

DEL ESPACIO DE ACÁ, DE RONALD KAY:


UNA INTERPRETACIÓN POSIBLE

José Pablo Concha

Instituto de Estética, Facultad de Filosofía
Pontificia Universidad Católica de Chile

Este artículo pretende situar (en su contexto de escritura crítica), comprender e interpretar, en sus proyecciones significativas respecto de la teoría fotográfica producida en Chile, el contenido de “El tiempo que se divide”, primer ensayo sobre fotografía de “Del espacio de acá. Señales para una mirada americana” de Ronald Kay, editado el año 1980.

This article tries to locate the content of “Time that is divided”, –first essay on photography of Ronald Kay’s book From the space here. Signals for an American glance, edited in 1980–, in its context of critical writing, and also attempts to understand and interpret the significant projections of this text regarding the photographic theory developed in Chile.



La escritura crítica, como producto cultural, está revestida y nucleada de contenidos que desbordan el objetivo original del texto, esto último entendido como una escritura que pretende proponer un significado a determinado producto cultural, artístico o no. Esta condición de desborde debe entenderse en la perspectiva de un texto que no opera desde una motivación expresivo-artística, sino que se concentra en la búsqueda de evitar desorientaciones de sentido, es decir, el sentido unívoco. Con esto no se pretende decir que esta escritura no contenga diversos sentidos, sino que el sentido que propone el texto se debe ajustar al plan científico. Esto no es así. Un texto crítico-teórico es, necesariamente, una escritura que traspasa sus propios márgenes (aquí su condición simbólica), al menos en dos niveles: un primer nivel lo entenderemos como aquel que responde a la incorporación inconsciente de las variables epocales que determinan un modo particular de escritura y un segundo nivel como aquel sentido que se proyecta desde una lectura contemporizante, es decir, las variables temporales que afectan la nueva lectura del texto. Esto es la inevitable aceptación de la pertenencia a un tiempo y espacio cultural. En otro plano simbólico, el texto dirá algo de algo, pero este decir del objeto nos lleva al contexto, es decir, al espacio en que este texto entra en diálogo (y por esto toma otro sentido) con otras producciones culturales del mismo orden; (aquí vemos la conciliación que pretende Ricoeur entre la hermenéutica de la restauración y la

hermenéutica de la sospecha al utilizar el símbolo como figura que integra a la historia (tradición) y a la interpretación contemporánea de un “texto”¹. Finalmente y en otro nivel, advertimos al texto original como metáfora desde el momento que transporta significados que van más allá de la literalidad, incorporando, el autor, voluntariamente esta figura retórica, dada la incapacidad del lenguaje de decir todo lo que tiene que decir de algo.

A modo de contextualización o restauración, siguiendo el método hermenéutico que propone Gadamer en Verdad y método y antes de entrar en el análisis específico de nuestro objeto (el texto de Kay), trataremos de revisar, someramente, el panorama crítico que lo acompaña. Para este efecto debemos situarnos en la década de los setenta y observar la creación fotográfica y la producción crítica que ésta genera.

La producción visual “no oficial” (en tanto nueva generación de artistas) de los setenta –el CADA, la Escena de Avanzada– (que se institucionaliza más tarde por medio de la crítica) se concentra en la transgresión de las fronteras tradicionales de “lo artístico”² (Galaz & Ivelic, 1988). Los soportes de pintura, por ejemplo, se verán forzados a ampliar sus límites tradicionales y la fotografía aparecerá como un nuevo material de investigación, pero siempre sometida a las determinaciones de una creación visual más vasta, es decir, la fotografía será parte de algo mayor. La escritura crítica (entendiéndola por escritura

crítica al cuerpo teórico que resulta de la atención que los especialistas le prestan a determinada obra, para otorgarle un sentido) será parte del circuito de producción, distribución y crítica; y tendrá por objetivo evidenciar aquellos "progresos" en la creación, es decir, será esta escritura la que dirá (a través del lenguaje especializado) si la creación se ha renovado o ha transgredido límites impuestos por una determinada corriente creativa, etc. Esta crítica se funda en el mismo espacio que la creación, es decir, fundamentalmente, la universidad. Esta producción crítica hablará de la fotografía desde la perspectiva de una visualidad como lenguaje híbrido, viéndose impedida de abordar con mayor profundidad las complejidades teóricas del lenguaje fotográfico, ya que está preparada para analizar la plástica y no la fotografía. En la década de los ochenta Nelly Richard escribe "Márgenes e Instituciones". En este texto se reúnen una serie de ensayos relativos a la producción artística de mediados de los setenta y los ochenta. "La condición fotográfica" es el primer artículo, en él se reflexiona sobre el uso que hacen diversos artistas (Dittborn, Dávila, Díaz, Smythe) de la fotografía. El ángulo de observación está fuertemente determinado por el espacio y tiempo cultural que habita la autora. Es la referencia plástica la que orienta la línea de análisis. El lenguaje plástico se apoderará de las particularidades obvias de lo fotográfico, es decir, el aporte que hará la fotografía, según Richard, a las obras es la referencialidad, la condición de testigo presencial, etc. Richard cita a Smythe quien usaría a la fotografía para "buscar un acercamiento más objetivo, más cercano a la realidad" (Richard, pág. 130); más adelante Richard comentará la disputa entre quienes incorporan la fotografía a su obra y aquellos que desprecian este tipo de imágenes; estos artistas argumentan que en el uso o no de la fotografía en la obra plástica "Opera la oposición entre neutralidad de una técnica (la fotografía) y la expresividad del gesto (la pintura)" (Ibid. pág. 130). De esta manera, para ellos, la fotografía será: "una técnica declaradamente empobrecedora de sentido (...) un dato fotográfico simplemente consignatorio de los hechos" (Ibid. pág. 130). Uno esperaría que los artistas que usan la fotografía argumentaran de manera un poco más lúcida, pero como ya decía Smythe, es por el valor referencial que se la incorpora a la obra. Richard al tratar de analizar el uso de esta técnica por algunos de estos artistas, en ningún momento se refiere a la autonomía del lenguaje fotográfico y sus especificidades, sino que lo sitúa en el ámbito de la incorporación de tecnologías; la idea de la percepción mecánica, la multiplicación de la imagen a través de la tecnología visual (fenómeno que no es propio de la fotografía). La última cita a Richard: "posteriormente a 1980 (...) la técnica fotográfica pasa generalmente a funcionalizarse como registro de acciones ejecutadas en vivo, cumpliendo la misión (junto con el video) de simple apoyo documental o soporte memoria de performances e intervenciones de paisajes" (Ibid. pág. 131). Es curioso que Richard plantee el cambio de función de la fotografía, cuando en realidad el uso que han hecho los artistas es precisamente ese, de "registro". El lenguaje fotográfico se ve impedido de deshacerse de ese "estigma" de lo "presentacional".

Finalmente un texto de Adriana Valdés recogido del libro *Composición de lugar* (1996), "Un cierto tiempo: fotografías de Paz Errázuriz". Brevemente, Valdés hace una bella interpretación de esta exposición. Le otorgará un sentido materno a las fotocopias de las fotografías, etc. El problema se presenta en el momento en que se detiene, brevemente, para señalar ciertas claves de lo fotográfico, cito: "La fotografía es huella material del cuerpo..." Valdés también entiende la fotografía como una prueba, como una presentación, como transparencia.

En este período (décadas de los setenta y ochenta), la producción fotográfica chilena se ve restringida.³ a clubes de aficionados y a la ilustración de acontecimientos noticiosos, hasta que aparecen las publicaciones opositoras al gobierno militar (aunque rápidamente serán sometidas a la censura). La producción fotográfica estará orientada, mayoritariamente, a lo informativo, desplazando a la marginalidad (dado el uso de las imágenes y no por ellas en sí mismas) sus posibilidades simbólicas. Será el canal mediático la vía de distribución de estas fotografías. Tal vez aquí podríamos usar la siguiente hipótesis⁴: la fotografía se ve impedida de acceder a espacios de distribución y consumo (léase galerías y museos y su aceptación social y comercial), porque esta imagen está ocupada de la contingencia. Inevitablemente es una herramienta de registro y así es producida y consumida. La relación entre el referente y la materialidad fotográfica es tan intensa, que nos vemos imposibilitados de otorgarle otra capacidad a estas imágenes, que no sean la de dar cuenta crudamente de los acontecimientos trágicos de la época.

Habitualmente cuando se pretende hablar de fotografía, en Chile, se dispone de un cuerpo teórico que podríamos llamar "tradicional". Aquí encontramos *La cámara lúcida* de Roland Barthes, editado a principios de los ochenta; *La fotografía como documento social* de Gisele Freund, editado el año 1976; *Sobre la fotografía* de Susan Sontag, editado el año 1981. A esta lista podemos agregar (aun cuando son menos recurridos) a *La fotografía: un arte intermedio* de Pierre Bourdieu quien ofició de compilador, cuya primera edición en español es del año 1979 y *El acto fotográfico* de Philippe Dubois, editado el año 1983. Dejamos para el final dos textos que son escasamente conocidos en la práctica fotográfica chilena: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* y *Pequeña historia de la fotografía*, ambos de Walter Benjamin, editados en la década del treinta del siglo XX. Con este cuerpo interactúa básicamente la escasa reflexión sobre fotografía en Chile.

Ronald Kay al publicar *Del espacio de acá* reúne una "serie de textos escritos para momentos precisos con fines diversos" (Kay), es decir, estos textos no constituyen un cuerpo único y original, sino que es la suma de artículos que giran, algunos, en torno a la fotografía y otros a la obra de Dittborn, y es, precisamente, esta obra la que le da coherencia a todos, debido al uso que el artista hace de la imagen fotográfica en su trabajo. El más antiguo de ellos, según datos entregados

por la misma publicación, es “El tiempo que se divide”, escrito el año 1972 como parte de un ensayo mayor⁵, aparentemente escrito en Alemania. Es interesante advertir que todos los textos sobre fotografía mencionados en el párrafo anterior, son posteriores a este ensayo. Lo relevante de este dato es que aquí el autor concentra, en nuestra opinión, lo más lúcido de su reflexión sobre fotografía, donde, incluso, es posible reconocer ciertas anticipaciones a Barthes con su Cámara lúcida. El texto de Benjamín sobre la reproducción de la obra de arte, se deja ver especialmente en el segundo ensayo: “La reproducción del nuevo mundo”. Lo que queremos destacar aquí, es la condición de originalidad en los problemas planteados por Kay, en un ambiente en que la fotografía no gozaba de gran prestigio como objeto de análisis crítico. Como indica Andrea Purcell: “El valor del libro radica en la novedad de una teorización minuciosa y responsable de la fotografía, su uso, las metáforas de sus mecanismos y su ocupación en el contexto americano” (Purcell, pág. 52, 2001).

Una vez demarcado el lugar que ocupa Del espacio de acá en la geografía crítica chilena, vamos al texto mismo.

La condición simbólica del texto de Kay, como algo que dice algo de otra cosa, la encontramos en distintos planos. Un primer aspecto se relaciona con la presentación objetual, en tanto independiente de su función última que es dar cuenta de la obra de un artista. El contenido del texto se divide en: a) reproducciones de fotografías usadas por Eugenio Dittborn, b) ensayos, c) análisis exegético de la obra de Dittborn. Estas primeras divisiones del contenido pueden ser consideradas independientes de la obra del artista visual aludido, y aparecer como una obra autónoma de carácter reflexivo (aquí podemos advertir cierta “distorción” del símbolo, como categoría hermenéutica, en el momento en que Kay vehicula un contenido que supera con mucho la obra de Eugenio Dittborn, en el sentido de abordar problemas teóricos que no necesariamente están incluidos en el programa reflexivo y creativo de Dittborn). Un segundo aspecto lo encontramos en la lectura que podemos hacer de este texto en su contexto. Y, finalmente, y yendo más allá, el carácter metafórico se refiere al lenguaje utilizado en el texto⁶, que evidencia la condición poética del autor.⁷

“Del espacio de acá” está dividido en cuatro partes: la primera es “Materiales de construcción”. Aquí aparece un conjunto de fotografías presentadas como “documentos fotográficos usados por Eugenio Dittborn”. Son diez imágenes que serán parte de la obra del artista, con información del fotografiado y la revista o diario de donde fueron recogidas. Una segunda parte está destinada a reunir el material teórico producido por Kay. Los contenidos de estos textos están orientados a la reflexión sobre la obra de Dittborn, y a la especulación en relación a la fotografía. La tercera parte, “Pintura y gráfica de Eugenio Dittborn”, está destinada a mostrar la obra de este artista a través de reproducciones, como complemento del análisis expuesto en la segunda parte. Finalmente, “Caja de herramientas” recoge un texto del propio Dittborn.

“Materiales de construcción” se nos revela como una libreta de notas. El conjunto de imágenes que allí se almacenan están a la espera de ver modificar su sentido por la mano resemantizadora del artista, quien, en un indeterminado momento, acudirá a este banco de imágenes para construir una nueva proposición significativa.⁸

Este material de construcción se ordena presentando en la primera página, un conjunto de retratos pequeños bajo la denominación “Cuadro de honor” Álbum histórico de 1926. Esta es la única vez que aparece un grupo de fotos, todas las demás ocupan una página cada una, aunque la foto sea de tamaño reducido. En la página siguiente, y confrontada, vemos la imagen de una mujer, la que es denominada en el pie de página como “Doris Canales, portada de Revista Vea, 1970”. Desde aquí ya podemos hablar de la independencia de este libro de la propia obra de Dittborn. Si bien las imágenes son aquellas que utiliza el artista, es por medio del libro de Kay que llegan hasta nosotros, articulando un contenido. En este caso, el cuadro de honor, como decíamos, reúne un grupo de retratos de hombres de aspecto sobrio y con cierta elegancia. Esto se refuerza con el nombre de las fotos, “Cuadro de honor”. En la página siguiente vemos a una distinguida “Doris Canales” en la portada de la revista “Vea” en el año 1970. Debemos recordar que la línea editorial de esta publicación por esos años, se preocupaba, fundamentalmente, de los sucesos policiales, o de crónica roja. Vemos en este ordenamiento de imágenes, un contrapunto entre la “honorabilidad” de la primera foto, con la dignidad manifiesta de Doris Canales, pero que al ser portada de la revista “Vea” nos remite, inevitablemente, a una asociación con algún hecho policial. Así se suceden otros contrapuntos, como el retrato, de casi una página, de un boxeador, y en la siguiente, un pequeño retrato de Gabriela Mistral. La oposición de tamaños evidencia una jerarquización de las imágenes.

La segunda parte corresponde al trabajo teórico del autor. En este punto tendremos que avanzar con mayor cuidado, puesto que el objeto de análisis resulta más complejo. ¿Cómo incorporar a un texto teórico la categoría de metáfora?

Se inicia esta segunda parte con una breve presentación que hace el autor del cuerpo teórico que sigue. Este breve texto es, en toda su extensión, una gran metáfora geográfica relativa a la condición fragmentaria de los artículos que la componen. De esta manera Kay usa figuras como “cataclismo” o “capas geológicas”, para designar la independencia de cada artículo. En este pequeño texto se advierte un tono que de alguna manera se opone en sí mismo, es decir, parte el párrafo nombrando a los textos que siguen como “Las notas aquí expuestas, ni con mucho, tratan de cubrir el terreno por delimitar” (19), pero llegando al final Kay dice: “...la evidencia de lo observado alcanza circunstancialmente en el apunte fuerza concluyente, por lo que se elevaría a modelo para varios fragmentos de este mapa mental por trazar” (19). Kay pasa de una proposición relativa al comienzo de su texto, a otra absoluta al final. El aspecto metafórico de este texto no está contenido sólo en el uso de imágenes geológicas, sino en que

advertimos que el autor, conscientemente, sitúa su texto como el prolegómeno y “modelo” de una reflexión que él inaugura. Esta conciencia evidencia la observación que el autor hace del panorama crítico de la época. Recordemos que la fotografía es, hasta aquí, un desierto inexplorado críticamente.

“El tiempo que se divide” corresponde al primer ensayo. La reflexión que propone Kay se centra en lo que podríamos llamar lo propiamente fotográfico. El autor construye un puente entre imagen fotográfica y realidad, pero no como analogía. No es lo mismo, desde el momento en que la temporalidad determina un modo otro de espacialidad. Antes que esto; la función básica de la fotografía, según Kay, será la del “retardamiento” de la diacronía; esto ordena la diacronía en sincronía, de este modo el orden ya no puede ser lineal. Si es la sincronía un rasgo fundamental, la proyección significativa del soporte fotográfico se ve ampliado a nuevos márgenes que están más allá del uso documental de este recurso⁹. Otra idea fundamental es la que plantea la mutación ontológica (que creo es el mayor aporte de este texto) de tiempo en espacio. Esta idea resulta un tanto insólita en la medida que las categorías de tiempo y espacio son coordinadas que determinan el estar del hombre. Las teorías físicas anteriores a la “relatividad”, les otorgaban la condición de absolutas a dichas categorías. La fotografía relativiza estos absolutos, en tanto unos devienen otros. El espacio es determinado por los límites que lo circunscriben, no habiendo límites se proyecta el infinito, lo que para nuestras dimensiones es igual a nada. El tiempo en la modernidad es entendido por la ordenación diacrónica de los acontecimientos; la fotografía “detendrá” o fragmentará o, peor aún, fracturará esta progresión temporal, por medio de la materialización de la fotografía, este tiempo será “el presente infinito y sintético” (20). Ese tiempo es transformado en espacio en los límites materiales del papel fotográfico. Estos límites materiales son la emancipación de la imagen del objeto.

Kay plantea que la fotografía libera a las cosas del transporte de la imagen; distinto el dibujo que no puede ofrecer el mismo artilugio, porque la relación de las sales de plata del negativo con lo fotografiado construye un vínculo indestructible, en el dibujo su materialidad remite a ella misma pasando por la mediación del dibujante; en la fotografía no habría mediación. Esta emancipación de la imagen de la cosa misma, permite el desplazamiento temporal y espacial de la cosa al encuentro de otros tiempos y espacios, que de no ser por la reproducción esto sería imposible. Advertimos aquí dos ideas fuertes que podríamos llamar dos momentos: el vínculo de la imagen con la cosa misma, y la emancipación de la imagen de la cosa misma. Para el primer momento es interesante la anticipación teórica que hace Kay respecto de Barthes y Dubois, quienes afirman que lo propio de la fotografía es el “eso ha sido” (Barthes), y la “huella” o “index” (Dubois), es decir, la presencia indiscutible del referente, por no llamarlo “realidad”. Esta realidad se manifiesta en la imagen como prueba de existencia de lo fotografiado. Aquí se le exige a la fotografía el desplazamiento de dos identidades distintas –la de la fotografía y la de lo fotografiado–

hacia una unificación irreductible de una nueva identidad: la imagen fotográfica de lo fotografiado.

Más adelante en el texto, casi al final, Kay retoma el problema de la huella como rasgo fundamental de la fotografía. Desde aquí se puede entender el acto fotográfico como un momento “intercrónico” (25). Si bien es cierto que la imagen se emancipa del objeto, esta emancipación es producto de un “desdoblamiento”: al momento de obtener la cámara, se manifiesta en dos lugares distintos el mismo acontecimiento, aquí lo “intercrónico” como un tiempo entre dos tiempos. Este acto como registro produce la “huella óptica” en Kay, o “Index” que habla Dubois. Recordemos que en Dubois este “index” corresponde a un tipo de signo especial, que exige la presencia del referente, que será lo propio de la fotografía. El segundo momento encuentra, claramente, su referente en el texto de Walter Benjamín La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, donde el filósofo plantea que la reproducción “... puede poner la copia del original en situaciones inasequibles para éste. Sobre todo le posibilita salir al encuentro de su destinatario...” (21). Podríamos decir, desde el punto de vista del receptor, que la imagen del original viaja hasta el observador, no siendo necesaria su presencia material para producir el reconocimiento. De esta manera se entiende la idea de emancipación de la imagen. Esta emancipación elimina, y por esto desacraliza, el “aura” del original, el que está vinculado al ámbito de la tradición, es decir, que por su condición de único e irreplicable, la imagen se reviste de un valor que traspasa la línea temporal. La reproducción, entonces, elimina esta condición. Benjamin y Kay comparten la idea de que la fotografía produce una fractura en el campo de la visualidad, destruyendo la tradición y por extensión lo patrimonial; y también coincidiendo (Benjamin y Kay) en que esta fractura es producida por la emancipación de la imagen del original. En otras palabras, lo que Kay nos quiere decir es que la imagen toma el lugar de lo original, haciendo a éste inútil. La imagen se levanta (Corro, 2001) por sobre aquello que representa. A estas alturas, ya no es relevante saber qué representa determinada foto, se representa a sí misma. Esto es lo que está contenido en la imagen fotográfica y que advirtió Benjamin en los años treinta y Kay en los setenta. Si volvemos a las categorías hermenéuticas propuestas más atrás, podríamos decir que en el texto de Ronald Kay observamos una anticipación (simbólica) en el reconocimiento de la imagen como substrato en el que se arquitectura “lo real”, pero que es ficción.¹⁰

Finalmente, revisaremos más en detalle las imágenes con que Ronald Kay va dando forma a su texto, para luego aventurar una interpretación que, como ya hemos dicho, la extensión de sentido que alcanza con este recurso traspasa, con mucho, el sentido literal.

Al hacer un recorrido por esta escritura, nos vamos encontrando con imágenes de diversos órdenes, algunas relativas al aparato fotográfico, otras al soporte fotográfico, otras a la imagen fotográfica y por último a la realidad. Esta enumeración daría cuenta del universo de lo fotográfico, desde los dispositivos técnicos que facturan la imagen,

pasando por la imagen misma, hasta la "realidad" (virtualidad) de donde son recogidas las imágenes.

Para hablar del aparato fotográfico, el autor lo designa como el ojo técnico, o como prótesis, citando a Freud con su "Nota sobre el block mágico". Si pensamos en la cámara como aparato ortopédico, asumimos que las posibilidades operativas de nuestro cuerpo requieren de otros apoyos para conseguir nuevos objetivos, es decir, aparece una distancia entre lo que el hombre desea y lo que materialmente puede conseguir; inevitablemente emerge la frustración cuando este deseo no puede ser satisfecho. La fotografía es la metáfora de la memoria (más allá de la ortopedia ocular) según Freud. Esta afirmación ubica a esta imagen en la lógica de la diacronía histórica, más todavía, la fotografía materializa la linealidad del tiempo y por esto su condición de prótesis mnémica.

La realidad toma la forma de "estatuas". Son estas las que, según Kay, aparecen solidificadas en el soporte sensible del negativo fotográfico. La realidad, es decir, donde se verifica el despliegue de las posibilidades del ser humano, es una quietud silenciosa y eterna. Esta condición hace análogas a la fotografía y la muerte, desde el momento en que en ambas opera la distancia comunicativa, es decir, la solidificación de un tiempo por la fotografía obliga a un tipo de diálogo entre imagen y lector que se efectúa como palabra reveladora de quien lee. La palabra dirigida a un muerto es una palabra fundada en la verdad; a los muertos no se les miente.

Las imágenes que ocupa Kay para referirse a la imagen fotográfica son: catástrofe cósmica, flujo de tiempo detenido, parto cruel, aniquilamiento de los objetos, memoria como presente sintético e infinito, ausencia, máscara mortuoria de la civilización, duplicado de la propia presencia. Todas estas imágenes revelan un otorgamiento de sentido pesados a la fotografía, es decir, lo que está en el fondo de: la mutación ontológica, de la emancipación de la imagen del objeto con su consecuente pérdida del aura, de la construcción de "realidades" a partir de ficciones, etc., es el sentido de una pérdida dolorosa tan radical que toma características de una "catástrofe cósmica", o sea se remueve el orden del universo y la ubicación del hombre en ese nuevo espacio. La fotografía se revela en la "máscara mortuoria de la civilización" como la pérdida de la condición temporal del habitar del hombre; la fotografía hace patente la condición de apariencia del hombre que ya no está sometido a las vicisitudes de la temporalidad, ya que la fotografía es el "presente infinito y sintético". Esta manifestación no puede ser entendida sino como un "parto cruel" donde se "duplica la propia presencia", que como imagen es una eterna "ausencia". Lo que se pierde es el velo que nos impide ver como una virtualidad, el acontecer del hombre. Esto es lo doloroso.

La idea de la emancipación de la imagen de la cosa resulta sorprendente, más aún cuando es leída desde la perspectiva metafórica de la escritura de Kay. La presencia del dolor como imagen recurrente exterioriza la extensión significativa que alcanza esta idea, proyectándose, incluso, en el acontecer del hombre. Podríamos decir que,

interpretando a Kay, con la fotografía la mirada pierde su inocencia y esto es doloroso.

NOTAS

- 1) La conciliación Ricoeur la ve en el concepto de "Símbolo". Recordemos que símbolo es aquello que dice algo de algo. Esta definición está contenida en las dos hermenéuticas, pero, obviamente, con orientaciones diversas. En la hermenéutica restauradora de sentido el símbolo funciona por analogía, como vía de encuentro con un sentido que está oculto, pero del cual no se duda. La hermenéutica de la sospecha verá en la distorsión del símbolo el reconocimiento de la ruta de acceso al sentido que también se encuentra oculto, para este caso el psicoanálisis es clarificador.
- 2) Esta acción (la transgresión), haciendo una reducción del problema, es la actualización de la repetida disputa entre las nuevas y viejas generaciones de artistas; aquellos buscan hacerse de un espacio con lo que asumen es la obra de arte; estos (la generación vieja) buscarán defenderse de la transgresión de lo que ellos establecieron. Lo relevante es advertir que esta acción se da en la medida que se reconoce una línea de producción, distribución y crítica (en la plástica), en donde la experiencia de la caducidad se establece en el momento que otro sistema de producción busca instalarse en el sitio que ocupaba la anterior, quedando ésta "obsoleta".
- 3) Aquí dejamos fuera una serie de otras estrategias fotográficas (géneros fotográficos) porque consideramos que no operan bajo las posibilidades simbólicas que nos interesa analizar, por ejemplo la fotografía publicitaria o la fotografía de "eventos sociales", etc.
- 4) Esta hipótesis no es original y ya fue propuesta por Nelly Richard en *Márgenes e Instituciones*.
- 5) *Das Objektiv der zeichen*. R. Kay 1972.
- 6) La metáfora emerge como apoyo, ya no sólo como estrategia retórica sino como recurso ineludible en la escritura. El lenguaje, en tanto mediación, es una metáfora. Si la palabra es la encargada de "exponer el pensamiento del hombre", se advierte que ésta no logra cubrir toda la extensión de lo que se quiere decir, por lo tanto es necesario recurrir a estrategias que por extensión digan lo que no se puede decir directamente. De este orden es la metáfora.
- 7) Hay que mencionar aquí que el año recién pasado Ronald Kay lanzó en Chile su último libro de poesía, *Deep Freeze*, en el cual reúne obras escritas en los años sesenta.
- 8) Es importante recordar aquí que nuestro objeto de análisis es el libro "Del espacio de acá", no la obra de Eugenio Dittborn. Esta aclaración demarca el espacio y alcance de nuestro trabajo. Las referencias a la obra de Dittborn serán más bien tangenciales, lo que permitirá reconocer la idea de desborde simbólico que se propone. Esta aclaración toma mayor sentido cuando advertimos que este libro fue editado el año 1980 y la obra del artista ha experimentado el desarrollo natural luego de veinte años.
- 9) Al hablar de "uso documental" de la fotografía no estoy haciendo mención al género fotográfico documental, sino más bien remito a la idea del uso de la fotografía que se entiende generalmente como un registro, sea éste del tipo que sea, es decir, toda fotografía como "index" al decir de Philippe Dubois.
- 10) El texto de Pablo Corro en *Aisthesis* N° 34 es iluminador al respecto.

BIBLIOGRAFÍA

- 1) Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: G. Gili, 1982.
- 2) Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973.
- 3) Corro, Pablo. *Del uso público de las imágenes: Apuntes. Aisthesis n°34*. Instituto de Estética. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago 2001.
- 4) Dubois, Philippe. *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós, 1994.
- 5) Foucault, Michel. *Nietzsche, Freud, Marx*. Argentina: El Cielo Por Asalto, 1995.
- 6) Gadamer, H. G. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1997.
- 7) Ivelic, Milan & Gaspar Galaz. *Chile, arte actual*. Valparaíso: Ediciones universitarias de Valparaíso, 1988.
- 8) Kay, Ronald. *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Santiago de Chile: Editores asociados, 1980.
- 9) Purcell, Andrea. "Ronald Kay imagen latente". Seminario de título de Letras, Pontificia Universidad Católica (inédito), Santiago de Chile, 2001.
- 10) Richard, Nelly. *Márgenes e Instituciones*. Melbourne: Art & Text, ¿1985?
- 11) Ricoeur, Paul. *Freud: un interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI, novena edición en español 1999.
- 12) Rivano, Juan. *Perspectivas sobre la metáfora*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1986.
- 13) Valdés, Adriana. *Composición de lugar: escritos sobre cultura*. Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1996.



*Fotografía realizada por Miguel Rubio
en el terremoto de Valdivia, 1960*