



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE POSTGRADO

## IMÁGENES QUE ACOMPAÑAN, QUE HABLAN Y SE ACOMODAN

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con  
Mención en Artes Visuales

CONSTANZA VALDERRAMA BLANCO

Profesor Guía:

Enrique Matthey

Santiago de Chile

2015

# ÍNDICE

RESUMEN.....	2
INTRODUCCIÓN .....	3
CAPÍTULO 1 .....	5
LA FOTOGRAFÍA COMO REGISTRO.....	5
CAPÍTULO 2 .....	15
LA FOTOGRAFÍA COMO MEDIO .....	15
CAPÍTULO 3 .....	21
LA FOTOGRAFÍA COMO LENGUAJE.....	21
CAPÍTULO 4 .....	27
LA MATERIALIZACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA .....	27
La flexibilidad en el retrato .....	32
CONCLUSIÓN .....	41
BIBLIOGRAFÍA BÁSICA.....	43
BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA .....	43
ÍNDICE DE IMÁGENES .....	44

## **RESUMEN**

El presente texto recorre los diversos roles y estrategias que ha desarrollado el medio fotográfico en su corta y controversial entrada en las artes visuales.

A partir de variados ejemplos se expone como mi obra se articula y desarrolla en relación con la historia de este medio. Desde una particular mirada sobre el objeto y la serie se relata con especial énfasis mi manera de mirar y replantear el mundo cotidiano bajo el prisma de la visualidad, donde la fotografía más que un medio es un lenguaje, tan dócil y maleable como las palabras y los gestos únicos en cada persona, pero universales en su entendimiento.

## INTRODUCCIÓN

Mi trabajo visual se basa en la contemplación, uso y enfrentamiento de diversos elementos correspondientes al imaginario colectivo y cotidiano con el cruce distintitas estrategias de señalización provenientes principalmente del lenguaje fotográfico.

Por esto mismo lo que expongo en esta tesis tiene especial énfasis en los diversos alcances de lo fotográfico que utilizo a lo largo de mi trabajo como artista: disciplina que inconscientemente va tomando cada vez más relevancia en el desarrollo de mi obra, partiendo como una técnica auxiliar hasta llegar a ser el eje articulador de la misma. Dicha importancia se incrementa de manera paulatina de un trabajo en otro, casualmente al igual que la legitimación de esta disciplina en las artes visuales a través de los años.

En primer lugar, me referiré a la capacidad intrínseca de la fotografía de registrar y perpetuar la realidad, siendo un medio de significativa utilidad e importancia desde sus inicios para la investigación en distintas disciplinas de carácter científico, como también se volvió un medio fundamental de documentación de obras de carácter efímero en las artes visuales. En este punto me detendré analizando un par de trabajos personales donde el registro fotográfico fue de vital importancia, ya que las diversas etapas de dichos ejercicios son fundamentales para el desarrollo de sus problemáticas, además de ser intervenciones públicas de corta duración.

En el segundo capítulo me referiré a lo fotográfico como un medio más autónomo en el desarrollo de mi trabajo, dejando de ser un elemento más bien auxiliar. Se expondrán ejemplos de cómo la fotografía se vuelve mas bien una ventana o una suerte de traducción de los ojos del artista y lo que quiere mostrar, utilizando estrategias como la serialización para hacer presente esta

acción, sin mayores pretensiones que evidenciar algo preexistente, pero resignificando la cotidianidad de estas imágenes desde una mirada particular generando en el espectador nuevos alcances frente a escenarios ya conocidos.

Posteriormente, en el tercer capítulo, a partir de la observación de que la imagen fotográfica al representar tan fidedignamente la realidad se vuelve invisible a los ojos del espectador, expondré cómo en mi trabajo surge la necesidad de hacer evidente la presencia de este medio y las particularidades del mismo como lenguaje ganando más relevancia y presencia. Para esto presentaré una serie de ejercicios visuales realizados con dicho propósito, conjugando diversos ejecutores y escenarios cuya combinación hace más notorios y tangibles los diversos códigos fotográficos que se ponen en juego.

Por último, en el cuarto capítulo, plantearé mi actual inquietud por dar materia y singularidad a la imagen fotográfica tan despojada de corporalidad en el desarrollo de la digitalidad. Con este objetivo analizaré dos de mis últimos trabajos desarrollados en el marco del Magíster de Artes Visuales, donde a partir de distintas estrategias y cruces con otras disciplinas, tales como lo textil y lo escultórico, la bidimensionalidad fotográfica se carga de materia, volumen y espacialidad.

## CAPÍTULO 1

### LA FOTOGRAFÍA COMO REGISTRO

Con el nacimiento de la fotografía el arte sufrió un quiebre y un giro de claras consecuencias, a partir de lo cual podríamos decir que para la historia del arte hay un antes y un después desde este nacimiento. Una de las más importantes fue el vuelco de rumbo que le otorgó a la pintura, la que durante mucho tiempo fue utilizada como instrumento para realizar retratos, los que finalmente revelaban más bien de la habilidad e interpretación del artista que un testimonio fidedigno del retratado. De esta manera, con la fotografía, la tradición pictórica dejó de buscar representar fielmente la realidad, encaminándose hacia la experimentación y desarrollo de su propio lenguaje, desencadenándose diferentes corrientes y manifestaciones artísticas fundamentales en la Historia del Arte.

Por otro lado, otra de las grandes consecuencias de la aparición la fotografía fue la capacidad de documentar y archivar la realidad. Todo lo que quedase plasmado en una fotografía constituía un testimonio fiel de la realidad, prueba irrefutable de que algo fue y estuvo allí. Con la fotografía surge el registro de los retratos (anteriormente desde las cavernas se había logrado registrar solo el cuerpo), y gracias a éstos comienza una enorme tradición de registrar y plasmar el rostro, dando comienzo a la transmisión de la historia familiar a través de la imagen. Cada uno se reconoce en la imagen de otro, de sus antepasados, advirtiendo semejanzas en rasgos y posturas, que anteriormente no se podían identificar tan evidentemente con la pintura.

En definitiva la fotografía se volvió un instrumento de validación importantísimo, una herramienta que desde sus inicios se estableció entre los

límites entre la ciencia y el arte. Un ejemplo de esto es la obra de Edward Muybridge, el cual experimentó con fotografías secuenciales el estudio del galope de los caballos, entre otros y sirvió de base para la posterior creación del cinematógrafo (Figura 1).

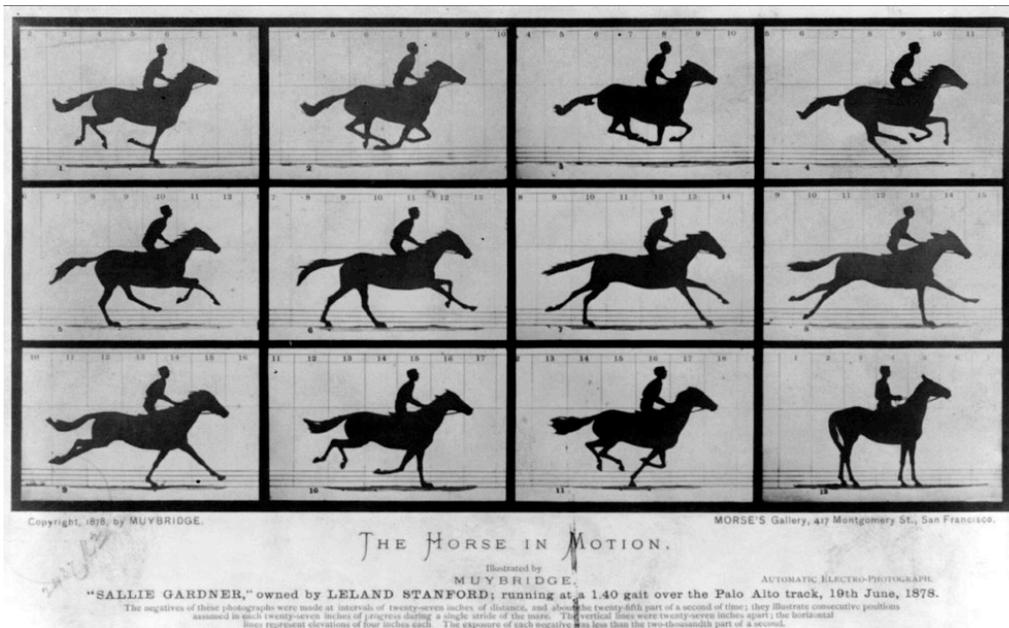


Figura 1. Edward Muybridge. *The horse in Motion*. 1886.

Con la fotografía se daba por sentado que cualquiera que fuese lo representado en ella dejaba la certeza de que aquello fue y estuvo allí. Roland Barthes en su obra *La Cámara Lúcida* lo reafirma que en toda fotografía habría una creencia fundamental de que realmente existe lo que ves, sino, no sería fotografía. Él habla de la “Urdoxa”, aquella certeza de la existencia de lo fotografiado, la “emanación del referente” o un destello o conexión entre el espectador y el referente fotográfico, como una especie de radiación, por lo que podríamos interpretar que sería análogo a asunto de piel, o rasgos casi dermatológicos:

“La fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre, en el seno del mundo en movimiento: están pegados el uno al otro, miembro a miembro, como el condenado

encadenado a un cadáver en ciertos suplicios; o también como esas parejas de peces que navegan juntos, como unido por un coito eterno” (p.31).<sup>1</sup>

Bajo esta noción que nos propone Barthes en su texto, la fotografía sería un medio capaz de presentar al espectador un objeto sin contar con la presencia física del mismo. A través de ella podemos ser testigos de distintos momentos de la historia, disfrutar de un paisaje a la distancia, e incluso de conocer cómo eran nuestros antepasados.

La foto funciona como un espejo de la realidad y de esta manera no sería una interpretación o mimesis de la misma, sino más bien sería una ventana hacia ella. Con la fotografía se apunta con el dedo al objeto fotografiado, señala y autentifica, este sería según Barthes su “noema” o regla.

La imagen fotográfica funcionaría como una suerte de intermediario entre el objeto y el espectador, haciéndose invisible a favor de lo que ella indica, sirviendo como un “certificado de presencia” (p134), recurriendo otra vez a Barthes.

En términos físicos, la foto funciona como una suerte de “radiación” que a través del contacto con la luz se transforma en una especie de huella luminosa perpetuada (tal como el bronceado de la piel expuesta a los rayos del sol). Posteriormente Philippe Dubois denominó “índex” a aquel efecto de contigüidad entre el referente y su huella, recalcando una vez más esa relación de contacto directo con la superficie fotográfica, reafirmando la concepción de fidelidad de la imagen fotográfica con su referente, siendo un instrumento técnico de validación casi científica.

---

<sup>1</sup> Barthes, Roland, en *La cámara Lucida: Nota sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós Comunicación. 2008, pág. 31.

Bajo esta concepción de la fotografía, como instrumento de validación y documentación de la realidad, es que la foto ha jugado un rol fundamental en las artes visuales desde los años 70, como medio de registrar ciertas obras de carácter efímero; obras que cada vez se han hecho más constantes en el arte desde las vanguardias, con el concepto de destrucción del museo. Así, su uso comenzó a ser substancial para documentar acciones, performances (Ives Klein) e intervenciones en la naturaleza (Robert Smithson, Walter de Maria, etc.). Ahora, si bien la foto cumplía un rol fundamental en esta documentación, lamentablemente en la gran mayoría de estos casos es lamentable su precaria calidad, funcionando como una prueba más que como una documentación exhaustiva: “Más que como documento, la fotografía aquí funciona como reliquia; esa reliquia infinitamente preciosa y frágil en la que la mirada va a intentar descifrar la huella viviente de lo que a sido”<sup>2</sup>.

Del mismo modo que a estos artistas, en mi caso particular la fotografía se convirtió durante varios años en un medio técnico auxiliar casi indisoluble en la articulación y metodología de mi obra. Un ejemplo de esto fue el proyecto “Sombras”. Esta serie de intervenciones realizadas el año 2004 (**Figura 2**, **Figura 3** y **Figura 4**) consistió en el registro en distintos momentos del día de las sombras de variados elementos del mobiliario urbano: postes del alumbrado público, semáforos, basureros, señalética y otros. Estas sombras eran marcadas con tiza y cinta adhesiva durante el día, para posteriormente pintarlas y perpetuarlas con pintura de alto tráfico color gris oscuro durante la noche, debido a su carácter clandestino.

Este ejercicio de componer a partir de los elementos con los que me encontraba a diario en la ciudad y su propia proyección en el espacio, vincula la poética del propio objeto en relación a su entorno; su corporalidad en conjunto con su propia sutileza, visibilizándolos y haciéndolos partícipes del espectáculo

---

<sup>2</sup> Baqué, Dominique. *La fotografía plástica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003, pág. 14.

urbano. La obra se completa con el diario transitar cotidiano de la gente, y la visualización de estas sombras falsas (las sombras pintadas), muchas veces en conjunto con la proyección de la sombra natural del momento, generando un juego espacial y temporal del lugar intervenido, siendo un trabajo de constante variación, al apropiarse de un instante único e irrepetible, como lo es una sombra, lo que remite al mismo tiempo al proceso fotográfico.

Esta serie agrupó alrededor de veinte intervenciones en un pequeño barrio de la zona céntrica de la ciudad de Madrid, por lo que se encontraban a pocos metros unas de otras, como forma de facilitar un recorrido y seguimiento de éstas, reconociéndose como serie ante el eventual peatón o espectador. De esta manera, se delimitó una zona específica de la ciudad, precisamente donde yo me encontraba viviendo, otorgándole a este trabajo una carga autobiográfica al registrar mi paso y mis circuitos diarios de un período determinado, como una marca de territorio y apropiación del espacio. Este tipo de intervención podría asociarse de cierta manera a prácticas como el grafiti, pero al elegir un referente real, sutil y etéreo, como sombras de elementos tan cotidianos, éstas se integraban muy rápidamente al paisaje urbano, como una suerte de camuflaje o segunda piel de la ciudad, hasta el punto de pasar muchas veces inadvertidas.

En esta lógica autobiográfica la fotografía constituye una herramienta fundamental para la documentación de la obra. Si bien no se trata de una acción completamente efímera, como lo es una performance por ejemplo, esta obra de igual modo se desvanecerá en el tiempo, dependiendo de su propio desgaste o cualquier eventual modificación del espacio.

De esta manera, a partir de “Sombras” la fotografía se convirtió en una herramienta técnica y en un lenguaje imprescindible en el momento de proyectar, desarrollar y registrar mi obra, sobretodo que la intervención del espacio público como recurso visual se reiteró en varios trabajos ejecutados

entre el año 2004 y 2006. Todos éstos tuvieron un carácter efímero en la ciudad, por lo que la fotografía fue clave y comenzó a tomar cada vez más importancia en el proceso creativo. El registro comenzó a cobrar protagonismo y la manera como la obra se enfrentaba al espacio se volvió cada vez más fotográfica; los puntos de vista y la visualidad de cada intervención se convirtieron en fundamentales, considerando siempre que la fotografía sería la estrategia de registro y difusión de la obra.



Figura 2. Constanza Valderrama. Registro proceso de la serie “Sombras”. Madrid, 2004.

Un ejemplo de esta nueva forma de articular una intervención considerando la necesidad de su posterior registro fotográfico es “Grifo” (Figura 5, Figura 6 y Figura 7). En esta oportunidad se trasladó un grifo (el tradicional elemento urbano cuya función es proveer de agua en un caso de emergencia) por distintas zonas del centro de Santiago. A través de este recorrido este elemento se instaló en diversos puntos algo absurdos, como por ejemplo en medio de un paso de

cebra obstaculizando el tránsito, o frente a frente con otro grifo impidiendo su eventual uso, entre otros, jugando con el cruce entre la funcionalidad de éste y su relación con su propio espacio y contexto, convirtiendo a este objeto casi en un personaje que cobra vida propia y peregrina en la ciudad.



Figura 3. Constanza Valderrama. Registro de la serie “*Sombras*”. Madrid, 2004.



Figura 4. Constanza Valderrama. Registro de la serie “Sombras”. Madrid, 2004.

Esta serie fue realizada para y desde la ciudad, interactuando e interviniendo la dinámica de la misma, pero de igual manera fue articulada en favor de su registro fotográfico y la posterior presentación de éste como obra. De esta manera estas intervenciones no son azarosas en cuanto a su disposición y visibilidad frente al espacio, sino que están supeditadas a los requerimientos de su registro, como si conscientemente estuvieran “posando” para la foto. De esta manera, la fotografía como técnica de registro en las primeras intervenciones cumple un rol totalmente auxiliar, el cual posteriormente se vuelve un factor articulador en las últimas.



Figura 5. Constanza Valderrama. Registro de la serie “Grifo”. Santiago, 2005.



Figura 6. Constanza Valderrama. Registro de la serie “Grifo”. Santiago, 2005.



Figura 7. Constanza Valderrama. Registro de la serie “Grifo”. Santiago, 2005.

## CAPÍTULO 2

### LA FOTOGRAFÍA COMO MEDIO

Tal como he reflexionado anteriormente, la fotografía durante muchos años cumplió un rol documental, tanto en el fotoperiodismo como en las artes visuales, gracias a lo cual, años más tarde, se puede apreciar, por supuesto que de manera parcial, algunas experiencias fundamentales de este medio en la historia del arte.

La fotografía constituía una especie de reliquia, se infiltraba en el arte de manera tangencial más que pertenecer a éste de manera autónoma. Su entrada en las artes visuales era algo casi inconcebible; el arte se relacionaba al virtuosismo y a lo irreplicable, no a imágenes masivas y “deshumanizadas” realizadas a través de una máquina.

Poco a poco la foto se fue abriendo camino, conquistando de manera plausible su legitimación artística. La fotografía se convirtió en un medio para presentar el mundo, una ventana a la realidad, como diría Barthes, donde fragmentos de nuestro alrededor quedan perpetuados y encuadrados.

Esta cualidad de mirar y remirar la realidad a través de este “dispositivo que es capaz de materializar la luz, y por esto sustituir a los ojos”<sup>3</sup> es la que en muchos de mis trabajos me cautiva y me interesa recalcar. Me parece notable, discreta y sencilla la forma en que la fotografía capta el mundo y lo presenta frente al mismo, sin mayores pretensiones más que evidenciar algo preexistente: no se hace necesario el gesto ni la mano visible del artista en la obra. Desde los

---

<sup>3</sup> Concha, José Pablo. *La desmaterialización de la fotografía*. Santiago: Ediciones Metales pesados, 2011. Pág. 157.

conceptualistas es que esta idea ha dejado de ser una idea intrínseca a toda expresión de arte. La fotografía tiene la capacidad de presentar al espectador, de manera neutra y pura, imágenes muchas veces de su propio entorno, que con el simple gesto de re-presentarlas logran captar su atención resignificándolas. El artista, a través de la foto, se transforma en editor más que en operador, aunque el mismo realice la toma: el ojo del fotógrafo selecciona, sintetiza y filtra. Este es el filtro que he utilizado en variados trabajos, donde busco sacar del anonimato lugares y situaciones cotidianos a los cuales no les prestamos mucha atención, y que con el gesto de encuadrarlos hablan desde su silencio.

Los objetos y lugares que me interesan particularmente pertenecen a espacios comunes, cotidianos y de un constante flujo, es decir lugares presentes en el imaginario colectivo; con esto me refiero a espacios públicos, lugares comunes para los habitantes de nuestra ciudad.

Un ejemplo de esto es “Línea 1” (Figura 8). Esta serie, compuesta de 40 imágenes, muestra en cada uno de sus módulos un fragmento de cada estación de la línea 1 del metro de Santiago. Cada uno de estos “fragmentos” no es realizado ni escogido al azar, sino que sigue un patrón fotográfico determinado, en cuanto al encuadre y composición, y al mismo tiempo el patrón está presente también en el decorado de cada estación, donde las texturas, la geometría y el color juegan un papel fundamental. De esta manera, a través de la imagen fotográfica se devela un espacio totalmente común y poco particular para el espectador, ya que en su cotidianidad no le produce mayor interés, pero a través del gesto indicador de la fotografía logra captar y provocar nuevas miradas de este “frente a lo mismo”.

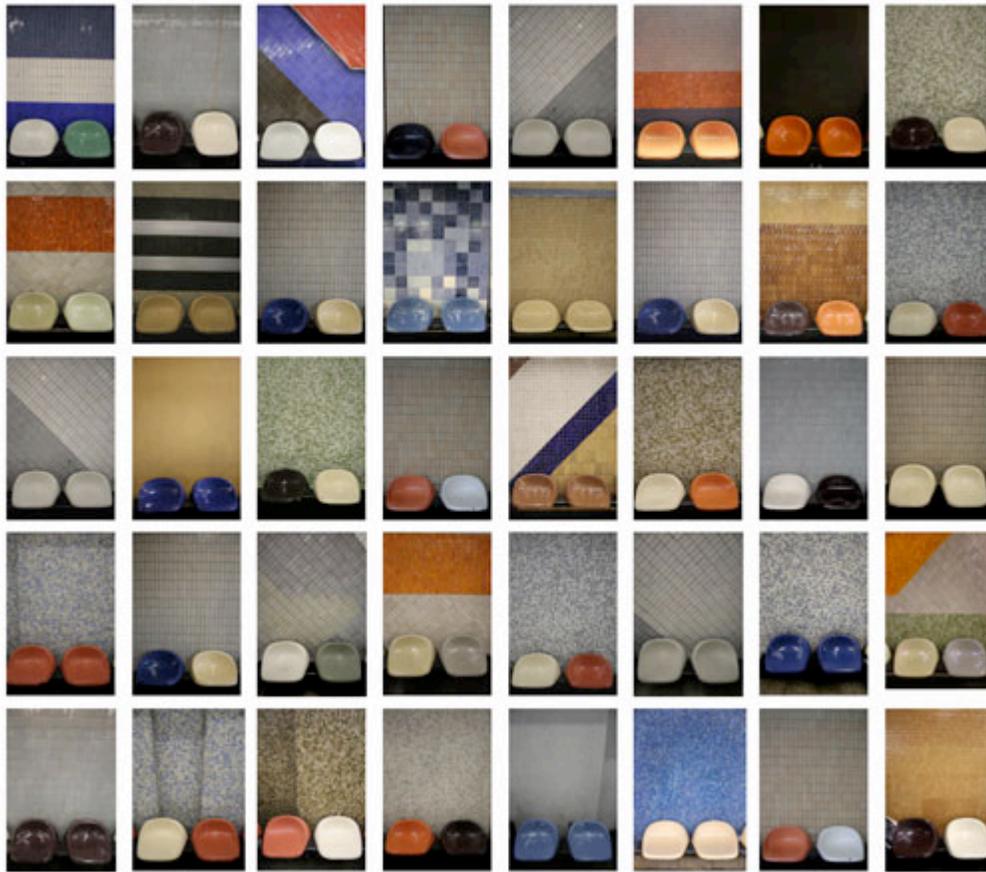


Figura 8. Constanza Valderrama. “Línea 1”. Santiago, 2005.

Cabe destacar que las imágenes que articulan “Línea 1” están pensadas para funcionar en su conjunto y montadas a modo de serie; cada una de éstas se articula en relación a la otra cobrando sentido en su conjunto. Este es un punto en el cual me interesa detenerme, ya que el concepto de serie es constante y fundamental en la metodología de producción a lo largo de todo mi trabajo.

Los recorridos que realizo con frecuencia por Santiago son para mí una experiencia de estudio o, más bien, un catastro sobre la variedad de elementos encontrados, principalmente en el medio urbano que observo y registro. Esta repetición de cualidades en común que poseen aquellos detalles u objetos en los cuales centro mi observación, conforman conjuntos de fotografías planteadas como serie; composición propicia para las prácticas relacionadas con la

tipificación, clasificación y acumulación, recurrentemente utilizadas por la ciencia, como forma de resaltar semejanzas y diferencias.

Este método de disposición en serie remite también a los inicios de la fotografía, la cual estuvo relacionada al ejercicio científico, como por ejemplo lo hizo el fotógrafo e investigador Etienne Jules Marey con su sistema de registro cronofotográfico<sup>4</sup> del movimiento y las investigaciones sobre el movimiento humano y animal de Edward Muybridge<sup>5</sup>, en 1886 (Figura 1) modelos que evidencian una estrecha relación entre arte, fotografía y ciencia.

Por otro lado la serie se relaciona a la idea de proyecto, la cual ha adquirido importancia en las últimas décadas. Al dar a la obra una connotación de proyecto es conceder que ésta no puede ser pensada desligada de su proceso de creación. El proyecto se relaciona a la idea de coleccionar, archivar y clasificar. En este sentido, la fotografía dispuesta como serie se asocia directamente con esta concepción, alejándose del momento y condición privilegiada de la foto singular, a lo que Cartier-Bresson llamó “instante decisivo”. La foto singular puede haber tenido un proyecto de antemano, pero su formato singular atemporal revela su propio proceso. Es por esto que la serialidad ayuda a la lectura de un proyecto, asociando directamente esta disposición a un desplazamiento geográfico y/o temporal. El sentido de la serie cobra fuerza con este desplazamiento y la actitud sistematizada de la acción fotográfica.

Cada recorrido, al ser un desplazamiento de un lugar a otro a través de circuitos preestablecidos como en “Línea 1” (Figura 8) o no preestablecidos como en la obra que mencionaré en el próximo capítulo “Dislocaciones” (Figura 10, Figura

---

<sup>4</sup> La cronofotografía es un sistema inventado por Marey en l década de 1880, el cual consistía básicamente en registrar una placa única las diferentes fases del movimiento.

<sup>5</sup> Muybridge inventó un sistema para fotografiar un caballo galopando en una serie de 24 fotogramas, con 24 cámaras sincronizadas, demostrando que el caballo al galopar mantiene las cuatro patas en el aire a pesar de que el ojo humano no lo capte, sistema que precursoró el posterior desarrollo de las cámaras de cine. (señalar fuente)

11, y Figura 12), requiere de una cierta cantidad de imágenes, señalando un punto de partida, un trayecto y un final. Es por eso que mi trabajo requiere de la estrategia de la serie, develando el proceso que lo originó, además de potenciar sus características intrínsecas.

Un referente fotográfico que no puedo dejar de mencionar es la obra de los alemanes Bernd and Hilla Becher (Figura 9), fundadores de la escuela de Dusseldorf en Alemania. Su obra, desde finales de la década del cincuenta, constituye un obsesivo proyecto de ordenar, a través de fotografías, estructuras industriales a modo de grandes series compuestas de fotografías casi idénticas, de encuadre frontal, simétrico y pulcro. Las imágenes en su conjunto conforman una especie de trama, cercana a una imagen abstracta, siendo la obra la composición total de estas imágenes agrupadas. En este punto la analogía formal con mi trabajo es evidente. Si bien en algunas he trabajado a partir de la imagen pura y frontal de los Becher, y en otras no, la conformación y montaje de la obra a través de la serie es indispensable para su articulación y sentido, tanto como modo de clasificación y tipificación, como también de consecuencia al proceso de captura de las mismas.

La continua repetición de este procedimiento y sistema de trabajo para la articulación de mi obra, se debe a una intencionalidad que va más allá de la visualidad. Es decir, parte de la conceptualización de la obra requiere que visualmente se sugieran los desplazamientos realizados por la ciudad a favor de que el espectador identifique y relacione la obra con sus propias experiencias. De esta manera, el trabajo se vuelve un circuito; el recorrido se realiza en búsqueda de una visualidad, y a la vez la visualidad plasma este recorrido.

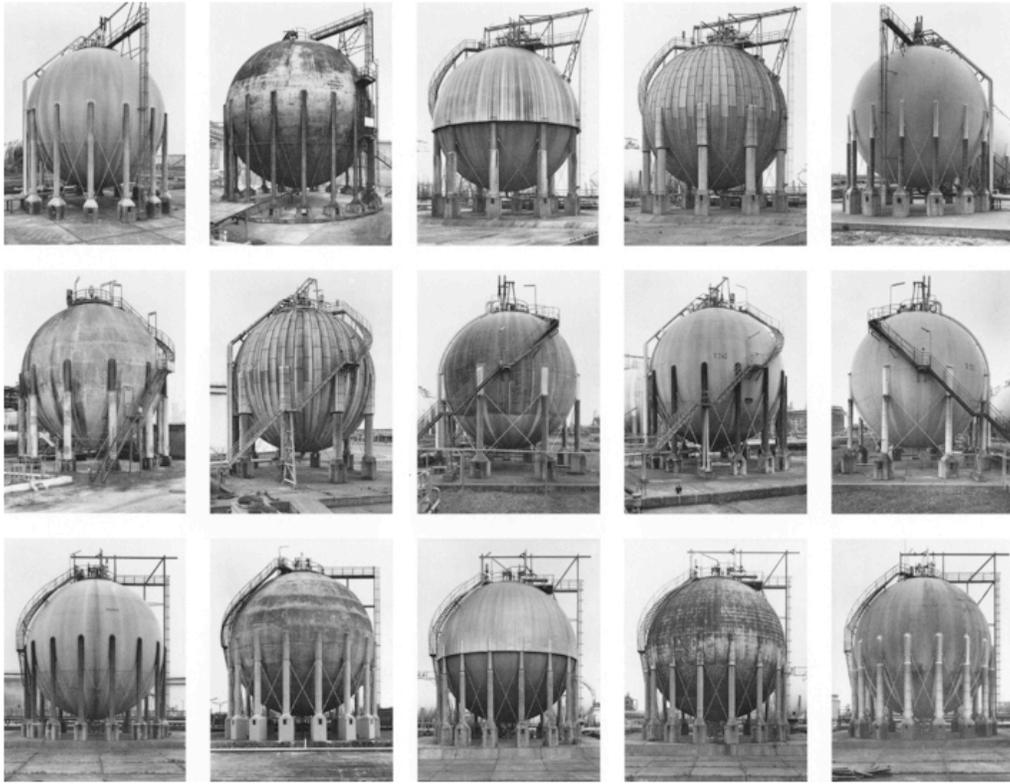


Figura 9. Bernd and Hilla Becher. “Gas Tanks”. 1983-92.

## CAPÍTULO 3

### LA FOTOGRAFÍA COMO LENGUAJE

La imagen fotográfica representa tan fiel a su referente, que su presencia misma se hace invisible a favor de lo que ella indica, sirviendo como un espejo de la realidad o como un “certificado de presencia”, según Barthes (p. 134).

Esta capacidad extraordinaria de la fotografía la convierte en una herramienta tan impresionante que, por lo mismo, al anularse a sí misma, pasa desapercibida como lenguaje. Sus cualidades propias se ven opacadas por las características de su referente, el que se adhiere tan estrechamente que cobra protagonismo central tanto en la imagen como en la percepción de esta: “Sea lo que fuere lo que ella ofrezca a la vista y sea cual fuere la manera empleada, una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos.”<sup>6</sup>

Esta “generosidad” de este medio con su referente es una condición intrínseca del mismo. Si pensamos por ejemplo en un retrato representado pictóricamente, por más hiperrealista que éste sea nunca dejaremos de ver pintura, incluso si la técnica está dominada de tal manera que aunque la analicemos de muy cerca no logremos ver ni el más mínimo vestigio de un pincel, más aún nos sorprenderá y nos saltará a la vista la maestría de lo pictórico en el mismo, no así con la fotografía. En la lógica barthesiana, para el espectador que observa una fotografía salta a la vista lo fotografiado (incluso llegando a emocionar profundamente al espectador), no la fotografía o la destreza del autor por la realización de esta imagen; ya sea realizada por un fotógrafo amateur o por un fotógrafo renombrado. Lo que podría llamar la atención es la “suerte” o

---

<sup>6</sup> Barthes, Roland, en *La cámara Lucida: Nota sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós Comunicación. 2008. Página 32.

asertividad de aquel fotógrafo de haber estado presente al momento de la captura fotográfica, más que la fotografía como tal.

De esta manera, la fotografía históricamente estaría analizada bajo dos prismas; la subjetividad y la ciencia. La ciencia, analiza la fotografía en términos químicos y físicos. Químicamente se estudia la acción de la luz sobre los aluros de plata, y físicamente la formación de la imagen a través del dispositivo óptico. La subjetividad, en cambio, la analiza desde el ámbito de lo que Barthes denomina *Spectator*, aquél recibe, analiza y experimenta la imagen en base a lo que ve: el referente fotográfico. Para Barthes el referente fotográfico sería una suerte de pequeño simulacro, el cual emite el *Spectrum* de la fotografía, lo que lo relaciona con el espectáculo: “no hay foto sin algo o alguien”<sup>7</sup>

Históricamente el énfasis se ha puesto en ese “algo o alguien” y no en el “cómo”. Las reflexiones en *La cámara lúcida*, y en la mayoría de los textos sobre lo fotográfico, apuntan a un desglose más bien personal y sociológico en base a la experiencia y relación con lo fotografiado, más que buscar analizar los códigos intrínsecos de este medio y legitimar a la fotografía como un lenguaje (los libros técnicos sobre fotografía describen, explican, ejemplifican y tipifican códigos fotográficos como encuadre, obturación, iluminación, etc., sin establecer simbólicamente la utilización de los mismos).

Bajo estas lógicas de análisis, por un lado técnicas, concretas, asertivas y constatables, y por otro la lógica subjetiva y experiencial barthesiana, surge un nuevo cuestionamiento y reflexión en torno a lo fotográfico, desde la personal perspectiva que me condiciona como artista y fotógrafa: ¿Cómo hacer visible y protagónica a la fotografía por sobre al objeto fotografiado?

---

<sup>7</sup> Barthes, Roland, en *La cámara Lucida: Nota sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós Comunicación. 2008, pág. 31.

Bajo esta inquietud, surge el trabajo “Dislocaciones” (Figura 10, Figura 11 y Figura 12) una propuesta de extinguir lo indicial de la fotografía en pos de evidenciar el acto fotográfico y la subjetividad de éste. Para esto se eligió un contexto donde trabajar: la ciudad de Santiago, y se eligieron tres puntos dentro de la misma. Cada uno de estos puntos fue elegido bajo tres requerimientos: estar situados en el espacio público, poseer características visuales gráficamente interesantes (ángulos, perspectivas, puntos de fuga, etc.) y, por último, ser lugares que no provocan un mayor o particular interés en la población, careciendo de carga simbólica o emotiva, como lo sería un monumento o algún lugar emblemático para la historia de la ciudad.

En cada uno de estos puntos se eligieron al azar 30 transeúntes (hombres, mujeres, niños, ancianos) a quienes se les encargó la misión de fotografiar dicho “elemento”, señalándoles que esta fotografía sería utilizada en el marco de un proyecto de arte. El resultado para cada uno de los tres ejercicios, son 30 fotografías del mismo elemento realizadas por 30 fotógrafos distintos o más bien 30 distintos *Operator*, como diría Barthes.

Este ejercicio, que podríamos enmarcar dentro del arte “relacional”, se vuelve revelador en cuanto a que inevitablemente saltan a la vista las diferencias de cada toma y el matiz que le otorga cada participante, siendo lo fotográfico el protagonista de estas series más que los elementos fotografiados. Este matiz no está precisamente dado por el referente utilizado (ya que todos utilizan el mismo), sino por el acento particular que posee cada uno respecto a los códigos propiamente fotográficos, como por ejemplo: encuadre, composición, perspectiva, altura, distancia, etc., suprimiendo la indicialidad de la fotografía al evidenciar el acto y las estrategias fotográficas, otorgándoles protagonismo a éstas en la percepción de cada uno de los ejercicios más que el elemento fotografiado, a pesar de su constante reiteración. La fotografía se hace visible y el referente se entiende como un pretexto a favor de la visualización de ésta

Prima la sensación que otorga el lenguaje propiamente tal en base a un elemento determinado, más que el elemento mismo, generando una nueva capa entre el espectador (*Spector*) y los fotógrafos (*Operator*). Al mismo tiempo, cada uno de estos *Operator* se ven estimulados a realizar una imagen interesante (o por lo menos aceptable) fotográficamente, ya que se les menciona que sus imágenes serán utilizadas y exhibidas en un proyecto de arte, y no se les da la oportunidad de elegir lo que van a fotografiar, por lo que intuyen, de alguna manera, la importancia del “cómo” y no del “qué” (*Spectrum*); situación que pude constatar en cada ejercicio observando la atención y cuidado que prestaba cada participante a su captura fotográfica, resignificando la figura del *Amateur*. De este modo, la fotografía se vuelve protagónica, se lee e interpreta como un lenguaje, tan particular, subjetivo y flexible, como lo son las palabras y los gestos.



Figura 10. Constanza Valderrama. Galería Santiago Centro, serie “*Dislocaciones*”. 2013.



Figura 11. Constanza Valderrama. Alameda c/ Santa Lucía, serie “Dislocaciones”. 2013.

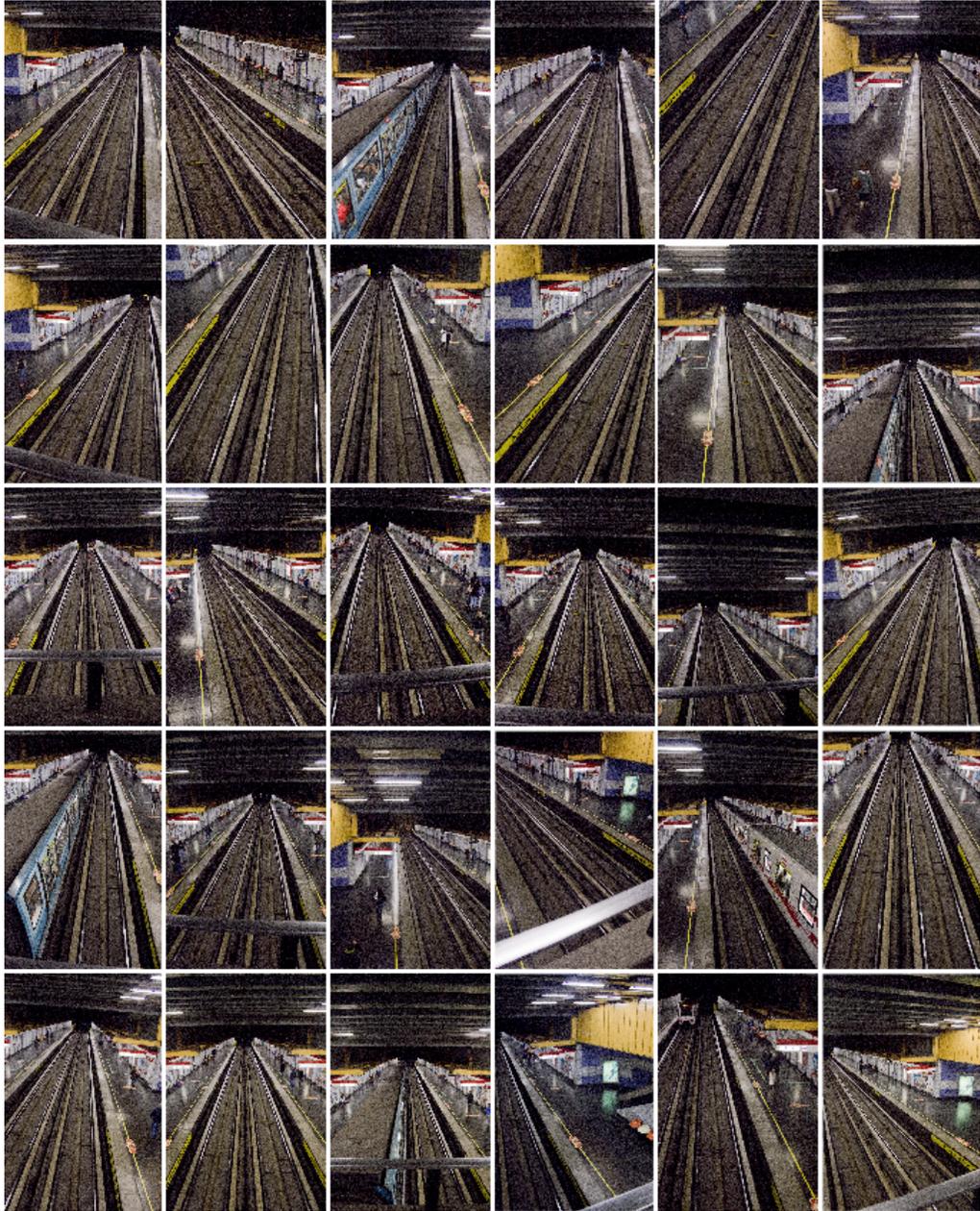


Figura 12. Constanza Valderrama. Metro Universidad Católica, serie “Dislocaciones”. 2013.

## CAPÍTULO 4

### LA MATERIALIZACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA

La fotografía, o la imagen fija, en su corta historia han sufrido tremendos cambios, tanto en su estructura como en su conceptualización y alcance. El análogo en la fotografía si bien siempre mostró que a pesar de la ausencia material del gesto del artista (como lo está en la pintura por ejemplo), lo que le costó tiempo para validarse dentro de las artes, sí poseía una materialidad concretizada en el negativo de la imagen, en el proceso químico que de la positivización y en su posterior impronta en el papel. De esta manera una fotografía, si bien no era un objeto único e irrepetible, poseía un cuerpo tangible, lo que la constituía como obra. Sin embargo con la digitalidad dicho cuerpo ha sido reemplazado por un código binario capaz de reproducirse y multiplicarse infinitas veces de manera idéntica. Esta multiplicidad de la matriz, o más bien la ausencia de ésta, repercute considerablemente en sus usos, lecturas y dialéctica.

La certeza y testimonio que otorga la fotografía análoga, repentinamente se pone en crisis con la creación de la fotografía digital, donde la imagen es elaborada sin un contacto físico con la superficie digital. Las teorías de Barthes, Dubois, Schaeffler y muchos otros se ponen en crisis con esta nueva forma de fotografiar el mundo sin huella, pierde su capacidad de autenticación. Los soportes digitales tienen nuevas posibilidades de intervención de la imagen, siendo éstas totalmente flexibles y susceptibles a cualquier retoque o modificación. La fotografía deja de ser una representación idéntica de la realidad, pasando a ser un archivo con infinitas posibilidades de transmutación: "... la información fotográfica puede ser alterada o mejorada, interpolada, intercambiada, retocada o completamente metamorfoseada: lo que importa en

cualquier caso, es que su traducción algorítmica impulsa un nuevo estado de la materia fotográfica”<sup>8</sup>

Zúñiga en su texto “La extensión fotográfica” se refiere a esta nueva flexibilidad de lo fotográfico en la era digital, apoyándose en el concepto de *fotograficidad* que planteaba Françoise Soulages, el cual refiere a la parte abstracta de la fotografía, liberada de la huella, la que tiene muchas potencialidades, yendo mucho más allá de lo indicial de las teorías de Dubois o Barthes. Cada fotografía tiene una cantidad infinita de posibilidades, siendo la fotografía una práctica abierta para el artista, pudiendo trabajar como decía Soulages, su obra completa a partir de una sola fotografía. Esta liberación de la fotografía, gracias a su desmaterialización, la sitúa en una nueva etapa, según Zúñiga, sería un cambio de paradigma, siendo la foto una nueva experiencia estética, a lo cual el llama la *extensión fotográfica*. En la actualidad la materia fotográfica la dan miles de bites o códigos binarios, los que generan aun mayores posibilidades de lo fotográfico.

Por otro lado la digitalización de la imagen le confiere una inmaterialidad a la fotografía que la hace más masiva, flexible y omnipresente: en lo digital el original se anula, al mismo tiempo que pierde su “cuerpo” o materia: “La reproductibilidad técnica de la obra de arte libera a ésta de su existencia parasitaria dentro del ritual. La obra de arte reproducida se vuelve en medida creciente la reproducción de una obra de arte compuesta en torno a su reproductibilidad. De la placa fotográfica es posible hacer un sinnúmero de impresiones; no tiene sentido preguntar cuál de ellas es la impresión auténtica”<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Zúñiga, Rodrigo. *La extensión fotográfica: Ensayo sobre el triunfo de lo fotográfico*. Santiago: Ediciones Metales pesados, 2013.

<sup>9</sup> Benjamin, Walter. *Breve historia de la fotografía*. Madrid, España: Casimiro libros, 2013. Pág. 51.

Esta desmaterialización ha subjetivizado totalmente la fotografía. Ésta ya no nos brinda la convicción de que algo que vemos fotografiado realmente estuvo allí, o simplemente no nos asegura la existencia del mismo. La fotografía pasó de ser una evidencia objetiva e indudable de la realidad, a un arte de completa flexibilidad, libertad y subjetividad, ya que su manipulación, retoque y edición es una de sus principales cualidades contemporáneas. En la imagen digital se pierde la certeza barthesiana: la objetividad, la precisión y la certeza han vuelto una vez más a estar en manos de la ciencia.

Dicha inmaterialidad de la fotografía la obliga a reinventarse y auto legitimarse una vez más dentro de las artes, como si su primera entrada en el arte no hubiera sido lo suficientemente difícil y necesitase de un nuevo desafío para reinventarse y consagrarse.

La fotografía al ser un arte inevitablemente supeditado al desarrollo de la tecnología, no deja de reformularse, lo que obliga tanto al espectador como al artista a hacerse partícipe de estos nuevos códigos y nuevas formas de conceptualización en el arte. Esto es lo que la convierte dentro del campo del arte en una de las formas de expresión más vigentes, mientras que al mismo tiempo se vuelve el medio más explotado y masificado desde los años 90's hasta la actualidad, sea por la publicidad, prensa, las redes sociales, etc. Esta paradójica condición de la fotografía personalmente me parece admirable y sorprendente, en cuanto a que a pesar de poseer intrínsecamente cualidades que la alejan desde sus inicios y cada vez más de la tradicional concepción de arte, ha sido capaz de seducir y conquistar su espacio en la visualidad cada vez con mayor fuerza; es cosa de revisar lo que se está exhibiendo tanto en los reconocidos circuitos del arte mundial, como las bienales, galerías, etc., como también en los circuitos más alternativos. La presencia de la fotografía ha gozado merecidamente de la validación de sus pares.

A partir de estas premisas, de la “desmaterialización y flexibilidad” actual de la fotografía, nacen dos de mis últimos trabajos plásticos. “Litoral central” (Figura 13, Figura 14 y Figura 15) apuesta a trabajar una misma imagen digital enfrentada a una multiplicidad de soportes, realizando una investigación visual a partir del cruce de lo digital (intrínsecamente inmaterial) y la flexibilización de dicha imagen con la materia que lo sostiene. De esta manera la obra juega con la capacidad que tiene la fotografía de transmutar una y otra vez sin apelar a manipulaciones digitales, sino a través de la simple operación de la impresión múltiple de ésta en la materia. La materia se entrecruza e interviene la imagen, y a la vez la imagen se acoge e integra a la materia concluyendo en distintas visualidades además de adquirir cuerpo, peso y textura. De esta manera la obra propone una suerte de “Photoshop manual”, luego de su alteración al plasmarla en diversos soportes y manipulaciones del mismo.



Figura 13. Constanza Valderrama “*Litoral Central*”. 2013.

Este proceso explota nuevas posibilidades técnicas que hoy ofrece el mundo digital, capaz de reproducir múltiples veces una misma imagen de manera idéntica, y por otro las diferentes posibilidades visuales que otorga el cruce de este procedimiento al combinarlo con materiales y soluciones provenientes del ámbito textil. A partir de este cruce cada uno de los módulos de esta serie fotográfica se vuelve un ejemplar único e irrepetible, otorgando materialidad y por lo tanto unicidad a una fotografía propia de la era digital.

La imagen elegida para esta experimentación refiere a un plano general de una playa, cuya composición gráficamente permite un cruce limpio e interesante con los diversos soportes seleccionados (telas de diversos hilados, estampados y texturas), aludiendo con esta temática también a inagotable tradición pictórica del paisaje desde el siglo XVII. La obra evidencia desde la bidimensionalidad su búsqueda por la materialidad de lo único e irrepetible intrínseco de la pintura.



Figura 14. Constanza Valderrama. Detalle “Litoral Central”. 2013.



Figura 15. Constanza Valderrama. Detalle “*Litoral Central*”. 2013.

### **La flexibilidad en el retrato**

A la gran revolución de la era digital desde la década de los 90's, se suma otro proceso cultural; se comienza a investigar sobre los límites de lo humano. Un ejemplo de esto es la clonación (la oveja Dolly) y el extremo abuso de las cirugías, poniendo el cuerpo al límite de la flexibilidad, como por ejemplo Michael Jackson quien modificó su cuerpo como si fuera maleable como un archivo digital. En este ámbito la fotografía ha tenido grandes exponentes. Un claro ejemplo es Francis Galton quien desde los años 80's con la fotografía análoga aplicó sus conocimientos científicos de antropometría para generar “retratos tipo”, a partir de la superposición de diversos retratos realizados con la misma escala, iluminación y puntos de vista (para evitar que ninguno dominara sobre el resto) a partir de grupos determinados de personas con características similares como familias, enfermos, criminales, etc. Como resultado obtenía

retratos donde se recogían rasgos genéricos de los distintos rostros del colectivo fotografiado. (Figura 16).

Otro ejemplo de esto, pero en la era digital, es la obra de la norteamericana Nancy Burson, quién aprovechando la nueva tecnología comienza a realizar retratos computacionales a partir de la mezcla de distintos retratos de procedencias similares fusionando fisionomías, logrando envejecerlos, cambiar rasgos raciales, producir deformaciones o combinar parejas para ver cómo serían sus hijos, generando híbridos a los cuales ella llamó “composite”. Desde esta obra la artista dedicó años a crear una máquina con dicho propósito, la que hasta el día de hoy es utilizada para la búsqueda de desaparecidos (Figura 17).

Considerando esta reflexión en torno a la flexibilidad de la imagen digital y utilizando como referente estos diversos artistas del “composite”, surge mi último trabajo “Te miro y no te ves” (Figura 18, Figura 19, Figura 20, Figura 21, Figura 22 y Figura 23). Esta obra está constituida por seis prismas piramidales de 2,10 metros de altura que presentan, en cada una de sus caras principales, fragmentos verticales de tres retratos fotográficos, correspondientes a tres generaciones de mujeres; abuela, madre e hija.



Figura 16. Francis Galton. *“Composite Photograph of the portraits of six members of the same family”*. 1882.



Figura 17. Nancy Burson. *“Androgyny”*. USA, 1948.

En estos prismas la imagen fija y la bidimensionalidad de la fotografía se vuelve materia dúctil y variable en su fragmentada promesa de completud y movilidad, al estar sujeta a estos grandes volúmenes capaces de moverse ilimitadamente, generando calces, y descalces, ritmos y espacios. El plano fotográfico dialoga con el espacio, la imagen adquiere un volumen aparente y la fotografía pareciera volverse móvil, bordeando los límites de la abstracción, posibilitando nuevos enfrentamientos de la obra con el espectador, con el

espacio que la contiene y con los códigos convencionales de la escena monocular y perspectiva de la fotografía.

Este trabajo, instalado en la Galería D.21 es además una obra de constante modificación, a la cual personalmente realicé una alteración diaria durante el período que duró la muestra y otros tres el día de la inauguración, modificando su disposición, emplazamiento y por ende su diálogo con el espacio.

Estos forzamientos del punto de vista, sumados a la fragmentación de las imágenes, quedaban a disposición y a la subversión del espectador, capaz de intervenir y hacerse partícipe también de esta transmutación visual-espacial del retrato. De esta manera, “Te miro y no te ves”, es una obra fotográfica-escultórica, la que al estar sujeta a la constante alteración de la misma, posee inagotables posibilidades a partir solo tres imágenes gracias a la conjunción de la modulación de la imagen, hibridación, el calce-descalce y la tridimensionalidad. La obra se articula y re-articula cada vez que es manipulada, generando un nuevo enfrentamiento con el espectador e incluso con su propia autora; dando pie a que por algunos momentos el espectador se convierta en autor como también la autora en espectadora de la misma.

“Te miro y no te ves” se podría decir que es un “Composite manual” articulándose de la misma manera que la obra anterior, “Litoral central”: la imagen digital genera múltiples e incluso interminables posibilidades a través incluso de su manipulación manual. La flexibilidad y la vuelta a materialidad de la imagen digital se vuelven los tópicos centrales en dichas dos últimas investigaciones plásticas.



Figura 18. Constanza Valderrama. "*Te miro y no te ves*". Santiago. 2014.



Figura 19. Constanza Valderrama "*Te miro y no te ves*". Santiago. 2014.



Figura 20. Constanza Valderrama. *“Te miro y no te ves”*. Santiago. 2014.

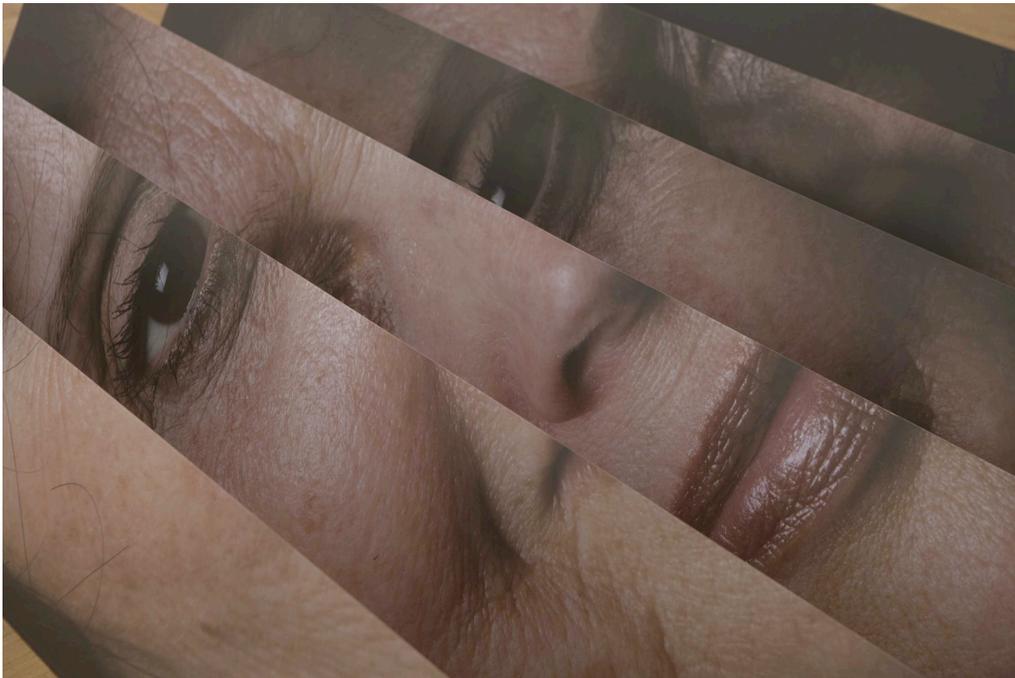


Figura 21. Constanza Valderrama. Detalle *“Te miro y no te ves”*. 2014.



Figura 22. Constanza Valderrama. *“Te miro y no te ves”*. 2014.



Figura 23. Constanza Valderrama *“Te miro y no te ves”*. 2014.

## CONCLUSIÓN

Luego de reflexionar en torno a las obras analizadas, sus particulares acercamientos y aplicaciones del lenguaje fotográfico, se desprenden diferentes estrategias, las cuales contribuyen a la comprensión de las decisiones gráficas, materiales y conceptuales.

El primer aspecto a considerar es el concepto de cotidianidad que unifica cada una de las etapas que caracteriza el desarrollo de las obras expuestas. Ya sean elementos comunes presentes en la ciudad o temáticas como el paisaje y el retrato, las temáticas abordadas hablan de una mirada que se aleja de la búsqueda por lo singular o particular, sino más bien es una incesante mirada frente a lo común y corriente. Es precisamente este universo de lo cotidiano lo que se convierte en materia prima de distintas estrategias de señalización y apropiación por parte del artista, cuya mirada particular las resignifica y exhibe como singularidades.

El segundo punto importante de destacar, es la total negación por la fotografía singular. Cada uno de los ejercicios presentados a lo largo de todo el presente texto, utilizan estrategias modulares y/o de serialización. Si bien cada imagen que compone dichos ejercicios advierte cierta particularidad, ninguna funciona por sí misma, sino más bien están producidas y pensadas para ser leídas dentro de un total. Esto refiere a la idea moderna de proyecto, donde la obra no puede ser desligada de su proceso generador, además de denotar el afán por clasificar, archivar y coleccionar. En este sentido, esta estrategia formal de abordar la visualidad se aleja diametralmente de la idea del instante decisivo y privilegiado de toda foto singular, donde se valora el acierto y virtuosismo del fotógrafo al captar un momento o situación particular, generando una imagen atractiva en términos formales y conceptuales.

Por el contrario, una pieza grafica planteada como serie, inevitablemente evidencia las decisiones previas a su ejecución, generando nuevas interpretaciones que van mas allá de lo que las imágenes hablan por sí solas.

En tercer y último lugar es importante destacar la necesidad que se desprende del último capítulo por otorgar materialidad a imágenes provenientes del mundo digital, en respuesta a la desmaterialización y masificación de las imágenes de hoy en día.

A partir de diferentes estrategias se evidencia la búsqueda por la corporalidad y singularidad de la imagen, revelando la intención de la autora, consciente o no, por otorgar cada vez más importancia y presencia a lo fotográfico en la obra, sin nunca renunciar a la estructura modular que caracteriza toda la seguidilla de maniobras visuales expuestas a lo largo del texto. Esta búsqueda por otorgar materia y cuerpo a la imagen digital, se traduce en dos maniobras diferentes: una con soluciones provenientes del área textil dotando de manualidad y singularidad a cada imagen modular, y, por otro lado, otra solución vinculada a la tridimensionalidad del plano de lo escultórico, atribuyendo a las imágenes de volumen y peso, dialogando con el espacio.

Dichas últimas estrategias aplicadas a la fotografía abren camino a generar nuevas rutas de investigación visual en torno a la misma. Nuevas e infinitas operaciones plásticas se pueden desprender a partir de este punto, gracias a las posibilidades que da la tecnología de la actual era digital, como también su vínculo con otras soluciones provenientes incluso del ámbito artesanal, siendo el punto de partida para continuar un nuevo proceso de investigación y propuestas dentro de las artes visuales.

## **BIBLIOGRAFÍA BÁSICA**

Baqué, Dominique. *La fotografía plástica*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, 2003.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Paidós, 2005.

Concha, José Pablo. *La desmaterialización de la fotografía*. Santiago, Chile: Ediciones Metales pesados, 2011.

Dubois, Philippe. *El acto fotográfico: De la representación a la recepción*. Barcelona, España: Editorial Paidós, 1994.

Soulages, Françoise. *Esthétique de la Photographie*. París, Francia: Ediciones Nathan, 1998.

Zúñiga, Rodrigo. *La extensión fotográfica: La extensión fotográfica*. Santiago, Chile: Ediciones Metales pesados, 2013.

## **BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA**

Benjamin, Walter. *Breve historia de la fotografía*. Madrid, España: Casimiro libros, 2013.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. D.F, México: Editorial Itaca, 2003.

## ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1. Edward Muybridge. <i>The horse in Motion</i> . 1886.....	6
Figura 2. Constanza Valderrama. Registro proceso de la serie “ <i>Sombras</i> ”. Madrid, 2004. ....	10
Figura 3. Constanza Valderrama. Registro de la serie “ <i>Sombras</i> ”. Madrid, 2004. .....	11
Figura 4. Constanza Valderrama. Registro de la serie “ <i>Sombras</i> ”. Madrid, 2004. .....	12
Figura 5. Constanza Valderrama. Registro de la serie “ <i>Grifo</i> ”. Santiago, 2005. .....	13
Figura 6. Constanza Valderrama. Registro de la serie “ <i>Grifo</i> ”. Santiago, 2005. .....	14
Figura 7. Constanza Valderrama. Registro de la serie “ <i>Grifo</i> ”. Santiago, 2005. .....	14
Figura 8. Constanza Valderrama. “ <i>Línea I</i> ”. Santiago, 2005. ....	17
Figura 9. Bernd and Hilla Becher. “ <i>Gas Tanks</i> ”. 1983-92.....	20
Figura 10. Constanza Valderrama. Galería Santiago Centro, serie “ <i>Dislocaciones</i> ”. 2013.....	24
Figura 11. Constanza Valderrama. Alameda c/ Santa Lucía, serie “ <i>Dislocaciones</i> ”. 2013. ....	25
Figura 12. Constanza Valderrama. Metro Universidad Católica, serie “ <i>Dislocaciones</i> ”. 2013.....	26
Figura 13. Constanza Valderrama “ <i>Litoral Central</i> ”. 2013. ....	30
Figura 14. Constanza Valderrama. Detalle “ <i>Litoral Central</i> ”. 2013.....	31
Figura 15. Constanza Valderrama. Detalle “ <i>Litoral Central</i> ”. 2013.....	32
Figura 16. Francis Galton. “ <i>Composite Photograph of the portraits of six members of the same family</i> ”. 1882.....	34
Figura 17. Nancy Burson. “ <i>Androgyny</i> ”. USA, 1948.....	35
Figura 18. Constanza Valderrama. “ <i>Te miro y no te ves</i> ”. Santiago. 2014. ....	37

Figura 19. Constanza Valderrama “ <i>Te miro y no te ves</i> ”. Santiago. 2014. ....	38
Figura 20. Constanza Valderrama. “ <i>Te miro y no te ves</i> ”. Santiago. 2014. ....	39
Figura 21. Constanza Valderrama. Detalle “ <i>Te miro y no te ves</i> ”. 2014. ....	39
Figura 22. Constanza Valderrama. “ <i>Te miro y no te ves</i> ”. 2014. ....	40
Figura 23. Constanza Valderrama “ <i>Te miro y no te ves</i> ”. 2014. ....	40