

# Huellas del Álbum de Chile

THE TRACES OF ALBUM DE CHILE

## Gonzalo Leiva

Profesor de Filosofía, Universidad de Chile \_ Profesor de Historia y Geografía, UMCE \_ Licenciado en Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile \_ Master y Doctor École des Hautes Études en Sciences Sociales \_ Académico e investigador Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile. \_ Professor of Philosophy, Universidad de Chile \_ Professor of History and Geography, UMCE \_ B.A. in Aesthetics, Pontificia Universidad Católica de Chile \_ Master and PhD École des Hautes Études en Sciences Sociales \_ Professor and Investigator, Instituto de Estética Pontificia Universidad Católica de Chile.

Reportaje fotográfico Álvaro Hoppe \_ Photo report Álvaro Hoppe.



DNA



El artículo da cuenta de los fundamentos curatoriales del proyecto "Álbum de Chile", una propuesta expositiva que se construyó a partir del entrecruce de dos ejes temáticos recogidos en el corpus de la fotografía nacional: los mitos y las heridas. Estos ejes vinculan autores y obras en un diálogo tensado por conceptos sobre la representación, la emergencia de nuevas clases sociales, los héroes, el paisaje, las censuras y la muerte. El proyecto "Álbum de Chile" contempla la edición de un catálogo, un libro y una exposición itinerante. Estos posibilitan entrelazar la identidad y el sentido de las imágenes en Chile para reflexionar del adentro y del afuera como visión panorámica desenvuelta.

The article describes the curatorial basis of the Project "Álbum de Chile", a proposal for an exhibition that was built from the crossings of two thematic lines collected from the body of Chilean photography: Myths, and Wounds. These lines connect authors and works in a dialogue tensed by concepts about representation, the emergence of new social classes, heroes, the landscape, censures and death. The "Álbum de Chile" project includes the edition of a catalogue, a book and a traveling exhibition. These allow the intercrossing of the identity and the sense of the images of Chile to reflect on the condition of inside and outside as a panoramic, unfolded vision.

El ejercicio curatorial desplegado en el "Álbum de Chile" fue concebido como un universo reflexivo desplegado por la memoria visual que posibilita pensar en la construcción cultural de Chile. Para organizar el proyecto —que ha contemplado una gran exposición en el Centro Cultural La Moneda, un catálogo, una exposición itinerante que recorrerá varias de las más importantes ciudades del país y un libro que dará cuenta de la experiencia—, y con un propósito exclusivamente pedagógico, se establecieron dos pliegues fundamentales: los mitos y las heridas. Estos dos tópicos sirvieron para ingresar desde una visión histórica desacostumbrada, a partir de olvidados aunque recurrentes ejes temáticos en nuestro decurso histórico. En efecto, en un país donde priman la evasión y la exclusión, además de ausencias reflexivas, se intentó abrir sentidos argumentales desde las connotaciones entregadas por múltiples y dispersas fotografías.

Este ejercicio curatorial se instala frente a nuestro país y sus identidades, extendido como un gran puzzle para armar. Por esto los lineamientos fueron incisivos y cada trama presentó múltiples autores/creadores y cortes sincrónicos diversos. La resultante fue visualizada primero en la exposición "Álbum de Chile", realizada en el Centro Cultural La Moneda, y luego en su itinerancia a lo largo del país. Dicho proyecto no entraña una historia ilustrada, sino más bien un recorrido por los retrotraídos sentidos de una historia cultural (Leiva, 2016).

El eje concentrado del proyecto "Álbum de Chile" emerge desde la visualidad, donde el predominio lo constituye el gesto fotográfico. Las razones del éxito de la imagen fotográfica provienen de su consumo prontamente instalado con los primeros daguerrotipos en 1842. Desde entonces, la publicidad fotográfica en Chile avanza frente al "consumo conspicuo" que representaba la pintura, localizando tres principios tecnológicos que constituirán sus fuerzas matrices. El primero es la configuración de un acervo cultural original, donde se manifiesta la novedad industrial europea que revoluciona las artes, es decir, un rasgo intrínsecamente inédito. Una segunda percepción se instaaura desde la instantaneidad de la imagen al dejar plasmada en escasos minutos una plancha y ofrecer con una rapidez desconcertante un "testimonio mimético" de la realidad. Finalmente, la idea epistémica romántica de querer, con la imagen, "derrotar la muerte". De este modo, el retrato de un ser querido se cons-

tituye en un detente cultural, un amuleto contra la ansiedad, un claro y evidente "objeto transicional" de la modernidad frente al paso inevitable del tiempo y del olvido. Es, por lo tanto, «la memoria cultural nacional la que se nutre tempranamente con las fotografías» (Leiva, 2015, pág. 3).

**Modelo ampliado:  
La constitución epistémica de las imágenes**

La mente construye modelos que se adecúan por semejanza a la realidad objetiva y, en este sentido, los iconos son proposiciones de imágenes concretas de dicha realidad. Las fotografías con justa medida constituyen, desde la toma, un ejercicio centrado en la descripción, manipulación y explicitación de dicha realidad.

La propuesta central de este proyecto señala que la imagen de Chile es comprensible por medio de reglas adquiridas culturalmente. Por lo tanto, toda teoría de la imagen nacional parte de una teoría del significado y debe estudiar los sistemas culturales actualizados en las operaciones de representación, así como la propia problemática que la imagen trae aparejada.

La situación actual indica que hay trabajo avanzado en esta línea. Uno de los primeros ejercicios fue realizado por Rojas Mix en su libro *La imagen artística de Chile*. Su valor radica en su renovador discurso de la iconografía americana y chilena, así como en los destacados valores iconológicos que de ellos extrae. El autor sostiene que el «contraste paisajístico en Chile es el rasgo que más caracteriza su realidad geográfica» (Rojas Mix, 1969, pág. 37).

Este investigador percibe la imagen como una «entidad autónoma con una intensidad propia, creadora de realidades, cuya mera enumeración muestra su amplitud y trascendencia: estéticas, históricas, culturales, psicológicas, mercantiles» (Rojas Mix, 2006, pág. 21). La imagen de un país presenta una complejidad evidente por la multiplicidad de caras que proporciona.

Las actuales dinámicas de los análisis de las imágenes no se quedan solamente en las consideraciones instruidas que se circunscriben tradicionalmente a variables de tiempo, espacio y contenidos (Aumont, 1992). Hoy, nuevos elementos se consideran pertinentes al momento de revisar las imágenes y, en particular, en lo que respecta al universo fotográfico. Lo primero son los contextos desde donde emergieron. En segunda instancia, la hermenéutica que busca descifrar sentidos de las imágenes. Una tercera consideración son las recepciones y lecturas que de ellas se realizan por parte de las audiencias o públicos.

Otro portentoso pensamiento sobre las imágenes es el elaborado por Umberto Eco, quien señala que estas constituyen mensajes icónicos que proceden de un sistema ya estructurado (Eco, 2000). Por este mismo origen, dichas imágenes no se representan en forma directa a través de objetos, sino por medio de operaciones materiales, perceptivas, gráficas y tecnológicas. Además, como las imágenes se encuentran por lo general encadenadas con un texto visual, es posible analizarlas bajo dos planos autónomos, el icónico o figurativo y el plástico o no figurativo; igualmente, dicha operación complejiza su comprensión y recepción (Eco, 1990).

Por lo anterior, una demanda evidente es que las imágenes amplifiquen la necesidad de formular operaciones reflexivas. Sin duda, podemos recoger los sintagmas esparcidos por numerosos autores revisando con propiedad intelectual y formal los contenidos argumentales de este proyecto. No obstante, nuestro ejercicio realizado desde la configuración del corpus implica un ejercicio más bien inverso: que el conjunto de imágenes configure el paradigma representacional emergente. Desde esta perspectiva metodológica, se busca enunciar el ejercicio "curatorial exploratorio" que emerge desde los corpus visuales de manera inductiva. Si bien centramos una lógica organizacional de contenidos desde lineamientos configurados por mitos y heridas, estos no pretenden transformarse en el monopolio de la comprensión, sino más bien constituir zonas de iluminación y de ampliación comprensiva.

**Propuesta curatorial del "Álbum de Chile"**

La propuesta curatorial escarba en los sentidos de nación y en las relaciones de fuerza de las identidades presentes de manera tan variada y dispersa en nuestro país. Las imágenes fueron tomadas como depositarias de un gesto de archivo, con la intención de conservar una memoria. Al mismo tiempo, las imágenes fueron consideradas como dispositivos tecnológicos, mediales y estéticos (Agaben, 2014). Por tan variadas posibilidades quedan expandidas las huellas del consciente óptico de la imagen. Las genealogías y cartografías son interpeladas en el montaje expositivo del Centro Cultural La Moneda, bastante neoclásico en su formulación ordenadora planimétrica, pero conscientemente barroco en su puesta en el muro, apelando desde el "horror vacui" al grito de dolor de dichas imágenes.

# FOTOGRAFÍA



Curatorialmente, el ideario concibió dos conceptos matrices que facultaron la ordenación de tan variados corpus: Las "miradas de frente" y las "miradas oblicuas". Entendimos "miradas de frente" como aquellas fotografías que se ajustan al canon del estudio o bien a prácticas fotográficas comercializadas. Por su parte, las "miradas oblicuas" fueron las fotografías que se escapan de las consideraciones tradicionales, tanto en los géneros representados como en los referentes convocados (fotografías privadas, artísticas, experimentales, etc.).

La deliberación planteada por "Álbum de Chile" nace del deseo de tejer reflexiones sobre núcleos de identidades con los órdenes de género, clase y contexto temporal. Todas estas propuestas formuladas desde el decurso histórico buscaron transferir matrices culturales y estéticas. Por lo tanto, se ahondó desde las estrategias argumentales, pues los mitos, como las heridas, constituyen representaciones de la fractura nacional que se manifiesta como violencia simbólica. La representación fotográfica se ancla temporalmente con su estética al sistema testimonial. Entonces aparecen las imágenes como entradas destacadas para develar el alma nacional.

Además, como ejercicio exploratorio conjunto, el "Álbum de Chile" no fue la consideración desde un autor autónomo que se cree con el monopolio y la profundidad suficiente para pensar y proponer los temas. Al contrario de lo que ocurre con el soliloquio curatorial tradicional, se buscó encarnar visiones colectivas, instancias dialógicas que fueron reseñando tramas confeccionadas por múltiples creadores y diversas energías visuales para constituir matrices de sentidos.

Ahora bien, desde una propuesta global reseñada por 170 creadores, se fueron desglosando ideas matrices que dialogan con el enunciado central del proyecto, que busca, desde unidades visuales, los sentidos de las múltiples identidades de una nación. Al respecto quedaron en evidencia los tópicos generales, factores que nutren algunas constantes: tradición visual, necesidad de individuación, desacomodo e inclinación de la pose, prácticas familiares tradicionales, correlaciones del retrato con el paisaje, demanda de experimentación, melancolía en la mirada, experiencia de la catástrofe, vivencia de la violencia, etc.

El proyecto analítico fue establecido con la búsqueda de enunciados y contenidos presentes en la tradición visual. "Álbum de Chile" escudriña nuevos cuestionamientos, generando desacomodos y

desplazamientos, ampliando los diálogos de las problemáticas que van otorgando densidad a lecturas históricas, semióticas, estéticas u otras, para dar cuenta de los deseos mitológicos nacionales. Al recoger sentidos de los sueños, de las pulsiones y las latencias del inconsciente colectivo, se hace referencia a la psicología profunda y los universos que asentaron unidades simbólicas desde el siglo XIX. Al respecto, nuestros antepasados formularon marcos prácticos para asentarse y dominar el paisaje, reconocieron dioses y seres civilizatorios, establecieron y definieron rituales de la vida y la muerte. Justamente a partir de este agenciamiento antropológico, las imágenes encauzan los ríos profundos que unen este maravilloso y delicado pasado mitológico con los artefactos manufacturados, con los modos de vida de los primeros chilenos y los "indianos" del coloniaje que captaron y asimilaron de los europeos diversos aspectos, hasta constituir tradiciones culturales y visuales mestizas.

Sin duda, al considerar los lineamientos operativos y la eficacia simbólica en los regímenes de visibilidad, la fotografía fue un instrumento de la modernidad decimonónica. Parte de la propuesta central apuntó a constatar que la fotografía aparece como una necesidad histórica que su invento solo confirma. Por lo mismo, la imagen fotográfica es la seducción del ícono que se instala en el proyecto de la modernidad industrial (Leiva, 1997). Sin embargo, esta operatividad se da de manera paulatina desde los primeros daguerrotipos como expresión del consumo de las élites hasta las actuales series digitales obtenidas por dispositivos celulares.

Sin ser direccional ni unívoca, la lectura curatorial formula una exigencia a las propias audiencias, buscando ampliar los horizontes de tal modo de sacar "lugares comunes" y "referencialidades" para armar un mapa cultural desplazado por temas donde los textos son ampliados, contestados, reformulados por las imágenes: esto que llamamos el ejercicio de la intertextualidad (Bajtín, 1989). Al principio es un entrenamiento complejo, pero a medida que se van abriendo sendas, se vislumbran asociaciones y se derriban prejuicios, de tal modo de dar cuenta de una imagen país desde el modo visual.

### Conformación del "Álbum de Chile"

El "Álbum de Chile" tiene su antecedente más destacado en el siglo XIX con los rituales del álbum fotográfico como práctica de acopio familiar, realidades,

recuerdos y sueños. En torno a este artefacto se construía un núcleo afectivo donde se resguardaba la memoria a través de las imágenes de los parientes. Dada la situación extensiva metafóricamente, el retrato nacional se conforma enmarcando y resguardando los arcanos secretos familiares, atesorando filiaciones, pertenencias, intimidades e identidades que irrumpen desde silenciosas mitologías hogareñas.

El álbum organiza en su densidad genealógica un eje moderno, pero en su operatividad afectiva constituye una lógica emotiva donde ingresan y salen personajes, paisajes, situaciones e incluso mascotas, todo de manera aleatoria.

Un signo de la modernidad de una sociedad sería que una de sus actividades principales fuera producir y consumir imágenes. Así tendremos, junto con los álbumes familiares, numerosos álbumes urbanos que completan el gesto de archivo, como el álbum del cerro Santa Lucía de 1874 y el álbum de Díaz y Spencer sobre la Guerra del Pacífico, ambos claros síntomas de modernidad.

De particular importancia es el álbum de William Oliver, quien tempranamente (a partir de 1860) documenta los centros de organización cultural de Valparaíso y Santiago, agregando además una visión ingenieril, dado su interés en documentar trabajos de obras públicas como puentes, caminos, puertos y estaciones de trenes, todas señales evidentes del progreso (Jara, 1973).

Uno de los teóricos más destacados de la fotografía indica que este "médium", en esencia, no podría constituir memoria, transformándose en contramemoria, dado que el pasado es inmutable (Barthes, 1990, pág. 91). La fuerza del trabajo visual decimonónico realiza una intertextualidad que busca enterrar el retrato del héroe victorioso, sustituyéndolo por aquel del antihéroe, deconstruyendo las noticias de la victoria y configurando la crónica de una aparente derrota. Esta manera artificiosa que la fotografía proclama en la construcción de la contramemoria articula la imagen de un héroe entregado corporalmente por la patria: el héroe mutilado. El álbum de David Salamanca (circa 1883), médico del ejército chileno, construye una visualidad inaudita, donde oficiales y suboficiales en paños menores van exhibiendo con precisión quirúrgica las extremidades faltantes. Son grupos de hombres y adolescentes que perdieron parte de sus cuerpos en el campo de batalla. Este registro, en sentido estricto, conforma una apasionada práctica institucional en el mismo

estudio/álbum de Díaz y Spencer. Lo sabemos por la repetición de "props" u objetos de utilería, elementos para conformar una retórica del heroísmo de estudio. Ya en años recientes, el trabajo de Andrés Durán redonda sobre el heroísmo desde otra perspectiva. El autor instala un dispositivo sobre la memoria visibilizada de la estatua del héroe en el centro de Santiago. Su propuesta, realizada digitalmente, interviene la escultura pública del barrio cívico con patrones duplicativos de líneas artísticas neoclásicas. El proyecto, titulado "Monumento editado", explora en tipologías de fotomontaje que pugnan con la función conmemorativa. El trabajo amplía las perspectivas sobre la corporalidad heroica al deglutir el gesto heroico bajo matrices de estilo, accionando una invisibilidad y restituyendo la pregunta esencial sobre lo heroico: por sustracción o bien por adición.

Desde otra perspectiva, junto con estos desafortunados momentos históricos se viven las grandes etapas de una *belle époque* a la chilena. Por un lado, el país contaba con los recursos económicos generados por el salitre. Además, comenzaban las celebraciones del Centenario, las que le dieron un nuevo aire a Santiago con la inauguración del Museo de Bellas Artes, la Biblioteca Nacional y de la remozada Estación Mapocho. En este contexto, la imagen, y en particular la fotografía, transita por medio de la eclosión de revistas ilustradas y tarjetas postales, expresando las ampliaciones de la mirada de la modernidad durante las primeras décadas del nuevo siglo XX.

No hay que olvidar que durante todo este tiempo las imágenes fotográficas fueron realizadas con fines comerciales. El fotógrafo tenía que producir una toma atrayente para sus clientes y no podía restringirse a "documentar" un espacio sin dar cabida a una determinada intención de buscar el "buen gusto". El modo de ver fotográfico se refleja en su elección del tema y en la intencionalidad de que las imágenes se perciban como producciones estéticas.

A partir de la insondable zona de la memoria cultural, el proyecto "Álbum de Chile" busca construir conocimientos seguros o epístemas para comprendernos mejor. Las fotografías nos enrostran descriptiva y analíticamente nuestras identidades, moviendo los murmullos de la sangre e iluminando reflexiones que nos posibilitan pensar en el país como el gran telón de fondo de un retrato. Estas imágenes serán incorporadas a un álbum fotográfico que aún se está construyendo.

DNA

1 Ver Durán, 2014.



#### Referencias

Agaben, G. (2014). *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Planeta.

Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.

Durán, A. (2014). *Monumento editado*. Santiago: Galería Gabriela Mistral.

Eco, U. (1990). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.

Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.

Jara, A. (1973). *William L. Oliver, un precursor de la fotografía: Chile en 1860*. Santiago: Universitaria.

Leiva, G. (1997). *Photographie et modernité au Chili (Tesis de doctorado)*. París: EHESS .

Leiva, G. (2015). *Luces dispersas. Fotografías oblicuas en Chile*. Santiago: Gráfika.

Leiva, G. (2016). *Álbum de Chile: Retrato de una nación*. Santiago: A Impresores.

Rojas Mix, M. (1969). *La imagen artística de Chile*. Santiago: Universitaria.

Rojas Mix, M. (2006). *El imaginario: civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo.