

Fotografía y conflicto en el campo expandido de la estética dictatorial chilena (1981-1989)¹

Photography and conflict in the expanded field
of the chilean dictatorial aesthetic (1981-1989)

GONZALO LEIVA QUIJADA

Pontificia Universidad Católica de Chile
gleivaq@puc.cl

RESUMEN • La investigación busca reformular la participación cultural de un grupo de fotógrafas en el campo expandido y tensionado de la realidad social y política de la década de los años 80 en Chile. Su propuesta de articulación se establece al interior del colectivo AFI (Asociación de Fotógrafos Independientes), centro operativo de reconocimiento visual desde donde las autoras van constituyendo sus proyectos marcados por una "estética del desacato". Es con un reconocido trabajo autoral y profesional que las creadoras desafían a la autocomplaciente estética que la dictadura militar chilena pretendía sostener e imponer.

Palabras claves • conflicto • fotografía • género • estética del desacato • dictadura chilena • campo cultural

ABSTRACT • This investigation endeavors to recount the cultural participation of a group of photographers in a field both expanded and challenged by the social and political reality of the 80's in Chile. Its primary intent is to establish the interior group of the AFI (Association of Independent Photographers), the operative center of visual reconnaissance consisting of these authors and their works marked by an "aesthetic of disrespect". With recognized, authorial and professional work, these architects defy the self-indulgent aesthetic the Chilean military dictatorship sought to maintain and impose.

Keywords • conflict • photography • gender • aesthetic of disrespect • Chilean dictatorship • cultural field

¹ Este artículo es producto del proyecto Fondecyt 1051059 titulado "Género y representación fotográfica en Chile (1890-1990)", y desarrollado al interior del Instituto de Estética de la Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

CONFLICTO Y PRÁCTICA ESTÉTICA

El conflicto y las pugnas estéticas no se limitan solamente a una operación reflexiva sobre el campo cultural sino más bien a la expresión de desacuerdos sobre “visiones de mundo”. Nos interesa por esto definir el proceso de construcción social de la realidad chilena; en particular en la década de los años ochenta bajo las miradas atentas de múltiples fotografías que han experimentado y representado el conflicto estético por intermedio de sus imágenes.

El conflicto se define como un lugar de encuentro/desencuentro entre las lógicas funcionales de los sistemas sociales especializados y procesos de subjetivación que realizan los actores sociales involucrados. Al respecto las lógicas establecidas en pugna en la década de los años ochenta en Chile provienen por una parte del apoderamiento ideológico que realiza el régimen militar de Pinochet en el campo cultural y por otra parte los que se oponen a este rebalse de una manera pasiva y activa. Además está recordar que el marco del conflicto se encontraba reconfigurado por las prácticas contra los disidentes por medio de la represión, el exilio, la marginación, la tortura y la conculcación de derechos culturales. Por esto denominaremos “operación estética” al intento evidente de la dictadura militar chilena por abarcar y construir discursivamente un imaginario en el campo cultural. De hecho una de las primeras medidas tras el golpe de Estado de 1973 fue intervenir y controlar las universidades, circuitos comunicacionales, museos y bibliotecas. Es decir los espacios institucionales donde circulaban los contenidos culturales.

Ahora bien, los principales contenidos ideológicos de dicho imaginario se reconocen en el “neonacionalismo libertario” que ahondaba la práctica de la “reconstrucción nacional” desde un considerado país libre y expúreo de ideología marxista y de cuentos revolucionarios. Dicho imaginario era reforzado por la presencia primordial que ocupa la figura de Bernardo O’Higgins como libertador y de Pinochet como continuador del gesto heroico primordial. Además se debe anexar una reversión pragmática de la ideología de Seguridad Nacional que sostenía la discursividad y el actuar de las Fuerzas Armadas y de Orden como garante de la soberanía nacional. Por esto no nos debe extrañar que muchas generaciones de chilenos cantaran el Himno Nacional con la estrofa incorporada obligatoriamente que indicaban a los “valientes soldados”, como sostenedores de la patria, así también la obligatoriedad de participación en actos cívico-militares y el aprendizaje del himno de todas las ramas que componían la Junta de Gobierno que gobernaba el país. En este contexto ideológico se explicita la presencia freudiana de *lo siniestro* como eje de control cultural: la lógica de la incursión de los aparatos de represión y de censura contra ciertos artistas y gestores culturales obedece a una práctica intencionada de amordazar las otras prácticas estéticas.²

² Con el histérico argumento de la seguridad nacional y la lucha contra el terrorismo se organizaron aparatos represivos, DINA-CNI, que entre sus siniestros principios engendraron una red de muertes selectivas, encubriendo con terror nocturno y silencioso a nuestro país (véase Leiva, 2004b).

Sin embargo, las “estéticas de la resistencia” o el “arte contestatario” se habían organizado en el propio país como en el exterior por la acción solidaria mundial y la diáspora chilena sostenida por la presencia activa de los miles de exiliados.

No obstante, la disidencia tiene escasa repercusión social por el asedio constante de los *mass media*, todos amistados con la postura de la dictadura. Es más, la promoción estética del “país libertario reconstruido” se operacionaliza y socializa por dichos canales comunicativos.

Pero los actos de desacato contra el monolítico discurso marcialmente militar constituyen sus propios espacios comunicativos. Al alero de la Vicaría de la Solidaridad y de otras instancias comunitarias de la Iglesia Católica, del Consejo de Iglesias o bien en circuitos clandestinos o alternativos del naciente *underground* de marca chilena.

Uno de los primeros intentos de irrumpir las verdades inamovibles de la dictadura militar lo constituye la “escena de avanzada”. La operación mayor de este colectivo artístico es readecuar y anexar la práctica estética con el mundo social del cual aparentemente fue despojado tras el golpe de Estado en Chile. Sin embargo, la escena de avanzada no se alista en la práctica militante de la “estética de la resistencia” sino que más bien, dentro del campo expandido de la espacialidad estética, se ubica en un punto de quiebre. Un claro descalce en la escena de la recomposición plástico-estética que implicó un campo delimitado de pertenencia pero también de socialización de mensajes.³

Si bien la “escena de avanzada” constituye un determinante ejemplo de práctica cultural, no logra traspasar los ámbitos específicos y consagradorios del circuito artístico, por lo mismo la actitud chamánica de sus participantes no dispersa el imaginario autoritario. En este sentido, es fundamental tomar en cuenta las consideraciones de Adriana Valdés que redirecciona con el apelativo “gestos bajo el autoritarismo” los efectos de la estética dictatorial sobre las conciencias de las personas (Valdés, 1996). Es decir, la autora establece una serie de fijaciones que inmovilizaron o censuraron la creación y otros gestos variados que produjeron desplazamientos espaciales y culturales. En efecto, las actividades más emancipatorias de la época, la plástica y la literatura, fueron desenfadando y creando espacios renovadores.

En medio de la percepción *grosso modo de los* aspectos del evidente conflicto sociopolítico que padecía Chile, ocurren procesos paralelos como la maduración de consideraciones de género con sus correspondientes quiebres y fracturas diversas. Uno de los campos más directos de desacatos corresponde a la escritura crítica. Por esto el aporte de algunos teóricos y la aparición tímida de los primeros medios de comunicaciones de masas opositores al autoritarismo

³ La escena delimitó un campo de pertenencia pragmática con tres referentes: el trabajo de Eugenio Dittborn, del colectivo CADA y los trabajos de simulación retórica de Carlos Leppe y Carlos Altamirano. Al respecto es pertinente el análisis de Justo Pastor Mellado en su texto “Historia de transferencia y densidad en el campo plástico chileno (1973-2000)” (véase Mellado, 2000).

dictatorial tienen particular relevancia. No obstante los cielos oscuros que se cernían sobre el imaginario cultural, podemos reseñar como hipótesis central de este trabajo que la representación fotográfica realizada por mujeres fotógrafas chilenas configura tempranamente una marca enunciativa deconstructora de la lectura lineal que la sociedad militarizada masculina ha impuesto en el campo autoritario de la representación cultural. Pues bien, veremos en el sistema significativo que signaremos como “memoria fotográfica” el espacio donde se articulan los contenidos de género. Este proceso se realizará a través de un discurso visual dialógico formado desde un proceso de asimilación creativa con las fuerzas de subjetivación que rebalsan los contornos y límites del marco de retención autoritario y dominante. En este sentido, los contenidos de género reseñados por los heterogéneos corpus de imágenes elaboran un campo extendido, es decir un espacio de tiros de pruebas donde se pueden destacar los signos de una crisis, una dinámica y contradicción tensional. En el aparente y quieto mundo simbólico nacional, a pesar de la invisibilidad del trabajo de las fotógrafas, sus imágenes transitadas en álbumes, revistas, prensa, catálogos, exposiciones, etc., poseen el signo rebelde de una mirada que busca escapar de los contornos de la placidez para instalarse en el cuestionamiento y la tensión de la estética dictatorial.

LA DOCUMENTALIDAD ACUSADORA: COLECTIVO AFI

El género fotográfico documental desde su origen en el siglo XIX estuvo imbuido por el registro testimonial de la verdad histórica. Quizás por esta cercanía con lo histórico que se constituyó de manera temprana en un baluarte de la fotografía latinoamericana. Es más, incluso fue considerado este género visual una etiqueta que fue aceptada de un modo jubilatorio por los coloquios de la fotografía en nuestro continente.⁵ En los duros tiempos que se gestó dicha conceptualización se hizo un ajuste militante no siempre correcto entre fotografía de autor y género documental, por lo mismo se tendió a excluir otros géneros fotográficos de representación. Se llegó al extremo de considerar que el documental era el modo natural de mostrar a América Latina, aseveración comprensible en el contexto de la elaboración de una nueva visualidad más informada, rigurosa y deconstructora de la aparente abulia que tenían los retratos, en particular los de la elite.

Pero también debemos considerar que cada corriente particular de expresión creativa de un modo necesario privilegia un género representacional específico, pues expresa de mejor modo el ideario estético que se quiere transmitir. En este sentido, el documental fotográfico tiene que ver con la necesidad de constituir un anunciador de la realidad y en este punto la fotografía se instala más temprana-

⁵ Los coloquios han sido las organizaciones más destacadas en el ámbito reflexivo de la fotografía de América Latina. Se realizaron desde la década de los años 80 y 90 seis coloquios fotográficos latinoamericanos, el último en Ciudad de México en 1996 que enunciaban la postura documentalista como vital para la comprensión de las identidades subyacentes en la propia historia fotográfica latinoamericana.

mente en la realidad latinoamericana que otra tradición visual. Es determinante la marca crítica que realiza Ronald Kay al señalar que “sabemos colectivamente del espacio americano por una cantidad sucesiva, dispersa y diseminada de fotos” (1980: 28). En este sentido, la toma fotográfica documental es también una toma de posesión que realiza el inventario de la realidad del continente.

Por lo anterior, el index documental se encuentra tramado por consideraciones de espacio y de tiempo. Asimismo, la marca histórica de la fotografía ha participado en las grandes tribulaciones padecidas por los jóvenes pueblos de nuestro continente. Del mismo modo, la presencia documental fotográfica realizó el registro del quiebre histórico en Chile y la imposición dictatorial de facto.

La fotografía documental, por lo demás comienza a ser utilizada en las obras artísticas desde finales de la década de los setenta por ser considerada un instrumento privilegiado o “medio de acusación”, dada “la plenitud analógica” como dice Nelly Richard (1986) que testimonia un real objetivo llamado “estética dictatorial” que se busca denunciar y torcer. Así, la fotografía aparece nuevamente en medio del conflicto padecido por el país como un instrumento directo, confrontacional e incisivo.

Desde los años ochenta la “memoria cultural” chilena se revive por el universo iconográfico de una generación de fotógrafos comprometidos en la AFI. Todos los creadores articulan una renovada visión en la vida, necesaria y contingente en la década de los años 80. Ahora bien, la creación fotográfica es esencialmente la expresión de un camino autobiográfico. Pero encontramos más especificidad cuando la interlocución se establece desde el corpus fotográfico realizado por mujeres que enuncian una semiosis social específica. En efecto, el género femenino como expresión de categorías emergidas del ámbito de la producción visual de mujeres supone la construcción de un relato, por lo tanto, de una estructura narrativa que iremos desglosando para comprender la reformulación de signos en medio de una fuerte represión impuesta por la dictadura militar chilena.

La dinámica de las demandas de género se encuentra bajo las consideraciones *underdog*, es decir desde la parte sometida y subordinada —el género femenino— plantea movilizaciones que legitiman discursos o narrativas buscando el reconocimiento de su especificidad. De hecho lo interesante es que desde el posicionamiento de la práctica de género realizada por las creadoras de la AFI se posibilita avizorar visualmente el conflicto denotando una doble perspectiva: las mujeres creadoras en interacción y sus producciones como narraciones que constituyen textos, fragmentos y propuestas de análisis que expresan la tensión histórica en la cual fueron capturadas.

Ahora bien, tras reconocer el desarrollo de la creación de género al interior del colectivo AFI podemos decir que se caracteriza en su generalidad por una deconstrucción del modo tradicional de ver la realidad sociopolítica. Desde las imágenes fotográficas se expresa autonomía, libertad creativa y una posición autorreflexiva, en un contexto histórico de compromiso, pues en muchos de los corpus consultados es la mujer la protagonista indicial. El género en este sentido no está signado de contenidos esencialistas sino más bien de multiplicidad

de fuerzas que pugnan en constantes equilibrios y desequilibrios en la simbolización cultural. Estos contenidos son expuestos por los trabajos de Paz Errázuriz con sus retratos de personas en lugares periféricos, también por Hellen Hughes y sus preocupaciones por los grupos mapuches y sindicales, el caso de Kena Lorenzini está signado por su práctica del reportaje callejero así como por su interés de deconstruir la figura patriarcal de Pinochet. El trabajo de Leonora Vicuña redonda en una poética muy particular al retocar con color sus imágenes blanco y negro de momentos familiares, bares y garzones, las zonas sensibles del olvido cotidiano. Todas eran activas integrantes de la AFI (Asociación de Fotógrafos Independientes) desde su fundación en 1981 hasta finales de los años ochenta. También encontramos el espíritu común de la AFI presente en los trabajos de autoría documental que, de manera intermitente, mostraron Julia Toro con sus fotografías de poetas e intelectuales; Mariam Salamovich y su detención en los momentos decisivos de objetos y personas; Inés Paulino con sus retratos ensimismados y de otras creadoras como Patricia García, Patricia Alfaro o bien Nora Peña y Lillo que pertenecieron en diversos momentos a este colectivo fundacional de la fotografía chilena y que se movilizaron desde la protesta callejera hasta la visibilidad de las organizaciones sociales.

Para todas las fotografías la imagen asume poéticas directas sistemáticamente polémicas y rupturistas. Con esto se establece un punto de exposición y campo de encuentros y disputas visuales. Desde el punto de vista formal, la radicalidad está por el uso sostenido del blanco-negro como estrategia comunicativa con una carga dramática natural, pero también por las diversas de escorzos, encuadres y profundidad de campo elegidas. Desde el punto de vista del análisis de contenidos, por la retención reflexiva en el referente: o bien el mundo de la agresión explícita o directamente el universo significativo de las personas que transitan en lo anodino o periférico.

Ahora bien, el discurso fotográfico documental interrumpido por la necesidad expresiva y social de compromiso con el mundo interior del fotógrafo o creador es significativo en las mujeres de la AFI en la medida que el espíritu, superando la mecánica técnica, interpreta sus resultados exactos como metáforas de la realidad circundante. Es aquí donde aparece la transparencia fotográfica, expresiva fotográfica con una tensión desbordada por la necesidad de originar una creación documental con iconografías y marcas personales.

Entre los tres ejes —género, documental y necesidad de expresión— se posibilita una indagación que abre sentidos y nuevas consideraciones desde la estética de la imagen para innovar la problemática de los conflictos estéticos visualizados en el Chile epocal.

DESACOMODOS Y DESACATOS DEL GÉNERO

André Bazin (1999) plantea en “La ontología de la fotografía”, que el proceso de plasmación de la imagen es lo que define la esencia misma de lo fotográfico: por lo mismo “la solución no está en el resultado visual sino en la génesis”. Es decir, el deseo de semejanza que genera la práctica fotográfica es más fuerte que

la búsqueda propiamente estética, por lo mismo la esencialidad objetiva está primera frente a las posibilidades de manipulación del creador.

La fotografía al embalsamar el tiempo intenta sustraer el recuerdo de la corrupción. Del mismo modo, podemos inferir que la visualidad realizada por las mujeres que pertenecían al colectivo AFI no sólo buscan e intentan recoger restos de vida, sueños evocados y tormentos vividos. Sino que además explicitan una “conducta testimonial”,⁹ es decir un intento siempre premeditado de señalar “esto históricamente fue vivenciado”.

Por lo mismo, las fotografías hacen resurgir una poética del desacato específica. En efecto, las imágenes se ubican habitualmente desde una meditación de expresión autoral, donde la distancia emocional posibilita madurar la relación con el referente. Al sustraerse de la autoridad, la lógica del desacato se instala al interior de la voz tutelar transformando los estereotipos enmarcados en la estética oficialista del gobierno militar.

La representación social elaborada por el conjunto de fotografías AFI constituye y es constituyente de un imaginario social en el cual pueden encontrarse anclajes significativos determinados por situaciones históricas y socioculturales que conforman la matriz de la práctica profesional. La mirada es siempre la vida en la calle convulsionada, de un país olvidado, de barrios perdidos, donde los rostros son socializados por la visión fotográfica que busca aleccionar, desbloqueando una memoria traumática. En este contexto con densidad provocada por la estética oficialista, la fotografía se constituye en baluarte al ser exhibido y portado por las mujeres y familiares en las solapas, en el pecho. El testimonio fotográfico del rostro de un detenido-desaparecido exhibido en el cuerpo vivificado de un familiar es una operación y desplazamiento de los contenidos de muerte. La imagen recompuesta, rehecha de fotos aisladas, ampliadas de fotografías carnet se constituirá en el momento más importante vivenciado por la fotografía chilena después de su incorporación en 1840 al país, no sólo va a ser la presencia de lo ineludible, sino también un momento crucial de la construcción de la memoria... Además se constituye en el punto más oscuro de la estética dictatorial y el desenmascaramiento del horror, realizado operacionalmente por medio de frágiles imágenes.¹⁰

A pesar de tener comunidad de intereses, las fotografías comienzan a entretrejer sus propias argumentaciones visuales que van al mismo tiempo diseñando el campo de acción específico en el que van a realizar su contribución a la memoria.

⁹ Parafraseando las propuestas de Henri van Lier en *Philosophie de la photographie* (1983: 131).

¹⁰ La artesanía fotográfica del laboratorio de la Vicaría de la Solidaridad posibilita construir la memoria residual del rostro del detenido-desaparecido para traerlo por la fotografía al presente, es decir vivificar la pérdida y dejar establecida la pugna argumental con la autoridad y el poder judicial que desconoció estos graves atentados a los Derechos Humanos. Uno de los principales responsables de la reconstitución de la memoria del archivo fotográfico es Luis Navarro, así como es destacada la participación de Hellen Hugues. Al respecto, véase mi libro *Luis Navarro, la potencia de la memoria* (2004).

La propuesta de desacato propugnada por nuestras fotografías instaaura desde el acto de rebeldía una sentida reflexión sobre la situación histórica del país: un espacio de dolores, represiones y de olvidos. En otras palabras, por sobre el control del poder, los desacatos de la imaginación son una magna intervención y desplazamiento desde los contenidos oficiales y estadísticos hacia las indagaciones estéticas y psicológicas.

En este contexto y con una eclosión de investigación desde la imagen, se organiza en el país la categoría epistémica de género entendida como una construcción simbólica y social de las diferencias sexuales, además se reseña como una manera primaria de significar relaciones de poder. En este espacio crítico se entenderá sexo como una operatividad biológica mientras que género connotará una realidad cultural.

Las teorías del género comenzaron a sostener e investigar en los aspectos relacionales entre el género masculino y femenino, agregando nuevas categorías de análisis para concebir al sujeto como pluralidad y diversidad. Es decir, se definió un lineamiento analítico con teorizaciones más complejas en particular sobre los estudios de lo femenino que si bien fueron interpretadas primeramente respecto del papel subordinado de la mujer pasaron a tener otras consideraciones más relacionales entre los sexos. Por esto, las consideraciones de género aparecen hoy, según Sonia Montecino (1995), como “una exploración más que una asunción de rasgos o posiciones”.

Como dice Berger, el modo de ver del fotógrafo se refleja en la elección de su tema. Queda en claro la propuesta de las autoras que al hurgar entre los residuos dejados por los embates de la estética autoritaria encuentran zonas de identidad autoral.

Las fotografías se instalan al principio como un *voyeur* impávido, pero lentamente se van involucrando hasta constituirse por la reiteración de su mirada en un habitante más, haciéndonos a todos partícipes de este acto instaurador.

Desde la intromisión voyerista e intrusa del registro fotográfico, se ve el desfile de los nuevos habitantes. Ligera de equipaje va la sociedad chilena descubierta, dejando signos dispersos de un anónimo vivenciar y padecer: crisis económica, desempleo, represión. Como en un barco que zozobra, los hombres y mujeres dejan sutiles huellas en *graffitis*, escombros, latas de alimentos, viejos muebles, que constituyen el decorado de un melodrama sensible. Todas señales que son capturas con la misma premura que las personas, por esto tanto los retratos como las fotografías, conforman un sintagma que pulsiona la idea del país pujante, desarrollado y limpio que la estética oficial busca imponer. Es pues este microcircuito delimitado por la lente fotográfica de mujeres, un espacio de emotividad donde cada objeto, desecho, rotura, entrega matizaciones a un melancólico desacato, en fin una memoria fotográfica que establece una mirada insistente sobre las heridas y grietas de la realidad histórica.

REFERENCIAS

BAZIN, ANDRÉ. (1999). La ontología de la fotografía. En *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

- BURKE, PETER. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Letras de humanidad.
- KAY, RONALD. (1980). *Del espacio de acá*. Santiago: Editores asociados.
- LEIVA, GONZALO. (2003). *Álvaro Hoppe: el ojo en la historia*. Santiago: Colección Imaginarios.
- . (2004a). *Luis Navarro, la potencia de la memoria*. Santiago: Colección Imaginarios, Imprenta Edición.
- . (2004b). Política de muertes y transfiguraciones en la reciente fotografía chilena. *Revista Comunicación y Medios* 14(15).
- MELLADO, JUSTO PASTOR. (2000). *Transparencias y Densidades. 1973-2000*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.
- MONTECINO, SONIA. (1995). De la mujer al género: Implicaciones académicas y teóricas. En Sonia Montecinos y Loreto Rebolledo (eds.), *Mujeres y género. Nuevos saberes en las universidades chilenas*. Santiago: Universidad de Chile, Bravo y Allende Editores.
- NAVARRETE, JOSÉ ANTONIO. (1995). *Ensayos desleales sobre la fotografía*. Mérida: Colección En Foco.
- RICHARD, NELLY. (1986). *Márgenes e Instituciones*. Melbourne: Art & Tex.
- SERRANO DE HARO, AMPARO. (2000). *Mujeres en el arte*. Barcelona: Plaza & Janés.
- TISSERON, SERGE. (1996). *Le mystere de la chambre claire*. París: Les belles lettres/Archimbaud.
- TODOROV, TZVETAN. (1981). *Mikhail Bakhtine le principe dialogique*. París: Seuil.
- VALDÉS, ADRIANA. (1996). *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Santiago: Universitaria.
- VAN LIER, HENRI. (1983). *Philosophie de la Photographie*. París: Les Cahiers de la photographie.