenes para reflejar una nueva interpretación a lo exótico, que valore más lo inesperado dentro de las producciones fotográficas y permita leer lo contemporáneo a través de paradojas y contradicciones del pasado. La cualidad sobrecogedora de un recuerdo es que produce fascinación al establecer una intensidad en las imágenes a modo de revivir sentimientos por medio del pasado que permanece en la retina y en la memoria visual de un pueblo. La imagen fotográfica trabaja con el recuerdo de lo que falta negando la eterna ausencia, el ir a pérdida.

Desde el proceso de Conquista hasta nuestros días, se ha producido un largo proceso de apropiación e integración cultural que se hace presente por medio de sus expresiones y constantemente haciéndose a través de la coexistencia de diversas visiones y creencias cristalizadas como memoria histórica. Se entiende como memoria no sólo la tradición, sino también la construcción de experiencias a través de lo fotográfico que transforma lo intangible en tangible; reflejando la realidad social, las influencias culturales y estéticas extranjeras, sin olvidar que toda cultura se provee de un sistema de interpretación de acuerdo a su realidad. Por ejemplo, aparece la fotografía de difuntos que no consiste sólo en la imagen, sino también en el potencial simbólico que ella posee.

El ritual fúnebre es asociado a expresiones folklóricas o fantásticas pero su singularidad reside en la categoría específica de ceremonia que se la une a relatos, leyendas desde la subjetividad de las diferentes manifestaciones de una cultura, cuya

tradición se basa en prácticas rituales. Las fotografías mortuorias eran consideradas como rito social y daban cuenta de una identidad (la foto no re-representa, sino es presencia de realidad), al conservar en su imagen al difunto atestiguan su existencia, como presencia. En los rituales fúnebres en Latinoamérica se esboza la visión de muerte donde el cuerpo no se distingue de la persona, el hombre se confunde con el cosmos, la naturaleza, la comunidad. Si pensemos en la iconografía precolombina donde la muerte era reflejo de una doble visión: Vida-Muerte / Vida - Transmutación, el cuerpo además de ser venerado y conservado tenía la función de conmemorar el aspecto mitológico de su universo, sustento de su relación con el ser, las cosas y los antepasados, en el cual la realidad y el mundo sobrenatural constituían una unidad orgánica organizada.

“La vida se prolongaba en la muerte. Y a la inversa. La muerte no era el fin natural de la vida, sino fase de un ciclo infinito. Vida, muerte y resurrección eran estadios de un proceso cósmico, que se repetía incansablemente. La vida no tenía función más alta que desembocar en la muerte, su contrario y complemento; y la muerte, a su vez, no era un fin en sí; el hombre alimentaba con su muerte la voracidad de la vida, siempre insatisfecha”. (Barthes: 1980; 161).

Lo fotográfico transita por la muerte en un continuo retorno y se manifiesta a través de la imagen como una presencia circular, que juega como objeto mediador y permite la posesión de lo perdido representando metonímicamente al ser amado. Construir, habitar, pensar la importancia de visualizar el recuerdo, ya que la fotografía atestigua que no hay corte entre tiempo y memoria, al menos en sus funciones reactivas frente a lo mirado. Esto no significa que lo fotográfico es la conservación del pasado en el presente, sino más bien es su reactualización porque el presente va adquiriendo un nuevo significado cuando vinculamos lo que está dado directamente en la imagen con lo que ya no está. Propone una lectura frente a la tensión existente entre la representación y la realidad al estabilizar el referente, lo ordena desde un punto de vista y le concede sentido al formar un código de comunicación decodificable. Conviene precisar, en este punto, el concepto problemático de la fotografía como memoria, de lo que ocupa un lugar en el presente, pero sin embargo se confluyen en un tiempo presente que se constituye en historia: capital simbólico. Como sostiene Octavio Paz: *“El tiempo deja de ser sucesión y vuelve a ser lo que fue, y es, originalmente: un presente en donde pasado y futuro al fin se reconcilian”.*

(Paz: 1981; 16).

Los fotógrafos dan cuenta del simbolismo en las imágenes al proyectar un reconocimiento dentro de la fotografía como fragmentos de una realidad que se arma a través de la conexión entre experiencia de vida y sus respectivas formas simbólicas, generando un espacio de ambigüedad que permite pensar, reflexionar en relación a los

códigos de significación de las imágenes, a la forma en que éstas se articulan. Por lo tanto, la imagen es concebida como símbolo formado por medio de la herencia recibida y de una conciencia histórica que se instala frente a toda la representacionalidad que pasa a formar construcciones de realidades, reconociendo la presencia de tradiciones al mirar cómo éstas se reflejan en las imágenes a través de su valor simbólico, de ideas y creencias, cuyo significado se basa en la experiencia de los fotógrafos y en la comprensión de un pasado.

Existían tres categorías claras de encuadrar las fotografías post mortem “...*la primera consistía en fotografiar al difunto como si estuviera vivo, la segunda, en fotografiarlo como si estuviera dormido y la tercera, en hacerlo en su condición de muerto...*” (Cuarterolo: 2002; 52).

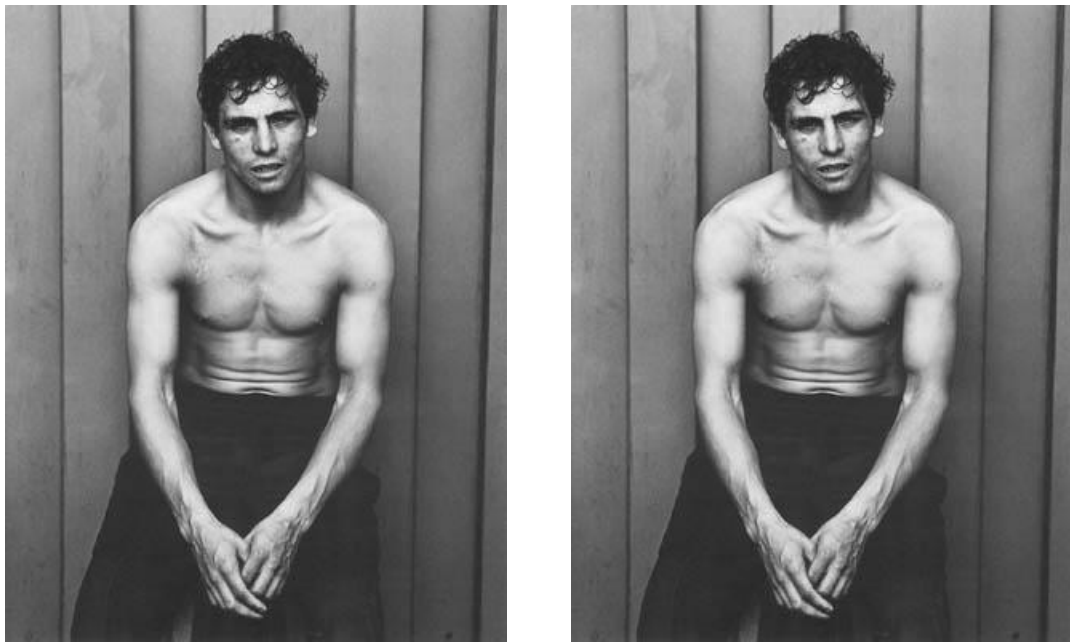
Desde esta última categoría ingresamos al retrato de difuntos principalmente niños (ritual fúnebre) pasa a ser uno de los motivos centrales de identificación de la fotografía en América del Sur, aunque su práctica se remonta desde el siglo XIX en Europa. Estas imágenes brindan la oportunidad de revisar el complejo contexto en el cual la fotografía se encuentra. Comprueba, al remitirse al pasado que sí existe una relación privilegiada entre memoria y tiempo, al ser atrapada entre dos ambiciones incompatibles. Por un lado, el deseo de recuperar el pasado y por otro es el de utilizar la foto a modo de vehículo para lograr retener un tiempo: Arraigo y desarraigo.

Configurar desde este punto la imagen fotográfica latinoamericana, por medio del ritual fúnebre marca necesariamente la construcción de espacios discursivos que poco a poco nos hace ver la historia a través de creencias mágicas que se establecen por medio de la fotografía; aportando un nivel poético al describir en forma de historia la intimidad del dolor, al objetivar intencionalmente el cuerpo muerto. “*El cuerpo del difunto es inevitable signo de muerte, la foto captura la realidad física de la muerte*”. (Cuarterolo: 2002; 35). El valor fetichista que adquieren las fotografías mortuorias como imagen expresada en el cuerpo; lugar común en el cual existe el reconocimiento del recuerdo citado en foto: muerte convertida en narración.

Otro tema recurrente dentro de la fotografía latinoamericana es el retrato que pasa a ser la vía por la cual se comienza a diferenciar a la fotografía indigenista, se presentan nuevas y complejas construcciones sociales, mostrando la vida urbana que significa empezar a descubrir el espesor de la realidad latinoamericana, a través de un método de trabajo, que plantea una perspectiva interior respecto a lo fotografiado, que supera cualquier consideración frente a lo establecido como fotografía latinoamericana; ya que se trabaja con la potencialidad estética del recuerdo.

Lo fotográfico ya no es sólo la experiencia de una visión indigenista, si no algo que se ofrece análogo, por medio de la evidencia que entrega la imagen y la experiencia que tenemos de ella. El conocimiento que adquirimos por medio de la imagen es experiencia de la realidad y su significación se expresa por la complicidad del sujeto que experimenta la imagen. Ésta comienza a existir hasta que despierta en el espectador un sentido: él la decodifica, él la analiza y por último es él quien la construye. Es así como descubrimos su capacidad transgresora dentro de cualquier contexto que se la ubique.

1.3. El problema de la fotografía



Si partimos de la premisa que la imagen es la representación que tenemos de las cosas, la imagen fotográfica se encontraría necesariamente destinada a la representación de la realidad. En este caso nuestra propia realidad, la que reflejaría por medio de las imágenes una objetividad latinoamericana y su resultado debería ser una fotografía que haga presente en la imagen, dicha realidad. Pero las imágenes fotográficas están cargadas de una subjetividad - la mirada del fotógrafo/a-, es allí donde podemos encontrar indicios de rasgos significativos como puntos visuales identificatorios de una cultura, y por otro lado el observador de la imagen que se identifica con esta mirada. Así surge la pregunta de cómo los fotógrafos/as enfrentan el problema de la "latinidad" o es sólo una imposición más, de nominar a través de códigos preestablecidos lo que se entiende por fotografía Latinoamericana.

En torno a la fotografía, el debate surge desde que ésta entra en escena transformando la visión de mundo, suscitando una discusión que dura hasta nuestros días y en particular hacia su sentido como medio artístico, que irrumpe dando nuevas posibilidades a la creación. Las fotografías, a diferencia de la pintura, se afirman como verdad de lo que aconteció; permiten generar un territorio narrativo que refleja la vida y sus ficciones, sus frustraciones, sus deseos, su memoria y sus anhelos, poniendo de

relieve la complejidad de la mirada fotográfica que se sitúa en el cruce que se produce con la realidad y la representación: qué significa identificarnos y reconocernos en la imagen. Ya Benjamín había hablado de la pérdida del “aura”, es decir su carácter cultural en el proceso de contemplación, en tanto objeto único e irrepetible, como objetos preciados, en tanto originales (singularidad del acontecimiento único)-; *“el aquí y ahora del original constituye el concepto de autenticidad”*. (Benjamín: 1973; 17).

Al responder a Benjamín, inmediatamente hay que tomar en cuenta que existe una postura romántica frente a la representación pictórica (lo irrepetible, lo genial); como se sabe, la gran polémica existente entre la autenticidad de la pintura y la reproductividad técnica de la cámara. Esta dicotomía “original/copia”; formada por dos registros que, cada uno en sí mismo ha perdido su verdad, pero cuya contraposición constituye su sentido que hace posible su análisis. Pero esta pérdida del “aura” abre la posibilidad de interrogarnos frente a lo fotográfico, ya que la imagen deja su huella, el sentido que se separa del acontecimiento (sólo conserva el signo del acontecimiento pasado) por lo tanto, lo que capta la cámara no es en absoluto producto del empirismo sino el resultado de una puesta en escena artística con su presentación como único propósito. La imagen-foto no opera como disolvente de los lazos culturales sino como espacio imaginario de identificación permitiendo escapar a la incomprensión de la realidad ubicando en las sociedades sus referentes, pero esta salida no se abre a partir de la igualdad sino de la diferencia.

Benjamín establece *“En la fotografía, el valor exhibitivo comienza a reprimir en toda línea al valor cultural. Pero éste no cede sin resistencia. Ocupa una última trinchera que es el rostro humano”*. (Benjamín: 1973; 31.). Más adelante dice... *“La época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural: y el halo de su autonomía se extinguió para siempre. Se produjo entonces una modificación en la función artística que cayó fuera del campo de visión del siglo”*. (Benjamín: 1973; 32). Es así que la fotografía produce un discurso que se basa en la unión de identificar y de significar una temporalidad no lineal, al producir una yuxtaposición que crea una estructura dentro de la imagen fotográfica, la cual permite interrogarnos sobre un espacio cultural. Ésta se manifiesta a través de distintas sensaciones: la distancia que produce y da cuenta de la conexión física, al registrar desde lo cotidiano y trascender a lo inimaginable o por el enfriamiento que provoca la foto como mediación entre la realidad y representación, ya que mirar a través de ella supone develar lo oculto- crear fisuras en la realidad trasladar el centro de atención de la mirada al subconsciente, poniendo al descubierto los misterios de lo no revelado por el ojo.

“Así es como resulta perceptible que la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo. Es sobre todo distinta porque en lugar de un espacio que trama el hombre con su conciencia presenta otro tramado inconscientemente”. (Benjamín: 1973; 48).

En la fotografía, los signos se producen mediante la representación de una realidad que es posible decodificar, tanto entre sí como en relación a una tradición de otros signos posibles. Al hablar de signo me refiero a ese tipo de índice, que se presenta como manifestación física de una causa que remite a una manifestación literal de la presencia. Esto implica un cierto desplazamiento de la escena, la cual produce una pérdida de equivalencias. Ya que lo que se graba sobre la emulsión fotográfica ha pasado a pérdida por lo tanto, en la imagen siempre existe un rasgo de ausencia que se manifiesta en el estado de suspensión temporal-espacial como circunstancia que está registrada.

No obstante, lo que interesa sobre el pensamiento benjaminiano, es la relación que establece con el relativismo histórico y la noción de estética del original, que plantea una cuestión que es clásica en el lenguaje pictórico: el problema de la representación y de la obra única, esto implican una reconversión del tiempo histórico que se entrelaza con las imágenes fotográficas al producir un saber social que se manifiesta por medio de lo artístico ya que la fotografía instaaura una duda sobre la realidad, la subjetiviza.

Toda la vida cultural, en lo que a la pintura se refiere, cambió con la introducción de la fotografía. Ésta irrumpe transformando la noción estética del original, con la desaparición del aura o el relativismo histórico. La imagen transita, cambia de sentido y pasa a tener una dinámica diferente; todo lo variable y transitorio queda detenido, congelado en el tiempo pone un paréntesis en la realidad al transfigurar los signos visuales que funcionan como nexos entre lo representado y la realidad. Por lo tanto, el concepto de representación ha dado lugar a múltiples reflexiones que han permitido considerar que la realidad es interpretable, es así que el fotógrafo por medio de recursos técnicos y subjetivos da cuenta de ella a partir de inscripciones, representando la esencia profunda de las cosas o sacando a la luz los terribles símbolos del subconsciente colectivo sobre lo real y las ficciones, en este espacio creado por el fotógrafo que muestra o demuestra algo que pasa a ser presencia/ausencia de lo real buscando nuevos ejes de significación para liberar más alternativas de interpretación.

Para interpretar lo fotográfico hay que dotar de realidad a la imagen, es decir, incorporar un sistema de reglas al cual pertenece: históricos, religiosos, políticos que permitan establecer una relación sujeto (fotógrafo)-objeto (imagen) al explorar no solo la identidad de lo real, sino también la subjetividad por medio de un reconocimiento común. Es aquí donde por primera vez podemos hablar de una identidad fotográfica latinoamericana como procesos internos que participan de todas las representaciones sociales configuradas a través de las realizaciones acumuladas en la historia cultural de los pueblos. Así, tanto las ciencias como las artes se definen, en parte, por marcos colectivos de referencias y estos son los que inciden para que la realidad asuma múltiples significaciones en los diversos grupos sociales que conforman los países

latinoamericanos. En este sentido, los códigos se rearticulan según el lugar que éstos son leídos, por lo tanto, la mirada fotográfica en Latinoamérica debe ser pensada a través de procesos y contextos, ya que atraviesa prácticas culturales, nuestra formación y nuestros modos de construir la realidad.

El fotógrafo reserva, en cambio, su mirada que se sitúa más allá de toda posición frente a una rotulación binaria entre realidad /apariencia; identidad /alienación; verdad /falsedad. Se relaciona con la presentación objetual, lo que, implícitamente, lo instala frente a un lugar de privilegio ya que construye realidades y permite interrogar el registro por medio de una visión más intensa, inventando una mirada, es decir, otra visibilidad. Otro punto importante de inflexión es la transformación de la representación que toma lugar desde la pintura de Cézanne en adelante y que están en consonancia con las deformaciones y aventuras conectadas a dos conceptos: de espacio y tiempo (la distancia temporal que se produce en el mensaje fotográfico y, la fotografía como presencia.).

Para exponer la problemática de la imagen fotográfica en Latinoamérica, identificaré tres movimientos fotográficos que determinaron la imagen del siglo XX entre los que se encuentran:

- la fotografía directa.
- la fotografía experimental.
- el fotoperiodismo.

Cuyas relaciones las podemos encontrar entre la composición de un saber, el significante de la imagen y su discurso institucional.

El nuevo realismo que tuvo en la literatura a sus mayores cultores fue tan orientador para la fotografía que aún pasado su auge hubo fotógrafos interesados por esta corriente en los años 60'. Pero los fotógrafos, conscientes de su momento histórico, le infundieron modificaciones sorprendentes. Ya no bastaba la imagen común, sino aquella que resaltara alguna dimensión mágica. Esto fue el punto de partida del realismo mágico. Este transita por lo cotidiano retornando al interior para mostrar diferentes puntos de la realidad ampliándola mediante la magia de la lógica. Luego a raíz de los dictados dadaístas y surrealistas cuando se produce el verdadero punto de inflexión, en el que la fotografía pasa a ser algo más que el mero registro de la realidad, es así que la imagen fotosensible se iría sacudiendo paulatinamente, para formular sus propios postulados lingüísticos.

El grado de experimentación formal y la nueva apariencia conceptual que marcarán las imágenes a partir de la revolución surrealista tienen en gran parte su punto de arranque en el momento en que la fotografía se incorpora a la vanguardia. El surrealismo con el mundo fotográfico en Latinoamérica crea vínculos de asociación con connotaciones mitológicas o expresiones propiamente folklóricas o fantásticas, estructurando un esquema visual totalmente nuevo al crear relaciones con otros

elementos, escapando al principio de realidad y generando otro significado dentro de la imagen como revelación al evocar mecánicamente acontecimientos que ya tuvieron lugar e invocación de acontecimientos en perpetua recreación, que paradójicamente van construyendo la lectura de la fotografía que implica la representación visual como panorama dinámico que propone relaciones con otras formas de lenguaje visual en América Latina, especialmente con los sistemas de signos de las culturas precolombinas y coloniales.

Reconfigurar lo latinoamericano por medio de la imagen-foto, donde se inscribe la interrogante de la identidad ya que lo fotográfico muestra, exhibe en la imagen la posibilidad de una construcción de una identidad propia que nos permita desplazarnos hacia una reflexión sobre otras dimensiones de la problemática de la representación latina que implican las diversas tradiciones que convergen en la representación visual local. Se presenta por primera vez el concepto de hacer la fotografía, es decir, que el fotógrafo determina completamente la escena. La masificación de los bienes de consumo y el mecanismo de utilización y adquisición de éstos, fueron los que provocaron una situación social absurda a lo cual surgió como respuesta el Neodadaísmo con la reivindicación del entorno real como tendencia artística. En Estados Unidos se le denominó Pop Art, concentraba en su temática la realidad urbana y la cultura de consumo. Al afirmar que la imagen fotográfica se construye a través de la visión del fotógrafo, el concepto de impostura se invalidaría, puesto que hacer fotografía no es únicamente un proceso mecánico. (Krauss: 1990; 133).

Simultáneamente con la reivindicación de la realidad, nuevo realismo y Pop Art, aparecieron tendencias similares en el arte de acción, como el Happening, Land Art, Arte Conceptual, Body Art. Todas estas acciones de arte tienen como única posibilidad de trascendencia, su registro fotográfico. Lo fotográfico permite una transmisión muy exacta de una intención que no puede ser alcanzada por los textos descriptivos. La relación entre vanguardia y fotografía no sólo quedó en su utilización como medio, sino que los fotógrafos/as tomaron la modalidad estilística, partiendo de su propia obra, el uso normalizado de ordenadores para la creación fotográfica y el estallido inicial de la nueva holografía. Todo ello dará paso a la fotografía actual, menos mimética, cada vez más ficcional y creativa.

Lo que lo fotográfico muestra y exhibe en la imagen, es la posibilidad de construcción de una identidad propia, que permite desplazarnos hacia una reflexión sobre otras dimensiones de la problemática de la representación latina que implica las diversas tradiciones que convergen en la representación visual en Latinoamérica. La distinción de la fotografía latinoamericana a la fotografía universal dependería de las diversas perspectivas culturales y, lo mismo puede decirse de lo identitario.

“La identidad es la expresión cultural de la pertenencia a un espacio por parte de personas, individuos y colectividades. Esto implica la forma en que se perciben a sí mismos y a los otros, lo que a su vez tiene que ver con la manera en que se relacionan entre ellos, con otros, y con las instituciones. Los individuos, comunidades y actores colectivos pueden tener múltiples identidades, no necesariamente excluyentes unas de otras, aunque a veces pudiera parecer que sí lo son y aunque normalmente tiende a predominar una identidad principal que subordina a las otras. Las identidades son procesos en el tiempo de construcción nunca acabados y se van configurando no sólo por dinámicas propias o endógenas, sino también por diversas y plurales miradas y perspectivas que vienen de los otros. Desde este punto de vista, el concepto de identidad se relativiza y desubstancializa, perdiendo su lastre ontológico y apuntando a una dialéctica continua de la tradición y la novedad, de la coherencia y la dispersión, de lo propio y lo ajeno, de lo que se ha sido y lo que se puede ser”.(Garretón:2003; 57).

La fotografía comienza a apropiarse de iconos culturales, torciendo y distorsionando su uso habitual; suscitando temas vitales relativos a las relaciones de poder entre las culturas (imágenes denuncia), logrando conexiones entre intención y contenido. Se abren interpretaciones críticas ampliando los contextos en los cuales la fotografía latinoamericana se había visto, que trazan un recorrido más personal e íntimo, que discurre por paisajes de la experiencia, convirtiendo a cada imagen en un lugar de encuentro entre realidad y fantasía. Lo fotográfico es algo más que el mero registro de la realidad; renovación formal y conceptual del lenguaje fotográfico.

La fotografía comienza a ser considerada como una verdadera proyección de pensamiento. Es por esto, que la fotografía latinoamericana ya no es un fenómeno aislado en un paisaje exótico, se mueve como parte de un “continuum” internacional integral a la historia del arte occidental. Es por medio de la fotografía que se inscribe la interrogante que da base al discurso de la identidad latina cruzada por las multidireccionalidades de los mensajes que reelaboran el concepto latinoamericano, al menos en términos de su capacidad para significar, es por esto, que hablar de un proceso de visualización en América Latina es entender los rasgos identificatorios de estas imágenes a través de la repetición como comprensión del mundo visible: reflejo de una mirada cultural. En los últimos diez años, la fotografía Latinoamericana ha encontrado un compromiso existencial comenzándose a hablar de fotografía creativa, la cual busca diferentes caminos de expresión que transitan por el concepto del yo del continuo retorno al propio interior, con el objeto de manifestarse adentrándose en sí mismo y, donde la intensificación de la imagen actúa como elemento de síntesis.

1.4. Desde lo local



La percepción estética del entorno corresponde al punto de vista y a la interpretación de la realidad, es decir, de cómo el sujeto le otorga un sentido a su entorno desde la vivencia y su tradición desde diferentes puntos de vista. Esto opera de acuerdo al modo como codificamos-recortamos la imagen que construimos de la realidad, cuya interpretación está condicionada por las necesidades y, por la manera en que se mira la cultura en que crecemos a través de sus ritos, mitos, valores, tecnologías, ideologías, entre otros factores. En este sentido, el comienzo de una visualidad debe estar vinculado a la experiencia del sujeto respecto al entorno; de ahí el énfasis en el conocimiento de las condiciones que lo rodean como fuente para la construcción de la mirada. Aquí es donde se torna clave la noción de configuración de los lenguajes, cómo la disposición de las partes que componen el colectivo cultural provoca los diferentes significados a través de lo fotografiado.

En 1902, aparece el “Diario Ilustrado”, cuyo orgullo es documentar su información a través de la fotografía, otorgando nuevos códigos al texto explorando en las posibilidades asociativas derivadas entre la imagen y el espectador. Se puede afirmar que desde aquí se comienza a insinuar cierta desregulación de sentidos. Es así, que en 1933 se organiza en Concepción el Salón de Primavera, donde la fotografía se hace presente con cinco cultores de la región: Miguel Peña, Enrique Lavenchy, Inés Soto, Berta Sáez y Nelda Ferrado. Ese mismo año el Salón oficial del Estado comienza a ser organizado por la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile en el museo de Bellas Artes. El llamado Salón oficial de Artes Plásticas, es inaugurado el 2 de Diciembre de 1933. La fotografía tiene ya su propio espacio, desde esa fecha y los siguientes salones oficiales de arte la cantidad de fotógrafos participantes va en aumento.

En 1937, entre el 19 de junio y el 3 de julio, se presenta en el Museo de Bellas Artes el primer Salón de Fotografía, organizado por el Club Fotográfico de Chile. En esta muestra participan 54 expositores de las más variadas tendencias. Aquel primer Salón abrió a Chile las puertas para iniciar sus presentaciones en los salones internacionales, los cuales llegaban a nuestro país más de dos mil fotos procedentes de todo el mundo cada año.

Un grupo de clubes fotográficos provenientes de diferentes puntos del país, queriendo aunar sus inquietudes, formaron la Federación Chilena de Clubes Fotográficos (F.CH.C.F), luego se incorpora a la federation International L'Art Photographique (F.I.A.P). Los integrantes chilenos de la federación adquirirían el derecho a participar en eventos internacionales reconocidos por esa entidad: salones internacionales, bienales y concursos organizados por Naciones Unidas, FAO, UNICEF, UNESCO.

Asimismo, la noción de la percepción estética del entorno a través de lo fotográfico es una posibilidad de integración de los saberes para que el fotógrafo/a se forme un sentido de pertenencia que se manifiestan en el carácter signico de las imágenes producidas en Chile como en Latinoamérica. Sin embargo, la producción fotográfica se moviliza dentro de un pequeño grupo de fotógrafos que, nos otorgara el antecedente socio-histórico y nos narrarán un ambiente que permitirá la búsqueda de esa identidad. El año 1980, marca el inicio de una nueva etapa en el desarrollo del régimen dictatorial. Fundamentalmente es el año del Plebiscito Nacional, que aprueba la nueva institucionalidad. Ella impulsará y autorizará la ofensiva de ampliación y perpetuación del régimen a los diversos ámbitos de la vida social. Los marcos de polémica que se abren con motivo del Plebiscito, aún cuando restringidos y reprimidos, crean por algún tiempo un clima de efervescencia y de movilizaciones que amplían los límites de expresión fotográfica que se moverá semánticamente en tres direcciones: el ocultamiento, la adulación o la denuncia.

En este período gran parte del acontecer artístico gira en torno a un solo problema, la dictadura y, cómo poder incorporar la creación artística cultural a la lucha política y social. La fotografía no se quedó al margen de esto, ya que entre el 2 y 4 de Diciembre se realizó en Fotoforum un congreso para discutir los problemas que afectaban a los fotógrafos, de estos se desprendieron problemas como: necesidad de resguardar y hacer respetar el derecho de propiedad intelectual, reconocimiento estatal de la profesión de fotógrafos, reunir antecedentes para una historia de la fotografía chilena, que nos permita conocer nuestro pasado en forma crítica. Por otra parte se propuso efectuar anualmente una muestra y encuentro en el cual puedan darse a conocer las distintas tendencias y expresiones de la fotografía en Chile. Dentro de este marco es que Paz, impone una mirada que apunta a identificar la configuración de ese tiempo que se va trasformando en histórico y se manifiesta desarticulado por su actualidad, es decir, por su contemporaneidad visual. La forma de conocimiento que utiliza Errázuriz es la imagen que enfrenta realidades dispares dentro de una misma mirada: dos extremos.

“La obra de Paz Errázuriz intersectó el sueño del mago con la pesadilla del dictador, las máscaras de la bella con los desnudos de la bestia, la rutilancia nocturna

del strass con el harapo sucio del cartonero” (Richard: 2004; 10). Entre estos extremos trabaja Paz: memoria (público) y deseo (privado) conceptos que atraviesan las imágenes y portan las inscripciones en las cuales se comienza a armar un discurso desmembrando realidades, cortando espacios como un coleccionista que acapara y atesora fragmentos de vida arrancados de su contexto. Ella no nos presenta una prueba de realidad sino una estrategia de conocimiento por medio de la foto.

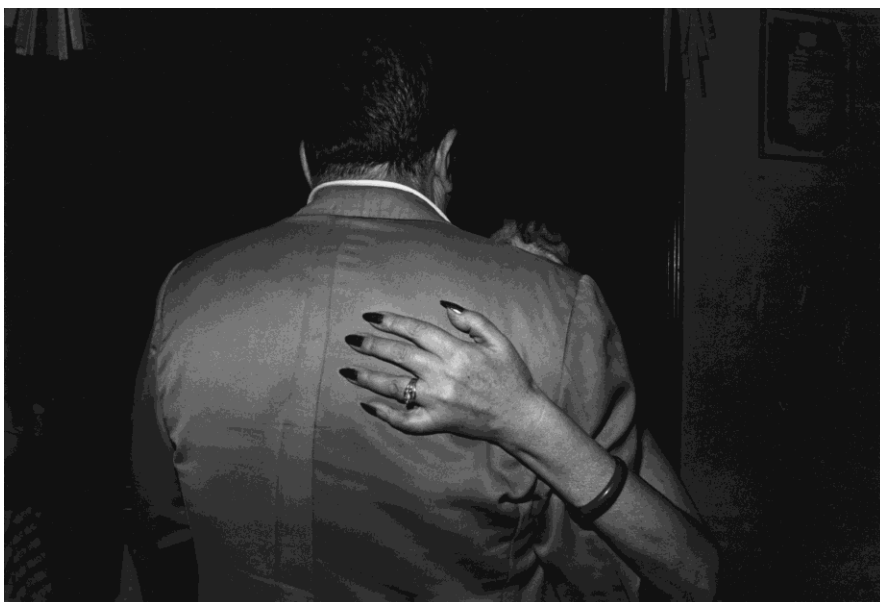


Nuestro modelo cultural se va perfilando a través de políticas de exclusión, de regulación y control, donde es difícil apartarnos para buscar nuevas formas de mirar y de renovar el campo de la imaginación. En Chile, esta manipulación fue impuesta por la dictadura militar, ya que necesitaba de imágenes que reivindicaran sus valores de patriotismo, moral, familia, orden, para infringir de este modo seguridad en su sistema. La imagen fotográfica pasa a moverse dentro de los códigos permitidos, no dando posibilidad de cuestionar el sistema dominante y llegando a extremos tales como la censura total de la imagen en las revistas de oposición. Aquí aparece un fenómeno importante dentro del acontecer fotográfico que es la “no imagen” que adquiere una fuerza tal, que la sola ausencia de ésta produce un contra efecto, que es más fuerte para el observador que la imagen misma, haciendo más notoria la represión. La imagen fotográfica se convierte así en una estructura básica y polivalente que contiene simultáneamente un sentido político y una intención narrativa. Lo fotográfico funciona como un elemento de comprensión del mundo desde la mirada que es visualizada y desde el pensamiento-interpretación, estableciendo pautas de significación al relacionar los diferentes fenómenos históricos ocurridos en Chile como el resto de América Latina. Es así, que se celebra el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía en México DF en 1978, la exposición reunió diferentes tendencias expresivas mostrando la realidad como documento social especialmente los temas políticos y antropológicos. Una cosa es el uso social o político de la fotografía, cuya finalidad no confunde a nadie, y otra es que ese producto se intente dar casi en exclusiva como campo de predilección y específico para la creación fotográfica de gran

parte de Latinoamérica. La celebración del segundo Coloquio de Fotografía latinoamericana en 1981, trazaría en parte el límite temporal de esta época.

Es realmente complejo el análisis de la vanguardia fotográfica en Latinoamérica y especialmente en Chile, puesto que fue necesario la incorporación de planteamientos intelectuales paralelos al avance de otras disciplinas (la pintura, el cine, la literatura que influirían en el medio como también las tendencias de la época: Bauhaus, Surrealismo, Nuevo Realismo) dentro del campo de lo fotográfico para que este medio se sacudiera del mito que la fotografía en América del Sur es solamente documentalista.

En la segunda mitad del siglo XX la fotografía adoptó un aspecto múltiple y desconcertante. Por una parte, continuo desarrollando su actividad documental, pero por otro recibió un impulso creciente en los circuitos de difusión del arte por su potencial visual en toda su extensión (Fotografía Multidisciplinaria, Foto-Assemblages, Nueva sensibilidad, Body fotografía, Fotografía conceptual, Fotosimbolismo actual por nombrar algunos) el interés central es la propia visión de lo Latinoamericano que se presenta por la complejidad de la relación entre los distintos discursos fotográficos, para exponer la problemática común a toda tentativa artística de representar en imágenes el aspecto subjetivo de la realidad en América del Sur. Es así, que la función de identificar y la función de significar surgen por asociación de ideas, creando una nueva realidad a partir de lo que ya está; la fotografía ofrece al espectador la posibilidad de experimentar otros espacios. Consigue trascender la apariencia formal de la propia imagen, construyendo sobre la base de emociones, de tal manera que los acontecimientos imaginarios tienen más realidad que los realmente sucedidos.



“me daba mucha risa....está foto fue censurada...aún no sé qué veían que pudiese ser peligroso” Paz Errázuriz.

CAPÍTULO II

FORMAS DE INVENCION FRENTE A LO REPRESENTADO



“La procedencia permite también encontrar bajo el aspecto único de un carácter, o de un concepto, la proliferación de sucesos a través de los cuales (gracias a los que, contra los que) se han formado”.

Michel Foucault, en Nietzsche, la Genealogía, la Historia.

Diane Arbus
Título: Mujer con máscara de pájaro,
1967.

2.1. Diane Arbus monstruos selectos

“Quiero abordar las ceremonias dignas de consideración de nuestro presente porque, mientras vivimos aquí y ahora, tenemos tendencia a percibir sólo lo que es aleatorio, estéril e informe. Mientras lamentamos que le presente no sea como el pasado y perdemos la esperanza de que se convierta en el futuro, sus innumerables hábitos inescrutables permanecen a la espera de un significado. [...] Éstos son nuestros síntomas y nuestros monumentos. Deseo preservarlos porque todo aquello que es ceremonioso y curioso y corriente llegará a ser legendario”.

Diane Arbus

¿Qué fotografía Norteamericana podría ser referente de la mirada fotográfica de Paz Errázuriz? Frente a esta interrogante aparece la obra de Diane Arbus quien me permite ingresar a un territorio por el cual podré identificar conexiones entre su mirada de mujer fotógrafa- *norteamericana* y, la mirada de Paz Errázuriz mujer-fotógrafa- *latinoamericana*; ambas insertas en un continente que se divide en dos hemisferios; norte –sur; lugares completamente diferentes por cuestiones históricas y culturales, pero que poseen un espacio en común.

Las fotografías de Arbus y Errázuriz me ayudarán a demostrar que el aparato representacional existente ha dejado de lado una parte importante dentro de está; que es la mirada de mujer-fotógrafa en la representación de una imagen latinoamericana, son dos ópticas que se inscriben en los discursos de identidad. Me limitaré a dar cuenta sólo de un rasgo identificadorio.

La atracción y seducción que provocan las fotográficas de ambas fotógrafas, están vinculadas al acto de situarme más allá de la coherencia derivada de lo formal. Todo su sistema de significación me lleva a desplazarme hacia otros lugares, en donde la mirada de éstas dos fotógrafas me introducen dentro de su mundo de mujer fotógrafa, llegar a él, es un acto tentativo e incierto que abrirían las claves en el método de armado de la fotografía. Esto constituye un ejercicio de apropiación de sus trabajos ingresando en un territorio en el cual pueda acoger estas dos visiones para proyectarlas en sus discursos aprovechando una aproximación en sus miradas: la pose.

“Monstruos selectos y casos límite” S. Sontag se refiere así a la exposición retrospectiva de Arbus realizada en 1972, en la cual a través de sus fotografías aparece un nuevo lenguaje en escena, lo marginal, lo prohibido. *La humanidad no es “una”... “un mundo donde todos son seres extraños, irremediamente aislados, inmovilizados en identidades y relaciones mecánicas y atrofiadas”* (Sontag: 1981; 43). Por lo tanto yo trato, antes que nada, de construir este nuevo cuerpo de conocimiento mostrando imágenes fotográficas nunca antes vistas desde este ángulo, me refiero, sin ninguna carga sentimental de lo excluido, es decir, por medio de la fotografía de Arbus proponer una construcción interpretativa acerca de las diferentes lecturas que coexisten en sus fotografías, ya que son el reflejo de sus propias expresiones internas donde somos partícipes al mirar, al sentir, como en un afán de capturar ese sentimiento que provoca en nosotros para hacernos conscientes de nuestras propias debilidades, donde el abandono del individuo frente a su realidad queda nuevamente inscrito en ese misterio que se entrevé, por unos instantes, cuando somos partícipes del juego de sus fotografías. *“Arbus tomaba fotografías para mostrar algo más simple: que hay otro mundo”* (Sontag: 1981; 44). En el sentido más amplio, más abierto e ingenuo de aprehensión de lo real.

Como primer recorrido, dentro de su obra es preciso cuestionar lo fotográfico para poder recuperar críticamente la fotografía como concepto. La fotografía se definió por su adherencia al referente y su relación con el observador *Una foto se inscribe en su público; su límite es la visión de sus espectadores; consecuentemente, una foto está poblada por su público* (Kay: 1980; 46). La fotografía de Arbus es una prolongación de la realidad oculta, flexibilizándola y provocando desplazamientos de significación. Interroga la realidad de frente a través de la pose provocando en la mirada del

observador un recorrido ya que sus fotos necesitan tiempo para ser leídas. Arbus trasciende su propia inmanencia en sus fotografías desplegando otra imagen que aparece construyendo representaciones de mundos, no por su proximidad a lo real, sino por su sospecha de lo real mostrando otra imagen más interrogativa.

“Esta es la antítesis de la foto-tomada-en-vivo, de la foto-tajada de-vida, de la foto tomada de improviso o a espaldas del modelo. Contra la imagen cazada, Arbus actúa la imagen convocada y construida. Contra la espontaneidad de la pose. Contra el azar, la voluntad y la elección. A través de la imagen “plástica” que quieren dar de sí mismos y que el artista los lleva a producir, se revela la “verdad”, la autenticidad de los personajes de Arbus. Este es el desplazamiento: la interiorización del realismo por transcendencia del código mismo”. (Dubois: 1983; .40).

Si analizamos los factores esencialmente fotográficos muestran contenidos no tratados que permiten reflexionar y repensar la realidad. Por otra parte cuestionar las lecturas convencionales de la imagen adentrándose en un mundo lleno de personajes poco usuales donde lo feo y lo doloroso permiten traer frente a nosotros lo irrepresentable; aplica una mirada incisiva que conduce a territorios en los que la fotografía aún no había llegado. Sus fotografías responden a la necesidad de dar cuenta de las contradicciones de la realidad.

Como sostiene Susan Sontag *“Aunque casi todos los espectadores están dispuestos a imaginar que estas personas, los ciudadanos del submundo sexual así como los caprichos genéticos, son infelices, pocas imágenes muestran en verdad tensión emocional. Las fotografías de pervertidos y auténticos monstruos no acentúan el dolor, sino más bien su distanciamiento y autonomía”* (Sontag: 1981; 21).

Desde cada una de las imágenes de Arbus es posible deducir una actitud libre de prejuicios formales, lo que permite que sus fotografías generen un territorio narrativo de la realidad que nos presenta como una singular manera de mostrar la estrecha y ambigua franja en la que conviven lo normal y lo monstruoso. Así, el ámbito de lo no mostrado se convierte, precisamente en un territorio a explorar cargado de connotaciones subjetivas y de vivencias de la vida cotidiana que esconden otra visión de la realidad. Hace público un discurso en la fotografía, carcomiendo la foto cliché de lo excluido. Arbus no fotografió la rareza porque estuviera de moda; ella busco un sentido y encontró lo barroco de la realidad, la puesta en escena de una imagen. *“Lejos de espiar a monstruos y parias para sorprenderlos desprevenidos, la fotógrafa ha trabado conversación con ellos, persuadiéndolos de que posaran tan sosegadamente y rígidamente como cualquier notable victoriano en el estudio de Julia Margaret Cameron”* (Sontag: 1981; 46).

Arbus establece una mirada cargada de realismo permitiendo abordar temas que no se habían tratado antes, repletos de emociones con todo un peso conceptual que acarrea la compleja red de relaciones que establecen sus fotografías y por los cuales también me ha ayudado a aproximarme a la imagen fotográfica latinoamericana.

- El tema de la mirada que juega con los dispositivos culturales (monstruos selectos que miran directamente a la cámara), ya que en la historia utilizamos esquemas de significados, por lo tanto, no somos inocentes frente a la interpretación. Arbus trabaja con la foto frontal posada en la cual el fotografiado ingresa al mundo de la imagen porque quiere ser representado, él no esconde nada (*fotografía como deseo*).
- El escenario, registra ambientes, personajes, indagando sobre el carácter de las emociones “*los modelos siempre están revelándose a sí mismos*” (Sontag: 1981; 47) dando cuenta de una realidad nunca antes trabajada desde un punto de vista. El autodevelamiento (*fotografía como expresión*).
- Una fuerza expresiva como reflexión, no sólo es su presentación de lo que quiere mostrar, sino una estrategia de conocimiento por medio de la imagen; que parece alimentada por una vocación de ampliarnos los horizontes, modificando nuestros puntos de vista a través de la cámara. Como si la foto por medio de lo mecánico pudiera mostrarnos los misterios de lo no revelado por el ojo. Descubre que la realidad, el acontecer humano esta poblado de rarezas, es en definitiva, la realidad en sus aspectos ocultos, inexplorables que habitan en los bordes de las sociedades. Se muestran, se abren y se despliegan sin ninguna ataduras ni vergüenzas, son normales dentro de su rareza no existe la conciencia de lo diferente. Arbus los reafirma, se hace amiga, comparte es una más dentro se los freaks. (*Fotografía como proceso histórico*)

Las imágenes no tienen una sola dirección, sobre todo si hablamos de la obra de Arbus en la cual podemos establecer nudos entre el mundo objetivo y subjetivo de su universo en un juego colectivo-individual defendiendo su singularidad desencadenando una imagen identificable como Diane Arbus; en cuanto su obra pasa a ser discurso que tiene un sentido que va más allá del acontecimiento fotografiado. Acá me hace sentido citar a Barthes en cuanto al estado de incomodidad que me provocan sus fotografías.

“Cada vez que miramos una fotografía, encontramos su silencio, es una punzada en lo más profundo de nuestra existencia. Lo que Barthes llamaría *punctum*: “...*punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima). (Barthes: 1980; 31) En Arbus se establece una relación entre deseo y seducción que comienza avizorar el sentido de su trabajo donde lo feo comienza a ser un factor decisivo que se proyecta como lecturas sobre la atracción de

la fotografía que escapa al carácter documental, ya que Arbus, no documenta, sino que comenta la realidad. Esto, significa reconocer un referente común en su trabajo que logre acoplarse a la mirada de Paz Errázuriz.



Arbus y Errázuriz no resultan estar tan alejadas entre sí como pudiera parecer. En sus trabajos plantean interesantes cuestiones en torno a la periferia de la vida y, al modo cómo ésta repercute en la sociedad a ambas fotógrafas les interesó explorar para transferir la idea de la convergencia entre su valor estético, en tanto imagen es representación de la realidad, y por otro lado, su capacidad para inmiscuirse en un mundo vedado, presentándonos una nueva forma de “desbordarse” que alude en al ámbito de las emociones como síntesis visual de su obra. Ya Arbus escribió “La fotografía era una licencia para ir adonde se me antojaba y para hacer lo que se me antojaba” más adelante Sontag sostiene: “La cámara es una especie de pasaporte que aniquila las fronteras morales y las inhibiciones sociales, liberando al fotógrafo de toda responsabilidad ante la gente fotografiada. La clave consiste en que al fotografiar no se interviene en las vidas de la gente, sólo se está de visita.”(Sontag: 1981; 52).

El universo de Arbus es sobre todo un retorno a la realidad desde el desbordamiento visual que se confirma a sí mismo por medio de la foto en una búsqueda de una alteridad, de una imagen que cuestione y reinvente un lugar de la mirada Este desborde se construye en imagen, logrando una serie de posibles lecturas e interpretaciones, ya que una fotografía ofrece una cara a nuestros ojos, pero siempre oculta otras permitiendo el advenimiento de algo distinto, que queda por pensar estableciendo una mirada cargada de realismo permitiendo abordar temas que no se habían tratado antes, pionera en un nuevo estilo documentalista, imágenes repletas de significaciones con todo un peso conceptual que acarrea la compleja red de relaciones que establece primero en sus trabajos de lo “freaks” en una sociedad de la abundancia aparecen estos seres apartados que son incorporados al discurso fotográfico de Norteamérica, supone reinsertar lo marginal, es decir, juega con los dispositivos culturales.

En la historia utilizamos esquemas de significados por medio de la interpretación de la imagen como una estrategia de conocimiento. Esta parece alimentada por una vocación de ampliar los horizontes y modificar nuestros puntos de vista a través de la cámara. De esta forma, la fotografía utiliza lo mecánico como medio para mostrarnos los misterios de lo no revelado por el ojo. *“En realidad, las fotografías son experiencias capturadas y la cámara es el arma ideal de la conciencia en su afán adquisitivo”* (Sontag: 1981; 14). Así Arbus consigue trascender la fascinación de lo horrible y apela directamente a la sensibilidad del espectador; sus imágenes pasan a formar de una nueva belleza, creada por ella, una belleza que es relativa y que alcanza la intemporalidad. Hoy sus fotografías son un espejo de lo real.

La fotografía como medio de creación proporcionó a Arbus la herramienta perfecta para su trabajo, ya que ésta da la posibilidad de recrear una realidad a partir de lo que ya está, pero nunca se percibe. El conocimiento que adquiere por medio de sus imágenes es experiencia al descubrir lo oculto, introduce fisuras en la realidad, cambia el centro de atención de la imagen al subconsciente, pone al descubierto fantasías no reconocidas, entrega obsesiones de lo prohibido, entregando un trabajo transformado en provocación y cuestionamiento. Lo que hay que interpretar en la obra de Arbus es su propuesta que apunta en el objetivo de evidenciar en lo fotográfico la perspectiva de una visualidad distinta donde la idea de ausencia, de carencia y de deseo construye el todo de sus imágenes. En sus fotografías explicita el modo de ser de una realidad que se despliega en imágenes convirtiéndose en construcción de un discurso que da cuenta de la realidad o del realismo o simplemente del simulacro.

La fotografía con el tiempo, se ha convertido en una herramienta para interpretar el mundo de diversas formas, tan diversa como los ojos que se sitúan detrás de cada objetivo. De esta manera esta expresión artística, pasa a ser un pretexto de las posibles lecturas e interpretaciones que logremos frente a la realidad y sólo mediante un ejercicio de especulación logramos acercarnos dentro de su mundo. Es así que la historia fotográfica Norteamericana constituye en sí misma un ciclo importante e influencia para las fotógrafas latinoamericanas cuyas significaciones juegan con los dispositivos culturales en las cuales la fotografía funciona. Estos pasan a ser signos de localización y de experiencias colectivas en el cual la foto relativiza tiempo (detención o fragmentación temporal) y espacio (límites que lo circunscriben) que darían cuenta de su universo fotográfico.

Explicar, o clarificar, a qué tipo de foto me refiero, es entender sus temas y por lo tanto, reconocerlos a través del gesto creativo de la foto que atestigua el mundo exterior y se funde con el mundo interior de ambas fotógrafas. Y a partir de este punto se pueden establecer relaciones que me permitan identificar la imagen latinoamericana en la obra de la autora chilena, para establecer un discurso frente a la fotografía desviándose de la tradición.

2.2. Fotografías en Latinoamérica en el siglo XX



Tina Modotti
Título: Manos sobre la pala, 1927.

Todas las historias de todos los pueblos son simbólicas, quiero decir: la historia y sus acontecimientos y protagonistas aluden a otra historia oculta, son la manifestación visible de una realidad escondida”.

Octavio Paz

La fotografía es un fenómeno cultural y por lo tanto el fotógrafo/a no está ajeno al peso de la cultura. La visión de la realidad está determinada dentro de las diferentes direcciones que ha ido tomando la fotografía en los distintos países de América del Sur, los cuales crean su paisaje a través de la construcción de iconos, y relaciones con temas relativos al poder, que permite que la fotografía latinoamericana no sea sólo vista desde lo exótico, lo indigenista o lo subdesarrollado.

Es necesario precisar las fronteras identitarias de las imágenes, para luego introducirlas dentro del discurso actual latinoamericano como una forma de comunicación cultural específica, ya que no podemos suponer que existe sólo un contexto occidental, moderno universal de las imágenes fotográficas, puesto que lo fotográfico se sitúa en la vida como fragmentos de una serie de sucesos donde las conexiones se encuentran en el mundo de las experiencias y son parte de nuestra imaginación y como tales tienen la particularidad de sacarnos de la realidad.

Para hablar del conjunto de realizaciones de fotografías en América Latina, debemos referirnos a los conceptos de realidad, imaginación y experiencia los cuales apelan a un lenguaje universal inserto de las realizaciones artísticas, ya que lo fotográfico es experiencia y no sólo se refiere a algo aislado. Como apunta Susan

Sontag, en su libro "Contra la interpretación": *"Comprender es interpretar. E interpretar es volver a exponer el fenómeno con la intención de encontrar su equivalente"..... "La interpretación debe ser a su vez evaluada, dentro de una concepción histórica de la conciencia humana. En determinados contextos culturales, la interpretación es un acto liberador. Es un medio de revisar, de trasvaluar, de evadir el pasado muerto".* (Sontag: 1996; 23)

Sontag plantea que la obra de arte está referida al mundo real, es decir, al conocimiento, a la experiencia y a los valores. Lo que hace la fotografía es mostrarnos diferentes experiencias comunes en lo registrado. La fotografía en Latinoamérica ha sido testigo y del proceso de colonización, de transculturación, de mestizaje y de modernización dentro de las tradiciones que han sido impuestas. Es decir, culturales y visuales que condujeron a la especialización y a la desconexión entre el conocimiento, la vida y sus manifestaciones artísticas. De esta forma se demuestra que el mestizaje no fue sólo étnico, sino también cultural.

En un orden diferente la condición comunicadora de la fotografía comenzó a aflorar, desde sus primeros años como medio icónico de nuestra cultura occidental, desarrollándose en diferentes medios de comunicación. Por su capacidad intrínseca de comunicar, lo fotográfico hará valer los códigos que lógicamente responden a una necesidad socio-cultural cuyos signos se apoyan en una convención cultural. Esto hace que la sociedad le asigne funciones a la fotografía, como informar y representar. La imagen fotográfica no puede dejar de ser portadora de un punto de vista único, singular; la marca distintiva probablemente se encuentra en la postura intencional que adopta el fotógrafo/a, esto es, lo que él considere como potencial constitutivo de la imagen fotográfica. Las influencias sobre las formas de expresión cultural no fluyen en una sola dirección, es así que la imagen en su condición de objeto refleja una visión de mundo y, se arma a través de lo que los otros ven en ella.

"La mujer, otro de los seres que viven aparte, también es figura enigmática. Mejor dicho, es el Enigma. A semejanza del hombre de raza o nacionalidad extraña, incita y repele. Es la imagen de la fecundidad, pero asimismo de la muerte". (Paz: 1981; 24)

La representatividad de la mirada de las mujeres fotógrafas como concepto, responde a una postura que viene básicamente a identificar una relación íntima entre imagen y contenido, donde intervienen, además, estructuras de poder que le son inherentes a la representación. De este modo, hablar de una especie de mirada de mujer fotógrafa identificable parece ingenua y puede ser tomada como el reflejo de teorías feministas o una objetividad apasionada; puesto que el feminismo es una actividad política que ofrece una posición a su marginalidad cultural especialmente la concerniente a la cultura latina que se basa en ciertos análisis sobre la posición histórica y social de las mujeres para explicar los procesos de socialización y de

interiorización de normas en cuanto subordinados por los modos dominantes de producción y por las relaciones sociales o de dominio masculino. Pero mi mirada apunta hacia otra dirección: la construcción de significaciones que se establecen en las producciones artísticas de fotografías latinoamericanas, con el objeto de comparar sus trabajos y apreciar sus rasgos significativos dentro de lo registrado, donde podamos reconocer la diferencia dentro de la fotografía latinoamericana.

Las imágenes de fotografías latinoamericanas cobran sentido a partir de emociones universales. El ojo se desplaza para descubrir lo común en ellas e inmediatamente nos introduce en una compleja dinámica de los diferentes discursos frente a lo registrado. Lo que interesa es su valor representativo y su relación con la realidad de la cual partió sometiéndose a un proceso de adaptación y apropiación, por medio de las cuales se construye de alguna manera su presencia. Si bien una imagen posee un significado, la producción fotográfica en Latinoamérica, además de un significado, es una indicación que permite el cuestionamiento sobre la imagen-foto como nueva lectura y apertura de perspectivas distintas frente al problema de la identidad, tanto por los estereotipos dominantes, como por su visión que sólo puede expresarse por medio de un recurso óptico, de procesos químicos y físicos que implica, a su vez, una subordinación al objeto.

Se plantea la problemática de la representación en lo fotográfico, como ejercicio de la imaginación, estableciendo conexiones en los espacios significativos de la fotografía y en las producciones de fotografías en este continente. La primera cuestión que hay que considerar es el tema del sentido que está puesto en juego a través de esta hipótesis, para ir descubriendo una cierta ideología sobre la comprensión de la representación. Esto, no significa que este problema es articulado como un dilema por mujeres fotógrafas dentro de la cultura masculina, sino que la mujer fotógrafa examina desde el efecto ambiguo, la oscilación entre lo obvio y lo sugerido, y esto, por la dispersión de significados, dentro de los referentes cuestionables y cuestionadores de lo representado. Lo cierto es que esta propiedad de identificar la imagen dentro de un corpus me permite entrar en relación con mis propias experiencias, es más bien el efecto de reconocerse por medio de lo fotográfico que produce un juego de mutuas atracciones entre la fotografía y el espectador, transmitiendo distintos tipos de experiencias con un hilo conductor relacionado sus intenciones creativas. Abrir un espacio, exponer un sistema alternativo que tenga otro planteamiento frente a la imagen, convocando nuevos modos de visión, en el cual se refuerce además un valor imaginativo, donde lo fotográfico pasa a ser otro aspecto más de estudio, entre otros modos de expresión frente al problema de lo latinoamericano.

Un aspecto del modernismo es insertar a la mujer en el oficio de la fotografía como otra vía desde donde acercarse a la imagen, que muestre su punto de vista en lo registrado, como significado visual para dar cuenta de actitudes, estrategias, costumbres y, lo cotidiano que responde a examinar las imágenes desde otro lugar. Lugar problemático en el que se encuentra la mujer como figura en el discurso identitario, el mismo que pone de relieve el hecho de que la fotografía no es una representación del mundo sino un objeto en el mundo que conecta puntos de vistas distintos. Por lo tanto, un fotógrafo no puede, por definición, crear conscientemente un estilo de lo latino y tampoco de género, sino es el conjunto de imágenes el que nos acercan a las experiencias comunes sobre lo registrado que refleja una idea compositiva que la hace inherentemente susceptible a la apropiación de significados comunes ya que la fotografía, no es sólo imagen, sino también objeto. Un objeto cargado de significaciones al cual debía valorarse más allá del aspecto puramente formal.

Hablar de fotografía en Latinoamérica y hablar de mujeres fotógrafas es comenzar por la dimensión territorial de la mexicanidad. De esta forma, aparece en el escenario Tina Modotti que es la primera mujer que trabajó como fotógrafa en América Latina. Llegó a México en 1923, sus fotografías van en la búsqueda de la calidad como principal razón de ser. Sus fotografías sugieren a partir de la realidad una variedad de interpretaciones en el despliegue del lenguaje de lo cotidiano (nada que estuviera fuera de la realidad misma le interesaba); fotografió por primera vez la vida en la calle, en los pueblos. Tuvo gran influencia del pintor Diego Rivera, por esto, todo su trabajo daba cuenta de lo sustancial en la obra y no en los sentimientos que había detrás, con una nitidez y pureza en la concepción y en la realización. A principios de los años treinta fue deportada por motivos políticos, pero dejó gran influencia en Lola Álvarez que, buscó en los retratos descubrir la esencia de los personajes fotografiados.

El componente mexicano de la fotografía dirige nuestro método de trabajo como una realidad desde otro comienzo, es crear la imagen desde un espacio común: miradas de mujeres, que por medio de la cámara fotográfica introducen un nuevo sentido a la foto que nos habla de algo nuevo de la realidad y que tiene un valor que no es meramente emotivo, sino significativo ya que comienza a sugerir intenciones en el sentido de sus trabajos que avalan la consistencia de sus visiones.

Cuando Octavio Paz expresa *“El mexicano y la mexicanidad se definen como ruptura y negación. Y, asimismo, como búsqueda, como voluntad por trascender ese estado de exilio. En suma, como viva conciencia de la soledad, histórica y personal”* (Paz: 1981; 25)

Paz se refiere a que las imágenes, o la forma en que las imágenes comienzan a construirse a través de la ceremonia, permiten generar un territorio narrativo que se presenta como una construcción cada vez más compleja de la mirada de la fotografía en casi todos los pueblos hispanoamericanos, como proceso que se viven y no sólo se

conocen. La fotografía intenta llenar los vacíos producidos por el tiempo y, comienza a constituirse la construcción de la memoria que empieza a tener una función narrativa a través de las producciones fotográficas; volviéndose autónoma, dentro de otros medios de representación, dando cuenta de una acción simbólica no considerada, confrontación con la memoria.

Así, Kati Horna, de origen húngaro, llega a México en busca de asilo político; sus trabajos se centran en el objeto a través de la ordenación de las figuras y la composición; los inventa y les da una nueva dimensión influida por la tendencia surrealista, reapropiándose y ordenando diferentes objetos dentro de la imagen asignándoles nuevas lecturas. Es así que las imágenes que recorren el colectivo latinoamericano están plenamente vinculadas a una lectura común que se hace cómplice de la mirada de mujer y responde a un deseo, de carencias y opresiones en un continente marcado por las influencias de un pasado indígena y otro presente adosado a nuestra piel totalmente lejano pero que lo hacemos parte de nuestra historia. Juntos van construyendo una visión que se fusiona dentro de las imágenes, como polos dentro de un tiempo: real e imaginario, permitiendo la innovación en lo registrado.

Annemarie Heinrich llega a Argentina con su familia; allí aprendió el oficio de la fotografía. En 1936, llega otra fotógrafa alemana, Grete Stern. Ambas fundan en Buenos Aires el retrato artístico, nuevo estilo de fotografía. Gran parte de la renovación del retrato, en dos diferentes concepciones, surgirá de estas dos fotógrafas.

Stern trajo a la Argentina la estética de la Bauhaus y las influencias del surrealismo, en 1959, realizó una magnífica documentación de los indígenas del Gran Chaco, a partir de la técnica del retrato sin iluminación, en su hábitat natural, considerando al retrato como una unidad indisoluble de modelo y de circunstancia. Su interés por el retrato fue una reacción contra lo artificial y estereotipado de los estudios fotográficos; la importancia de su obra radica en los límites estrictos del retrato en su accidente habitual imprimiendo un nuevo ritmo a la concepción retratística primaria.

Por su parte, Heinrich trabaja con lo comercial del mundo hollywoodense y aportará la estética del alumbrado a sus retratos, imprimiendo así un carácter especial al modelo. Así, pues, el rostro, la forma de vestir, de peinarse, conllevan un rasgo que identifica a los personajes fotografiados con su tiempo, subrayando las aristas caracterológicas y de ambientes personales por medio de la luz. En sus trabajos, el cuerpo no es un objeto pasivo sino que da cuenta de un universo donde las imágenes sugieren cuestiones interesantes sobre la intención artística al descontextualizar el ambiente de todo lo que no sea estrictamente personal.

Entre los años 30 y 60 en Argentina se produce un gran auge económico que permite un gran desarrollo en el campo de la fotografía artística, de prensa y documental. Alicia D' Amico y Sara Facio irrumpen en el escenario con uno de los

primeros documentales sociales de un asilo de enfermos mentales (Humanario) que dio cuenta de una realidad escondida, mostrando una relación de los valores fotográficos con el contenido. Las imágenes transcurren desde las heridas y los fragmentos de la razón y a través de estas miradas perdidas en algún lugar de la realidad es que se comienza la reconstrucción de la memoria de todo un pueblo que posibilita el entendimiento de lo real. (Sara Facio ha desarrollado también junto a su faceta de retratista una intensa labor de reportera, habiendo ilustrado diversos libros sobre escritores, entre los que citaremos a: Borges, Neruda, Cortázar, entre otros).

En los últimos años de la fotografía latinoamericana existe una preocupación por la representación de un significado cultural como conciencia que nos permita experimentar el pasado como algo necesario que nos hable de nuestro presente y de nuestra memoria. No se habla de plantear una pertenencia sino que buscar por medio de la imagen la adquisición de una experiencia común que suscite reflexiones acerca de la representación de una cultura, la memoria que hace presente a través de conmemorar en forma de ritual, la ambigua relación entre pasado y el presente como resistencia al olvido de tradiciones y antepasados. Es la búsqueda constante del sentido de la existencia por medio de la mirada del fotógrafo y la memoria que se retroalimentan mostrando una realidad al registrar lo propio. Por lo tanto, no filtra ni fija el mundo sino más bien lo contiene.

Dentro de este marco identificamos a la mexicana Flor Garduño, su trabajo se arma al crear su propia interpretación de la memoria, plantea en sus fotografías que la forma más brutal de la presencia es su ausencia y, cuestiona en la imagen una nueva lectura, como retorno de lo real bajo la forma de artificio para crear otras perspectivas frente a lo identitario que desplaza la función tradicional de la fotografía como representación, al combinar concepciones modernas y míticas. Garduño agrega una documentación espiritual del pueblo mexicano con un estilo directo recreando símbolos relacionados con la vida y con la muerte como preocupaciones constantes dentro de su trabajo. Es la necesidad cultural de pertenencia a algo que identifique.

En el siglo XX la fotografía documental en América latina ha tenido un papel importante creando y representando la memoria pública de eventos históricos (Rev. Mexicana, Cubana, Nicaragüense y las dictaduras en Argentina, Chile, Brasil, Uruguay, Paraguay y, la Rebelión Zapatista, entre otros). Por lo tanto, la tarea de dar significación se remite al observador y sobre todo al operador de la imagen, quien tiene el poder de manipular, interpretar o modificar la lectura de los hechos bajo su perspectiva: ya que el mundo en imágenes funciona de acuerdo a los intereses de quienes son los propietarios del poder. Respecto al impacto que crean las fotografías de documento social, se plantea la posibilidad de acostumbramiento a la imagen "dolorosa" además de la existencia de una conciencia previa, o al menos, un indicio de esa conciencia moral que refleje una experiencia en común.

La fotografía, como objeto se transforma y adquiere un papel fundamental como documento social, pasa a ser memoria de un lugar o mejor registra desde ese lugar que es el marco donde se inscribe la mirada del fotógrafo/a, se podría decir que él es un mero espectador de acontecimientos que tuvieron lugar en un continente. Es el material visual que porta la significación.

Observar rasgos en la fotografía de Tina Modotti, es observar rasgos en Lola Álvarez Bravo, en Kati Horna y podríamos nombrar a todas las fotógrafas en América del Sur que a través de su mirada han intervenido con su lente mostrando algo más que representación de una realidad, es intención más contenido y pasa a formar parte de la historia de la imagen fotográfica y opera como método para establecer un signo que permite en cada imagen situarse en el lugar del otro, es la experiencia entendida como expresión.

Nuestras sociedades latinoamericanas son confluencias de múltiples corrientes culturales, ya sea indigenistas o miradas provenientes de Europa o Estados Unidos. Son miradas cruzadas pero sin embargo podemos distinguir una fotografía propiamente latinoamericana. Al preguntarnos qué es la realidad y qué no lo es, podemos decir que lo fotográfico opera como una forma de búsqueda, de examen, de inspección; en una objetividad apasionada cuya característica más particular es integrar todo el espacio cotidiano con sus implicaciones económicas, sociales y culturales que le confieren a la imagen fotográfica un volumen propio. Mirar lo que hay que mirar y fotografiar lo que hay que fotografiar, cambiando el concepto de realidad latinoamericana como una continuidad cultural que reaparece en cada imagen.

La fotografía ilustró los acontecimientos históricos que se desarrollaron en América Latina a partir de la Revolución Mexicana y Revolución Cubana y los efectos que desató en el continente. Por otro lado, la renovada mentalidad que se comenzó a manifestar en la conciencia social causó profundos trastornos que habían de reflejarse en las nuevas tendencias fotográficas. La revolución y la guerra civil motivaron la aparición del estilo de reportaje. Pretendía transmitir una nueva manera de entender y cuestionar la realidad por medio de la imagen, que desplaza el hecho por la representación y crea un nuevo sistema de entenderla a través de la foto que pone en circulación la historia; no se somete al hecho, lo comenta y de este comentario hace partícipe al espectador. La imagen verosímil, como podríamos llamar a la fotografía del reportero gráfico que va en busca de un imaginario colectivo donde la importancia del acontecimiento le confiere valor a la imagen. La fotografía de actualidad explora todas las posibilidades asociativas y todos los grados de implicación entre el espectador y la imagen, pero sólo las imágenes poderosamente concebidas tienen la capacidad de penetrar en la memoria.

Sandra Bracho (venezolana), Claudia Gordillo (nicaragüense), Luz Elena Castro (colombiana), Cyntia Brito (nacida en Miami), María Eugenia Haya (cubana), Gilda Pérez (cubana), Cristina Orive (guatemalteca), Fina Gómez (venezolana), Sandra Eleta (panameña), Claudia Andújar (brasileña), Ana Cristina Henríquez (venezolana), que trabajan para dar testimonio visual de los acontecimientos siendo observadoras en el centro mismo de su época, como si hubiera detrás de las fotografías de prensa un mensaje espantoso o más bien un mensaje imprevisible de la existencia humana donde lo formal (la estructura o composición) es tan importante como el contenido, rozando, quizás con la fotografía simbólica. El tema indigenista ha estado presente en la fotografía latinoamericana; tres fotógrafas lo han abordado: Mariana Yampolsky ha tenido una mayor dedicación a la consideración antropológica de la mujer azteca. Graciela Iturbide y Flor Garduño; en sus trabajos se percibe la inmediatez de los gestos capturados a través del tiempo, y una fuerza que ayuda a construir la imagen de lo fotográfico.

Existen muchos elementos que se pueden ir juntando para argumentar la imagen; pero hay un punto clave en la fotografía que es el fotógrafo, cuya conciencia visual determina la imagen-foto que se ofrece análoga a través de los significados que le atribuimos, es una forma de penetrar en sus vidas, hacerse parte de ellas y capturar a través del lente el pensamiento de un pueblo. Al final las imágenes transportan la personalidad del fotógrafo/a reflejando sus propias obsesiones, que revisten el capital de significaciones de una cultura dentro del discurso latinoamericano. Tratar de unificar la multidireccionalidad de los mensajes y de los discursos fotográficos nos lleva a precisar las fronteras de identidad en la fotografía latinoamericana como nexo permanente del sentido histórico que hizo posible construir el imaginario latinoamericano.

Las fotografías de las latinoamericanas, como las fotografías de las europeas, y de las norteamericanas se parecen como objetos culturales, pero las fotografías no sólo se caracterizan por su apariencia sino entre otras cosas por su historia, su rol social, su contexto cultural y las diversas tradiciones que convergen en la representación. Es así, que partió la búsqueda de la "identidad latinoamericana" con temas como la problemática indígena y el paisaje y la denuncia social. Pero resulta paradójico que mientras más se busca una identidad dentro de la imagen fotográfica, comienzan a hacerse más evidentes las disparidades y las contradicciones entre las distintas formas de representar los acontecimientos ocurridos en el continente. ¿Es entonces Latinoamérica una discontinuidad cultural que posee circunstancias similares históricas que se hacen evidentes en las imágenes fotográficas y que afectan las representaciones visuales?

Se reconoce la condición de lo latinoamericano en la imagen fotográfica como algo dado por el sólo hecho de pertenecer a una misma territorialidad o por dar cuenta de la noción de pluralidad en tanto respuesta creativa de descentramiento respecto a las diferentes influencias recibidas: como normas que establecieron modelos culturales y estéticos y, fueron plenamente asimiladas, pero contribuyeron a formar una imagen distinta que mezcla otras temporalidades y facilitan la aprehensión de tiempos múltiples.

“Lo que se graba sobre la emulsión fotográfica y posteriormente sobre la copia en papel es el orden del mundo natural. Esta cualidad de transferencia o huella confiere a la fotografía su carácter documental, su innegable veracidad. Pero, al mismo tiempo, dicha veracidad está fuera del alcance de los posibles ajustes internos que son la propiedad necesaria del lenguaje. El tejido que envuelve y conecta los objetos contenidos en la fotografía es el propio mundo, más que un sistema cultural” (Krauss: 1996; 226).

Fotografiar no es construir una realidad a partir de lo que ya está, se trata más bien de un cierto desplazamiento de lo real que se hace presencia por la imagen fotográfica, que supone la idea de que lo fotográfico no es un mero producto del ambiente ni de la herencia, sino el resultado de un proceso donde las imágenes cobran sentido a partir de potencial simbólico. Por lo tanto, la fotografía no es un reflejo del mundo, sino una construcción elaborada por el sujeto, en este caso el fotógrafo y en la que participan sus experiencias previas, las ideologías, los saberes acumulados y las representaciones e imaginarios sociales por lo tanto, su producción artística no se limita sólo a la palabra sino que se extiende hacia todas sus manifestaciones.

El fotógrafo/a observa la realidad y opera como un sistema procesador de información a través del campo óptico ampliando la visión a nuevas dimensiones perceptivas lo que supone una crítica frente a la llamada imagen Latinoamérica. El siglo XX ha demostrado que los saberes vinculados a lo sensible y a lo intelectual no son compartimientos herméticos ni se excluyen mutuamente. Está claro, en la actualidad, que la noción de lo fotográfico como praxis tiende a superar esta división reconociendo la complejidad de lo real, desarticulando la construcción de estereotipos de representación de la realidad.

CAPÍTULO III

LA FOTOGRAFÍA COMO DISCURSO



Paz Errázuriz
Exposición: Nómadas del Mar
Título: Emiliana Carreño.

“Creo que mi trabajo siempre trata de lo mismo y en él existen “un continuo” que podría llamarlo también variaciones sobre un mismo tema. Capítulos que apuntan a lo mismo. Son espacios cerrados, marginales, de minorías. Están fuera del sistema fuera del poder. Pasan por situaciones sin cicatrizar”.

Paz Errázuriz

“Así es como resulta perceptible que la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo. Es sobre todo distinta porque en lugar de un espacio que trama el hombre con su conciencia presenta otro tramado inconscientemente”

Walter Benjamín

“Despertar a la historia significa adquirir conciencia de nuestra singularidad.”

Octavio Paz

3.1. Paz Errázuriz/ fotógrafa

La posibilidad técnica que ofrece el medio óptico atestigua la existencia de un hecho que se muestra en la foto, cuya significación completa depende de las relaciones que podamos establecer a través de ella y sirven para resituar la experiencia del ser humano frente a la tradición artística. Del mismo modo, la fotografía al ser un sistema de representaciones, no necesitaría ninguna referencia específica a prácticas culturales, es por esto que hablaré de lo fotográfico para identificar la obra de Paz Errázuriz dentro de este corpus comprende variados aspectos y asociaciones (históricos, políticos, geográficos, culturales y artísticos) que determinaron la imagen durante la última década del siglo XX. *“Esa huella fotográfica que es sin duda una nimiedad en el inabarcable predio de lo eterno, en el plano de la cultura como formato de lo humano, tiene una historia y es dentro de ella que la fotografía inscribe sus señales y construye el túmulo de la memoria donde va integrando a su vasta y*

descalabrada parentela". (Donoso:2004; 24) Abre una cuestión sobre lo latinoamericano no como un proyecto de reivindicación cultural, sino para poder encontrar por medio de imágenes de fotografías latinoamericanas la reafirmación de una mirada, con la problemática de un continente signado por la marca de la diversidad.

Paso a detallar dos tendencias en América Latina como métodos de trabajo dentro de la llamada fotografía latinoamericana:

- El nivel de documentalistas y reporteros en Latinoamérica ha representado más de un 90% de las obras fotográficas y sus valores son más de testimonio que creativos y, sus temáticas se movilizan por su valor potencial del documentalismo antropológico-fotográfico.
- Existen dos grandes bloques de reportaje fotográfico: lo noticioso y el epistemológico. El reportaje es un registro de acontecimientos vivenciales, lo importante es el destino, el que marcará la diferencia entre uno y otro; lo noticioso casi exclusivamente la intención sensible y su finalidad son los canales comerciales de difusión, mientras que el fotógrafo epistemológico emplea la fotografía como un medio de conocimiento del mundo. Hoy en día, el compromiso del fotógrafo es sólo y exclusivamente consigo mismo y no con algún grupo de presión. Es así, que el proceso de codificación, significación y funcionamiento simbólico de la imagen se pone en evidencia a través de una mirada, la de Paz Errázuriz.

Lo que me interesa dentro del trabajo de Paz Errázuriz es esa búsqueda de lo no mostrado como método de trabajo que abre una ventana hacia nuestra sociedad. En este sentido sus fotografías operan más como conceptos que como miradas directas proyectadas de la realidad; su trabajo remite casi siempre a una especie de totalidad visual que la identificaría dentro de la producción de fotografías en América del Sur. La mirada fotográfica de Paz traza el complejo panorama acerca de la representación en lo fotográfico por la densidad de significaciones, como también las condiciones de producción dominante que determinaron el carácter de recepción y producción de imágenes, encontrando conexiones en un nivel analítico o teórico de su discurso en el cual siempre está presente lo olvidado: seres marginales, travestís, alienados, boxeadores que dan cuenta de lo marginal, de un submundo, de lo fragmentario de lo real; poniendo en juego dos realidades, una oficial y una escondida, la cual no es grato mirar y por lo tanto, tratamos de esconder.

Paz Errázuriz nos presenta una reflexión sobre el amor, la pérdida, la agresión, el desamparo en donde lo íntimo se hace presencia mostrando nuestra realidad (nacional). Es una lectura a través de una mirada inversa que determina los modos de

conexión entre el conjunto de imágenes fotográficas en América Latina y la obra de Errázuriz. Que habla de lo local *“La fotografía de Errázuriz explota consciente los efectos de las series: símbolo de la simultaneidad de los pensamientos; de las congruencias y las metáforas asociadas con los vastos confines de las prácticas sociales, políticas y culturales de nuestro país”* (Leiva: 2004; 42)

Me desplazaré hacia la significación de lo literario para poder acceder a la imagen fotográfica; para esto, trabajaré el concepto de metáfora el cual guiará el análisis de la obra de Paz Errázuriz, y lo entenderé como huellas de una indeterminación. Conviene ilustrar éste concepto a través de la “Teoría de la interpretación” Discurso y excedente de sentido por Paul Ricœur.

La metáfora es un tropo, una figura del discurso que tiene que ver con la denominación, *por lo tanto, puedo identificar la lo identitario como deseo, expresión y proceso histórico*. Representa la amplitud o prolongación del sentido de un nombre por medio de la desviación del sentido literal de las palabras; *que también se puede trasladar a las imágenes fotográficas de Paz, que establece en su discurso un desplazamiento de sentido*.

El motivo para esta desviación es la semejanza. *Al captar el mundo a través de relaciones de afecto (afectar)*. La función de la semejanza es la de fundamentar la sustitución del sentido literal - el cual podría haber sido utilizado en el mismo lugar - por el sentido figurativo de una palabra. *Las imágenes que remiten a una totalidad visual en la obra de Errázuriz*. Por lo tanto, la significación sustitutiva no representa ninguna innovación semántica. Podemos traducir una metáfora, esto es, restituir el sentido literal que la palabra sustituye. En efecto, sustitución más restitución es igual a cero. Podría agregar que la realidad se conoce mirando, es el tomar conciencia que la mirada es un intermediario con la realidad, en cuanto a que vincula un sentido explícito con uno implícito.

Una metáfora no proporciona ninguna nueva información acerca de la realidad. Es por esto, que puede contarse como una de las funciones emotivas del discurso. (Ricœur: 1995; 63). Vuelvo a retomar el concepto de identidad a través de la fotografía de Errázuriz como el desciframiento de lo registrable que interviene en la estructura subyacente de la obra, esto permite crear conexiones por medio de conceptos que involucran a la metáfora:

- **Denominación.** Interesa demostrar que el lenguaje fotográfico de Paz Errázuriz se conecta por medio de sus temáticas a través de una cadena significativa que da cuenta de una continuidad sobre lo registrado, que me lleva a descubrir en su fotografía una fuerza vital en lo registrado y no como hallazgo intelectual, sino como huella de lo real. Es abrir un espacio en donde quepan otras maneras de mirar, que reflejan una cosmovisión distinta. Es claro que a cada sociedad corresponde un tipo de imaginaria; lo

que no tendría por qué llevar a cuestionar el acto fotográfico en sí, ya que la fotografía como cualquier otra forma de representación, tiene características y funciones sociales que le son propias y mantienen ciertas constantes que permitirán comprender y reconocer rasgos distintivos de la imagen fotográfica en Latinoamérica. Acá, se trata de proporcionar un nuevo entendimiento en la imagen fotográfica, que revele los detalles escondidos de una realidad, ya sea porque Errázuriz muestra lo inusual y lo particular, y hace de la imagen algo indeterminado o porque registra y analiza otras instancias del proceso representacional (pensemos en la exposición “Un cierto tiempo”) cuya construcción se basa en la identificación de un cierto espacio que va sufriendo transformaciones (la fotografía como memoria). Se certifica así que la realidad material se ofrece como medio referencial-indicial a través de la imagen.

- **Desviación de sentido.** Se postula una definición de trabajo bajo el término construcción de un discurso latinoamericano, en el sentido más amplio del término, que comprende los variados aspectos que ha ido sufriendo la obra de Paz Errázuriz. En primer lugar,, como fuente primaria cuyos sujetos documentados por medio de la fotografía pasan a ser inscripciones y se introducen dentro de una mirada latinoamericana. Luego, recontextualización de la fotografía llevadas a cabo en distintos tiempos (selección de sólo cuatro fotografías de distintas series) para entender y hacer visible en su trabajo todas las influencias recibidas, sin olvidar nuestro contexto histórico (todo queda enmarcado en la imagen subordinado a su referente), es así, que cuando nos enfrentamos a las imágenes de Paz Errázuriz existen extensos nudos desconcertantes llenos de silencio con una sorprendente cantidad de vestigios, que sugieren cuestiones sobre la intencionalidad de la foto como obra. Es plantear que en lo fotográfico existe una mirada que merece la pena de ser pensada, de ser explorada, de ser explicada y finalmente de ser construida como un constructo. Errázuriz trabaja en sus imágenes un saber que tiene relación directa con su universo de mujer y posee una intensidad al producir encuentros inesperados entre lo fotografiado (el espectador y el sujeto fotógrafo); explora, anuncia y establece el sentido de ser mujer fotógrafa en América del Sur (el problema de la interpretación de la imagen fotográfica se moviliza dentro de los saberes, afectos y creencias que tenemos de la fotografía).
- **Semejanza.** En la fotografía reconocemos los límites de un espacio en el cual pensamos que reside una “verdad” material, es decir, transforma lo pasado en un presente permanente que refleja la construcción de realidad, convocada de distintos lugares construyendo en imágenes un lugar común que sea reflejo de sí mismo como búsqueda de identificación. No obstante,

el significado de una fotografía no puede ser otra cosa que una fotografía que se relaciona con las experiencias adquiridas a través de lo fotográfico. Es así, que la fotografía aparece hoy, como el lugar de producción de imágenes simbólicas, en crisis o más bien imágenes construidas. Quizás porque la influencia de la cultura, en un mundo dominado por lo espectacular y lo inmediato, ha determinado como único lugar de encuentro con lo local. *“Las fotografías de Paz Errázuriz ofrecen un indicio y un certero diagnóstico de nuestra nación. En efecto, en ellas aparecen marcados retazos del imaginario cultural chileno”*. (Leiva. P 38).

- **Sentido de sustitución.** El trabajo de Paz Errázuriz produce, inevitablemente, un golpe psicológico debido a ese aislamiento brutal de la forma con su referente, donde el sujeto fotografiado pasa a ser objeto, pero un objeto cargado de significaciones, convirtiéndose en sí en un testimonio de la mirada de una mujer fotógrafa en Latinoamérica. *“La fotografía es una adquisición en varias formas. En la forma más simple, una fotografía nos permite la posesión subrogada de una persona o cosa querida, y esa posesión da a las fotografías cierto carácter de objetos únicos. A través de las fotografías, también entablamos una relación de consumo con los acontecimientos, tanto los que forman parte de nuestra experiencia como los otros, y esa distinción entre ambos tipos de experiencia se desdibuja precisamente por los hábitos inculcados por el consumo”* (Sontag. P166)

El método de trabajo de Paz es ampliar el horizonte comprensivo de quien observa, es decir, aborda la foto en términos de una estructura de doble sentido: fotógrafa y espectador. Su sentido de sustitución aparece a partir de su mirada crítica que es plataforma de construcción que nombra lo latinoamericano a partir del espacio de representación de sus fotografías. que son el fundamento entre lo fotografiado y lo representado como “realidad preexistente”, la foto es representación de una realidad exterior nos obliga a situarla dentro de una realidad histórica, nos fuerza a leerla denotativamente y situarla automáticamente como pasado que revela la memoria oculta de una sociedad.

Gonzalo Leiva, en “De melancolías y metáforas afirma: *“Las fotos de grupos, de personas y de lugares, presentan una homogeneidad visual; por el uso del blanco y negro más bien en una íntima clave baja, por la frontalidad directa de los retratos, por la austeridad y sencillez de la toma documental. Pero sobre todo el imaginario emerge en las temáticas fotográficas: las efímeras alegrías en espacios comunitarios, las ansias de vivir en medio de la precariedad, las identidades locales y de género, las soterradas melancolías nacionales, las ironías y las contradicciones de un*

país exitoso” (Leiva: 2004; 38). El cuerpo es la base central de su trabajo, de ahí los nexos históricos y culturales que entran en escena, que enfatiza el hecho de que la imagen fotográfica es un proceso de armado que presupone la forma en que las imágenes comienzan a construirse y constituye un nuevo modelo de visión y de realidad permitiéndonos una lectura más profunda que la de simplemente identificar y reconocer.

- **Sentido literal.** Aquí se puede empezar a distinguir lo fotográfico como construcción de un discurso en proceso, a partir de la obra de Paz Errázuriz que establece mediaciones entre la interpretación sobre la realidad, determinada por la morfología de sus elementos físicos, pero que además intervienen factores estéticos y culturales que la determinan. En este nivel de análisis resulta pertinente observar qué tipo de interacciones se pueden establecer entre: imagen fotográfica (como registro), imagen fotográfica (como obra), espectador y mensaje (como espacios paralelos de significación) y desde aquí analizar todas las mediaciones que pueda establecer a partir de las fotografías seleccionadas. Citando a Claudia Donoso *“Esa huella fotográfica que es sin duda una nimiedad en el inabarcable predio de lo eterno, en el plano de la cultura como formato de lo humano, tiene una historia y es dentro de ella que la fotografía inscribe sus señales y construye el túmulo de la memoria donde va integrando a su vasta y descalabrada parentela”* (Donoso: 2004; 26).

- **Lo emotivo como discurso.** De lo anterior se puede concluir que, en tanto las fotografías como registro de una realidad pasan a tener significado cuando conectamos lo que está dado en la imagen y le atribuimos algún tipo de significación, se convierte en un modelo (en este caso, reconocer algo que dé cuenta de lo latinoamericano en la fotografía) y pasa a tener un significado identificable. De qué modo a través de las operaciones visuales podemos hacer asociaciones y transferencias hacia otros saberes, es decir, la mirada por medio de un instrumento mecánico la cámara fotográfica que en Errázuriz, conserva una sensibilidad diferente al proponer otra manera de relación con la foto, que potencie los sentidos, ya sea por exceso de mensaje o una lógica de trabajo; entre lo que puede ser representado y lo prohibido.

Lo que la fotografía de Paz afirma, está relacionado con lo que sugiere, es decir, abordar la imagen en términos de una estructura de doble sentido: fotógrafo/a y espectador.

El valor de autor define el campo de operaciones en los cuales transita la obra de Errázuriz que está nutrida por diversas fuentes visuales que construyen su discurso cuyos elementos característicos de su estética incluyen alusiones a la *identidad como deseo* (comprendiendo lo identitario como el lugar donde nos reconocemos), sometida a mundos no permitidos (La Manzana de Adán); *identidad como expresión* primer gesto de *identidad como expresión* de parcialidades de realidad figuras sin identidad que nos van remitiendo a otros lugares en los cuales nos reconocemos (serie Tangos) y la obsesión de estar registrando y estudiando lo que irremediablemente va a pérdida: *identidad como proceso histórico* (Nómadas del mar y un Cierta Tiempo) espacios visuales capaces de establecer conexiones, interferencias y retroalimentarnos con el presente y el pasado como un conjunto iconográfico de lo latino, haciendo valer su discurso desde una asociación de imágenes que da cuenta de un recorrido visual. *"La fotografía de Errázuriz explota consciente, los efectos de las series: símbolo de la simultaneidad de los pensamientos; de las congruencias y las metáforas asociadas con los vastos confines de las prácticas sociales, políticas y culturales de nuestro país. Su trabajo se resume como un documento de país, en un lenguaje visual que va dando cuenta de las fases de la memoria colectiva con una voz reducida de silencio"* (Leiva: 2004; 43).

Apropiarse del concepto de metáfora me proporciona la herramienta metodológica por la cual se accede a su trabajo. Sin embargo, debo aclarar que el análisis de la obra de Paz Errázuriz se remitirá a tres momentos que marcan lo identitario como deseo, expresión y proceso histórico que da cuenta de su visualidad. Al alterar básicamente el eje de la mirada en la obra de Paz en estos tres conceptos consigue ponernos en contacto con la integración de la realidad latinoamericana. Es claro que la lectura no se agota en absoluto en estos tres puntos, ya que se trata solo de eso, tres momentos, por el contrario las posibilidades de generar nuevas lecturas son innumerables e infinitas. La idea de mirada fotográfica como construcción visual de un discurso en el trabajo de Paz Errázuriz, remite al acto de reconocer en el proceso creativo más que un ejercicio de registro y le confiere la elaboración de un punto de vista, que la identifica a través de lo que el observador contempla, y lo que Paz selecciona, es decir, una elección de la realidad, lo que se traduce en una interpretación de pertenencia que se manifiesta en el carácter sígnico de las imágenes producidas en su obra que la identificarían estableciendo un código común que permita a cada observador de la imagen situarse en el lugar de la mirada de la autora. El tema de la mirada equivale al punto central de la investigación en contraposición a afirmar que no es posible hablar de mirada de mujer fotógrafa latinoamericana, reconocible. La obra de Errázuriz comporta una forma de conocimiento por medio de su mirada. *"Es que lo que hago no obedece a una cuestión que venga del mundo de afuera. No es eso lo que me convoca: lo que sí podría responder es que lo que fotografío tiene que ver con las personas que no están al centro - afirma Errázuriz - sino afuera, siempre subordinadas al poder. Desde este punto de vista cualquier asunto que tenga esas*

características, yo diría que no ha sido repertoriado. Pero también querría decir que cualquier tema marginal entre comillas sería mi tema y no es así” (Errázuriz: 2004; 31).

Intentaré determinar cómo se puede captar lo identitario en la obra de Paz Errázuriz identificando las causas o factores que dan origen a un discurso en su trabajo, ya sea por su capacidad de observación a través del registro directo, o la inteligencia para rescatar ambientes y personajes a modo de conocimiento y apropiación de un espacio inmaterial, indispensable, en el que se despliega todo su trabajo, considerando los temas de recepción e interpretación de la imagen como fenómeno artístico que se materializa y se hace visible al aglutinar en la foto la simbología individual y colectiva de factores que determinan su especificidad en su lenguaje.

Las imágenes seleccionadas no ilustran su pertenencia a la llamada fotografía latinoamericana, sino más bien, dan cuenta de una doble perspectiva que se traduce a través del retorno de una memoria individual y una memoria colectiva. En esencia, todo su trabajo es una revisión a nuestro sentido del tiempo, abierto a la captura de fragmentos capaces de establecer conexiones con el presente y el pasado. Las fotografías trabajan con la intensidad al recortar fragmentos de tiempo que comunica con lo real pero a la vez son representaciones de algo absoluto: la mirada que se entrelaza en la construcción de un discurso simbólico contemporáneo en la fotografía de Paz Errázuriz. Por lo tanto, enfrentarse a sus fotografías es ponerse en contacto con un mundo cargado de imágenes y visiones, aunque si bien, siguen un hilo conductor, rompen con los patrones tradicionales de lo marginal. Su trabajo reúne de manera ejemplar alguna de las transformaciones más turbadoras de nuestra sociedad (la soledad, la muerte, el desamparo, las diferencias raciales y sociales). Más que identificar en su obra una idea o un concepto de “lo latino” me interesa demostrar que su proceso creativo habla de lo identitario como: deseo, expresión y proceso histórico.

El deseo llevado a lo identitario, propone traer a presencia aspectos contradictorios frente a la realidad que es alusivamente codificada, conflicto que le permite a Errázuriz construir una lectura más profunda sobre las configuraciones sociales que son excluidas del discurso visual. Este rasgo, en su trabajo, señala la presencia de un romanticismo enmascarado, que entra entonces a formar parte de la obra. Asimismo incorpora el erotismo como eje fundamental para movilizar al espectador frente a la imagen. Cuando hablo de identidad como deseo me refiero a la capacidad de la fotografía de mantener detenido un fragmento de tiempo. El primer argumento que hay que considerar es el tema del sentido a través del deseo que está puesto en juego en la obra de Errázuriz, para ir descubriendo una cierta ideología sobre el concepto de “fotografía latinoamericana”, como reconocimiento de pertenencia por medio de la emoción haciendo partícipe y seduciendo al espectador. Así, el concepto de deseo se transforma y adquiere un papel fundamental, al pensar la obra

de Paz, podría decir que es ésta un mero espectador, que descubre y apunta hacia un objeto al cual transforma en imagen mediante la intención, aprovechando la flexibilidad de significado de la fotografía, para apuntar interesadamente hacia la significación que conformará el sentido de la obra.

Hay temas constantes como: la imagen social de lo excluido, el enfrentamiento del cuerpo como objeto de deseo. Dichos conceptos además, son los encargados de conducir y portar sentido a la imagen – fotográfica. Esta intención inscribe a que las imágenes adquieran sentido al establecer implicaciones recíprocas y conectarse a través de la existencia de una cadena significante. En este sentido su trabajo se puede considerar como un representante icónico encargado de dar visibilidad a una serie de conceptos que están incorporados en su obra. El conocimiento que vamos adquiriendo por medio de la foto es experiencia de nuestra realidad y la significación que le asignemos se va a expresar por la complicidad que logremos construir con ella, lo que produce la unión entre la función de identificar y la función de significar.

Serie “De a Dos”, “Deseo” y “La Manzana de Adán”, deseo y transformación de la imagen corporal alejándola de las convenciones de masculinidad. Su trabajo consistió en un ejercicio de sacar fotografías a medida que comenzaba la transformación, utilizando el maquillaje como excusa para producir un gesto diferente al momento de la toma, en términos generales, esto no implica más que un punto de partida frente a lo oculto, saliéndose de los bordes establecidos de lo permitido y presentándonos una nueva forma de desbordarse por medio del deseo que alude en el ámbito de las emociones, a la imposibilidad de contención de aquello que nos está vedado, pero Errázuriz, nos lo presenta generando una cantidad de información, que sobrepasa la capacidad de registro, permitiendo el advenimiento de algo distinto, que queda por pensar. Como si la fotografía por medio de lo mecánico pudiera mostrarnos los misterios de lo no revelado por el ojo. Las nuevas identidades que se trazan en una foto, aparecen iluminadas por una nostalgia del pasado que se establece entre la imagen y la realidad como deseo de una nueva realidad incompleta.

La expresión llevada a lo identitario, es una mirada cargada de intención, pone en circulación los sentidos, busca diferentes ejes de significación en la cual la función de identificar y la función de significar surgen por asociación de ideas, nos incita a recomponer la realidad por medio de la foto, entre imágenes de excluidos o imágenes de paisajes, intenta capturar la historia en obstinaciones de sobrevivencia que no se muestran. Paz, descubre en lo no mostrado, el significado particular del deseo como identidad, en lugar de buscar lo identitario dentro de lo general; su mirada es fragmentaria al dotar a la imagen de significados.

El proceso histórico llevado a lo identitario, registra el encuentro de lo fuertemente codificado y su presencia efectiva en la foto transita por diversos terrenos, para desembocar finalmente en un nuevo concepto de hacer fotografía que permanece en la retina, en la memoria visual como captación de los tiempos históricos pasados, presentes y futuros, se trata de la superposición de temporalidades en la cual la verdad histórica se genera a través de la fotografía por el contacto entre el ahora y el pasado.

Hoy en día, la problemática de la imagen-foto se mueve por medio de la tríada operativa, tiempo, imagen y forma. Desde el punto de vista del tiempo, la fotografía produce una suspensión de lo real y pasa a ser un no tiempo que muestra un no lugar. Es su instante capturado, su exigencia de suspensión desde donde se inaugura el lugar de la mirada. Paz, reinaugura el lugar de la mirada en la fotografía latinoamericana, inmovilizando las imágenes hasta que son nuevamente observadas, cambiando la tríada de la fotografía a la del deseo, la expresión y el proceso histórico que se va armando en su trabajo. Es precisamente este hecho, el que pone en evidencia dos aspectos cruciales de su obra. El primero, explorar en el lugar común en el cual uno se reconoce y en este reconocimiento se reconoce al otro (lo mostrado). Es así, que el problema de la imagen fotográfica en la obra de Errázuriz se sitúa a otro nivel, más sensual y relacionado con incomodidad del ser en su espacio irrepetible; exploración incesante de las posibilidades de la percepción y de la expresión puramente visual. Se reconoce en su obra, que la fotografía no es susceptible de lectura, sino de visión, una imagen definida por su forma por su espacio de inscripción. En segundo lugar, poner en tela de juicio lo mostrado, el trabajo de lo mostrable, velarlo, hacer aparecer lo visible a través de aquello que se oculta desde una posición de absoluta marginalidad vinculando a mirada del espectador con la suya centrando la atención en la experiencia del mirar.

La fotografía reordena en límites precisos, acotados que interiorizan desde un punto de vista que dote de sentido a lo simbólico, su clasificación como signo: índice. Como señala Dubois *“la imagen fotográfica aparece de entrada, simple y únicamente como una huella luminosa, más precisamente como el rastro, fijado sobre un soporte bidimensional sensibilizado por cristales de halogenuro de plata, de una variación de luz emitida o reflejada por fuentes situadas a distancia en un espacio de tres dimensiones”* (Dubois: 1986; 55). La foto es indicial, ya que es recorte del mundo, una ventana que comunica con la realidad a través del efecto producido por la luz. Por otro lado, Kay habla del efecto que provoca la foto como abandono de la vida, su distancia con lo real que posee un algo absoluto autónomo como obra como arte metonímica por excelencia: toma el todo por las partes, es instrumental expresiva en el cual la realidad visual tiene alto grado de referencialidad y contingencia, rebasando las apariencias de la imagen. *“más allá de capturar el flujo vital ahorrándolo detenido para los archivos de la memoria, la pupila del lente violenta lo visto, traspasa su tiempo pasajero y caduco, llegando a otro artificial, al presente infinito y sintético”* (Kay: 1980; 20). La fotografía

nunca es secuencia, se trata siempre de otra imagen que deja afuera la continuación de su tiempo asignándole un tiempo propio .y produce una ambigüedad de lo real, de ahí la búsqueda de pluralidad de significados que provoca la fotografía. Más adelante, Kay vincula diferentes tiempos posibles: *“La toma convierte en demodé el momento, antes que este haya ocurrido, ya que, entre otras cosas, lo hace coetáneo, en cuanto a procedimiento técnico, a las primeras fotografías. La apariencia exterior es demolida fotográficamente. Los gestos detenidos caen a la cámara como las prótesis de un cuerpo al que imperceptiblemente han suplantado desde hace tiempo. La apariencia pasa a ser el vestido de sí misma: su parálisis y abandono resuena en el último grito”*. (op.cit21)

Si consideramos a la fotografía como espejo de un tiempo ya ido, comienza la etapa primaria de una identificación en la cual la foto se explica por sí sola llevándonos necesariamente a un reconocimiento en la obra de Errázuriz, la foto como superficie de percepción y de proyección de lo real no traduce a lo identitario, sino es la semejanza que perturba por su parecido (nos reconocemos en las imágenes) y al encontrar semejanzas comenzamos a construir una imagen que tenga la capacidad de visualizar una pertenencia. La fotografía juega como primer vector de la identidad representada y representable a través del deseo, la expresión y el proceso histórico factores significativos del discurso de Errázuriz propios de su universo creativo. La fotografía trasciende la imagen, es decir, establece una tensión propia dentro de ella multiplicando su sentido, desde este punto la hipótesis de trabajo comienza a probarse ya que el sistema de representación a través de la fotografía, abraza algo más que lo testimonial. La propuesta de Paz Errázuriz no representa una imagen de lo identitario, sino más bien presenta una fotografía, es decir, una presencia de identidad. Como sostiene Nelly Richard: *“...Ella cruzó subversivamente mundos de experiencias y experiencias de mundo que se negaban unos a otros en el mapa de censuras y prohibiciones de la razón totalitaria. La obra de Paz Errázuriz intersectó el sueño del mago con la pesadilla del dictador, las máscaras de la bella con los desnudos de la bestia, la rutilancia nocturna del strass con el harapo sucio del cartonero”* (Richard: 2004; 10).

Sus fotos, forman parte de una memoria visual, nos reconocemos en ellas (trabaja con lo más profundo de las personas) y, este reconocimiento se convierte en lo que nos mueve dentro de su trabajo, se trata de nuestra ciudad y de nuestro paisaje físico y emocional; en donde los personajes somos todos, por lo tanto, la selección parte a través de mi afección en donde lo público y lo privado apelan a una relación sentimental que me permite la reflexión y cuestionamiento a través de las series seleccionadas, las cuales son trabajadas como puentes de significación que me permiten acercarme a ellas.

“De a Dos”, “La manzana de Adán”, “Un cierto Tiempo” y “Nómadas del Mar” exploran la configuración conceptual cuyo proceso de elaboración está basado en dar cuenta de lo prohibido, de lo censurado, de lo que no debe ser mostrado, es decir, una cultura dividida. Es potenciar el gesto creativo de su producción, que no son simplemente discursos sociales, sino más bien Errázuriz cuestiona las lecturas convencionales sobre la visión de lo marginal en nuestra cultura occidental, como un conjunto de factores que conforman e influyen y determinan la imagen. Paz, busca e indica las multidireccionalidades que suponen un cambio de la mirada, a través de la soledad, la ausencia y, la muerte. Conceptos que no se ocupan de la imaginería de la cultura latinoamericana, sino de las imágenes que traen a presencia dichos conceptos dentro de nuestra cultura latina. Por lo tanto, no es mi propósito develar una realidad, es más bien apreciar que su mirada nos da la posibilidad de reinterpretar espacios dotándolos de nuevos sentidos, y también de otros significados, en coincidencia de un indicio de rasgo identitario.

Para demostrar mi hipótesis de trabajo, quiero comenzar planteando la correspondencia existente entre la problemática de género y lo identitario; esto significa entrelazar su discurso a estos dos conceptos. Los cuales son claves y reflejan la compleja red de relaciones que podemos establecer dentro de su trabajo, desde un análisis de la “mirada de lo excluido” como problema clave. Para esto propongo la unión entre identidad cultural y la problemática de género. Ambos conceptos no sólo van juntos sino que se articulan. Lo identitario es trabajo como género y género es trabajado como identitario, desde el punto de vista de su delimitación. Ahora, ¿Cuándo es posible hablar de imagen fotográfica latinoamericana? y ¿Cuándo es posible identificar la mirada de mujer fotógrafa en la fotografía?

Antes de responder estas dos preguntas voy a citar a Craig Owens “ *en el período moderno, la autoridad de la obra de arte, su aspiración a representar alguna visión auténtica del mundo, no residía en su carácter único o singularidad, como se ha dicho a menudo, sino que aquella autoridad se basaba más bien en la universalidad de la estética moderna a tribuida a las formas utilizadas para la representación visual, por encima de las diferencias de contenido debidas a la producción de obras en circunstancias históricas concretas. (Por ejemplo, la exigencia kantiana de que el juicio del gusto sea universal, es decir, universalmente comunicable, que se deriva de fundamentos profundos y compartidos por todos los hombres y que subyacen en su acuerdo de valorar las formas bajo las cuales se les dan los objetos)* La obra posmodernista no sólo no exige tal autoridad, sino que también trata activamente de socavar tales exigencias, y de ahí su impulso en general destructivo. Como confirman recientes análisis del “aparato enunciativo” de la representación visual- sus polos de emisión y recepción-, los sistemas representacionales de Occidente sólo admiten una visión, la del sujeto esencial masculino, o más bien postulan el sujeto de representación como absolutamente centrado, unitario, masculino” (Owens: 2002; 95)

Ahora bien, la pregunta es determinar si existe un hilo conductor entre las semejanzas y diferencias que se producen en ambos discursos se refieren a su experiencia en cuanto: mujer – fotógrafa y mujer- latinoamericana que actúa como conciencia crítica por medio de las imágenes que plasman la realidad del mundo visible, del mundo interior de sus emociones y vivencias, y es a través de su obra que puedo hacer la diferencia entre imagen como representación e imagen como presencia que se despliega en su trabajo y me sirve de soporte para tratar de analizar su obra como noción de experiencia visual, cuyo significado es asequible únicamente por la coherencia de su discurso que se manifiesta como memoria visual identificable (reconocemos las fotos de Paz Errázuriz), el asunto de identificar su obra dentro del discurso fotográfico latinoamericano tiene un carácter político en tanto que toma la parte por el todo (una foto, toda su producción visual), la sustituye, haciendo que, además, no se perciba como únicamente político, sino más bien, desde la identidad latinoamericana.

Este campo discursivo, es el marco por el cual puedo construir el escenario de representación como presencia. Y esto se debe principalmente por su lugar problemático dentro del discurso identitario mismo. Mi propósito no es llevar a cabo un análisis crítico. Hoy día resulta frecuente la atribución de un alto contenido explicativo al hecho cultural que comporta la omisión de género en las producciones fotográficas, es decir, la fotografía no sólo existe a partir de lo que ya ha existido, sino también, de la interpretación de las imágenes fotográficas. El solo hecho de nombrar a Paz Errázuriz dentro de la llamada imagen fotográfica latinoamericana, da cuenta de su condición de mujer fotógrafa y mujer latinoamericana. La visibilidad de su trabajo que la hace reconocible dentro de un espacio cultural.

- Primero, la temática de su obra no se encuentra enfocada a mostrar rasgos identitarios en cuanto a mensaje, sino, más bien, su método de composición incorpora en la fotografía un sistema de escritura, en el cual al registrar las imágenes da la posibilidad de comentarlas de distintos ángulos y, de ese comentario nos hace cómplices por medio de la exploración hacia un lugar común que juega con los deseos como una presencia referible por lo directo de las imágenes. En ese sentido, no es un campo de identidad el cual necesite ser representado por medio de la fotografía (la imagen que designa), sino más bien, en el espacio de ambigüedad que da la lectura de una fotografía que permite pensar, permite reflexionar en relación a los códigos visuales y a la forma en que se articula su discurso visual en la construcción del sentido a partir de ciertos trabajos que me permitan desencadenar múltiples lecturas.
- Segundo, habría que definir su trabajo como un proyecto de acumulación de imágenes en contraposición de realidades, cuya oposición instituye un sentido en su obra. Al hablar de sentidos, me refiero a lo que las imágenes

despliegan al rebotar de una dimensión a otra, modificando lecturas anteriores y operando como evocación simbólica sobre lo registrado (seres solitarios, marginales, periféricos que deambulan por nuestro imaginario, fotografías de personajes que rondan en el paisaje en América Latina desde distintas miradas: Flor Gorduño, Graciela Iturbide, Claudia Andújar, entre otras, que construyen la fotografía en América Latina.

- Y tercero, el concepto de metáfora que me permitirá analizar sus fotos y a partir de este análisis poder comentarla desde el discurso visual que da fundamento a su obra.

Lo primero que hay que considerar es el tema del sentido puesto en juego en la obra de Errázuriz, para ir descubriendo una cierta ideología sobre el concepto de identidad latinoamericana. Sus primeros trabajos son una serie de imágenes que constituirían durante muchos años la iconografía elemental y la marca de identidad artística. En ellas se reconoce toda su primera época a la que llamaré como clásica (acá se encuentran las serie "De a dos" y "La Manzana de Adán"); son fotos que, en su gran mayoría dan cuenta de un submundo que pasan a ser evidencias de una sociedad cargada de espacios periféricos. En este sentido resulta muy sugerente relacionar desde lo narrativo, la obra de Paz Errázuriz con las producciones de fotógrafas latinoamericanas. Estas subrayan como intención en sus imágenes la evocación de una historia narrada de manera fragmentaria y discontinua. Para ello recurre a lo poético, al fragmento, subrayando en la imagen la intensidad de su mirada de mujer fotógrafa como síntesis visual. Elude a la totalidad sobre lo registrado. De este modo las imágenes pueden funcionar de manera independiente, como si fueran instantes-miradas-pensamientos, al crear una atmósfera que narra acontecimientos de cierta sutilidad psicológica. No se habla de una narración testimonial, sino más bien expresa la narración en una sola fotografía a través de dos polos uno visible representado en las imágenes y otro, ausente, sugerido por la presencia de la incompletud del ser humano. Provocando un campo discursivo frente a la recepción de su obra; ya que transmite tipos diferentes de conocimientos, hacia una orientación de lo visible a lo invisible, estableciendo implicancias recíprocas entre lo fotografiado y el observador de la imagen (que al final es él quien construye su significado); al rescate de una continuidad entre la experiencia del observador de la imagen y la experiencia visual de Errázuriz; consciente del acto creativo expresa espacialmente los contrastes que documentan en una suerte de hacer presente lo impresentable, en última instancia no pueden existir condiciones generales de significado en su obra, pero las imágenes subrayan su carácter de representación dentro del espacio latinoamericano en el cual las estructuras internas y formales de la fotografía fundamentan su trabajo al establecer una continuidad en los ángulos de toma, los encuadres, la pose, donde el elemento dominante es el sujeto humano que se va construyendo a partir de lo que ya se construyó como fotografía latinoamericana.

En 1994, Errázuriz habló de la identidad reconstruida de un pueblo marginado, la cual los obliga a buscar en sus fuentes la memoria de un pasado. De esta forma la obra de Paz maduró debido a su capacidad para reinventar un espacio y conectarnos por medio de las imágenes a una especie de memoria de un tiempo. Este segundo espacio está “Un cierto tiempo” y “Nómadas de mar”.

La luz, punto de partida para emprender una reflexión sobre los diversos niveles de comprensión de la imagen fotográfica, podría ser la clave de ingreso a la obra de Paz Errázuriz. El conocimiento que adquirimos por medio de la luz, es experiencia (ilusión) que evidencia el distanciamiento interno que se produce entre la representación y la realidad; nos habla de su anclaje como ejercicio de imaginación. La imagen y su inmediatez suponen develar lo oculto, crear nuevas fisuras en la realidad y producir un desplazamiento de sentidos y significaciones. La cámara fija el momento que va a ser reproducido; el ojo lee ésta imagen a través de la superficie de inscripción (negativo) y determina su organización en el espacio por el efecto de la luz sobre los objetos. La idea del espacio está fundamentalmente ligada al desplazamiento visual que se produce por medio de la luz y a los juegos de deslizamientos de nuestra mirada. En este sentido, resulta muy sugerente relacionar desde lo narrativo de las fotografías las que subrayan como intención única de la imagen, la seducción que provoca Errázuriz al recorrer lo poético de la luz sobre los cuerpos fotografiados, manifestando una intensidad a nuestra mirada. Cada elemento que componen sus imágenes funciona de manera aislada, como si fueran instantes, en que la mirada se posó, pero a la vez, adquieren una lectura común, al momento de unir sus trabajos. Lo óptico sobre lo lineal, queda abierto al efecto de seducción y placer frente a lo mirado.

El efecto instantáneo del se basa en imágenes que accionan el goce a los sentidos, y mentiras espaciales que afectan e identifican al espectador por medio de la traducción de sustancias ideales a aquellas reales. Es así como a través de la experiencia óptica podemos encontrar un nexo lo suficientemente sugestivo que establezca el constructo final de la imagen fotográfica que identifica a nuestro continente. Su trabajo conlleva una fuerte acción simbólica (no considerada), que llena de presuposiciones fotográficas (en el sentido de atestiguamiento) la percepción del tiempo y del espacio. Por otro lado, relaciona el cuerpo humano como un significado verbal que alcanza la evidencia del testimonio de lo representado; esto no puede ser argumentado a nivel de contenido en la imagen, sino más bien, en nuestras necesidades de explorar la imagen.

“Un campo perceptivo tiene límites, pero éstos siempre están fuera de alcance. Un objeto visual, si ofrece una cara a los ojos, siempre oculta otras. Una visión recta y focalizada siempre se rodea de una zona curva en que lo visible se reserva, sin estar pese a ello ausente. Disyunción incluyente. Yo no hablo de la memoria que pone en juego la vista más simple. La visión actual conserva en sí la vista tomada un instante antes desde otro ángulo. Anticipa la

que tendrá lugar dentro de un momento. De estas síntesis resultan identificaciones de objetos, pero nunca consumadas, a las que una vista ulterior siempre podrá solicitar, deshacer. En esta experiencia, el ojo siempre está, por cierto, en busca del reconocimiento, como puede estarlo el espíritu de una descripción completa del objeto que procura pensar, sin que pese a ello el observador pueda decir nunca que lo reconoce perfectamente, dado que el campo de presentación es en cada ocasión absolutamente singular y una vista verdaderamente vidente no puede olvidar que, una vez "identificado" el objeto visto, siempre queda un resto por ver. El "reconocimiento" perceptivo no satisface nunca la exigencia lógica de descripción completa". (Lyotard: 1988; 25).

El ojo se ajusta, igual que la cámara fotográfica a la intensidad de la luz, para lograr atrapar el efecto luminoso que nos muestra la transcripción de la imagen con lo real y, por lo tanto también con el espacio y el tiempo. A medida que se van afectando nuestra propia mirada, nos relacionamos con la fotografía de Errázuriz en el sentido de ese tiempo, de esa huella luminosa que interrumpe, fija y establece una singular manera de concebir la realidad. Paz Errázuriz construye una realidad por medio de la luz; realidad que va manipulando por medio de efectos ópticos en los cuales utiliza los contrastes recortando los contornos de los objetos para provocar la sensación de indicialidad al atrapar un momento específico con una luz determinada.

El mundo de la foto siempre está aconteciendo en el presente. Cada vez que observamos las imágenes se van construyendo nuevamente. Es por esto que es importante hacer mención del desplazamiento que se produce entre el tiempo y la luz, el cual se instala frente a toda la representacionalidad. De esta forma, el tiempo no se da como una instancia de lo real, sino más bien como un espacio de indefiniciones a resolver. Cuando observamos una fotografía, al mismo tiempo esta nos presenta un tiempo; pero este presente que presenta la fotografía es inaccesible a nosotros; en el sentido que no logra reunir y retener su presencia efectiva en el pasado. Las relaciones que podamos establecer con la reconstrucción de esa realidad sobre la base del tiempo atrapado por la luz y limitado dentro de un soporte, es un problema complejo. La luz en un sentido físico, es un rasgo indisoluble del hecho creativo en la fotografía, ya que es el reconocimiento de la imagen y por medio de ésta (luz) establecemos una relación entre lo sensible (la imagen) y lo inteligible (la representación). Lo primero nos remite a la categoría de significante y lo segundo a la categoría de significado. En definitiva, lo que captura es la esencia de una determinada situación, que nos informe de la relación que se establece con la realidad y necesariamente nos remite a ese lugar, por el dominio absoluto de la luz que crea una sensación de espacialidad donde se conectan el mundo exterior con el interior de los personajes.

Esto nos obliga a quedarnos dentro de las imágenes que manifiestan una actitud psicológica y que nos provocan un movimiento visual: descriptiva, retórica y narrativa. Su trabajo evidencia el registro obsesivo de los detalles y de esta información nos permite ubicarnos dentro de una fracción de tiempo que nos da indicios de nuestro presente. Toda la construcción de realidad se muestra demasiado perfecta, todo punto de vista resulta demasiado geométrico respecto a la escena y, por tanto, respecto a nosotros como espectadores. Esta visión nos resulta cuando menos inquietante, ya que la imagen es capaz de revelar los deseos y transita en el universo de lo común como búsqueda de otras interpretaciones que nos permitan la reconstrucción de la realidad por medio de lo óptico. Esto explica la atracción que provoca con su obra, nos incita a imaginar una historia y que ésta sea parte de alguna manera a nuestro mundo interior.

3.2. Estrategias de producción

Enfatiza el hecho de que la foto es un proceso de armado (encuadre dramático).

Fotografía N° 1



BAR/1988

Fotografía blanco y Negro

Comenzaré por el icono, que es la vía de conocimiento que me propicia otros niveles de experiencia. Esta fotografía está tomada a partir de un primer plano; donde encontramos una mano de mujer posada en la espalda de un hombre. Apenas se distingue la frente de la mujer. La espalda del hombre ocupa prácticamente toda la superficie del plano, las intenciones no dar cabida para otro elemento en el primer plano. La fotografía habla por sí misma y nos relata la edad de los protagonistas, una edad avanzada y con experiencia. La aparición de la mujer es prácticamente anónima y el hombre sólo entrega el revés del cuerpo entregando también esta condición. Estos son detalles de la realidad que muestra la imagen de una mujer aislada, sin rostro y que duplica una presencia material previa. Es la sustitución de imagen de mujer que aparece como concepto inmaterial la cual se reafirma por medio de un marco totalmente negro en donde los detalles se comienzan a percibir a través de vivencias pasadas. “Paz Errázuriz ve, nos hace ver, en la oscuridad el reverso y la confirmación de ese triunfo, declinación incluida”. Escribe Enrique Linhn en el catálogo “De a Dos”. Más adelante dice: “Ha conseguido, otra vez, su objetivo: no separarse irónicamente de su objeto ni confundirse sentimentalmente con él”. Es aquello que, por un lado nos

remite inevitablemente a lo íntimo, al cruce de pasos; vidas unidas por el baile que también esconde soledades este club Buenos Aires, marco elegido por paz para construir este escenario de representaciones de “necesidades”.

Los signos visuales se subordinan a una visión reglamentada por el peso que posee la fotografía (de representación, de símbolo, de signo), en ella reconocemos su estructura lo que hace difícil, en medio de este escenario, adentrarse en la imagen fotográfica y aún más, hacer la conexión con la realidad de la cual partió. En la fotografía “Bar”, Errázuriz se basa en la metáfora del dolor expresada en la soledad. Cito a Paul Ricœur: “ *Pero si la metáfora no consiste en revestir una idea con una imagen, sino que consiste en reducir la conmoción engendrada por dos ideas incompatibles, es entonces en la reducción de esta brecha o diferencia en la que la semejanza cumple un papel*” (Ricœur: 222; 64).

En esta fotografía pasa algo, existe una tensión, hay rostros diluidos que evidencian la soledad y, nos llevan a un espacio ilusorio con trozos de realidad y que de alguna manera conducirá a la unidad de la fotografía. Claro está, que la imagen está completa en sí misma, comentar esta fotografía, es implicarse en cuestiones de sensibilidad y de ideología. Cada elemento que la compone, tendrá que ser tomados aisladamente uno de otro, pero cada uno de ellos en sí mismo tendrá una significación cuando completemos el análisis. El título de la fotografía nos permite contextualizarla, argumentarla, reafirmarla y es soporte de una primera explicación. Errázuriz lo utiliza, en el sentido que incita en el espectador/a a generar una reacción frente a la imagen, puesto que despierta una serie de sensaciones relacionadas con las experiencias del baile. Las imágenes que Errázuriz trabaja en la serie “Tango” operan como parte de una historia; como discurso donde el sujeto fotografiado es la representación que se interpreta en función de su identidad interna y verdadera, que da cuenta de la autenticidad de la representación que se produce en la imagen fotográfica como una manera de representar las soledades y las necesidades del ser humano. De este modo, la fotografía queda suspendida en el espacio como un nuevo objeto de saber y de análisis donde el espectador/a, explora varios puntos de vista asumiendo también la pérdida de un espacio ambiguo (ambiguo desde la oscuridad que le proporciona una cierta intimidad). Percibir la relación explícita que existe entre realidad e ilusión al objetivizar un espacio de tiempo provocando su posesión, es una de las condiciones que nos impone Errázuriz al desplegar sensaciones en busca de múltiples vidas privadas. Fotografía “De a Dos” de la serie Tango en 1988.

Mirada del espectador-intuista, y que trasciende los estrechos límites de lo particular.

Fotografía Nº 2



LA CARLINA/1986

Fotografía blanco y negro

Para intensificar la realidad, es que Paz Errázuriz nos presenta esta fotografía con un fuerte dramatismo. La un travestí, o transformista provoca sobre la fotografía un extraño efecto que visualmente amuralla las partes de un mismo espacio, separándolas de su contexto real para convertirlas en signos contenedores de significación, es decir, una nueva imagen. En esta foto se plantea una lectura interpretativa de lo real, para darle así tintes enigmáticos acerca del carácter de simulacro de femineidad. Es así como el concepto de simulación y fragmentación comienza a tener sentido y se transforma en estrategia fundamental, a través del cual entramos en la imagen. Primer plano, remodelado, la máscara, lo autóctono es reemplazado, desplazando lo real por lo real. Deslizamiento del imaginario colectivo hacia lo íntimo, lo escondido, lo no permitido, lo aislado. Una forma de mirar y entender la realidad que admite divergencias por medio de una cultura de la performance de la femineidad gay en torno a la que se construirá como simulacro que yuxtapone a las convenciones, a través del relato de un conjunto de fotografías que documentan el simulacro que pasa a ser la instancia de definición de lo femenino como representación, y como superficie en la que se proyectan los signos. Actitud hecha mirada que a través de la aventura artística, dejando al descubierto pabellones por los

cuales cada uno pueda ir armando una historia como crítica de los espacios de producción y transmisión de saberes. En *“La manzana de Adán”*, Paz organiza cuidadosamente la situación -lo fotografiado- delimitando un espacio interior que se apoya con lo escritural transformando lo mediato de las imágenes, en algo más. Preocupada por explorar un camino que permita pensar no sólo en la fotografía sino también en la dimensión simbólica que posee la imagen dentro de un contexto social cuestionando las categorías sexo-género como superficies en las que se proyectan sus imágenes. El retrato como excusa para producir una cultura de la performance de la feminidad, con una estética en la producción de lo femenino a través de la noción de mascarada que involucra el simulacro de lo masculino al pasar a ser parodia a la masculinidad por medio de la transformación de cuerpos que tocan los límites materiales de género. Paz, abandona el juego simbólico para mostrar directamente los efectos que el simulacro produce en la utilización pública y privada del cuerpo; provocando una estética de la seducción por medio de las imágenes de las cuales tiene como referente aquello que creemos ver.

Las prácticas de transformación crean un espacio de visibilidad propio a la cultura travestida, a través de los modelos de feminidad y la masculinidad de una cultura dominante. No es sólo un hombre transformado en mujer. Más allá de la resignificación o de la resistencia a la normalización, las transformaciones performativas van a convertirse en un espacio de nuevas subjetividades. La metodología utilizada por Errázuriz consiste en concebir un espacio secuencial que de alguna manera relate una historia visual, de un día cualquiera. Las habitaciones y los espacios privados contienen ciertos elementos cuyo significado se hacen presentes cuando organizamos visualmente todo su contenido, averiguando dónde radica el sentido de las imágenes. Paz juega con las nociones críticas e históricas sobre la relación entre imagen-foto a través de lo heterogéneo de su discurso desplazándose entre diferentes realidades recuperando la densidad temporal del proceso fotográfico. Cuestiona la mirada fotográfica como un complejo entramado de poder que transgrede las normas establecidas del poder (1990) posibilitando una línea de fuga con respecto a una realidad restrictiva desplegando las fronteras en torno al género, a través de imágenes que funcionan como dispositivos que provocan desplazamiento de la mirada. Lo masculino como extensión del cuerpo, mientras lo femenino aparece como una obligación de pliegues que se esconden y se repliegan en lo privado de una habitación que no puede ser visible. Indicios de la simulación trastornan la placidez que evoca la foto al re-conocer lo falso dentro de la fotografía por medio de la comparación incesante que hacemos entre lo que vemos y lo que hemos visto, la reconocemos como travestido, y por lo tanto, lo vinculamos a un nuevo sentido implícito -el de armado en la foto- y nos conduce al efecto de simulacro de la imagen.

Demuestra su pertinencia por su eficacia y su eficacia por sus efectos, que nos sirven para resituar la experiencia frente a lo visto.

“Esta misma medida distancia opera magistralmente en toda la obra de Paz Errázuriz. Es la que hace documentar la contingencia política sin subordinarse al testimonialismo contestario; fotografiar los submundos delictuales y prostitutivos sin caer en el estereotipo de la marginalidad bohemia; sacar a la miseria y la locura de las tipologías ilustrativas del simple “caso” sociológico o psicológico.” (Nelly Richard p 14).

La comparecencia de la privacidad y lo público permiten descubrir las estructuras de poder que se involucran en lo fotográfico (me refiero a lo que deliberadamente se llama a cierta borrosidad de la realidad (imágenes que narrativizaron la memoria a través de un discurso que se fue construyendo y operando sobre la ambigüedad de los significados que fueron desplegando) que conforman su identidad como sujetos, ya que acostumbramos olvidar que nuestra capacidad para interpretar, es decir, en su doble sentido de actuar y de entender los acontecimientos está siempre condicionada por nuestra posición de sujeto observador de la imagen.

Escenificación de lo familiar, en su sentido más literal (paso del tiempo).

Foto N° 3



“La Manzana de Adán”, 1989

Fotografía julio 1986 a diciembre 1990, de la serie “Un Cierta Tiempo”.

Reconocemos su estructura (fotografía), que enfatiza el hecho de que la imagen es un proceso de armado, que presupone una forma de mostrarnos la realidad. Por lo tanto, al instalar fotografías de su hijo en el transcurso del tiempo, en un mismo espacio físico dando cuenta del tiempo pasado. Al emplear la noción de índice que basa su significado en la relación física con su referente, nos da una señal hacia lo que se refiere. En este sentido el realismo de la imagen no ésta en absoluto negado, sino desplazado; los indicios de cambio que evocan estas fotos mantienen un rango de sugerencias, sin comprometerse con una toma de posición. Se observa un doble proceso, el de la implantación de lo perdido y por otro lado el de la pérdida de sentido, ya que la fotografía por si sola es incapaz de explicarnos algo, necesitamos trasladar su sentido al espectador pues la fotografía no es solo la expresión de la autora, es más bien algo que se ofrece análogo, a través de la evidencia que entrega la imagen y la experiencia que tenemos de ella. La necesidad de proyectar parte de la realidad en una fotografía (un fragmento), donde ésta da testimonio de la existencia temporal del mensaje que Errázuriz, presenta en “Cierta Tiempo” sólo tiene existencia en ella, y le confiere realidad ya que la fotografía se sitúa en la vida como fragmentos de una serie de sucesos y de conexiones que logremos establecer que se encuentran en el mundo de las experiencias y son parte de nuestra imaginación y como tales tienen la particularidad de sacarnos de la realidad.

“Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a ver más, a oír más, a sentir más....La finalidad de todo comentario sobre el arte debiera ser hoy el hacer que las obras de arte-y, por analogía, nuestra experiencia personal-fueran para nosotros más, y no menos, reales. La función de la crítica debiera consistir en mostrar cómo es lo que es, incluso que es lo que es, y no en mostrar qué significa.”(Sontag: 1111; 39).

Primer plano, retrato de su hijo en el transcurso del tiempo, experiencia subjetiva para convocar ideas narrativas apelando a reinstaurar los códigos perceptivos y de reconocimiento frente a lo representacional. *“Estas imágenes se precaven de muchas cosas. Primero habría que hablar de precaverse de la banalidad de las fotografías de familia, del sentimiento socialmente codificado”* (Valdés: 1991; 2). Es así, que la convención del retrato nos lleva a la pose y esta última nos invita a la representación, desplegando sensaciones en busca de la vida privada y el paso del tiempo que definen la imagen cuya transformación nos hace percibir el tiempo inmovilizado por medio de la fotografía. Lo que el espectador ve es su valor representativo y su relación con la realidad de la cual pertenece; ya que representa un momento, una fracción de tiempo que se somete a un proceso de adaptación y apropiación de la imagen, al ser ella misma (la fotografía) reflejo de un tiempo único, lugar en el que puede existir una simultaneidad absoluta entre objeto fotografiado y sujeto expuesto. Es decir, donde puede producirse una duplicación de tiempo por medio del cual podemos construir de alguna manera ese tiempo, dando testimonio de los límites en los cuales la fotografía pasa a ser presencia, siendo capaz de vehiculizar la ausencia, en el sentido de reunir y retener su no presencia. *“Una fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia”*. (Sontag, en la caverna platónica. Deja claro que lo efímero se convierte en activismo que provoca lo real). Bajo su mirada, la temporalidad no sólo se expande. Se dobla, se enreda, convirtiendo el tiempo en imagen cronológica y emocional logrando fabricar nuevas referencias con ese territorio, otro que queda en suspenso en un encuentro imposible de imágenes que proponen una renegociación de la subjetividad que supera el concepto de tiempo. Errázuriz nos hace partícipes del tiempo planteando interesantes cuestiones en torno al manejo de la imagen; se interesa en la transferencia de una nueva realidad a partir de lo que ya está. Ofrece la posibilidad de experimentar la lógica de la estructura en sus fotografías (primeros planos) reinventando otros espacios y consigue trascender la apariencia formal de la propia imagen, ya que construye sobre la base de emociones y juega con el sentido de la imagen, dándoles nuevos significados y abriendo diferentes estrategias y combinaciones compuestas de dos registros, uno que despliega por medio del recuerdo y otro que se repliega a través de los sentidos. Fotografía julio 1986 a diciembre 1990, de la serie Un Cierta Tiempo).

Carácter de instantánea congelada como fragmento.

Fotografía Nº 4



SENO SKYRING

1995

Fotografía Blanco y Negro/Papel

Colección Particular

Fotografía Seno Skyring, de la serie Nómadas del Mar, 1996

En la historia utilizamos esquemas de significados, ya no somos inocentes frente a la interpretación, es por eso que el agua es una imagen que a lo largo de la tradición se ha cargado de un fuerte simbolismo que remite a la purificación, limpieza y verdad de las cosas. Comenzamos a crear vínculos entre las condiciones inherentes que contiene la fotografía de representación de la realidad. Primer plano, presencia de resistencia al olvido. Evocación e Invocación de un tiempo. Maciza, fragmentada, la imagen se reafirma como recorte, fractura entre presente y pasado, que se hace presente en la unión del cielo y el mar a través de la luz que recorre la herida del tiempo. La imagen funciona como testigo, revelando la relación explícita que existe entre tiempo y memoria, creando una nueva realidad a partir de la que ya está. Paz Errázuriz reconoce el misterio y nos presenta una fotografía cargada de significaciones,

en la cual la resistencia se hace presente a través de la fuerza que la imagen presenta. La mirada se detiene en la piedra partida, de modo tal que la fisura se ofrece de metáfora para dar cuenta del quiebre de un pueblo que se resiste a partir. Paz razona y reacciona su viaje por medio de la imagen que es una metáfora de la construcción de una cultura, propone una lectura cruzada de imágenes simbólicas y de la estética de la recepción de la fotografía, describe el fin del mundo como una imagen “piedra rota”, como un producto de un sistema de representación complejo que Paz llamó “Los nómadas del mar” que pasa a ser un método de trabajo que permite interpretar ciertas representaciones como discurso latinoamericano que puede ser repensada en términos de producción visual. Se interesa por explorar para transferir, y que sea la imaginación punto de partida para ingresar a la foto, logrando capturar la esencia de un determinado lugar, de un determinado espacio de tiempo, una determinada luz, de una determinada cultura. Muestra lo otro, todo lo que al sistema molesta, nos permite pensar las condiciones de existencia de nuestra cultura.

En el trabajo, “Los nómadas del Mar” se descubre el hecho de que aprendemos a identificarnos como presencia a través de lo simbólico que porta significación y tiene la capacidad de generar efectos de desplazamiento entre la realidad y el simulacro de la imagen, sin embargo, si por el momento, ponemos entre paréntesis el problema de la identidad latinoamericana que puebla la visibilidad en las imágenes de Nómadas, podemos dar cuenta de su presencia en la mirada histórica. El hecho de que literalmente no se determina aún su naturaleza precisa ya que podemos examinar la foto como fragmento de una historia para observar los cimientos sobre los que está compuesta nuestra cultura.

CONCLUSIÓN

La pregunta que me planteo al final de mi trabajo es: ¿sigue aún siendo posible hablar sobre lo identitario?; en este sentido, lo identitario como hipótesis de trabajo debe ser redefinida a partir de un proyecto cultural que considere los vaivenes del cambio social y los aspectos contingentes de una sociedad inserta en un mundo global. De este modo, lo identitario ya no puede ser descrito bajo los lentes de uniformidad cultural impuesta sobre lo latino. El problema de la fotografía en cuanto a configuración de un imaginario cultural, propone reconstruirse a través de un develamiento que provoca la obra de Paz Errázuriz. En relación a los objetivos propuestos.

- Identificar en obra de Paz Errázuriz rasgos distintivos dentro del discurso latinoamericano. La primera variante identificación se refirió al concepto de nominación como esquema imaginario del espectador intruso.

Paz Errázuriz llega a nosotros dando testimonio de los límites en los cuales las imágenes pasan a ser presencia, siendo capaces de abarcar una diversidad de momentos en un tiempo determinado. Lo cierto es que esta propiedad (de la imagen) nos permite entrar en relación con nosotros mismos, dándonos razones de una nueva forma de mirar y usando esta mirada como punto de partida para darle un sentido al objeto mirado (fotografía), que va más allá de nosotros mismos, seduciéndonos más de lo previsto. El rigor compositivo de toda su obra constituye una especie de estructura interna que hace reflexionar sobre lo mirado, donde cada minucioso detalle es importante para entender el recorrido que ha realizado Paz durante todo su proceso creativo, produciendo ambientes donde la luz pone énfasis a ciertas situaciones no permitidas. Todas estas huellas son una especie de inventario sistemático que nos informan de un cierto lugar y un acierta situación histórica que sólo tiene interés en la medida que nos permite acceder a un tiempo pasado para convertirse en un eterno presente.

El desafío de identificar la obra de Paz Errázuriz, dentro de la llamada fotografía latinoamericana da cuenta de los diferentes espacios discursivos que atraviesa su obra en relación a lo identitario como: deseo, expresión y proceso histórico, examinando tres momentos claves en la evolución de su trabajo. Primero a través de la repetición temática de su obra frente a lo no permitido mostrando los bordes de una cultura en proceso de reconocimiento. A partir de esto último surge la pregunta ¿De qué manera, en nuestro tiempo, el discurso identitario puede contribuir a la formación de la conciencia latinoamericana? Segundo, la relación conceptual de la fotografía por medio del tiempo y la memoria, buscando nuevas relaciones con la imagen-foto y, finalmente reinventar su propio espacio visual-histórico poniendo el acento en las estrategias de construcción visual que va más allá de lo narrativo de la fotografía potenciando las diferentes influencias recibidas, como otro factor de dispersión que problematiza su identificación; como apunta Jürgen Habermas en “La modernidad, un proyecto

incompleto. *“La diferenciación de la ciencia, la moralidad y el arte ha llegado a significar la autonomía de los segmentos tratados por el especialista y su separación de la hermenéutica de la comunicación cotidiana”* (Habermas: 2000; 28). Por lo tanto, la extrema diferenciación condujo a la especialización y a la desconexión entre el conocimiento. Es así, que el proceso de visualización en América Latina, también sufre las consecuencias de ésta especialización de los saberes dejando en evidencia las dificultades de la conceptualización de términos como: identidad y cultura. El siglo XX deja en evidencia las dificultades de identificar una imagen dentro de un corpus latinoamericano.

La complejidad de las culturas e identidades latinoamericanas aluden a la posibilidad de concebir espacios diferentes con el resto de las imágenes fotográficas internacionales, lo cual se justifica al hablar de una imagen fotográfica latinoamericana. También se pudo constatar que la problemática de lo fotográfico como objeto de estudio refleja la visión de mundo del fotógrafo. Por lo tanto, no es posible hablar de fotografía “universal” puesto que ésta comprende rasgos distintivos en las producciones y no puede abarcar toda una realidad, es decir, una cultura mundial. Se pudo comprobar que la problemática de la fotografía, como objeto de estudio interpreta los diferentes efectos de la imagen fotográfica, al reelaborar el concepto latinoamericano como la interculturalidad latina. Es así, que llego a identificar lo identitario como: reconocimiento en la imagen fotográfica a través de la pertenencia a un espacio visual. Por supuesto, dar una definición de identitario únicamente por medio de la experiencia en el reconocimiento se justifica al no existir un esquema conceptual universal en lo fotográfico que abarque la diversidad de las culturas del mundo y específicamente de Latinoamérica, de tal manera mi hipótesis conduce al lector a plantearse un problema, cuya discusión servirá de entrada para abrir un espacio dentro de las producciones fotográficas en América Latina, dando cuenta de un estado de situación en lo fotográfico, que comparten un sentido de pertenencia a una cultura.

Ahora bien, lo que importa en el plano de la reflexión dentro de las imágenes fotográficas en Latinoamérica es reconocer los alcances de la obra de Paz Errázuriz y las circunstancias que rodean su trabajo que refleja la dinámica recurrente entre la fuerza de sus imágenes y las producciones de fotografías en América Latina, produciendo en el espectador una sensación de reconocimiento. La inscripción de su obra como hipótesis de trabajo aspira a dar cuenta de los procesos de producción en los cuales se encuentra inscrita su obra. En este sentido, sus imágenes operan más como conceptos que como miradas directas proyectadas sobre la realidad. A lo largo de su trabajo se pueden introducir cortes y contrastes, condiciones básicas de un mensaje significativo que conforma, arma y traza un recorrido personal e íntimo, que discurre por paisajes cotidianos a través de su experiencia vital e intelectual,

convirtiendo cada fotografía en un lugar de encuentro, entre su mirada y la del observador/a.

- Analizar las características que singularizan la fotografía de Errázuriz y la clasifican dentro de la llamada fotografía latinoamericana a través de la identidad como deseo, como expresión y como proceso histórico.

Desde el deseo

Intencionalidad emocional a través de una serie de constantes en la obra de la autora, la representación de lo excluido, lo olvidado, lo no mostrado, la denuncia social en sus fotografías. El dolor, el desamor y la soledad del ser humano mostrado en imágenes; es decir, cómo Errázuriz obtiene su primera visibilidad al reconstruir por medio de fotografías una historia a partir de la evidencia de que va a ser parcial la mirada (desde un punto de vista), manipulada (desde el lugar que se presenta), trivializada (desde su serialización).

Desde la expresión

Construcción desde un mismo lugar de narración no lineal y fragmentada. Reconstruye el sentido a partir de fotografías que puedan originar múltiples lecturas por medio de la acumulación, desplegando la idea de la pérdida (mundo indígena que va desapareciendo), del tiempo y la memoria (formas de representarnos, de afectarnos). Objetivizando intencionalmente la mirada.

Desde lo histórico

Establece a través de la imagen las condiciones de interacción entre la fotografía latinoamericana y la obra de Paz Errázuriz. Es decir, la nueva identidad histórica que se construye por medio de la obra de la autora. Este punto cobra importancia a partir del recorrido de su trabajo que sigue todavía sin mostrar los reales alcances en la llamada imagen latina. Redefiniéndome a lo latino, como toda aquella cultura que se produce en la transnacionalidad de nuestro idioma. Es así, que uno de los problemas centrales de la identificación de la fotografía como latina, ya sea como construcción de discurso o como disciplina universal, es que ésta sólo se puede inscribir a partir de lo registrado. Pero, lo fotográfico no solamente depende de la preexistencia de un mudo visual ya reconocido, sino que también depende del proceso de construcción que se va elaborando. La historia de la fotografía en América Latina se enfrenta al enigma de la premisa básica de su definición o identificación, porque su objeto de estudio no es únicamente aquello de lo que tenemos constancia a través de

imágenes (como documento social y cultural), sino que además debe incorporar la fotografía actual (se que arma por otros códigos de significación). Porque para comprender la fotografía en Latinoamérica en el pasado y en el presente, tenemos que reconocer que lo fotográfico funciona dentro de unos parámetros históricos preestablecidos desde una mirada eurocentrista del hecho de nombrar a la fotografía como medio universal sin reconocer la particularidades dentro de una cultura; tal negación también funciona al no reconocer las particularidades de las producciones en Latinoamérica.

De modo independiente respecto a los diferentes caminos que haya tomado su trabajo durante los últimos años, en cada momento específico se enfrenta con una mirada crítica que le es propia para captar los elementos sociales de cambio, utilizando nuevos soportes, nuevas técnicas y una nueva estética y, sobre todo una nueva concepción frente a lo fotografiado. En las fotografías de Paz Errázuriz se establece una continuidad en los ángulos de toma, los encuadres, donde el elemento dominante de sus imágenes es la autonomía formal como herramienta, que le permite la construcción de múltiples significados en su obra que a su vez, implica ciertos tipos de relación con el mundo externo y su mirada que integra todo un espacio visual y le confiere un cuerpo propio.

Lo que hay detrás de las fotografías de Errázuriz no son imágenes de lo marginal de una sociedad, sino el gesto humano, una huella simbólica como lugar generador que funciona como relato en una perspectiva de cruce entre lo literario y lo poético. Esta nueva estética, en donde confluyen la palabra y la imagen constituyen un proceso análogo al mundo de los locos, ya que la palabra necesita a la imagen y estos seres necesitan de la fotografía para autenticarse. Atípicas y turbadoras, aparecen las imágenes de Errázuriz que plantean una cuestión clave en el lenguaje fotográfico como la ilusión de la percepción, desafiando la memoria y las imágenes oficiales de lo permitido, de la belleza y de lo que se debe mostrar. La autora desmitifica lo espiritual y presta atención a la realidad, la foto es construida con pedazos de vida y pedazos de muerte. Mostrando que su obra transita en el universo de las imágenes de la representación de la realidad, haciendo un análisis en torno a la mirada del mundo a través de la introducción de espacios escondidos que nos tocan literalmente. No explica nada por medio de sus imágenes, sino que nos adentramos en el escenario que ella registra reinventando espacios en los cuales es posible identificar un orden distinto de realidades cuestionando las nociones de género y de identidad. Errázuriz nos enseña en sus trabajos un recorrido complejo, traducido en experiencias; su labor no representa exclusivamente una imagen, sino que nos lleva a involucrarnos en las raíces de lo humano constituyendo, simultáneamente, el fundamento de toda su obra. Ahí aparecen los nexos históricos y culturales que entran en la escena de su lenguaje, estableciendo la pertinencia dentro de la fotografía latinoamericana.

La fotografía latinoamericana actual, muestra un gran potencial creativo que aún sigue en proceso con sus propias peculiaridades y obsesiones que expresan el carácter de un continente signado por la diversidad. Hoy, el problema de lo latinoamericano queda abierto a las posibles reconstrucciones que logremos desplegar a través de la historia. La hipótesis de mi trabajo fue definir la obra de Paz Errázuriz bajo el término de construcción de un discurso latinoamericano, en el sentido más amplio del término, que comprendió variados aspectos de su obra, lo que permitieron insertarla como fotógrafa de este continente. Tampoco se puede dejar de lado todas las influencias recibidas, ni olvidar nuestro contexto histórico. Todo queda enmarcado en la imagen subordinada a su referente que va determinando su trabajo (proceso histórico en Chile).

Cuando nos enfrentamos a las imágenes de Paz Errázuriz aparecen extensos nudos desconcertantes llenos de silencio con una sorprendente cantidad de vestigios, que sugieren cuestiones sobre la intencionalidad de la foto como obra. Por otro lado, es plantear que en lo fotográfico existe una mirada que merece la pena de ser pensada, de ser explorada, de ser explicada y finalmente de ser construida como un constructo. Errázuriz trabaja en sus imágenes un conocimiento que tiene relación directa con lo femenino, generando una intensidad al producir encuentros inesperados entre lo fotografiado (el espectador y el sujeto fotógrafo) y la exploración de sentido que establece la mujer fotógrafa en América del Sur.

BIBLIOGRAFÍA

- 1.- AUMONT, Jacques. *La imagen*. Traducción de Antonio López Ruiz. Ediciones Paidós. 1992.
- 2.- BATAILLE, Georges. *El Erotismo*. Ensayo. Editores. Tusquets. 2000.
- 3.- BATAILLE, Georges. *Las Lágrimas de Eros*. Iconografía en colaboración con J.M.Lo Duca. Editores. Tusquets. 2000.
- 3.- BENJAMÍN, Walter. *Discursos Interrumpidos I*. En la época de la reproducción Técnica. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre. Editorial Taurus 1973.
- 4.- BARTHES, Ronald. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Traducción de Joaquim Sala-Sanahuja. Editorial Paidós 1989.
- 5.- DONOSO, Claudia. *La Manzana de Adán*. Editado por Juan Andrés Piña. Zona editorial. 1990.
- 6.- DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Traducción de Graziella Baravalle. Editorial Paidós.1986.
- 7.- ECO. Humberto. *Los límites de la interpretación*. Traducción de helena Lozano. Editorial Lumen. 2000.
- 8.- FOSTER, Hal. *La Posmodernidad*. Editorial Kairos. 2002.
- 9.- FREÍD Gisèle. *La fotografía como documento social*. Ediciones G.Gili. 1993.
- 10.- GARRETÓN, Manuel Antonio (Coordinador). *El Espacio Cultural Latinoamericano. Bases para una política de integración*.
- 11.- HILL, Paul / Cooper, Thomas. *Diálogo con la fotografía*. Editorial Gustavo Pili. 2001.
- 12.- KAY, Roland. *Del espacio de Acá. Señales para una mirada americana*. 1980. Editores asociados.
- 13.- KRAUSS, Rosalind E. *El inconsciente óptico*. Traducción de J. Miguel Esteban Cloquell. Editorial. Tecnos. 1997.
- 14.- KRAUSS, Rosalind. E. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Versión española de Adolfo Gómez Cedillo. Alianza Editorial. 1996.
- 15.- KRAUSS, Rosalind. E. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Versión castellana de Cristina Zelich. 1990.
- 16.- LYOTARD, Jean-Francois. *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Traducción Horacio Pons. Editorial Manantial, 1998.
- 17.- LYOTARD, Jean-Francois. *La condición posmoderna*. Traducción de mariano Antolín rato. Ediciones Catedral. 1998.
- 18.- LYOTARD, Jean-Francois. *La posmodernidad (explicada a los niños)* Editorial Gedisa. 1999.

- 19.- MORAÑA, Mabel. *Nuevas Perspectivas desde/sobre América Latina*. Editorial Cuarto Propio. 2000.
- 20.- PAZ, Octavio. *El laberinto de la Soledad. Posdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*. Fondo de cultura económica. 1994.
- 21.- PAZ, Octavio. *Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*. Biblioteca de Bolsillo. 1993.
- 22.- RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX, "Nuestra América"*. Arte del buen Gobierno. Editorial cuarto propio, 2003.
- 23.- RICHARD, Nelly/ editora *Políticas y Estéticas de la memoria*. Editorial Cuarto propio.2000.
- 24.- RICHARD, Nelly. *Residuos y Metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)* Editorial Cuarto propio. 2001.
- 25.- RICHARD, Nelly. *Masculino /Femenino. Prácticas de la diferencia y la cultura democrática*. Editor. Francisco Zegers. 1993.
- 26.- RICCEUR, Paul. *Teoría de la Interpretación*. Siglo veintiuno editores. 1995.
- 27.- SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Ariel. 1994.
- 28.- SONTAG, Susan *Sobre la fotografía*. Traducción de Carlos Gardini. Editorial Edhasa, 1981 Pág. 169.
- 29.- SONTAG, Susan. *Contra la interpretación*. Traducción de Horacio Rial. Editorial Alfaguara.1996.

Catálogos

- 30.- ERRÁZURIZ, Paz. *Fotografía 1983-2002*. Fundación telefónica.2004.
- 31.- ERRÁZURIZ, Paz. *Fotografías. De a Dos. La Casa Larga*. Galeria Carmen Waugh.1986.
- 32.- ERRÁZURIZ, Paz. *Fotografías. Los nómadas del Mar*. Museo Nacional de Bellas Artes.1996.
- 33.- ERRÁZURIZ, Paz. *Un cierto Tiempo*. Museo Nacional de Bellas Artes.1990.

Páginas en Internet

- 34.- <http://www.puc.cl/noticias/ficha/pub1094.html>
- 35.- <http://www.textosdearte.cl/recomposicion/images/LINEA%20PAULITA3.swf>
- 36.- <http://letras.s5.com.istemp.com/eltit180802.htm>
- 37.- <http://www.kawesqar.uchile.cl/exposicion/paz/prensa/pautexto.htm>

38.- <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/>

Revistas

39- AISTHESIS /La visión del cuerpo en la fotografía Mortuoria. Andrea Cuarterolo.2002. / Imágenes, Fotografía e Identidad desde la Lira Popular. Patricio Rodríguez-Plaza. 2002. / Mujeres y Creación. Paz Errázuriz. El otro es mi máscara.2002. / La Fotografía como Imagen. Laura González Flores.2002.

BIOGRAFÍA DE LA AUTORA

- Paz Errázuriz, nace en Santiago de Chile.
- 1972. Licenciada en Educación. Universidad Católica de Chile.

Becas

- 1994 a 1999. Beca Fondo Nacional de las artes, Fondart, Chile.
- 1992. Fulbright.Fellowship, USA.
- 1990. Beca Fundación Andes, Chile.
- 1990. Beca Polaroid, Chile.
- 1986. John Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowship, USA.

Distinciones

- 1995. Distinción Ansel Adams. Foto Cine Club de Chile.
Instituto Chileno –Norteamericano de Cultura. Santiago, Chile.

Exposiciones individuales

- 2004. *Réplicas y sombras retrospectiva 1983-2002*. Fundación Telefónica, Santiago, Chile.
- 2002. *El infarto del alma*. Fotogalería San Martín, Buenos Aires, Argentina.
- 2001. *El sacrificio. Animal*. Santiago, Chile.
- 1998. *Boxeador*. Galería Muro Sur, Santiago, Chile.
- 1996. *Los Nómadas del mar*. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- 1992. *Paz Errázuriz: Fotografías 1981-1991*. Museo de arte Contemporáneo Carrillo Gil, México.
- 1991. *Un cierto Tiempo*. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- 1989. *La Manzana de Adán*. Australian Centre for Photography, Sydney, Australia.
- 1988. *De a Dos*. Galería Carmen Waugh La Casa Larga, Santiago, Chile.
- 1987. *El combate contra el ángel*. Galería la plaza, Santiago, Chile.

- 1986. *Fotografías*. Galería Carmen Waugh La Casa Larga, Santiago, Chile.
- 1983. *Entreactos*. Universidad del Bio-bio, concepción, Chile.
- 1982. *Fotografías 1982*. Galería Sur. Santiago, Chile.
- 1980. *Personas*. Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, Santiago, Chile.

Libros y monografías

- 1997. *Madres niñas*. Fundación América, santiago, Chile.
- 1984. *El infarto del Alma*. Texto Diamela Eltit. Francisco Zegers Editor, Santiago, Chile.
- 1990. *La manzana De Adán*. Texto Claudia Donoso. Editado Juan Andrés Piña. Zona Editorial, Santiago, Chile.
- 1983. *Paz Errázuriz. Monografía en Fotocopia*. Publicaciones Económicas de Fotografía Chilena, Santiago, Chile.
- *Amalia*. Fotografía y texto. Editado por Isabel Allende. Editorial Lord Cochrane, Santiago, Chile.