



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LAS ARTES

CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA Y ARTÍSTICA DE
LA OBRA FOTOGRÁFICA DE ANTONIO QUINTANA
CONTRERAS.

Tesina para optar al grado académico de Licenciatura en Artes
con mención en Teoría e Historia del Arte.

MARLY PAMELA GAMBOA ROJAS

Profesor (a) Guía: Rebeca León Cisternas.

Santiago de Chile 2007



Retrato de Antonio Quintana Contreras hacia 1941.
Propiedad Domingo Ulloa

*Dedicado a Lisa, mi sobrina, quién ha llegado desde el cielo a iluminarnos
con su presencia como un rayito de sol.*

Marly

Santiago, Enero. 2007

AGRADECIMIENTOS.

Quiero agradecer a cada persona que con su ayuda desinteresada hizo posible la realización de esta Tesina, ya que sin su apoyo y voto de confianza no hubiese sido posible concluir tan anhelada tarea. Agradezco a Sonia López por su guía, paciencia y tolerancia a la hora de encauzar mis ideas, dudas y conflictos en la primera etapa de la investigación. Inquietudes y certezas reflejadas en el desarrollo de estas páginas. Y a Rebeca León por su buena voluntad de evaluar el último tramo de la investigación.

No puedo dejar de agradecer a José (Pepe) Moreno -Director del Archivo Fotográfico de la Universidad de Chile- y Denise Fresard, autores del libro *Antonio Quintana 1904-1972* por la valiosa información y gratos momentos compartidos de forma desinteresada. A Rodrigo Aguirre -Director de Archivo Fotográfico Biblioteca Nacional-, por la prestación de imágenes para la presente investigación. Y a los señores Gonzalo Leiva, Juan Domingo Marinello, Pedro Millar, Gerardo Torres y Domingo Ulloa por su tiempo, disposición en las entrevistas realizadas y datos entregados sobre la vida y obra de Antonio Quintana, como así reflexiones sobre la historia y desarrollo estilístico de la fotografía chilena.

A mis familias; Contreras-Rojas, Rojas-San Juan y amigos por los años compartidos y los que vendrán. Quiero agradecer de forma especial y encarecida a mi familia; a mis padres Lidia (Lily) y Miguel, mis Tatas -Ester y Juan- y a mi hermana Karina por el apoyo incondicional que me han ofrecido durante todos estos años de estudio y a “El gran Jefe”, quién a través de su infinita sabiduría, muchas veces incomprendida, me ha dado las herramientas y formas de aprendizaje en este camino que se llama vida.

ÍNDICE

	Pág.
ÍNDICE	1
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	3
INTRODUCCIÓN	5
Objetivos	12
Metodología de trabajo	13
CAPÍTULO I: Fotografía y sociedad	17
1. Reflexiones sobre fotografía: memoria e identidad.	17
2. Un poco de historia: evolución técnica y rol social de la fotografía	26
CAPÍTULO II: Historia de la fotografía en Chile	39
1. Búsqueda de los primeros atisbos visuales de una identidad nacional	39
2. Siglo XX: Fotografía artística y de sociedad, influencias estilísticas	52
CAPÍTULO III: Antonio Quintana: un artista, una obra (1905-1972)	58
1. Visión de Antonio Quintana en la actualidad: génesis y síntesis	58
2. Panorama histórico y social entre 1920 y 1940: crisis de la identidad tradicional, la nueva sociedad chilena	61
3. Década del `30: primeros ensayos fotográficos y afianzamiento de un estilo	67
3.1. Influencias estéticas y elementos formales que componen la obra de Antonio Quintana	78

3.1.1. Ángulos	84
3.1.2. Encuadre	88
3.1.3. Figura/fondo	91
3.1.4. Iluminación	93
4. Década del `40: búsqueda del sello autoral	96
5. Década del `50: madurez del estilo y gestación de su obra cumbre: Rostro de Chile	103
5.1. Panorama histórico y social en la segunda mitad del siglo XX	103
5.2. Proyecto Rostro de Chile; 1957-1960	106
5.3. Rostro de Chile: Memoria e identidad ante el lente	111
5.4. Imágenes y contenidos de una identidad nacional	118
5.5. Últimos años del artista	123
6. Rostro de Chile 1960 v/s El Rostro de Chile 1984	127
Conclusiones	136
Bibliografía	146
Anexos	153

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	Pág.
Fig. Nº 1. Don Victorino Lastarria. Daguerrotipo, 1870	45
Fig. Nº 2. Mujer no identificada. Daguerrotipo, 1850	46
Fig. Nº 3. Pareja no identificada. Daguerrotipo, 1853	46
Fig. Nº 4. Grupo no identificado. Daguerrotipo, 1850	47
Fig. Nº 5. Interior de ruca mapuche, 1895	51
Fig. Nº 6. Hombre no identificado. Valdivia, 1885	52
 Corpus Obra Antonio Quintana	
Fig. Nº 7. Retrato Juan Francisco González, 1933	70
Fig. Nº 8. Estudio de Academia, Juan Francisco González, 1933	70
Fig. Nº 9. Paisaje. Carlos Pedraza Olgún Salón Oficial, 1936	70
Fig. Nº 10. Óleo. Israel Roa. Salón oficial, 1936	71
Fig. Nº 11. Patio (Óleo). Francisco González. Salón Oficial, 1936	71
Fig. Nº 12. Sombras. Salón Oficial, 1936	75
Fig. Nº 13. Trabajo. Salón Oficial, 1936	76
Fig. Nº 14. Y 14.a. Manos de Alfarero, 1941	77
Fig. Nº 15. Y 15.a. Trabajo, 1941	79-80
Fotógrafos siglo XX	
Fig. Nº 16. Alexander Rotchencko: Retrato de una madre, 1924	81
Fig. Nº 17. Lewis Hine: Mecánico, 1920	82
Fig. Nº 18. August Sanders: Boxeadores, 1928	82
Continuación Corpus obra de Antonio Quintana	
Fig. Nº 19. Obrero manipulando una maquinaria, 1940	84
Fig. Nº 20. Reunión familiar en el campo. Década `40	85
Fig. Nº 21. Viaducto Malleco, 1939	85
Fig. Nº 22. Mama abraza a su hijito, 1949	86
Fig. Nº 23. Canillita voceando periódico	86
Fig. Nº 24. Gracia circular	87
Fig. Nº 25. Manifestación popular para el gobierno de P. Aguirre Cerda	87
Fig. Nº 26. Campesina	88
Fig. Nº 27. Greda acrífera	89
Fig. Nº 28. Manos de niño y campesino, 1949	90
Fig. Nº 29. Trama de la vida, 1949	90
Fig. Nº 30. Manos de Director	91
Fig. Nº 31. Vista de una tubería	91
Fig. Nº 32. Muñeca araucana	92
Fig. Nº 33. Guarda aguja	92
Fig. Nº 34. Embarque de manera	93
Fig. Nº 35. Costado de un barco	94
Fig. Nº 36. Naturaleza muerta, 1946	95
Fig. Nº 37. Desnudo, 1945	95
Fig. Nº 38. Batiendo un caucho	95
Fig. Nº 39. Torre fábrica Yarur, 1947	97

Fig. Nº 40. Frontis Universidad de Chile, 1942	98
Fig. Nº 41 Taller de pintura de Jorge Caballero, 1936	98
Fig. Nº 42 y 41. a. y b. Mural Escuela México. Chillán, 1946	99
Fig. Nº 43. Peón Chileno	100
Fig. Nº 44. Dos hombres llevando una carroza fúnebre	101
Fig. Nº 45. Conventillo de la Boca. Buenos Aires, 1948	102
Fig. Nº 46. El Riachuelo. Buenos Aires, 1948	102
Fig. Nº 47. Portada Revista Continente. Mes de Abril, 1950	106
Fig. Nº 48. Catálogo Exposición Ciudad de Montevideo	107
Fig. Nº 49. Antonio Quintana en pleno trabajo	109
Fig. Nº 50. Maqueta a escala 1:10	110
Fig. Nº 51. Casa Central Universidad de Chile, 1960	114
Fig. Nº 52. Instalaciones Escuela Arquitectura Universidad Católica de Valparaíso, 1962	115
Fig. Nº 53. Parque Forestal, 1960	115
Fig. Nº 54. Arica. Plaza de Armas	116
Fig. Nº 55. Concepción	116
Fig. Nº 56. Paneles exposición Casa Central Universidad de Chile, 1960	118
Fig. Nº 57. Panel de Exposición Rostro de Chile, 1960	119
Fig. Nº 58. Día Domingo, 1959	120
Fig. Nº 59. Fin del Recreo, 1949	120
Fig. Nº 60. Desfile en la Alameda, 1958	121
Fig. Nº 61. Muchacha Aymará en el mercado de Arica, 1958	121
Fig. Nº 62. Manos de trabajador Pampino, 1959	122
Fig. Nº 63. Carátula Disco Víctor Jara, 1969	122
Fig. Nº 64. Portada Libro Las Piedras de Chile, 1961	124
Fig. Nº 64.a. Teatro de los Dioses, 1961	125
Fig. Nº 64.b. Yo Volveré, 1961	125
Fig. Nº 65. Catálogo Rostro de Chile, 1960	130
Fig. Nº 66. Portada catálogo, 1985	130
Fig. Nº 67. Reflejos en la calle Ahumada, Santiago de Chile	131
Fig. Nº 68. Pequeño Estudiante	131
Fig. Nº 69. Niñas dibujando en el parque. 1965	132
Fig. Nº 70. Hermanos en el columpio	132
Fig. Nº 71. Mujer mapuche con adornos de Plata. 1960	133
Otros fotógrafos Rostro de Chile	
Fig. Nº 72. Mario Guillar. Mujer pascuense. 1960	133
Fig. Nº 73. Mario Guillar. Antártica Chilena. Misa en la base O`Higgins. 1960	134
Fig. Nº 74. Portada catálogo Exposición Una Re-visión al Rostro de Chile 1960-2005.	135

INTRODUCCIÓN.

Toda fotografía nace de un artificio mecánico -basado en procesos lumínicos y químicos-, el cual crea imágenes que reflejan como un espejo realidades sociales, políticas e históricas. Cada imagen es el resultado del acto de perpetuar el *espíritu* del ser humano en este nuevo soporte visual, sus condiciones de vida y las maneras en que éstas últimas influyen al hombre en su pensar y actuar durante una época determinada.

El mito de Narciso, que desde la antigüedad narra la fascinación de este personaje de ver reflejado su rostro en la laguna, da cuenta de los mismos rasgos psicológicos de autorreconocimiento del hombre contemporáneo al contemplar su rostro en una imagen pictórica u/o fotográfica. Ésta última, se transforma en el invento de principios del siglo XIX que logra materializar el anhelo perseguido por el hombre a través de los siglos; el capturar su imagen y conservar su *espíritu* en retratos fotográficos, recopilados en álbumes familiares, retratos sociales y paisajísticos.

La imagen se transforma en la prueba irrefutable de la existencia de “aquello” (sea persona o lugar) que ha desaparecido y se atesora en un trozo de metal, vidrio o papel. Por esta razón, la fotografía se convierte en un modo directo de comunicación, expresión e información que agrupa, convoca y emociona a lo largo de las generaciones; en otras palabras, una parte importante del patrimonio histórico y cultural de una sociedad.

Más allá de la imagen fotográfica y su difusión en las diferentes clases sociales, Gisèle Freund en su ensayo *La fotografía como documento social*, examina un sentimiento de reconocimiento de rasgos físicos y psíquicos a

través del uso de la fotografía, para así demostrar su propia existencia en el entorno que lo rodea. Ello se traduce en una “[...] Honda necesidad que encuentra su manifestación en el retrato y que se halla en función directa del esfuerzo de la personalidad del hombre por afirmarse y tomar conciencia de sí mismo [...]”¹.

Si prestamos atención a la sentencia de Freund, observaremos que este artefacto mecánico es capaz de congrega los sentimientos más auténticos del ser humano. Pero aun así ¿Quién entrega el valor testimonial en el transcurrir de la historia, el hombre o la máquina?. Está claro que en fotografía encontramos la técnica (lo mecánico), que reemplaza la mano y el ojo del hombre en la tarea de recopilar imágenes. Más es su ejecutor -el fotógrafo-, quien, finalmente, nos cuenta la historia a través de su mirada personal en los temas por elegir para capturarlos con su lente. Imágenes que enmarca con su percepción y fija en un trozo papel con su creatividad.

Frente a la fotografía, el espectador encuentra ese momento exacto, en que creatividad e información de los acontecimientos se reúnen en un nuevo tipo de soporte visual, que marca el sentir y actuar de la sociedad actual. Donde la fotografía toma el rol de presencia y huella, rescatadas en cada imagen por el espectador.

La presente investigación pretende adentrarse en la obra del fotógrafo chileno Antonio Quintana, considerado uno de los propulsores de la fotografía documental de contenido social en nuestro país hacia la primera mitad del siglo XX, cuya producción artística ocupa un importante sitio entre los años 1930 y

¹ Freund, Gisèle. 1986. *La fotografía como documento social*. 4ª edición. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, Pág. 18

1960, coincidente con una generación de fotógrafos y reporteros gráficos quienes profesionalizaron el oficio entre 1920 y 1970.

Nombres como Marcos Chamudes, Ignacio Hochhausler, Alfredo Molina La Hitte, Roberto Montadón, Jorge Opazo y Domingo Ulloa lograron el reconocimiento de la fotografía en Chile como una especialidad más dentro de las Bellas Artes, a través de la incursión de la sección fotográfica - a partir del Salón Oficial de 1933- y los posteriores Salones Fotográficos auspiciados por el Foto Cine Club inaugurado en 1937. Espacios de exhibición que se transforman con el pasar de las décadas en el semillero para los nuevos talentos de la escena fotográfica nacional.

Quintana fue un gran exponente del género documental en Chile y maestro para generaciones venideras, desde sus cátedras impartidas en las escuelas de Artes Gráficas y Periodismo de la Universidad de Chile donde ingresara como docente hacia 1954, siendo su gran legado *Rostro de Chile*. Obra realizada hacia principios de los años `60 en conjunto con la Unidad de Fotografía y Microfilms de dicha casa de estudios.

Se estableció a manera de punto de partida en el estudio de la obra de Antonio Quintana, una fotografía basada principalmente en la construcción de un imaginario rural y urbano chileno, respondiendo así a un discurso político-social que intenta presentar en imágenes la identidad del pueblo chileno utilizando estereotipos de la clase campesina y proletaria.

En un primer acercamiento a su obra se observa que a través del uso de la fotografía blanco/negro, Quintana entre las décadas del `30 y `60 retrata, de forma implícita, el proceso de modernización del país y sus respectivas

repercusiones en la configuración de la nueva clase media en la primera mitad del siglo XX.

Para una mejor comprensión se establecerá un desarrollo cronológico de la producción artística del fotógrafo durante las décadas del `30 y `60, determinando elementos estéticos – formales desde sus primeros ensayos fotográficos -en la década del treinta-, y su posterior evolución a lo largo de sus treinta años de carrera profesional.

El presente trabajo tiene, además, por objetivo el retomar un tema -la fotografía-, relegado dentro de las Artes Visuales desde el punto de vista histórico en cuanto a la escasa referencia bibliográfica de la Historia de la Fotografía Chilena, donde los autores de primera mitad del siglo XX han sido redescubiertos tan sólo en los últimos veinticinco años.

Los pocos estudios realizados hasta el momento sobre fotografía chilena se encuentran distribuidos en las obras de Eugenio Pereira Salas y Hernán Rodríguez, ambas escritas para la Academia de Historia en los años 1942 y 1985 respectivamente. Ensayos que abarcan principalmente un catastro de profesionales y estudios fotográficos en los inicios de 1840, con la llegada a la ciudad de Valparaíso de daguerrotipistas y calotipistas de origen extranjero -principalmente europeos y norteamericanos-, hasta llegar a la primera mitad del siglo XX, período de propagación y profesionalización del oficio especialmente en las ciudades de Santiago, Concepción y Valparaíso.

Esta investigación se divide en tres capítulos que mostrará una línea histórica y estética del tema por desarrollar.

El primer capítulo -dividido en dos apartados-, analizará el rol de la fotografía como lenguaje visual que se manifiesta como una experiencia ligada más a lo ritual y psicológico que a lo estético. Es en el rito (tradiciones orales, danzas o dibujos de efigies de los ancestros), donde una cultura transmite y perpetúa su historia a sus contemporáneos. Hoy en día el rito se manifiesta desde el acto de fotografiar, donde por medio de una imagen permanentemente se intenta retener lo efímero de nuestra propia existencia para exhibirla posteriormente a las próximas generaciones.

El segundo apartado observará una segunda dimensión de la fotografía como creación artística y documentación histórica, capaz de presentar en imágenes los cambios en las costumbres sociales desde su advenimiento en 1826 y su posterior evolución técnica y estilística, así como su irrupción en la sociedad de masas en la primera mitad del siglo XX.

Se continúa, en el segundo capítulo con la entrega de antecedentes artísticos y sociales que precipitaron la llegada de la fotografía a la ciudad de Valparaíso hacia 1840 y la instauración de los primeros estudios fotográficos, junto con el proceso de profesionalización del oficio en la búsqueda de una línea temática y estilística, génesis de la fotografía chilena actual y de la producción de Quintana en particular.

En el tercer capítulo dividido en seis bloques diferenciados, se concentrará el corpus central de la presente tesis. El análisis histórico y artístico de la obra del fotógrafo chileno Antonio Quintana (Santiago, 1904-1972). Cada

uno de estos apartados se configura desde la perspectiva estética-histórica de acercamiento al tema de estudio.

Se presentará a modo de introducción un recuento de los primeros años de Antonio Quintana, que junto a su formación académica se agrega su participación ideológica en las filas del Partido Comunista al cual ingresa en 1919 a la edad de quince años. Estos datos no dejan de ser menores, pues será su pensamiento político el principal fundamento en su creación artística y profesional a través de la fotografía de temática social.

A continuación, en el segundo bloque se introduce en el panorama de la sociedad chilena de principio del siglo XX y su interrelación con las manifestaciones artísticas y sociales, principales fuentes temáticas de la obra autoral de Quintana.

El tercer y cuarto apartado se introduce al análisis histórico y estilístico de la obra de Antonio Quintana, desde sus primeras fotografías por encargos en la década del treinta hasta sus obras que lo consagran en la escena artística nacional e internacional, a mediados de la década del `40 y principio del `50. Trabajos que pretenden entregar una imagen país acorde a los cambios de cánones sufridos por la sociedad chilena entre las décadas del `50 y `60, tema consolidado en su obra más importante, *Rostro de Chile*.

El quinto apartado de este capítulo se centrará en un cotejo a la exposición *Rostro de Chile*, obra gestionada por Antonio Quintana en 1957 durante su permanencia como docente de la Universidad de Chile. Proyecto culminado después de tres años de trabajo ininterrumpido, recorriendo el país junto a los fotógrafos Roberto Montandón y Domingo Ulloa en una primera

etapa. Con ellos conformaría un cúmulo de más de 7.000 negativos, de los cuales sólo 410 componen la exposición presentada en los patios de la casa Central de la Universidad de Chile en 1960. Cuya itinerancia entre 1962 a 1969 abarcara más de veinte países, lo que la convierte en la muestra más importante de la plástica nacional de segunda mitad del siglo XX.

En el sexto capítulo se analizará el porqué de las diferencias entre la primera exposición (1960) y una segunda muestra ahora llamada *El Rostro de Chile*, organizada por el Ministerio de Relaciones Exteriores en 1984 y editado su catálogo un año más tarde (trece años después de la muerte de Quintana). Este compendio pretende ver las diferencias estilísticas e ideológicas entre ambas exposiciones, aun cuando la producción fotográfica es casi la misma, en un claro ejemplo del rol artístico y social que puede ocupar la fotografía en un período histórico, determinado por los cambios -políticos y sociales- en la fisonomía de la sociedad chilena de finales de siglo XX.

Objetivos.

Objetivo General:

- Dar a conocer en un estudio histórico-estético la obra visual del fotógrafo chileno Antonio Quintana, desde el desarrollo artístico y técnico de su producción entre los años 1930 y 1960, período en que ejerce su actividad profesional. Asimismo considerar el valor de su fotografía como arte y fuente de investigación invaluable, convertida con el paso del tiempo en el testimonio gráfico de la historia social de Chile de la primera mitad del siglo XX.

Objetos específicos:

- Considerar sus datos biográficos, junto con desarrollar un análisis formal y compositivo de la imagen fotográfica, donde se consideren elementos formales, técnicos y de laboratorio para establecer una periodización que considere los temas más importantes de su obra.
- Proponer un debate crítico respecto a la noción de memoria e identidad, desde el uso de la imagen fotográfica para tales fines y su verdadero valor como documento histórico y obra artística.
- Realizar un catastro y registro de la información recopilada de los archivos fotográficos, tanto de instituciones gubernamentales como de particulares, que estén en posesión de la obra fotográfica de Antonio Quintana.

Metodología de trabajo.

El proceso de investigación y posterior redacción de la presente memoria esta basada en la metodología de trabajo presentada por Boris Kossoy en su texto *Fotografía e Historia*. Conclusiones de su Tesis Doctoral *Elementos para el estudio de la fotografía en Brasil en el siglo XIX*, presentada en 1979 en la Escuela de Sociología y Política de la Universidad de Sao Paulo.

En su propuesta Kossoy utiliza un método comparativo de imágenes desde una perspectiva histórica y social, que ubica “coordenadas de situación” (espacio y tiempo) del momento en el que se realiza una fotografía. Para ello se estudia el contexto económico, social, político, religioso y estético de una imagen, estableciendo una periodización de la evolución artística y del desarrollo técnico de los elementos formales que cambiaron con el paso del tiempo y de aquellos que permanecieron inalterados, los que entregan en definitiva el carácter autoral a un registro fotográfico y así realizar un análisis y un diagnóstico de la historia de la fotografía aplicada a la realidad brasileña.

Al aplicar este modelo metodológico a la obra de Antonio Quintana y de la fotografía chilena en general, se observa que este tipo de estudio ayuda a establecer un registro historiográfico de la actividad ejercida por distintos profesionales durante una época determinada, para posteriormente realizar un análisis de tipo iconográfico y estilístico.

Para tal caso se valida el estudio de la Heurística, definida como la búsqueda o investigación de fuentes escritas y visuales, a través de la selección y recopilación bibliográfica de documentos o medios escritos de comunicación vinculados a la actividad fotográfica, necesarios para los diferentes tipos de

investigaciones y tratados que conforman la historia de la fotografía. Estudios divididos en dos tipos: el primero consiste en recopilar antecedentes históricos de la evolución estilística y técnica de la fotografía, encontrados en textos especializados en la materia. Estos escritos conforman una rama de la historiografía, cuya área de conocimiento se fundamenta en el estudio de la extensión artística de la fotografía a lo largo de toda la historia de la humanidad y su posterior clasificación e interpretación.

El segundo estudio está referido a los cambios sociales vistos desde la óptica del fotógrafo, señalado por Kosoy en su ensayo “[...] La historia particular de la fotografía requiere un conocimiento amplio de la producción fotográfica del pasado, obtenido a través de la historiografía específica disponible, pero principalmente en la medida en que el historiador se ponga a recopilar y seleccionar la documentación fotográfica sobreviviente (...) Los datos específicos referentes a la producción de dichas fotografías, relacionadas con los procesos que le dieron origen (...) y también deben ser localizadas otras fuentes que puedan transmitir informaciones acerca de los asuntos que fueron objetos de registro en un determinado momento histórico, de los fotógrafos que actuaron en los diferentes espacios y periodos, y de las tecnologías particulares empleadas en las diversas épocas [...]”².

El análisis utilizado para la elaboración del trabajo fue de tipo histórico y documental, a partir de la búsqueda de fuentes escritas, orales e iconográficas. Se consultó bibliografía relacionada con la historia de la fotografía, tanto a nivel internacional como nacional, además de libros técnicos en relación con el uso de cámara. En correlación a la historia de la fotografía y su rol en los cambios

² Kosoy Boris. Op. Cit. Págs. 49 – 50.

sociales, cabe destacar las obras de autores como Roland Barthes, Pierre Bourdieu, Gisèle Freund, Beaumont Newhall, Marie Loup Souguez, y Susan Sontag entre otros.

Cabe señalar que a la hora de realizar el mismo tipo de análisis en la fotografía chilena se constata un primer obstáculo; la escasa bibliografía referente a la historia de la fotografía chilena hacia la primera mitad del siglo XX. Los únicos referentes se encuentran en las obras de Eugenio Pereira Salas *Centenario de la fotografía en Chile (1942)*, de Hernán Rodríguez *Historia de la Fotografía en Chile: registro de daguerrotipistas, fotógrafos, reporteros gráficos y camarógrafos. 1840-1940.* (1985) y de Teodoro Elssaca *La fotografía como arte en Chile: historia, análisis y estética de la fotografía como arte* (1998), únicos aportes escritos en la búsqueda de un catastro de fotógrafos y estudios profesionales.

Paralelamente, se constituyeron como apoyo las tesis de pregrado de Andrea Nilo Gatica, *Una mirada a los fotógrafos en Chile: 1950–1980*, Memoria de Título de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1996; y de Mariana Moreno *Periodización del retrato fotográfico en la obra de Jorge Opazo, tomando en cuenta criterios estético-formales*, Memoria de título de la Universidad Internacional SEK, 2003.

En directa relación a la bibliografía correspondiente a la producción artística de Quintana, además de las fuentes escritas anteriormente mencionadas se procedió a la búsqueda de artículos de prensa de la época, entre las que se encuentran revistas como *Revista de Artes Facultad de Artes Universidad de Chile* (1936), *En Viaje* (1939), *Arquitectura y Construcción* (1938-1947), *Revista Pomaire* (1957) y textos de Artes Visuales e Historia

Contemporánea Chilena, en la comprensión del contexto social y cultural de la época. Aquí destacan las obras de Gaspar Galaz y sus ensayos insertos en el catálogo *Chile, 100 años de Artes Visuales*, de Sofía Correa Sutil *Chile siglo XX, balance paradójico*, de Sergio Villalobos *Historia de Chile* y de Hernán Godoy *El carácter Chileno*, entre otros destacados ensayos nacionales.

Posteriormente se inició la búsqueda de fuentes visuales, encontrándose catálogos de salones oficiales y fotográficos organizados por el Museo Nacional de Bellas Artes y Foto Cine Club respectivamente, a finales de la década del treinta y trabajos que Quintana realizó por encargo a instituciones gubernamentales. En este punto cabe consignar que la obra de Antonio Quintana fue desmantelada en 1973 desde el Archivo Fotográfico de la Universidad Técnica del Estado - hoy Universidad de Santiago -, por lo que actualmente su corpus fotográfico no se encontraría en su totalidad. En la búsqueda del resto del corpus se llegaron a tres instituciones; El Archivo Fotográfico de la Universidad de Chile, la Fundación Pablo Neruda y el Archivo Fotográfico y Digital de la Biblioteca Nacional, dependiente de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM).

Como último paso en la investigación fue la búsqueda de fuentes de tipo orales que entregan antecedentes sobre la vida, militancia política en el Partido Comunista y producción fotográfica de Antonio Quintana. Se estableció contacto por entrevistas con diferentes historiadores e investigadores relacionados con la Historia de la Fotografía en Chile, así como con conocidos y amigos del artista. También se emprendió la búsqueda de familiares, no encontrándose tales pues A. Quintana no tuvo hijos en ninguno de sus dos matrimonios, además de encontrar un fuerte hermetismo -en cuanto a su historia familiar- de su círculo más cercano al interior del Partido Comunista.

CAPÍTULO I.

Fotografía y Sociedad.

1. Reflexiones sobre fotografía: memoria e identidad.

De su propia fuente etimológica la palabra fotografía deriva del griego *photographeim* o *photographis*, que significa “dibujar con luz” (photo: luz - graphos: dibujo). Esta especie de “escritura lumínica”, designa una técnica mecánica de grabado de imágenes (posterior a un proceso óptico y químico) en una superficie lisa de material sensible a la luz.

Según algunos diccionarios especializados clasifican a la fotografía como “[...] el arte de fijar y reproducir por medio de reacciones químicas, en superficies convenientemente preparadas, las imágenes recogidas en el fondo de una cámara oscura” y definen ‘imagen’ como “figura, representación, semejanza y apariencia de una cosa [...]”³. Lo cierto es que por medio de una fotografía personas u objetos, situados frente al objetivo de la cámara pasan a ser registrados y “eternizados” en un soporte visual permanente y su imagen se transforma en la marca de lo ya extinto.

El concepto de fotografía surge como síntesis de dos experiencias antiguas de tipo física-química, mejoradas con el paso del tiempo: el descubrimiento de la cámara oscura⁴ y el descubrimiento de que algunas

³ Diccionario de la Real Academia Española, Extraído de *Diccionario Espasa Fotografía*. Dirigido por Juan Miguel Sánchez. 2002. Madrid: Ediciones Espasa, Pág. 365

⁴ Al practicar en una habitación previamente oscurecida un pequeño orificio en una de sus paredes, los rayos de luz procedentes del exterior se proyectan en la pared opuesta a la del

sustancias químicas son sensibles a la luz. El resultado de ambas es un documento visual, transformado con el paso del tiempo en un testimonio de un momento de la historia del individuo, nacida de la necesidad imperiosa de dejar registro en una imagen que testifique su propia presencia en dicho documento.

La fotografía técnicamente no es una copia sino la apropiación de la realidad, inserta de antemano en algún sistema visual de comprensión del mundo además de re-producir realidades creíbles en un trozo de papel. Entonces, al mirar una fotografía de un rostro o un paisaje, ¿qué observamos?, ¿Imágenes producto de un registro mecánico que superó la visión y habilidad manual del hombre, o bien, la contención de nuestros propios anhelos como individuos, al registrar en un pedazo de papel nuestra propia existencia que se resiste a desaparecer por el paso del tiempo?

La imagen desde su origen delata un nuevo tipo de representación del ser humano, que desde la pintura de las cavernas hasta la pintura renacentista es usada a modo de relacionarse con el mundo y adquirir conocimiento de éste a través de la representación en imágenes.

Tiempo y espacio son vistos como una huella visual en la cual transcurre la vida del hombre junto al grupo humano que lo rodea “[...] El deseo que tienen todos los seres humanos de contemplarse por medio de la interpretación de su propia imagen parecen formar parte de los más antiguos impulsos de la

orificio, formando la imagen invertida de lo que se halla en el exterior de la habitación. Este fenómeno, conocido con el nombre de **cámara oscura**, es el principio óptico básico de la fotografía. Marinello Juan Domingo. 1978, *Fundamentos prácticos de fotografía*. Santiago: Teleduc, Pág. 19.

humanidad, y el arte del retrato individual es una de las actividades artísticas más universalmente presente en todos los tiempos [...]”⁵,

Para nosotros, los momentos y objetos tarde o temprano desaparecen para siempre. Ésta frontera entre vida y muerte se transforma en angustia para el hombre a lo largo de su existencia, al saberse consciente de que todo su legado se perderá de un momento a otro. Lo que orilla a la búsqueda de mecanismos que registren y detengan el devenir de la historia, aunque sea de manera momentánea.

Así la fotografía es huella de la presencia física “de lo que ha sido” o “aquello que sucedió”, frases comunes a la hora de sentarse a una mesa y dialogar en torno a un álbum de fotografía. En los textos de Roland Barthes, Susan Sontag y Phillippe Dubois entre otros autores, se elabora una definición de fotografía a partir de experiencias internas (sensoriales) y externas (contexto social), que plantea la idea de fotografía desde un corpus o *analogon* como señalara Barthes al objeto retratado – el referente-, la intención de toda imagen extraída de la realidad y que adquiere la condición de huella y no de medio para verla: “[...] Una fotografía no es sólo una imagen (del mismo modo que la pintura es una imagen) que interpreta lo real, es también una huella, algo estampado de la realidad, como una huella de un pie o una máscara mortuoria [...]”⁶.

En todo retrato fotográfico denotamos rasgos físicos que nos acercan o alejan del modelo retratado, según el vínculo o parentesco que tengamos con

⁵ Francastel, Galiene y Pierre. 1978. *El Retrato*. Madrid: Editorial Cátedra, Pág. 32.

⁶ Susan Sontag, Op. Cit. Pág. 111

él. Muestra un racconto lejano, una proyección sentimental de nuestra parte al constatar el paso del tiempo de manera inclemente. Nos deja vestigios de lo sucedido con marcas invisibles a primera vista “[...] La fotografía es inclasificable por el hecho de que no hay razón para marcar una de sus circunstancias en concreto (...) Sea cual sea lo que ofrezca a la vista y sea cual sea la manera empleada, una foto es siempre invisible: no es ella a quien vemos [...]”⁷. Aseveración que convierte a la fotografía en el documento más directo e irrefutable de la expresión humana, transformado con el paso de los años en memoria visual, individual y colectiva.

La fotografía confronta dos percepciones del tiempo. Uno actual o presente (presencia) y otro recordado (ausencia), encerrado en los hechos del pasado seleccionado y registrado por una cámara. La doble temporalidad que encierra una fotografía permite revivir el pasado en nuestra mente cuantas veces queramos, mas ese instante no vuelve a manifestarse nunca más. El conjunto de “instantes o momentos” revividos al observar una fotografía, se convierten en una especie de rompecabezas que “reconstruyen” el recuerdo y aportan datos al individuo, convirtiéndose en un primer modo de comunicarse e identificarse como un ente perteneciente a su sociedad bajo el lente de una cámara.

Así los instantes se transforman en nostalgia por lo(s) desaparecido(s), sean estos personas y/o lugares comunes o significativos, los cuales son capaces de crear relatos selectivos en la memoria del individuo a través de una historia retratada en imágenes instantáneas el paso de una época, donde el tiempo transforma, cambia o desaparece a los seres humanos y objetos. Toda

⁷ Barthes, Roland. 1982. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, Pág. 34.

fotografía crea una resistencia a la desaparición, finalmente hay un desafío explícito hacia la muerte.

La memoria o añoranza trabaja con la mirada de quien la capta, el fotógrafo, en la medida en que organiza la escena con su visor, percibido por una sola vez, “[...] La memoria se relaciona con la asimilación de lo vivido y con el proceso de cognición. Es un proceso selectivo de las experiencias vitales y sensoriales más importantes [...]”⁸. Desde esta arista todo acto fotográfico capta selectivamente las “experiencias” vividas en imágenes, para que éstas se conviertan posteriormente en recuerdos fragmentados traídos a la mente cada vez que se recurra a un álbum de fotografías.

Acto que de acuerdo a las palabras de Barthes dependerá de la experiencia, sensibilidad y bagaje cultural del fotógrafo. Se reconocen tres momentos que conforman la imagen fotográfica: el querer mostrar realidades por parte del fotógrafo, que bajo otras circunstancias son de acceso limitado a la masa. En otras palabras este primer momento de índole cultural, es la salida del fotógrafo al encuentro con los acontecimientos para capturarlos con su cámara, por lo que éste (fotógrafo) se convierte en una especie de filtro que clasifica y entrega información al público a través de su lente.

El segundo momento es el acto mismo de fotografiar, donde se detiene el transcurso del tiempo y es fijado en imágenes. Phillippe Dubois sostiene que el hecho de dirigir el lente de una cámara, hacia un objetivo que llame la atención del fotógrafo y perpetuarlo en un soporte mecánico permanentemente, es igual a realizar un "el golpe o corte" del tiempo y el espacio. Ahora hablamos de un

⁸ González, Laura. Artículo: *La fotografía como Imagen*, en; Revista Chilena de investigaciones Estéticas, *Aisthesis* Nº 35, Ed. Publicaciones Periódicas, Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, 2002, Pág. 27.

antes y un después de ese “instante decisivo”, donde el fotógrafo registra personas y lugares que nunca más se repetirán desde la subjetividad del autor.

Dubois recalca su teoría; “[...] Esa circunstancia inequívoca de la fotografía establece su propia esencia que la distingue incluso de otras formas de representación visual como la pintura. Allí donde el fotógrafo corta, el pintor compone; allí donde la película fotosensible recibe la imagen (aunque sea latente) de un solo golpe en toda la superficie y sin que el operador pueda cambiar nada en el curso de la exposición, la tela que se pinta solo puede recibir progresivamente la imagen que se construye lentamente, pincelada a pincelada y línea a línea (...) Para el fotógrafo sólo hay una elección única, global y que es irremediable. Pues una vez dado el golpe (hecho el corte), todo está dicho, inscripto, fijado. Es decir, que ya no se puede intervenir sobre la imagen [...]”⁹.

Aquí se puede discrepar en este último punto, por que si bien la imagen-acto -término establecido por Dubois-, nace en una milésima de segundo en que el instante ocurre y es captado eternamente por la cámara, lo que no quiere decir, que, por esa facultad de retención de la fotografía todo sea dicho en una imagen sin la necesidad de lecturas posteriores. Una fotografía es el resultado de un proceso de revelado y fijado en un laboratorio, en donde la imagen puede ser intervenida, sobre todo si se quiere dar énfasis a detalles que en el lente de la cámara no ve en primera instancia.

⁹ Se debe tener en cuenta que en el momento en que Dubois plantea estas inquietudes, ya a mediados de la década de los `90 se inicia el debate sobre la repercusión de la tecnología digital en la actividad fotográfica, desde su labor en la recuperación y conservación de materiales fotográficos para museos y centro de investigación hasta su uso en la creación de obras. Observándose una aceptación paulatina con el paso del tiempo del uso de las cámaras digitales, como un material de trabajo válido para la creación artística al igual que las cámaras análogas Dubois, Phillippe. 1994. *El acto Fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós. Pág. 159.

También podemos hablar de hasta una tercera mirada, la entregada por el espectador, diferenciando eso sí tanto el contexto en que la imagen es sacada y el resultado posterior que se observa en una exposición o en un álbum de fotografías. Pues toda imagen siempre está sujeta a preguntas e interpretaciones, que dependen del contexto histórico-social que rodee la imagen con su autor y espectador. Por lo tanto no se puede hablar de un sólo tipo de interpretación, así la obra fotografía no queda en la categoría de obra cerrada. Barthes a esta primera instancia de aproximación a la imagen la define como *studium*.

Entonces la fotografía ¿es una actividad neutral?, la respuesta es no, por que si bien esta especie de ojo mecanizado¹⁰ logra superar la retención rápida e inmediata de la visión humana, los acontecimientos que suceden constantemente (y en milésima de segundos) ante nuestro ojos no dejan de ser producto de un proceso mecánico de registro visual en un trozo de papel, que es gobernado por la sensibilidad del ser humano - en este caso el fotógrafo -, y su cámara por ende se transforma en una extremidad más del cuerpo humano.

En otras palabras la fotografía como medio mecánico reduce, sintetiza y elabora en un soporte bidimensional, los aspectos más sobresalientes de la realidad la cual se presenta en forma inconciente ante nuestros ojos, pero es el

¹⁰ La fotografía debe tanto su imagen social, al objeto técnico que la produce como a su contexto social, el hecho de ser comúnmente considerada una reproducción perfectamente fiel de lo real, en razón de que una imagen es el producto de un objeto mecánico en su grado de perfección y de automatismo. Más, un arte sin artista ¿puede seguir siendo un arte? la respuesta sería un rotundo no, porque es el hombre quien le entrega su significado a la obra y no el material en sí. En todo caso Bourdieu observa el valor documental de una fotografía desde la necesidad del hombre de encontrar la identidad de un objeto bidimensional, en razón a su uso social en las sociedades de masa y consumo. Bourdieu Pierre. 1979. *La fotografía un arte intermedio* Capítulo II: La definición social de la fotografía Ed. Nueva imagen S.A. México D.F. Pág. 122

hombre quien conscientemente organiza estos extractos de realidad en el visor de la cámara. Una fotografía re-crea una nueva realidad a partir de los fragmentos de ésta. Desde ahora para la fotografía su principal dilema será proponer sus propios cánones estéticos y no depender más de los dictámenes impuestos por la tradición pictórica.

El mejor ejemplo lo encontramos en las diferencias entre pintura y fotografía, las cuales derivan en disputas de tipos estéticas y filosóficas de ambas manifestaciones. Mientras la primera (pintura) es una obra única e irrepetible, que obliga a desplazarse a una sala de museo para realizar la experiencia de observar el gesto de la mano del pintor presente en cada pincelada del cuadro, en donde la realidad se contempla desde una mayor distancia.

En tanto la segunda (fotografía) puede generar documentos visuales de manera inmediata y mecánica, ahora surge la posibilidad de duplicar un objeto innumerables veces. La fotografía logra la impresión de hacer desaparecer o reducir la intromisión de la mano del hombre y cambiar la experiencia de conocer el mundo, que desde ahora queda relegada a re-vivirla por medio de fotografías de pinturas y esculturas para catálogos, libros y revistas las que son exhibidas fuera de las salas de un museo.

En el último eslabón el racconto o reinterpretación de las imágenes expuestas, es donde se cierra el círculo iniciado por el fotógrafo al decidir qué imagen es captada y qué otra no “[...] La fotografía una vez que llega al espectador, ofrece la posibilidad de diferentes lecturas que se superponen, se conjugan entre sí y muchas veces superan la idea del mismo autor [...]”¹¹.

¹¹ Bauret, Gabriel. 1999. *De la fotografía*. Buenos Aires: Editorial La marca, Pág. 65.

Frente a los ojos del espectador y en milésimas de segundo, se observa el re-encuentro de la historia y de quien la captura en fotografías.

Pero las imágenes no pueden hablar por sí solas, necesitan de un eco que envíe una pequeña señal a la mente para desatar su capacidad intrínseca de traer el pasado de vuelta, desde lo más profundo del olvido. Barthes a esa señal la identifica como *Punctum* o “[...] ese azar que en ella me despunta pero que también me lastima y me punza [...]”¹².

Y de esto se trata en sí la fotografía, de hallar en las imágenes fotográficas algo más allá de lo que vemos a primera vista. “Lo esencial es invisible a nuestros ojos”, recita el dicho a la hora de señalar que “aquello” no tiene que ver con una existencia inmediata, en el momento en que todo acontecimiento sucedió y del cual no se es partícipe. La ausencia de nuestros muertos y lugares destruidos, es lo que lastima y punza al observar una fotografía.

El *Punctum* o el *aura* de los objetos que se identifica con lo esencialmente invisible a los ojos, el aura que nuestro cuerpo logra captar en cada imagen en cada obra. Se trata de saber que todo lo visto en antiguos retratos ya no está y pese a que no se pueda ver ni vivir, es tan real como la misma realidad, “[...] Cada acto de lectura de una foto -y suele ser del orden de una millonada al cabo de un día, en todo el mundo-, cada acto de captura y de lectura de una foto es implícitamente una forma de represión, un contacto con lo que ya no existe, es decir, con la muerte [...]”¹³, ahora sólo vemos los

¹² Según el autor, el **punctum** es “una especie de sutil más allá del campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra”. Barthes, Roland. Op Cit. Pág 65.

escombros y la fotografía es el certificado de la presencia de aquellas voces ausentes que nos cuentan esa historia.

Bajo esta premisa la fotografía es capaz de traspasar la esfera del simple placer estético, para transformarse en una experiencia de tipo psicológica y ritual, ligada a los momentos fugaces pero que marcan un episodio de nuestras vidas. Toda imagen es la materialización en un soporte visual de lo efímero - la muerte -, pero que sólo por medio de la fotografía puede llegar a retener ese soplo de vida para siempre en una imagen.

Ese es el rol de la fotografía dentro de la sociedad, al servir como documentos de investigación -a través del uso de las imágenes-, ayuda a no olvidar el pasado. Allí radica gran parte de su importancia así como también su debilidad, ya que la fascinación por éstas puede hacer caer en una falsa idea de experiencia y conocimiento adquirido, al pretender establecer un juicio absoluto de hechos y lugares con una sola mirada superficial, es decir, que una imagen sea considerada como la propia experiencia personal. En ese caso la imagen queda en la apariencia siendo relegada al reducto de los souvenir, pues se comprende que nuestra relación con la realidad funciona desde la conciencia de que toda imagen fotográfica es tan sólo extracto de ella.

2. Un poco de historia: evolución técnica y rol social de la fotografía.

En el momento de su invención a principios del siglo XIX, cuando el científico francés Joseph Nicephore Niepce obtiene las primeras imágenes sin fijación como resultado de sus primeros experimentos hacia 1816, la fotografía se incorporó a la sociedad a modo de divertimento. Este invento reproductor de

¹³ Op. Cit. Pág. 137.

imágenes, parecía destinado sólo a satisfacer la curiosidad y entretenimiento de la gente y sobre todo a quien lo utilizaba.

Sin embargo, en pocos años y superados los primeros obstáculos de fijación e incorporados nuevos avances técnicos que facilitaron la obtención y reproducción masiva de imágenes, la fotografía adquirió su propio peso específico. De ser un registro mecánico pasó a ser un modo de influencia pública, que traslada toda experiencia e imaginación de un creador a la inmediatez de un objeto bidimensional, cuya importancia se hizo patente en la vida cotidiana al mostrar la realidad de manera inmediata y sin intermediarios.

Una vez que el invento de la fotografía irrumpiera en la sociedad –principalmente la francesa- del siglo XIX, se enfrenta a tres etapas en la evolución técnica del medio sucediéndose de manera continua y a la par con los cambios sociales de fines del siglo XIX y principios del XX, antes de quedar integrada como parte esencial de nuestra iconografía moderna.

En primer lugar, hubo que atravesar un primer período empujado por los sucesivos y repetidos descubrimientos que harían posible la obtención inmediata -por primera vez-, de una imagen del mundo reducida a un pedazo de papel. Con la posibilidad añadida de poder ser fijada de manera permanente e infinitamente reproducible, los gustos y maneras de pensar de un momento específico de la historia, "[...] Así ocurre que cada sociedad produce unas formas definidas de expresión artística que, en gran medida, nacen de sus exigencias y de sus tradiciones, reflejándolas a su vez. Toda variación en la estructura social influye tanto sobre el tema como sobre las modalidades de la expresión artística [...]" ¹⁴.

¹⁴ Freund, Gisèle Op. Cit. Pág. 7

1750 es la fecha planteada por historiadores sobre los primeros cambios en la composición del aparato social francés, consecuencia de la subida de las clases medias y su consolidación en el poder económico y político en desmedro de la aristocracia de tipo feudal, proceso finalizado en 1789 con la Revolución Francesa.

Cambian los gustos y modas en el retrato que se extiende a la nueva clase social, que exige un arte acorde a los gustos y modales de un grupo social obsesionado con el papel del héroe fundador de su propia estirpe, cuyo prestigio habrá de inaugurar él mismo (aún así necesitaba de la aristocracia como modelo a seguir). Con los retratos la figura del príncipe se desvanece y en lugar de éste encontramos un modelo de gustos más austeros, pero sin perder su aura de poder, donde el sombrero de copa y el bastón se transforman en su símbolo máspreciado.

Para la pintura era el término a los grandes temas épicos y religiosos protagonizados por las efigies de sus gobernantes (que en las cortes parisinas hicieran famosos a pintores como Delacroix o Ingres entre otros, quienes hicieron uso de la fotografía en la confección de retratos), nacen los retratos a miniatura. Entre 1786 y 1830 encontramos dos técnicas que generalizan la práctica del retrato en la alta burguesía, la Silueta (Sillhouette) y el Fisionotrazo¹⁵, ambos podrían definirse como los antecesores ideológicos de la fotografía.

¹⁵ Esta práctica de retrato consistía en recortar el perfil de una persona sobre papel negro. Con este sistema luego se creó el Fisionotrazo, técnica con la que se dibujaban los contornos de la sombra y se trasladaban a una placa de metal para grabarlos. Con estos sistemas se obtenían retratos en serie y se vendían. Tanto las personalidades, así como también individuos anónimos querían plasmar su imagen, por lo que éste tipo de práctica rápidamente se hizo popular, esto produjo que se redujera gradualmente el trabajo de los pintores miniaturistas y grabadores. Csillak, Ilonka. Noviembre 2000. *Conservación de fotografía patrimonial*. Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico. Santiago de Chile, Pág. 17

En el siglo XIX los cambios sociales se ven determinados por los avances científicos y técnicos; la invención de la máquina a vapor y la electricidad influyen en los estadios iniciales de la fotografía, la cual aparece como la culminación de los ideales de las artes, ciencia y tecnología. Joseph-Nicephore Niepce (1765-1833) refleja esos idearios al conseguir las primeras imágenes no permanentes en 1816. A partir de ese momento y durante 10 años Niepce busca un sistema para fijar imágenes entregadas por la cámara oscura, logrando impresionar en 1826 una vista del patio de su casa. *Punto de vista desde las ventana de Gras* es considerada la primera fotografía permanente de la historia, a este procedimiento le llamó Heliografía¹⁶.

Durante los años que siguieron a los primeros ensayos, Jacques Mandé Daguerre (Francia 1787- 1851) quien era pintor y decorador, enterado de estos descubrimientos trata de establecer una sociedad con Niepce. El 14 de Diciembre 1829 Daguerre constituye la alianza de colaboración entre ambos inventores, cuyo objetivo era la investigación y profundización de los resultados del nuevo invento. Sin embargo la sociedad duró sólo 4 años al fallecer Niepce de un ataque de apoplejía en Julio de 1833, por lo que Daguerre prosigue en solitario con las investigaciones y da el impulso necesario al invento para que se popularice de forma definitiva.

Daguerre trabaja e incorpora nuevas mejoras a la técnica heliográfica hasta 1838 año en que dio por terminadas sus investigaciones, bautiza al nuevo

¹⁶ En concreto la Heliografía es una plancha de cinc cubierta con una capa de yoduro de plata, una sustancia sensible a la luz. Después de exponer la plancha durante ocho horas en la cámara oscura, se emplea vapores de mercurio para revelar una imagen fotográfica positiva. Lamentablemente las imágenes no eran permanentes, porque las planchas se ennegrecían gradualmente y la imagen acababa desapareciendo. También hay que mencionar que durante muchos años se consideró como la primera fotografía un bodegón de 1822, pero, posteriormente investigaciones determinaron que la primera fotografía fue Punto de vista desde la ventana de Gras. Csillak, Ilonka Op. Cit. Pág. 25.

procedimiento con el nombre de Daguerrotipo¹⁷ y de paso olvida injustamente los aportes científicos de su socio.

Contacta entonces a François Arago, científico y diputado por los Pirineos Orientales, a quien hizo partícipe del procedimiento del daguerrotipo. Absolutamente entusiasmado, Arago se ocupa personalmente de dar a conocer el invento en la Academia de Ciencias de París. En una sesión que tuvo lugar en Enero de 1839 se entregan detalles técnicos del procedimiento, los cuales fueron publicados en la misma Academia en la sesión del 19 de Agosto de 1839.

Paralelamente en Inglaterra, William Fox Talbot desarrolló un nuevo procedimiento fotográfico hacia 1835 que consistía en utilizar un papel negativo, a partir del cual podía obtener un número ilimitado de copias. El método de Talbot, bajo el nombre de Calotipo o “Lápiz Solar” (khalos: bellos – thipos: escritura), requería exposiciones de unos 30 segundos para conseguir una imagen adecuada en el negativo. Tanto Daguerre como Talbot hicieron públicos sus métodos en 1839. Ese mismo año John William Herschel da el nombre de *Fotografías* a las imágenes fijas y un año más tarde agrega los términos de *Negativo* y *Positivo*.

En este primer decenio en un plazo no menor a tres años, desde la invención del daguerrotipo hasta su masificación, la fotografía demuestra ser una invención de carácter simultáneo y democrático al masificarse por todo el viejo continente en un lapsus de meses, siendo Francia e Inglaterra sus centros

¹⁷ El daguerrotipo se obtenía mediante una placa de cobre pulimentado y plateado sobre la que se formaba una capa de yoduro de plata sensible a la luz. Se impresionaba mediante largas exposiciones, se sometía a vapores de mercurio y se fijaba con hiposulfito sódico. Csillak, Ilonka Op. Cit. Pág. 26.

más importantes. En la Era de la Industrialización con la llegada del nuevo invento, la posición del arte cambia completamente al igual que las relaciones sociales, “[...] El arte deja de ser el privilegio de algunos nobles o grandes burgueses, ahora esta nueva práctica se hace accesible a todas las clases de la sociedad, deriva en una reestructuración del sector artístico e intelectual, nace la bohemia y la fotografía pasa a dominio público [...]”¹⁸.

Los artistas tienen libre albedrío en escoger a sus clientes, la relación parental cliente-mecenas/artista desaparece en la época capitalista. Se abren los estudios a una mayor cantidad de público, el libre acceso se determina sólo por la cantidad de dinero que el cliente estaba dispuesto a pagar por los servicios prestados y por el soportar largos tiempos de exposición, “[...] Lo importante era el retrato, pues si sus condiciones mejoraron rápidamente, no dejaba de ser un acto heroico entregarse en manos del fotógrafo. Los pacientes tenían que permanecer inmóviles, a pleno sol, de quince a veinte minutos.[...]”¹⁹.

La fotografía hereda de la Pintura Académica los géneros del retrato, paisaje y bodegón. En los estudios-taller se realizan tomas de cuerpo entero, medio cuerpo o de busto. El uso de accesorios complementarios al fondo -columnas, greco romanas, cortinas y objetos de lujo-, son definidos dependiendo del rango social o sexo del individuo retratado. Así se observa en todo retrato elementos de orden social impuestos por las modas, que entregan la posibilidad de identificar rasgos físicos individualizados, aseverando una copia fiel “a la imagen y semejanza” del retratado.

¹⁸ Freund, Gisèle Op. Cit. Pág. 37.

¹⁹ Sougez, Marie-Loup. 1999. *Historia de la fotografía*. Madrid: Editorial Cátedra, Pág. 81.

Dentro de los retratistas destacados de este período encontramos la figura de Gaspar-Felix Tournachon (1820-1910) o Nadar, cuyo estudio en la calle Saint-Lazare se transforma en el lugar de reunión de la elite intelectual de París, a la que retrata para su *Galerie Contemporane*. En su estética Nadar procuraba reflejar el contenido de eternidad, pero que no rehuía la expresión momentánea y pasajera, siempre que ésta fuera la expresión psicológica que caracterizara a una persona.

Hacia la segunda mitad del siglo XIX observamos el nacimiento de un nuevo grupo social dentro de la misma burguesía, al igual que una nueva generación de fotógrafos. En el primer caso la sociedad capitalista de la época crea un gigantesco aparato burocrático estatal, el cual se constituye en un nuevo grupo de menor rango social dentro de la clase media, “la pequeña burguesía”. Ésta proporciona a los estudios fotográficos una nueva clientela y a su vez, los fotógrafos deben buscar nuevos soportes y materiales de acuerdo a los caprichos y necesidades de la nueva clase social.

Por lo tanto en esta segunda etapa de evolución técnica, los fotógrafos abandonan su calidad de “inventor por hobby”, para depender en mayor medida de las máquinas y de paso perfeccionan el oficio. Esto provoca una aceptación y consolidación de nuevos avances técnicos, proporcionando una imagen que se alejaba de todo sistema de representación manual, conforme al ideario de progreso y modernidad impuesto por la Revolución Industrial, que somete a toda creación humana a la exacerbación de mecanismos industriales autónomos de la mano del hombre.

Se reconoce un hecho que marca esta segunda época y el cambio en la representación visual de la sociedad: en 1851, André Disderi inventa la impresión instantánea, convirtiéndose en una fuente de ingresos más rentable. Dos años más tarde (1853) lanza al mercado un nuevo tipo de formato *La tarjeta de visita*, ésta permite reemplazar la placa metálica por una de vidrio lo que permite un número mayor de copias a diferencia de sus antecesores (Daguerrotipos y Calotipos). Su tamaño de 6 X 6 cms, permite que en un clisé se pueda entregar hasta doce copias instantáneas a bajo costo.

La *Tarjeta de visita* inicia un nuevo período en la representación del retrato en cuanto a dar rasgos más acordes con el status social, entregando un mayor acceso a la propia imagen y concibiendo un sentimiento de importancia de uno mismo, así como el deseo de reconocimiento social. Ante la cámara posan artistas, hombres de estado, funcionarios estatales, comerciantes, etc., todos son iguales ante el lente de una cámara, ésta cuenta las costumbres de un grupo social bajo diferentes formas de vida. En la exposición de París de 1855 realizada en el Palacio de la Industria se incluye una sección de fotografía, en la cual Disderi presenta su creación con gran éxito entre los asistentes de la muestra.

Por medio de escritos de la época se deduce que la masificación de la *Tarjeta de visita*, produce una severa crisis en el género fotográfico hacia la última parte del siglo XIX. Si se toma en cuenta que desde su invención la fotografía fue considerada “la hija de la pintura realista”, por ser los artistas quienes con su originalidad y destreza llevaban a cabo el ideario de belleza, por medio de esta “ayudante de la Bellas Artes” como era llamada la fotografía. Al regirse por cánones clásicos todo retrato debía ser realizado según los

preceptos de la Pintura Académica ²⁰, pero tras el invento de Disderi comienza un período de crisis y decadencia del nuevo arte.

La cualidad de duplicar a bajo costo ayudaba a la popularización de las artes para el ciudadano medio. Pintura, escultura y teatro, gracias a la publicación de los retratos de actores y de artistas con sus obras se volvían más conocidas al nuevo público, pero en el caso de las Bellas Artes ya no había necesidad de ir a un museo a contemplar una obra, bastaba con dirigirse a una tienda de curiosidades.

Es por ello que en las décadas de 1860 y 1870 se acrecienta el problema del rol social de la fotografía y su verdadero estatus en las Bellas Artes. Según la crítica de ese período, esta situación se origina en las esferas artísticas, las cuales rechazan el rol tomado por la fotografía, basado en su relación de dependencia con la pintura. La fotografía debía parecerse lo más posible a ésta, así nace el *Pictorialismo*, corriente estilística en donde se usa la técnica del retoque en la realización de fondos ficticios y el mejoramiento de rasgos físicos, borrando las imperfecciones en el rostro que incomoden al cliente. El resultado es la pérdida de fidelidad con respecto al modelo en sus expresiones faciales, la personalidad individual desaparece por completo y en su lugar queda una imagen acartonada y plana.

²⁰ Disderi en 1865 hace una especificación de las características básicas que debía tener un buen retrato: 1. Fisonomía agradable, 2. Nitidez general, 3. Las sombras, las medias tintas y los claros bien pronunciados, estos últimos brillantes, 4. Proporciones naturales, 5. Detalles en los oscuros y 6. Belleza. Sougez, Marie-Loup Op. Cit. Pág. 151.

Para muchos artistas e intelectuales el problema no termina en la práctica, sino en la masa social que la consume. El poeta Charles Baudelaire en sus diferentes ensayos manifiesta una fuerte oposición al nuevo arte “[...] su invención debido a la mediocridad de los artistas modernos (..) el refugio de los fracasados [...]”²¹. Mas allá de su crítica a la fotografía en sí misma, hay una crítica a la nueva casta burguesa -“el tipo medio”-, carente de educación en comparación con la antigua clase noble ilustrada. Esta será la principal causa del declive artístico de la actividad: la falta de instrucción intelectual tanto del fotógrafo como de su clientela. De modo que no se puede hacer más que remedos de retratos, aceptados por un remedo intelectual de clientela y clase social respectivamente.

En 1870 se marca el fin de la fotografía como una actividad artesanal y comienza a ser una actividad industrial. Aparecen avances como la luz eléctrica y las placas secas (1879), las cuales conservan su sensibilidad por más tiempo, las cámaras sufren innovaciones en su tamaño y su precio es más asequible al público. Los fotógrafos comienzan a abandonar el estudio-taller, para expandirse a otros territorios expuestos ante el lente.

Por otro lado las imágenes fotográficas aún no contaban con medios fotomecánicos de reproducción para ser utilizados en periódicos, las imágenes sólo podían ser copiadas por dibujantes y litógrafos que grababan a mano las impresiones. Gracias a las nuevas innovaciones los fotógrafos empezaron a seguir a los ejércitos en guerra, sus trabajos pasan a ser parte de la crónica periodística al fotografiar accidentes, sucesos importantes y personas célebres.

²¹ Baudelaire, Charles. *Capítulo. II El público moderno y la fotografía, en Salón de 1859; Cartas al Sr. Director de la Revue Française*. Editorial Taurus, Pág. 252. Extraído en Gisèle Freund, Op. Cit. 65

Su impacto en la sociedad se traduce en la creación de sistemas mecánicos de impresión, donde se utiliza la fotografía dentro de un medio escrito. Uno de los primeros diarios en utilizar éste sistema fue el *New York Daily Graphic* en su número del 4 de Marzo de 1880, con una foto de un meteorito caído en la ciudad de Shantytwon.

Desde ahora la fotografía toma una forma propia, autónoma de los sistemas de reproducción manuales hasta convertirse en un medio indiscutible de información. El 4 de Septiembre de 1888 nace la industria fotográfica a niveles masivos, con cambios definitivos en la relación de este medio con la sociedad de fin de siglo XIX. George Eastman comienza a fabricar una película de Nitrocelulosa que sustituye a la placa de cristal, con lo cual consigue introducir ese mismo año en el mercado la primera cámara Kodak a disposición de todo público. Con el slogan "*Ud. apriete el botón, nosotros hacemos el resto*" aparece un nuevo tipo de fotógrafo, el aficionado, quien no requería de grandes conocimientos químicos ni técnicos para el uso de la cámara.

La fotografía de comienzos del siglo XX, mantiene una relación más recíproca entre las Bellas Artes y los medios de comunicación, a pesar de nunca dejar de lado su correspondencia de aceptación-rechazo. La inquietud sobre los principios artísticos que se inició en las últimas décadas del siglo XIX, tuvo una influencia decisiva en la formación de un espíritu crítico hacia la actividad artística en el siglo XX. Revolución estética con origen en los Movimientos de Vanguardia, trajo una sucesión de estilos y tendencias, muchos de ellos de corta duración y mayormente centrados en la búsqueda de nuevas direcciones y principios innovadores, que abandonan los cánones clásicos que habían dominado en las Bellas Artes desde el Renacimiento.

Unido a los acontecimientos históricos acaecidos en el período contemplado entre la I y II Guerra Mundial, junto con los nuevos adelantos científicos de la época. La invención en 1907 de la placa de cristal *Autocrome* por los hermanos Auguste y Louis Lúmiere y el perfeccionamiento de sistemas foto-mecánicos, minimizando los tiempos de exposición, contribuyen a la proliferación de la fotografía como una actividad de dedicación profesional. En general se desarrollará (la fotografía) en las áreas artística, publicitaria y de reportaje, con la clara intención -al margen de toda consideración técnica o estética-, de comunicar un mensaje o contar simplemente una historia al espectador.

Se busca en definitiva una forma de expresión, la que a través de imágenes tiene el poder suficiente para influir en el entorno social. Los trabajos de J. A. Riis (1849-1914), quien cubrió la prensa criminal de barrios pobres de Nueva York, los de Lewis Hine (1874-1940), sociólogo contratado por el Comité Nacional de Trabajo Infantil, donde sus fotografías sobre la explotación de los pequeños trabajadores influyó en la promulgación de la Ley de Protección Laboral para Menores y del grupo Photo-Secession fundado en 1902 por Alfred Stieglitz. Todos trabajos que dan cuenta de un registro documental, que a pesar de usar un sistema aparentemente mecánico de representación que debería oponerse a la obra de arte tradicional, logra al revés transformarse en un medio de expresión artística al no poder dissociarse de la energía de los acontecimientos de la historia del hombre. Por lo que ahora la fotografía adquiere simultáneamente las características de arte y documento histórico.

Lo importante a destacar en este punto, es la reflexión sobre la capacidad de creación y autonomía que alcanza la fotografía en relación con el mundo de las artes; “[...] El documento y el arte dejan de ser considerados

como irreconciliables a medida que la imagen fotográfica demuestra ser menos una copia exacta que una metáfora [...]"²².

Desde ahora la cámara se convierte en el objeto con que el artista-fotógrafo se autorrealiza a través de gestos y actos, como reacción del cuerpo ante distintos estados de la sensibilidad. Si a un pintor le está permitido expresar su sensibilidad a través de sus telas, ¿por qué no permitirle a un fotógrafo la misma sensibilidad y expresión?; "[...] Un artista sólo puede exprimir la experiencia de lo que su tiempo y sus condiciones sociales ofrecen. Por esto, la subjetividad de un artista no consiste en que su experiencia sea fundamentalmente diversa de la de los otros hombres de su tiempo y de su clase, consiste, más bien, en que ella sea más fuerte, más consciente y más concentrada. (...) Hasta el más subjetivo de los artistas trabaja a favor de la sociedad. Por el hecho de describir sentimientos, relaciones y condiciones que no habían sido descritos anteriormente [...]"²³.

De manera más precisa podemos pensar que lo que empezó siendo una carrera hacia la perfección de la imagen a través de la fotografía, acaba por transformarse en el empeño más desarrollado por el hombre del siglo XIX y principios del XX, un referente dúctil, amable y respetuosa de sus propias convicciones éticas, estilísticas y sociales de la época en la que un fotógrafo desarrolla su trabajo, donde pasa a exponer y proponer – en un trozo de papel – conclusiones y reflexiones del mundo que le rodea.

²² Lemagny, Jean-Claude y Rouillé, André. 1988. *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, Pág. 255.

²³ Fischer Ernst. 1985. *La necesidad del arte*. Traducción de J. Solé-Tura. Editorial: Barcelona Península Pág. 65.

CAPÍTULO II.

Historia de la fotografía en Chile.

1. Siglo XIX: búsqueda de los primeros atisbos visuales de una identidad nacional.

La llegada del daguerrotipo a nuestro país hacia 1840 en el puerto de Valparaíso, marca el inicio de la fotografía nacional. Sin embargo, se deben considerar algunos antecedentes a la llegada de la máquina fotográfica a nuestras costas²⁴.

A diferencia de la tradición pictórica (que en América Latina llega con un desfase de casi 200 años en relación al modelo europeo), las pocas escuelas de pintura existentes sólo se dedicaban al ornato de iglesias, conventos y a retratar en menor medida a un pequeño grupo de la aristocracia²⁵, donde encontramos connotados personajes de la historia republicana, en que la figura

²⁴ Las primeras señales del nuevo invento en nuestro continente las encontramos en Brasil, en los descubrimientos de Antoine Hércules Florence (1804-1879), un francés afincado en Campinas, en el estado de São Paulo, quien en 1833 publica el 26 de Octubre en el Diario "El Fénix", los resultados de sus experimentos fotográficos de impresión por la luz del sol sobre papel, seis años antes de que Daguerre presentara oficialmente su invento. Lamentablemente esos vestigios se perdieron, por lo que este episodio de la historia de la fotografía se denominó "El descubrimiento aislado de las Américas". Kosoy Boris. Op. Cit. Pág. 108.

²⁵ Uno de los precursores de la pintura en Chile, el peruano José Gil de Castro, quien formó parte de la expedición de Malaspina, José del Pozo, y según se presume utilizaba la caja oscura para la composición de sus retratos pictóricos de la elite del país, en que destacan una galería a los próceres de la patria. En la mayoría de los casos se repetía la pose $\frac{3}{4}$, bastante común en los inicios del retrato fotográfico, salvo en los cuadros de santos dibujados por imaginación y usando modelos previos hechos por el autor. Pereira Salas. 1992. *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, Pág. 118.

humana se rige exclusivamente por los cánones clásico de las “buenas maneras”²⁶.

Otro antecedente de documentación en imágenes, se puede encontrar en las diferentes expediciones realizadas al continente por las coronas españolas y portuguesas, entre otras, las cuales entregaban valiosos datos de orden geográfico para la explotación de las riquezas naturales. Entre las diferentes expediciones europeas destaca la expedición realizada por Alejandro Malaspina, quien recorriera las costas del Pacífico entre 1789 a 1793 con un número no menor de artistas/litógrafos y científicos.

Así también está el caso del retratista Johann Maurice Rugendas, artista y litógrafo alemán de profesión, que permaneciera en Chile entre 1834 y 1840, quien destaca en sus trabajos por la reproducción de lugares y personas de cada parte del territorio nacional que visita. Entre sus trabajos destacan la Isla de Juan Fernández, el Volcán Antuco, paisajes araucanos y la población indígena y mestiza de la región.

El siglo XIX con la llegada de la fotografía para la mayoría de los países hispanoamericanos se abre la posibilidad real de construir una imagen de nación con rasgos propios ya sean étnicos, culturales y/o sociales. Los cuales constituyen un cuerpo sustentable, capaz de unir a las diferentes clases sociales de las naciones emergentes en un proyecto de identidad país. En otras

²⁶ Al hablar de “buenas maneras” se refiere a que la élite latinoamericana se regía por un manual de comportamiento para la vida cotidiana como la etiqueta en actos oficiales. El más conocido de todos es el *Manual de Urbanidad y buenas maneras*, escrito por el venezolano Manuel Antonio Carreño en 1851, actualmente es conocido como el “Manual de Carreño”. Navarrete, José Antonio. *Las buenas maneras; fotografía y sujeto burgués en América Latina (siglo XIX)* en; Revista Chilena de Investigaciones Estéticas, *Aisthesis* N° 35, Editorial Publicaciones Periódicas Pontificia Universidad Católica e Instituto de Estética. Santiago, 2002. Pág. 11.

palabras, hubo que crear y entregar a través del uso de imágenes fotográficas características físicas y psicológicas propias al argentino, brasileño, chileno, etc., según las necesidades de cada nación de la época.

Con discursos orientados a dar la sensación de pertenencia al territorio en el que se habita “[...] El interés por definir la propia imagen suele manifestarse en la época en que una nación emerge como entidad histórica. En la formación original de esa imagen colectiva tienen particular importancia los personajes que han actuado como fundadores, héroes o conductores cuyos rasgos o virtudes, reales o imaginarias, son incorporados a la tradición transmitidos como modelos y paradigma del Ethos de su pueblo [...]”²⁷

Dentro de esta lógica de “civilizar” a hombres y mujeres, la fotografía fue utilizada para entregar modelos de conducta que el individuo debía imitar en la formación del hombre de ciudad. Modales regidos según cánones europeos que disciplinaban a la nueva élite responsable de conducir los destinos de la nación.

En la fotografía de retrato y paisaje observamos el mismo fenómeno social que en Europa -desde su invención en Francia hacia 1839 hasta su llegada a nuestras tierras un año más tarde (1840)-, el adoptar un medio mecánico de registro que permitiera afianzar una identidad a las nuevas clases sociales lideradas por la burguesía.

Por lo que en Latinoamérica los géneros de retrato de estudio fotográfico y de paisajes, se convierten en las principales expresiones de la actividad fotográfica realizada en el continente. Con fines documentales, éstas tienen como misión dar a conocer la geografía y el tipo humano de cada parte del

²⁷ Godoy, Hernán. 1976. *El carácter chileno*. Santiago: Editorial Universitaria. Pág. 16.

territorio abarcando imágenes con escenas “típicas americanas”. Es evidente que la eficacia cultural desarrollada por el retrato fotográfico, obedece a una buena disposición de la élite Latinoamericana frente a este nuevo soporte visual.

Con estos precedentes, la fotografía chilena marca una tendencia hacia documentar y registrar el territorio geográfico y los acontecimientos de índole social de una nación incipiente. En medio de una vegetación exuberante, donde las relaciones humanas se ven entre lo público (fiestas sociales y retratos de próceres) y lo privado (retrato de familia o individual), los cuales representan en primer lugar la conquista del territorio bajo el cariz de lo exótico y en segundo lugar se asiste al nacimiento de una sociedad civil a la “usanza europea”, consumada a través de imágenes fotográficas.

La vigencia de la Constitución de 1833 establece un período de estabilidad política y social, que provoca la llegada masiva de inmigrantes extranjeros y su posterior establecimiento en el país. Siete años más tarde, en 1840, se inicia oficialmente la práctica fotográfica. En los mismos meses en que Daguerre hace público su invento, desde el puerto de Nantes en Bélgica zarpa en Octubre de 1839 la corbeta francesa *L`Orientale* al mando del capitán Lucques y en cuya tripulación de cuarenta hombres de familias acaudaladas de Francia y Bélgica, realizan viajes alrededor del mundo con profesores e intelectuales de diferentes áreas.

Entre estos profesores se encuentra un abate de nombre Louis Compte, capellán de la embarcación, quien recibiera instrucciones del propio Daguerre sobre el uso del daguerrotipo, con este aparato a bordo se realizaron las primeras tomas de América Latina.

Se llega a los puertos de Salvador de Bahía (Brasil) el 17 de Enero de 1840 y a Montevideo el 27 del mismo mes. Después de pasar por la Patagonia arriba a Valparaíso el 28 de mayo de 1840, El Mercurio de Valparaíso publica un artículo el 6 de Junio bajo el título *Una descripción del daguerrotipo por el doctor Teodoro M. Villerbo*, extraído del Nacional de Montevideo, ciudad donde se entregan los primeros detalles técnicos del nuevo invento.

Lamentablemente, los daguerrotipos sacados en esa oportunidad y presentados en puerto chileno se pierden cuando la corbeta *L` Orientale*, al partir hacia el puerto de Lima choca con un arrecife y se hunde frente a las costas de Valparaíso el 23 de Junio, salvándose sólo la tripulación, no así los encerres, incluyendo el equipo de Compte. El viaje realizado por *L`Orientale*, inspiró al escritor Julio Verne a publicar su famosa novela *Dos años de Vacaciones*.

Un segundo daguerrotipo llega a nuestro país gracias a la gestión de Francisco González -Ministro chileno en Francia-, quien envía un daguerrotipo a la Escuela de Dibujo del Instituto Nacional, encargando el manejo del mismo a un alumno de apellido Tagle, quien conociera perfectamente el modo de su utilización. A principio de 1841 el aparato es recibido por el cuerpo docente, pero por desgracia la máquina llega con desperfectos que impiden su uso.

En esta primera década presenciamos el arribo, introducción y posterior masificación del daguerrotipo (antecedente directo de la cámara fotográfica), donde los estudios fotográficos se establecieron en las ciudades de Santiago y Valparaíso. Ésta última de mayor importancia, gracias a su burguesía porteña -compuesta principalmente de inmigrantes europeos-, clase social dispuesta a

costear los altos precios de los retratos realizados por estos pioneros también de origen europeo.

El retrato perpetúa la imagen y rango social del individuo, “[...] En este sentido, el retrato representa dos puntos importantes en el reconocimiento social: la aparición del prestigio individual y la incorporación a una cultura civilizatoria [...]”²⁸, según esta aseveración ahora es la descendencia la que mantiene el legado de prosperidad, a tal punto de fusionar la imagen fotográfica a la construcción de una identidad individual y social del país.

El auge de esta práctica industrial y artística, con su respectivo éxito comercial se debe principalmente a la labor los hermanos William, John y Thomas Helsby, inmigrantes de origen inglés, quienes fueron los primeros en popularizar en la sociedad chilena el daguerrotipo. En 1843, tres años después de su llegada al continente, William Helsby abre su taller en la calle Aduana N° 111 de Valparaíso. Denomina a ese sitio como “Helsby`s Corner”, debido al gran número de colonos ingleses residentes.

Por otro lado el primer chileno en abrir un taller en Santiago fue P. Daviette -en los mismos años de la llegada de Helsby-, inserta un aviso de prensa que anuncia la abertura de su taller situado en la calle Chacabuco N° 24 en el diario *El Progreso*. Y en 1844 Mr. Hullel, alumno de los famosos daguerrotipistas M. Lebabeurs en Paris y Claudet en Londres, se instala en la Plazuela de San Francisco en Valparaíso, lo cual provoca que entre 1845 y

²⁸ Hay que recordar que la manipulación del material era más especializada que hoy en día, lo que limitaba su adquisición a las clases más bajas, eso explicaría el alza en los precios, Situación que cambia con la simplificación y masificación de la técnica fotográfica bajando los costos. Leiva, Gonzalo; artículo *Detrás del espejo, estética y representación* en; Revista Chilena de Investigaciones Estéticas *Aisthesis* N° 35, Ed. Publicaciones Periódicas Pontificia Universidad Católica e Instituto de Estetica, Santiago, 2002 Pág. 18.

1849 una fuerte competitividad por la supremacía del oficio, status ganado por la familia Helsby durante 17 años.

En un país pequeño como el nuestro, donde su élite era muy reducida y relacionada directamente entre sí a través de los enlaces matrimoniales, todos sus individuos son sometidos a un juicio moral a partir de la manera de vestir y andar en su círculo social (Fig. N° 1 y 2.). Así la fotografía sirve para crear una “imagen de mujer decente u hombre de bien” ²⁹. En toda imagen se nota una especie de relación recíproca, entre las modas sociales de la época en su estética del buen vivir, mezclada con la moralidad instruida por manuales de comportamiento y obligaciones con la fe católica (Fig. N° 3).

La década del 1850 marca una transición en la evolución técnica de la fotografía y de la configuración de la imagen social. En Chile se da a conocer el *Calotipo*, invento de autoría de Fox Talbot 12 años antes. El Calotipo reemplaza la placa de metal por negativo papel, esto hace obtener innumerables copias de un solo clisé.

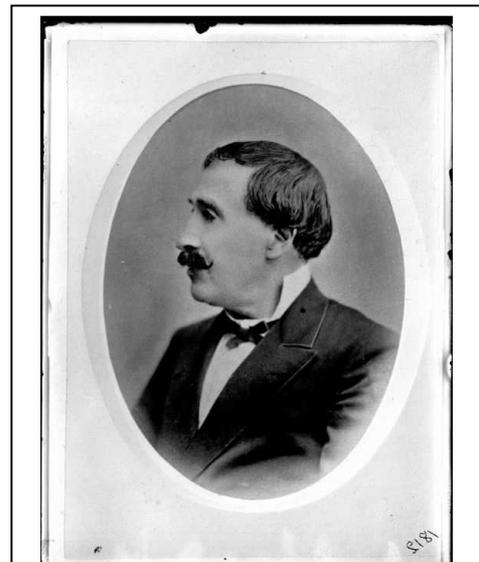


Fig. N° 1 Don Victorino Lastarria, 1870. Propiedad Archivo Museo Histórico Nacional.

²⁹ Leiva, Gonzalo. Op. Cit. Pág. 19.

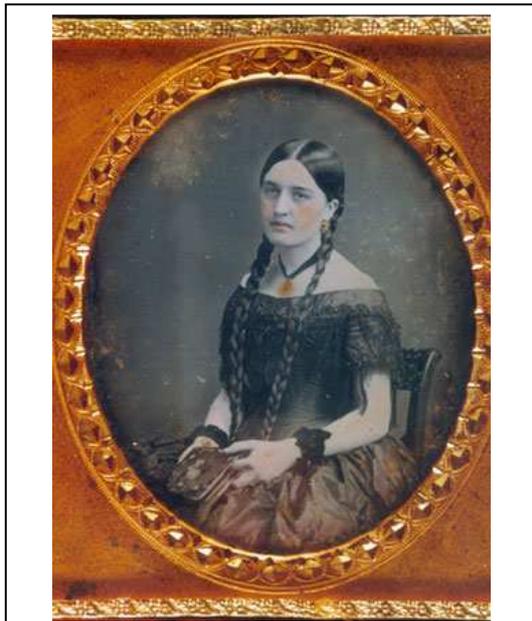


Fig. Nº 2. Mujer no identificada, Daguerrotipo atribuido a William Helsby, 1850. Propiedad Archivo Museo Histórico Nacional



Fig. Nº 3. Pareja no identificada. Daguerrotipo, media placa A. Terry. Santiago, 1853. Propiedad Archivo Museo Histórico Nacional

Avance que no estuvo exento de polémica debido a la lucha que protagonizaron daguerrotipistas y fotógrafos, los primeros defendían su técnica bajo el argumento de que permitía mayor cuidado en los detalles realzando su valor como obra única e irrepetible. En el otro lado de la contienda, los fotógrafos asimilaban su arte al dibujo, que presenta un mayor sentido pictórico y accesibilidad. Querrela ganada finalmente por los fotógrafos, al irse del país en el año 1860 William Helsby principal defensor de la técnica del daguerrotipo.



Fig. Nº 4. Grupo no identificado. Santiago o Valparaíso. 1850. W. Helsby Propiedad Archivo Museo Histórico Nacional

Hasta ese entonces, los daguerrotipos de familia constituyen el primer imaginario visual de la sociedad chilena. Muchas familias conservaban la figura de algún antepasado en pequeñas cajas, donde depositaban su efigie (Fig. Nº 4).

El defecto al ser una imagen irreproducible, disminuía la posibilidad de que todas las ramas de una descendencia tuvieran acceso al árbol genealógico familiar. Con la introducción del negativo papel, permite repartir entre los miembros de una familia copias desde un original, ayudando a fortalecer el vínculo parental entre las diferentes ramas genealógicas. Con ello se produce la masificación de álbumes fotográficos que contengan la historia familiar.

En este decenio destaca la figura de Víctor Deroche, fotógrafo de origen francés, que llega al país en 1853. Trabaja tanto el daguerrotipo como la fotografía. Siendo un hombre de amplia cultura superior a la de sus contemporáneos - según palabras de Pereira Salas-, le habría permitido una proyección mayor de su obra. Participa en la Exposición Nacional de 1855 como único fotógrafo obteniendo medalla de tercera clase. Su producción se encamina hacia lo documental, prepara el álbum *Viaje pintoresco a través de la república* con fotografías desde Valparaíso hasta Navidad, trabajo que presenta en la exposición de 1856 en el mes de Septiembre. Posteriormente trata de vender su trabajo al Estado, proyecto que no fructifica marchándose ese mismo año a su tierra natal.

Desde la década de 1860 se pueden encontrar estudios fotográficos en todo el país. Aún predomina el retrato individual y familiar, que con el paso del decenio y la evolución técnica plantea por primera vez el valor artístico y veraz de la fotografía. Progresivamente se va insertando masivamente la fotografía documental, ya que los fotógrafos comienzan a realizar documentos sobre la geografía del país desde una perspectiva naturalista y antropológica, permitiendo también mostrar los progresos en cuanto a infraestructura.

Uno de esos ejemplos lo encontramos en la obra de William Henry Oliver, quien fotografiara el bombardeo de Valparaíso en 1862. Otros nombres importantes de la década del 1860 y 1870 son Eduardo Spencer, Emilio Garreaud y Félix Leblanc, éste último llega a Chile en 1865. Cinco años más tarde -en 1870- se introduce la placa seca en el país, donde una nueva generación de fotógrafos emplea el nuevo sistema. En la Exposición Nacional de 1875 se muestran estos nuevos avances técnicos en la sección de fotografía, aparte de darse a conocer trabajos de artistas nacionales y extranjeros.

Durante este período, el estudio de Emilio Garreaud adquiere diferentes distinciones por sus trabajos de estudio e inicia la comercialización de vistas panorámicas típicas del país. Una vez muerto Garreaud, su cuñado Félix Leblanc toma el negocio y edita una serie de fotograbados con los títulos de; *Vistas de Chile* (1865), *Panoramas de Chile* (1895), *El terremoto de Valparaíso* (1906). En sus trabajos reúne un considerable número de fotografías que pretenden mostrar al público, los matices geográficos y humanos que suponen ser las características de Chile y de sus distintas regiones.

En 1879 al estallar la Guerra del Pacífico los fotógrafos Tomás Spencer y Carlos Díaz asociados bajo la firma *Díaz & Spencer*, se trasladan al frente de batalla, al igual que diferentes talleres fotográficos, desde donde obtienen las únicas imágenes del conflicto bélico. Se asiste al nacimiento en nuestro país de un nuevo tipo de especialista; el reportero gráfico, agentes especiales acreditados en zonas de conflictos. Éste material recopilado era enviado a una casa matriz, donde se confeccionaban los álbumes y fotomontajes alegóricos a las batallas alcanzando un alto grado técnico.

A finales de siglo XIX observamos dos acontecimientos en el desarrollo y masificación de la fotografía en Chile. Hasta 1880 el Daguerrotipo, el Colodión y aún la Placa Seca habían sido artes restringidas al público, siendo de uso exclusivo de una minoría más o menos profesionalizado en el uso de los procesos químicos. Con el lanzamiento de la cámara Kodak (1888) se manifiesta todo un cambio en la actividad fotográfica, accediendo a ella una mayor cantidad de público por sus bajos costos. Así se pasa de los álbumes de terciopelo a álbumes de fotografías instantáneas.

Primero, la actividad se divide en dos corrientes: una de tipo profesional y otra comercial. Ambas se ocupan exclusivamente del retrato de modas, el cual complace a la clientela que busca una imagen ideal del retratado. En cada cuadro no se piensa en la fotografía como arte, sino como medio de consumo a partir del uso del retoque o en la honestidad del parecido.

En un grado menor están los fotógrafos populares quienes ejercen su ministerio en calles y plazas, en medio de aglomeraciones, retratando festividades religiosas (matrimonios y bautizos). Ellos son los encargados de registrar a las clases proletarias. Finalmente están los fotógrafos con una tendencia artística que se agrupa en un selecto grupo de intelectuales. Esta rama será retomada en el siglo XX hacia la década del treinta y del cuarenta.

El segundo punto se centra en un grupo de fotógrafos extranjeros que hacia 1890 y 1900 se sitúan en la zona de la Araucanía, son los llamados fotógrafos “fundadores” o “fotógrafos de fronteras”. Hombres como Christian Valck, Obber Heffer y Gustavo Mollet se dedican a fotografiar a la sociedad sureña compuesta por colonos alemanes y chilenos, quienes realizan trabajos de índole etnológico al retratar a comunidades indígenas (principalmente mapuches)

que se transforman en documentos, que relatan la vida rural e indígena de la zona y su relación social con los colonos recién llegados (Fig. N° 5 y 6).

Estas obras, más allá de un deseo estético, se vinculan a un trabajo de tipo antropológico que presenta por primera vez un imaginario de tipo indígena. En esta línea también destacan los trabajos de los sacerdotes Alberto María de Agostini y Martín Gusinde, sacerdotes que misionando en Magallanes entre 1900 y 1910 toman contacto con el mundo de los fueguinos.



Fig. N° 5. Interior de ruca mapuche, 1895. Odber Heffer. Propiedad Archivo Museo Histórico Nacional

Con dos tendencias, una de índole documental y otra retratística, la fotografía de finales del siglo XIX transforma a los retratos fotográficos en documentos históricos de vital importancia a la hora de recrear una genealogía de un linaje familiar que pasa a ser una imagen de nuestra historia social y cultural. A pesar de que en una primera instancia nos resulten ajenas a nuestra idiosincrasia actual, son en definitiva el acervo que construye un primer atisbo de ideario de país.

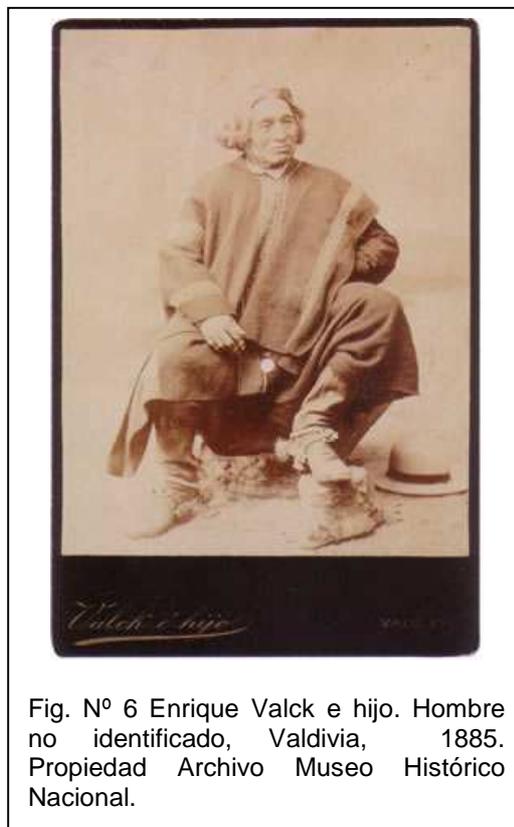


Fig. Nº 6 Enrique Valck e hijo. Hombre no identificado, Valdivia, 1885. Propiedad Archivo Museo Histórico Nacional.

2. Siglo XX: Fotografía artística y de sociedad, influencias estilísticas.

La expresión fotográfica a principio del siglo XX encuentra una amplia acogida en la sociedad chilena al expandirse a una mayor cantidad de público, gracias a la irrupción en el mercado de la cámara Kodak que pone a la fotografía al alcance de todas las clases sociales. En los primeros decenios del siglo XX, la fotografía da cuenta del declive de la imagen tradicional de Chile, resultado de una ola extranjerizante a nivel de masas identificada en los medios de comunicación.

A partir de esta época podemos reconocer tres tendencias o ramas de la fotografía en Chile; una de tipo profesional, otra comercial y finalmente una

artística. Cabe mencionar que en el país no existió una escuela o estilo fotográfico hacia la primera mitad del siglo XX, sólo se confiaba en la intuición, preparación técnica del fotógrafo y el legado que entregara a sus discípulos; “[...] en esta época había muchos celos profesionales, no existen escuelas, nadie enseñaba, y generalmente se aprendía empíricamente, dando como resultante verdaderas familias de fotógrafos, que heredaban los conocimientos y los secretos. [...]”³⁰.

La primera rama está ligada al periodismo gráfico que reúne a un grupo importante de fotógrafos aficionados, el objetivo de esta camada de profesionales era capturar la realidad chilena con la mayor cantidad de particularidades de la vida cotidiana de la sociedad de principios del siglo XX. Por otro lado los géneros de retrato y fotografía de paisaje siguen siendo los más importantes, éste último es utilizado en reportajes de la geografía del territorio y de hechos de interés nacional publicados en los primeros diarios y revistas. Encontramos tres hechos en el primer decenio del siglo XX que dan impulso al fotoperiodismo a través de álbumes de excelente calidad.

El terremoto de Valparaíso (1906), La matanza en la Escuela Santa María de Iquique (1907) y las Fiestas del Centenario junto con la inauguración del Museo de Bellas Artes (1910), dan nacimiento a una serie de publicaciones de prensa escrita y gráfica que vienen a complementar la labor del diario *El Mercurio de Valparaíso*³¹. *El Mercurio de Santiago* (1900), *La Nación* (1904), *Diario*

³⁰ Elssaca, Theodoro. 1998. *La fotografía como arte en Chile: historia análisis y estética*. Santiago. SATIVM-Centro de estudios de cine y fotografía, Pág. 16.

³¹ N. de A. Hasta los primeros años del 1900, en la mayoría de los periódicos nacionales no existía el concepto de empresa periodística -a pesar de la existencia desde 1827 de El Mercurio de Valparaíso-, lo que hacía susceptible a las pocas publicaciones ostentar un carácter doctrinario y propagandista, al depender exclusivamente de los aportes monetarios de mecenas y servir las causas de los partidos Liberales y Conservadores, respectivamente. A diferencia otras publicaciones más imparciales, que sobrevivían en duras condiciones financieras. Situación que cambia con la irrupción de los consorcios periodísticos constituidos por las empresas El Mercurio (1900) y Zig-Zag (1919), lo que provocó una renovación

ilustrado (1909), y revistas de carácter más misceláneo como *Instantáneas de luz i sombra* (1900), *Selecta* (1909) *Sucesos* y *Zig Zag* (1905) y *Familia* (1910) entre otras. Estos escritos inician el documentalismo fotográfico, abarcando temas políticos, reportajes policiales, conflictos sociales y hasta magazines, orientados hacia un público masivo por lo cual su lenguaje es de tipo popular.

En cada imagen hay un esmero por parte de mostrar un Chile idealizado y moderno a la usanza europea, contrapuesto a uno real de miseria y pobreza en los estratos populares. Ello es producto de un paradigma por parte de la élite que pretende imponer un discurso de proyecto país, encarnado en la construcción de palacios para las familias más adineradas y de importantes obras públicas a lo largo de todo el territorio.

Estos eran coleccionados en carpetas o álbumes impresos que se vendían en calidad de souvenir, los cuales sólo podían ser adquiridos –por lo elevado de sus precios- por un pequeño grupo de ciudadanos integrantes de la aristocracia nacional.

La segunda rama es la fotografía comercial de retratos de modas, la que encuentra su auge en la década del `20 y `30, instigada por las tendencias del Art Nouveau y Art Deco ³², cuyas influencias en la arquitectura y decoración del vestuario, se vieron materializadas en los retratos para las páginas de sociales de la elite criolla en sus festividades. Destacan los trabajos de George Sauret,

tecnológica y editorial en el periodismo nacional de la mano de su primer director, el joven empresario Agustín Edwards Mac Clure.

³² El Art Deco se caracteriza por sus líneas estilizadas y composiciones geométricas, nacido de la depuración de los motivos modernistas al utilizar elementos simétricos y angulares que geometrizan la figura. Por otro lado el Art Nouveau se presenta en líneas sinuosas y motivos de ornamentaciones florales, arabescos y chinoscos. Ambos estilos entran tardíamente a nuestro país en comparación al viejo continente en donde se gesta. Estas dos influencias artísticas destacarán en las artes decorativas y en la publicidad para productos de belleza en los años `20 y `30.

Ignacio Hochhausler, Alfredo Molina La Hitte y Jorge Opazo, quienes a pesar de hacer fotografía por encargo destacaron por entregar un sello distintivo a su obra en cuanto a perfección técnica y calidad artística sobresaliendo al resto de sus contemporáneos.

Otro ítem aparte es la influencia de la industria del cine en la sociedad chilena del siglo XX. Éste se transformó en la entretención del pueblo por su accesibilidad narrativa, desde el momento en que las luces se apagaban había un momento de ilusión que reemplazaba a la propia vida cotidiana, era la vía de escape efectiva a los problemas.

Las revistas *Zig Zag*, *Ecran* de los años treinta (dedicada al cine), *Eva*, *Margarita* y *Rosita*, (revista de modas con temas exclusivos para el público femenino), entre otras acataban la demanda de un consumidor interesado en la vida de los actores y actrices del celuloide, así como la moda en boga en la socialité europea. En todo trabajo de estudio el fotógrafo aspira a complacer a una clientela que busca una imagen idealizada de sí misma, a partir del modelo de “diva o ídolo” impuesto por la influencia del cine norteamericano con sus estrellas de Hollywood. Greta Garbo, Marlene Dietrich y Jean Harlow, eran citadas como modelos de belleza y sensualidad, convertidas en arquetipos de comportamiento de personajes inalcanzables en la realidad.

Es en los estudios fotográficos y fotógrafos particulares donde posan personajes del acontecer nacional (políticos, artistas, etc.). Los retratos utilizaban la estética del glamour y del cine –principalmente la industria norteamericana-, fenómenos que hacen olvidar la cualidad intrínseca de la fotografía como arte propio y quedar únicamente como medio para agasajar a un público narcisista, a través del uso de técnicas como el retoque o el uso de la iluminación artificial y

fondos neutros, los cuales ayudaban a exacerbar un ideario de rasgos estéticos de origen anglosajón no correspondiente a la fisonomía de la sociedad chilena.

Hacia finales de los años treinta emerge una nueva rama ligada más al quehacer artístico e intelectual, precursora de la generación que asentó las bases de la fotografía autoral en Chile, los llamados fotógrafos artistas. Hay un hecho a considerar en el desarrollo ideológico de esta rama; la incorporación en 1933 de la Sección de fotografía a los Salones Oficiales de Bellas Artes. Con esto se da una nueva importancia a esta disciplina cada vez más masiva en la sociedad chilena.

A través de sus trabajos, los fotógrafos plantean el problema básico de ubicar un rango específico a la fotografía dentro de las Artes Visuales; ¿Qué es fotografía?, ¿Es un medio de reproducción científico o una creación artística original?, ¿Son documentos históricos capaces de entregar rasgos particulares al grupo humano representado? Y si es así ¿Pueden proclamarse como obras de arte?

Discusión que se amplía en la medida en que se reconocen y explotan las diferentes posibilidades del lente, conciencia de su labor a la hora de elegir temas y objetivos. Nacen los primeros discursos en torno a la actividad fotográfica, necesaria al momento de determinar si una obra tiene un status de arte marcado por un estilo único, donde cada imagen devela la mirada creativa del autor con respecto a su entorno. Desde este punto de vista, la fotografía de principio de la década del treinta pasaba de ser un oficio de reproducción mecánico a una actividad de orden creativo, a partir del uso de un medio de reproducción mecánico; “[...] la fotografía no es una cuestión de copia meramente formal de un motivo, sino que, antes que nada, de descubrimiento de lo fundamental que anima y confiere a la forma su razón de ser; es un procedimiento de búsqueda de

la esencia de un espíritu animador de los seres o cosas, como quien dice, de su luz interior [...]“³³

El año 1937 se convierte en fecha clave para el inicio del reconocimiento de la actividad en las Artes Visuales, se funda el Club Fotográfico, espacio que da cabida a la creación de carácter artístico, más allá de los márgenes que impone el reportaje documental y la fotografía de estudio. Los trabajos por parte de estos fotógrafos –aficionados y profesionales-, se caracterizan por su intimismo y visión más subjetiva de la realidad.

Club que en 1960 cambia de nombre a Foto Cine Club y en sus bases se define como una entidad que asocia a los fotógrafos aficionados, donde se enseña la técnica fotográfica desde el nivel básico hasta avanzado. Nacía un nuevo espacio para la creación fotográfica, pero manteniendo la estética clásica y de línea conservadora.

Los trabajos se dan a conocer en los salones de fotografía, organizados por ellos mismos y auspiciados por el Museo Nacional de Bellas Artes, quien presta sus instalaciones para tales efectos. En cada muestra se aprecia imágenes de composición equilibrada y técnica depurada, destacan categorías como retrato, paisajes y naturaleza muerta. Un año más tarde (1938) se funda la Unión de Reporteros Gráficos, asociación gremial existente hasta el día de hoy.

³³. Clares, Ramón. 1934. *Tentativa sobre la imagen fotográfica*. Revista de Artes Universidad de Chile año I Nº 4. Pág 15. Extraído de Pereira Salas, Eugenio Op. Cit. 74.

CAPÍTULO III.

Antonio Quintana: un artista, una obra (1904-1972).

1. Visión de la obra de Antonio Quintana en la actualidad: génesis y síntesis.

“El fotógrafo es creador que libera el contenido humano de los objetos; y transmite humanidad al mundo deshumanizado que le rodea”

Clarence John Laughlin (1905-1985)

Fotógrafo

Frase que puede sintetizar la obra de Antonio Quintana, fotógrafo que en albores de primera mitad del siglo XX logra llevar su fotografía desde el trabajo por encargo a la categoría de arte dentro de la escena nacional. En cada retrato o paisaje, Quintana encuentra la imagen precisa que refleje la identidad del pueblo a lo largo del territorio.

A través de su fotografía de corte social, Quintana manifiesta el reencuentro del hombre con su historia y el cumplimiento de sus anhelos como ente social. Sus imágenes buscan dignificar a los estratos medios y populares, la real fuerza de trabajo y cultural de una nación. Donde sus personajes se alzan a la condición de “héroes” por su invaluable aporte -según la mirada del propio Quintana – en las actividades campesinas, mineras e industriales de una fuerza de trabajo que esconde el verdadero rostro de un país.

Reseñas biográficas dan cuenta que su pasión por la fotografía es fomentada a temprana edad. Su primer acercamiento a la actividad se produce a los catorce años al tener en sus manos un álbum de fotografías, que lo incentiva a sacar sus primeras tomas como aficionado mientras realiza sus estudios de Historia y Geografía Económica -en el Instituto Superior de Comercio-, que combina con su militancia en el Partido Comunista (Ex-Partido Obrero Socialista). Causa ideológica que abarcará desde los treces años inspirado en las repercusiones sociales y políticas de la revolución Bolchevique de 1917, estas ideas lo llevan a ingresar a sus filas dos años más tarde en 1919 a la edad de quince años.

Su labor como fotógrafo profesional se inicia en la década del treinta al ser exonerado del magisterio docente, en donde impartía las asignaturas de Química y Física entre 1925 y 1929. Es durante el primer gobierno de Arturo Alessandri Palma (1932 -1938) y motivado por sus ideales políticos ingresa al Frente Único de Maestros como dirigente en distintos congresos, en un abierto desafío al Decreto Ley N° 115 promulgado el 21 Enero de 1933 que castiga con duras sanciones a las *Agrupaciones políticas contrarias al orden y seguridad del Estado*. Una vez expulsado, retoma su antigua afición por la fotografía como un medio para ganarse la vida arrendando un local en Calle Tenderini N° 157.

Al iniciar su carrera profesional, sus primeros trabajos los realiza en excelentes reproducciones en blanco y negro de obras de arte para catálogos de artistas nacionales, permitiendo el impulso de publicaciones de revistas especializadas del área. Se asocia a la Revista de Arte - publicación bimestral perteneciente a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile- hacia 1930, donde artistas nacionales pasan a exponer sus obras para la divulgación en el medio local. Nombres de la talla de Juan Francisco González, Camilo Mori,

Pablo Burchard, Israel Roa entre otros registraron sus creaciones ante el lente de Quintana.

Su participación en salones oficiales y de fotografía se concreta en 1935, al presentar ocho retratos en la sección de fotografía del Salón Oficial de Bellas Artes. Si bien no obtiene ninguna mención, comienza a crear un nombre en círculos oficiales. Un año más tarde llega a ganar el Premio Gervuert en la sección de 1936. Participa en diferentes publicaciones y catálogos e ingresa a la revista *Arquitectura y Construcción* en 1938.

En su primera etapa, Quintana incursiona en los géneros de paisaje -industrial y rural- y retrato por encargo. A diferencia de sus contemporáneos que se dedicaron al retrato de estudio para las páginas sociales de revistas dedicadas a las actividades de la alta sociedad de la época, también es uno de los pocos fotógrafos en salir del estudio fotográfico -en el cien por ciento de su trabajo-, sea por encargo o creación autoral, con el propósito de captar al hombre común en su entorno donde ejerce sus labores diarias. Es uno de los primeros en volver a trabajar con luz natural en sus imágenes e instaura la fotografía mural como innovación técnica inspirada en los trabajos de los muralistas mexicanos y en particular de Diego Alfaro Siqueiros, a quien Quintana conoció en Chile al realizar un registro fotográfico de los murales hechos por el artista mexicano en la Biblioteca de la Escuela México de Chillán, a principios de los años cuarenta.

Sin embargo es en el documentalismo social, el género que le reporta mayor reconocimiento en la escena nacional e internacional. Más allá de su valor estético, su fotografía constituye un importante registro visual de nuestra sociedad y sus costumbres de primera mitad de siglo XX.

En su obra, en lo que a composición y elementos formales se refiere, durante el proceso de recopilación de información y catastro de imágenes para la redacción de la presente investigación no se apreciaron cambios significativos, al contrario se ve un afianzamiento de los temas sociales en su obra a la par con sus trabajos por encargo a lo largo de sus treinta años de carrera, incluido en el período de su exilio entre los años 1948 y 1954. La suma de estos elementos formales y estéticos se ven reflejadas en la composición de una imagen final, a través del uso del encuadre, ángulos de tomas, iluminación y figura/fondo.

Estos elementos pueden ayudar a una periodización de su obra en tres grandes períodos; década del `30 que enmarca sus primeros ensayos y sus primeros encargos. Los años `40, caracterizados por la búsqueda de un estilo propio y la conformación de la idea de registrar Chile en imágenes y finalmente el período comprendido entre 1950 y 1960, donde se abarca los hitos más importantes de su carrera con su obra cumbre: *Rostro de Chile*.

2. Panorama histórico y social entre 1920 y 1940; crisis de la identidad tradicional, la nueva sociedad chilena.

Chile hacia 1920, inicia un nuevo período en la historia política y social del país, marcada por el fin de la élite oligárquica agraria y el tránsito humano desde la vida rural a la urbana. Ahora nace una nueva clase social: la burguesía de tipo industrial, proveniente de sectores medios y populares principalmente del sector obrero.

Estos grupos desencadenan nuevos movimientos sociales componen la nueva estructura del poder político a través de organizaciones no gubernamentales (con fines educativos y culturales) y sindicatos de obreros

centralizados en el rubro de la minería, la mayor fuerza de trabajo y de organización gremial a lo largo del país, cuyos dirigentes pertenecían a la línea socialista revolucionaria como lo señalan algunos historiadores; “[...] Hasta entonces los obreros se concentraban en los centros mineros y en algunas pocas ciudades; su organización había sido iniciada por grupos de artesanos en entidades mutualistas de orientación reformista, favorecieron las relaciones laborales de tipo industrial, propicias a la acción organizada de las fuerzas obreras. Este tipo de acción fue transformando la mentalidad pasiva y sumisa del campesino que emigraba al norte. [...]”³⁴.

El afianzamiento de la nueva clase media la consolida como principal actor gravitante en la vida política, económica e intelectual. El fin último de este grupo social es la satisfacción a sus demandas sociales de todo orden: el aumento del cuerpo electoral, legislaciones laborales, la obligatoriedad de la educación a nivel primario y secundario, medidas aplicadas posteriormente entre los años cuarenta y cincuenta.

Los partidos tradicionales no habrían sido capaces de captar a estos nuevos sectores, ni de evitar una crisis institucional debido a la poca representatividad social de sus partidarios. Crisis agudizada por la intervención de las fuerzas armadas en el Congreso, episodio conocido como *Ruidos de sables* acontecido en los primeros días de Septiembre de 1924. Esta crisis provoca la vuelta al Régimen Presidencial establecido por la Constitución promulgada el 18 de Septiembre de 1925, la cual entrega mayor poder al Ejecutivo e instaura un Estado de carácter laico.

³⁴ Godoy, Hernán. Op. Cit. Pág. 333.

Mas el establecimiento de un Poder Ejecutivo centralizado no aminora el descontento general. La economía chilena hacia 1929 experimenta una fuerte crisis a consecuencia de la depresión internacional post guerra, cuyo capítulo más dramático se vive con la caída de la bolsa de New York o “Jueves negro”, que, a ojos de historiadores, manifiesta los problemas estructurales de la nación, debido a su dependencia económica con Estados Unidos, por lo que la recuperación económica fue lenta y dificultosa.

La producción y exportación del salitre natural decae al inventarse el salitre sintético, lo que da paso a una paralización de la producción industrial y a un fuerte aumento del desempleo, “[...] Sin duda, uno de los efectos de más largo plazo de la crisis mundial en la economía del país fue la desventajosa relación en los términos de intercambio, es decir entre el precio de las exportaciones y el de las importaciones. [...]”³⁵.

Las repercusiones económicas y sociales producirían la caída del gobierno de Carlos Ibáñez en 1931, estableciendo un período de anarquía política durante un año, consecuencia de la instauración y caídas sucesivas de gobiernos precarios; Esteban Montero en 1932, la llamada “República Socialista” y los cien días de Carlos Dávila. Sólo con la elección de Arturo Alessandri en Octubre de 1932 se pone fin al caos institucional.

La sociedad chilena en la década del '30 se complejiza ante la renovación y diversificación de los nuevos cuadro dirigentes; bachilleres, profesionales, técnicos, funcionarios estatales, relevan definitivamente a las antiguas familias

³⁵ Correa Sofía. 2001. *Historia del siglo XX chileno; balance paradójal*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana. Pág. 107.

oligárquicas en el poder. Además hay un aumento de las corrientes inmigratorias; yugoslavos, árabes e israelitas se agregan a la capa industrial que forman grandes conglomerados económicos. Se suman a las colonias ya existentes inmigrantes procedentes de Francia, Italia y España, estos últimos arriban al país en la embarcación Winnipeg, tras la derrota de la República en ese país. Artistas, literatos e intelectuales entregan nuevos bríos al panorama intelectual y configuran de paso el nuevo rostro del país en el período de entre guerras.

Se observan cambios de los ejes de influencia cultural, “el estilo de vida” de las décadas del 30’ y 40’ pasa de la influencia del viejo continente a la norteamericana, la masificación de los medios de comunicación de masas ayudó a tal propósito, sucede con las radioemisoras (cuya primera emisión en Chile se realizó en 1921), la prensa escrita pero principalmente en el cine cuyo promisorio inicio del cine nacional se apaga frente a la industria cinematográfica norteamericana

Hay Influencias aleatorias que hacen que muchos rasgos externos y aún internos de los chilenos cambien al igual que la idiosincrasia del país; “[...] Los efectos de esta ola de extranjerismo, característico de una sociedad de masas, son tanto más devastadores en cuanto ellos coinciden con el eclipse de la imagen tradicional de Chile que sigue al ocaso de la vieja elite dirigente [...]”³⁶. Tendencia reflejada en el deporte, la vestimenta, la vida social e incluso en el vocabulario, todo es presentado según cánones importados de Estados Unidos.

La población asiste con más frecuencia a los espectáculos culturales, se produce un aumento considerable en la lectura, sobre todo de la prensa que tiene influencia en la opinión pública. “[...] De esta época data la edad de oro de la vida

³⁶ Hernán, Godoy Op. Cit. Pág. 333

bohemia santiaguina, desarrollada en restaurantes, bares, cafés y parques del centro histórico, en los cuales se daban cita periodistas, artistas y escritores, nacionales y extranjeros [...]³⁷.

Las principales ciudades del país crecen y desarrollan nuevas costumbres urbanas, en Santiago la población llega al millón de habitantes³⁸. Esto se refleja en la construcción de modernos edificios y el aumento de automóviles particulares. Paulatinamente la capital fue adquiriendo las características de una ciudad cosmopolita.

Los cambios en los modos de vida ayudan a la paulatina inserción de la mujer en la esfera política y social. Entre los años 1925 y 1935 se advierte un movimiento feminista, articulado en una gama de organizaciones; el Consejo Nacional de Mujeres, Centro Femenino de Estudios, Sociedad Artística Femenina y el Club de Señoras, eran entidades orientadas a la promoción cultural de la mujer, destacándose en las áreas de Literatura, Artes y la conquista de sus derechos cívicos. Finalmente se consigue el voto femenino en las elecciones municipales de 1935, anhelado primer eslabón para los sufragios parlamentarios y presidenciales de 1949.

Todo este proceso culmina con la adquisición de la hegemonía social y autonomía política de la clase media, con la elección de Pedro Aguirre Cerda en 1938 se inicia los gobiernos radicales (1938-1952). En las décadas siguientes se promueven la educación pública y la producción nacional, cumpliendo en parte con las demandas sociales iniciadas en las décadas anteriores.

³⁷ Correa, Sofía. Op. Cit. Pág. 166.

³⁸ El Censo de 1940, registró un notorio aumento demográfico en asentamientos urbanos por sobre los rurales la brecha entre ambos mundos tendió a acrecentarse, debido al régimen latifundista aun imperante que neutraliza toda intención o reforma tendiente a organizar políticamente al campesinado. Correa, Sofía Op Cit Pág. 144.

En este escenario social y político aparece una nueva élite de artistas e intelectuales procedentes de la clase media, quienes intentan recoger e interpretar el nuevo carácter o identidad que toma la sociedad chilena a lo largo del siglo XX. Escritores, científicos, historiadores, pintores y escultores tratan de concretar una especie de proyecto cultural, sustentado en procesos literarios y artísticos, incidiendo en el nuevo rumbo que se intenta dar a la educación promoviendo una difusión global de la enseñanza a la población.

El esfuerzo mayor lo hace la literatura con los géneros de la narrativa criollista y ensayo social, que expresan un contenido nacionalista que valora el retorno a lo nativo en la búsqueda de paisajes y prototipos humanos identificables con el territorio. El campo, la mina, la pampa salitrera, la zona magallánica y los sitios marginales de la ciudad, son los escenarios perfectos en que aflora los rasgos del alma chilena o en su mejor caso lo pintoresco de nuestras costumbres, aunque no se llegue a forjar un arquetipo nacional o racial.

Pero en el caso de la fotografía, la situación cambia diametralmente con respecto a otras expresiones del quehacer humano ¿Cómo plantear "la sensibilidad del artista" ante el debate de la identidad nacional, a través de una actividad considerada hasta ese entonces fuera de las Bellas Artes por ser un registro mecánico de imágenes?, sobre todo si observamos que se trata de presentar un retrato social que revela tensiones y contradicciones que intentan definir una imagen del chileno. Fruto de los cambios, sociales, culturales, económico y políticos agrupados en "tipos humanos" por región y clase social, que desde el uso de imágenes fotográficas se buscan particularidades físicas, geográficas y culturales que distinguen a un grupo humano de otro.

3. Década del treinta: primeros ensayos fotográficos y afianzamiento de su estilo.

Durante los primeros años de la década del `30 la participación de Antonio Quintana en el circuito oficial, sólo se limitaba a la reproducción de obras de arte para catálogos y revistas como ya se ha mencionado anteriormente. Este producto que en ese tiempo la fotografía si bien había alcanzado un desarrollo técnico en el revelado del blanco y negro, no sucedía lo mismo con la fotografía a color -casi inexistente-, lo que hacía imposible que las copias en blanco y negro fuesen fiel al original. Hasta que aparece Antonio Quintana en la escena artística, la labor de reproducción dependía casi exclusivamente de litógrafos y grabadores.

Por otro lado, la reproducción y divulgación de obras pictóricas era una actividad incipiente en el mundo de las artes. Aún no se encontraba la manera de transcribir las gamas cromáticas al papel, por lo que las reproducciones en blanco y negro perdían los valores cromáticos de las obras originales. Así los artistas veían frustrados sus intentos por lograr una divulgación fiel de sus trabajos en el medio local, por lo que la mayoría de las obras permanecían en los talleres o eran presentadas en pequeñas salas de exposición no llegando a los medios de comunicación de masas por temor a “comercializarse”³⁹.

El problema contiene un cariz más profundo que sólo el aspecto técnico, la mayoría de los artistas de las nuevas corrientes emergentes no llegaban al circuito artístico sino con grandes dificultades y tampoco estaban los medios periodísticos idóneos como se ha mencionado. Las obras quedaban a merced de

³⁹ N. de A. También era perjudicial el mostrar en periódicos y revistas imágenes planas y sin valoración cromática, lo que hacía perder en gran medida la calidad de las reproducciones. Estos valores del color debían ser traspasados a iguales valores en blanco y negro para su fiel reproducción, este estudio lo realiza A. Quintana a partir de 1933

los arbitrios de una élite formada por artistas y críticos decimonónicos, entronizados en ese entonces en las aulas de la Escuela de Bellas Artes y en la prensa escrita de la época. Este contexto obliga una reforma radical en la enseñanza artística -por parte del Ministerio de Instrucción Pública-, cerrando por dos años (1929-1931) la Escuela de Bellas Artes, pues su pedagogía se consideró no estar bien encauzada a las necesidades del país. Por esta razón se envió 26 artistas a Europa - entre alumnos y maestros-, para una mayor especialización y perfeccionamiento de la actividad.

Toda la actividad artística participaba de esta disyuntiva, la fotografía en Chile aún era vista como un medio carente de sensibilidad y creatividad, servil a las Bellas Artes. Antonio Quintana se propone superar aquella barrera aprovechando sus conocimientos en Química y Física, para comenzar la búsqueda de una solución al problema de la gama cromática. Consigue ser apoyado en esta iniciativa por Carlos Isamit, Director en ese entonces del Museo de Bellas Artes, y de diferentes artistas entre los que destacan Camilo Mori, Pablo Burchard, Israel Roa, Isaías Cabezón, Anita Cortes, Lily Garafulic, Marta Colvin entre otros.

En sus primeros ensayos y tomas trabaja con placas de vidrio ortocromáticas, traídas desde Alemania en formatos de 13 x 18 y 18 x 24 cm. Estas placas sensibilizadas lograban reproducir la luz en escala de grises empleando pigmentos y anilinas, pero aun no se podía diferenciar los valores cromáticos de un cuadro.

Para lograr un efecto real de cada color en una obra pictórica Quintana utilizó luz filtrada de color, mediante el uso por separado de papel coloreado de seda y exponiendo el motivo tantas veces fuera necesario. Logra llegar a una valorización luminosa de cada color del cuadro “[...] Así; por ejemplo, obtuvo que

de un rojo saliera un gris mas claro que un negro, o que de un azul saliera un gris más oscuro que el blanco. De esta manera pudo entregar reproducciones de todas las obras de arte con altísima fidelidad cromática y hacer una difusión muy amplia de la pintura de ese tiempo [...]”⁴⁰.

En el campo de la escultura, aun no se podía solucionar la deformación de la imagen que la cámara producía al proyectar la perspectiva. Quintana logra determinar la toma del tipo de fuga de la perspectiva no equivalente al del visor, para que al reproducir la imagen ésta apareciera siempre normal a la vista del espectador.

Por lo que sus ensayos aportaron a la reproducción de obras que impulsan y permiten la publicación de catálogos y de revistas especializadas en Arte. Ingresa como fotógrafo a la Revistas de Arte de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile (1934) y Arquitectura y Construcción (1938), en cuyos textos pintores y escultores muestran al público sus obras con alta fidelidad al original. Uno de sus primeros clientes fue el pintor ruso Boris Grigoriét, contratado por la Universidad de Chile para hacer clases de pintura en la Escuela de Bellas Artes.

Su primer trabajo de envergadura es realizar un registro con las obras más importantes del pintor Juan Francisco González más un retrato del pintor (Fig. N° 7 y 8), estos serían recopilados en un libro publicado en 1933. En la presente investigación se busco y consideró como corpus fotográfico, imágenes de su autoría a partir de 1933.

⁴⁰ Hoppe, Alfredo. Enero-Febrero. 1972. *Medio siglo del Arte fotográfico en Chile*. Revista del Banco del Estado de Chile año II N° 4. Pág. 4.

Imágenes que fueron identificadas expresamente con el nombre de Antonio Quintana y corroboradas posteriormente en el Archivo Central de la Universidad de Chile y en el Archivo Fotográfico y Digital de la Biblioteca Nacional. Se encontraron imágenes a partir de los números 11 y 12 de la Revista de Arte de 1936. En la siguiente serie de cuadros registrados por el autor, se observa los primeros ensayos para capturar la gama de colores que se acerquen a la obra original (Fig. N° 9, 10 y 11).

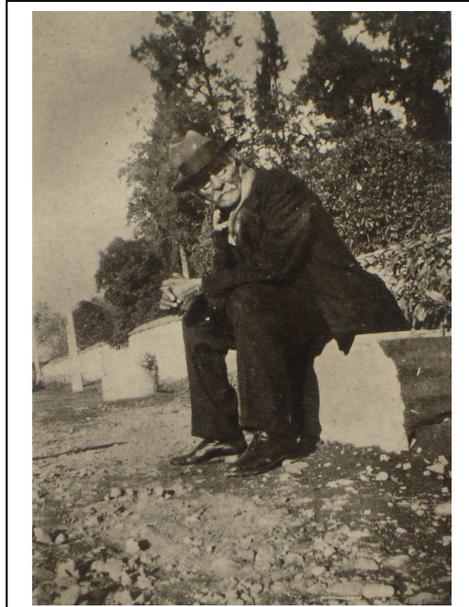


Fig. N° 7. Retrato Juan Francisco González Catálogo 1933.



Fig. N° 8. Estudio de Academia, Juan Francisco González 1933. Catálogo

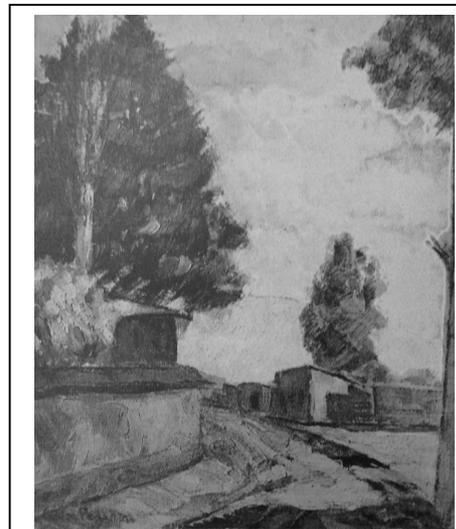


Fig. N° 9. Paisaje. Carlos Pedraza Olgún, Alumno de Bellas Arte. Salón Oficial 1936



Fig. Nº 10. Óleo. Israel Roa. Salón oficial 1936. Revista de Arte



Fig. Nº 11. Patio (Óleo). Francisco González R. Salón Oficial 1936. Revista de Arte

Si hay un hecho que necesariamente se debe destacar es su intensa vida social y política, la que desempeñaría hasta el último día durante medio siglo. Desde su ingreso en el Partido Comunista en 1919 encabezó el proceso de fundación y legalización de dicha colectividad en 1922, transformándose inmediatamente en profesor de marxismo, el primero del país. En su hogar en la calle Quintana –coincidente con su apellido- en la comuna de Independencia, impartía clases de Materialismo Dialéctico e Histórico, desde la doctrina de Marx, Engel y Lenin. Actividades de instrucción recibida en la Escuela de Cuadra por parte de todo militante comunista⁴¹.

Su actividad política lo lleva a organizar junto a otros intelectuales las directrices del *Frente Popular*⁴² entre 1936 y 1946. El 7 de Noviembre de 1937 en los patios de la Universidad de Chile participa en la creación de *La Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Democracia*, en donde Neruda sería electo presidente y Quintana secretario general.

Las memorias de Pablo Neruda escritas por Volodia Teitelboim dan cuenta de la experiencia; “[...] En una fecha 7 de Noviembre de 1937 en el vigésimo aniversario de la Revolución de Octubre, Neruda constituyó en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, La Alianza de Intelectuales de Chile. En ese mismo acto se le eligió presidente. La alianza ha sido el más vasto y

⁴¹N. de A. Reciben el nombre de Escuela de Cuadra a las actividades de instrucción y reunión de camaradas organizadas por el Partido Comunista, en hogares destinados como sedes comunales o de barrio. Santiago. Agosto 2005. Entrevista a Pedro Millar, artista visual miembro del Taller 99 y alumno de Antonio Quintana en cursos de extensión Universidad de Concepción 1956-1957. 1 audiotape, 1hr. 25 min.

⁴² Conglomerado político de centro-izquierda inspirado en la experiencia de Francia y España hacia el año 1935, al reunir a las opciones de la izquierda revolucionaria en los partidos Comunista, Socialista y de centro en el Partido Radical. La conformación de este bloque opositor a las tendencias de derecha, compuesto por los Partidos Conservador y Liberal, lograrían en 1938 la presidencia de Pedro Aguirre Cerda. Correa, Sofía. Op. Cit. Pág 128.

activo de la difusión de la cultura de los anales del país. Agrupaba gente de todas las disciplinas del arte y del saber. Estaba también representada en sus registros toda la amplitud del arco de tendencias estéticas, concepciones políticas, ideológicas, creencias salvo las fascistas y los reaccionarios [...]”⁴³

Desde el punto de vista de su creación, la fotografía aún era vista como un arte menor en los años treinta, situación que cambiaría con el transcurrir de la década. Hitos como la instauración de una sección fotográfica en los Salones Oficiales de Bellas Artes en 1933 y la fundación del Club Fotográfico en 1937, donde se incentivó el ejercicio de la actividad, ayudaron a que la fotografía pasara a ser de mero registro a objeto de arte y medio de expresión válido “[...] un arte que supone la facultad de efectuar una mayor o menor transposición de lo real hacia los demás. En otras palabras, la fotografía es un documento y su valor como tal reside en la manera como se entregue ese documento [...]”⁴⁴, situación que provoca que la propia sociedad chilena descubra valores artísticos propios de la fotografía y a la vez autónomos a los cánones de la pintura.

Quintana participa por primera vez en 1935 en la versión N° 49 del Salón Oficial de Bellas Artes con 8 fotografías. Un año más tarde (1936) se hace merecedor del premio Gevaert para la sección fotográfica (imágenes que salieron publicadas en el N° 12 de la Revista de Arte), merecimiento que lo compartiría con su colega Jorge Opazo, ganador del premio Casa Kodak en la misma sección. Quintana presentaría nueve paisajes urbanos para la versión del año '37.

⁴³ Teiltemboim, Volodia. 2000. Presidente de los intelectuales, en *Pablo Neruda; obras completas V. Nerudiana dispersa II 1922- 1973*. Santiago. Ed. Opera Munde, Pág. 233.

⁴⁴ Hoppe, Alfredo. Op. Cit. Pág. 5.

Ambas imágenes (Fig. N° 12, 13) presentadas para el Salón Oficial del '36 muestran la actividad laboral como tema principal, en este caso las escenas se tomaron en la Maestranza de Ferrocarriles ubicada en la comuna de San Bernardo. Desde ahora Antonio Quintana consagra su obra al tema del trabajo como su principal línea argumental, marcando una distancia con respecto a sus contemporáneos en la elección de los temas a presentar en los salones. Domingo Ulloa -Ex Jefe de Laboratorio del Archivo Fotográfico Universidad de Chile y alumno de Quintana- afirma esta hipótesis “[...] En vez de tomar lo que en esos años era la fotografía artística de desnudos, floreros con una cortina, que soplaba en la ventana todo eso, Quintana retrataba el trabajo. Tomaba las manos de un hombre en la fundición o los pies en el barro y hacía composiciones de aquello [...]”⁴⁵ .

En 1937 Club Fotográfico de Chile inaugura sus Salones Oficiales de Fotografía, con esta iniciativa la actividad deja de estar relegada a una sección dependiente del Salón Oficial y es el mismo Museo de Bellas Artes, quien presta sus instalaciones para la exposición de los participantes. Ahora el oficio se extiende hacia una rama artística, bajo el amparo de Club Fotográfico y La Unión de Reporteros Gráficos. “[...] La incorporación de una Sección de Fotografía en los Salones Oficiales de Bellas Artes en 1933, el inicio de los Salones de Fotografía en 1937 y la creación de la Unión de Reporteros Gráficos al año siguiente, marcan la madurez de un proceso que no cumplía un siglo, y podía mostrar, sin embargo, autores de calidad excepcional como fotógrafo o

⁴⁵ Santiago Noviembre – Diciembre 2005. Domingo Ulloa. Ex jefe de Laboratorio Archivo Fotográfico Universidad de Chile y fotógrafo participante de la muestra Rostro de Chile 1960. 2 audiocasette, 1 hr, 30 cada uno.

reporteros [...]”⁴⁶. En 1938 Antonio Quintana obtiene el segundo premio profesional en el II Salón Fotográfico con 8 retratos, exponiendo 5 obras más en el Salón Oficial de 1939.

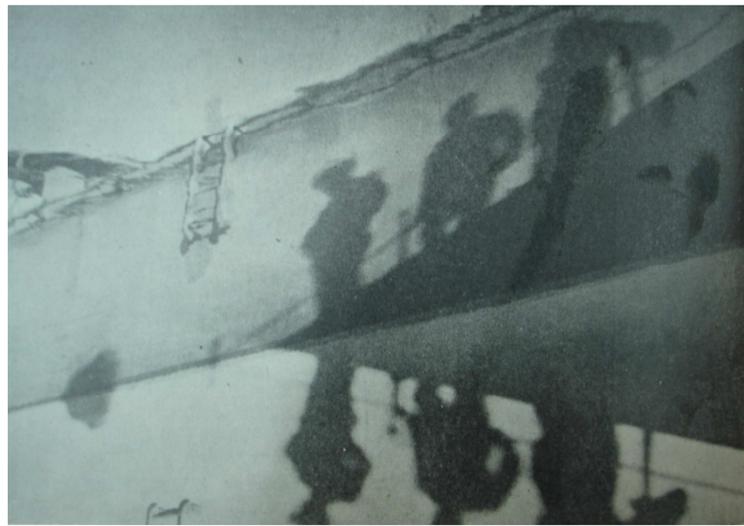


Fig. Nº 12. Sombras. Salón Oficial 1936. Revista de Arte Nº 11. Archivo Fotográfico Universidad de Chile.

La imagen de *Sombras* (Fig. Nº 12) se compone por diagonales que dividen proporcionalmente el espacio, donde las sombras se movilizan en dos planos; el cuerpo y los reflejos de éste, los detalles resaltan gracias a la gama de grises utilizada en la escena. Mientras que *Trabajo* (Fig. Nº 13) resalta la figura principal (un fundidor) sobre un fondo oscuro, el punto de fuga recae en las manos de manera perpendicular a la rueda sostenida por el arnés donde reside el peso físico de la escena.

⁴⁶ Rodríguez, Hernán. 1986. *Historia de la Fotografía en Chile: registro de daquerropistas, fotógrafos, reporteros gráficos y camarógrafos. 1840-1940*, Boletín de la Academia Chilena de la Historia, Nº 96 p. 189-340. Santiago, Pág. 191.



Estos y otros aportes permiten que hacia finales de la década del treinta comience en Chile la ascensión de la fotografía al status de arte. El perfeccionamiento técnico y la apertura de nuevas líneas temáticas, giran hacia la experimentación y la subjetividad del fotógrafo en los géneros ya consagrados (desnudo, paisaje, retrato, bodegón y naturaleza muerta).

Quintana muestra el primer atisbo de esta madurez estilística con su primera obra personal *Manos de Alfarero* (Fig. Nº 14 y 14.a). Por primera vez en una fotografía se encuentra la síntesis entre su ideología política y el valor artístico de la fotografía, unidos en una sola imagen que presenta una actividad humana de más de 200.000 años de antigüedad.



Fig. Nº 14. Negativo placa de vidrio
13 x 18 cms. Propiedad Domingo Ulloa

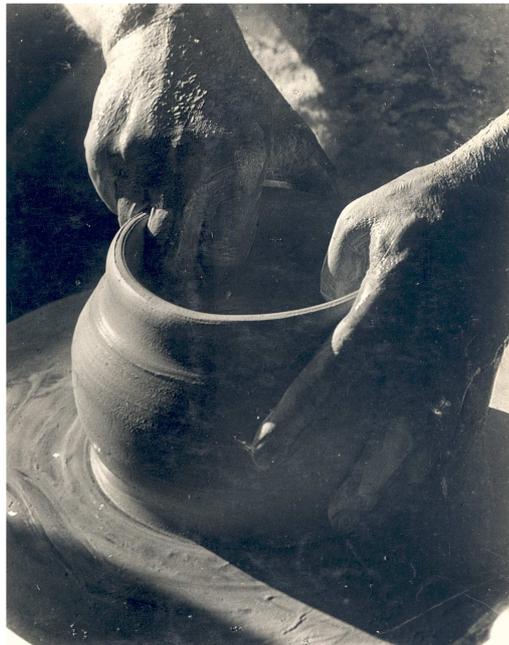


Fig. Nº 14.a. Manos de Alfarero. 1941. Propiedad
Archivo Fotográfico Digital Biblioteca Nacional

3.1. Influencias estéticas y elementos formales que componen la obra de Antonio Quintana.

En general toda fotografía es considerada un fragmento de la realidad, lo cotidiano es descrito en imágenes que existen sólo porque el fotógrafo “estaba ahí” para capturar el instante preciso. Esta regla se apega en un ciento por ciento al género documental, que si bien presenta características emplazadas hacia el realismo⁴⁷ y fotorreportaje más puro la imagen final se construye desde un discurso personal, adquirido a partir de las experiencias y de la práctica, la instrucción ideológica u académica de su autor.

Este bagaje cultural conforma el lenguaje fotográfico, el cual es único e irreplicable al igual que la creatividad del autor, no importando que pertenezca a un estilo o escuela en particular.

En el lenguaje fotográfico inciden también el uso específico de un determinado equipo fotográfico o el tipo de película (blanco/negro o color), hasta el uso del encuadre, luz, ángulos etc. Estos son factores que conforman la imagen total; “[...] Lo expresivo de una foto, no son los detalles sino su efectismo, el cual no puede tener el mismo significado para todo el mundo, porque las personas no son todas iguales, pero si es efectiva, siempre encontrará personas que sabrán valorarla en su significado [...]”⁴⁸.

⁴⁷ N. de A. El realismo dentro de la fotografía documental sostiene la tesis que el tema principal de este arte debe basarse en la realidad. En otras palabras se alude a una actitud del artista frente a la realidad, en la que la plasmación de ésta no tiene que ser necesariamente copia o imitación más bien hablamos de una interpretación que debe ajustarse a una cierta visión generalizada de los acontecimientos.

⁴⁸ Freeman, Michael. 1986. *El estilo en fotografía*. Madrid: Ed. H. Blume. Pág. 86.

Desde este punto de vista, la fotografía de tipo documental ve en la imagen retratada una creación independiente y a la vez complementaria a la documentación histórica. Aunque también hay que contar mucho con la oportunidad, el azar o la suerte y aprovechar esos momentos especiales o incluso crearlos. El fotógrafo desea encontrar en la vida de los seres humanos y su entorno, los ingredientes para la composición y organización de los elementos visuales de la imagen en el visor. Todo, o casi todo, está permitido para que él (fotógrafo) exponga su idea o mensaje y que éste a la vez transmita información al espectador a través de la imagen fotográfica.

Toda imagen apunta hacia la mirada del fotógrafo, quien interpreta la realidad tal y como se concibe. Ya no se habla de una mera copia o imitación, sino el plasmar un discurso en imágenes.

Las fotografías de retratos y paisajes tomadas por Antonio Quintana durante toda su carrera, las realizó con cámaras Rolleiflex gran angular de doble objetivo. Para lo cual utilizó en sus inicios placas de vidrio 13 X 18 cms. y películas de formato medio 6 X 6 cms. y posteriormente de 35 mm. La ventaja de utilizar placas de vidrio por sobre una película, es que los detalles y altos contrastes son mucho más evidentes una vez pasado a positivo (Fig. N° 15 y 15.a).



Fig. N° 15. Negativo blanco negro, placa de vidrio 13 X 18 cms. Propiedad Domingo Ulloa. El color rojizo de la imagen es debido al deterioro de la placa de vidrio, por el paso de los años.



Fig. N° 15.a. Trabajo 1941. Propiedad Archivo Fotográfico Universidad de Chile

Un punto importante que se debe tener en cuenta es que Quintana no tuvo maestro directo alguno, por lo que su arte lo fue adquiriendo por lecturas de libros y la práctica constante. Según palabras de Domingo Ulloa; “[...] Quintana además estudió estética de la imagen; así conoció a los grandes maestros de la fotografía internacional que eran principalmente fotógrafos norteamericanos y algunos soviéticos, había un libro muy interesante sobre fotografía rusa, que le hizo llegar los trabajos de Edgard Weston, Lewis Hine, Man Ray, Lazlo Moholy-Nagy, [...]”⁴⁹

Para analizar su obra desde la composición de la imagen hay que tener en cuenta la influencia de dos corrientes documentalistas que pueden distinguirse en sus trabajos; la primera corresponde al realismo revolucionario socialista. Escuela artística instaurada hacia 1920 en los trabajos de documentación de los cambios en la sociedad rusa, Post Revolución Bolchevique de 1917.

⁴⁹ Domingo Ulloa Op Cit.

La idea de progreso social al amparo del nuevo estado soviético, promueve la exacerbación de tipos humanos acorde con la filosofía revolucionaria, a través del uso de ángulos contrapicados y el uso del fotomontaje. Su discurso nace del control absoluto de la actividad fotográfica o cualquier otra forma de expresión y medio de comunicación, desde el circo hasta la cinematografía. La obra cumbre de esta corriente es el *Acorazado Potemkin* de 1925.

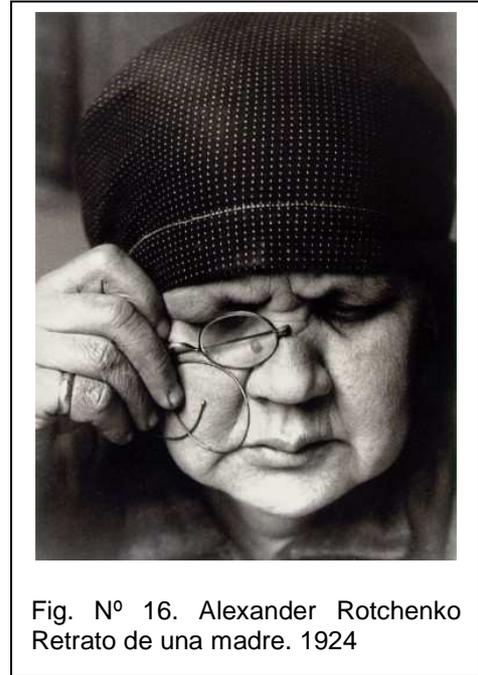


Fig. N° 16. Alexander Rotchenko
Retrato de una madre. 1924

Esta visión entrega su propia realidad de un estilo de vida ejemplar, al promover estereotipos étnicos y culturales que abarcaran al vasto territorio soviético y sus minorías. En una visión de integración de las naciones bajo el ideario socialista (Fig. N° 16), una de sus figuras más importante fue el pintor y fotógrafo Alexander Rotchenko.

La segunda rama del documentalismo corresponde a la crítica social, donde cada trabajo con la cámara se convierte en espejo de la sociedad que a través de imágenes muestra su propio reflejo, nace así la conciencia social. El plasmar lo que vemos dentro de la realidad dependerá del enfoque que el autor quiera dar. Puede ser una documentación de interés humano que va desde las instantáneas, pasando por las de costumbre hasta las de denuncia social.

Su centro es Norteamérica a principio del siglo XX con los trabajos de Lewis Hine, sobre el trabajo infantil en fábricas textiles. Edward Weston, W. Eugene Smith, Alfred Steiglitz y Cartier-Bresson en Francia, quienes se dedican a retratar la vida humana desde los instantes detenidos (Fig. N° 17).

Por último la obra de Antonio Quintana se acerca al valor documental del fotógrafo alemán August Sanders, quien “registra la imagen veraz del mundo”. Sanders trabaja y desarrolla una línea documental, contemporánea a la labor de Quintana. En sus retratos capta ciudadanos alemanes comunes y corrientes, sin ningún intento de artificio ni relación personal con los retratados (Fig. N° 18).

En su serie *Gente del siglo XX*, realizada entre las décadas del `20 y `30, plantea la posibilidad de separar la imagen pública -sustentada por el discurso oficial de la raza aria-, de una privada, el hombre común alejado de estereotipos culturales nazis.

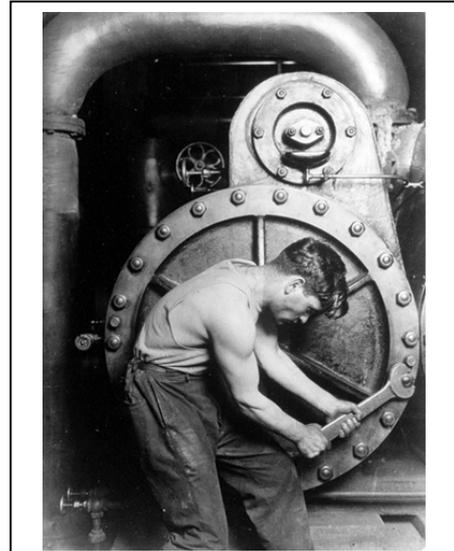


Fig. N° 17 Lewis Hine. Mecánico en bomba a vapor en central eléctrica. 1920

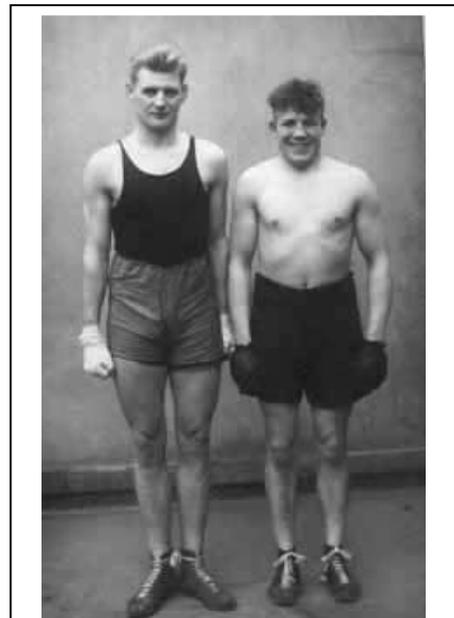


Fig. N° 18. August Sanders. Boxeadores. Paul Rodersten y Hein Heese, Köln, 1928

A partir de estas vertientes estilísticas, Quintana nutre su trabajo desde los primeros años de actividad laboral. Sin desmerecer su labor en fotografía por encargo toma la temática social como eje central de su obra, mas ésta no se caracteriza por ser ideológicamente política.

Las imágenes pueden ser una insinuación de sus anhelos políticos pero nunca serán reducidas a una propaganda explícita a favor de su partido, tampoco cumple con el rol de crítica social o denuncia (instancia que la fotografía chilena sí verá hacia principios los años `80 durante el régimen militar con los fotógrafos de la A.F.I.⁵⁰). Su tema es el hombre y el trabajo en toda su extensión, por lo que cada imagen es una especie de homenaje visual a la clase obrera (Fig. Nº 19).

Para encontrar la imagen perfecta Antonio Quintana depende de su pericia y experiencia, a la hora de seleccionar y distribuir los objetos en el visor de la cámara. El componer imágenes es igual a crearla o delinearla con un pincel, toda fotografía nace en la mente del fotógrafo y se materializa al enfocar y organizar la escena con el objetivo; “[...] Quintana decía “hay que hacer revolución desde la mirada”, entonces, hablamos por un lado de una estética formal, y por otro lado una visión política que define un modo de hacer fotografía [...]”⁵¹.

⁵⁰ N. de A. La Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI), fue creada en 1981 y reunió a varias generaciones de fotógrafos, artistas y reporteros gráficos. Este colectivo junto a la Vicaría de la Solidaridad, ofreció protección a los fotógrafos amenazados por su compromiso político y social contra el Régimen Militar. Con la llegada de la Democracia, en 1994, se producen desencuentros entre algunos de sus miembros, por lo que la asociación se disuelve y cada uno retoma su propio camino.

⁵¹ Santiago Septiembre 2005. Entrevista a Gonzalo Leiva, Historiador Profesor Instituto de Estética Pontificia Universidad Católica y ex Director Museo Histórico Nacional. 1 audiotape, 1hr 15 min.

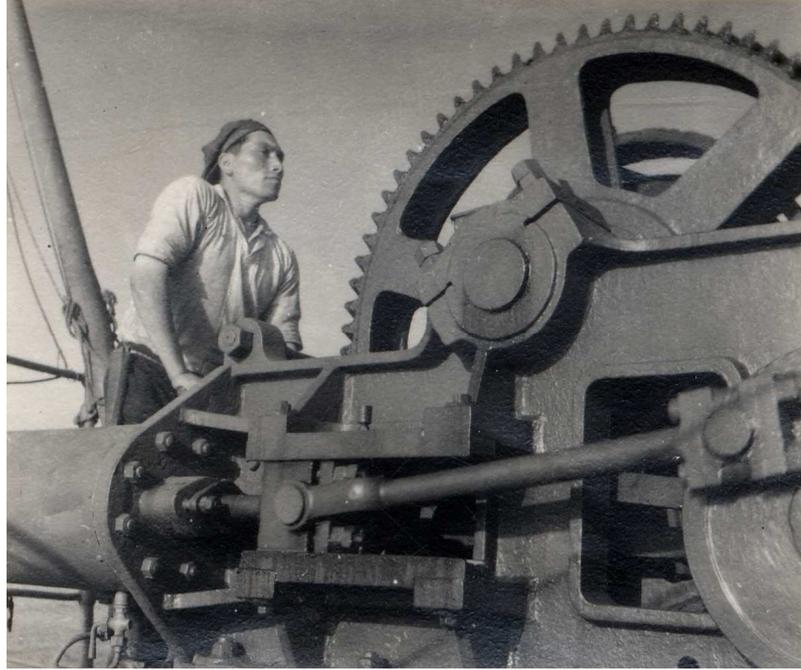


Fig. N° 19. Obrero manejando una maquinaria, 1940, Artículo Revista Qué Hubo. Archivo Fotográfico y Digital Biblioteca Nacional.

Como consecuencia Quintana se mueve en torno al objeto a retratar hasta conseguir el punto de vista adecuado y obtener formas expresivas de su obra, para mostrarlas al espectador y sea éste quien capte la historia que se quiere narrar en imágenes. Para tal objetivo es necesario seguir cuatro principios básicos y/o características en la composición de una imagen.

3.1.1. Ángulos.

Buscar un buen ángulo para la toma fotográfica es estar alerta a cualquier pequeño desplazamiento del objeto u/o persona a quien queremos retratar. Dependiendo del ángulo se generan composiciones diferentes que serán más o menos afortunadas.

En la obra de Quintana podemos identificar tres tipos de ángulos. A nivel del lente, para una descripción natural y objetiva de la escena, percibida por el espectador (Fig. N° 20 y 21). Utiliza también el recurso del Ángulo Contrapicado, para realizar tomas de retratos y construcciones arquitectónicas, que requieran la sensación visual de engrandecimiento de la figura y así adquirir una notable esbeltez y majestuosidad respectivamente.



Fig. N° 20. Reunión Familiar en el Campo, Archivo Fotográfico y Digital Biblioteca Nacional

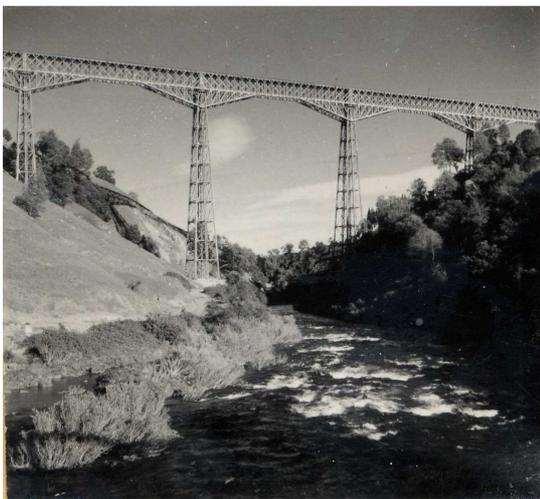


Fig. N° 21 Viaducto Malleco, 1939. Archivo Fotográfico y Digital. Biblioteca Nacional

Para tal efecto basta con bajar el visor a un lugar más abajo del punto de vista, así el espectador se siente en condición inferior con respecto a la posición del retratado (Fig. N° 22, 23, 24). En menor proporción Quintana también utiliza Ángulo Picado o a vuelo de pájaro, para mostrar un vasto terreno o grandes cantidades de personas reunidas (Fig. N° 25).



Fig. N° 22. Mamá abraza a su Hijo (Claudio Teitelboim). 1949. Propiedad Archivo Fotográfico y Digital, Biblioteca Nacional.



Fig. N° 23. Canillita ondeando el periódico. Años '40 aprox. Archivo Fotográfico Universidad de Chile



Fig. Nº 24. Gracia circular. Años '40. Archivo Fotográfico Universidad de Chile



Fig. Nº 25. Manifestación popular para el gobierno de Pedro Aguirre Cerda 1938. Propiedad Archivo Fotográfico y Digital Biblioteca Nacional

3.1.2. Encuadre.

El ojo humano observa un espacio sin límites pero el visor de la cámara lo limita por cuatro lados por lo que es necesario disponer los objetos dentro de este marco, pues define la posición que tomaremos con respecto los demás. En el trabajo de Quintana se observa que en la mayoría de sus fotografías, se encuadraba en Planos Generales (P.G.), Planos Medios (P.M), Primero Planos (P.P.) y Primerísimo Primer Plano (P.P.P.). En el caso de los Planos Generales, estos son usados en temas de paisajes, objetos y personas para dar la referencia del lugar en el que nos encontramos y explicar sin palabras qué tipo de terreno existe en la zona y el ambiente que se respira, se considera un sentido descriptivo y global de la escena.

Los Planos Medios ceden su importancia a los aspectos emocionales del sujeto, se corta a los personajes por encima de la cintura. En este plano la fotografía se presenta en forma vertical u horizontal, donde el personaje ocupará la gran mayoría de la escena y el fondo pasará desapercibido. Comienza a ser útil aplicar un desenfoque al fondo a partir de este punto (Fig. N° 26).

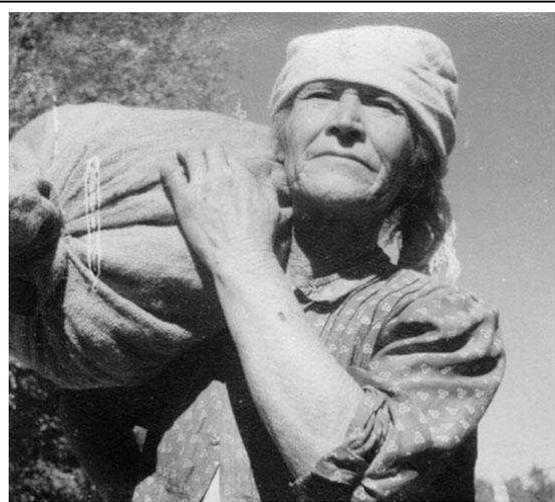


Fig. N° 26. Campesina. Años '40 aprox.
Archivo Fotográfico Universidad de Chile

Los Primero Planos y Primerísimo Primer Planos cumplen la función de centrar totalmente la atención en el sujeto, en lo que se conoce como ejercicio de reencuadre. El fotógrafo dispone la manera en que las imágenes adquieren una gran carga emotiva, estos encuadres son perfectos para capturar los sentimientos que en planos generales pasarían desapercibidos. Un encuadre horizontal resalta el espacio, uno vertical lo magnifica.

Si se utiliza Primeros Planos se agranda el detalle y se miniaturiza el conjunto de la escena, se elimina la importancia del fondo. Es tremendamente útil recurrir a encuadres verticales, reservando los horizontales para cuando se tome imágenes en las que el rostro se acompaña con gestos, manos curtidas o pies descalzos, estas dos últimas símbolo inequívoco del trabajo y concepciones sociales a los que apela Quintana en todos sus trabajos, al entregar un aire de solemnidad a cada imagen (Fig. N° 27).



Fig. N° 27. Greda acrífera. Años '40. Propiedad Domingo Ulloa.

El Primerísimo Primer Plano abarca los pequeños fragmentos de la realidad, puede ser un ojo o la arruga de una mano -el todo por las partes-. Aquí el detalle es capturado con mayor facilidad, se elude cualquier tipo de

fondo, incluso omitiéndolo totalmente, - el objeto puede transformarse en figura y fondo- por lo que la elección de un encuadre horizontal o vertical depende casi exclusivamente del fotógrafo (Fig. N° 28 y 29).



3.1.3. Figura/fondo.

El uso de planos destaca la figura del retratado y finalmente entrega la pauta de un tema. Por tal motivo toda composición debe estar limpia de cualquier elemento sobrante que interfiera la vista del espectador. En la mayoría de los retratos y paisajes se observa el juego de una figura central compleja, resaltada por un fondo simple, compuesto en los planos más lejanos del encuadre. Estos deben de ser concordantes o por lo menos neutros, en relación a la idea que queremos expresar a través del motivo principal (Fig. N° 30).

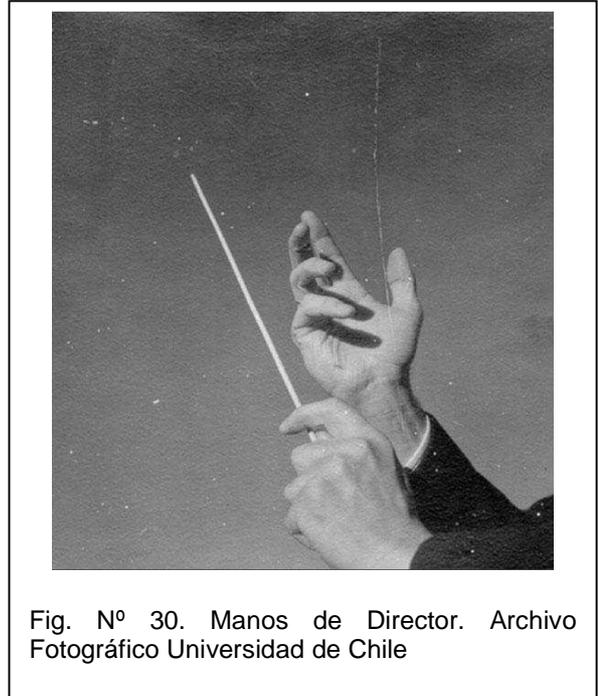


Fig. N° 30. Manos de Director. Archivo Fotográfico Universidad de Chile

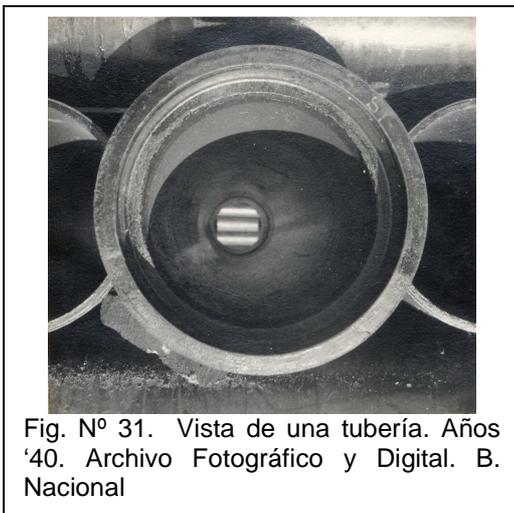


Fig. N° 31. Vista de una tubería. Años '40. Archivo Fotográfico y Digital. B. Nacional

Como Antonio Quintana trabajaba en exteriores debía hacer uso de muros, cielo o fondos monocromáticos. Asimismo el individuo u objeto retratado debían permanecer alejados del fondo, para crear la sensación de volumen y evitar la formación de sombras innecesarias y violentas (Fig. N° 31, 32 y 33).



Fig. Nº 32. Muñeca araucana. Años '40. Archivo Fotográfico y Digital Biblioteca Nacional

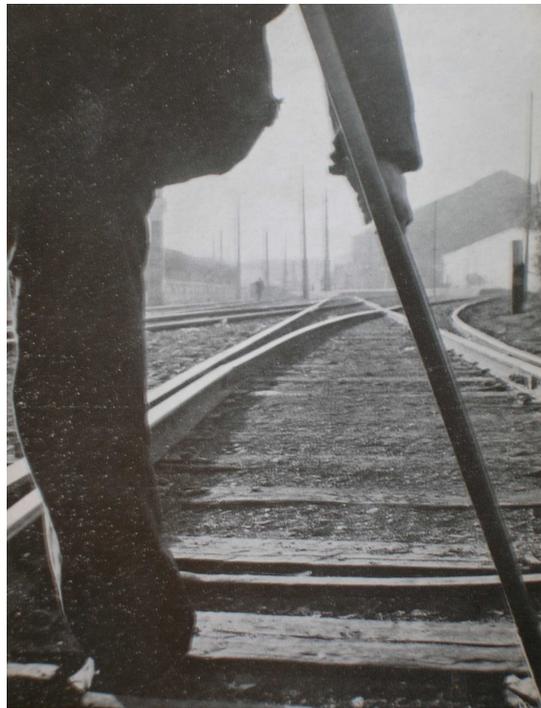


Fig. Nº 33. Guarda agujas. Años '40. Archivo Fotográfico Universidad de Chile

3.1.4. Iluminación.

Antonio Quintana es uno de los pocos fotógrafos nacionales de primera mitad de siglo XX, que trabajaba con luz natural. En la mayoría de sus fotografías presenta una sola fuente principal de iluminación, cuya dirección o ángulo de incidencia determina el grado de contraste de la figura retratada. Esta luz ayuda a acentuar el concepto que se desea comunicar, entregando mayor dramatismo a la narración. Con frecuencia la iluminación más apreciada por el autor es la de tipo lateral y semi-lateral, las cuales resaltan el volumen y la profundidad de los objetos destacando sus texturas⁵².

Las luces laterales dan mucha fuerza a la fotografía, destacan los contornos de un rostro o la superficie del objeto enfocado. Pero en el caso específico de la luz lateral, las sombras pueden ocultar ciertos detalles al iluminar un costado del objeto (Fig. N° 34), al contrario del uso de la iluminación semi-lateral que al ser oblicua, suaviza los fuertes contrastes y entrega mayores detalles del objeto (Fig. N° 35).



Fig. N° 34. Embarque de madera. Años '40.
Archivo Fotográfico Universidad de Chile

⁵² N. de A. En conceptos fotográficos, la palabra textura define la estructura y material de una superficie retratada. Puede definirse en áspera e irregular o suave y brillante. Cada textura revelada por una fotografía provoca una sensación óptico-táctil, que en estudios sobre arte y percepción se le conoce como sensación háptica.

Eugenio Pereira Salas observa esta cualidad en la fotografía de Antonio Quintana; “[...] Quintana entiende el misterio de la luz y sombra, el enigma del claroscuro; él sabe el encanto de la luz del sol que, en sus fases diferentes, ilumina, los tonos hacia abajo, purifica u oscurece la naturaleza, prestando sus toques maravillosos de expresión a objetos; y es éste conocimiento que da a sus retratos sus características sobresalientes de exactitud, realidad y autenticidad [...]”⁵³.



Fig. N° 35. Costado de un barco. 1947. Archivo Fotográfico y Digital Biblioteca Nacional

⁵³ Traducing. “[...] Quintana understand the mystery of light and shadow, the enigma of chiaroscuro; he knows the charm of the sunlight which, in its different phases, illumines tones down, purifies or darkens nature, lending its marvelous expressive touches to objects; and it is this knowledge which gives his pictures their outstanding characteristics of exactness, reality and authenticity [...]”. Pereira Salas Eugenio. *Antonio Quintana*. Andean Monthly Chile-United States Cultural Institute. November 1941 Imp. y Lito. Diener. Santiago 1941. Pág. 21

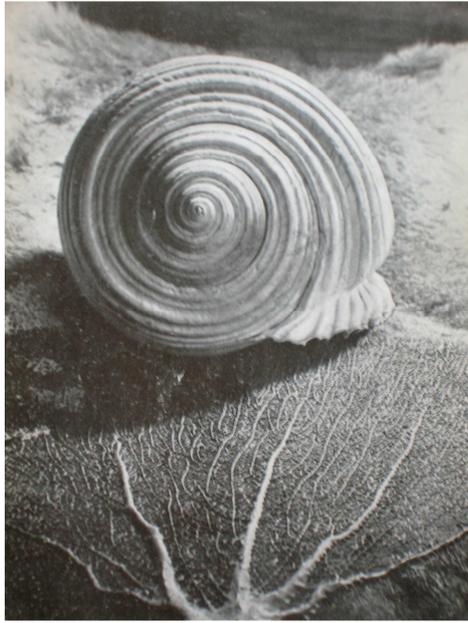


Fig. Nº 36. Naturaleza muerta. Imagen incluida en el artículo sobre la vivienda de Pablo Neruda "La casa del poeta", en Revista Arquitectura y Construcción Septiembre de 1946. Archivo Fotográfico Universidad de Chile



Fig. Nº 37. Desnudo 1945. Realizado por Antonio Quintana durante su permanencia en la Escuela de Artes de la Universidad de Chile. Propiedad Domingo Ulloa



Fig. Nº 38. Batiendo un caucho. 1945. Archivo Fotográfico y Digital Biblioteca Nacional

4. Década del `40: búsqueda del sello autoral.

A principios de esta década el nombre y estilo fotográfico de Antonio Quintana, se consolida en uno de los más importantes de la escena nacional. Junto a Marcos Chamudez en Estados Unidos y Jorge Opazo -fotógrafo oficial de la presidencia entre 1938 y 1952 - conforman una generación de fotógrafos que llevaron el oficio a nivel internacional.

Por otro lado, en este decenio la Sección de Fotografía desaparece del Salón Oficial de Bellas Artes, si bien los Salones Fotográficos se mantienen. Quintana opta por automarginarse y concentrarse en la investigación y en el ensayo. Sus trabajos claramente toman la línea del documentalismo con tendencia hacia lo social, que inserta rasgos de la clase media y trabajadora. El pueblo -bajo su propia ideología- es convertido en ejecutor y propulsor del trabajo y riqueza del país.

Utiliza el mural, técnica que en México hiciera famosos a sus artistas por el contenido político y social de sus imágenes. Quintana introduce dicha técnica en la fotografía, su primera obra fue *Madre Obrera* imagen de 1 X 2 mts desconcierta al público, ya que por primera vez en una exposición de fotografía se presenta un tema relacionado con los obreros de la construcción durante sus horas de actividad laboral. Desde la óptica del movimiento estético que el conjunto de los obreros logra más allá de la rudeza y fatiga de sus personajes, escondían la belleza de un pueblo esforzado y mal recompensado al final del día, los rostros cansados y las manos agrietadas dan fe de aquello.

Impuesta la técnica, el maestro se dedica a perfeccionar y manifestar sus inquietudes en el campo de la enseñanza, área no ajena a Quintana, quien era

profesor de Química y Física. Ingresa en 1940 a la Escuela Nacional de Artes Gráficas donde estuvo a cargo de los cursos de fotografía hasta 1945, diseña el programa para dicho curso con tres especialidades: Fotografía Artística y Panorámica, Fotografía Industrial y de Reproducciones y Retoque de Fotografía.

Al revisar los artículos de prensa y escuchar el testimonio de su más cercano colaborador Domingo Ulloa, damos cuenta de su labor docente en la formación de una nueva generación de fotógrafos chilenos desde la academia “[...] vació sus ideas, experiencia y técnica. Enseñó que la fotografía es un extraordinario medio de expresión y nunca un simple registro pasivo de la realidad. Instó a sus alumnos a realizar la idea matriz que es la conjugación del dominio técnico con el desarrollo de la sensibilidad, donde está la clave del éxito en la fotografía [...]”⁵⁴. Según esta afirmación la técnica puede aprenderse mas no la sensibilidad, ésta se expresa en lo cotidiano y en las particularidades que ésta posee y que no se encuentran a primera vista.

Realiza catálogos y anuarios de fin de año para la CORFO y la realización de murales de edificios emblemáticos, para la Exposición de Arquitectura y Urbanismo organizada para la Cámara Chilena de la Construcción entre (Fig. N° 39) entre 1943 y 1946.

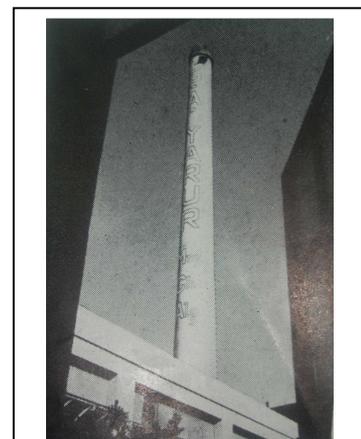


Fig. N° 39. Torre fábrica Yarur. Arquitectura y Construcción 1947

⁵⁴ Díaz, Belfor. Junio, 1988. *La fotografía de Autor en Chile*, Revista Punto de vista N° 8 Pág. 17.

Hay dos trabajos por encargo que valen la pena mencionar. El primero lo realizó para un catálogo en el Centenario de la Universidad de Chile en 1942, donde presenta en imágenes la historia, vida académica de las diferentes facultades, que en su totalidad engloban el rol de dicha casa de estudios en la formación e instrucción de profesionales, principales gestores del desarrollo del país (Fig. N° 40 y 41).



Fig. N° 40. Frontis Universidad de Chile 1942. Archivo Fotográfico Universidad de Chile



Fig. N° 41. Talleres de Pintura de Jorge Caballero. 1936. Archivo Fotográfico Universidad de Chile.

El segundo encargo lo realiza colaborando con un grupo de pintores chilenos que en 1941, bajo la dirección de David Alfaro Siqueiros, plasman frescos en la Escuela México de Chillán⁵⁵. Murales que quedan grabados fotográficamente por Antonio Quintana (Fig. N° 42, 42.a y b.).



Fig. N° 42. Mural Escuela México. Chillán. Artículo presentado en Revista Arquitectura y Construcción 1946



Fig. N° 42. a. Detalle



Fig. N° 42. b. detalle

⁵⁵ En 1941, los mexicanos David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero, vienen a Chile para hacerse cargo de la decoración y pintura mural de los salones y la biblioteca de la Escuela México de la ciudad de Chillán. Este proyecto constituyó un gesto simbólico con el cual el gobierno de México quiso solidarizar con los planes de reconstrucción tras el terremoto que había destruido esa ciudad en 1939. Participan como ayudantes en este trabajo los chilenos Laureano Guevara, Gregorio de la Fuente, Alipio Jaramillo, Camilo Mori, Luís Vargas Rosas y Erwin Wenner. Galaz, Gaspar. 2000. Primera etapa; Modelo y Representación 1900-1950, en *Chile 100 años Artes Visuales*. Santiago. Museo Nacional de Bellas Artes, Pág. 27.

Tras la Segunda Guerra mundial y por la causa de los aliados, realizó retratos gigantescos de connotados líderes mundiales exhibidos posteriormente en la Avenida Alameda, la más importante del país. A partir de entonces su fama adquiere ribetes fuera de nuestras fronteras. En 1948 exhibe sus trabajos en la Sala de Exposiciones de los Altos Estudios Cinematográficos de París. Recibe reconocimiento que lo consagra en las ciudades de Berlín, Dresde, Moscú, Leipzig, Estocolmo, Madrid, Budapest, Leningrado, etc.

Esta década termina con la consolidación de su fama y su estilo fotográfico desde el tema social. Sus imágenes comienzan a transformar la figura del pueblo en un icono del hombre chileno. Cada fotografía intenta mostrar imágenes de un rostro enfrentado a un entorno hostil, ya que para ser acogido hombres y mujeres deben mostrar la fuerza de su espíritu.



Fig. N° 43. Peón Chileno. Archivo Fotográfico Digital Biblioteca Nacional

Desde sus trabajos en terreno por los distintos encargos para los que fue contratado, Antonio Quintana recorre el país desde las pampas salitreras donde se respira el alma indómita y desolada de las minas (Fig. N° 43). Su cámara transita por ferias, fábricas, estaciones de ferrocarriles etc., recorre Chile de norte a sur observando los cambios sociales acaecidos a través de su geografía y encuentra en sus particularidades, la verdadera gestora del carácter e identidad del pueblo chileno (Fig. N° 44).



Fig. N° 44. Dos Hombres llevando una carroza fúnebre. Años '40. Archivo Fotográfico Universidad de Chile

Domingo Ulloa sostiene que es en este período creativo, al que llama *Período Industrial*, donde Antonio Quintana gesta la idea original del *Rostro de Chile*, cuyo único fin era el mostrar un país desconocido para una gran parte de la población, donde su identidad se construye desde muchos tipos de chilenos.

Antonio Quintana presenta el proyecto al Ministerio de Educación en 1946 durante el gobierno de González Videla (1946-1952), pero todo se interrumpe abruptamente con el Decreto *Ley Defensa de la Democracia*, en la cual se estipula la marginación legal del Partido Comunista y la exoneración del país de todos sus partidarios.

Quintana debió dejar el país en Junio de 1948, viaja a Buenos Aires donde Enrique Gerbhart, arquitecto chileno lo contrata para fotografiar los trabajos del plan regulador de Buenos Aires, ciudad donde consigue empleo en la Municipalidad (Fig. N° 45 y 46). Reconocido por su talento se le encarga un retrato mural de Eva Perón, sin embargo Quintana rechaza la propuesta debido a sus discrepancias ideológicas con el régimen peronista, ante tal afrenta es detenido y encarcelado. Su amistad con el Gobernador de la capital trasandina

hace posible su liberación y expulsión hacia la ciudad de Montevideo – Uruguay-, al iniciarse los años `50, en este país se radicaría hasta 1954.

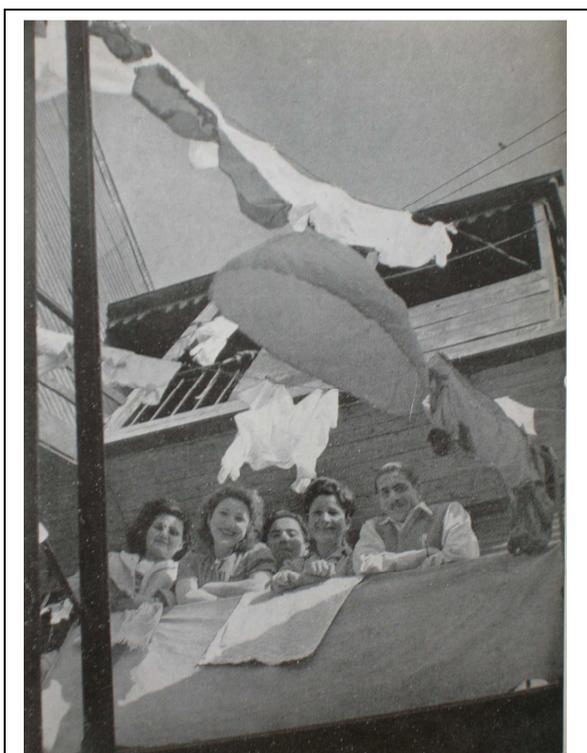


Fig. Nº 45 Conventillo de la Boca Buenos Aires. 1948. Archivo Fotográfico y Digital Biblioteca Nacional

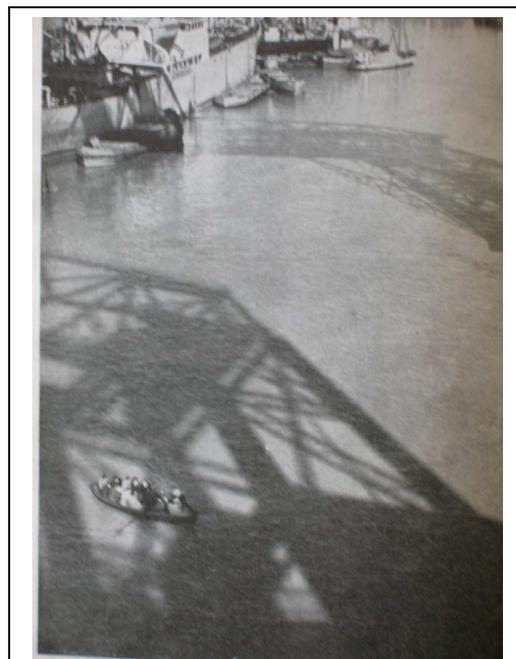


Fig. Nº 46. El Riachuelo. Buenos Aires. 1948. Archivo Fotográfico universidad de Chile

5. Década del `50: madurez del estilo y gestación de su obra cumbre, Rostro de Chile.

5.1 Panorama histórico y social en la segunda mitad del siglo XX.

En este decenio la producción de Antonio Quintana era conocida en países como Argentina, Brasil y Uruguay, coincide con un período en que un cúmulo de acontecimientos políticos y sociales cambiaría definitivamente la faz de la sociedad chilena de mitad del siglo XX.

La década del `50 está marcada por conflictos bélicos a nivel global, Occidente se conmueve con las repercusiones políticas Post Segunda Guerra Mundial. El triunfo de Estados Unidos en 1945 consolida su hegemonía política por sobre Europa y Latinoamérica. La nueva política internacional norteamericana crea una división de los dos ejes políticos, Occidente y Oriente, éste último bajo la cortina de hierro de la Ex Unión Soviética (U.R.S.S). Ambos bandos imponen una política intervencionista, que se endurece al instaurar la llamada *Guerra Fría*. A lo largo de la década Latinoamérica se transforma en el “patio trasero” de la política estadounidense.

La Revolución Cubana en Enero de 1959 produce el primer quiebre de la hegemonía norteamericana, el comienzo del proceso revolucionario liderado por Fidel Castro y Ernesto “Che” Guevara, llevaría a la izquierdización política del continente hacia finales de la década.

En Chile, se observa un acelerado proceso de concentración de la población en zonas urbanizadas debido a las migraciones desde el mundo rural

lo que afianza definitivamente a la clase media, favorecida por los avances de los medios de comunicación y la rápida industrialización del país.

Los presidentes de este decenio son Gabriel González Videla (1946-1952), Carlos Ibáñez del Campo (1952-1958) y Jorge Alessandri (1958-1964). El fin de los gobiernos radicales con el período de González Videla, “el populismo inarticulado” de Ibáñez del Campo, y la “tecnocracia” de Alessandri, provoca que la contingencia política sea la mayor preocupación de los gobiernos al vivir una fuerte crisis debido a las disputas dirigenciales de la década anterior. Irregularidades y cohecho en la administración estatal distancian al electorado de los partidos políticos, los cuales entran en una reformulación de sus bases y sus alianzas, lo que años después llevarían a precipitar una radical polarización política y social del país.

Por otro lado las áreas rurales comienzan un proceso de difusión de las pautas de la vida urbana a través de la mecanización de algunas tareas agrarias. La llegada de la electricidad y la construcción de vías terrestres de comunicación, originan un proceso de reforma agraria a través de organizaciones sindicales apoyadas por los partidos políticos desde la capital y movimientos de acción socio-cultural, llevada a cabo por universitarios en períodos vacacionales.

Hechos como la creación en 1955 de la *Central Unitaria de Trabajadores* (CUT), compuesta por 3.600 delegados dirigenciales a lo largo del país y el nacimiento de los cinturones marginales en las afueras de la capital o “poblaciones callampa” que albergan miserablemente a las masas emigrantes, son hechos que en la conciencia social -en el campo y la ciudad-, comienza a tomar relevancia y a manifestar peticiones de mejoras en el nivel de vida.

Con respecto a la sociedad chilena, la influencia conjunta del cine, prensa escrita y radio -ésta última con el noventa por ciento de difusión en los hogares chilenos-, contribuye a esfumar las fronteras dentro del territorio. Pero la diseminación de modelos foráneos en la sociedad de masas a la vez contribuye a desaparecer la ya frágil imagen tradicional de Chile, sólo se mantendrá vigente en los trabajos de investigación del pequeño reducto que conforman artistas e intelectuales.

La creación artística de mitad de la década del `50 vive un momento de amplia difusión e investigación en la actividad, los artistas toman conciencia de la contingencia nacional adhiriendo a un compromiso con los cambios sociales desde su lugar de creación. La Universidad de Chile desempeña un rol fundamental en la gestión cultural y académica a través de sus Escuelas, Institutos y Centros de Extensión. Dentro de la Facultad de Bellas Artes, comienza un movimiento de reflexión en torno al lenguaje del arte (pintura y escultura) y la autonomía en la creación e integración de nuevos soportes visuales, de la mano de movimientos artísticos como el Grupo *Rectángulo* (1953) y *Forma y Espacio* (1961).

Gaspar Galaz sentencia; “[...] Esta etapa se caracteriza por la progresiva y rápida asimilación de la modernidad en lo industrial, comunicacional y político. El artista ya a fines de los años cincuenta reivindica su individualidad, su personal y particular modo de ver la realidad, a través de una suerte de reinserción en la trama colectiva, como lo veremos sobre todo a lo largo de los años sesenta y setenta [...]”⁵⁶

⁵⁶ Galáz Gaspar , 2000. Segunda etapa: Entre la utopía y la modernidad (1950-1973). en Chile 100 años Artes visuales. Pág. 34.

5.2. Proyecto Rostro de Chile; 1957-1960.

Es en este contexto regresa Quintana en 1954, tras su exilio en el extranjero. Tiempo fructífero en cuanto al desarrollo de su trabajo se refiere. En Argentina la revista *Continente* en su número 37 del mes Abril de 1950, le dedica un extenso artículo con imágenes de su obra hasta entonces realizada (Fig. N° 47). En Uruguay, expone en la Facultad de Arquitectura del Uruguay (Fig. N° 48), desarrolla una breve pero fructífera carrera documentalista, al participar en la obras del cineasta Enrico Grass, *Pupila al viento* (1948) en Punta del Este y *Artigas, Protector de los Pueblos Libres* (1950)⁵⁷.



Fig. N° 47. Portada Revista Continente. Mes de Abril 1950. Propiedad Domingo Ulloa.

⁵⁷ N d At. La primera cinta narra la historia del faro de Punta del Este y en el segundo caso relata la biografía del prócer de la patria del país uruguayo, datos entregados por Domingo Ulloa. Op. Cit.

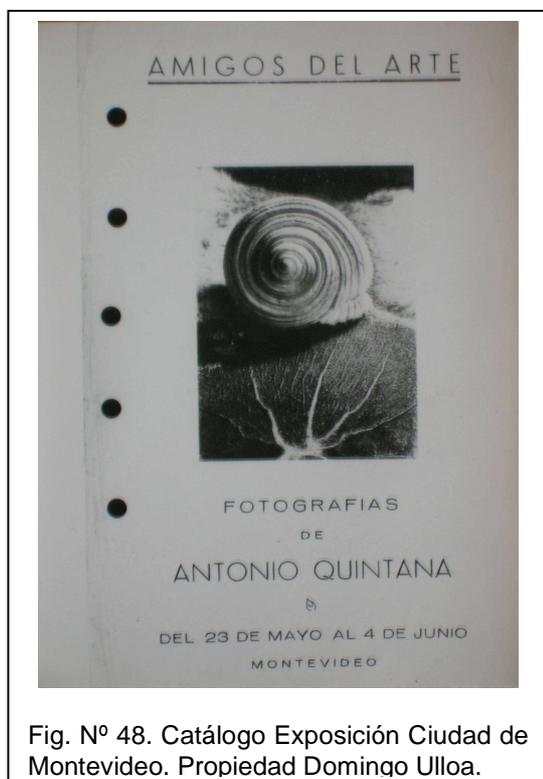


Fig. Nº 48. Catálogo Exposición Ciudad de Montevideo. Propiedad Domingo Ulloa.

En Brasil conoce a Jorge Amado, quien le plantea la posibilidad de realizar una película, proyecto que nunca se concreta. En Montevideo conoce a su segunda esposa y compañera hasta el final de sus días -Enriqueta Silva-, con quien contrae matrimonio en 1954. Una vez terminado el Gobierno de González Videla, Pablo Neruda y Volodia Teitelbion le piden regresar para el cumpleaños Nº 50 del poeta, del cual dejaría un registro para la colección personal de Neruda.

A meses de llegar a nuestro país, se incorpora como docente en la Escuela de Artes Gráficas e inicia su labor en la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile, donde imparte por primera vez la cátedra de Fotografía y Periodismo Gráfico. También desarrolla Talleres Básicos de Fotografía para los cursos de verano de la Universidad de Concepción en los años `56 y `57.

Sus conocimientos y experiencia lo convierten en maestro de una generación que se inicia en el reportaje gráfico y documental. Se incorpora en diferentes proyectos; El libro *El Huaso* (1953) de Thomas Lago, donde saca fotografías de la artesanía típica del país, aquella que completa el carácter del

hombre de campo y un libro que mostrará los avances de las Escuelas de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad de Chile.

Pero Antonio Quintana tenía un gran anhelo; realizar un retrato de Chile, entendido como una manera eficaz de revelar la esencia de un territorio desconocido para una inmersa mayoría de chilenos a través de su geografía, su gente y las actividades que realicen. Niños jóvenes, ancianos, trabajadores todos serían inmortalizados por el lente de la máquina, terminando con la visión bucólica del campo chileno por parte de una élite extranjerizada.

Idea materializada en el *Rostro de Chile*, muestra realizada bajo el alero de la Universidad de Chile donde Antonio Quintana al fin podría realizar su proyecto más ambicioso, fácil en el tintero pero de difícil ejecución para la época. Quintana presenta el proyecto en 1957 al entonces secretario general de la Universidad de Chile Álvaro Bunster, quien acoge el proyecto y acuerda realizarlo en conjunto con la Unidad de Fotografía y Microfilms. Asume la responsabilidad de Coordinación de la exposición Roberto Montandón, Director de dicho departamento.

El primer equipo de fotógrafos queda integrado por Antonio Quintana, Roberto Montandón y Domingo Ulloa, quienes trabajan desde 1958 en el proyecto. Mario Guillar, Fernando Bellet, Luís Ladrón de Guevara y Patricio Guzmán se integrarían a principios de 1960. Se puede hablar de tres etapas en la realización de la muestra que se denominaría *Operación Chile*, en las cuales el equipo de fotógrafos se repartiría las tareas según sus conocimientos.

En la primera etapa Roberto Montandón que conocía todo Chile plantea una pauta de trabajo con calendarizaciones de fechas para las tomas

fotográficas, debido a que las efemérides y fiestas populares sólo ocurrían una vez al año. Por lo tanto se confeccionó un guión -como en el cine-, con el propósito de plantear los temas más importantes de las tres grandes zonas geográficas a fotografiar; norte centro y sur. Antonio Quintana y Roberto Montandón viajan al norte para captar las fiestas de la zona (Fig. N° 49), Domingo Ulloa tomaría las áreas del centro-sur y Mario Guillar aportaría con fotografía de la Isla de Pascua. Se establece el uso de película de 160 ASA (150 ISO) formato medio 6 x 6cm. excepto algunas fotos que Quintana sacó en 35 mm.



Fig. N° 49. Antonio Quintana en pleno trabajo. Finales década '50.
Propiedad Domingo Ulloa

De las imágenes sacadas se acumularon más de 7.000 negativos traídos por aviones de la Fuerza Aérea, fueron sometidos a una prolija selección que da como resultado una selección de 410 de ellos más algunos trabajos de fotógrafos invitados. La segunda etapa es el trabajo de ampliación realizado en

las dependencias de la antigua sede del Laboratorio de Fotografía y Microfilms, ubicado en las calles San Isidro y Marcoleta. Domingo Ulloa, jefe de laboratorio, realiza revelados por inspección o de forma manual rollo por rollo. Se usaban reveladores para grano fino, los que aumentaban el tiempo entre 18 y 20 minutos de revelado, fijado y lavado por cada negativo.

Durante los procesos de revelado y ampliación se podía llegar a trabajar 15 horas diarias respectivamente. El resultado son copias de prueba de 18 x 24 cm., las que serían posteriormente ampliadas a 50 X 50 cm. y 1 X 3 metros (Fig. N° 50).



Fig. N° 50 Maqueta a escala 1:10. Utilizada para fijar la distribución de las fotografías en los paneles de la exposición Rostro de Chile 1960. Propiedad Domingo Ulloa.

La tercera etapa de copiado y retoque está a cargo de un equipo formado por Mario Guillard, Luis Araya, Enriqueta de Quintana, Manuel Alzamora, Ricardo Valenzuela, Fernando Bellet, Joaquín Posado, Jorge Jiménez. Roberto

Montandón. El curso de Artes Aplicadas de Decoración de Interiores de la Universidad de Chile estuvo a cargo del montaje de la exposición

Antonio Quintana y Roberto Montandón fueron los encargados de elegir las mejores fotografías para la muestra, las que debían representar el carácter del hombre chileno, su tierra y actividades diarias. Las imágenes son un recorrido por la inmensa riqueza y diversidad geográfica, cultural y étnica del país transformado en un testimonio gráfico. La síntesis final para la exposición muestra a la fotografía como un documento visual y artístico, donde el valor de éste reside en la manera como entrega su mensaje al público.

5.3. Rostro de Chile: Memoria e identidad ante el lente.

Al conmemorarse los 150 años de la Independencia de Chile se había planificado inaugurar la muestra, después de tres años de trabajo ininterrumpidos. Más ésta es postergada para el mes de Octubre y no en Septiembre, como se tenía planificado en un principio, debido al terremoto que azota al país en el mes de Mayo de ese mismo año. Los fotógrafos dejan registro de los lugares afectados, los que finalmente no se incluyen en la muestra.

Al hablar del *Rostro de Chile* desde el tema fotografía y sociedad, inevitablemente se debe hacer referencia a la muestra *The Family of men*. Exposición fotográfica considerada la más importante del siglo XX, organizada por el fotógrafo Edward Steichen en 1955 y expuesta en el Museo de Arte Moderno de New York. En aquella muestra el Hombre se centra como el tema principal; su cotidianidad, costumbres, optimismo y sensibilidad hacia las cosas simples de la vida. Nacimiento, vida y muerte son las etapas en que el hombre

se desarrolla como ente social, donde las relaciones humanas ahora mediatizadas por imágenes. Más en este caso en que los fotógrafos agregan un compromiso con este ser humano sacudido por las penurias de la II Guerra Mundial.

Al retomar nuevamente las razones del por qué de la exposición, diríamos que en este caso y a diferencia de *The Family of Men* estamos ante un retrato gráfico de la nación. Donde cada imagen da a conocer por medio del lenguaje directo e inmediato de la fotografía, una geografía humana y física de Chile sin caer en idealizaciones de tipo históricas ni estéticas.

Es en la tierra y en lo cotidiano que encontramos las reales características que dan el sello a nuestra identidad, la diferenciación geográfica realza los rasgos físicos y psicológicos con que se identifica a la sociedad chilena a lo largo de los decenios. “[...] Hay quienes hablan del ser o destino de una nación. Otros del genio del genio o del alma del pueblo. Algunos emplean la expresión espíritu o conciencia nacional. Bajo estas diversas expresiones se alude siempre a rasgos o cualidades que configuran la fisonomía histórica, política o cultural de una nación, a los caracteres que permiten definir su identidad colectiva [...]”⁵⁸

Si se toma en cuenta esta hipótesis, se puede inferir que es la posición longitudinal del territorio, con sus poderosas fronteras naturales -el desierto, la cordillera y el mar- lo que comprende el recorrido de una gran variedad de regiones. Climas, paisajes, flora y fauna, hacen del carácter nacional una variedad de tipos humanos, dependiente expresamente de la latitud de cada región y su condición de aislamiento en el continente.

⁵⁸ Godoy, Hernán Op. Cit. Pág.17.

“[...] El chileno respondió diferencialmente al grado de desafío de la naturaleza: se hizo reacio en el inhóspito desierto nortino; labriego con tentación minera en el norte chico; tradicional y campesino en el benigno llano central. En ese alargado valle verde camarada de las cumbres blancas, que sirvió de cuna a la nacionalidad y de donde partió el impulso organizador de los desolados extremos a los que fundió en cierta idiosincrasia común, por sobre la disparidad del paisaje o la sangre [...]”⁵⁹

¿Cómo una muestra de fotografía puede condensar el carácter de una nación sin caer en romanticismo?. Al parecer, *Rostro de Chile* logra con el cometido de entregar esta imagen país, reflejada en las palabras de Álvaro Bunster durante el discurso de inauguración, donde habla del objetivo alcanzado: “[...] Hemos procurado ser reales con nuestro país y con nosotros mismos al evitar concesiones deformantes a una falsa glorificación histórica, o un embellecimiento idílico preconcebida de Chile y su gente y una orientación estética convencional y carente de fuerza expresiva y de sustancia. Ante nuestros ojos, se deslizará este cielo y cuantos le sigan mostrando a la vez el gozo y la adversidad que el escenario que Chile nos depara, la discontinuidad de nuestro esfuerzo [...]”⁶⁰

El 13 de Octubre de 1960 en el patio central de la Universidad de Chile se inaugura la exposición *Rostro de Chile*. La muestra presenta un total de 410 fotografías, de las cuales Antonio Quintana aportaría 165 de ellas (correspondiente al 41% de la muestra), 150 de Roberto Montandón y 50 de Domingo Ulloa, las 32 fotografía restantes fueron colaboraciones de fotógrafos

⁵⁹ Godoy, Hernán Op. Cit Pág. 69.

⁶⁰ Artículo; *Poyección sentimental de la exposición destaca don Alvaro Bunster*, Universidad de Chile, Boletín N° 15 Octubre 1960. Pág. 13.

que se integraron posteriormente, aportando con temas que no habían sido fotografiados antes. Se hizo una nueva selección de la exposición de 350 fotografías que serían llevadas al extranjero en estructura de aluminio y una síntesis de 90 imágenes, con estructura de madera, para la itinerancia nacional (Fig. N° 51).



La muestra recorrió una gran parte del país, reinaugurada en 1962 con motivo del mundial de fútbol. En esta versión se muestra una selección de 80 fotografías para fines de turismo a las delegaciones extranjeras que llegaron a la cita mundialista. Esto la hace ser la primera exposición de fotografía itinerante; Plazas de Armas, Universidades y los pequeños centros comunitarios se convierten en una gran sala de exposición a lo largo de todo el país (Fig. N° 52, 53, 54 y 55).



Fig. N° 52. Escuela Arquitectura Universidad Católica de Valparaíso. 1961. Propiedad Domingo Ulloa



Fig. N° 53. Parque Forestal, Diciembre 1960. Propiedad Domingo Ulloa



Con ayuda del Ministerio de Relaciones Exteriores se posibilita la intinerancia en el exterior. A partir de 1962 y hasta 1969 recorre más de veinte de países. En la primera etapa recorre América Latina exceptuando Paraguay, país que no contaba con medidas necesarias para resguardar las dos toneladas que pesaba en total la muestra.

Después de años de su primera muestra en Chile en la segunda etapa recorrió gran parte de Europa, destacando Italia (1967), Francia, Suecia (1966), la Ex Unión Soviética (1966), España (1966) y Hungría. En el año 1966 en Francia, Gastón Soubllette -agregado cultural del país galo- gestiona la exhibición del *Rostro de Chile* en la Universidad de París. La muestra sería montada por el equipo de arquitectos que trabajaran con Le´Corbusier, fallecido un año antes. También se expuso en Estados Unidos (1967), México (1966), finalmente la muestra llega a Japón para ser exhibida en la Feria Internacional de Osaka en 1969.

Rostro de Chile se convierte en una especie de embajada cultural que entrega una visión global de la geografía física y humana, el objetivo de los organizadores se había cumplido: mostrar a la gente que no conocía su propio territorio con la personalidad de cada región, su diversidad. Chile es el total de aquellas particularidades, extraídas de todos los extremos de su geografía, tal como lo escribiera el crítico Hernán Díaz Arrieta -Alone- en su columna de El Mercurio: “[...] Sin duda la técnica ha intervenido para esos efectos poderosos; pero lo que domina es un alma de sencillez y la entrega absoluta al tema, al respecto profundo, casi ascético a su majestad la naturaleza. (..) El rostro que asoma tras las imágenes pondrá su notita de ternura disimulada; la tónica es el alma de la naturaleza presente, en el conjunto orquestal de los paisajes allí

detenidos, serenos y fascinantes, con algo más un elemento misterioso que no se explica [...]" ⁶¹.

5.3.1. Imágenes y contenidos de una identidad nacional.

En la muestra se observa claramente una intención didáctica de la imagen, al utilizar paneles de aluminio de 2 X 3 mt.⁶². En el interior de estos la narratividad se concentra alrededor de cuatros o cinco imágenes dependiendo del tema expuesto y los tamaños de cada fotografía, definidas en planos generales para entregar una visión del entorno físico donde se desarrolla la "historia" y primeros planos enfocados en los detalles y gestos (Fig. N° 56).

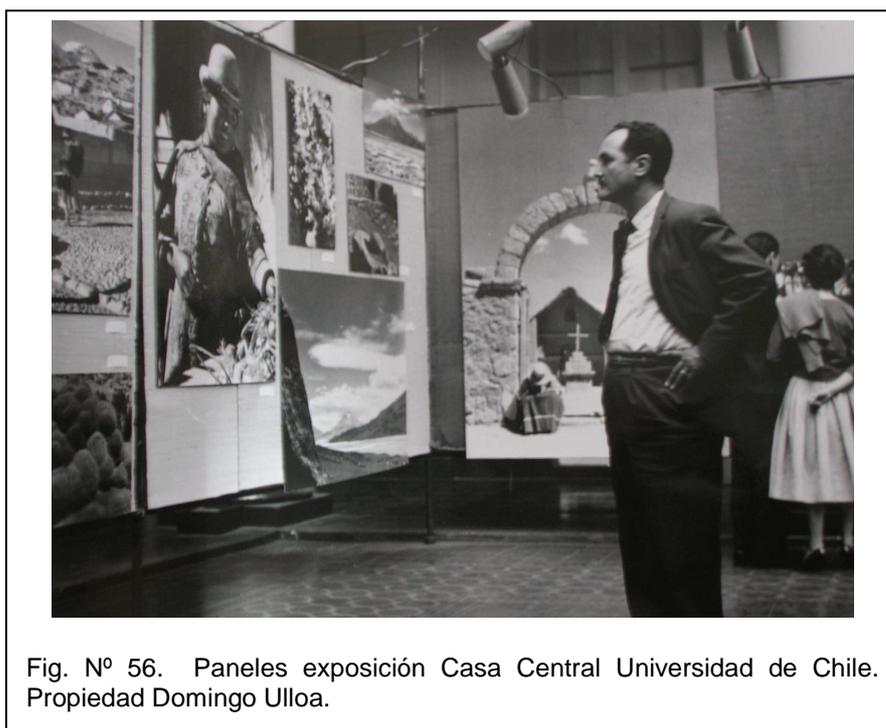


Fig. N° 56. Paneles exposición Casa Central Universidad de Chile. Propiedad Domingo Ulloa.

⁶¹ Díaz Arrieta, Hernán. *Día a Día; Rostro de Chile*. El Mercurio de Santiago, 17 de Octubre 1960.

⁶² Papel mural, delgado mate R 3 de Kodak 1,30 X 30 Mts, utilizado en la muestra Rostro de Chile 1960. Datos entregados por Domingo Ulloa.

Se dispone de una figura *dominante* (o central) que define el tema, dependiente del ordenamiento por zona geográfica que se “narra” en el panel (1,50 X 2mt.) y figuras subordinadas (de tres a cuatros imágenes), las que narran la composición. Éstas mantienen medidas entre 50 X 60 cms y 0,8 X 1mt. (Fig. N° 57).

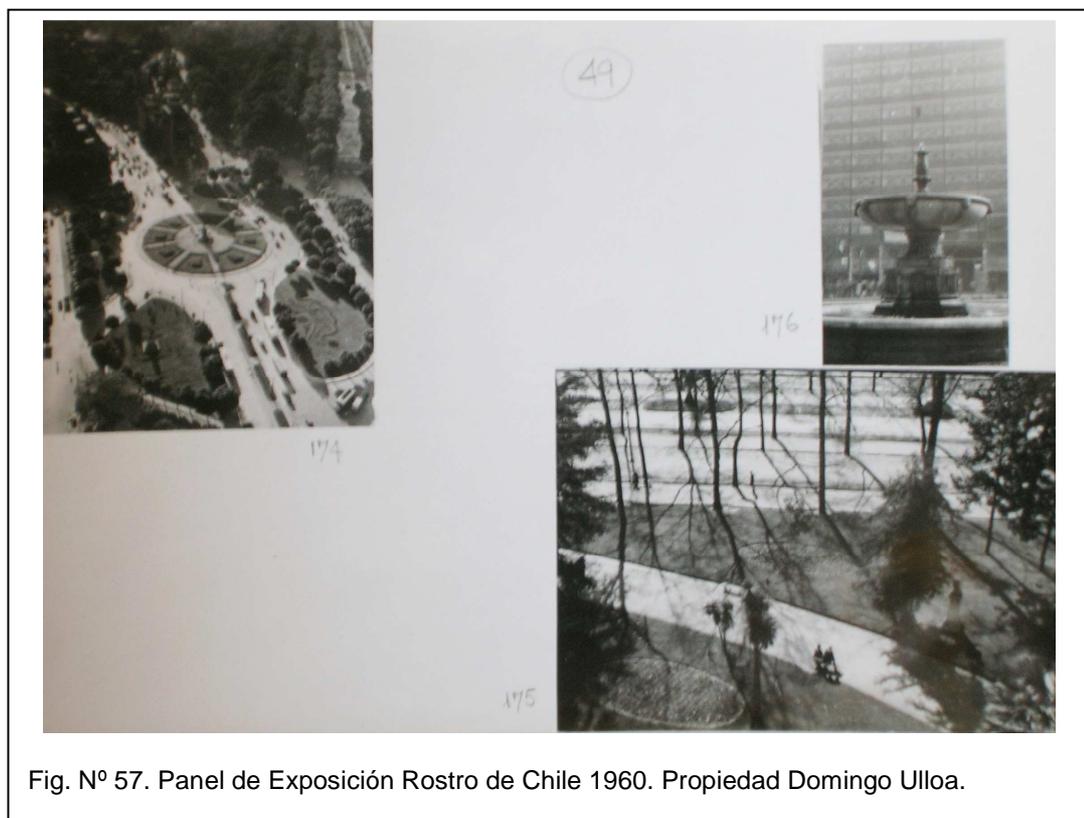


Fig. N° 57. Panel de Exposición Rostro de Chile 1960. Propiedad Domingo Ulloa.

En el aspecto formal las fotografías se rigen por cánones clásicos, donde la composición del horizonte siempre está equilibrada respecto al punto de vista del espectador. Se utiliza una figura compleja o en este caso en movimiento contrastado, con un fondo simple de tonos neutrales para no entorpecer el ojo del espectador. La iluminación es de tipo natural y lateral para dar mayor

contraste a los juegos con el claro-oscuro, permitiendo así ver con mayor claridad los detalles de la figura (Fig. N° 58, 59, 60).

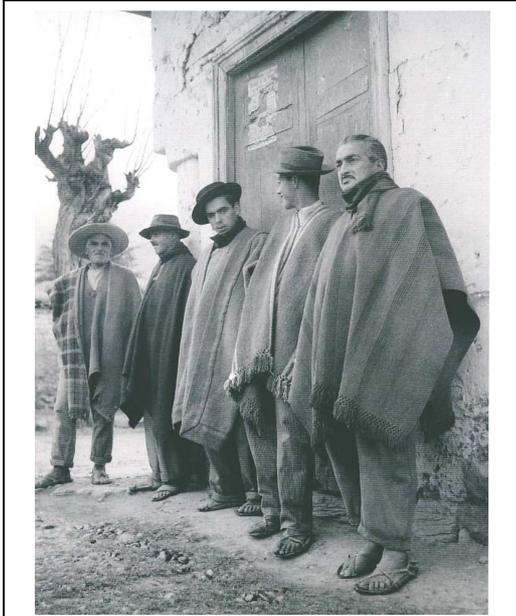


Fig. N° 58. Día Domingo. 1959. Archivo Fotográfico Universidad de Chile.

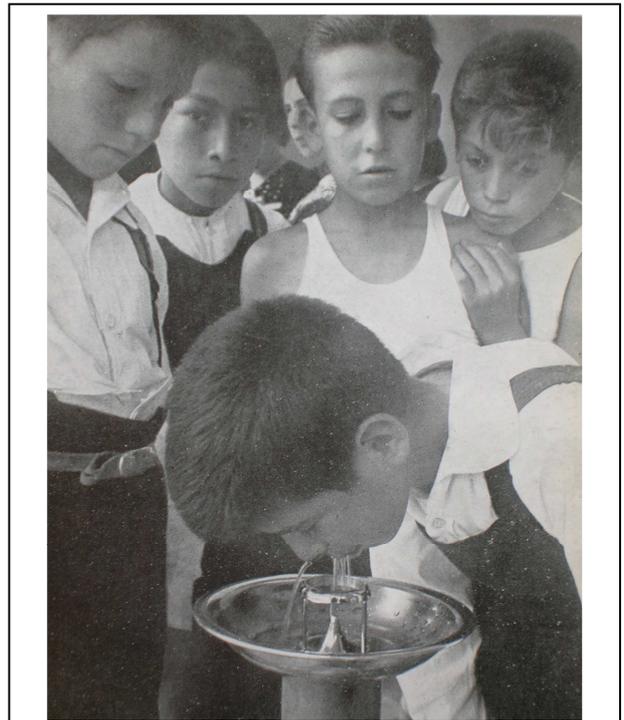


Fig. N° 59. Fin del Recreo. En la escena se aprecia varios *tipos* de chileno, según sus rasgos físicos, desde el mestizo (lado Izq.) hasta el extranjero (lado derecho.). Archivo Fotográfico Universidad de Chile



Fig. N° 60. Desfile en la Alameda. 1958. Toma ángulo picado. Archivo Fotográfico Universidad de Chile

En el caso de la fotografía de rostros Quintana utiliza ángulos con un leve contrapicado y en primer plano, lo que magnifica la figura en un ángulo de aproximadamente 45° -de abajo hacia arriba-, lo que produce un efecto de dignidad. La figura del héroe patrio –el militar-, es traspasada al hombre del pueblo que ante los ojos de Quintana es el verdadero héroe, quien con su fuerza de trabajo entrega la grandeza a Chile (Fig. N° 61).



Fig. N° 61. Muchacha Aymará en el mercado de Arica. 1958. Propiedad Archivo Fotográfico Universidad de Chile.

Una de la imágenes más importantes del *Rostro de Chile* convertida en el símbolo del pensamiento político de Antonio Quintana y de la izquierda chilena; *Manos de trabajador pampino o Calichero* nace de un encuentro de Quintana con un pampino, el cual le muestra sus manos al expresarle que éstas son su único instrumento de trabajo (Fig. N° 62). Imagen que más adelante ilustraría afiches y portadas de revistas. Una versión similar se convirtió en 1969, en la carátula del disco *Pongo en tus manos abiertas* de Víctor Jara, quien junto con Quilapayún interpretara el tema *Plegaria a un labrador* (Fig. N° 63).



Fig. N° 62. Manos de trabajador Pampino 1959.
Archivo Fotografía Universidad de Chile.



Fig. N° 63. Carátula Disco Víctor Jara 1969.
Propiedad Fundación Víctor Jara.

Las distintas tendencias estilísticas y visiones de los fotógrafos de como enfrentar y transformar un discurso en imágenes a partir de la composición del cuadro (ángulo, encuadre, iluminación), no fue un impedimento para presentar una idea global de lo que se quería hacer. Esto convierte al producto final –la exposición- en un todo visual, desde un esfuerzo pedagógico por revelar a Chile en imágenes a partir de la diversidad territorial y cultural de cada región, sin distinguir a que escuela fotográfica o influencia artística perteneciera tal o cual autor.

5.4. Últimos años del artista.

En la década del sesenta Antonio Quintana todavía se desempeña como profesor en la Universidad de Chile y en la Universidad Técnica del Estado (actual Universidad de Santiago, USACH), lleva a cabo algunos proyectos. El primero un catálogo encargado por la Municipalidad de Ñuñoa: *Villa Ñuñoa* (1962) con textos de Diego Muñoz. En el catálogo Quintana presenta el auge de una de las comunas más importante del Gran Santiago, cuya característica es el albergar el mayor espectro cultural de la clase media chilena, “un pequeño mapa de nuestra propia sociedad” vista en imágenes de la música, calles, plazas y parques donde se desarrolla la vida comunitaria.

El segundo trabajo considerado uno de sus últimos trabajos artísticos es el libro de poemas *Las Piedras de Chile* (1961). Creación literaria y visual que combina la fotografía de piedras y rocas a orillas de la playa con la poesía de Neruda en una sola obra. Ésta se realizó por expresa petición de Pablo Neruda, quien invitó a participar de su obra al amigo y fotógrafo, Volodia Teimtelboim narra este episodio en sus memorias; “[...] Tenía metida entre ceja y ceja desde hace por lo menos 20 años, una obra que se llamara *Las Piedras de Chile* (...)

Estaba dedicado a la contemplación del roquerío y la mirada de un fotógrafo como Antonio Quintana, las representaría. Cuando llegó desde Francia se propuso un libro como el que soñaba, hecho por Pierre Seghers y una venezolana que retrataba piedras de la costa atlántica y mediterránea, Fina Gómez. Él cantaría a las piedras del litoral más salvaje del sur de América, los 5.000 Km. De acantilado que bordean el país hondo y frío, las piedras son los huesos de la tierra [...]”⁶³ (Fig. N° 64. 64.a -b).

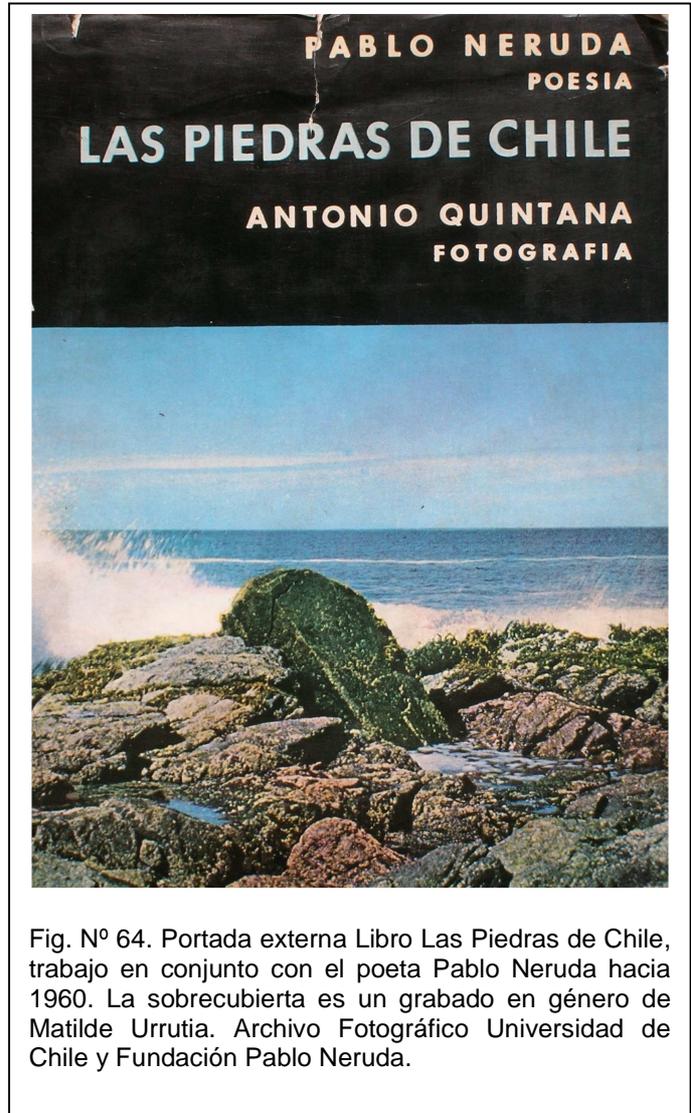


Fig. N° 64. Portada externa Libro Las Piedras de Chile, trabajo en conjunto con el poeta Pablo Neruda hacia 1960. La sobrecubierta es un grabado en género de Matilde Urrutia. Archivo Fotográfico Universidad de Chile y Fundación Pablo Neruda.

⁶³ Teitelboim, Volodia. Epístolas. Op Cit. Pág. 399.

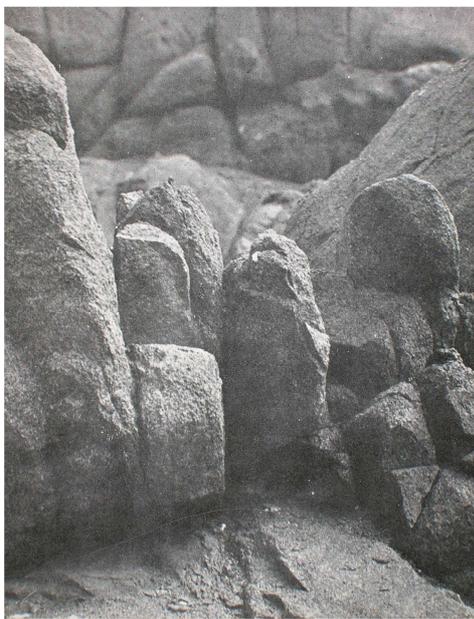


Fig. Nº 64.a. Teatro de los Dioses. 1961. Archivo Universidad de Chile y Fundación Pablo Neruda.

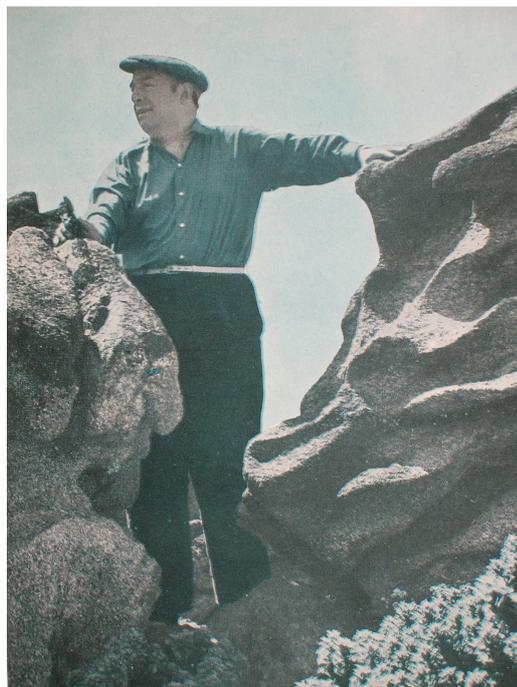


Fig. Nº 64.b. Yo Volveré. 1961. Archivo Universidad de Chile y Fundación Pablo Neruda

A finales de la década comienza a evidenciar el peor de los males que puede sufrir un artista, pierde la visión a consecuencia de cataratas en ambos ojos, por lo que viaja a Moscú para someterse a una operación que detuviera su mal. Lamentablemente sólo se pudo salvar un ojo, la consecuencia es inmediata, dejar la fotografía a nivel profesional. En sus últimos días se dedica a fotografiar objetos cercanos como hojas y cortezas de los árboles.

El 21 de Julio de 1972 estando solo en su casa de Fernández de la Plata 0117, sufre un ataque de hemiplejía. Su cuerpo resentido por una úlcera al duodeno y arritmias a su corazón no puede soportar tal embate, su vecina María Maluenda quien arrendaba una casa al lado de La Chascona de Pablo Neruda lo traslada al Hospital J.J. Aguirre en donde agoniza y fallece de un infarto a la edad de 67 años.

Sus restos son velados en el Comité Central del Partido Comunista en la Calle Vergara, a donde llega la plana mayor de la colectividad liderada por el entonces senador Volodia Teitelboim, amigos de la elite intelectual y autoridades del gobierno de Salvador Allende, sus restos son cremados en el Cementerio General. El Partido Comunista perdía a uno de sus compañeros y maestro fundador y las artes visuales a uno de los más grandes fotógrafos de mitad del siglo XX.

Un año más tarde en los primeros días de Septiembre y antes de regresar a su tierra natal, su viuda Enriqueta Silva de Quintana dona al Rector de la Universidad Técnica del Estado -Enrique Kirberg-, archivos, sobres con negativos y catálogos de fotografías que contenían todo el trabajo académico y fotográfico de Antonio Quintana a lo largo de sus treinta años de carrera. El objetivo de la donación era formar un departamento de fotografía, dependiente

de la Universidad. Lamentablemente semanas después de la llegada de la Junta Militar, el archivo fotográfico es desmantelado y saqueado perdiéndose en su totalidad desde esa casa de estudios el patrimonio artístico e histórico que significaba la obra de Quintana.

6. Rostro de Chile 1960 v/s El Rostro de Chile 1984.

El 14 de Diciembre de 1984 -después de 24 años de realizada la exposición *Rostro de Chile*- se inaugura una nueva muestra fotográfica, la cual retomaría el trabajo presentado en la década del `60 ahora con el nombre *El Rostro de Chile*. En esta ocasión sería el Ministerio de Relaciones Exteriores quién patrocinaría el proyecto y no la Universidad de Chile, tampoco se contaría con el equipo original de fotógrafos que llevara a cabo el proyecto. Su principal gestor Antonio Quintana había fallecido 12 años antes, Roberto Montandón y Domingo Ulloa ya no estaban a cargo del Laboratorio de Fotografía y Microfilms, no obstante el departamento entregaría el material fotográfico necesario para la muestra.

Mario Barros Van Buren jefe de la Dirección de Asuntos Culturales (DIRAC) de la Cancillería, le encarga al actual jefe de laboratorio José Moreno que organice un nuevo equipo⁶⁴, al cual se agrega Sergio Larraín (quien trabajara en la agencia Magnum en los años '60) además de facilitar las dependencias del laboratorio, así como los negativos originales de la primera versión del *Rostro de Chile* que se utilizarían para la exposición de 1984 y la edición de un catálogo un año más tarde.

⁶⁴ El equipo de esta segunda muestra lo conforman José Moreno, Hernán Guzmán, Fernando Bellet, Antonio Larrea, Lisandro Carmona, Jorge Jiménez, Ricardo Chandía, Sergio Larraín y Diogenés Leiva.

Lo que interesa de esta re-edición es el cariz de político (ahora opuesta al anterior régimen democrático) que adquiere al ser una iniciativa impulsada por un organismo estatal de diferente sello ideológico, lo que demuestra una evidente voluntad de presentar una imagen país acorde con los idearios políticos y sociales del Régimen Militar. La intencionalidad de la muestra se deja entrever según palabras de José Moreno; “[...] entonces había una embestida cultural que naciera de grupos dirigentes, quienes deciden reeditar el Rostro de Chile con algunas salvedades; primero se quiso mostrar fotografías nuevas de los años `70 como arquitectura de la época, y mostrar un país en progreso [...]”⁶⁵

La itinerancia al exterior resulta un fracaso ya que la muestra sólo es recibida en Sudáfrica y China, lo que demuestra el abierto rechazo de la comunidad internacional al régimen dictatorial.

Este punto deja en evidencia que la fotografía puede tomar el rol de mero registro visual funcional a ideas o grupos de poder si se valida la tesis que toda imagen fotográfica es verdadera sólo por que una cámara estuvo en el lugar y captó los hechos con total rapidez, cayéndose en el error que una imagen debe entregar una verdad única e indiscutible.

En las dos versiones se pretende encontrar la “verdadera condición” del ser chileno, características que posiblemente se encuentran en sus paisajes, rostros y oficios. A diferencia de su antecesora, *El Rostro de Chile 1984* presenta una visión más cercana a lo turístico que a un trabajo de tipo documental, donde la división temática rostro-trabajo-geografía busca presentar un país con

⁶⁵ Santiago, Noviembre 2005. Entrevista a José Moreno Fabri, Director Archivo Fotográfico Universidad de Chile, 1 audiotape, 1hr 30 min.

prosperidad económica, afianzada gracias al ordenamiento político – social de la institucionalidad pública y privada.

En lo formal las imágenes utilizadas para la exposición de 1984 son de formato 50 X 50 cm., tamaño inferior a los 2 X 3 mt. y 0.8 X 1 mt. de las imágenes de 1960. La composición de la imagen mantiene las mismas características que su predecesora; equilibrio en el horizonte, figura compleja/fondo simple, pero encontramos dos grandes diferencias en la narratividad e intencionalidad de la imagen. Primero tanto en el panel de exposición como en el catálogo no se encuentran los nombres de los fotógrafos participantes sólo el título de la fotografía, esto deja la sensación de anonimato o que el trabajo sólo es realizado por un solo autor y no por un equipo. El segundo ítem tiene que ver con una petición expresa de tipo editorial al equipo del Archivo Fotográfico liderado por José Moreno; incluir edificios recientemente construidos en la capital y sacar a la vez todo indicio del discurso comprometido con la izquierda – sello ineludible con la obra de Quintana-. Por lo que las imágenes de manos curtidas realizando trabajos duros o pies descalzos en medio de un barrial no son incluidas en esta segunda versión.

El caso más evidente del cambio de contenidos a pesar de usar las mismas imágenes, lo encontramos en las portadas para los catálogos de ambas exposiciones. La exposición de 1960 utiliza como imagen principal *Manos de calichero*, fotografía de autoría de Quintana y que en la misma portada indica su nombre en el borde inferior derecho de la figura (Fig. N° 65). Mientras que en la portada del catálogo de 1985, las imágenes no presentan los nombres de sus autores y cambia la imagen principal por otra dos fotografía; se utiliza la imagen de una ola en un roquerío y una fotografía de niños en el extremo inferior.

Ambas imágenes pueden ser vistas como símbolos de futuro y progreso político, económico y social del país (Fig. N° 66).

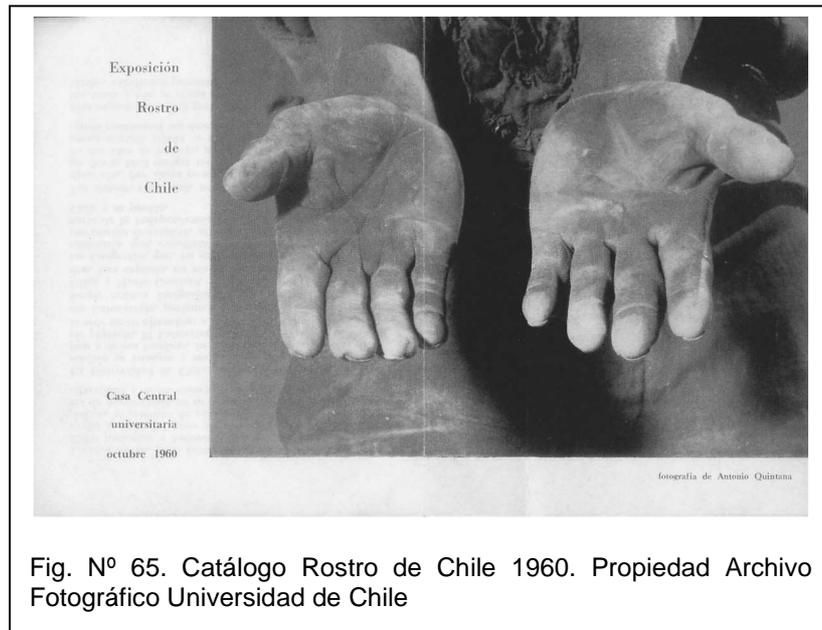


Fig. N° 65. Catálogo Rostro de Chile 1960. Propiedad Archivo Fotográfico Universidad de Chile



Fig. N° 66. Portada catálogo 1985. Biblioteca U. de Chile.

Otro elemento que llama la atención es la incorporación de edificios del centro de Santiago y de Providencia construidos a finales de la década del setenta. Su arquitectura –a la usanza de grandes capitales-, simboliza la modernización y apertura al modelo económico neoliberal por parte de la capa dirigente. La imagen es tomada desde un leve contrapicado, que magnifica la necesidad de mostrar el poder económico de Chile. (Fig. N° 67)

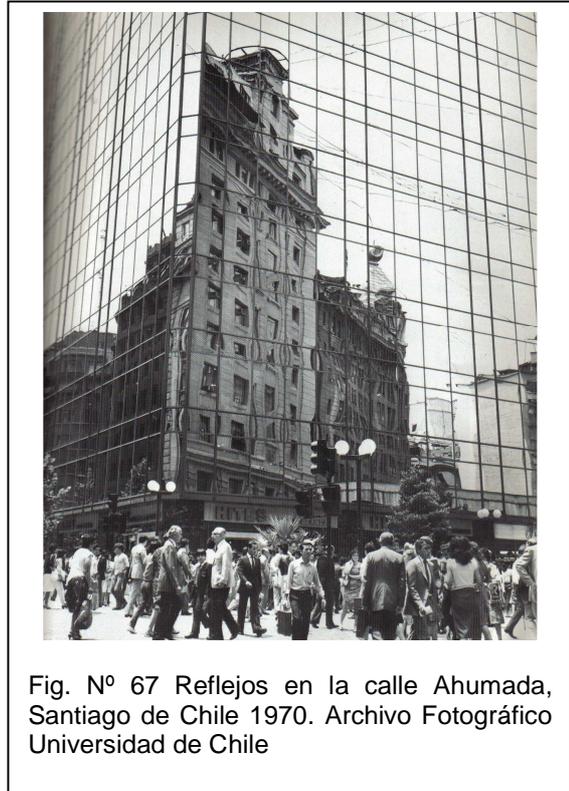


Fig. N° 67 Reflejos en la calle Ahumada, Santiago de Chile 1970. Archivo Fotográfico Universidad de Chile

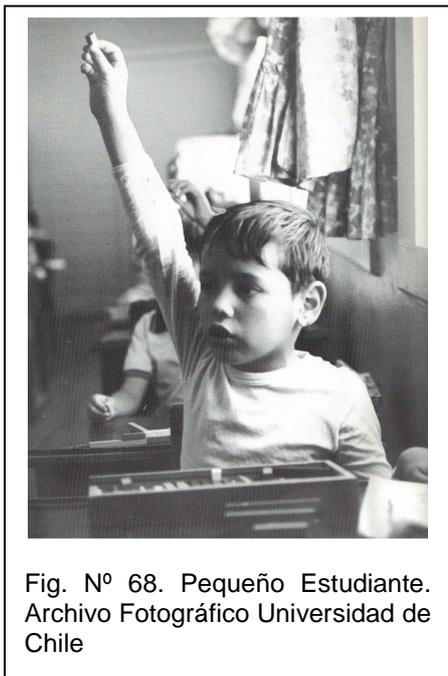


Fig. N° 68. Pequeño Estudiante. Archivo Fotográfico Universidad de Chile

El tema de los niños es presentado desde los estereotipos sociales que representan a la población, la clase media (Fig. N° 68, 69) de rasgos mestizos realizando sus actividades escolares y la clase media alta en la imagen de dos pequeños columpiándose en el parque (Fig. N° 70) y cuya característica se encuentra en sus rasgos físicos –más europeo-, de esa clase social. Finalmente las imágenes -de autoría de Quintana-, son sacadas posteriormente al *Rostro de Chile*.



Fig. N° 69. Niñas dibujando en el parque. 1965. Fotografías sacadas por Antonio Quintana en el contexto del Primer Concurso de pintura infantil realizado en el Parque Forestal. Archivo Fotográfico Universidad de Chile



Fig. N° 70. Hermanos en el columpio. Años '60. Archivo Fotográfico Universidad de Chile

La incorporación del tema indígena es un punto de relevancia para ambas muestras con algunas salvedades. Siguiendo el ordenamiento que cada equipo de trabajo quiso dar a las imágenes para la exposición y el catálogo, en la primera versión (1960) la imagen de las etnias es incorporada según la zona geográfica que pertenece, en tanto que en la segunda versión (1984) presenta rostros o tipos humanos que tiene la nación. Un ejemplo lo observamos en dos imágenes (sacadas por Antonio Quintana y Mario Guillar respectivamente), que representan los grupos étnicos más reconocido de nuestro país en las figuras de una mujer mapuche y una pascuense. La primera (Fig. N° 71) mantiene una pose solemne desde un contrapicado que hace mantener su mirada hacia un punto infinito del lente, mientras que en la segunda imagen (Fig. N° 72) mantiene una pose más relajada de cabeza gacha esquivando el lente de la cámara.

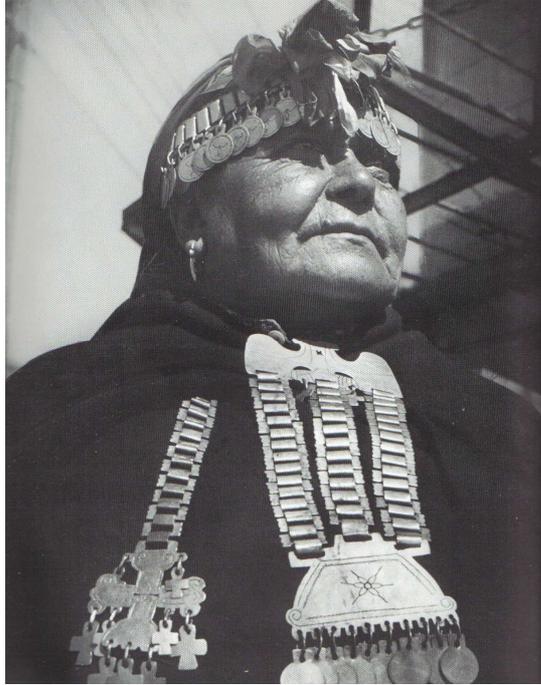


Fig. Nº 71. Mujer mapuche con adornos de Plata.
Años `60. Archivo Fotográfico Universidad de Chile.



Fig. Nº 72. Mario Guillar. Mujer pascuense. 1960.
Archivo Fotográfico Universidad de Chile

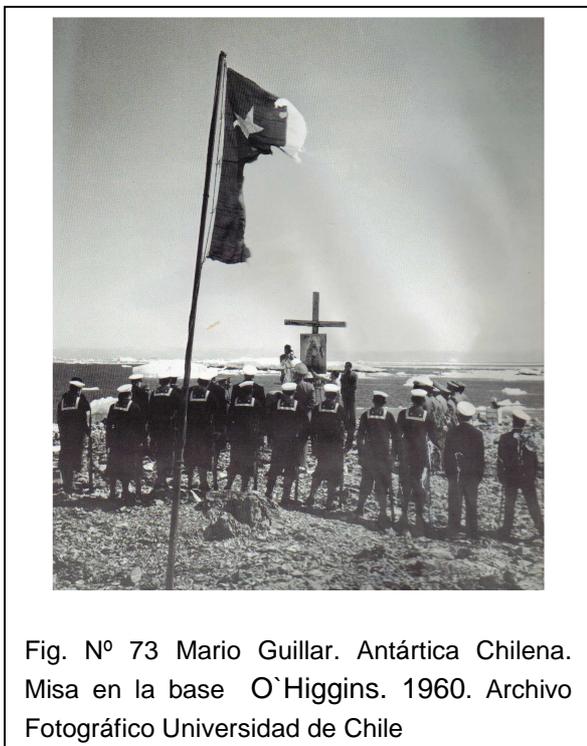


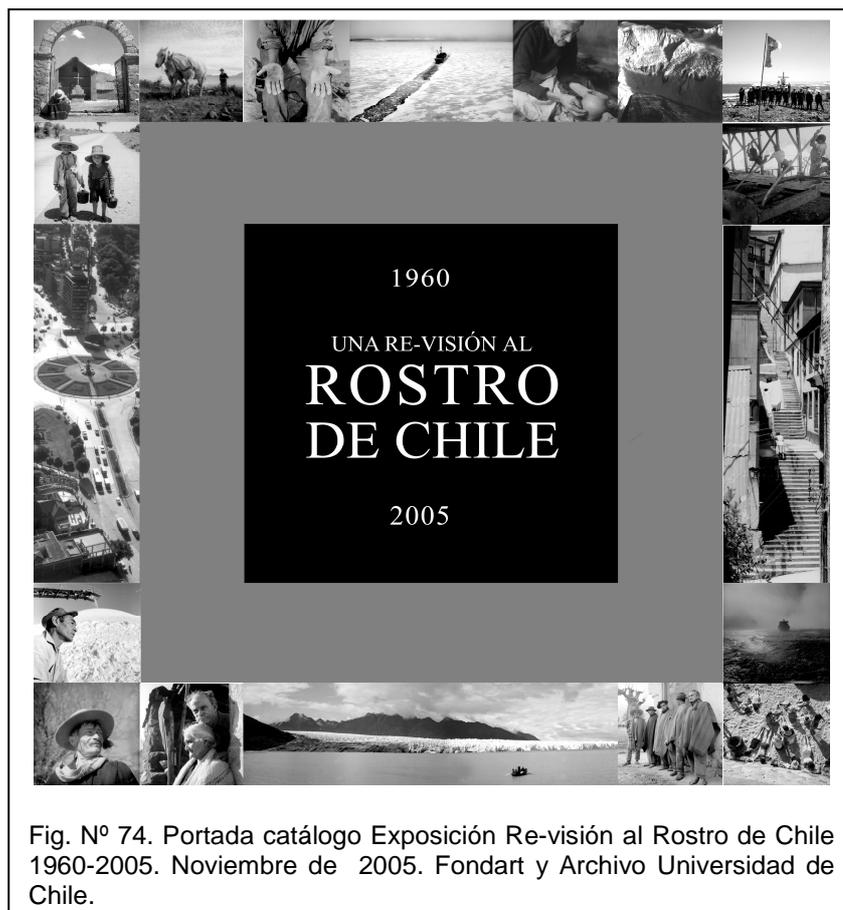
Fig. N° 73 Mario Guillar. Antártica Chilena. Misa en la base O`Higgins. 1960. Archivo Fotográfico Universidad de Chile

La última secuencia fotográfica corresponde al territorio austral chileno en la estampa de la Antártica, (Fig. N° 73) en la imagen se muestra un grupo de marinos en una playa frente a un monolito religioso, la cruz en lo alto destaca el apego a la religión católica, creencia mayoritaria de la población del país.

La bandera chilena adelante simboliza la soberanía territorial por excelencia, capaz de llegar hasta el último rincón del país y así agrupar en la figura de un símbolo patrio – la bandera -, todas las particularidades que conforman la identidad chilena, ahora resguardada por efectivos militares.

En ambos Rostros de Chile a pesar de sus diferencias ideológicas en su concepción, pretende presentar una diversidad de “tipos de chileno” representado a través de íconos -símbolos patrios, del folklore o tipos humanos-, confieren finalmente rasgos étnicos, sociales e históricos con los que una sociedad se identifica con su territorio, aunque esos mismos rasgos se construyan desde un gran diversidad cultural a lo largo y ancho de territorio.

El 23 de Noviembre del 2005 en los patios centrales de la Universidad de Chile se inauguraba una tercera exposición. *Una Re-visión al Rostro de Chile 1960-2005*, bajo la dirección de José Moreno -Director del Archivo Fotográfico Universidad de Chile- en conjunto con un grupo de investigadores, quienes logran materializar el proyecto más ambicioso en lo que a recuperación de la memoria visual de la sociedad chilena se refiere. Rescatar el *Rostro de Chile*, es también reconocer la figura olvidada de su gestor -Antonio Quintana-, en la historia de la fotografía chilena y enmarcar su obra dentro de los momentos más importantes de la creación artística e intelectual de la plástica nacional de del siglo XX (Fig. Nº 74).



CONCLUSIONES.

Hablar de la obra de Antonio Quintana entre los años 1930 y 1960, es conferir un valor documental y artístico a una producción trabajada desde lo social. Documental, por poseer un claro mensaje de contenido social impresos en sus imágenes a partir de su capacidad de fidelidad al registrar “la realidad chilena”, en un ejercicio por configurar un mapa de “tipos humanos” que identifiquen a esta larga y angosta faja de tierra para la exposición *Rostro de Chile*. Artístico, por aportar un lenguaje visual que produce un efecto estético que cautiva al espectador, donde el fotógrafo desde su experiencia manifiesta una expresión personal -una reflexión-, en un trabajo que se encuentra en los límites entre la razón y la pasión.

A lo largo de esta investigación y tras el análisis de la obra de Antonio Quintana, se propone un reflexión de tipo histórica y estética del rol que ocupa la fotografía en la sociedad, al permitir dejar testimonio gráfico de hechos históricos y cotidianos que se habrían perdido sin dejar huella en la memoria del ser humano de no haber existido este soporte visual.

Se puede aseverar que en toda la producción de Quintana hay un afán de mostrar en imágenes una crónica social de su época, en que los cambios culturales, económicos, históricos y políticos acaecidos en la primera mitad del siglo XX influenciaron directamente en el cambio del modo de vida de la sociedad chilena entre las décadas del ´40 y `60.

Con esto tenemos una primera certeza, **la fotografía es más que un registro mecánico, es memoria visual y emotiva de los acontecimientos que marcan el sentir y pensar del hombre**, documentados posteriormente en

imágenes bajo el prisma de la mirada de un fotógrafo/autor. En los capítulos I y II se plantea este principio desde dos enfoques. Uno de carácter estético, en cuanto a la relación sensible y teórico que mantiene el hombre con el objeto convertido en imagen, y por otro lado una reflexión histórica de las prácticas y usos de esta técnica mecanizada en la sociedad contemporánea y en particular de la fotografía chilena del siglo XX.

La fotografía es imagen, técnica y pensamiento producto de la modernidad. Desde su advenimiento en 1826 y a lo largo de su desarrollo técnico e histórico, se le esboza la labor de *médium* para la formación de un corpus que busca “tipos de sujetos”, que entregan a la burguesía de la era capitalista señales que permitan comprender las nuevas relaciones sociales basadas en los conceptos de realidad y objetividad.

Con la fotografía se hace patente el reforzamiento de la propia personalidad, a través del individualismo promovido por el Daguerrotipo en los primeros años (1826) o la Tarjeta de visita en la década de 1860. El mensaje en ambos soportes visuales es claro; perpetuar la imagen del individuo y el legado de su existencia a través del tiempo, valiéndose de medios mecánicos de reproducción masivo.

En el caso de las fotografías de Quintana hay una búsqueda continua en imágenes de lugares y seres humanos comunes y corrientes, quienes otorgan características propias del entorno geográfico y condición social con las cuales la sociedad chilena pueda verse identificada, al contemplar su imagen individual capturada por el lente de una cámara.

Más allá de toda condición mecánica, la categoría fundadora de la fotografía no es la necesidad de figurar o imitar algo que existe sino la necesidad de prolongar la existencia del objeto/sujeto representado. Retener lo que se desvanece -un corte temporal-, como denominaría Phillipe Dubois quien pone en evidencia el transcurso del tiempo. Los extractos de éste captados en imágenes -espejo de lo real-, se transforman en memoria que testimonia la presencia real del pasado, referencia convertida en imagen. En palabras de Barthes, “[...]. La foto es literalmente una emanación del referente, de un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí [...]”⁶⁶, finalmente la fotografía busca la retención de un instante, al vincular en imágenes el pasado con el presente y transformarlo en la manera más expedita en que nos aproximamos al mundo.

En el caso de la fotografía chilena desde su llegada al país en 1840, plantea -a lo largo del capítulo II- su cariz documental como medio efectivo de apropiación cultural en el proceso formativo de la sociedad chilena. Donde el retrato fotográfico se transforma en un género de validación social, tanto para la aristocracia que intenta mantener su sitial como para la clase media que aspira a posicionar un status propio, de acuerdo a un ideario de progreso y modernidad durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX.

Si bien el trabajo de Quintana adhiere a la corriente documental que se desarrolla en el país desde el siglo XIX, se debe tener en cuenta que su fotografía no responde a la necesidad de mostrar a la alta sociedad burguesa de su época o el realizar documentos con fines de estudios antropológicos o geográficos.

⁶⁶ Barthes, Roland Op. Cit. Pág. 195

Al contrario, con su irrupción en la escena fotográfica nacional durante los años '30 marca el inicio de la fotografía documental de carácter social en Chile. Al plantear la hipótesis si es posible entender su producción como un discurso político-social que presenta en imágenes la identidad del pueblo chileno, se pretende demostrar en el capítulo III que Quintana efectivamente logro transformar la fotografía en un mensaje visual que perdura en el tiempo.

La composición de la imagen en el lente y el uso de nuevos avances técnicos dan como resultado final una imagen creada por el fotógrafo, consciente de la relación de obra abierta que se forma entre él (fotógrafo), el sujeto a fotografiar y el público con la menor cantidad de filtros posibles.

Desde ese punto de vista su fotografía cumple con el objetivo de ofrecer en la mayoría de sus retratos, una especie de radiografía de la relación del hombre y su entorno -sea un paisaje rural o urbano-. Hay un interés por mostrar un problema de mucha complejidad; escarbar a grandes y profundos rasgos lo que ha sido la identidad en la sociedad chilena a lo largo de nuestra historia contemporánea, al establecer una relación entre los temas tomados por la fotografía y las circunstancias en que estos fueron establecidos en la imagen fotográfica.

De acuerdo a los objetivos planteados en la investigación se estipuló una periodización entre los años 1930 y 1960, decenios en que Antonio Quintana desarrolla su producción artística. A partir del uso de elementos formales se establece una división en tres períodos, según la evolución en la composición de la imagen que entrega carácter de autoral a su obra:

Primer Decenio

- Se considera la década de 1930 como un período de ensayo y práctica en el uso de químicos y sistemas de revelados, desconocidos hasta ese entonces en el país. Se constató que Antonio Quintana utilizó una cámara Rolleiflex doble objetivo y placas de vidrio de 13 X 18 y 18 X 24 cm. para negativo, que posteriormente cambia a formato de película 6 X 6 cm. y 35mm.

- Predomina en este lapsus la fotografía de reproducción de obras de artes y de encargo. Este punto no puede quedar excluido, ya que de sus trabajos nacen los primeros catálogos de artistas nacionales, así como revistas especializadas de arte y arquitectura.

- Desde sus primeras participaciones en los Salones de Fotografía muestra una clara tendencia hacia el documentalismo social, rompiendo con la línea temática imperante (retrato de estudio y paisaje campestre) y estilístico de sus contemporáneos, sin embargo mantiene la manera clásica de componer una imagen.

Segundo decenio

Comprendido entre 1940 y 1950, en este período hay una búsqueda de tipo autorral por parte de Antonio Quintana, marcada por una fuerte tendencia hacia el documentalismo social -influencia por su militancia en el partido Comunista-, que lo lleva a buscar de manera autodidacta nuevas influencias artísticas desde dos corrientes estilísticas; la norteamericana de primera mitad del XX y el realismo soviético, que agrupa a artistas constructivistas, cineastas y fotógrafos.

Aquí su fotografía adquiere una doble finalidad. De rol social, al mostrar en imágenes la contingencia, producto de los cambios sociales acaecidos en la primera mitad del siglo XX, pero sin caer en la denuncia o reforma de este nuevo medio de comunicación y tecnología, y en su rol de arte por la búsqueda de un lenguaje personal del autor, que contenga originalidad y autenticidad. Dos componentes esenciales a la hora de considerar que una imagen sea o no artística. En la fotografía de Antonio Quintana destacan los siguientes elementos compositivos y técnicos:

- Instalación de la fotografía de gran formato (2 X 3mts), técnica inédita en Chile inspirada en el muralismo mexicano por su contenido social, focalizado en la figura de la clase obrera. Uso de la iluminación con fuente natural por sobre la artificial, en la cual se aprecian un fuerte contraste de claros y oscuros lo que permite distinguir contornos y volúmenes de la figura retratada.

- En los retratos utiliza en la mayoría de las veces ángulos contrapicados para dar mayor solemnidad al modelo retratado, independiente a su condición social, éste será un rasgo formal fundamental en la obra de Quintana.

- Durante este período Antonio Quintana trabaja con planos generales, medio y primeros planos, donde se acentúa un equilibrio entre figura compleja / fondo simple. El resultado es una figura central que narra la "historia", con el mayor de los detalles. Centra su mirada en manos, rostros y objetos relacionados con el trabajo en el campo y la industria, los que son convertidos en símbolos inequívocos de la clase obrera y de su ideología política.

Tercer decenio

El último período entre 1950 y 1960 es donde observamos la madurez y sello personal en la fotografía de Antonio Quintana, definición que termina con la realización de su obra cumbre, el proyecto *Rostro de Chile*. Gracias a la experiencia adquirida a través de sus encargos de anuarios para distintas industrias nacionales, Quintana recorre y capta con su cámara lugares hasta entonces desconocidos para una gran parte de la población.

La exposición *Rostro de Chile* surge del afán por presentar una especie de descripción geográfica y poblacional de nuestro país y plasmar en fotografías el medio socio-ambiental que entreguen características étnicas, culturales y folclóricas, que engloban las circunstancias sociales de cada región. Ya no podemos hablar de un solo tipo de chileno; Antonio Quintana, Roberto Montandón y Domingo Ulloa, explican en cada imagen que el chileno puede presentarse bajo diferentes *tipos*, la unidad de una nación existe en la medida en que se reconozcan las diferencias culturales entre una región y otra.

Adquiere gran notoriedad al ser un trabajo comprometido con la causa social que representa la realidad que le rodea. Conciente de la importancia de la creatividad con que se debe enfrentar al tema a retratar, Antonio Quintana y el resto de los fotógrafos participantes en la muestra logran plantear con diferentes miradas o ideologías una sola reflexión al respecto; *Rostro de Chile* es el resultado de la pasión por el oficio que sobrepasa lo técnico. Es la necesidad de este grupo de artistas de tomar un rol activo en la sociedad y de influir en ella, motivados por un interés de contribuir al afianzamiento de un sentimiento de cohesión social con el territorio.

Decir en imágenes “¡Esto es Chile!”, es igual a exhibir y dejar al descubierto la propia identidad, opacada en sus raíces debido a la influencia de modelos extranjeros impuestos por los medios de comunicación. Aquí encontramos notables diferencias con respecto a dos exposiciones posteriores -con desfase de 21 años cada una-, que retoman el trabajo realizado para el primer *Rostro de Chile*. La exposición homóloga de 1984 cumple expresamente con publicitar un ideario de gobierno, que mejore la imagen del Régimen Militar en el exterior y la exposición *Una Re-visión al Rostro de Chile 1960-2005*, que cumple un rol documental de presentar como se hizo técnicamente -a través de reencuadres- las imágenes finales para la muestra de 1960.

En ambas exhibiciones se deja al descubierto el problema del desfase temporal e ideológico que puede sufrir una imagen, al ser descontextualizada de su idea original y contexto histórico para transformarla en nuevas re-lecturas, que no lograron dimensionar el real alcance histórico y artístico de la obra de Quintana

Al concluir esta revisión global de la obra de Antonio Quintana y a modo de dar una respuesta, al planteamiento sobre el valor documental de su trabajo y discurso representado en imágenes. Podemos aseverar que todos sus trabajos y en particular el *Rostro de Chile* responden expresamente a un manifiesto de su pensamiento político (Comunismo), no como un panfleto del partido o publicidad de su ideario.

Al contrario, en toda sus imágenes hay un afán de enseñar al público de la década del '60 la sociedad chilena en todas sus facetas y recalcar el trabajo de la clase obrera y campesina como tema principal, las cuales resumen finalmente la historia del hombre a lo largo de los siglos; esfuerzo y superación

humana por sobre un ambiente hostil en la formación de las estructuras sociales que hoy en día conocemos.

Esto confirma que ninguna imagen en fotografía es inocente ni neutral, ésta es ciertamente limitada por razones de tipos físicas y sensitivas al seleccionar y organizar en el visor fragmentos de la realidad. Toda imagen es resultado de la trayectoria y memoria del fotógrafo, mas tampoco es una mirada contaminada, el fotógrafo se resiste a perder la pureza de sentir desde su mirada primigenia. Aquella que remite constantemente al origen, que aún se asombra ante los aconteceres de la vida y que cuestiona al mundo que la rodea. En otras palabras se trata de marcar la diferencia entre un registro visual mecánico y una fotografía de autor que traspasa lo documental para convertirse en arte.

Porque la fotografía para ser considerada una obra de arte, debe convertirse en algo más que un documento frío o una imagen correcta que genere un placer estético, gracias al dominio técnico del autor. Una fotografía debiera provocar, crear una herida o un *punctum* como define Barthes a esa cualidad de llamar la atención de quién observe en una imagen las posibles verdades que encierre el mundo que nos rodea y que transmite el artista en imágenes. Esa capacidad de expresión hace que una fotografía sea retenida en el inconciente colectivo a lo largo del tiempo.

Antonio Quintana es el fiel reflejo de este noema; todo puede ser objeto de duda y por ende objeto fotografiable. En consecuencia su fotografía autoral es un descubrir lo oculto y rescatarlo, en una especie de crónica de los cambios políticos y sociales acontecidos en el país a mitad del siglo XX y que sin embargo, tuvo la capacidad de imprimir en la imagen su propia sensibilidad e inquietudes como artista más allá de todo dominio técnico.

Aquí encontramos el verdadero valor artístico e histórico de su obra y el motivo de rescatar su nombre del olvido. La fotografía al ser validada como documento para investigaciones históricas, también puede crear espacios sensitivos para la interrogación de nuestro entorno. Necesario para el conocimiento del otro y de uno mismo -la memoria visual y emotiva-, que finalmente se transforma en el testimonio tangible del individuo y su colectividad a lo largo del tiempo.

BIBLIOGRAFÍA.

Bibliografía General

CORREA, SOFÍA. 2001. Historia del siglo XX chileno; balance paradójal. Santiago de Chile, Editorial Sudamericana. 428 p.

EDICIONES EMPRESA PERIODÍSTA CHILE. 1967. Diccionario Biográfico de Chile 1965 -1967, Decimotercera edición. Santiago. Pág. 1261.

FISCHER, ERNST. 1985. La necesidad del arte. Traducción de J. Solé-Tura. Ed. Barcelona Península. 270 p.

FRANCASTEL, GALIENE y PIERRE. El Retrato. 1978. Madrid, Editorial Cátedra. 236 p.

GODOY, HERNÁN. 1976. El carácter chileno. Santiago: Editorial Universitaria. 553 p.

PEREIRA SALAS, EUGENIO. 1992. Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile. 344 p.

VILLALOBOS, SERGIO. 1982. Historia de Chile. Santiago: Editorial Universitaria. 869 p.

Bibliografía Especializada

Libros

A.A.V.V. 2000. Historia de la fotografía en Chile: Rescate de huellas en la luz. Santiago: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico. 142 p

BARTHES, ROLAND. 1992. La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. 2ª edición. Barcelona: Ediciones Paidós. 207 p.

BAURET, GABRIEL. 1999. De la fotografía. Buenos Aires: Editorial La marca 140 p

BENJAMIN, WALTER. 1973. Discursos Interrumpidos I. Madrid: Taurus. 143 p.

- BERESTOVOY, KAREN. 2000. El fotógrafo Marcos Chamudes. Santiago: Ediciones de la Universidad Internacional Sek. 129 p.
- BOURDIEU, PIERRE. 1979. La Fotografía un arte Intermedio. México: Nueva Imagen. 416 p.
- CSILLAG PIMSTEIN, ILONKA. 2000. Conservación. Fotografía Patrimonial. 5ª Edición. Santiago. Andros Impresores. 126 p
- DICCIONARIO ESPASA FOTOGRAFÍA. 2002. Dirigido por Juan Miguel Sánchez. Madrid: Ediciones Espasa. 678 p.
- DUBOIS, PHILLIPPE. 1994. El acto Fotográfico. Barcelona: Paidós. 191 p
- FREEMAN, MICHAEL. 1986. El estilo en fotografía. Madrid: Ed. H. Blume. 215 p
- FREUND, GISÉLE. 1986. La fotografía como documento social. 4º edición. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 207p.
- FLUSSER, VILÉM. 1990. Hacia una Filosofía de la Fotografía. México: Editorial Trillas. 78p.
- KOSSOY, BORIS. 2001. Fotografía e Historia. Buenos Aires: Editorial La marca. 123p.
- LEMAGNY, JEAN-CLAUDE y ROULLÉ, ANDRÉ. 1988. Historia de la Fotografía. Barcelona: Ediciones Martínez Roca. 286 p.
- MARINELLO, JUAN DOMINGO. 1978. Fundamentos prácticos de fotografía. Santiago: Teleduc. 117 p
- NEWHALL, BEAUMONT. 1983. Historia de la fotografía: desde sus orígenes hasta nuestros días. Barcelona: Gustavo Gili, 344 p.
- PEREIRA SALAS. 1942. El centenario de la Fotografía en Chile 1840-1940. Boletín N° 20 Academia Chilena de la Historia primer trimestre. Pág. 51-77
- RODRIGUEZ VILLEGAS HERNÁN. 1985. Historia de la Fotografía en Chile: registro de daguerrotipistas, fotógrafos, reporteros gráficos y camarógrafos. 1840-1940, Boletín de la Academia Chilena de la Historia, N° 96: Pág. 189-340,

SONTAG, SUSAN. 1981. Sobre la fotografía. 2ª edición. Barcelona: Edhasa. 217 p.

SOUGEZ, MARIE LOUP. 1991. Historia de la fotografía. 4ª edición. Madrid: Ediciones Cátedra S.A. 510 p.

TEILTEMBOIM, VOLODIA. 2000. Pablo Neruda; obras completas V. Nerudiana dispersa II 1922- 1973. Santiago: Ed. Opera Munde. 533 p.

Tesis

DIAZ, ELISA. 2000 ¿Quién sonríe en los retratos fotográficos de la segunda mitad del siglo XIX en Chile? Tesis Magíster en Artes con Mención en Teoría e Historia del arte. Universidad de Chile. 89P.

LOPEZ, SONIA. 2000, La fotografía en Chile: Sergio Larraín Echeñique, un renovador del lenguaje propio de la fotografía. Tesis Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del arte. Universidad de Chile. 89P.

MORENO, BECERRA, MARIANA. 2003. Periodización del retrato fotográfico en la obra de Jorge Opazo, tomando en cuenta criterios estético-formales. Memoria de título Universidad Internacional SEK. 134p.

NILO GATICA, ANDREA CECILIA. 1996. Una mirada a los fotógrafos en Chile: 1950–1980. Memoria de Título Universidad Católica. Santiago, Chile. 144 p.

Catálogos

UNIVERSIDAD DE CHIILE; 1842-1942. 1942. Copyright by Universidad de Chile. Santiago de Chile. 85 p.

_____. 1953. La Escuela de Ingeniería y la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile presentación fotográfica Antonio Quintana. Editorial Zig-Zag, Santiago de Chile. 50 p.

MUSEO DE BELLAS ARTES. Salón Oficial del Estado: 1935. Santiago: Impresiones Leblanc. 15 p.

_____. Salón Oficial de Artes Plásticas. 1937. Santiago: Museo de Bellas Artes. Impresiones. Leblanc. 17 p.

_____. Sal3n Oficial del Estado. 1938. Santiago: Impresiones. Leblanc. 21p.

_____. I Sal3n Oficial de Club Fotogr3fico de Chile. 1938. Santiago: Impresiones. Leblanc. 21 p.

BULNES, ALFONSO. 1933. Juan Francisco Gonz3lez. Cuarenta reproducciones fotogr3ficas / por Antonio Quintana. Santiago. Pontificia Universidad Cat3lica de Chile, Facultad de Bellas Artes. 67p.

LAGOS, TOM3S 1953. El Huaso; fotograf3as de Antonio Quintana, Mario Vargas; fotograf3a -cinematograf3a de Universidad de Chile, dibujos de Lu3s Troncoso Ossand3n. Santiago. 432 p.

MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES. 1985. El rostro de Chile. Universidad de Chile. Direcci3n de asuntos culturales e informaci3n. Santiago 95 p.

MORENO, JOS3. 2005. Exposici3n Re-visi3n al Rostro de Chile 1960-2005. Santiago. Proyecto Fondo Nacional de la Cultura y las Artes. Fondart

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTE. 2000. Chile 100 a3os Artes visuales. Santiago: MNBA. 96 p.

MU3OZ, DIEGO. 1962. Villa Nu3oa. Redacci3n y diagramaci3n Diego Mu3oz; fotograf3a Antonio Quintana. Nu3oa. Ediciones Vera y Gianini. 96 p

NERUDA, PABLO. 1961. Las Piedras de Chile. Fotograf3a de Antonio Quintana. Editorial Losada Buenos Aires. 132 p.

REVISTA DE ARTE. 1934-1936. Publicaci3n bimestral de la divulgaci3n de la Facultad de Bellas Artes Universidad de Chile. A3o I (N3 4, 11,12).

Art3culos de Revistas y Diarios

Diarios

La Secretar3a General de la Universidad de Chile tiene el agrado de invitarlo a usted a la exposici3n fotogr3fica Rostro de Chile. Que se inaugura ma3ana Jueves 13, a la 19:30 horas en los patios de la casa Central. Diario El Mercurio de Santiago, Mi3rcoles 12 de Octubre de 1960.

DÍAZ ARRIETA, HERNÁN, Día a Día; Rostro de Chile. El Mercurio de Santiago, 17 de Octubre 1960.

Consternación por la muerte del gran fotógrafo Antonio Quintana. Artículo Diario El Siglo. Santiago 21 Junio de 1972 Pág. 1-3

Adiós de un gran maestro. Artículo Diario El Siglo. Santiago 23 Junio de 1972 Pág. 3

DOMINGUEZ, DELIA. Antonio Un niño andaba por tus ojos. Revista Semanal Diario El Siglo. Santiago 2 Julio de 1972. Pág. 15-30

GIEMINIANI, MARCELA. Exposición de fotografías de Antonio Quintana; imágenes de un maestro de varias generaciones. Diario La Época, Santiago 3 Junio de 1994. Pág. 7 y 8

LABARCA, CRISTIÁN. El esperado libro de Antonio Quintana. Artículo Diario Siete. Santiago 29 de Junio de 2005. Pág. 27

MANDUJANO, VICTOR. Rostro de Chile: La mejor, la más grande de todas. Actividad cultural cuerpo C. El Mercurio. Domingo 24 de Julio de 2005. Pág. 18-19.

MEZA, MARÍA ELENA. Antonio Quintana; el Fotógrafo de las mil caras de la patria. La Nación. Domingo 3 de julio de 1994. pág. 34-35

Exhiben selección del recordado montaje "Rostro de Chile"; Reviven la muestra fotográfica más impactante de la historia de Chile. Diario Las últimas noticias. Domingo 27 de Noviembre de 2005.

VIDAL, VIRGINIA. Antonio Quintana. Diario El Siglo. Santiago 21 Junio de 1972 Pág. 10

Revistas

Exposición retrospectiva de Alberto Valenzuela Llanos en la sala Museo de Arte Contemporáneo. Fotografía de Antonio Quintana. Revista En Viaje Julio de 1939 pág. 73

A.A.V.V. Revista Arquitectura y Construcción. Marzo 1946 - Diciembre 1947. Santiago. Editorial Zig. Zag.

Continente. Abril 1950. Mensuario de artes, letras, ciencias, humor, curiosidades e interés general. Revista inscrita en el Instituto verificador N° 37. Buenos Aires: Editorial Los Dos. Págs. 22, 24,25, 28, 29, 32, 33, 34, 35 y 36.

Antonio Quintana presentó progreso de la construcción en Chile. Revista Pomaire N° 2. Enero de 1957. Pág. 5

Rostro de Chile en fotografías. Artículo Revista En Viaje sección propaganda y turismo de Ferrocarriles del Estado. Santiago Diciembre 1960 N° 326. Págs. 19, 20, 21

UNIVERSIDAD DE CHILE, Octubre 1960. Boletín N°15 .Santiago. Pág. 6-25

A.A.V.V. 2002. Revista Chilena de investigaciones Estéticas Aisthesis N° 35. Santiago. Editorial Publicaciones Periódicas Pontificia Universidad Católica e Instituto de Estética.

Una re-visión del Rostro de Chile: La mirada de los pioneros de la fotografía social. Redcultura. Diciembre de 2005. Publicación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de la Región Metropolitana. Año 2 N° 13. Pág. 4

DÍAZ, ALEXIS. 2002. Antonio Quintana El fotógrafo militante. Revista Mercado Negro, año 4 (12) Abril Mayo. Editorial Lom.

DÍAZ, BELFOR. Junio 1988. La fotografía de Autor en Chile, Revista Punto de vista N° 8 Pág. 17.

ELSSACA, THEODORO. 1998. La fotografía como arte en Chile; historia análisis y estética. SATIVM-Centro de estudios de cine y fotografía. Santiago.

HOPPE, ALFREDO. Enero-Febrero 1972. Medio siglo del Arte fotográfico en Chile. Revista del Banco del Estado de Chile año 2 (4). Pág. 4-9.

LABARCA, CRISTIÁN. Abril 1997. El soñador renacerá cada día. Revista Fotografías N° 1.

MUAT, FRANCISCO. 1998. Ojo de Buey; Antonio Quintana, El rostro de Chile. Santiago: Fotobanco

PEREIRA SALAS, EUGENIO. 1941. Antonio Quintana. Monthly Andean. Chile-United States Cultural Institute. November. Santiago. Imp. y Lito. Diener. Pág. 20-23.

TORRES, ALDO. Noviembre 1962. El Arte fotográfico de Antonio Quintana, Revista Alerce año 1 (5) Editorial Sociedad de Escritores de Chile.

TORRES, GERARDO. Septiembre 1990. Rostro de Chile. Revista Punto de Vista N° 10 de la Asociación de Fotógrafos Independientes

Entrevistas

GAMBOA MARLY. Santiago Junio de 2005. Historia de la fotografía Chilena, Entrevista a Juan Domingo Marinello 1 audiocasette, 1hr., 20 min.

_____. Santiago Junio de 2005. Antonio Quintana, Entrevista a Gerardo Torres 1 audiocasette, 1hr.

_____. Santiago. Agosto 2005. Entrevista a Pedro Millar, alumno de Antonio Quintana en cursos de extensión Universidad de Concepción 1956-1957. 1 audiocasette, 1hr. 25 min.

_____. Santiago Septiembre 2005. Entrevista a Gonzalo Leiva, Historiador, Profesor Instituto de Estética Pontificia Universidad Católica y Ex Director Museo Histórico Nacional, 1 audiocasette 1hr 15 min.

_____. Santiago Noviembre 2005. Entrevista a José Moreno Fabri, Director Archivo Fotográfico Universidad de Chile, 1 audiocasette, 1hr 30 min.

_____. Santiago Noviembre – Diciembre 2005. Domingo Ulloa. Ex jefe de Laboratorio Fotográfico Universidad de Chile y fotógrafo participante de la muestra Rostro de Chile 1960. 2 audiocasette, 1 hr, 30 cada uno

ANEXOS.

1. Datos Biográficos

1904. Nace el 24 de Julio en Santiago Antonio Quintana Contreras, hijo no reconocido de Antonio Bellet con Demófila Quintana.

1919 -1922. Integra las filas del Partido Obrero Socialista que pasaría a llamarse más tarde Partido Comunista, siendo uno de los fundadores de la colectividad y primer profesor de Marxismo en el país.

1925-1929. Contrae matrimonio siendo muy joven con Tránsito del Villares. Es enviado a Talca donde imparte docencia en el liceo local, más adelante cumple funciones similares en el Liceo de Puerto Montt y en el Liceo N° 5 de Niñas de Santiago.

1933. Postula como delegado en la creación del Frente Único de Maestros, es exonerado del Magisterio docente. Realiza sus primeros trabajos como fotógrafo para la Revista de Arte de la Facultad de Bellas Artes Universidad de Chile

1935. Presenta ocho composiciones fotográficas al Salón Oficial de Bellas Artes; Negro, Blanco, Composición, Escultura, Escultura dos, Cerámica y Composición dos, son sus elegidas para la sección de fotografía.

1936. Gana el Premio Gevaert en la sección de Fotografía del Salón Oficial.

1937. Integra la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Democracia en donde Neruda sería electo presidente y Quintana secretario general. Expone nueve paisajes urbanos y de fábricas en el Salón Oficial de ese año (Viaje en la nieve, Maitenes, Torre, Alta Tensión, Realismo Mágico, Embarcadero, Deporte de Invierno, Trabajo) y participa en el primer Salón Fotográfico de Chile.

1938. Expone ocho retratos y estudios en el II Salón Fotográfico de Chile, Anden, Gimnasia, Arrabal, Retrato, D'almar, Púas, Estudio, Retrato, por su envío obtiene el 29º Premio Profesional. Ingresa a la Revista Arquitectura y Construcción

1939. Presenta cinco obras en el Salón Oficial.

1940-1945. Se desempeña como docente en la Escuela Nacional de Artes Gráficas, donde tiene a su cargo el curso de fotografía.

1941. Fotografía los murales en la escuela México de Chillán, conoce a Alfaro Siqueiros.

1942. Gana el premio de Honor en el concurso fotográfico nacional con motivo del IV Centenario de la Serena.

1943. Obtiene premio de Honor Salón Fotográfico del Circuito fotográfico de Chile. Gana concurso a las mejores interpretaciones artísticas de temas Técnicos, organizado por el Instituto de Ingenieros dentro del Congreso interamericanos de Ingenieros.

1944-45. Primer premio especial, extraordinario de la Compañía Sudamericana de Vapores por fotografía de interpretación del tema marítimo.

1946. Integra las directrices del Frente Popular. Presenta la idea de realizar el Rostro de Chile al Ministerio del Interior, idea que fracasa con la llegada al poder Gabriel González Videla.

1948. Exhibe sus trabajos en la Sala de Exposiciones de los Altos Estudios Cinematográficos de París. Es expulsado del país como consecuencia de la promulgación de la "Ley Maldita", se refugia en Buenos Aires y posteriormente en Montevideo.

1954. Contrae matrimonio por segunda vez con Enriqueta Silva en Montevideo. Vuelve al país de su exilio. Ingresa a la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile.

1956-57. Realiza cursos de extensión de Fotografía en las escuelas de verano Universidad de Concepción. Pedro Millar sería uno de sus alumnos.

1957. Presenta a la Universidad de Chile el proyecto Rostro de Chile.

1958-59. Trabaja en el proyecto durante los meses de Julio, Agosto y Septiembre en la zona Norte.

1960. Presenta en el mes de Octubre la exposición Rostro de Chile

1961. Se publica el libro *Las piedras de Chile*, con poemas de Pablo Neruda y fotografías de Antonio Quintana, este se puede considerar uno de sus últimos proyectos.

1962. Realiza una exposición fotográfica de la Historia del Partido Comunista, en la sede Central de Calle Vergara.

1962-69. Itinerancia Rostro de Chile tanto en Chile como en el exterior. Se detecta una enfermedad en sus ojos viaja a Moscú para operarse de cataratas perdiendo la vista de uno de estos.

1972. Fallece en Santiago en el Hospital J.J. Aguirre.

1984-85. Segunda exhibición de la exposición, Rostro de Chile en el país, bajo la Dirección de Relaciones Exteriores, se realizan cambios editoriales. El Rostro de Chile 1984 solamente viaja a Sudáfrica y China.

1994. Se realiza primera retrospectiva de la obra de Antonio Quintana con 36 fotografías en Calle República Nº 36.

2005. Tercera exposición en la Casa Central de la Universidad de Chile. Una Re-visión al Rostro de Chile 1960-2005. Con fondos estatales entregados por el Consejo de las Artes, Vía Proyecto Fondart.

2. Archivos Fotográficos en posesión de la obra de Antonio Quintana.

2.1. Archivo Fotográfico y Digital Biblioteca Nacional.

En el cuarto piso de la Biblioteca Nacional se localiza el Archivo Fotográfico y Digital, organismo creado en el año 1997 dependiente de la Dirección de Archivos y Museos – Dibam -, su Director responsable es el Señor Rodrigo Aguirre. Al interior de sus colecciones se resguarda el mayor acervo iconográfico del país, compuesto por más de 750.000 páginas separadas en materiales impresos y digitalizados de grabados, manuscritos, mapas, fotografías, etc.

Este establecimiento adquirió en Junio del año 2000, con presupuestos del departamento de Selección de Adquisición y Control (Sealco), una colección privada de fotografía de A. Quintana perteneciente a Santiago Arcos. Bajo declaración jurada se entregan al archivo tres cajas, las cuales contenían 18 álbumes con un total de 3.245 fotografías catalogadas por autor, temas y formato. Éstas corresponden a trabajos de Antonio Quintana entre los años 1940 y 1960 para las revistas Arquitectura y Construcción, Urbanismo y En Viaje respectivamente así como trabajos de tipo personal.

El total se divide en los siguientes formatos:

Negativos: formato 6 X 6 cms. de un total de 2.500 aproximadamente, sólo han sido catalogados 206.

Copias positivos por contactos: formatos 13 X18 cms. y 6 X 6 cms. papel fibra, más ampliaciones de 20 X 30 cms.

Con la finalidad de difundir el legado artístico e intelectual de Antonio Quintana -además de los servicios tradicionales-, la institución publica vía Internet parte de la colección de Antonio Quintana. A través de catálogos en línea en los sitios Memoria Chilena y Biblioteca Nacional, además el Archivo Fotográfico ha dispuesto el acceso a la colección fotográfica de Quintana desde una red local ubicada en dependencias del archivo. Éstos descriptores tienen por objetivo la publicación masiva y expedita de su patrimonio a través de la captura y manejo digital de su colección vía Internet.

2.2. Archivo Fotográfico Universidad de Chile.

Creado en la década del `40 con el nombre de Departamento de Cinematografía y Fotografía, es el primer organismo oficial de la Universidad de Chile encargado de recopilar y almacenar el material fotográfico y audiovisual realizado por profesores y funcionarios de los distintos Departamentos y Facultades para fines académicos. Ubicada su primera sede en las intersecciones de las calles Marcoleta con Santa Rosa. Su primer Director fue René Barrientos, ex funcionario del Ministerio de Educación de la época.

El patrimonio de este archivo consta de más de 350.000 álbumes de fotografía, de los cuales sólo 100.000 álbumes con sus respectivos negativos están clasificados a cabalidad. Estos registros fotográficos cumplen el rol de resguardar en imágenes la historia y vida académica de la Universidad a lo largo de los años.

Con respecto al trabajo de Antonio Quintana se aclara que su función dentro del archivo era de tipo externa para encargos específicos. De este depósito de negativos se constata que la colección fotográfica de Quintana, sólo está formada por trabajos de catálogos realizados para la Universidad desde el año 1936 hasta la década del `60 y no de una colección particular del autor.

La colección de Antonio Quintana consta de aproximadamente 3.500 fotografías con su negativo original. Organizados en álbumes por año y no por tema -para uso público-, se utilizaron formatos negativos 6 X 6 cm., 35mm. y placas de 4 X 5 pulgadas (9 X 12 cm.). Por otra parte *Rostro de Chile* está compilado en 50 álbumes, con un total de 10.000 fotografías y contactos con formato negativo de 35 mm. y 6 X 6 cm. Cabe señalar que una parte de las

copias pertenecían a trabajos realizados por el equipo de Antonio Quintana, Roberto Montandón y Domingo Ulloa en la década del cuarenta.

En 1996 el Archivo Fotográfico se traslada al entre piso del edificio de Archivo Central Andrés Bello, a un costado de la Casa Central de la Universidad de Chile. El archivo actualmente resguarda las colecciones patrimoniales de la Universidad, su actual Director es el señor José Moreno Fabri.

2.3. Archivo Fotográfico y Audiovisual Fundación Pablo Neruda.

El Archivo Fotográfico de la Fundación Pablo Neruda se ubica en dependencias de la *Casa Museo La Chascona*, propiedad de Pablo Neruda con Matilde Urrutia. Construida en 1955 en el actual Barrio Bellavista y abierta al público por Decreto Supremo N° 368 del Ministerio de Justicia, el 4 de Junio de 1986. Éste Decreto Ley publicado en el Diario Oficial de ese mismo año entrega el carácter jurídico a la Fundación bajo los estatutos de “*El cultivo de las artes y las letras*”, preceptos que hasta hoy en día resguarda la institución.

El antecedente directo es el testamento de Matilde Urrutia (fallecida en 1985) siguiendo la última voluntad de Pablo Neruda, quién con anterioridad redacta y da forma a su proyecto de testamento con el apoyo de su abogado Sergio Insunza Barrios. Los borradores plasman el carácter fundacional que Neruda deseaba para su legado, y se constituyen más tarde en la base de la estructura jurídica actual al formular los estatutos que regirían a la Fundación y la designación de los directores y consejeros quienes ostentan sus cargos hasta el día de hoy.

La Biblioteca, el Archivo Fotográfico y la Pinacoteca resguardan las colecciones compuesta por documentos escritos y visuales de la trayectoria del poeta. Matilde Urrutia es la encargada de reunir, ordenar y acrecentar -con la colaboración de amigos cercanos a Neruda- el legado patrimonial e intelectual, que entrega posteriormente a la Fundación una vez que recupera la casa de Fernández de la Plata N° 0192, clausurada en 1973 y saqueada e inundada con posterioridad bajo la Dictadura Militar.

En el caso específico del Archivo Fotográfico y Audiovisual, Matilde Urrutia llegó a reunir un total de 5000 fotografías. Éstas componen la colección privada de Pablo Neruda la cual contiene las actividades públicas y privadas, más el álbum familiar del poeta, desde su fecha de nacimiento en 1904 hasta su muerte en 1973. Colección que toma un carácter biográfico y de estudio de la vida y obra de Neruda.

A la muerte de Matilde Urrutia y encontradas las fotografías en bolsas de basuras en el sótano de *La Chascona*, Hilde Krassa y Ana María Díaz (actual Directora de la Casa Museo), son las encargadas de reordenar el archivo. Ambas realizan un primer catastro de las fotografía por año, identificando personajes, acontecimientos y fechas de las cuatro casas que habitó Neruda (La Sebastiana, Isla Negra, Michuacán y La Chascona), a lo cual agregan citas y textos de los poemas de Pablo Neruda

De un total de 5000 fotografías el 80% (4000 imágenes aproximadamente) son fotografía en blanco y negro que han sido clasificada por fechas, personas y lugares. El formato lo componen copias de positivos en tiras de 35mm. Y negativos 6 X 6 cm. solo un 20% (1000 fotografías) de estos negativos son originales.

De este archivo se encuentran 250 fotografías blanco y negro de autoría de Antonio Quintana, equivalente al 5% del total de la colección de las fotografías realizadas por Quintana a su amigo, el poeta, entre las décadas del `40 al `60. Tras la muerte de Quintana en 1972 su viuda Enriqueta Silva dona, a título personal, este álbum a Matilde Urrutia para la confección de un archivo fotográfico que retratara las actividades festivas y cotidianas de Pablo Neruda más el trabajo realizado para elaboración del libro *Las Piedras de Chile* en 1960.

Actualmente se realiza un proyecto de conservación y digitalización del Archivo Fotográfico para su recuperación total, por parte de su actual Directora Carolina Briones. Con la gestión del Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico con el apoyo económico de la Fundación Andes y Fundación Neruda, pretende para el año 2007 finalizar el proyecto que facilite la divulgación y acceso al público del material fotográfico y audiovisual contenido en sus archivos a través de Internet.