



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES

SANTIAGO QUILTRO
RETRATOS DEL MALTRATO ANIMAL

OLGA MACARENA QUEZADA BILBAO

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE FOTÓGRAFA

PROFESOR GUÍA:
MARÍA ELENA MUÑOZ

SANTIAGO DE CHILE
AGOSTO 2015

"A mis perros Filomena y Van Gogh"

AGRADECIMIENTOS

Este proyecto comenzó en agosto de 2013 con la fotografía de “Coque” y finalizó los últimos días de marzo de 2015 con la de “Gaspar”. En este proceso que duró año y medio aproximadamente pasaron muchas personas: Amigos y profesores que han aportado con técnica, logística, textos, conceptos y reflexiones para mi memoria, mi familia que me ha apoyado en cada paso incondicionalmente durante todo este tiempo, rescatistas, veterinarios, hogares temporales, familias adoptivas y desconocidos, quienes ayudaron en cada uno de los casos de distintas maneras... La lista es muy larga y mis agradecimientos a cada uno de ellos es infinito.

Cada una de las personas que colaboró con “Santiago *Quiltro*”, confió en mí y cree en la posibilidad que estas fotografías puedan ayudar a mostrar una parte de esta cruda realidad. Pero quiero agradecer en especial a mi amiga Gabriela Jarpa, “Gaviota”, quien me mostró este “*perro mundo*” y quien finalmente ha sido mi inspiración para visibilizar la realidad de los perros maltratados.

Son muchas las historias que conocí en este proceso, 20 de ellas llegaron a cumplir su objetivo, pero varias quedaron en el camino. Fue tan potente y a ratos desgarrador, que ahora siento un compromiso.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO 1.....	8
1. REFLEXIONES EN TORNO A LA FOTOGRAFÍA.....	8
1.1 ICONICIDAD, PRUEBA Y VERDAD.....	8
1.2 INTERPRETACIÓN / MANIPULACIÓN.....	13
1.3 LO BELLO, LO FEO Y LO SUBLIME.....	18
1.3.1 BELLEZA Y HORROR (O la belleza del horror...)	18
1.3.2 LO FEO.....	28
1.3.3 LA FOTOGRAFÍA DE LO SURREAL.....	32
CAPITULO 2.....	36
1.REFERENTES.....	36
1.1 DIANE ARBUS.....	41
1.2 SERGIO LARRAÍN.....	46
1.3 YOSSI LOLOI.....	51
2. FOTOGRAFÍA Y ACTIVISMO.....	55
3. ¿POR QUÉ FOTOGRAFIAR PERROS?.....	61
CAPÍTULO 3.....	66
1. PERRA MOTIVACIÓN (o “A otro perro con ese hueso”).....	66
2. LENGUAJE FOTOGRÁFICO.....	71
3. CATASTRO <i>QUILTRO</i>	77
CONCLUSIÓN.....	98
APÉNDICE	102
BIBLIOGRAFÍA.....	104

INTRODUCCIÓN

Quiltro en mapudungun significa perro, pero en la cultura chilena se asocia a un perro sin raza, un mestizo. Estos perros son producto del abandono, viven en la miseria, hacen suya la ciudad, su lucha diaria es la sobrevivencia y mueren en el desamparo.

Con el tiempo la palabra *quiltro* se ha usado para denostar, es sinónimo de inferioridad, de origen desconocido y vulgaridad.

Podría pensarse que la situación de los perros *quiltros* nos reflejan como sociedad. Cada uno de los perros abandonados en la calle trae consigo una triste historia, que se evidencia en su pelaje, su rostro, en las heridas y cicatrices que han dejado sus verdugos. Algo que estando a la vista es siempre invisible. Es ahí donde interviene la fotografía, para hacer nítido lo que antes permanecía en una suerte de nebulosa.

Bajo esta premisa nace la idea de un proyecto fotográfico, de retratos de perros con evidentes señales de maltrato. ¿Para qué? Para probar que una proposición fotográfica puede contribuir a crear conciencia en torno a esta situación a través de imágenes perturbadoras.

La idea es mostrar, sin dogmatismos estéticos ni éticos, la obscenidad de la violencia.

Mostrar las marcas dejadas por la crueldad que existe en nuestra sociedad a través de estos retratos¹ que expresan horror y violencia a modo de testimonio de los sin voz, y de esta manera hacer visible lo ignorado, tras un barniz de belleza.

La idea central de mi memoria es generar, con mis fotografías, una tensión entre conceptos contrapuestos como horror y belleza. Para ello utilizaré el formato de fotografías de estudio, que muestren al perro con evidentes señales de maltrato sobre un fondo blanco tratado con iluminación profesional, tal como se fotografían los retratos de moda.

En su forma se condice con la belleza y en el fondo es una imagen inquietante, atroz, subversiva y contradictoria. Se trata de mostrar el horror con los procedimientos de la belleza.

La propuesta consiste en una serie de 20 fotografías en color, de formato cuadrado a 60 x 60 cms., enmarcadas y presentadas una al lado de la otra. El título de cada retrato será el nombre del perro y el tipo de maltrato al que fue sometido. Ejemplo: "Julieta / Degollada".

El contenido de esta memoria abordará en su primer capítulo algunas reflexiones en torno a la fotografía, en relación a conceptos que se repiten una y otra vez al leer sobre estética fotográfica: Iconicidad, prueba, verdad. Interpretación y manipulación. Lo bello, lo feo, lo sublime y lo siniestro, y por último la fotografía de lo surreal, porque son categorías que participan de mi trabajo.

¹ El retrato es una especialidad dentro de la fotografía. Muchas veces llega a la categoría de artístico por la

En el segundo capítulo describiré mi experiencia profesional y artística en relación a la fotografía de perros y los referentes que me han ayudado a enfocar el tema de los retratos del maltrato animal, como Diane Arbus, por la belleza de sus monstruos; Yossi Loloï, por su forma diferente de ver a la belleza y a la vez utilizar la fotografía como herramienta de protesta; y Sergio Larraín, por sus valiosas reflexiones en torno al discurso de la fotografía y su rol en la sociedad. En el tercer y último capítulo expondré mis motivaciones personales y el lenguaje fotográfico utilizado en los retratos.

CAPÍTULO 1

1. REFLEXIONES EN TORNO A LA FOTOGRAFÍA

Al leer sobre historia y estética fotográfica, aparecen conceptos que se repiten una y otra vez: Iconicidad, interpretación, manipulación, fuera de campo, surrealismo, belleza-horror, complicidad, prueba, verdad y ausencia. Sobre ellos voy a referirme a continuación en relación a mi propuesta.

1.1 ICONICIDAD, PRUEBA Y VERDAD

Abordar el tema del maltrato animal por medio de retratos, nos lleva a hablar del alto grado de iconicidad característico del registro fotográfico. Según Susan Sontag la cámara incrimina, porque las fotografías representan evidencias: es imposible separarlas del referente. *“Una fotografía pasa por prueba incontrovertible de que sucedió algo determinado”*. (Sontag, 1977: 19). Es decir, la fotografía implica verdad. También desde el sentido común la fotografía es reconocida por su veracidad, no solemos ponerla en duda debido a su semejanza con el referente. Incluso, a veces, hay cosas que no aceptamos hasta que vemos la fotografía, este es el caso de la fotografía policial. Es



“La traición de las imágenes”, 1926 /
René Magritte,

una prueba de que algo ha sucedido. De hecho, la deducción del semiólogo Roland Barthes con respecto a la esencia de la fotografía es precisamente esta obstinación del referente en estar siempre ahí: *“En la fotografía una pipa es siempre una pipa, irreductiblemente”*. (Barthes, 2005: 30)

Desde la posición del sujeto fotografiado ‘*spectator*’, el hecho de pararse frente a una cámara implica sinceridad, es un acto solemne que revela su esencia. Y desde el punto de vista del fotógrafo ‘*operator*’, éste pretende apropiarse de una realidad ajena. Así como la escritora Susan Sontag explica:

“Las fotografías no se limitan a verter la realidad de modo realista. Es la realidad la que se somete a escrutinio y evaluación según su fidelidad a la fotografía”. (Sontag, 1977: 128)

Es tan relevante este tema, que incluso las fotografías se han convertido en patrón en cuanto a la apariencia de las cosas, alterando nuestro propio sentido de realidad. La fotografía es una nueva forma de mirar la realidad, es por esto que Sontag se refiere al realismo fotográfico, no como lo que realmente hay, sino como lo que realmente se percibe. Tanto así, que muchas veces la realidad es decepcionante cuando la hemos conocido antes por fotografías. Pero esto ocurre también, porque es el fotógrafo el que mediante una visión expresiva va develando verdades ocultas o aquellas cosas que nadie se detiene a mirar.

“Armados con sus máquinas, los fotógrafos deben atacar la realidad, la cual se tiene por recalcitrante, sólo engañosamente accesible, irreal... Las fotografías muestran realidades que ya existen, aunque sólo la cámara puede develarlas. Y muestran un temperamento individual que se descubre mediante el recorte que la cámara efectúa en la realidad”. (Sontag, 1977: 174)

Las personas se toman fotografías, porque ellas atestiguan algo. Al verlas acceden instantáneamente a un momento pasado donde vuelven a vivir una

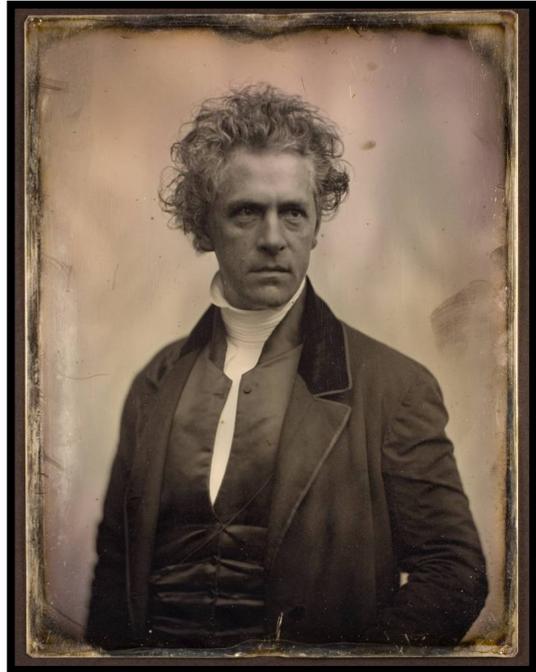
realidad, pero justamente este acto está lleno de “irrealidad”, porque la fotografía es un corte en el tiempo que produce un “doble” de esta realidad, es por esto que cuando las personas mueren, las fotografías adquieren mayor valor. Con la desaparición de su referente, las fotografías nos evidencian la precariedad de la existencia. Lo que vemos es el referente en un tiempo pasado, pero al mirar una fotografía, pareciera que por unos segundos estamos viviendo ese momento en el presente.

Desde el lugar del *'spectator'* cuando se mira una imagen dolorosa, uno se siente a salvo, porque “*eso está allí, no aquí*”. (Sontag, 1977: 235) Tal como el estado de *catarsis*, esa facultad de redimir al espectador de la tragedia de sus propias bajas pasiones, al verlas a través de los personajes de la obra se involucra a tal punto, que experimenta las sensaciones de ellos y de esta manera se purifica, sintiéndose a salvo como el *'spectator'*, que mira las fotografías. Esta conmoción ‘supuestamente perturbadora’, produce una satisfacción catártica. Esto se experimenta en el terreno de lo terrible, pero sin peligro para el *voyeur*, quien busca placer estético en lo espeluznante de dicha seguridad.

Barthes se refiere al *'punctum'*, como aquello que sale de la foto como una flecha para punzar, es lo que hace a las imágenes más perturbadoras que la realidad misma.

“Este nuevo punctum, que no está ya en la forma, sino que es la intensidad, es el Tiempo, es el desgarrador énfasis del noema ‘esto – ha – sido’, su representación pura”. (Barthes, 2005: 146)

Para Barthes, la fotografía es más que una prueba, ya que no sólo muestra algo que ‘ha sido’, refiriéndose a un instante fugaz que fue fotografiado, por lo tanto ‘algo que ocurrió’; sino más bien que ‘ha sido’, vinculando la fotografía con la muerte, refiriéndose a esa condición fantasmal de la fotografía que demuestra empíricamente la intensidad del referente, esa facultad que tiene de permanecer en la imagen. Mostrándonos en el presente, el pasado, lo que ya pasó, lo que ya existió, lo que murió.



Daguerritipo de Southworth y Hawes
Rollin Heber Neal, 1850

“En la vida real soy yo quien cambia de foco, quien hace primeros planos y planos medios. La cámara mira por mí y me obliga a mirar, y no mirar es la única opción contraria”. (Sontag, 1977: 236)

Walter Benjamin se refiere a la importancia del retrato en los comienzos de la fotografía, por la importancia del ‘culto’ al recuerdo. Así como las primeras manifestaciones artísticas se vincularon al ritual mágico y más tarde al religioso, las fotografías tienen esa particular capacidad de capturar ese instante fugaz en un espacio – tiempo. Las fotografías antiguas como los daguerrotipos tenían esa unicidad y ese velo misterioso que es el ‘aura’ de la obra de arte. Con la era de la reproductividad, donde las técnicas de reproducción han ido evolucionando cada vez más, desde el vaciado y el acuñamiento de los griegos hasta la reproducción infinita en la era digital, el arte pierde su carácter de obra única y de esta manera

se destruye el aura. *“¿Qué es el aura propiamente hablando? Una trama particular de espacio y tiempo: la aparición irreplicable de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse”*. (Benjamin, 2003: 47)

Sin embargo, toda esta objetividad de la que nos habla Barthes, es fuertemente cuestionada con la irrupción de la fotografía digital, que se acuña en la era de la reproducción técnica. Al respecto Quentin Bajac dice:

“... habrá afectado muy centralmente el concurso de la referencialidad y que nos abre camino a un ámbito recién estrenado y perfectamente desconocido, el de una referencialidad sin referente (referencialidad cuyo lema ya no sería ‘eso, sin duda, estuvo ahí alguna vez’ sino algo como ‘eso quizás estuvo ahí alguna vez’”. (Zúñiga, 2013: 62)

La imagen digital se compone de píxeles que se ordenan sobre una pantalla, no sobre una superficie fotosensible de haluros de plata, que se revelan químicamente dejando para siempre una huella en la superficie. Lo que hoy tenemos con la fotografía digital son referencias sin el original, por lo tanto sólo nos queda apelar a la ‘fe’ para creer que lo que está ahí es verdad. Y es justamente cuando está puesta en crisis la veracidad de la fotografía, cuando ella toma fuerza a modo testimonial de prácticamente todos los momentos de la vida, con la fortaleza que han tomado las redes sociales como Twitter, Facebook o Instagram, donde minuto a minuto se ven ‘pruebas’ de lo que hacen las personas en su vida cotidiana.

1.2 INTERPRETACIÓN / MANIPULACIÓN

Retomando lo dicho en el apartado anterior, toda esta objetividad, que hoy con la imagen digital se ve cuestionada, ya había sido puesta en duda por las prácticas propias del *'operator'* al momento de tomar una fotografía. Esta idea estaba ya indicada por el binomio *'interpretación'* y *'manipulación'*. Según Boris Kossoy: *"A pesar de la aparente neutralidad del ojo de la cámara y de todo el verismo iconográfico, la fotografía será siempre una interpretación"*. (Kossoy, 2001: 89)

Pese a que las cámaras fotográficas aparentemente capturan la realidad *'tal cual es'*, las fotografías son una interpretación del mundo al igual que las otras artes, aunque la fotografía sea la más mimética de todas.



"Addie Card, 12 años. Hiladora en North Porma"
Serie *Child Labor*, 1908 / Lewis Hine

El fotógrafo, es quien selecciona un momento y lo congela. Es su punto de vista el que aparece a través de la imagen, es por eso que nadie puede asegurar su significado. Pese a que los fotógrafos con preocupaciones sociales intentaban intencionar la lectura de su obra en una sola dirección, como es el caso de Lewis Hine, quien tenía la profunda convicción de que su trabajo podía cambiar el mundo con sus fotografías documentales de carácter

social, sobre las condiciones de trabajo en medio del capitalismo industrial estadounidense. O sin ir más lejos, Sergio Larraín que después de haber fotografiado a 'los ausentes' de la sociedad, como por ejemplo, los niños del Mapocho, radicalmente se retira de la fotografía cuando se da cuenta de que ésta no sirve como agente de cambio. Fotógrafos



como Hine y Larraín, pueden

Serie "Niños del Mapocho" / Sergio Larraín

suponer que su obra puede comunicar un único sentido y con esto develar la verdad, pero el significado puede variar ya que ha sacado algo de contexto para mostrarlo, acentuando ciertos rasgos que a él le interesan, mostrando sólo un fragmento de la realidad, el fotógrafo siempre elegirá el mejor ángulo para mostrar 'su' verdad o para falsear los hechos. Pese a esto, Barthes afirma que la fotografía jamás miente, puede ser tendenciosa, pero jamás falsear la existencia del hecho. No es como la pintura, que puede inventar una realidad inexistente físicamente, alguien o algo debe posar frente al lente para poder obtener una imagen. En base a ese patrón podemos falsear, exacerbar, distorsionar. Sin ese referente físico es imposible crear una imagen fotográfica. *"Las posibilidades de que el fotógrafo interfiera en la imagen -y por lo tanto en la configuración propia del asunto en el contexto de la realidad- existen desde la invención de la fotografía. Dramatizando o valorizando estéticamente los escenarios, deformando la apariencia de sus retratados, alterando el registro físico de la naturaleza y de las cosas, omitiendo o*

introduciendo detalles, elaborando la composición o incursionando en el mismo lenguaje del medio, el fotógrafo siempre manipuló la toma: técnica, estética o ideológicamente". (Kossoy, 2001: 84)

El fotógrafo no sustituye la realidad, sino que organiza, omite, acentúa, selecciona. Por lo mismo, el discurso artístico es capaz de absorber cualquier fotografía si el énfasis está puesto en la subjetividad. De esta manera, toda fotografía puede ofrecer un placer estético.

Incluso las personas al ser fotografiadas cambian su actitud, intentando verse como quieren ser, no como lo que son.

"Cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de "posar", me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. Dicha transformación es activa: siento que la fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica, según su capricho". (Barthes, 2005: 37)

Otra cosa es la 'teatralidad', que encontramos en el artificio de la pose, donde se produce una ruptura de la continuidad descriptiva, una combinación de 'lo verdadero' y 'lo falso', pero esta estética de lo falso preparada en sus detalles pone al descubierto lo grotesco y lo absurdo, encontrando cabida en la fotografía surrealista.

Con la fotografía digital, por supuesto que todas estas dudas con respecto a la veracidad de la fotografía se han incrementado, pero ya antes incluso a partir de un negativo se podían obtener cientos de copias distintas. Obviamente los programas de edición, como Photoshop, han extremado las posibilidades de mutar una fotografía, creando verdaderas 'artes ficticias', donde la fotografía es sólo un punto de inicio para la creación artística.

Hay varias preguntas importantes, que uno se debe hacer al momento de observar una fotografía: ¿Qué es lo que esta fotografía no me está mostrando? (El fuera de campo). ¿Qué es lo que no estoy viendo y sin embargo está ahí?. ¿Qué ocurrió antes, para que tal cosa quedara en tal estado, tal rostro tuviera esa mirada, tal paisaje fuera de esa forma?. Todo aquello inmaterial, jamás podremos capturarlo con la cámara, sin embargo será el mensaje más profundo de la fotografía. Como señala Susan Sontag: *“Los vestigios de la vida cristalizados en la imagen fotográfica pasaran a tener sentido en el momento en que se conozcan y se comprendan los eslabones de la cadena de hechos ‘ausentes’ de la imagen. Más allá de la verdad iconográfica”*. (Sontag, 1997: 92)

Barthes ejemplifica este tema explicando que esta presencia dinámica del campo ciego, es la que distingue la fotografía porno de la erótica.

Es en esta ‘ausencia’, donde está la ‘verdad’ de la fotografía. Es ahí donde tenemos que hurgar, para que la fotografía nos entregue antecedentes, que van más allá de lo visible. Diane Arbus decía que lo real, lo literal, lo específico son elementos inherentes a la fotografía. Reflexionando en torno a las sombreadas imágenes de prostitutas y cafés nocturnos de Paris de Brassai, dijo:



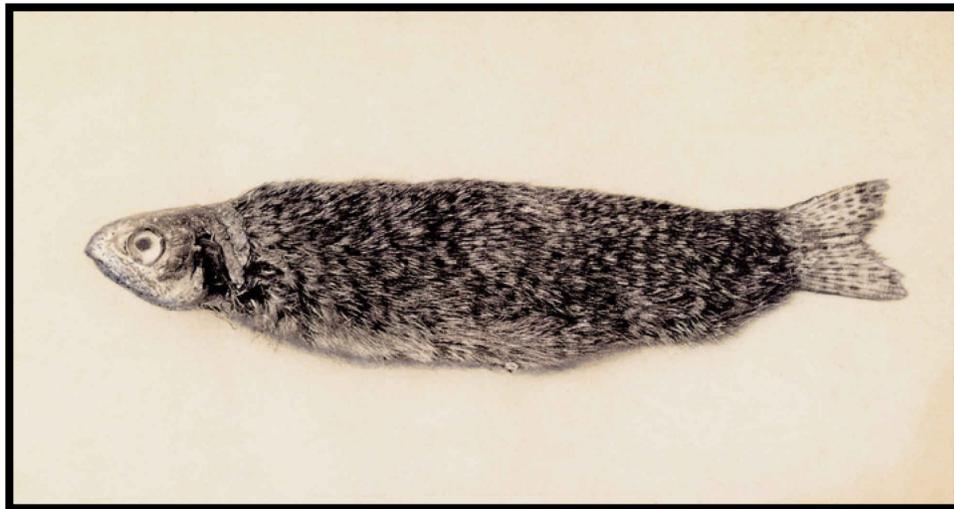
"Prostitute, rue de Lappe",
Brassai (1932), Paris

"Kismet and Mirror",
Bill Brandt (1953)

“Yo estuve obsesionada con la claridad durante años, y Brassai me enseñó algo sobre la oscuridad. En los últimos tiempos me he dado cuenta de que en realidad amo lo que no puedo ver en una foto. En Brassai y en Bill Brandt, hay un elemento de oscuridad casi física, y es muy emocionante volver a ver la oscuridad”. (Boswort, 1999: 330)

Por contraparte, el artista y crítico especializado en fotografía Joan Fontcuberta, que cuestiona la fotografía como representación de la realidad creando imágenes ficticias, pretende contarnos ‘su verdad’: A partir de la famosa frase de Picasso: *“El arte es una mentira que nos acerca a la verdad”*, hace una analogía con la fotografía: *“La fotografía es una mentira que se presenta como real”*. Sus montajes están hechos para hacernos reflexionar en torno a esta idea, es entonces en ese ‘campo ciego’ donde caemos en su trampa.

“La sabiduría esencial de la imagen fotográfica afirma: Esa es la superficie. Ahora piensen -o más bien sientan, intuyan- que hay más allá, cómo debe ser la realidad si esta es su apariencia”. (Sontag, 1997: 42)



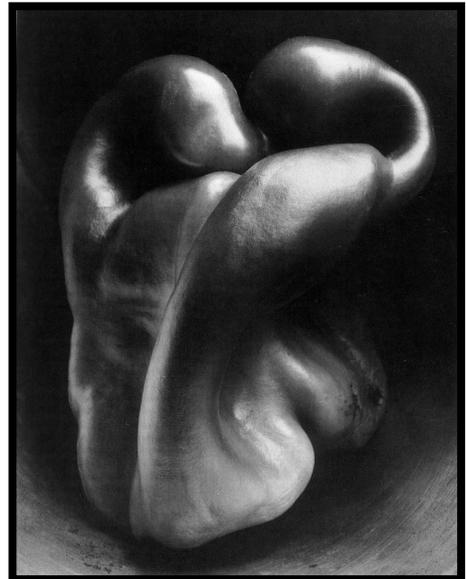
Serie: “The Photography of Nature & The Nature of Photography”, 2013 / Joan Fontcuberta

1.3 LO BELLO, LO FEO, LO SUBLIME

1.3.1 BELLEZA Y HORROR (O la belleza del horror...)

“No escuchéis a Sócrates, no cerréis los ojos a la fealdad para ver la belleza interior, abridlos, y mirad el nacimiento de una belleza terrible. Y también lo siguiente: para crear nuestro paraíso debemos explorar nuestro infierno personal”.
(Cortanze, 2012: 158)

Fotografiar, es poner el acento en algo, discriminar un objeto de atención en medio de un infinito posible, dar valor a un tema. Es probable que no haya tema que la fotografía no sea capaz de embellecer. (Cómo no citar los pimientos fotografiados por el artista Edward Weston)



“La fotografía permite explorar mundos que nos son invisibles”.
(Castaño, 2010: 276)

“Pepper n° 30”, 1930 / Edward Weston

De hecho, lo que mueve a las personas a hacer fotografías es la búsqueda de la belleza, aunque sea en las cosas más simples e insignificantes.



"Asparagus Foliage", 1840 / Fox Talbot

"(El nombre con que Fox Talbot patentó la fotografía en 1841 fue Calotipo: de Kalos, bello). Nadie exclama : "¡qué feo es eso! Tengo que fotografiarlo" Aún si alguien en efecto lo dijera, todo su sentido sería: "Esa cosa fea me parece... bella". (Sontag, 1977: 125)

Incluso es muy común frustrarse cuando se ve algo bello y no se le tomó una fotografía. La cámara ha cumplido la misión de 'embellecer el mundo', convirtiendo las fotografías en medida de lo bello. Estamos acostumbrados a vernos fotográficamente, tanto que pareciera tener un valor incalculable el hecho de ser 'fotogénico', es decir salir bien o 'agradable' en la foto. Hay muchos que le temen a ser 'reprobados' por la cámara, he ahí la incomodidad al posar para una fotografía. Uno espera una imagen 'idealizada', no la realidad. Este sería otro punto que refuta la veracidad de la imagen, nadie va a escoger una fotografía que le devuelva la imagen real, sino más bien la que le muestre lo que quiere ver... o quien quiere ser.

La belleza fotográfica es esa nueva forma de mirar (mirada estética). No se limita a reproducir la realidad, sino que a dar nuevos significados a las cosas tornándolas interesantes, más allá de que si son 'bellas' o 'feas'. La fotografía no es sutil, porque muestra la realidad en dos dimensiones, primero lo más evidente que es el 'objeto' físico, pero en una segunda faceta nos muestra incluso lo que no

vemos en la fotografía: el mensaje, la visión del fotógrafo, el 'lado B' de la imagen, a nosotros mismos representados en la fotografía. Por lo que surge una especie de subversión estética, que nos muestra la verdad, pero con crueldad. Así como la vida muchas veces es cruel, también lo es la cámara que revela todos los detalles que no queremos ver, la fotografía no es precisamente ética.

“Pues la fotografía es, por su misma naturaleza, una manera promiscua de ver, y en manos talentosas un medio de creación infalible”. (Sontag, 1977: 184)

Con las primeras fotografías surrealistas aparece una suerte de 'anti-fotografía', pero ya antes de 1916 Eugène Atget, había realizado imágenes que trascendían al documento. Era prácticamente un desconocido cuando murió, pero los surrealistas reprodujeron algunas de sus fotografías, para publicarlas en su revista *La Révolution Surréaliste* en 1926. Atget tenía la capacidad de descubrir la belleza en lo que el resto desestimaba, elaborar un relato onírico a partir de vitrinas, calles vacías, árboles, forasteros, rincones perdidos. Fue como el *flâneur* de Baudelaire, ese observador compulsivo que había estado siempre en el exterior, distraído, deambulando, dejando pasar el tiempo y que otorga su mirada a la ciudad.



“Avenue des Gobelins”, Paris.
1920 / Eugène Atget

“Pero a pesar de las manifiestas pretensiones de una fotografía indiscreta, improvisada, con frecuencia cruda, de revelar la verdad y no la belleza, la fotografía todavía embellece. En efecto, el triunfo más perdurable de la fotografía ha sido su aptitud para descubrir la belleza humilde, lo inane, lo decrepito. En el peor de los casos lo real tiene un Pathos. Y ese Pathos es la belleza. (La belleza de lo pobre, por ejemplo)”. (Sontag, 1977: 148)

Para los surrealistas lo maravilloso era un factor del arte, pero anteriormente, en el medioevo, el término ‘maravilloso’ señalaba una ruptura del orden natural, pero se diferenciaba de lo ‘milagroso’ porque su origen no era divino.

Este concepto desplazó al automatismo como principio básico del surrealismo.

Para Breton, lo maravilloso tiene dos componentes: la belleza convulsiva y el azar objetivo.

“... lo maravilloso, en todas sus variantes, es lo siniestro, pero proyectado, por lo menos en parte, fuera del inconsciente y lo reprimido...lo maravilloso como belleza convulsiva, como una confusión siniestra entre estados animados e inanimados y luego concebir lo maravilloso como azar objetivo – que se manifiesta en los encuentros repetitivos y los objetos encontrados, revelado como un recuerdo siniestro de la compulsión a la repetición”. (Foster, 1993: 60)

En la belleza surrealista, el placer y el sufrimiento están entremezclados. Breton confiere a la convulsión, la ‘condición’ para la creación de la belleza, declara que *“La belleza será convulsiva o no será”* (Castaño, 2010: 353). Pero la belleza es ‘convulsiva’ en su efecto físico (Deriva de los movimientos involuntarios del cuerpo producidos por estados de histeria). Pero es ‘compulsiva’ en su dinámica psicológica. (Es un impulso obsesivo a la repetición de una acción, por ejemplo a acumular cosas).

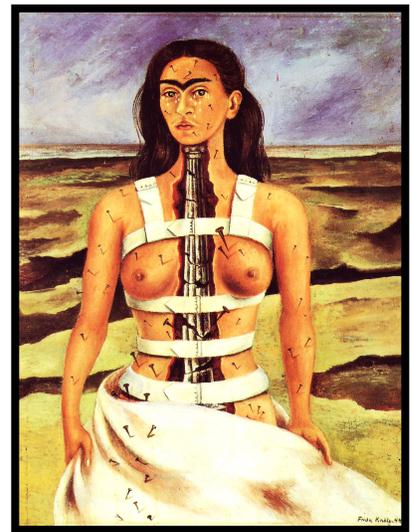
La belleza surrealista participa del retorno a lo reprimido, es decir, de lo siniestro y ambos términos –convulsión y compulsión- sugieren que lo maravilloso encierra una experiencia traumática. Los traumas son variados, al igual que los individuos.

“Ni estática ni dinámica”, esa belleza es como una ‘petite mort’ (orgasmo) en la que el sujeto es liberado de su identidad por medio del trauma, en una experiencia de ‘jouissance’ (goce) que también es una imagen precursora de la muerte. Esta es una de las razones por las que Breton acuña la expresión “belleza convulsiva” por la cual nosotros debemos verla como siniestra”. (Foster, 1993: 100)

La belleza convulsiva pone el acento en lo deforme y evoca lo imposible de representar, convive entre la atracción y la repulsión.

Para Georges Bataille (‘Filósofo del excremento’, como lo llama Breton), la belleza existe en el momento de la obsolescencia, por lo tanto, está unida a la decadencia y a la putrefacción, ya que es el proceso mediante el cual la forma se deshace.

Todo eso reprimido y extraño habita el terreno de la ‘otredad’. El surrealismo centró a ‘la mujer’ como símbolo de ‘lo otro’: un ser más cercano al inconsciente que el hombre y símbolo de la sexualidad y el deseo. Para Breton la obra de Frida Kahlo representaba fielmente ‘lo otro’: lo femenino, lo mexicano, lo ingenuo, es ahí donde liberaba su inconsciente. Estaba extasiado ante Frida y su pintura, pero también ante su personaje: Sus vestidos, su humor, su audacia, su excentricidad y sus excesos.



“La columna rota”, 1944 /Frida Kahlo

En su *Diario*², Frida Kahlo afirma:

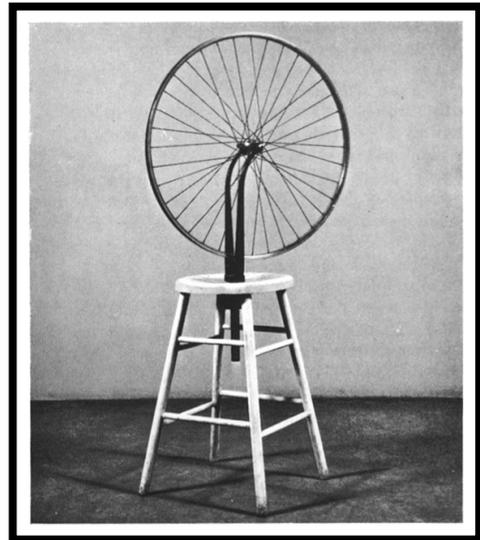
“Yo soy la DESINTEGRACIÓN”. La representación del dolor físico bruto constituye el centro de la obra. “Nada parece más natural que pintar lo que no ha sido satisfecho”. (Cortanze, 2012:126)

Su obra representaba el otro lado de la lucha, muy distinto al de Diego Rivera, en las pequeñas luchas de Frida no había heroísmo.

“Se pintó a sí misma, no como objeto para la contemplación, sino con el cuerpo como terreno de sufrimiento y dolor”. (Fer, Bachelor, Wood, 1999: 248)

El ‘fetiche’ surge como deseo de lo otro, este objeto obsesivo que nace como sustituto de algo, o como lo definió Benjamin: *“El encanto sexual de lo inorgánico”*. (Foster, 1993: 78).

El fetichismo tiene que ver tanto con mirar un objeto, como con el propio objeto. Los *Objet trouvés* surrealistas eran objetos encontrados, que permitían interpretaciones diferentes, porque se habían desviado de su función original. Estos objetos surrealistas resultaban de un proceso de ‘perturbación y deformación’. El vínculo entre fetichismo y



fotografía es estrecho, ya que esta mirada “Rueda de bicicleta”, 1913 / Marcel Duchamp obsesiva de un objeto sacado de contexto, desde un determinado ángulo, es un acto fetichista. La fotografía surrealista pretende ir más allá de la superficie para

² En la introducción del Diario de Frida Kahlo, Carlos Fuentes dice: “Es el San Sebastián mexicano, traspasado por flechas. Es la encarnación misma de la tremenda descripción que nos dejó Platón: *‘El cuerpo es la tumba que nos aprisiona igual que la concha encierra a la ostra’*” (Cortanze, 2012: 131)

descubrir los mecanismos más profundos, elaborando 'metáforas' al yuxtaponer dos realidades distintas.

El arte es sugerente, los movimientos que inspira suelen ser emotivos. Su poder es subversivo, no autoritario. Tiene la capacidad de comunicar lo que ve, haciendo en ocasiones justicia a lo inexpresable, coexistiendo de esta manera el arte con una 'estética del horror'. Una buena forma de ejemplificar esta coexistencia es la descripción que hace Marion Magid, de la complejidad psicológica que hay en la experiencia de mirar las fotos de Arbus. Patricia Bosworth, en la biografía de Diane Arbus, cita un extracto de la revista *Arts*:

“Una vez que hemos mirado (la obra de Arbus) y no hemos desviado la mirada, estamos implicados. Cuando nos enfrentamos a la mirada de un enano o de un hombre personificado como mujer, se produce una transacción entre quien sacó la foto y quien mira. Es una especie de proceso curativo, la osadía de haber mirado nos libra de la urgencia criminal que padecíamos. Digamos que la fotografía nos perdona el haberla mirado. En última instancia, la gran humanidad de la obra de Arbus radica en que santifica esa intimidación que, en un principio, parecía haber violado”. (Bosworth, 1999: 269)



“Travestido en un sofá”, 1966. NY / Diane Arbus

La representación por medio del arte tiene su precio, porque a pesar de todo lo perturbador, desgarrador y conmocionante que le es inherente a la experiencia

estética, incluye siempre una dimensión de experiencia de placer... *“placer del estremecimiento”*³. Como dice Zamora:

“La conmoción supuestamente perturbadora produce una satisfacción catártica, busca el placer estético de lo espeluznante y estremecedor desde la dicha de la seguridad”. (Zamora, 2000: 184)

Pese a lo duro que es convertir el sufrimiento real en imagen, se merece el derecho de expresión. El arte podría ser comprendido como el portavoz histórico de la naturaleza oprimida, y en consecuencia resultaría imprescindible. Me interesa buscar formas a través de las cuales no se banalice ni se transforme el sufrimiento, y a la vez servir de testimonio. Pero este testimonio debe tener una audiencia, testigos que asuman la responsabilidad política y moral, respecto al hecho testimoniado. El problema es que la posición del espectador es incómoda, ya que por un lado reproduce mentalmente los acontecimientos dolorosos, pero por otra, surge la inquietud de no sentir suficiente empatía con lo vivenciado. Todo ello puede ser vinculado con Kant cuando analiza el sentimiento de lo sublime explicando las distintas etapas que experimenta el sujeto ante la obra de arte: Primero aprehende algo grandioso (muy superior a él), que le produce la sensación de caos. Se siente sobrepasado, por lo tanto su reacción es dolorosa, siente que algo amenaza su integridad. Aquí viene la primera reflexión, sobre su propia insignificancia e impotencia ante un objeto de tal magnitud; pero esa angustia es vencida por una segunda reflexión sobre su propia superioridad moral,

³ Un claro ejemplo de esto es el problema de la representación del genocidio de “Auschwitz”, cuando buscamos más allá de la historia, en la dimensión y la monstruosidad del acontecimiento histórico. “Después de Auschwitz no se puede escribir poesía” dice el *Dictum* de Theodor Adorno, sólo puede subsistir un arte sombrío, que incorpora lo asimétrico y lo disarmónico, en vez de reprocharlo.

esto, porque la obra remueve física y sensiblemente en el sujeto una idea racional. El sentimiento de lo sublime aparece en plena ambigüedad entre dolor y placer, y al experimentar este sufrimiento placentero se conflictúa internamente. Por lo tanto este sentimiento une la sensibilidad con la razón, haciéndolo sentir grande y pequeño a la vez.

“El sentimiento de lo sublime, una especie de espasmo instantáneo que une placer y desagrado, atracción y rechazo, muestra que un exceso toca al espíritu, excesivo como para poder hacer algo con ello”.
(Zamora, 2000: 186)

Después de Kant, el sentimiento estético no quedará restringido a la categoría de lo bello.

A propósito de lo sublime, Sigmund Freud desarrolla el concepto de ‘lo ominoso’. El término ‘*unheimlich*’ que se traduce como ‘siniestro’, es lo contrario de ‘*heimlich*’, doméstico o familiar, por lo tanto no extraño. Lo siniestro aparece cuando lo familiar se vuelve aterrador, y provoca rechazo y miedo.

“Lo siniestro es revelación de aquello que debe permanecer oculto”
(Trías, 2011: 9)

En este sentido Barthes creó dos conceptos para referirse al por qué las fotografías nos interesan, sin ser precisamente ‘bellas’: El *punctum* y el *studium*.

El *studium* sería el gusto por algo, soy yo quien va a buscarlo. Son fotografías que me gustan o me disgustan, no producen goce ni dolor. Pero es el *punctum* de la fotografía, el que es posible reconocer en el ámbito de ‘lo ominoso’. Es aquello que sale de la escena como una flecha y viene a punzarme, porque es una herida, un pequeño corte que me lastima. El *punctum* puede ser mal educado, es tajante, es algo que grita en el silencio. Crea el campo ciego de la foto, incluso, a veces, nos hace pensar en la fotografía cuando ya está lejos de nuestra vista.

“El vasto catálogo fotográfico de la miseria y la injusticia en el mundo entero le ha dado a cada cual determinada familiaridad con lo atroz, volviendo más ordinario lo horrible, haciéndola familiar, remoto (“es una foto”), inevitable... En estas últimas décadas, la fotografía “comprometida” ha contribuido a adormecer la conciencia como a despertarla”. (Sontag, 1977: 39)

“La belleza es siempre un velo ordenado a través del cual, es posible presentir el caos”. (Trías, 2006)

1.3.2 LO FEO

Así como la historia de la belleza, la historia de la fealdad se remonta a la antigüedad, pero como existen escasos testimonios, no sabemos si los objetos estaban ligados a sus creencias religiosas o pretendían brindar placer estético. Por lo tanto, los conceptos de 'belleza' y 'fealdad' se definen en relación a las distintas culturas y períodos de la historia y por ende, no solamente corresponden a conceptos estéticos, sino que también se relacionan con criterios políticos y sociales.

Los griegos tenían una imagen estereotipada de lo bello: En el canon de belleza la cabeza del modelo debía caber 10 veces en el cuerpo, pero la perfección para los clásicos se manifiesta también en el plano moral. El término que define el ideal de virtud de la aristocracia griega es la *Kalokagathía* (lo que es perfectamente bueno y bello), nace de *Kalos* (bello) y *Agathos* (bueno): Esto quiere decir que, la belleza se asocia a valores 'positivos': lo bueno, lo verdadero y lo bello. La mitología griega también se construye en base a la fealdad, la perversidad y la crueldad. Por ejemplo: Edipo comete parricidio e incesto, Saturno devora a sus hijos, Tántaro cuece a su hijo y se lo ofrece en un banquete a los dioses. En oposición a toda esta maldad, los artistas veían en los dioses del Olimpo un modelo de belleza... Es difícil decir cómo son las cosas bellas si lo miramos desde el concepto de lo bueno: el tema de la 'pederastia': amor por la belleza de los jóvenes por parte de un hombre sabio y maduro, era aceptada por la sociedad griega. Hoy en día hablamos tajantemente de abuso sexual y es penado por la ley. (De 'bello' no tiene nada).



"Cristo crucificado", 1632. /
Diego de Velázquez

Para el mundo cristiano, todo el universo es bello porque es obra divina: *"Al sexto día, Dios vio que todo lo que había hecho era bueno"* (Génesis 1, 31). (Por lo tanto exento de fealdad). Sin embargo, una de las representaciones de Jesús, es en su momento de máxima humillación: crucificado. Pero estamos tan acostumbrados a esta imagen que no nos produce nada, pese a que una postura sostenida durante largos periodos de tiempo, es una de las formas más básicas de tortura.⁴

Para los cristianos, toda esta 'fealdad exterior', expresa la belleza interior de su sacrificio. De hecho, muchos cristianos tienen la imagen de un Cristo crucificado en sus casas y lo pueden mirar sin problema, pese a que por lo menos los debería perturbar. Es el 'éxito' del cristianismo el que

⁴ En un texto de la Comisión Nacional sobre Prisión política y Tortura, se describe lo que es una posición forzada como método de tortura:

"Por posiciones forzadas, se entiende la coacción para que el detenido mantenga una determinada posición durante un largo tiempo hasta lograr un agotamiento físico extremo. La posición puede no ser incómoda en sí misma, pero se hace intolerable y desesperante cuando se la debe mantener desde algunas horas hasta días enteros. La manera de forzar al detenido a mantener estas posiciones se obtenía mediante golpes propinados al menor movimiento (por los distintos guardias que se alternaban en sus funciones de vigilancia ininterrumpida) y amenazas de diverso tipo, a lo que puede añadirse amarras en pies y manos (con cuerdas, alambres, esposas o grilletes) y la privación temporal de la visión mediante una venda en los ojos o una capucha en la cabeza.

Las posiciones más usuales, de acuerdo con los registros de esta Comisión, fueron permanecer de pie; tendido en el piso boca abajo; sentado y amarrado a una silla; de pie y con el cuerpo vuelto a la pared; con las manos en alto; o bien de rodillas y con las manos detrás de la nuca, por tiempos que iban desde varias horas hasta varios días y en algunos casos semanas". (Comisión Nacional sobre Prisión política y Tortura. "Métodos de tortura: Definiciones y testimonios". Capítulo V. p. 264)

introducirá la fealdad en el campo de las artes, siendo la imagen de Cristo crucificado, una de las más representadas en la historia del arte.

A lo largo de la historia de Occidente, se repite la misma idea de 'bello – bueno' durante la Edad Media. La fealdad se identificó con todo aquello antagónico a Cristo: el diablo, animales grotescos, calaveras, etc.

En el Renacimiento la belleza dejó de ser simbólica, y tuvo un componente más racional que se basaba en la armonía y la proporción, una concepción clásica del arte. Por ende la fealdad se vinculaba con todo aquello desproporcionado, deforme, amorfo. Más tarde, el Manierismo, consideró lo bello como lo expresivo, lo extraño y lo extravagante; y el Barroco exacerbó aún más esta idea. Es el momento en que se pierde lo más propio del clasicismo y la belleza clásica: las proporciones, la armonía, la serenidad y el equilibrio. El Romanticismo acentuará aún más esta tendencia hacia lo repugnante y lo deforme, porque la idea de lo sublime que surge en este contexto, cambia radicalmente la forma de considerar lo feo, lo desagradable e incluso lo horrendo. Se expresan poéticamente las grandes pasiones.

“Se experimenta la sensación de lo sublime frente a una tormenta, un mar tempestuoso, rocas inaccesibles, abismos, extensiones sin fin, la soledad y el silencio: impresiones todas ellas que pueden resultar placenteras cuando se siente horror a algo que no puede poseernos ni puede hacernos daño”. (Eco, 2011: 272)

Las vanguardias perseguían precisamente la ruptura de todo orden, es en este período donde triunfa lo feo. Para los Futuristas era una provocación, para el Expresionismo alemán, una denuncia social. Los Cubistas deconstruían las

formas. Los Dadaístas buscaban lo grotesco. Los Surrealistas representaban situaciones perturbadoras e imágenes monstruosas. El Nuevo Realismo redescubrirá los desechos y el Pop Art, apelará al reciclaje estético de la sobra.

El filósofo alemán Karl Rosenkranz, realiza un análisis minucioso donde clarifica la idea de que lo feo no es simplemente lo opuesto de lo bello. Razona sobre la fealdad natural, espiritual y la fealdad en el arte. La falta de armonía, la desfiguración, lo mezquino, lo débil, lo vil y las distintas formas de lo repugnante (Lo grosero, lo muerto y lo vacío, lo horrendo, lo criminal y lo demoníaco).

Según Umberto Eco, las teorías estéticas han reconocido que *“cualquier forma de fealdad puede ser redimida por una representación artística fiel y eficaz”*. (Eco, 2011: 19). Y por contrapartida Aristóteles habla de la posibilidad de realizar lo bello, imitando con maestría lo repelente.

Friedrich Nietzsche en *“Crepúsculo de los ídolos”* (1887), finiquita las reflexiones con respecto a lo que se teoriza en torno al concepto estético de fealdad, ubicando al hombre en el centro de la problemática de lo bello y lo feo, como medida de perfección:

“En lo bello el hombre se pone a sí mismo como medida de la perfección” y “ se adora en ello... El hombre en el fondo se mira al espejo de las cosas, considera bello todo aquello que le devuelve su imagen... Lo feo se entiende como señal y síntoma de degeneración... Todo indicio de agotamiento, de pesadez, de senilidad, de fatiga, toda especie de falta de libertad, en forma de convulsión o parálisis, sobre todo el olor, el color, la forma de la disolución, de la descomposición ... todo eso provoca una reacción idéntica, el juicio de valor “feo”... ¿A quién odia aquí el hombre? No hay duda: Odia la decadencia de su tipo” (Eco, 2011: 15)

1.3.3 LA FOTOGRAFÍA DE LO SURREAL

“¿Qué podría ser más surreal que un objeto que virtualmente se produce a sí mismo con un esfuerzo mínimo?” (Sontag, 1977: 81)

El surrealismo representa el encuentro de diferentes disciplinas artísticas, con el propósito de generar ‘algo’ nuevo, de ahí las variadas posibilidades expresivas de este movimiento. Los fotógrafos de la época se preocuparon de mostrar con sus imágenes, que la cámara poseía un modo diferente al ojo humano de percibir la realidad, acentuando las perspectivas, los ángulos, los picados, etc. La fotografía tiene la capacidad de aislar un objeto de su contexto real y desde ahí darle otra lectura.

¿Porqué pienso en el surrealismo cuando retrato perros maltratados?

Porque es una manera de hacer visible lo otro, lo raro, lo deforme, lo feo. Todo ese imaginario oscuro del surrealismo que al ser representado a través de la fotografía muestra una realidad ignorada, la hace presente y a la vez ofrece una segunda lectura, que muestra aquello que no se ve físicamente en la foto, da espacio a la reflexión, al tratar de descifrar lo que ocurrió antes del ‘acto fotográfico’, para que el perro quedara en esas condiciones, para que tuviera esa mirada.

Así, surrealismo y fotografía son dos conceptos que están unidos. Según el propio Dalí *“nada ha resultado tan fundamental para el surrealismo como la fotografía”*. (Castaño, 2010: 276)

La fotografía admite que naturalmente se encuentren dos realidades completamente distintas en un mismo 'encuadre' en una cooperación casi mágica. Como el cadáver exquisito del poeta francés Isidore Ducasse, conocido como Conde de Lautréamont: *"Bello como el encuentro casual de una máquina de coser y de un sombrero sobre una mesa de operaciones"*. (Eco, 2011: 369)

Hace tiempo que el concepto 'surrealismo' traspasó los límites del arte, y se adaptó a distintos ámbitos de la realidad cotidiana: todo lo chocante, ilógico, paradójico o extraño obtiene el calificativo de surrealista. (La pobreza no es más surreal que la riqueza)

"El surrealismo es el arte de generalizar lo grotesco y luego descubrir los matices (y los encantos) de eso. Ninguna actividad está mejor abastecida para ejercer la manera de mirar surrealista que la fotografía; y finalmente todas las fotografías se miran de modo surrealista". (Sontag, 1977: 111)

Lo irracional y lo mágico fueron el centro de este movimiento, que fue más allá de un estilo artístico. Los surrealistas estaban conscientes del potencial revolucionario de la fotografía, pero entendieron que ese cambio de paradigma, sólo se lograría a través de una modificación profunda del 'régimen de la visión'. Al vincularse con la fotografía, utilizaron su lenguaje para subvertir y transformar los cánones y de esta manera mostrar que en toda realidad, se esconden otras realidades. De hecho, el surrealismo se encuentra en el mecanismo de la fotografía, ya que crea un duplicado de la realidad, pero más dramática de cómo la percibimos naturalmente.



"Rayograph". 1930 / Man Ray

Para Breton, la imagen surrealista es una imagen puramente mental, que remite a un 'modelo interior', pero esta tesis es contradictoria, ya que la fotografía por naturaleza es una huella y en este sentido, sólo las fotografías de Man Ray conseguirían desmarcarse de este concepto. De hecho Breton, se refiere a los fotogramas de Man Ray como 'emanaciones del espíritu'. Sin embargo

Marx Ernst postula que la fotografía, al igual que la

pintura, es un medio plástico capaz de ofrecer una imagen mental, esto por su carácter instantáneo, ya que funcionaría igual que la escritura automática: la fotografía permite crear transiciones rápidas, tal como se forman las imágenes mentales, con las que se producen imágenes surrealistas. Por otro lado, su exactitud, su capacidad para mostrar detalles y cambios a escala, dan la posibilidad de registrar una realidad inédita. Se convierte en un medio para revelar las formas ocultas de los objetos, 'esas cosas secretas' que remiten a lo maravilloso.

El surrealismo se apoya en ciertos principios que utiliza como recursos creativos, así como el automatismo, el sueño, el inconsciente y lo infantil. Por esta razón la fotografía surrealista más que imágenes del mundo son 'experiencias del mundo' y es un medio extraordinario para producir metáforas y analogías. *"Según el método surrealista, la fotografía es una imagen que se reinterpreta, se desplaza y se desvía"*. (Castaño, 2010: 310)

La importancia de Sigmund Freud para los surrealistas, radica en que Breton le atribuye *“el haber sacado a la luz una parte de nuestro mundo intelectual que se pretendía relegar al olvido”*. (Fer, Batchelor, Wood, 1999: 189) Los surrealistas tomaron del psicoanalista el sentido poético de los mecanismos que intervenían en el proceso del sueño. La idea de que el sueño, representaba todo aquello que se había reprimido en la vigilia y el contenido ‘manifiesto’ y ‘latente’ que se encuentra en ellos: El primero es lo que aparece, el segundo es el discurso del inconsciente, es decir, revela lo que la mente no quiere mostrar. (Así como también ‘lo infantil’, que ha sido reprimido desde nuestra juventud por nuestro consciente).

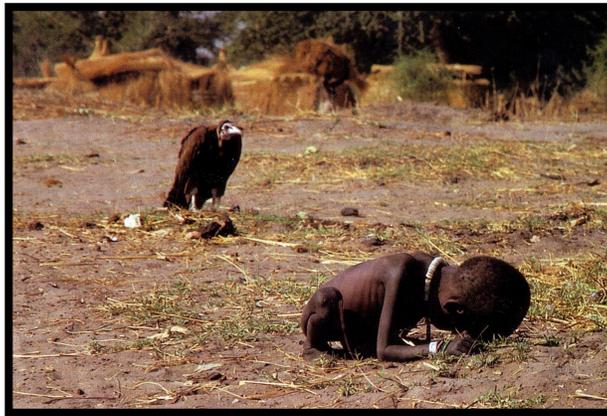
Así, los conceptos de belleza, horror, fealdad y sublime, se funden en el movimiento surrealista, por medio de la fotografía para darle forma a ese imaginario del inconsciente más oscuro, más secreto y más prohibido: Fuente inagotable de vitalidad que posee el arte.

CAPÍTULO 2

1. REFERENTES

Sólo para comprender de qué manera puede influir en la vida de un fotógrafo su obra, hasta moldear su manera de actuar, quiero referirme la famosa fotografía que le valió el Pulitzer en 1994 a Kevin Carter: Una niña agoniza mientras un buitro aparece en segundo plano, como esperando la hora de su muerte⁵.

Carter retrató como nadie la crudeza del hambre en Sudáfrica, estaba empeñado en fotografiar la brutalidad del *apartheid*⁶. Durante este período vio mucha violencia hacia los negros, de hecho fue el primero en fotografiar una ejecución pública en Sudáfrica en la década del 80'.



"La niña y el buitro" de Kevin Carter, premio Pulitzer 1993

⁵ El suicidio de Kevin Carter está ligado a esta imagen, pese a que ya tenía antecedentes de un primer intento de suicidio con veneno para ratas cuando había entrado al ejército. También se sabe de su depresión y adicción a las drogas, tenía graves problemas familiares y llevaba una vida caótica, sumado a que su trabajo lo hacía vivir a diario experiencias muy fuertes y de mucha violencia. (Diario español *online* "El Mundo")

⁶ Apartheid significa separación, razón por la que se le llamó así al sistema de segregación racial en Sudáfrica. Consistía en la división de grupos para promover el "desarrollo". Sólo beneficiaba a los blancos, por lo tanto se crearon lugares exclusivos para blancos, se prohibió el matrimonio entre negros y blancos y el derecho a votar de los negros. En 1992 fue la última vez que sólo votaron blancos. ("Las caras del racismo", José María del Olmo Gutiérrez)

"Me horroricé de lo que estaba haciendo, pero entonces la gente empezó a hablar de esas fotos ... entonces sentí que tal vez mis acciones no habían sido del todo malo. Ser testigo de algo tan horrible no era necesariamente una mala cosa que hacer ". (Kevin Carter)

Junto con otros tres fotógrafos registraron los horrores de la guerra. Eran conocidos como 'The Bang-bang Club'⁷, Ken Oosterbroek, Greg Marinovich y Joao Silva. Eran los cuatro fotógrafos activos dentro de los municipios de Sudáfrica, que registraron la transición del *apartheid* entre 1990 y 1994. Cuando había mucha violencia, formaban una especie de cuadrilla para protegerse y así salir a fotografiar juntos. Con sus imágenes mostraron la realidad, eran la clase de reporteros gráficos que no se acobardan con presenciar la muerte ni cuando les 'salta sangre al lente'.

El mito dice que el fotógrafo sudafricano, se encontraba junto a otros fotógrafos haciendo su trabajo en Sudán en 1993, en la aldea de Ayod. Espera más de 20 minutos para lograr esa fotografía y no hace nada por la niña. Hecha la tarea tomó su equipo y se fue. Dicen que la niña murió y el buitre empezó a comérsela. La leyenda termina con el suicidio del fotógrafo después de tomar esta fotografía. Joao Silva, era el otro fotógrafo que estaba con él y describe lo que Carter le contó: *"Le estaba sacando fotos a una niña arrodillada, que apoyaba la cabeza contra el suelo, y de repente un buitre gigante se posó detrás de ella. Seguí disparando, y después espanté al buitre"*.

⁷ "Bang-bang" se refiere al sonido de los disparos y es un término coloquial utilizado por los fotógrafos de conflicto.



Meses después el fotógrafo español Luis Dávila captó una escena similar y cuenta su experiencia: Carter y Silva llegaron a Ayod, a unos mil kilómetros del lugar civilizado más cercano,

poblado que funcionaba como un centro de alimentación de la ONU de ayuda humanitaria para unas 15.000 personas que huían de los combates, en estado de desnutrición y padeciendo enfermedades como la malaria. Silva y Carter, cada uno por su lado, fotografiaron toda la mañana esta espantosa situación. Cuando se reencontraron, Carter le describió la escena y se sentó a llorar: *“...esperé 20 minutos a que el buitre entrase en el plano, hizo la foto, espantó al bicho, y se marchó”*.

El lugar donde se realizó la fotografía era el vertedero de la tribu, y según sus normas cívicas es lo que utilizan como baño, por lo tanto la niña no estaría agonizando sino que defecando. Y estaría sola porque todos los adultos de la tribu estaban recibiendo la ayuda de la ONU.

El juicio que recayó sobre el fotógrafo es evidente. Cuando le entregaron el premio es fuertemente criticado: ¿Apretar el disparador de la cámara o ahuyentar al carroñero?, ¿Qué hiciste para ayudar a la niña?, “El hombre que ha ajustado su lente para captar esa foto es otro predador, otro buitre en la escena”. La gente percibió la imagen como una suerte de agresión.

Tres meses después de la muerte de su amigo Oosterbroek en un enfrentamiento con la policía en 1994 mientras fotografiaba un conflicto, recibió su Pulitzer y anotó en un papel: *“He llegado a un punto en que el sufrimiento de la vida anula la alegría... Estoy perseguido por recuerdos vívidos de muertos, de cadáveres, rabia y dolor. Y estoy perseguido por la pérdida de mi amigo Ken...”*.

Poco tiempo después conectó una goma al tubo de escape de su auto, se suicidó con monóxido de carbono. Tenía 33 años.

Dejó una nota: *“Estoy deprimido (...) sin teléfono (...) dinero para el alquiler (...) dinero para la manutención de los hijos (...) dinero para las deudas (...) ¡¡¡dinero!!! (...) Estoy atormentado por los recuerdos vívidos de los asesinatos y los cadáveres y la ira y el dolor (...) del morir del hambre o los niños heridos, de los locos del gatillo fácil, a menudo de la policía, de los asesinos verdugos (...) He ido a unirme con Ken, si tengo suerte”*.

Su suicidio siempre se entendió como el remordimiento de haber sido indiferente a esa niña. Sea cual sea la verdad, Kevin Carter no fue el mismo después de esa fotografía.

La imagen de la niña al asecho de un buitre debería haber sembrado el silencio del mundo, sin embargo desató todo lo contrario. Incluso hay foros en internet del tema. En su época y hasta ahora aparecieron todo tipo de reacciones en contra del fotógrafo.

Es importante saber que las críticas y análisis en su mayoría deben venir de personas que jamás han pisado un escenario semejante, incapaces de imaginarse la terrible realidad que se vive al sur de Sudán.

¿Qué otra cosa pudo haber hecho Carter por la niña?, ¿Espantar al buitre?,

¿Llevarla consigo? El significado lo pusimos nosotros, espectadores occidentales, atormentados por nuestra sucia conciencia. Carter no era otro predador ni el ejecutor de la niña, sino que la redimió y esparció la culpa al mundo para que volviésemos los ojos por un segundo hacia la tragedia de Sudán.⁸

⁸ En la novela "El fotógrafo de Dios" de Marcelo Simonetti, inspirada en la vida del fotógrafo Sergio Larraín, entrelaza el mito con la realidad para contar su historia. En este contexto escribe este poema, que es una ficción de la historia de Kevin Carter:

A veces odio la fotografía / diafragma 5,6 / Kevin Carter odia la fotografía / África / Una niña que muere de hambre / África / Un fotógrafo que ve a la niña que muere de hambre / Kevin Carter odia la fotografía / Odio el odio / Y a veces odio la fotografía / Y a los gatos / Y a las pesadillas / Y el diafragma 5,6 / ¿Dónde está Kevin Carter? / La niña se arrastra / ¿Dónde está Kevin Carter? / El buitre aterriza / Espera la muerte / La muerte es una escena / Clic. Foto. Clic. Foto. Clic. Foto / ¿Por qué la gente sonríe a los fotógrafos? Clic. Foto. Diafragma 3,2. África / Odio las sonrisas / ¿Por qué la niña no sonríe a Kevin Carter? / Odio a los gatos / Kevin Carter odia esa pesadilla / Odia esa foto / La niña muere / Diafragma 3,2 / No lo vemos / El buitre se alimenta de sus viseras / No lo vemos / Kevin Carter toma la foto / Clic / Se va / La niña muere / No lo vemos / Odio las manzanas rojas / No quiero fotos / Ni armas / Ni drogas / Blanco / Un mundo blanco / Estamos en paz, hermanos míos / Estamos en paz

(Simonetti: 2014,70)

1.1. DIANE ARBUS

“Siempre me pareció que la fotografía era una cosa traviesa; para mí fue uno de sus aspectos favoritos, y cuando lo hice por primera vez me sentí muy perversa”. -Diane Arbus-

Allan Arbus -esposo de Diane Arbus- , aprendió el oficio de fotógrafo en el ejército. Fue él quien la sacó de su vida de sobreprotección y lujo que tanto la incomodaba y quien le enseñó todo en un comienzo. Ninguno de los dos tenía mucho interés en la fotografía de moda, les parecía un mundo frívolo. Rápidamente terminó siendo su asistente, trabajaron durante 10 años en un estudio fotográfico que abrieron juntos, realizaron campañas publicitarias para las revistas *Vogue* y *Harper's Bazaar* entre otras. Diane Arbus detestaba la cuidada imagen publicitaria, la falta de naturalidad de la moda y sobre todo el hecho de que la ropa no perteneciera a las modelos.

Después de todo este tiempo dedicada a la fotografía de moda, a los 30 años decide dedicarse a la fotografía de autor apoyada por Allan, quien se demoró un poco más en dejar el oficio para dedicarse a la actuación. Tenía que mantener a sus dos hijas y los sueños de su esposa.

A Arbus le asustaba dejar su trabajo, no sabía con precisión qué era lo que quería fotografiar, sólo sentía que tenía que ser fiel a sí misma. Tenía la certeza de que las desoladoras imágenes de Lewis Hine la impresionaron más que las maravillosas nubes de Alfred Stieglitz.



Serie "Equivalents". 1930 / Alfred Stieglitz

Se demoró un buen tiempo en adaptarse a esta nueva vida, coexistía entre la moda y el bajo mundo. Comenzó saliendo todos los días tratando de tomar fotografías de la gente en la calle, luego estudió con Alexey Brodovith, quien decía: *“Propónganse fotografiar algo problemático... ¡No disparen por disparar!..., pero den al objeto su interpretación personal”*. (Bosworth: 1998, 140)

Más tarde estudia con Lisette Model, quien hacía retratos muy revolucionarios tanto por su gran formato como por sus personajes a los que llamaba ‘Extremos’.

Registraba la fealdad del cuerpo humano.

Motivada por la fotografía de Model, Arbus comienza a entender finalmente qué es lo que quería fotografiar y a indagar en su propio imaginario. Recorre las calles para documentar gente y lugares que antes le atemorizaban.

Lisette Model la instruía diciendo: *“No disparéis hasta que el sujeto que enfocáis os provoque dolor en la boca del estomago”*.



Serie “Extremos” / Lisette Model

(Bosworth: 1998, 147)

Así Arbus encontró su propio método, descubrió su lenguaje fotográfico y nos entregó su visión del mundo, una mirada singular que va más allá de las apariencias, con una estética de lo trágico.

“Un fotógrafo se fotografía siempre a si mismo cuando fotografía al otro”.
(Soulages: 1998, 208)

Su método es ir al encuentro de lo grotesco y lo bellamente horrible. Más que un impacto estético (que logra con creces) busca sacudir al espectador. La cámara

era una suerte de pasaporte que le permitía inmiscuirse en ese extraño mundo que descubrió recorriendo las calles de Nueva York. Salía por las noches, conversaba con prostitutas, travestis, enanos, deformes, discapacitados; les explicaba su pasión por la fotografía y los convencía de dejarse retratar. Logró entrar a la casa de varios de sus personajes, logrando impactantes imágenes en la cotidianeidad de cada sujeto. Parecía embrujarlos, lograba que se mostraran tal cual eran.

Siempre trabajó en blanco y negro, por lo general con cámaras de formato medio. Integró también el flash y con esto sacaba a la luz lo que la oscuridad escondía. Con el flash los sujetos cobraban una vida más extraña, les quitaba el artificio,



"Cocinero", 1928 /
August Sander

revelaba las imperfecciones de los personajes que la miraban a la cámara, encuadrándolos en el centro lograba una ambigüedad visual que combinaba la técnica de la fotografía instantánea con las convenciones de los retratos heroicos. Develaba un nivel más profundo, un sentido de trastorno psicológico.

Arbus se refería a sí misma como una 'antropóloga', por las fotografías de arquetipos

(Algo similar a lo que realiza August Sander). Su catálogo de rarezas, se va enriqueciendo con

fotografías de nudistas, psiquiátricos, gemelos, negros, personajes de circo... todos aquellos dejados de lado por la sociedad; más tarde fotografió cadáveres

que nadie reclamaba, personas que morían en el anonimato⁹. Pero pese a que estos seres extraños parecen sacados de una pesadilla, Arbus trabaja sus fotografías con sensibilidad y sutileza, al ser tratadas de forma artística libera su portafolio de ser imágenes amarillistas. Las imágenes denotan una colaboración muy intensa en entre el fotógrafo y el sujeto.

“Tomo fotos, porque son cosas que nadie vería si yo no las fotografiara”.
-Diane Arbus- (Bosworth: 1998, 301)

Su enfoque engañosamente simple concedía igualdad a todos los sujetos, lograba que ‘monstruos’ y ‘normales’ fueran iguales. No hacía distinciones.

Capturaba la ‘belleza convulsiva’ de la que habla André Bretón. Desarrolló una profunda simpatía por toda rareza humana ya que claramente se sentía reflejada en ellos: *“...criaturas indefensas, con una secreta furia interior”.* -Diane Arbus- (Bosworth: 1998, 29)

Su productiva actividad fotográfica la tenía en un constante estado de crisis. Estas experiencias visuales eran finalmente vivencias muy perturbadoras que la asustaban y le agradaban a la vez. Emerge el sentimiento de lo sublime que aparece en plena ambigüedad entre dolor y placer.

Se entregaba en cuerpo y alma, para ella lo más valioso no era el resultado, sino la experiencia. Estar en la casa de sus modelos, el diálogo, los silencios, la espera...

“Le gustaba sentir temor, porque había en ello la posibilidad de encontrar algo maravilloso” -Doon Arbus- (Hija de Diane Arbus)
(Bosworth: 1998, 148)

⁹ Algunos partes de la policía decían: “William Harrington, 65 años, sastre, 1,65 metros. de altura, fino bigote gris. Armónica en el bolsillo”

Son las obsesiones de un artista lo que lo hacen interesante.

Como explica Patricia Bosworth en su libro "Diane Arbus":

"El secreto de la fotografía es que la cámara asume el carácter y la personalidad de quien la usa. La cámara se maneja con la mente". - Walker Evans- (Bosworth: 1998, 228)

La cita anterior da cuenta que la fotografía de Arbus, es más una acción intencionada, que un mero registro.

Al final ya se sentía abatida, la inundaba una tremenda depresión, no cabe duda que al experimentar foto tras foto este sufrimiento placentero, se conflictúa internamente. Fue encontrada muerta el 27 de julio de 1971 en su departamento, en la bañera vestida con pantalones y camisa, se había suicidado con cortes en las muñecas y una sobredosis de pastillas. En su biografía dice que se tejieron varios mitos en torno a su suicidio, como que habría montado el trípode con su cámara para fotografiar su muerte... quizás era el último retrato que faltaba para terminar su catastro de seres extraños.

"La última clase en Hampshire College había tratado de explicar que significaba ser fotógrafo..., como un fotógrafo puede captar el alma de una persona..., y que esta era la razón por la cual la fotografía es tan siniestra y misteriosa". (Bosworth: 1998, 341)



"Identical Twins". Diane Arbus (1967)



Un gigante judío, en su casa con sus padres en el Bronx, Nueva York. Diane Arbus (1970)

1.2. SERGIO LARRAÍN

"Cuando paseo la mirada por fuera con el rectángulo en la mano, es mi interior que yo busco" - Sergio Larraín -

Sergio Larraín es un referente esencial para muchos fotógrafos y artistas, es reconocido entre sus pares como el fotógrafo chileno más destacado. Sobresalió por su exploración en diversos géneros: fotografía social, documental y fotoperiodismo, pero todos ejecutados desde la perspectiva de la fotografía de autor. Realiza una investigación dentro de la tradición estética que se fue formando en la fotografía chilena: la fotografía documental blanco y negro analógica.

Al volver a Chile después de un largo viaje por la muerte de su hermano, realiza sus primeros trabajos con la Fundación Mi Casa y el Hogar de Cristo. Retrató a niños de Santiago que vivían en la calle. Pasó días viviendo con los niños del Mapocho. Ganó su confianza, lo que le permitió captar imágenes muy profundas e intensas. Muestra a los excluidos de la historia oficial, lo que hasta el momento en la fotografía chilena no había sido un tema muy recurrente. Su obstinación son los ausentes y sus fotografías terminan representando una especie de salvataje que los hace partícipes de la historia. Todo el mundo los vio, pero él fue el primero en darles dignidad; este punto sumado a su lenguaje fotográfico, marcan la diferencia entre las fotografías de Sergio Larraín y aquellas estéticamente rentables de 'indios bonitos' o de mugrosísimos niños con rostros expresivos tan comunes de la iconografía de la miseria o 'fotografía folclórica'.

A través de sus fotografías manifiesta su disconformidad con la inequidad social que hasta entonces permanecía invisible para los ojos de la sociedad chilena, por eso es tan relevante este proyecto.

Los retratos transmiten esa cercanía que Larraín logró viviendo con los niños en la calle, su mirada hacia ellos no era ajena, por el contrario se nutría de la experiencia... toma conciencia de que la orfandad del Mapocho es la orfandad que él también padece.

"Su conflicto con su padre sin resolver, es una forma de acercarse a la fotografía con una profundidad que no se había visto en la fotografía chilena". (Luis Poirot, entrevista Diario La Tercera)

Hay tres puntos que articulan la vida de Sergio Larraín:

Nació en una familia aristocrática; su personalidad era la de un hombre tímido; y fue el único fotógrafo Latino Americano de la revista Magnum.

Cada una de estas circunstancias, serán las que contextualizarán su historia y su forma de mirar la realidad.

En su casa tenía libros de los fotógrafos más importantes, como Cartier Bresson. Desde la biblioteca de su padre (arquitecto discípulo de Le Corbusier y Decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica) dialogó con las vanguardias.

La timidez marca su personalidad y descubre un interés por buscar más allá, la fotografía era el medio para reencontrarse con su mundo de necesidades espirituales. Larraín afirmaba que las buenas fotos son fruto de un '*Satori*'¹⁰ o 'Estado de gracia'.

¹⁰ Budismo zen, estado de plenitud que se alcanza por medio de la contemplación y que conduce a una integración del ser con el mundo y una percepción de estar viviendo el momento presente.

Su trabajo para la agencia Magnum, es fundamental para el gran recorrido fotográfico por Sudamérica, Europa y el norte de África. Sus foto reportajes fueron publicados en importantes revistas de la época como *Life*, *O Cruzeiro* y *Paris Match*. Pese a que Larraín recorrió el mundo haciendo fotografías, su imaginario más potente se encuentra en Chile. Su mayor legado está plasmado en gran parte en su obra Valparaíso.

El fotógrafo Luis Poirot declaró:

"Muchos piensan que es un viaje turístico de Valparaíso, y no es eso, es un diario de vida personal, pudo haber sido de Melipilla, Talagante o Talca". (Luis Poirot, entrevista Diario La Tercera)

Se dice que Sergio Larraín iba a todos lados con su cámara, que sigue el instinto de su mirada. Entiende que el mundo que le interesa puede caber dentro de un rectángulo y lo persigue. Experimenta, fracasa, acierta. Vuelve a fracasar, refina su sensibilidad mirando el trabajo de otros autores. Así crea su propio lenguaje: Toma las fotos con el cuerpo no con los ojos, mueve la cámara, la pone en el suelo. Es el cuerpo el que se pone al servicio de la gestualidad. El encuadre, el fuera de campo, las angulaciones, la posición de la cámara, el escorzo, los utiliza como recursos expresivos.

Dejaba el centro de la imagen levemente desenfocada o aumentaba el tiempo de exposición. En sus fotografías el tema principal no estaba ubicado en el centro sino en el borde del encuadre. Su obra está llena de escenas que ocurren en una esquina, cuerpos fragmentados que no alcanzan a aparecer. Todos estos recursos narrativos y expresivos lo distinguen como un fotógrafo vanguardista para la época. Se habla de su mirada exentica, porque miraba el mundo como si estuviera

ausente, como si no perteneciera a él.

“El valor en fotografía no debe medirse únicamente desde el punto de vista estético, sino por la intensidad humana y social de su representación óptica. La fotografía no solo es un medio de descubrir la realidad. La naturaleza, vista por la cámara, es distinta de la naturaleza vista por el ojo humano. La cámara influye en nuestra manera de ver y crea la nueva visión”. (Freund: 1974, 174)

Decidió no montar exposiciones en Chile hasta que se hiciera algo contra el desamparo infantil. Finalmente para Larraín la fotografía era una ‘utopía inútil’... Llega un momento en que los fotógrafos no quieren ver más, se desencantan, necesitan aislarse. Cuando se da cuenta de su desilusión se va al norte de Chile, a Tuluahuén, donde se dedica al yoga y la meditación. En este período realiza fotografías minimalistas como detalles de ramas, dibuja y manda correspondencia a sus amigos.

La intensidad con que produjo su obra, entre 1950 y 1970, fue lo que llevó a la curadora Agnès Sire a realizar la exposición que se realizó en Chile el 2014. Lo compara con una estrella fugaz: *“Su obra posee una potente y misteriosa energía cuya estela ha influido a numerosos fotógrafos de Chile y de todo el mundo. Esta energía se renueva con la puesta en circulación de su trabajo y el conocimiento que de ella tendrá ahora el gran público que asista a verla en el Museo Nacional de Bellas Artes, la Pinacoteca de Concepción o el Museo Regional de Magallanes”.* Es la muestra más importante que se ha realizado de su obra fotográfica, incluyendo 164 fotografías, algunos dibujos, escritos, objetos, revistas y libros donde publicó su trabajo. La exposición está organizada en torno a los lugares que fotografió a lo largo de toda su vida.



Santiago de Chile (1955)



Bar Los Siete Espejos.
Valparaíso, Chile (1963)



Pasaje Bevestrello.
Valparaíso, Chile (1952)



Valparaíso, Chile (1963)

1.3. YOSSI LOLOI

*"Los cánones de las modelos han sido creados por personas que están en contra de la mujer".
(Yossi Loloi)*

Fotógrafo italiano, nacido en 1976. Sus trabajos más importantes se encuentran en el rubro de la moda, por lo tanto está inmerso en el mundo del 'estereotipo de la belleza'.

La belleza femenina ha tenido un lugar importante en el arte desde sus inicios. En el mundo clásico, los griegos tenían un canon de belleza con proporciones: la cabeza debía caber 10 veces en el cuerpo. Se ha ido adecuando de acuerdo a la época que se esté viviendo. Claramente que el canon de belleza desde el final del S.XX se ha estandarizado por la delgadez absoluta lo que se mantiene hasta hoy en día.

Loloi se interesó por la belleza alternativa, por esa que retrató Botero con su volumetría exaltada. Desarrolla un trabajo artístico que habla de la belleza humana de las 'mujeres grandes' (como las nombra él).

Así nace el proyecto o 'campaña' *"Full Beauty"* (Belleza plena), en el que invierte el papel del desnudo femenino vinculado al culto del cuerpo, rompiendo las reglas para reinterpretarlo como forma de protesta de esta dictadura estética. Surgió de una curiosidad y una suerte de atracción, siempre le han gustado las curvas. *"En el conjunto de mi obra retrato lo que las mujeres grandes representan para mí... simplemente una forma diferente de belleza"* .

Para expresar este concepto tuvo que irse al extremo, quería provocar impacto y lo logró convocando a mujeres que pesaran más de 150 kilos para su proyecto artístico. Si las imágenes no sorprendían desde el primer segundo no se lograría el objetivo, aquí no sirven los términos medios.

Al introducirse en el tema, descubrió que existe una comunidad de personas con obesidad extrema, existe una red de apoyo entre ellos, pero también hay hombres a los que les gustan este tipo de mujeres, de tal modo que podría percibirse como un 'fetiche'. Estos grupos organizan eventos, sobre todo en Estados Unidos. Yossi Loloí asistió a uno de estos encuentros a través de una amiga, porque son grupos muy cerrados a los que cuesta acceder (sobre todo a los fotógrafos), ya que son blanco de las burlas. Cuando se muestran mujeres tan gordas generalmente se les caricaturiza o simplemente son un tema tabú. Así inició el proyecto '*Full Beauty*', buscaba fotografiar a mujeres que se sintieran cómodas con su físico, ya que de lo contrario se notaría esa incomodidad en las fotos. Lo que él busca es transmitir la plenitud y la femineidad, no el erotismo. Pese a esto sus fotos irradian sensualidad, son mujeres hermosamente diferentes, las locaciones son habitaciones de hotel y dormitorios con pocos elementos para que el cuerpo sea el centro del relato. La mayoría de sus modelos no tenía experiencia frente a las cámaras por lo tanto el tiempo de conversación antes que empezara la sesión era muy importante para que se relajaran y tomaran confianza con él. Como las imágenes son impactantes, han sido fuertemente criticadas. Lo han acusado incluso de fomentar malos hábitos relacionados con el consumo desmedido de calorías. Cómo no provocar esta apatía si incluso para el mundo clásico la

perfección se manifestaba en el ámbito moral.

Loloi reflexiona en torno a estas críticas desde la posición del artista: *“Si fuera médico... pero soy un artista. Me siento un artista que quiere mostrar una perspectiva diferente de las cosas. Mis fotos no promueven la obesidad sino la aceptación. Cuanta más gente reaccione acusándome de hacer lo primero, más trabajo tengo por delante para transmitir la idea de que somos hermosos porque somos diferentes”*.

Este trabajo fotográfico, que no es un reportaje ni un documental, sino que un proyecto artístico de un tremendo impacto emocional que habla de la belleza humana, es también una reflexión sobre la aceptación física, sobre los modelos estéticos dominantes y sobre la dignidad. Se hace presente el *‘spectator’* de Roland Barthes... el hecho de pararse frente a una cámara implica sinceridad, es un acto solemne que revela su esencia.

“Pues, mandarse a hacer un retrato, era de esos actos simbólicos mediante los cuales los individuos de la clase social ascendente manifestaban su ascenso, tanto de cara a sí mismos como ante los demás, y se situaban entre aquellos que gozaban de la consideración social. Con el ascenso aumenta la necesidad de hacerse valer... honda necesidad que encuentra su manifestación característica en el retrato y que se halla en función directa del esfuerzo de la personalidad por afirmarse y tomar conciencia de sí misma”. (Freun: 1974, 13)

De alguna manera, este proyecto ha contribuido haciendo eco en la sociedad. En el último tiempo, ya hemos visto mujeres más voluptuosas como modelos de las revistas o campañas de productos que hablan de la belleza de la mujer con unos kilos de más, dejando de lado la extrema delgadez. La fotografía es uno de los medios más eficaces de influir en nuestro pensamiento.

Esta galería de personajes inusuales, muestra mujeres orgullosas de su singularidad, conscientes de que son iconos de la gordura extrema dueñas de una 'belleza plena'.



Proyecto "Full Beauty"

2. FOTOGRAFÍA Y ACTIVISMO

En tanto que surge la necesidad de visibilizar el maltrato del que son víctimas día a día los perros abandonados en nuestra ciudad, 'Santiago Quiltro' queda enmarcado dentro del concepto de 'Arte activista'¹¹, porque utilizo la fotografía como herramienta activa, a favor del cambio.

Es aquí donde el concepto de 'verdad' desarrollado en el primer capítulo toma aún más fuerza. El activismo es siempre real en la medida que conlleva una acción *in situ*, es concreto, no hay cabida para lo imaginario. Es más, cualquier proceso de simulación o tratamiento de la imagen pueden afectar profundamente cualquier intento activista. Pero cabe preguntarse: *¿De quién es la 'verdad' que observamos cuando miramos fotografías?* . Como cita Jorge Luis Marzo, en el libro "Fotografía y Activismo" a la artista e historiadora Jolene Rickard (Marzo, 2006: 346)

La fotografía -en ocasiones- se pone 'al servicio de', dejando a veces su poder dogmático en manos de otros, que hacen uso de ella para mostrar 'su' verdad. Pero pese a que lo propio de la fotografía sea revelar verdades, le es intrínseca también la destreza de descubrir la belleza en lo insignificante, predominando el sentimiento de lo sublime por sobre lo mundano.

"Hay un misterio dentro de la idea de belleza, ese concepto platónico que Longino aplicaba en la literatura bajo el nombre de "sublime". Lo

¹¹ El activismo es un fenómeno relativamente reciente, surge con las primeras protestas laborales a fines del S XIX. Nace de la necesidad de articular mecanismos de autogestión y redes de socialización política que respondan a las verdaderas necesidades de una comunidad. Se diferencia de otros tipos de protestas porque implica organización y planificación para lograr un determinado objetivo. Puede ser para visibilizar una situación o directamente transformar una realidad. Sus motivaciones son políticas, medio ambientales, sociales y culturales.

Tal vez el Caballo de Troya fuera la primera obra de arte activista. Basado por una parte en la subversión y, por otra, en la toma de poder, el arte activista interviene tanto desde dentro como más allá de la fortaleza sitiada de la alta cultura o del "mundo del arte". ("Fotografía y Activismo" Jorge Luis Marzo. 2006)

sublime es un ejercicio del arte dirigido al sentimiento del lector. No hay un truco para alcanzar el sublime porque cada pasaje y situación tiene sus propias necesidades. Una declaración de amor o una sangrienta batalla pueden ser mediocres por igual, pero para que se dé la palpitación de emoción que llene de emotividad u horror al lector se necesitan el lenguaje adecuado, incluso si es vulgar, y las formas adecuadas, incluso si suenan incorrectas. ¡Qué más da si funciona! Si la fealdad es un error de sintaxis, el sublime es un éxito comunicacional absoluto, el despertar de una sensación unívoca en todos los corazones". (Eco: 2001, 278)

Cuando las fotografías están al servicio de la verdad -como es el caso de los que las utilizan con fines activistas- su deambular entre realidad y objetividad es un punto de controversia, ya que es aquí donde radica el *quid* de la cuestión: quién establece la legalidad de la imagen?

Cuando el tema que se pretende visibilizar: los derechos de los animales, ni siquiera está legitimado socialmente porque ellos no entran en el círculo moral de los seres humanos. Según el Art. 567 de la Legislación chilena, son MUEBES, es decir, que para las leyes no existe la conciencia de que (los animales no humanos) pueden sufrir daños o recibir beneficios porque pertenecen a especies distintas a la nuestra.

"Lo que esto supone es que hemos de respetar a todos los individuos con la capacidad de sufrir o disfrutar. Hemos de hacerlo al margen de cuál sea la especie a la que pertenezcan. Eso no es lo importante. Lo que importa para respetar a alguien es que sienta y que por tanto sufra o disfrute, no su especie. Por ello el especismo es una discriminación". (Horta, 2014: 2)

Hoy en día existe una sensación de que los actos culturales tienen la capacidad de influir en la gente, de esta manera cumple la importante función de concientizar. El arte ha representado un espacio de libertad y de crítica por lo tanto es un medio idóneo para alzar la voz. No es sólo oposicional, sino más bien

crítico. Utiliza metáforas, imágenes, información (Datos duros). No se identifica con un estilo pero si es común ver que se elabora con los mecanismos de la indignación y la compasión¹². Tiene una actitud idealista y su objetivo final es visibilizar una realidad para generar un diálogo, donde se involucre al receptor de la obra. *“El artista delega al espectador la tarea de reflexionar sobre su posición”*. (Marzo, 2006: 335)

Los fotógrafos tienden a trabajar laboriosamente en solitario para mostrar aquellas cosas que nadie ve, pero que al ser expuestas reconocemos como familiares. El fotógrafo necesita de una razón para ‘hacer fotografías’, con el fin de separarse de esa estética estandarizada que va de la mano del gran éxito que han tenido las cámaras fotográficas digitales y esa compulsión por ‘sacar fotos’. *“El fotógrafo no toma fotos, las hace”*. (Soulages:1998, 87) Esta reflexión me hace mucho sentido al momento de buscar un lenguaje que permita desmarcarme de la típicas fotografías de perros abandonados que estamos acostumbrados y aburridos de ver, a tal punto que ya no conmueven.

“... Ya no son simples observadores; los fotógrafos son fuerzas activas de cambio”. (Marzo, 2006: 297)

El arte activista incluye dentro de sus prácticas la organización social y la docencia. No por esto significa que tenga que ser simple, ni plantearse como una práctica condescendiente con el público. Muchos piensan que el arte para ser provocador debe ser explícito, de esta manera se estaría subestimando al receptor. El arte activista no niega el imaginario del artista ya que desde ahí viene

¹² Compasión significa literalmente “sufrir juntos”. Es un sentimiento humano que se manifiesta a través de la comprensión del dolor de otro ser. Conlleva el deseo de aliviar tal sufrimiento.

la creación; cuanto más sofisticados o complejos en su ejecución se vuelven los artistas activistas, más posibilidades tienen de que la obra funcione en distintos niveles, afectando al público del arte y al público general. En la mayoría de los casos es un arte que tiende 'hacia fuera', hacia 'la calle' para increpar de manera más directa y tener más alcance haciendo más eficaz su mensaje.

Ahora bien, cuando el fotógrafo se vincula con la injusticia, la carencia, la desigualdad, corre el riesgo de caer en el 'folclorismo' de manera peyorativa, ya que la iconografía de la miseria tiene una gran fuerza visual. Es muy común rozar el límite de mostrarla como algo 'típico'. Como dice Jorge Luis Marzo con absoluta lucidez en la introducción del texto 'Fotografía y activismo': *"Los 'pobres' y 'desfavorecidos' han sido pasto de las cámaras prácticamente durante toda la historia de la fotografía"*, dando como resultado un sin fin de imágenes irrelevantes. Estamos acostumbrados a ver los expresivos rostros de la pobreza, imperando la estilización de la imagen por sobre la crudeza, lo que no significa que no sean fotografías memorables. Mientras domine la belleza sobre la crítica, seguiremos en presencia de una imagen vacía. Es en el beneficio de la duda estética donde encontraremos la verdad y la 'belleza sublime'. Es el grado de compromiso del fotógrafo lo que marcará la línea entre el folclorismo o la denuncia, es su actitud la que determinará si las imágenes resultantes alcanzan a trascender de la indigencia y reivindicarlos o si será una imagen más que explotará su apariencia, dando dignidad a los implicados en la foto y no aportando con el morbo.

Susan Sontag, con su analogía del voyerismo sexual / fotográfico, dice que aunque la cámara fotográfica sea un puesto de observación, el acto de fotografiar es algo más que observación pasiva. Sontag escribió:

“Una fotografía es tener interés en las cosas tal como están, en un statu quo inmutable, ser cómplice de todo lo que vuelva interesante algo, digno de fotografiarse, incluido, cuando ese interés es el dolor o el infortunio de otra persona”. (Sontag: 1977, 28)

Según François Soulages, hay tres actitudes fotográficas para enfrentarse a esta insignificancia:

1.- Comprobación o registro: El artista fotografía y ahí se queda. No hay prueba ni discurso; en la fotografía no pasa nada, *“la fotografía habla en silencio”*. (Texto de la exposición de Espacio Canon en Paris)

2.- La significación: Intenta restituir un valor a lo que parece no tenerlo o relacionar un elemento en un conjunto significativo.

“Desechos de nuestra civilización (...) a los que (él) insufla una significación”.
(Aaron Siskind)



Serie “Los Americanos”. 1958 / Robert Frank

3.- Poético: La fotografía hace soñar e inquieta. *“La fotografía es el medio de investigación poética por excelencia. Es un revelador del universo; los sujetos más humildes tienen valor”.* (Denis Brihat)

En la primera actitud, se refiere a

Robert Frank, (con lo que no estoy muy de acuerdo, ya que creo que ningún maestro de la fotografía sólo registra), da como ejemplo por su visión indiferente e insolente de la sociedad estadounidense vista desde la perspectiva de un extranjero. (Robert Frank era Suizo). En la segunda actitud se encuentra Diane Arbus por su estilo crudo y provocativo. Y la actitud poética la ejemplifica con Bill Brandt, que sostenía que tras cada foto era posible encontrar el 'sentido de la maravilla'.

Está claro que una fotografía de denuncia milita en la actitud de la significación y porque no, puede también flirtear con lo poético, pero difícilmente será publicada en un libro destinado a decorar una mesa de centro o será comprada por un galerista para uso comercial porque la miseria sólo puede ser denunciada. Así determinar el lenguaje fotográfico adecuado, es fundamental al momento de escoger el camino de la fotografía de denuncia. Es aquí donde convergen para mí los tres referentes fotográficos: Diane Arbus, Sergio Larraín y Yossi Loloí. Son fotógrafos que vuelven su mirada hacia lo simple, a lo elemental, más aún, a lo insignificante y recurren a procedimientos poco ortodoxos para evidenciar situaciones extremas, ya sea la 'monstruosidad' en el caso de Arbus, 'la marginalidad' en Larraín y la 'obesidad' en Yossi Loloí.

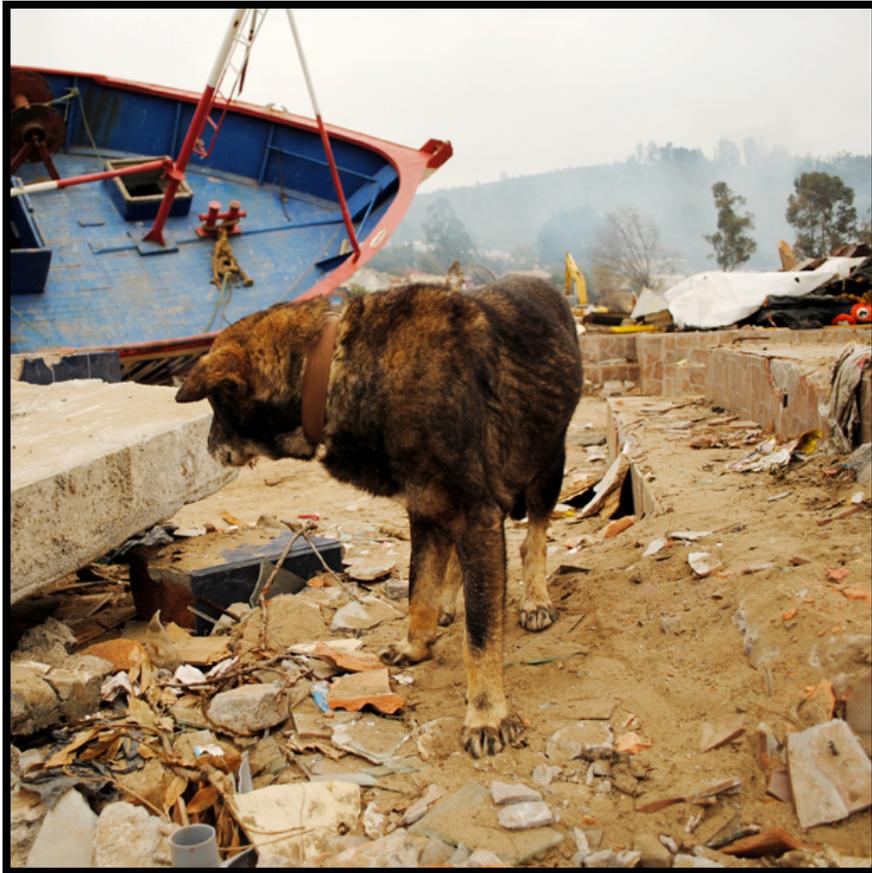
"El arte imprime un valor a objetos insignificantes en sí y que a pesar de su insignificancia, fija para él convirtiéndolos en un objetivo y atrayendo nuestra atención sobre cosas que, sin él, se nos escaparían por completo". -Georg Wilhelm Friedrich Hegel- (Soulages: 1998, 225)

3. ¿POR QUÉ FOTOGRAFIAR PERROS?

Desde que tengo memoria que he convivido con perros, siempre en mi casa hubo 1, 2 ... ó 3. Snoopy, Ven, Michelle, Azor, Cholo, Pancho, Pancha, Reni, Benito, Filomena, Tomás, Almendra, Torombolo, Van Gogh... son 36 años de historias de perros. Siempre me gustaron, la convivencia diaria con ellos es natural para mí. Ese amor se extrapoló a los perros callejeros... Punky, Ninfa, Chocolate, Fito, Shaquira ... Nunca les he tenido miedo, voy, me acerco, les hago cariño, les doy agua, comida, les he buscado casa, en fin... lo que sea. Pero hay un hito importante que marca un antes y un después en este 'amor perro': Cuando fue el Tsunami en el sur de Chile (2010), recuerdo que miraba por televisión la catástrofe y lo único que pensaba es que quería estar ahí haciendo algo por la gente. Pero reconozco que lo que más quería era estar ahí haciendo fotografías. Rápidamente 'Don Francisco' comenzó con su campaña para ayudar a Chile y yo pensaba que no quería donar plata ni nada, siempre he pensado que todas esas campañas son una falsedad, que las cosas no llegan a las personas damnificadas, que todos se agarran de la desgracia ajena para llenarse los bolsillos, sacar algún provecho o para liberar sus culpas. Entonces me puse a buscar cómo podía colaborar con los animales afectados por el tsunami (Muchos perdieron a sus familias, estaban heridos, etc.) Encontré una publicación que decía que la ONG Ecópolis estaría en el metro Baquedano recibiendo alimentos, frazadas, medicamentos, agua, etc. Así es que partí con unos sacos de comida para los perros. Ahí hablé con Florencia Trujillo, la directora de la ONG. Le comenté que era fotógrafa y que me gustaría ir a registrar el trabajo que estaban haciendo. Pasaron un par de días y me llamó

para concretar mi propuesta. Partí rumbo a Dichato. Las primeras impresiones eran de no creerlo... un paisaje desolador. Rápidamente nos pusimos a trabajar. Por supuesto que no fui sólo a tomar fotos, repartí comida, afirmé perros para que los curaran, descargué camiones, escuché las historias de las personas. Los días estaban llenos de actividades pro animal. En esta experiencia conocí a personas maravillosas que dejaron las comodidades de su casa para ir a ayudar a los más débiles. Estábamos constantemente con los pies en el barro, sin agua, sin comida, sin luz, improvisando hospitales veterinarios. Escuché historias que me conmovieron mucho, como familias que perdieron todo y pese a no tener nada adoptaron al perro de los vecinos que desaparecieron con el tsunami, personas que buscaban desesperadamente a su perro o su gato, sus gallinas, sus vacas, sus chanchos, vi animales deambulando, perdidos, hambrientos, enfermos, quebrados, muertos a la orilla de la playa junto con escombros, muebles, libros, lámparas... que el mar devolvía a la arena. Vi como los perros se quedaban en el terreno donde había estado su casa antes de que el mar la arrastrara y así miles de imágenes que se me vienen a la cabeza. Para mi esta experiencia fue un cambio de paradigma radical. Llegué a Santiago y nunca más volví a comer carne, entendí que los animales son seres sintientes, que tienen la capacidad de generar vínculos. Que el especismo¹³ es lo mismo que el racismo y el sexismo: una discriminación.

¹³ ¿Qué quiere decir esta palabra, “especismo”? Si nos fijamos en ella en seguida nos daremos cuenta. Es una palabra análoga como otras que ya conocemos, como “racismo” o “sexismo”. Cambiemos “raza” o “sexo” por “especie” y entenderemos lo que significa. El especismo es la discriminación de quienes no pertenecen a una cierta especie. Esta es una discriminación que mantienen muchos seres humanos contra los animales. O, para hablar con más exactitud, es una discriminación mantenida contra los animales no humanos. Esto es, contra los animales de especies diferentes a la nuestra (Dado que los seres humanos somos también animales). Paper “Por qué defender a los animales es cuestión de justicia”. Pág. 1. Oscar Horta



Serie "En otra parte" / Macarena Quezada

Después de esta vivencia comencé a vincularme con grupos animalistas, tema que me agotó rápidamente ya que era muy difícil concretar los proyectos y como en todo grupo humano, los egos opacan cualquier buena causa. Finalmente entre tanto animalista conocí a Gabriela Jarpa, una mujer que lleva años alimentando, dando agua, curando, esterilizando a los perros que están abandonados en Rinconada de Maipú. Llegué a ella por un reportaje fotográfico que me pidieron para el diario El Rastro de la realidad de los perros abandonados. En esta sesión fotográfica, "Gaviota" (como todos la conocen) me dejó claro que no serviría para

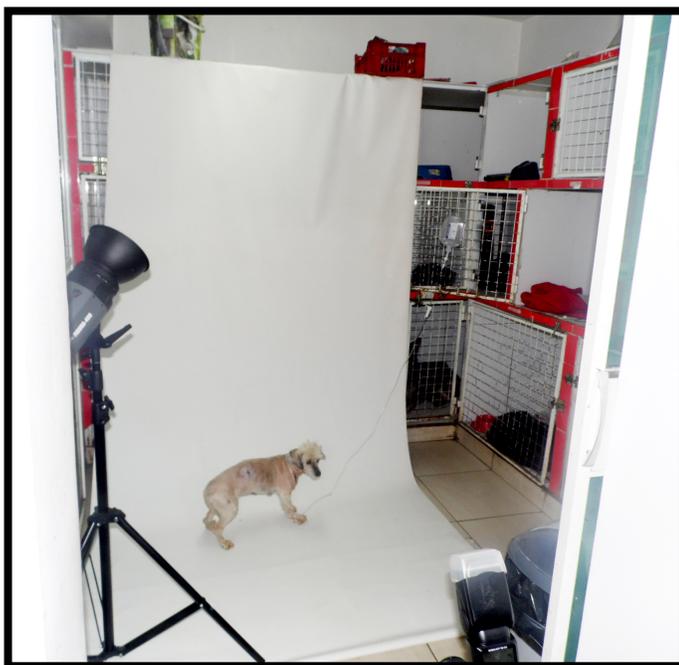
nada, que le han hecho muchas entrevistas, reportajes, fotos, etc. Y nunca se ha materializado en ayuda, que no hay como sensibilizar a la gente con el tema, pero que igual tomáramos las fotos.

Desde ese día, cada vez que se necesitan fotografías para dar en adopción a los perros o que hay alguna actividad en torno a ellos voy a colaborar. Poco a poco empecé a empatizar cada vez más con esta realidad.

Paralelo a esto formé un estudio fotográfico para mascotas, 'Aperrados'. Básicamente voy a la casa de las familias a fotografiarlos con sus mascotas, llevo mi telón blanco con los flashes de estudio y hago una sesión de fotos de aproximadamente 3 horas, donde participa la o las mascotas y la familia. Un día contándole de este proyecto a mi amigo Sergio Piña y explicándole que no me ha ido tan bien, (como yo creía que ocurriría) con el estudio fotográfico para mascotas me dice que para llamar la atención de la gente debería hacer fotografías 'increíbles' de perros en muy mal estado, para que la gente las viera y pensara que si yo era capaz de sacar bellas fotos de esos perros, cómo sería con los suyos que estaban tan bien cuidados.

Esta conversación me quedó dando vueltas y así surgió la idea de 'Santiago Quiltro', el problema es que para lograr una fotografía de la calidad de 'Aperrados' necesitaba iluminación de estudio, no era tan fácil como llegar, tomar la cámara y deambular por Rinconada de Maipú o por cualquier otro lugar. Necesitaba llevar el estudio a un lugar. Un día llegó a mi casa Paula Levi, periodista animalista de la agrupación AEDA (Grupo animalista de estudiantes de la USACH), quería que fotografiara a los perros que habían dado en adopción con sus familias para mostrar la rehabilitación. Este proyecto me hizo entender que lo que tenía que

hacer para lograr mis fotos era justamente ir a las casas o a algún lugar donde pudiera enchufar los flash de estudio e instalar el telón blanco, que no podía hacer las fotos en la calle. De esta manera surgió la idea de invitar¹⁴ a grupos rescatistas, organizaciones y personas naturales a este proyecto fotográfico. La premisa era que ante un caso de maltrato evidente, me informaran (Antes de cualquier tratamiento), para fotografiarlo. Obviamente sin que mi intervención provoque un daño o un retraso en su rehabilitación. El *modus operandi*, es ir al lugar donde se encuentre el perro, instalar un estudio portátil y tomar la fotografía. (Las únicas exigencias son que el perro reciba tratamiento y que haya corriente en el lugar, para enchufar los flash de estudio)



Sesión de fotos de “Julieta” en la clínica veterinaria “Santa María de Asís”

¹⁴ Carta de invitación al proyecto en el Apéndice

CAPÍTULO 3

1.- PERRA MOTIVACIÓN (o “A otro perro con ese hueso”)

Un perro arrastró como pudo a otro que atropellaron en la carretera hacia la berma / Un tipo va con cuatro cachorros colgando en una bolsa por la ventana del auto / Iba en el auto por la carretera y vi como desde el auto de delante tiraron a un perro hacia la calle, lo atropellaron dos autos y quedó mal herido / 6 cachorras abandonadas, no tienen más de una semana, no saben ni tomar leche de una fuente / Denuncian a hombre que tiene durante años a su perro amarrado con un alambre, perro en evidente estado de desnutrición / Violó al perro de su vecino y amenazó con un machete a sus dueños al descubrirlo / Mi hermana arrendó su casa a un tipo que cuando se fue dejó al perro en la casa / Un tipo le mutiló la pata a una perra con un hacha cuando ésta defendió a su cachorra de que la mataran / Perro quemado con agua hirviendo / Me cambio de casa a departamento, regalo a mi perro que lo quiero mucho pero no puedo tenerlo / Matarán a todos los perros de la fábrica en una semana, necesitamos urgente darlos en adopción / Di en adopción a un perro y me lo devolvieron a la semana porque ladraba mucho.... Y así miles y miles de absurdas historias que vinculan al hombre con el ‘mejor amigo del hombre’.

El arte puede brindar un placer estético, pero también tiene el poder de generar conciencia acerca de los problemas sociales. En este plano milito yo: La fotografía como agente de cambio, como elemento de denuncia, de construcción de un pensamiento crítico, incluyente. Está claro que los artistas no vamos a cambiar el

mundo pero la fotografía tiene la capacidad de captar lo que la gente no ve. Como dice el fotógrafo Harry Gruyaert “*La costumbre mata la mirada*” .



Fotografía perros de Rinconada de Maipú / Macarena Quezada

El perro *Quiltro*, como ícono de la injusticia, la desigualdad, la soledad, la tristeza, el abandono, la precariedad... es una imagen recurrente al deambular por Santiago, mi ciudad. Es mi imaginario cotidiano y decidí hacer ‘algo’ con él, con este ‘amor perro’ que me obsesiona, que ha tocado mi fibra hasta el punto de decidir convertirme en vegana.

Desde que el hombre domesticó al perro se ha representado su imagen. En ese tránsito desde lobos y chacales, al perro compañero de labores y de compañía.

La caza fue su primera ocupación, luego se le fueron delegando distintos oficios que practican los seres humanos como guardias y policías, enfermeros en el caso de los lazarillos de personas no videntes o de asistencia para personas con epilepsia ("seizure dogs") que son capaces de prever un ataque. Perros terapeutas que en caso de la depresión y el autismo ayudan a recuperar el contacto con su entorno e incluso a desarrollar su capacidad de comunicación.

“Hay perros acróbatas y gimnastas, perros que hacen deporte, que corren carreras o pelean entre sí para deleite de los aficionados; también perros que actúan en películas, en programas de televisión o que se transforman en estrellas de la publicidad. Hay perros pitbull y rottweiler que figuran a menudo - como delincuentes - en la crónica roja de los periódicos. Hay incluso perros de ficción que escriben novelas“. (Subercaseux: 2014 ,23)



El perro se ha representado desde la mitología grecolatina. Por ejemplo, el Cancerbero: monstruo de tres cabezas al cuidado de las puertas del infierno, más tarde en la obra de Homero aparece 'Argos', el perro fiel de Ulises que fue el único que lo reconoció cuando este regresa después de 20 años a su casa resaltando su principal virtud: la lealtad!¹⁵ Los bestiarios en la edad media. De ahí en adelante adquieren una presencia literaria importante. Cientos de autores, entre ellos Miguel Cervantes,

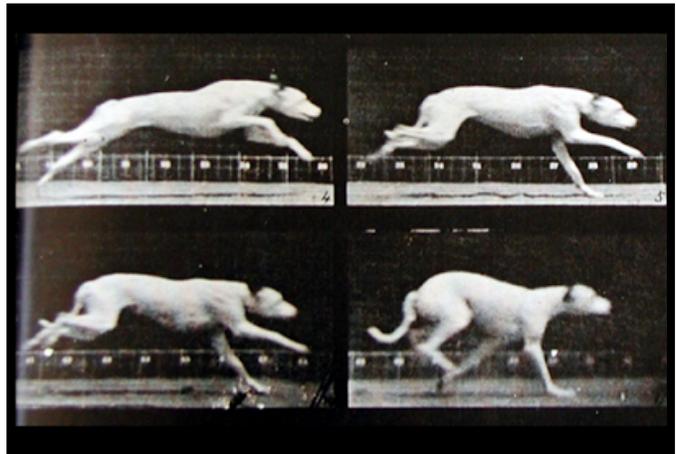
¹⁵ En la cultura oriental, los que han nacido bajo el año del perro son personas altruistas, empáticas, reaccionan con rapidez y valentía ante la injusticia. Confiables, permanecen al pie del cañón frente a una crisis. Nacieron para brindar felicidad, apoyo y consejos. Es el animal más conservador del horóscopo chino, sus cualidades son la honestidad, la lealtad y la fidelidad; tienen firmes principios éticos. Posee un gran sentido de colaboración y justicia.



Jack London, Carlos Droguett, Franz Kafka ... Pedro Lemebel¹⁶.

Esta fidelidad tan característica de los perros, es representada un sin número de veces en la historia del arte. Su figura aparece desde los jeroglíficos egipcios. En mosaicos del arte romano que se descubrieron en las ruinas de Pompeya, aparece

la figura de un perro que ladra y al lado la advertencia 'Cave Canem' (Cuidado con el perro). En esculturas, ilustraciones en la pintura de Franz Mark que pretendía elaborar una 'animalización del arte' que captaría la forma en que los



animales perciben su existencia. Incluso en algunas representaciones de 'La última cena' aparece un perro que roe un hueso junto a Judas, como símbolo de su posesión por Satán. Y por supuesto en la fotografía, la obra 'Perro corriendo' de Muybridge en 'Locomoción animal', donde estudió el movimiento de los animales.

¹⁶ Crónica "Memorias del quiltraje urbano" (o "el corre que te pilló del tierral") Pedro Lemebel del libro "De perlas y cicatrices", en el Apéndice

Y las poéticas imágenes de Erwitt Elliot, que retrató perros durante 50 años.



Erwitt Elliot / New York, 1974

En resumen, en el arte ha quedado plasmado esta relación donde los hombres han proporcionado comida, refugio y cuidados a cambio de esta lealtad, fraguando un afecto mutuo incondicional. Entonces me pregunto:

¿En qué momento de la historia cambió el paradigma, y el perro de compañía se convirtió en el destinatario de nuestra ira, ignorancia, desfachatez e indiferencia?

2.- LENGUAJE FOTOGRÁFICO

El lenguaje es un medio que se emplea para expresar las ideas, un conjunto de señales que ocupamos para darnos a entender. El lenguaje visual es universal, simultáneo y análogo, se basa en el reconocimiento de algo que ya conocemos. Por su parte el lenguaje plástico se basa en la percepción y es común a todas las artes. Apela a los sentidos, sus elementos son el punto, la línea, el plano, el volumen, la textura, el valor, el color y la forma. Esta última tiene distintas formas de representación: La verista, que es la idea fiel de la forma del objeto. La creativa, que trata de hacer una creación sin que la forma pierda su significado a través de la estilización de la imagen con una silueta o escorzo por ejemplo; y la no representativa, que busca romper la forma del objeto y crear una totalmente nueva. En relación a la manera de abordar el tema, éste puede ser desde el estudio visual, donde el fuerte está en la expresión, en la exploración visual; y por contrapartida está el ensayo, que busca expresar un pensamiento complejo e interno. Por sobre todas las cosas quiere entregar un mensaje, busca significar algo y por lo general pretende cuestionar al espectador. En relación al número de obras está la foto única, que resuelve todo el tema en una sola imagen, la serie que es un conjunto de fotografías y la secuencia que es un conjunto de fotos con una relación temporal. Dentro del lenguaje visual, se encuentra junto al plástico y el objetual, el lenguaje fotográfico, que se basa en lo que le es inherente a la fotografía, es decir la óptica y la química. Aquí se conjugan elementos como la nitidez o la falta de nitidez, la profundidad de campo, el desenfoque, el grano o el ruido en fotografía digital, la gradación y contraste, el punto de vista, el encuadre,

la óptica.

La premisa del proyecto fotográfico 'Santiago *Quiltro*', es mostrar sin dogmatismos estéticos ni éticos la obscenidad de la violencia a la que han sido sometidos los perros catastrados en las fotografías. Visibilizar esta crueldad, mostrar el horror con los procedimientos de la belleza para generar una tensión entre conceptos contrapuestos como horror y belleza, y con esto instalar un espacio de reflexión.

Para ello utilizaré el formato de fotografías de estudio, que muestren al perro sobre un fondo blanco tratado con iluminación profesional, tal como se fotografían los retratos de moda o la fotografía publicitaria.

Es un retrato social, es decir, que el 'individuo' representa a un grupo determinado, pero además se trabaja su individualidad, por lo tanto es la representación visual de la personalidad de un individuo, su mundo interno, el sujeto como un ser único y diferente. En este caso son perros, pero son retratados como individuos que tienen un temperamento, una historia.

Consiste en una serie de 20 fotografías a color de formato cuadrado a 60 x 60 cms. El título de cada retrato será el nombre del perro y el tipo de maltrato al que fue sometido. Ejemplo: 'Pucho/ Apuñalado'.

El proyecto consta de 2 etapas:

- 1) **Reclutar perros para el catastro *quiltro*** dentro de Santiago, a través de una invitación a personas y grupos rescatistas de perros, para que ante cualquier caso de maltrato extremo, me informen (Idealmente antes de cualquier tratamiento)

para fotografiarlo. Obviamente sin que mi intervención provoque un daño o un retraso en su rehabilitación.

2) El ***modus operandi*** es ir al lugar donde se encuentre el perro, instalar un estudio portátil y tomar la fotografía. (Las únicas exigencias son que el perro reciba tratamiento y que haya corriente en el lugar para enchufar los flash de estudio).

En relación a las señales que utilizo para darme a entender y que el mensaje de este ensayo fotográfico llegue de manera clara y cuestione al receptor, lo que hago es aislar al perro, sacarlo de su contexto original, de ese trozo de realidad ya sea pasto, tierra, piedras, cemento, patio y lo instalo sobre un telón blanco. De esta manera logro que ese perro que en varios casos lleva mucho tiempo invisibilizado, pese a que cientos de personas pasaron por su lado y este pareciera mimetizarse con el pavimento, lo vean. Lo segundo sería iluminarlo, para que no quede duda de sus cicatrices, esto con flash de estudio, una fuerte luz artificial ya que los lugares donde se encuentran los perros no tienen buena iluminación y en ocasiones las fotografías se han tomado de noche, por otro lado la misma iluminación unifica la serie de retratos y es lo que permite eliminar la atmosfera para evidenciar las heridas y cicatrices. Con el difusor atenúo las sombras duras, de esta manera se logra la naturalidad de la imagen y acentúa la cruda realidad que quiero mostrar. La iluminación ayuda a dramatizar el rostro al darle brillo a los ojos, lo que humaniza al perro ya que como dijo Platón *“los ojos son el espejo del alma”*, es gracias a su mirada que podemos leer el carácter y el sufrimiento del perro.

El encuadre contempla al perro completo dejando aire a su alrededor para que la imagen respire.

Las fotografías son hechas con cámara digital y en color. La cámara digital la utilizo por un tema netamente práctico, ya que las situaciones fotografiadas son tremendamente dramáticas. Los perros se encuentran en muy mal estado físico y psicológico por lo tanto hay que actuar rápido. Ubicar el telón como pueda, a veces pegado con gaffer en la pared, afirmado con clips grandes, sostenido por personas, cuando se puede instalo los soportes para el telón que es lo ideal. Los espacios son muy reducidos e inadecuados: clínicas, un living de departamento, patio, refugio con perros dando vuelta por todos lados. El telón lo desinfecto con toallas de cloro para que el perro no se infecte ya que en la mayoría de los casos tienen heridas expuestas, siempre queda todo manchado con gotas de sangre, secreciones y marcas de las patas del perro y de las personas que me ayudan a instalarlo sobre el telón. Para eliminarlas utilizo el programa de edición Photoshop, sólo para blanquear el telón, no lo utilizo para retocar al perro: ¡Eso es una ley! Para eso me preocupo de trabajar con la luz y la óptica adecuada. Llevo un lente 18-200 para tener la posibilidad de fotografiar desde muy cerca o desde lejos ya que nunca tengo certeza de qué distancia podré tener entre la cámara y el perro. La toma es frontal y a la altura del perro para distorsionar lo menos posible las proporciones.

El color es fundamental ya que puede traducir la realidad, así es posible mostrar con detalle el pelaje, las heridas y cicatrices. El color real sumado al formato de 60 x 60 cms. Tienen la responsabilidad de impactar.

Por último la serie de 20 fotografías es la que me permite dar a entender que el maltrato animal no es un caso aislado. Sin embargo, me ha llevado aproximadamente 1 año y medio lograr este catastro. No es fácil explicarle mi proyecto a la gente ya que es posible que no entiendan el objetivo y pensar que busco el morbo. Pero lo más difícil es exigir que el perro reciba tratamiento, lo que es fundamental para mi proyecto, de otro modo, simplemente el proyecto consistiría en recorrer las calles, encontrar un perro, llevarlo a la casa, fotografiarlo e irlo a dejar de nuevo donde lo encontré. Pero parte integral de mi proyecto es que se genere protección para los perros.

3) **El montaje** Sumado a la serie de 20 fotografías de 60 x 60 cms., estoy gestionando para el mes de diciembre de 2015, la muestra del proyecto con gigantografías ubicadas en 20 paraderos del Transantiago y con afiches de las fotografías en el Metro de Santiago, para que “Santiago *Quiltro*” sea visto por los transeúntes que no tienen la intención de encontrarse con una exposición fotográfica en espacios públicos y devolver las imágenes de los perros a las calles. De esta manera generar un alto impacto en la ciudadanía por la belleza y crudeza de las imágenes y así generar un espacio de reflexión.

Las fotografías irán con el título y el nombre de la página web para que las personas puedan informarse sobre el proyecto fotográfico. (Ver ejemplo)



Santiago Quiltro

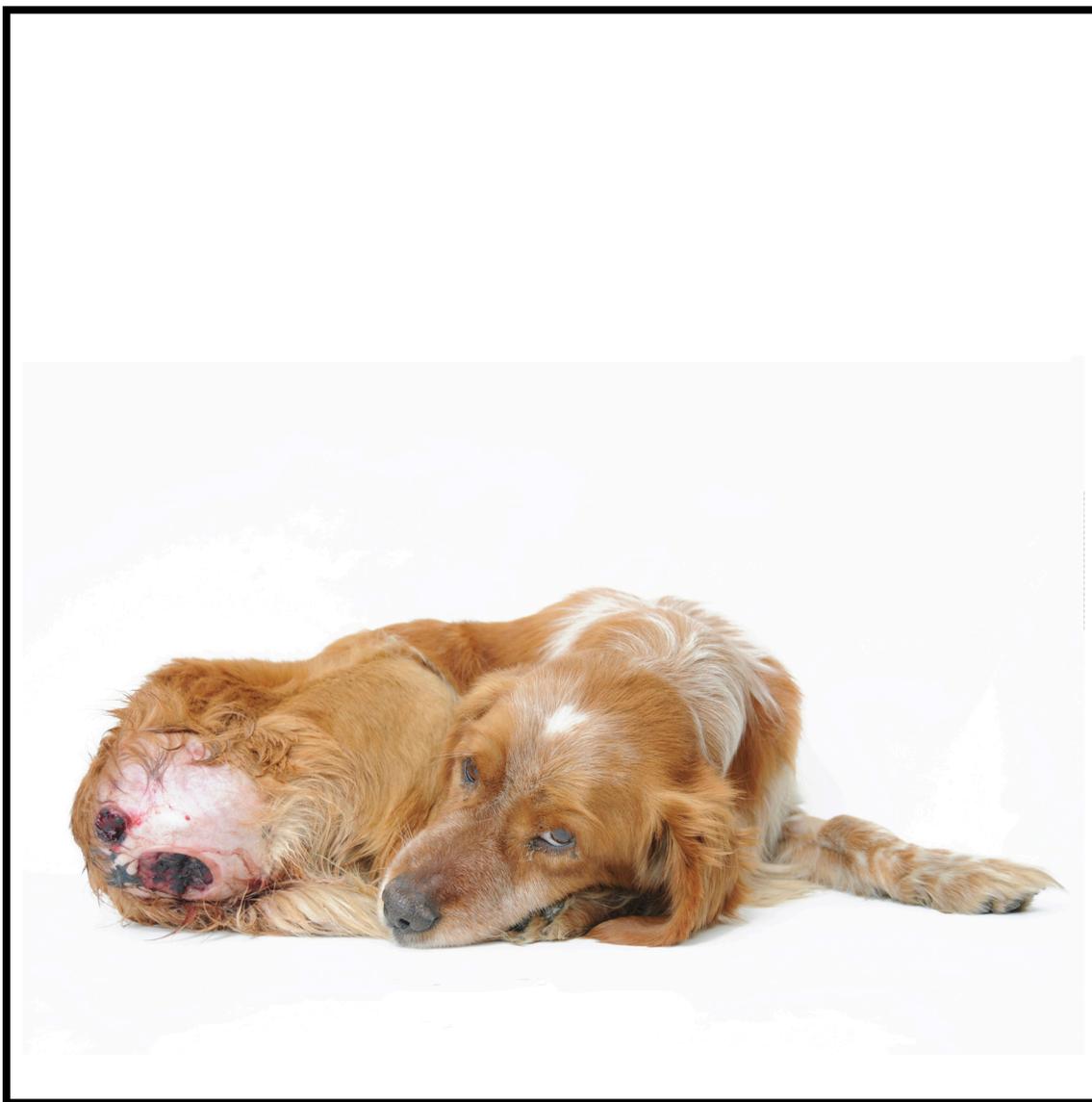
Proyecto Historias Fotografías Videos Contacto

Aukan
Violeta
Pucho
Monchito
Bob

Bob fue abandonado, en lo basurales de La Pintana, pasaron tantos años, que su pelo empezó a crecer y a enredarse, y con esto a arrastrar diversos objetos, que le hacían aún más daño. Como alambres, vidrios, chicles, ramas, espinas, plásticos, etc. Esta densa mota de pelo llegó a crearle dificultades para caminar, y junto con esto a irritarle la piel y traerle una serie de infecciones. Cuando fue rescatado por Pía Castellanos, lo primero que hizo fue cortar el pelo. Además de todos los objetos ya mencionados, se encontró un tumor...

3.- CATASTRO QUILTRO

- 1.- Coque / Ignorado
- 2.- Monchito / Mutilado
- 3.- Copito / Ignorado
- 4.- Julieta / Degollada
- 5.- Aukan / Desamparado
- 6.- Pucho / Apuñalado
- 7.- Robert / Abandonado
- 8.- Negro / Macheteado
- 9.- Violeta / Torturada
- 10.- Rafa / Olvidado
- 11.- Bob / Ignorado
- 12.- Suyai / Mutilada
- 13.- Rudita / Quebrada
- 14.- Guagua / Sobreviviente
- 15.- Amanda / Baleada
- 16.- Renata / Mutilada
- 17.- Esperanza / Cercenada
- 18.- Logan / Botado
- 19.- Máximo / Olvidado
- 20.- Gaspar / Ignorado



"Coque / Ignorado"



"Monchito / Mutilado"



"Copito / Ignorado"



"Julieta / Degollada"



"Aukan / Desamparado"



"Pucho / Apuñalado"



"Robert / Abandonado"



"Negro / Macheteado"



"Violeta / Torturada"



"Rafa / Olvidado"



"Bob / Ignorado"



"Suyai / Mutilada"



"Rudita / Quebrada"



"Guagua / Sobreviviente"



"Amanda / Baleada"



"Renata / Mutilada"



"Esperanza / Cercenada"



"Logan / Botado"



"Máximo /Olvidado"



"Gaspar / Ignorado"

CONCLUSIÓN

Iconicidad, verdad, evidencia; conceptos fundamentales para abordar el tema del maltrato animal. Pese a lo duro que es convertir el sufrimiento en imagen, este proyecto de retratos del maltrato animal, se merece el derecho a expresión.

Son este tipo de realidades las que no aceptamos hasta que vemos una fotografía. Los perros fotografiados para 'Santiago *Quiltro*' han pasado días agonizando en la calle a la vista de todos los transeúntes, pero el hecho de mostrar sólo una parte de la realidad, sacarlo de su contexto e instalarlo sobre el telón blanco, será lo que visibilizará esta situación y le dará otra lectura. Mostrará el 'realismo fotográfico' al que se refiere Sontag, es decir, la realidad que se percibe, no la que se ve. Este duplicado de la realidad muestra el escenario más dramático de cómo lo percibimos naturalmente.

Este 'acto solemne' del que habla Barthes al momento de posar para una fotografía, será el mayor testimonio. Ese perro se paró frente a mi, me miró y yo disparé. Disparé 20 veces, conocí 20 historias, algunas historias de perros con un final feliz y otras historias de perros que no aguantaron y murieron.

Es en este acto fotográfico, donde quisiera develar el mensaje más profundo de la fotografía, eso que no vemos. La verdad entonces está en la ausencia que se materializa en el *punctum*, en eso que sale de la fotografía y viene a punzarme, volviendo siniestro lo familiar.

¿Por qué fotografiar perros? Porque es mi cotidiano, mi imaginario más próximo, podríamos decir que es mi fetiche, esta mirada obsesiva de un objeto sacado de

contexto. Nan Goldin fotografía la vida íntima a sus amigos con sida y publica las fotografías / yo tomo un perro y lo ubico sobre el telón blanco para fotografiarlo.

Es mi punto de vista el que aparece a través de la imagen, nadie puede asegurar su significado: miedo, compasión, asco, nervio, pena, repulsión... Pero esta imagen provoca una conmoción perturbadora y con esto una sensación catártica, razón por la que toda fotografía (incluso ésta) puede ofrecer un placer estético. Este placer del estremecimiento es un sentimiento sublime, por lo tanto esta nueva forma de mirar la realidad, que es propia de la fotografía, conlleva una subversión estética. Pareciera ser que esta otra mirada de lo bello, es lo que convierte a la fotografía en arte y las libera de ser imágenes 'amarillistas'. La estrategia de la fotografía de moda que enfatiza la estética, vuelve paradójica a la imagen.

“Si pudiera contarlo con palabras, no me sería necesario cargar con una cámara”. -Lewis Hine-

¿Porqué vinculo el surrealismo con las fotografías de perros maltratados?

Porque aparece el concepto de “otredad”, se hace presente una realidad oculta que nos lleva a reflexionar en relación a lo que no nos muestra la fotografía, eso que ocurrió para que el perro tuviera esa mirada. La importancia del surrealismo es que permite hacer visible lo ilógico, lo chocante, permite revelar con exactitud lo inédito... en este caso permite por ejemplo mostrar el rostro de un perro que fue cortado por un hacha. Que más surrealista que la propia realidad!

“Las fotografías muestran realidades que ya existen, aunque sólo la cámara puede develarlas”. (Sontag: 1977, 174)

Y es aquí donde está el poder subversivo del arte, porque coexiste con lo inexpresable, llevando la fotografía hacia dos campos que trabajan “el cuerpo como terreno de dolor” (Khalo). Hacia el de la estética del horror donde la fotografía actúa como medio de investigación poética al provocar una experiencia sublime, pero por otro lado al arte activista, que muestra la miseria y la denuncia. El activismo es siempre real, el “*esto ha sido*” de Barthes cobra relevancia. Muestra la verdad con una acción *in situ*, es concreto, percibimos la obstinación del referente de estar siempre ahí, no hay cabida para la fantasía cuando la crítica domina por sobre la belleza (o el folclorismo).

El arte puede operar como portavoz de una naturaleza oprimida, por eso es tan relevante su función de abrir o ampliar la conciencia. Ha representado un espacio de libertad y de crítica por lo tanto es un medio eficaz para alzar la voz. Así como Yossi Loloï convoca a mujeres por sobre los 150 kilos, yo catastro a 20 perros con evidentes señales de maltrato, porque los términos medios no sirven para lograr el objetivo.

Pero finalmente la responsabilidad recae en el espectador, es el testigo quien asumirá una posición pasiva o activa frente al hecho demostrado. Puede ser vivenciada como una experiencia visual de ambigüedad entre dolor y placer o calar un poco más hondo y transformar de alguna manera esa actitud pasiva para lograr empatizar con esta causa, puede ser que desde ahora no sea necesario la parafernalia del telón blanco, los flash de estudio y la dramatización del retrato.

“Como “spectator”; sólo me interesaba la fotografía por “sentimiento”; y yo quería profundizarlo no como una cuestión (un tema), sino como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso”. (Barthes: 1989, 52)

Lo que ahora me queda por hacer, es esperar la recepción de mis fotografías y observar de qué manera su sentido es percibido por los espectadores. Recién ahí podré comprobar o no, si mi estrategia tuvo un resultado en la dirección que me propuse, o en alguna otra. ¿Servirán mis imágenes para tomar conciencia respecto del maltrato animal o provocarán otro tipo de reacción?

APÉNDICE

Carta de invitación al proyecto



Santiago, 2013

A través de la presente, queremos invitarte a contribuir con el Proyecto Fotográfico “**Santiago Quiltro**”, cuya finalidad es concienciar a la ciudadanía a través de imágenes fotográficas de perros víctimas del abandono y maltrato.

El proyecto encabezado por Macarena Quezada Bilbao, fotógrafa de Aperrados Fotografía de Mascotas, y Paola Dragnic, periodista, retratará a perros rescatados del abandono o de hogares irresponsables con evidentes signos de deterioro de salud y maltrato.

A diferencia de otro tipo de imágenes, este Proyecto pretende exhibir la realidad de estos animales mediante fotografías de estudio, donde participe el telón blanco, los equipos de iluminación y fotografías profesionales que permitan una captura directa y exclusiva del animal y todos los signos evidentes de enfermedad, deterioro y crueldad que presente en su cuerpo, acompañado del relato breve de su historia.

De esta manera, el objetivo es despertar la empatía y la reflexión de quienes se enfrenten a cada imagen con un juego creativo que utilice la contraposición de conceptos, como es el dolor experimentado por los animales inmortalizados y la belleza de la producción fotográfica propia de la industria de la moda o del entretenimiento, usada en esta ocasión para una causa tan distinta como relevante para la sociedad chilena.

Por encontrarse en su fase inicial, nos encontramos reuniendo material para luego ver las opciones de divulgación en recintos o plataformas virtuales que permitan la llegada del mensaje central del proyecto.

Actualmente, estamos en la búsqueda de animales con marcas visibles de su pasado y que puedan ser fotografiados, ya sea bajo la tutela de particulares o de agrupaciones animalistas. **La invitación es a que ustedes formen parte de este Proyecto aportando con casos** que ayuden a lograr su importante cometido. Para un registro más fiel, **es importante actuar con urgencia ante cualquier caso que surja**, para fotografiar lo antes posible al animal antes de ser rescatado y rehabilitado.

Además, adjuntamos un ejemplo del tipo de fotografía que se empleará, así como el documento de Consentimiento Informado, usado al momento de fotografiar al can en cuestión para concretar un acuerdo transparente y serio. Cualquier duda o consulta, no duden en contactarnos.

Saludan atentamente,

Macarena Quezada Bilbao
Fotógrafa

Paola Dragnic
Periodista

Crónica de Pedro Lemebel / "De perlas y cicatrices"

Memorias del quiltraje urbano (o "el corre que te pilló del tierral")

Y se llaman Bobby, Cholo, Terry, Duke, Rin-tín-tín, Campeón o Pichintún, y al escuchar su nombre, ladran, corren y saltan desaforados lengüeteando la mano cariñosa que les soba el lomo pulguiento de quiltros sin raza, de perros callejeros, nacidos a pesar del frío y la escarcha que entume su guarida de trapos y cartón. Y ya de cachorros, aprenden a menear la cola choca para ganarse el hueso descarnado, los restos de la porotada familiar, o el trozo de pan añejo, que mascan sonriendo, agradecidos de poder compartir la dieta obrera. Porque para ellos no existen esos alimentos químicos del mercado canino, esas galletas y cereales sintéticos que venden los mall, junto con collares, cadenas y cepillos especiales para perros de clase. Esas comidas para perros etiquetadas con nombre de caricatura gringa; los Dogo, Dogi, Dogat, Masterdog, Champion o Pedigree con forma de hueso comprimido y vitaminizado como si fuera comida para astronautas. Y vaya a saber el perro qué mierda está comiendo, si lo único que le queda claro es el tufo a pescado molido y la sed insaciable que los tiene todo el día con la lengua afuera.

Al parecer, la ciencia veterinaria por fin puso en marcha la sociología animal que educa y distribuye por status el mercado de las mascotas. Y este kárdex pulguero que existía desde los galgos egipcios de Cleopatra, dejó de ser un exotismo de la realeza, y pasó a formar parte del arribismo colectivo que invierte parte del presupuesto en la adquisición de un perro hecho a la medida. El complemento perruno de la escalada económica que aspiran los chilenos, entonces, raza, color y pelaje deben combinar con la alfombra y el tapiz de los muebles si es un perro de interior, por cierto un animalito fino y valioso, que se puede conseguir a precio de huevo, si es robado, en las ofertas del mercado persa. Ahora, si la propaganda de la seguridad ciudadana aconseja una fiera, doberman para el jardín, un lustroso guardia para las casitas de villas o condominios, adiestrados «sólo como perros», para mostrarle los dientes y destripar a los malvestidos que se acercan a la reja. Así, lo más cercano al esencialismo del adjetivo «perro», es el doberman mocho, de cola y orejas cortadas, cercenadas cruelmente para aumentar su imagen de ferocidad, o los ovejeros alemanes, más conocidos como perros policiales, preparados como pacos para perseguir y morder sospechosos.

Tal vez, la dualidad amo y perro es el espejo perverso donde el animal duplica mañas y modales. Como esos quiltros pitucos, los galgos afganos, los cocker spaniel, o lo poodles que los bañan, peinan y perfuman en peluquerías especiales para ellos. Y cuando salen de allí, ridiculamente recortados, afrulados como ikebanas con moños y rosas de cintas, con la nariz bien parada sin mirar a nadie, igual que las viejas cuicas que los adoran y gastan fortunas en veterinario, bálsamos y manicure para la Fify, el Chofy, la Luly, el Puchy, el Pompy, animales con heráldica que no juegan ni ladran, y parecen estatuas, educados como adorno en la decoración del riquero. Son las mascotas de sangre azul, que miran sobre el hombro al perraje suelto que vaga por las calles, los otros, los quiltros sin ley que hacen suya la ciudad en el patiperreo de la sobrevivencia. Perros que hurguetean la basura y comen lo que encuentran, adaptándose fácilmente al calor humilde del ranchal obrero. Porque la pobreza y los perros son inseparables; entre más pobres hay más perros. Como si en la precariedad siempre hubiera un rincón donde amparar otro quiltro. Uno más, como el Moisés que llegó cojeando, medio pelado de arestín y con la oreja ensangrentada por alguna mocha canina. Llegó así, patuleco de hambre y con esos ojazos de huacha soledad. Y al mes parecía otro, sanado y alimentado por la generosidad de una mano amiga. Le pusieron Moisés por sobreviviente, y a puras sobras de comida recuperó el pelo y su ladrado infantil de peluche juguetero. En poco tiempo el Moisés se había integrado a la patota perruna del campamento, y corría libre con los cabros chicos alborotando el corre que te pilló del tierral. Perseguía a las micros ladrándole a las ruedas, hasta que un violento rechinar apagó para siempre el bullicio de su fiesta. Y allí quedó patas pa arriba en la cuneta, hasta que los niños lo enterraron en un hoyo cercano al basural. Quién sabe por qué los pobres lloran a sus perros con esa amargura, como si sus Bobbys, Terrys, Mononas, Pirulines y Cholas, fueran una parte única de la familia, y ningún otro perro que llegue podrá reemplazar la memoria optimista de sus gracias. Nadie sabe por qué queda un vacío en el coro de perros que siguen ladrando en la noche santiaguina, cuando la ciudad duerme y cantan tristes los aullidos de su quiltraje funeral.

BIBLIOGRAFÍA

- 1) Barthes, Roland / 1989 "La cámara Lúcida: nota sobre la fotografía". Buenos Aires. Paidós
- 2) Benjamin, Walter / 2003. "La obra de arte en la época de su reproductividad técnica". México. Itaca.
- 3) Bosworth, Patricia / 1999. "Diane Arbus". Barcelona. CIRCE
- 4) Castaño, Antonia / 2009 "La subversión de las imágenes". Fundación MAPFRE. Madrid. TF Editores.
- 5) Comisión Nacional sobre Prisión política y Tortura. "Métodos de tortura: Definiciones y testimonios". Capítulo V. p. 264
- 6) Cortanze, Gérard de / 2012 "Frida Kalho, La belleza terrible". Buenos Aires. Paidós.
- 7) Diario "La Tercera". Entrevista por Andrea Hartung - 07/02/2012:
Luis Poirot: "Me daría pena que Sergio Larraín terminara siendo el fotógrafo de los franceses"
- 8) Eco, Umberto / 2011 "Historia de la belleza". Barcelona. Debolsillo
- 9) Eco, Umberto / 2011 "Historia de la fealdad". Barcelona. Debolsillo
- 10) FER, BRIONY; BATCHELOR, DAVID, WOOD, PAUL / 1999 "Realismo, racionalismo, surrealismo" El arte de entreguerras (1914 – 1945). Madrid. Ediciones Akar
- 11) Foster, Hal / 1993 "La belleza compulsiva". Buenos Aires. Adriana Hidalgo editores.
- 12) Freund Gisèle / 1974 "La fotografía como documento social". Barcelona. Paros Gustavo Gilli.
- 13) Horta, Oscar / 2014. "Defender a los animales es una cuestión de justicia". (Paper)
- 14) Kossoy, Boris / 2001 "Fotografía e historia". Buenos Aires. Biblioteca de la mirada.
- 15) La Biblia

- 16) Lemebel, Pedro / 1998 "De perlas y cicatrices". Santiago de Chile. LOM Ediciones.
- 17) Marzo, Jorge Luis / 2006 "Fotografía y activismo". Barcelona. Gustavo Gili
- 18) Simonetti, Marcelo / 2014 "El fotógrafo de Dios", Una novela inspirada en el mito de Sergio Larraín. Santiago de Chile. Ediciones De la Lumbre
- 19) Sontag, Susan / 1977 "Sobre la fotografía". Buenos Aires. Alfaguara.
- 20) Soulages, François / 1998 "Estética de la fotografía". Buenos Aires. La marca
- 21) Subercaseaux, Bernardo / 2014 "El mundo de los perros en la literatura". Santiago de Chile. Ediciones UDP
- 22) Trías, Eugenio / 2006 "Lo bello y lo siniestro". Barcelona. Editorial DEBOLSILLO
- 23) www.yossiloloi.com
- 24) Zaczek, Iain / 2000 "Perros y otros cánidos". Evergreen.
- 25) Zamora, José / 2000 "Isegoría" Revista de filosofía moral y política. Nº 23. "Estética de horror. Negatividad y representación después de Auschwitz". España. Editorial CSIC
- 26) Zúñiga; Rodrigo / 2013. "La extensión fotográfica: Ensayo sobre el triunfo fotográfico". Santiago de Chile. Metales pesados.