



UNIVERSIDAD
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE

FACULTAD DE ARTES

MAGÍSTER EN INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN FOTOGRÁFICA

**CONTRA-NARRATIVAS
IMÁGENES MIGRATORIAS**

LISSETTE RUIZ ARAVENA

Memoria presentada a la Facultad de Arte de la Universidad Finis Terrae para
optar al grado de Magíster en Investigación y Creación Fotográfica

Profesora Guía: Andrea Jösch K.

Santiago, Chile

2019

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a cada uno de las personas que me ayudaron durante este recorrido de investigación artística en los últimos años, amigos, familia, compañeros, profesores y almas fugaces que emigraron, quiénes me permitieron conocer otras culturas y comprender que todos tenemos derecho a cruzar cualquier frontera, sean estas físicas o imaginarias.

Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías, actividad que debería enseñarse tempranamente a los niños pues exige disciplina, educación estética, buen ojo y dedos seguros. No se trata de estar acechando la mentira como cualquier reportero, y atrapar la estúpida silueta del personaje.

Julio Cortázar, 1959

INDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I	
1.1 Explicación del tema y justificación	6
1.2 Problematización	7
1.2.1 Pregunta de investigación	7
1.2.2 Objetivos de investigación	7
CAPÍTULO II: Cuerpo de obra	
2.1 Problemática migratoria en Chile	8
2.2 Interacción social del sujeto	11
2.3 Sujeto inmigrante y ciudad	12
2.4 Estéticas Decoloniales, opción Decolonial, para mirar a los otros	14
2.5 Hacia una política cosmopolita insurgente	17
2.6 El panoptismo de Foucault y las nuevas formas de vigilancia	19
2.6.1 La cámara termográfica	24
CAPÍTULO III: Referentes visuales	
3.1 Desconfiar de las imágenes de Harun Farocki y Joan Fontcuberta	27
3.2 La política de las imágenes de Alfredo Jaar	37
3.3 Revisión de trabajos realizados en torno a temáticas de inmigración	42
3.3.1 Inmigrantes y Sueños	42
3.3.2 Imagen no espectacular – Imagen cotidiana	48

CAPÍTULO IV: Desarrollo de obra	52
Conclusiones	77
Bibliografía	82

INTRODUCCIÓN

La siguiente memoria tiene como finalidad establecer los parámetros en los cuales sustento mi trabajo artístico. Los principales conceptos serán abordados desde un paradigma sociocultural, que me motiva a pensar mi obra como una propuesta que pretende aportar, desde el arte, a la manera en que se construye el poder, sus discursos y sus estéticas -muchas veces invisibles- que al ser utilizadas como metodologías creativas y artísticas nos permiten evidenciar cómo opera el poder hegemónico.

La idea de la “opción Decolonial” se trabaja como una forma de habitar al margen de otras opciones como lo son, por ejemplo, la colonialidad, la globalización, entre otras, que no sólo han gatillado una reflexión bastante interesante en el plano de lo teórico, sino que me han permitido plantearme qué sucedería si los mismos instrumentos con que el poder construye sus relatos y sus estéticas fueran utilizados para la construcción de una contra-narrativa o un contra-discurso.

CAPÍTULO I

1.1. Explicación del tema y justificación

El desarrollo de esta memoria tiene como objetivo abordar la imagen desde el cuestionamiento de la propia fotografía y su relación con la realidad, desde una perspectiva social y política. Para ello es necesario relatar cómo comenzó el proceso de investigación personal, para transformarse en un constante cuestionamiento de cómo hacer imágenes.

Mi trabajo ha sido diverso en soportes y técnicas, me formé como artista visual en el sur, entre el frío y la lluvia de Temuco, una ciudad donde los resentimientos entre razas son profundos y la injusticia social es más visible. Esto generó la necesidad de tener un nivel de compromiso con ciertas causas que me importan desde lo personal, como las temáticas relacionadas a la identidad, el territorio, la ciudad y los procesos de inmigración y de mestizaje cultural. Es por esto que había concebido la imagen fotográfica como registro constante del momento histórico y social del Chile actual.

La ciudad y el espacio público son los escenarios idóneos para realizar mi trabajo, buscando personas que ocupen los territorios no por el tránsito obligado del quehacer diario, sino como lugares de encuentro y de habitar el espacio. Por esta razón, la temática más frecuente en mi trabajo de obra se volvió la inmigración en Chile, especialmente en Santiago, ya que me causó un gran impacto, siendo de región, ver la gran cantidad de personas que están inmigrando a la capital en busca de una mejor oportunidad y calidad de vida.

La intención, en un principio, fue retratar a los inmigrantes desde la cotidianidad del habitar los espacios públicos, buscando reivindicar su imagen del sesgo negativo hacia ellos, sobre todo de los migrantes de los países más cercanos como Perú, Bolivia Colombia, Haití y otros latinoamericanos. Mis primeros trabajos

se enfocaron en mostrar los contrastes estéticos que producía la inmigración en algunos barrios del centro de Santiago.

Durante el transcurso del proceso de investigación comenzarían los cuestionamientos de la imposibilidad de hablar y mostrar, a través de dichas imágenes más estéticas, aquellas temáticas sociales que deseaba abordar; más bien, lo que procuraba era retratar a los sujetos al margen del sistema y su supuesta modernización. Entendiendo que por ser modernos entendemos, según Néstor García Canclini en su libro “Culturas Híbridas” (2001), cuatro puntos fundamentales básicos: un proyecto emancipador, un proyecto expansivo, un proyecto renovador y un proyecto democratizador, lo cual describiré más adelante.

Siguiendo con la investigación de sujetos inmigrantes en las calles del centro de la capital, empecé a trabajar desde los registros de *Street view* y cámaras de seguridad municipales, apropiándome de las imágenes que estaban en los registros de las redes públicas. Es desde ahí, que el trabajo comienza a buscar distintas formas de presentar y cuestionar la veracidad de dichas imágenes fotográficas de registro, planteando otras lecturas o contra lecturas (contra-narrativas) de la imagen migratoria en este territorio específico.

PROBLEMATIZACIÓN

1.2. Pregunta de investigación

¿Cómo se puede subvertir los discursos xenofóbicos y develar los mecanismos con los que el poder hegemónico construye sus relatos por medio de contra-narrativas de imágenes migratorias?

1.3. Objetivos de la investigación

- Relacionar la nueva fotografía documental con la actual situación de inmigrantes latinoamericanos en Santiago Centro, por medio de imágenes termográficas.
- Describir desde una propuesta de investigación-artística, las situaciones de control y vigilancia en el espacio público a las que se encuentran sometidos los inmigrantes en Chile.

- Visualizar la propuesta de contra narrativas, a través de la termográfica y los dispositivos de seguridad de uso público.

CAPITULO II: Cuerpo de obra

2.1. Introducción a la migración en Chile: sujeto/contexto

Según el Departamento de Educación del Museo Histórico Nacional, a lo largo de la historia de nuestro país podemos evidenciar procesos de migración desde diversos países del mundo hacia Chile, sobre todo a partir del siglo XIX.

Este es el caso de la migración italiana en Chile, como parte de un proceso migratorio “libre” hacia América (asociado a cadenas familiares). En nuestro país esta migración se desarrolló con fuerza entre 1880 y 1930, con una cifra cercana a las 10.000 personas. En el caso de los migrantes árabes, la desestabilización del Imperio Otomano hizo que miles de árabes de fe cristiana se asentaran en América a fines del siglo XIX. Entre 1885 y 1950, llegaron a Chile cerca de 9 mil migrantes, provenientes principalmente de Palestina, Siria y el Líbano. (Dibam, 84:3)



Imagen N. 1: Llegada de refugiados de la Guerra Civil española (1939) Fotografía Miguel Rubio.
Fuente: Colección Archivo Fotográfico, Museo Histórico Nacional

En las últimas décadas la inmigración, según la encuesta CASEN del (2016), provenía principalmente de países cercanos como Perú, Colombia, Argentina y otros dentro de Latinoamérica. También según esta encuesta, el 2,7% de la población de nuestro país era inmigrante, lo que equivalía a 466.319 personas, y un 30% de este total eran originarios de Perú. En segundo lugar, se encontraba Colombia, con un 13,6% y Argentina con un 11,9%. En cuanto a la situación socioeconómica de los inmigrantes, los datos entregados arrojaban que un 9,7% presenta situación de pobreza. Otro punto que evaluó la medición fue la discriminación que deben enfrentar quienes llegan a Chile, en donde un 28,4% de los hogares encuestados afirman haber vivido situación de discriminación. Sin embargo estas cifras cambiaron radicalmente, cuando en febrero del presente 2019, el gobierno junto al Instituto Nacional de Estadísticas (INE), dio a conocer la cifra sobre la cantidad de inmigrantes en el país, número que se estima en 1.251.225 personas residentes en el país al 31 de diciembre de 2018. De las cuales el mayor porcentaje de población residente es venezolana y superó por primera vez a los peruanos, con un total de 288.233 personas de ese país viviendo en Chile, versus 223.923 personas provenientes del país vecino. El segundo colectivo de personas que más ha aumentado su estadía en el país es el

haitiano con un 14,3% del total de personas extranjeras, es decir, con 179.338 residentes. (INE, 2018)

Respecto a la situación expuesta anteriormente y versus la sensación que se puede apreciar entre las diferencias y tratos desiguales entre un inmigrante que viene de algún país latinoamericano a otros *más desarrollados*, llamados *extranjeros*, nos cambia radicalmente nuestra percepción sobre el tema, en donde el lugar de procedencia y las diferencias de condiciones laborales y económicas son las que inician la discriminación. Esto sucede aún sí todos estos inmigrantes vienen en busca de una nueva oportunidad de trabajo y calidad de vida, atraídos por el auge económico que proyecta Chile. Para muchos es una nueva oportunidad de trabajo y una primera solución para huir de la violencia y narcotráfico, en especial en el caso de Colombia y el contexto político si hablamos de Venezuela.

Según Jorge Larraín (2005), hay un racismo encubierto en América Latina, bien documentado, pero poco tratado en las ciencias sociales. Para el autor es claro que desde muy temprano ha existido una exacerbación de la blancura y una visión negativa de los indios y negros. También explica que es sabido que varios gobiernos intentaron mejorar la raza con políticas que favorecían la inmigración europea. Existe también la segregación espacial en la cual las regiones indígenas son las que tiene una mayor tasa de vulneración, al igual que los barrios pobres en las ciudades contienen una mayor cantidad de población de piel oscura.

María Emiliana Tijoux (2014), explica que los orígenes del racismo se vinculan a la esclavitud y no es que el racismo surja de pronto, si no que hay una historia de esclavitud en la cual nadie habla de racismo, porque a los esclavos no se les consideraba personas, solo objetos de mercancías. Es sabido que en América Latina el mercado de esclavos fue una práctica frecuente de la economía más invisibilizada en Chile.

Si analizamos los datos, se podría inferir que desde el comienzo de la Colonia ya había un rechazo al mundo indígena, promovido por una elite que rechazaba cualquier atisbo de mestizaje, exacerbando la blancura y la idea negativa de *los otros*, ese otro no europeo invisibilizado, idea que aún se conserva en nuestra actual sociedad, incluso en las clases no privilegiadas, como un atisbo del sistema aspiracional.

La otredad opera como demanda de una corporalidad distinta que permite –una vez más–, la constitución de un sí mismo chileno

blanco y, por lo tanto, diferente y separado de lo que lo constituye y que se debe excluir o separar. (Tijoux, 2014:3)

Según los estándares internacionales en torno a discriminación, definidos en la Convención Internacional sobre la Eliminación de todas las formas de Discriminación Racial, la cual, ratificada en Chile en 1971, señala como definición de discriminación racial lo siguiente:

Discriminación racial denotará toda distinción, exclusión, restricción o preferencia basada en motivos de raza, color, linaje u origen nacional o étnico que tenga por objeto o por resultado anular o menoscabar el reconocimiento, goce o ejercicio, en condiciones de igualdad, de los derechos humanos y libertades fundamentales en las esferas política, económica, social, cultural o en cualquier otra esfera de la vida pública (Informe Anual, INDH, 2017: 7)

Esta definición da cuenta que el racismo es la acción según la cual los distintos grupos sociales clasifican a las personas, sobre una distinción basada en el concepto de raza, etnia o nacionalidad, y desde esa pertenencia, aplican una discriminación arbitraria que obstaculiza la posibilidad de ejercer sus derechos de igualdad de condiciones respecto del grupo que lo diferencia del resto de la comunidad. (2017:7). En otras palabras, menoscaba o anula la posibilidad de ejercer sus derechos fundamentales/humanos.

Siguiendo lo planteado en la convención, ésta señala que “toda doctrina de superioridad basada en la diferenciación racial es científicamente falsa, moralmente condenable y socialmente injusta y peligrosa, y de que nada en la teoría o en la práctica permite justificar la discriminación racial” (2017:7)

Desde la convención, se divide la discriminación entre *discriminación intencional* y *discriminación práctica*. La primera hace referencia a una distinción, exclusión o restricción injustificable hacia el otro, basándose en conceptos de raza, etnia o nacionalidad, mientras que la segunda, se refiere a una discriminación que se genera con independencia de la intención que tiene quien discrimina, y más bien se evalúa por el resultado que produce en la persona o grupo discriminado. (2017: 8)

2.2. Interacción social del sujeto

En definitiva, hoy más que nunca estamos inmersos en una cultura visual dominada por la televisión, el cine e internet. Las imágenes que nos proporcionan todos estos medios tienen como base la fotografía.

Fontcuberta, 2003:13

Jean Baudrillard (1987) desarrolla la idea del *simulacro*, como un fenómeno que atraviesa a las sociedades contemporáneas y que se caracteriza por el surgimiento de la hiperrealidad y la confusión entre signo y sentido. La hiperrealidad se basaría en la pérdida del objeto de estudio en sí mismo; o, como el autor lo explica, la pérdida de lo divino a través de la iconografía, por lo tanto, la muerte de Dios. Esto se podría analizar a través de las contradicciones de la sociedad norteamericana, que desde el desarrollo de la cultura pop en la década de los 60' del sXX en adelante y de los medios de comunicación de masas, instaló un discurso totalizador basado en el control, por medio de esta mutación de la realidad en una hiperrealidad.

El *simulacro* trata entonces de la simulación -en el caso de las masas- y del disimulo, en el caso de las mayorías silenciosas; o sea, que las masas disimulan tener lo que no tienen y ser lo que no son, a saber, individuos; mientras que las mayorías silenciosas disimulan tener o ser individuos y se camuflan en masa. Lo cual hace que no sean buenos transmisores de sentido de lo social, pero absorben toda la energía de lo social hasta caer por su propio peso. “La única arma absoluta del poder consiste en impregnarlo todo de referentes, en salvar lo real, en persuadirnos de la realidad de lo social, de la gravedad de la economía y en las finalidades de la producción”. (Baudrillard, 2008:51)

Esta idea de cultura y *simulacro* la podemos ver absorbida por los jóvenes, que con el fin de atender a la necesidad de aceptación social adoptan como propias las culturas masivas y globalizadas.

Las formas nuevas de cultura global de masas están dominadas hoy en día por influencias norteamericanas que se manifiestan especialmente en la televisión y el cine. Las formas de entretención

y ocio están crecientemente dominadas por imágenes electrónicas que son capaces de cruzar con facilidad fronteras lingüísticas y culturales y que son absorbidas en forma más rápida que otras formas culturales escritas. (Larraín, 1996:29)

Chile es un claro ejemplo de una sociedad aspiracional, esto se puede ver más claramente desde el Golpe Militar y la implantación de un sistema neoliberal, sobre todo desde la década de los ´80, el cual impone un modelo “de éxito económico” que deriva también en lo cultural y en la social. “Para que la identidad se convierta en un problema, se requiere de un período de inestabilidad y crisis, una amenaza de los modos establecidos de vida”. (Larraín, 1996:93)

2.3. Sujeto inmigrante y ciudad

Néstor García Canclini, en su citado ensayo “Culturas híbridas” (2001), nos expone como primera hipótesis la incertidumbre acerca del sentido y el valor de la modernidad, que deriva no sólo de separar a las naciones, etnias y clases, sino de los cruces sociales en que lo tradicional y lo moderno se mezclan. Lo moderno, según el ensayo, se entiende a partir de cuatro puntos fundamentales básicos: un proyecto emancipador, un proyecto expansivo, un proyecto renovador y un proyecto democratizador.

Por un proyecto *emancipador* entendemos la secularización de los campos culturales, la producción auto expresiva y autorregulada de las prácticas simbólicas y su desenvolvimiento en mercados autónomos, las cuales forman parte de este mercado emancipador, de la racionalización de la vida social y el individualismo creciente, sobre todo en las grandes ciudades. (...) Denominamos proyecto *expansivo* a la tendencia de la modernidad que busca extender el conocimiento y la posesión de la naturaleza, la producción, la circulación y el consumo de los bienes. En el capitalismo la expansión esta motivada preferentemente por el crecimiento del lucro; pero en un sentido más amplio, se manifiesta por medio de la promoción de los conocimientos científicos y la producción del desarrollo industrial. (...) El proyecto *renovador* abarca dos aspectos con frecuencia complementarios: por una parte, la persecución de un mejoramiento y innovación incesantes propios de una relación con la naturaleza y la sociedad liberada de toda prescripción sagrada sobre cómo debe ser el mundo; por la otra, la necesidad de reformular una y otra vez los

signos de distinción que el consumo masificado. (...) Llamamos por un proyecto *democratizador* al movimiento de la modernidad que confía en la educación, la difusión del arte y los saberes especializados, para lograr una evolución racional y moral. Se extiende desde la ilustración hasta la UNESCO, desde el positivismo hasta los programas educativos o de popularización de la ciencia y la cultura emprendidos por gobiernos liberales, socialistas y agrupaciones liberales e independientes. (Canclini, 2001:51)

El autor también hace referencia a una especie de reestructuración social, como un tipo de movimiento social transitorio, proponiendo a la ciudad como un gran escenario, donde confluyen los intercambios culturales y las relaciones sociales, donde se manifiestan y se visibilizan los sujetos, pero donde también existe la manipulación de los medios de comunicación de masas. Para el autor, uno de los temas más frecuentes de su trabajo es el espacio público, donde confluyen una multiplicidad de costumbres y desigualdades sociales evidentes, proponiéndonos la necesidad de reformular estrategias que modifiquen la memoria histórica y den cuenta de los profundos cambios sociales. “Entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que las estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”. (Canclini, 2001:14)

En las últimas décadas en Chile, con la aceleración de los procesos migratorios que se evidencian notoriamente en la Región Metropolitana, se puede apreciar como operan estos cambios, y desde el auge de la inmigración es necesario poder observar y aceptar las particularidades de cada cultura. Otra forma para aceptar y comprender la ciudad como un gran escenario es no solo transitarla, sino más bien observarla desde el lente, la mirada o el foco de lo *anticolonial*, para así tener una opción para escapar de la modernidad.

2.4. Estéticas Decoloniales y Opción Decolonial

Para hablar de estéticas Decoloniales y Opción Decolonial es necesario explicar a qué responden estos conceptos. El origen serían las prácticas coloniales, que según Walter Mignolo (2005), explican la colonialidad como una máquina de

producir diferencias, en la cual estamos jerarquizados; consistente nada menos en generar la idea de que ciertos pueblos no forman parte de la historia.

Según Aníbal Quijano (2000), la colonialidad sería uno de los elementos del capitalismo, fundado en la imposición de una clasificación racial y/o étnica de la población del mundo, que se constituye como patrón mundial de dicho poder, vinculado por el autor a la hegemonía política de Europa. Sobre el concepto de América y el nuevo patrón de poder mundial menciona que:

América se constituyó como el primer espacio/tiempo de un nuevo patrón de poder de vocación mundial y, de ese modo y por eso, como la primera identidad de la modernidad. Dos procesos históricos convergieron y se asociaron en la producción de dicho espacio/tiempo y se establecieron como los dos ejes fundamentales del nuevo patrón de poder. De una parte, la codificación de las diferencias entre conquistadores y conquistados en la idea de raza, es decir, una supuesta diferente estructura biológica que ubicaba a los unos en situación natural de inferioridad respecto de los otros. Esa idea fue asumida por los conquistadores como el principal elemento constitutivo, fundante, de las relaciones de dominación que la conquista imponía. Sobre esa base, en consecuencia, fue clasificada la población de América, y del mundo después, en dicho nuevo patrón de poder. De otra parte, la articulación de todas las formas históricas de control del trabajo, de sus recursos y de sus productos, en torno del capital y del mercado mundial. (2000:246)

Según Mignolo (2012), las estéticas decoloniales desobedecen a este juego sobre la desobediencia estética y desobediencia epistémica. Esto es, desobediencia a las reglas del hacer artístico y a las reglas de la búsqueda de sentido en el mismo universo, en el que tanto las obras como la filosofía responden a los mismos principios. Las estéticas decoloniales buscan descolonizar los conceptos cómplices del arte como la estética y sus nociones kantianas europeizantes.

El autor nos explica que decolonizar la disciplina es desobedecer a las reglas en el caso de occidente que prefirió el “ojo” sobre todos los sentidos, la representación y la denotación, lo cual nos hace difícil escaparnos del panóptico. Un tipo de control basado en la percepción. Por esta razón, nos sería tan difícil comprender el sentir del mundo indígena, que no tiene el ojo como punto de referencia, si no otros sentires.

Si una de las funciones explícitas del arte es influenciar y afectar los sentidos, las emociones y el intelecto, y de la filosofía estética entender el sentido del arte, entonces las estéticas decoloniales, en los procesos del hacer y en sus productos tanto como en su entendimiento, comienzan por aquello que el arte y las estéticas occidentales implícitamente ocultan: la herida colonial. (Mignolo, 2012:9)

Para Ramón Grosfoguel (2012), los planteamientos de Enrique Dussel son más serios en el giro descolonizador. Estarían dados por las maneras en que se ha interpretado la historia, la que se ha entendido como una totalidad, pensar fuera del molde sistémico, desde la exterioridad y no desde la diferencia, tomarse en serio el pensamiento académico, tanto como el popular o indigenista. Esto sería pensar juntos y no solo sobre los sujetos.

Dussel, académico, filósofo, historiador y teólogo argentino, además de ser un agente activo en la filosofía comprometida y crítico de la modernidad, nos dice que para hablar de colonialidad se debe mencionar la conquista de América en el año 1492 como fecha crucial, momento en que Europa se abre al mundo. “Si se entiende que la *modernidad* de Europa será el despliegue de las posibilidades que se abren desde su *centralidad* en la Historia Mundial, y la constitución de todas las otras culturas como su periferia”. (Dussel, 2000:51). Por ello, la modernidad sería la justificación de una praxis irracional de violencia. En su texto “Europa, modernidad y eurocentrismo” (2000: 53) aquel mito fundacional se describirse así:

1. La civilización moderna se auto comprende como más desarrollada y superior, lo que significará sostener sin conciencia una posición ideológicamente eurocéntrica.
2. La superioridad obliga a desarrollar a los más primitivos, rudos, bárbaros, como exigencia moral.
3. El camino de dicho proceso educativo de desarrollo debe ser el seguido por Europa (es, de hecho, un desarrollo unilineal y a la europea, lo que determina, nuevamente sin conciencia alguna, la “falacia desarrollista”).
4. Como el bárbaro se opone al proceso civilizador, la praxis moderna debe ejercer en último caso la violencia si fuera necesario, para destruir los obstáculos de la tal modernización (la guerra justa colonial).

5. Esta dominación produce víctimas (de muy variadas maneras), violencia que es interpretada como un acto inevitable, y con el sentido cuasi-ritual de sacrificio; el héroe civilizador inviste a sus mismas víctimas del carácter de ser holocaustos de un sacrificio salvador (el indio colonizado, el esclavo africano, la mujer, la destrucción ecológica de la tierra, etcétera).
6. Para el moderno, el bárbaro tiene una “culpa” (el oponerse al proceso civilizador) que permite a la “Modernidad” presentarse no sólo como inocente sino como “emancipadora” de esa “culpa” de sus propias víctimas.
7. Por último, y por el carácter “civilizatorio” de la “Modernidad”, se interpretan como inevitables los sufrimientos o sacrificios (los costos) de la “modernización” de los otros pueblos “atrasados” (inmaduros), de las otras razas esclavizables, del otro sexo por débil, etcétera.

2.5. Hacia una política cosmopolita insurgente.

Boaventura De Sousa Santos, doctor en Sociología del Derecho, es defensor de la idea de que los movimientos sociales y cívicos fuertes son esenciales para el control democrático de la sociedad y el establecimiento de formas de democracia participativa, para la "descolonización del saber" y para construir una "ecología del saber".

Según De Sousa (2010), hay dos dificultades centrales en los últimos 30 años del pensamiento crítico de raíz occidental, esto porque ocurren en la propia imaginación política que sostiene la teoría crítica y, en última instancia, en la política emancipadora. La primera dificultad sería imaginar el fin del capitalismo, así como imaginar que el capitalismo no tenga fin, esta dificultad fracturó el pensamiento crítico y político en dos vertientes, que sostienen dos opciones

distintas de izquierda. La primera se habría dejado bloquear por la primera dificultad [la de imaginar el fin del capitalismo] y se centró en preocuparse en un *modus vivendis* con éste, minimizando los costos sociales de la acumulación capitalista, dominada por los principios del individualismo versus la comunidad. La social democracia, el keynesianismo, el Estado del Bienestar y el Estado desarrollista de los años ´60 del sXX son las principales formas políticas de este *modus vivendis*. La otra vertiente de tradición crítica no se dejaría bloquear por la primera dificultad, pero viviría intensamente la segunda dificultad, la de imaginar cómo será el fin del capitalismo. Esta dificultad sería doble, ya que por un lado reside en imaginar alternativas poscapitalistas después del colapso del “socialismo real” y, por otro, imaginar alternativas precapitalistas anteriores a la conquista y al colonialismo.

Cómo pensar el fin del capitalismo sin fin, y pensar el fin del colonialismo sin fin, serían para Santos las dos más grandes dificultades teóricas de la imaginación política contemporánea. En su texto “Descolonizar el saber, reinventar el poder” (2010), investiga la tradición desde el pensamiento crítico emancipatorio, enmarcado en el campo académico de los estudios poscoloniales, realizados desde Europa, aunque elaborados desde un pensamiento de frontera que facilita el diálogo y el cruce con pluralidades de saberes, lenguajes, culturas, espacios y tiempos alrededor del mundo. Este pensamiento dialógico y fronterizo -también llamado en términos teóricos “epistemología del Sur”- es una metáfora para visibilizar el sufrimiento, la exclusión y la destrucción de quiénes, a lo largo de la historia, han sido explotados y oprimidos por el capitalismo y el colonialismo. Para el autor:

La distancia que propongo en relación a la tradición crítica eurocéntrica tiene por objetivo abrir espacios analíticos para realidades <<sorprendentes>> [por que son nuevas o porque hasta ahora fueron producidas como no existentes], donde puedan brotar emergencias liberadoras. (Santos, 2010:19)

Desde este punto de vista Santos desarrolla un conjunto de elementos teóricos para pensar la descolonización desde la interculturalidad, donde los pueblos subalternos se liberen de las instituciones, mentalidades y comportamientos heredados, y así abrir procesos de cambio a la modernización occidental, colonial y globalizada.

Repensar las relaciones interculturales para combatir la sociabilidad colonial que, a día de hoy, después de décadas del fin del colonialismo político formal, todavía condiciona el pensamiento, lenguaje y acción de los pueblos y grupos subalternos. Para ello es fundamental realizar una crítica de la modernidad colonial de Occidente que revele el poder de sus esquemas epistémicos y políticos, tendentes a la imposición y universalización de lo occidental, para clasificar, interiorizar, dominar y explotar a otros. (Antoni Jesús Aguiló Bonet, 2011)

Otra idea que plantea Santos (1998), en su texto “La globalización del derecho” es provocar una transición de la globalización desde arriba, a la globalización desde abajo, específicamente al cosmopolitismo, el cual sería la respuesta ante los diseños globales impuestos de todos aquellos afectados por la subordinación, en el contexto de un sistema global neoliberal. El autor nos define la globalización como “un proceso a través del cual una determinada condición o entidad local amplía su ámbito a todo el globo y, al hacerlo, adquiere la capacidad de designar como locales las condiciones o entidades rivales” (1998:56). Por lo tanto, contrario a la globalización sería la localización, la cual es una condición perdedora frente a los discursos totalizadores de entidades globalizadoras que también tendrían una raíz en lo local.

2.6 El panoptismo de M. Foucault y las nuevas formas de vigilancia

*Es visto, pero él no lo ve;
objeto de una información,
jamás sujeto a una comunicación.*

Foucault, 2002:204

Para comprender las nuevas formas de vigilancia y control de nuestros tiempos es imprescindible revisar el celebre texto “Vigilar y Castigar, Nacimiento de la prisión” de Michel Foucault (1975), donde hace un paralelo de las sociedades contemporáneas con el modelo panóptico propuesto por Jeremy Bentham (1748-1832). Según Lozano Jiménez (2009), Bentham político jurista y reformador inglés publicó en 1787 “El Panopticon; o la casa de inspección”, el cual comprendía una

serie de dibujos y escritos para una nueva forma de prisión pública, entendido esto como instrumento de disciplina social aplicable a la gran masa de la población mediante la vigilancia y el control, acorde a la época en la cual se estaban produciendo grandes cambios sociales políticos y económicos.

Foucault, en su texto “Vigilar y Castigar” (2002), comienza relatando la historia de Demiens, un condenado a la retracción pública ante la puerta principal de la iglesia de París por conspirar contra el rey; él es torturado, descuartizado y quemado a modo ejemplificador ante la sociedad de la época, que presenciaban los hechos como si estuvieran frente a un gran espectáculo público. La desaparición del espectáculo punitivo es abolida en Francia en 1791, y después nuevamente en 1830, y en Inglaterra en 1837. “El castigo cesado poco a poco de ser teatro. Y todo lo que lleva consigo de espectáculo se encontrara en adelante afectado en un índice negativo”. (2002:16)

En el capítulo III de dicho texto, se describe lo que hoy sería la base del modelo panóptico de vigilancia. Comienza relatando que había una ciudad que estaba sujeta a la absoluta vigilancia y control minucioso, tras ser asolada por la peste. “La inspección funciona sin cesar. La mirada está por doquier en movimiento” (p.199). Las medidas que habría que tomar, según el reglamento de finales del sXVIII, serían:

En primer lugar, una estricta división espacial: cierre, naturalmente, de la ciudad y del “terruño”, prohibición de salir de la zona bajo pena de la vida, sacrificio de todos los animales errantes; división de la ciudad en secciones distintas a la que se establece el poder de un intendente. Cada calle queda bajo la autoridad de un síndico, que vigila; si la abandonara sería castigado con la muerte. (2002:199)

El modelo panóptico propuesto por Bentham se concibe, así, como un tipo de arquitectura de vigilancia y control de la producción, originalmente pensado para ser utilizado en una fábrica por el propio hermano de Bentham, para luego aplicar el modelo en un recinto penitenciario, el cual serviría de base para la construcción de la sociedad moderna capitalista, en todos los ámbitos y etapas de desarrollo de los individuos. Su aplicación se puede observar desde la normalización de la educación formal, la salud en los hospitales, las cárceles, el trabajo y todos los modos de separación y división de las estructuras públicas y privadas.

En su propuesta se observa que se ha asistido a la conformación de un nuevo tipo de estructura social que suplió a la antigua sociedad del espectáculo punitivo, por una sociedad de la vigilancia que cimentó el perfeccionamiento de los dispositivos disciplinarios que aseguran el control y la normatividad de los individuos. Tal sociedad de vigilancia también recibiría el nombre de sociedad panóptica, que se caracterizaría por reproducir la estructura y funcionamiento del poder económico, político, social y cultural propuesto por Bentham, donde la prisión tiene como finalidad, maximizar la eficacia y minimizar la economía del sistema carcelario con el propósito de domesticar las almas. Tal como el sistema carcelario ayudaría a domesticar las almas, para Foucault el sistema panóptico moderno ayudaría a domesticar los cuerpos.

Los cuerpos dóciles y esto se conseguiría a través de la disciplina y el cuerpo como objeto y blanco de poder. El cuerpo que se manipula que se le da forma, que se educa, que obedece, que responde y sus habilidades y estas se multiplican. El hombre como máquina de sumisión y utilización. A estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo que garantizan la sumisión constante de la fuerza y les impone una relación de docilidad-utilidad, es a lo que se puede llamar las disciplinas. (2002:141)

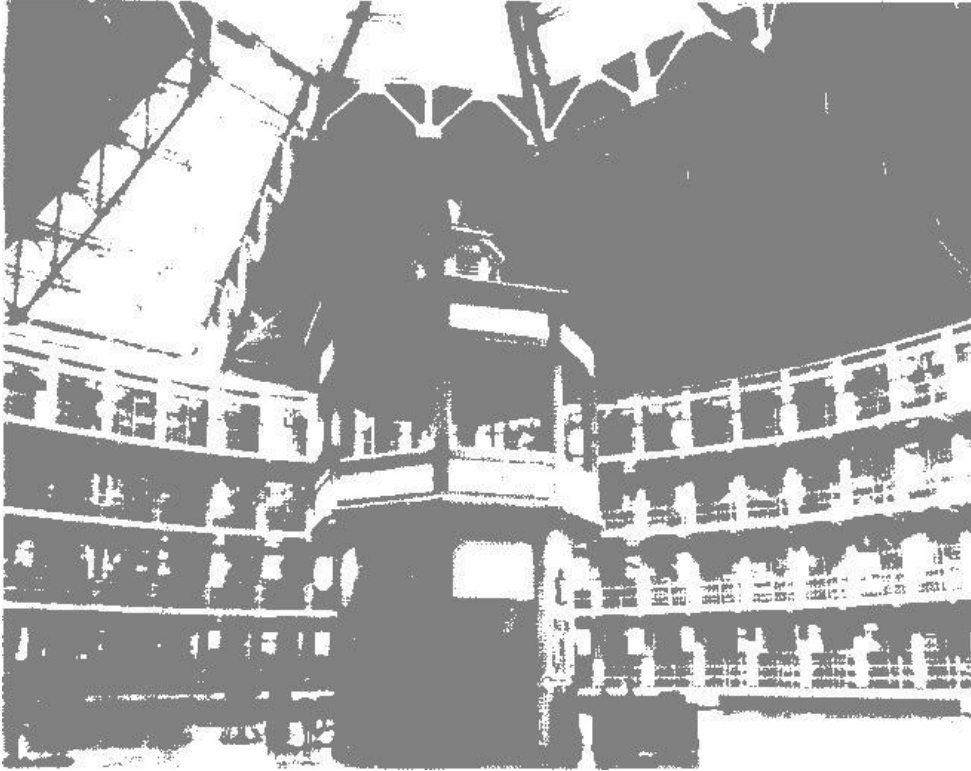


Imagen N. 2: Interior de la penitenciaría de Stateville, Estados Unidos, siglo xx. Cf. p. 253.

Fuente: Vigilar y Castigar. (Michel Foucault, 2002)

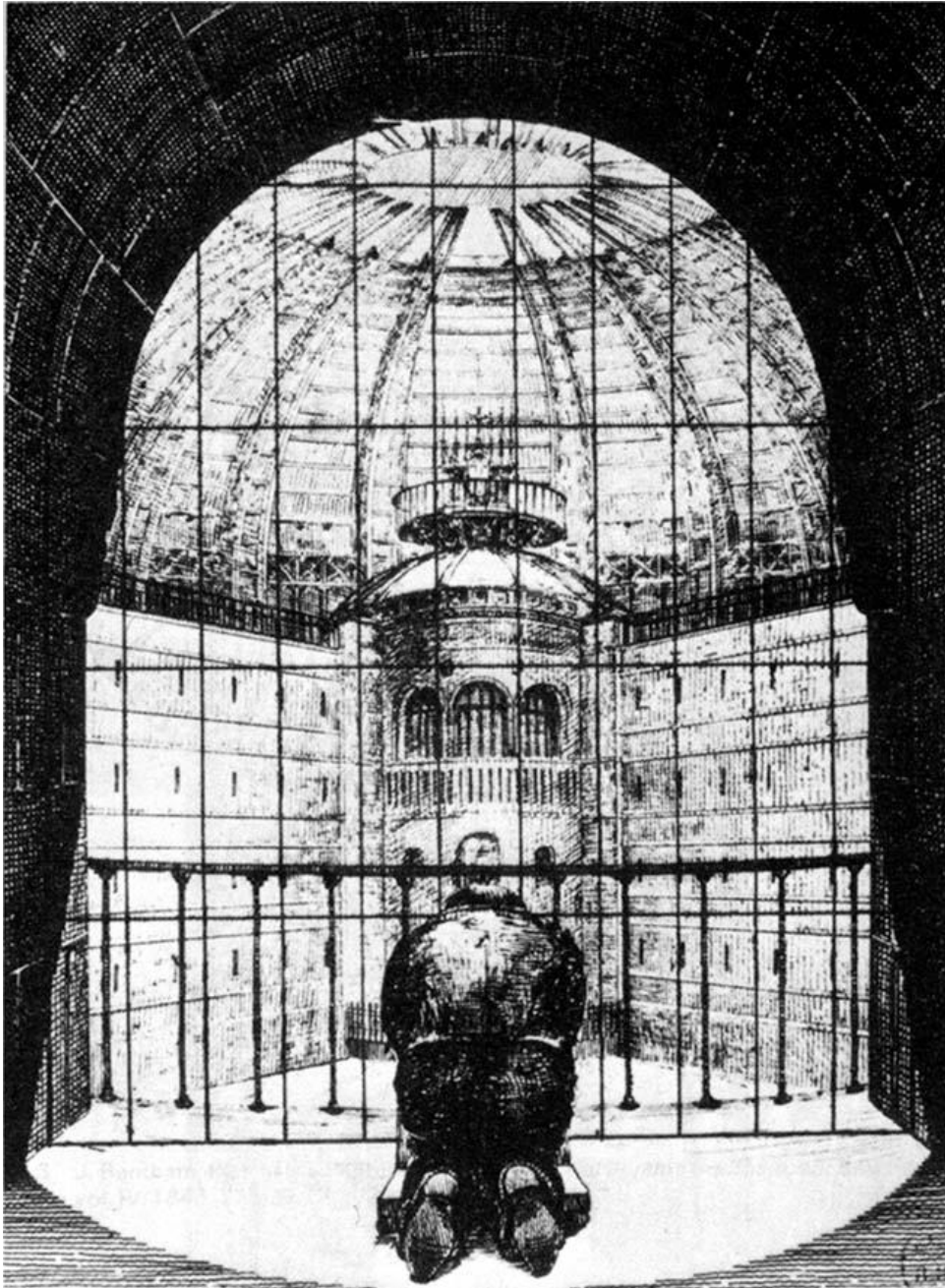


Imagen N. 3: Un recluso, en su celda, en oración ante la torre central de vigilancia, (1840). Harou-Romain
Fuente: Vigilar y Castigar. (Michel Foucault, 2002)

Para García Jiménez (2009), el individuo que forma parte de la estructura panóptica se sabe en un estado de permanente vigilancia y eso garantiza su pasividad y control de los movimientos del cuerpo dócil. En el panóptico la inspección desde la posición del poder, o sea de quien vigila, funciona sin cesar.

La mirada está por doquier, aún sin estarlo realmente, ya que el diseño del dispositivo induce a aquel que está dentro a un estado consciente y permanente de visibilidad. No importa quién es el sujeto o el objeto de esa mirada, la garantía de su posible existencia alcanza para poner en marcha el engranaje de la relación dominante-dominado.

La mirada panóptica cuenta con numerosos aliados que garantizan su eficacia. Los ojos que vigilan se han multiplicado, para ello los medios de comunicación, las telecomunicaciones y la computación han contribuido a afirmar esa fuerza de homogeneización que envuelve a los individuos en las sociedades contemporáneas. (García, 2009)



Imagen 4, 5, 6, 7: Cámaras de vigilancia en la frontera Chile con Perú/ Registro de Street View, Plaza de Armas, Santiago, 2016.

Fuente: Tele trece online y capturas de Street View



Imagen N. 8: Noticias T13. [SBXGaMeS]. (2017, Noviembre 11). Reportaje: Frontera Norte: Vigilancia al límite. [Archivo de video].

Fuente: Recuperado de [youtube.com/watch?v=iXmbFPRZPuQ&t=6s](https://www.youtube.com/watch?v=iXmbFPRZPuQ&t=6s)

2.6.1 La cámara termográfica

El centro de formación de Infrarrojos, centro internacional que cuenta con la certificación ISO, define la termografía como “el proceso de adquisición y análisis de información térmica con dispositivos de imagen sin contacto”. La termografía es una técnica que se realiza a distancia, sin contacto y no es invasiva, lo que significa que no provoca ningún efecto sobre aquello que es objeto de su estudio. Mediante sensores remotos es capaz de registrar energía electromagnética emitida por sujetos u objetos, y convertirla en una imagen bidimensional donde pueden visualizarse patrones térmicos.

En la actualidad, los avances de la tecnología digital en las últimas décadas, han supuesto que la técnica termográfica se desarrolle y se aplique en prácticamente todos los campos de la ciencia y que además sea muy accesible. Se ha conseguido reducir el tamaño de los aparatos, el proceso es inmediato y también lo es el procesamiento de datos. (Teresa Carreño, 2012:27)

Según Carreño (2012), la termografía se descubrió en el sXVIII, cuando el músico Sir William Herschel (1738 -1822), que dedicaba sus ratos libres al estudio de la ciencia y la astronomía, descubre de manera fortuita los rayos infrarrojos. Herschel fabricaba telescopios y cuando investigaba con muestras de vidrios de colores para encontrar un material con el que crear filtros ópticos que lograsen reducir el brillo de la imagen del sol, le llamó la atención que algunos de los materiales que proporcionaban similares reducciones de brillo dejaban pasar muy poco calor, mientras que otros dejaban pasar tanto que podían dañar la vista. Esto le llevó a realizar un experimento sistemático, para encontrar un material que redujera al mismo tiempo el calor y el brillo, y que consistió en descomponer la luz con un prisma y medir la temperatura de los espectros de los diferentes colores con termómetros de mercurio con el bulbo ennegrecido para absorber más calor. Además, tenía otros dos termómetros de control fuera del espectro. Observó que la temperatura de los colores aumentaba del violeta al rojo. Posteriormente decidió situar un termómetro a la derecha del color rojo, fuera del espectro visible, viendo que la temperatura seguía aumentando alcanzando su máximo en la zona del espectro que hoy denominamos infrarrojo. Había encontrado una “luz invisible”. En investigaciones posteriores constató que estos rayos se comportaban como la luz visible, y que se podían transmitir, reflejar y refractar igual que ella.

En 1840 Sir John Herschel (1792 -1871), astrónomo y científico como su padre, consiguió la primera imagen de las radiaciones IR. Como científico realizó estudios sobre la impresión de las imágenes, introduciendo el hiposulfito (tiosulfato) sódico como fijador. Fue el primero en utilizar los términos de positivo y negativo en la fotografía y pionero en la impresión de imágenes en placas de vidrio cubiertas con emulsión de plata. Inventó el papel fotográfico al mismo tiempo que su compatriota Fox Talbot, aunque independientemente de él. (Carreño, 2012:28)

Después de varios años, en 1892, el inglés Sir James Dewar (1842-1923) que trabajaba con gases, crea un depósito para estudiarlos a bajas temperaturas. Consigue un sistema, precursor de los termos actuales, que ayuda a mantener el frío o el calor. Tras esto estaban sentadas las bases científicas para el desarrollo de esta técnica y a partir de estas fechas las investigaciones se suceden y se registran muchas patentes, pero desde sXX esta tecnología se desarrolla sobre todo en relación con el ejército, impulsada por las investigaciones llevadas a cabo como consecuencia de las guerras mundiales. Las normas militares impiden la divulgación de los avances conseguidos, sin embargo, a partir de mediados del siglo pasado, este secreto desaparece poco a poco y tanto la ciencia como la industria civil pueden beneficiarse de ellos.

La primera cámara térmica para aplicaciones militares fue desarrollada en Suecia en 1958 por una empresa llamada AGA, denominada actualmente FLIR Systems. Como es capaz de producir una imagen clara en oscuridad total, la tecnología termográfica ofrece la capacidad de ver y detectar las amenazas en las noches más oscuras. Las cámaras térmicas pueden ver a través de la niebla, la lluvia y la nieve. También tienen la capacidad de ver a través del humo, lo que aumenta su interés para usos militares, puesto que son capaces de ver a través de un campo de batalla totalmente cubierto.

La primera cámara de infrarrojos destinada para aplicaciones comerciales se desarrolló en 1965, utilizándose para inspeccionar líneas de alta tensión. Hubo que esperar hasta 1973 para introducir la primera cámara de infrarrojos "portátil" que funcionaba con batería. Hubo que esperar hasta 1997 para comercializar una cámara térmica con un detector no refrigerado, denominado microbolómetro. Una de las principales ventajas del microbolómetro es que no contiene piezas móviles y es, por tanto, menos susceptible. Además, su producción resulta menos costosa, lo que permitió a los fabricantes de cámaras térmicas reducir el precio de sus productos.

Los primeros clientes industriales que descubrieron las ventajas de la termografía fueron las grandes empresas productoras. Las cámaras térmicas no sólo generan una imagen basada en diferencias de temperatura, sino que además esas diferencias también pueden medirse claramente. Gracias a complicados algoritmos implementados en una cámara térmica es posible calcular valores absolutos de temperatura. Es así como la industria pronto descubrió que la termografía podía proporcionar información valiosa sobre equipamiento eléctrico. Fusibles, conexiones, cables, pero también equipos de alta tensión como transformadores, líneas eléctricas, etc., todos ellos pueden inspeccionarse de forma sencilla y sin contacto con una cámara térmica.

Algunos usos de la cámara termográfica: Industria, mecánica y electrónica, construcción y energías renovables, conducción nocturna, aplicaciones marítimas, extinción de incendios, misiones de búsqueda y rescate, inspección de edificio aplicaciones médicas, seguridad comercial, aviones (puede utilizarse para facilitar el aterrizaje), policía y otros organismos de orden público.

El uso de cámaras térmicas está muy extendido en el campo de la seguridad en las fronteras geopolíticas. Gracias a su gran capacidad de detección de objetivos de dimensiones humanas a varios kilómetros de distancia, resultan especialmente idóneas para las labores de vigilancia y protección en dichos territorios. Algunas

cámaras térmicas de FLIR Systems pueden detectar objetivos de dimensiones humanas a una distancia de aproximadamente 20 kilómetros, como FLIR Systems, Sistemas de termografía, visión nocturna y cámaras (www.flir.es)

Es justamente aquí, por el uso militar de esta técnica, que me detendré, para explicar el uso de la cámara termográfica como dispositivo para realizar mi obra. No entraré en parámetros técnicos con respecto a su uso, porque su utilización la realizo en un contexto ficticio y metafórico, no en un análisis acabado de recolección de datos, lo cual explicaré más detenidamente más adelante.

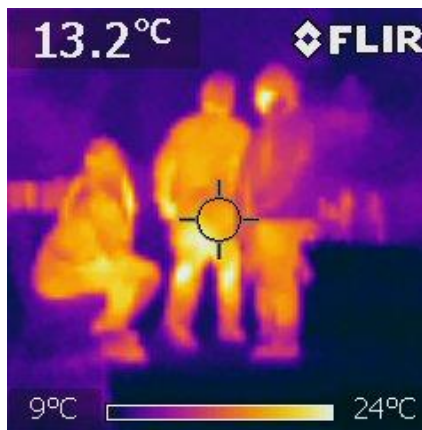


Imagen N. 9: Imagen termográfica, Plaza de Armas de Santiago 2016.

La imagen corresponde a una captura con cámara termográfica de inmigrantes colombianos en la plaza de Armas de Santiago de Chile.

Fuente: Propia, Lissette Ruiz

CAPÍTULO 3. Referentes visuales

3.1 Desconfiar de las imágenes: Harun Farocki y Joan Fontcuberta

Desconfiar de las imágenes es el nombre que lleva el libro del cineasta alemán Harun Farocki (2013), primer compilado de varios ensayos críticos y otros de corte más personal traducidos al español y escritos a lo largo de los últimos 30 años. Este texto es una reflexión crítica sobre el impacto de las imágenes después de la guerra Vietnam, acerca de la sobre exposición de las víctimas, que a través del documental clásico no logran generar un impacto más allá de la inmediatez de los medios. Este texto se divide en cuatro grandes apartados: “Los comienzos”, “Acerca de la producción de imágenes”, “La producción de sentido” y “Apuntes

sobre películas y videoinstalaciones”.



Harun Farocki. *Fuego inextinguible*. 1969. Capturas al vídeo. 00:25:00. Blanco y negro, sonido. 16mm.
©Harun Farocki GbR.

Imagen N. 10: Fuego inextinguible, (1969). Captura de video 00:25:00. Harun Farocki

Fuente: Vacío Revista online. revistavacio.com

Para Andrea Lathrop (2013), la obra *Fuego inextinguible* (1969) de Farocki establece por medio de la performance una fuerte crítica a la Guerra de Vietnam y el recurso utilizado de las bombas de Napalm, que al mismo tiempo hace reflexionar sobre la dificultad de la imagen de establecerse como un método de denuncia, ya que la reproducción es reactiva a “la violencia simbólica sobre las víctimas”. Así, ante las fuertes imágenes que se suelen proyectar en relación con las guerras, Farocki afirmará “primero cerraran los ojos ante las imágenes, luego cerraran los ojos ante la memoria, luego cerraran los ojos ante los hechos, luego cerraran los ojos ante todo el contexto” (*Fuego Inextinguible*, 1969: 00:25:00).

También Lathrop (2013), nos señala que el libro se aproxima a otra importante línea de trabajo que corresponde a la relación de la imagen con el desarrollo de las tecnologías militares *phantom shots* o simuladores militares de rehabilitación, las “imágenes operativas” *Ojo/Máquina* (2000-2003), aquellas que no fueron creadas para entretener o informar sino para el servicio de la guerra, y la invención de la imagen digital como aquella que es “la representación ideal de lo real. Donde los avances tecnológicos como cámaras, misiles teledirigidos, inteligencia artificial, etcétera, vienen a articular un discurso biopolítico de la sospecha y la conspiración.

La reflexión que nos deja Farocki sobre las imágenes podría parecer exageradas en algún momento, sin embargo, se vuelven más actuales que nunca, después de lo vivido en las últimas décadas. Desde los años '90 en adelante y con la masificación de los dispositivos digitales, además del acceso a

internet, cada día vemos cientos de noticias sobre conflictos armados, guerras, hambrunas e inmigraciones masivas con imágenes impactantes que se vuelven noticias, las cuales a veces compartimos, opinamos o simplemente cerramos los ojos, no recordamos, olvidamos los hechos y todo el contexto parece parte de otro mundo. Uno donde no estamos presentes.

Siguiendo con la idea del texto “Desconfiar de las imágenes”, de cómo la producción de imágenes participa impunemente ante tal destrucción de los seres humanos, Lathrop (2013) se refiere a algunas preguntas que nos plantea en el libro.

Correlativo a esto, la pregunta que surge corresponde a la enunciada por Georges Didi-Huberman en el prólogo del libro – “¿Por qué, de qué manera y cómo es que la producción de imágenes participa en la destrucción de los seres humanos?”– Pregunta que puede ser pensada como una rearticulación de aquello que Adorno había anunciado en relación a la incapacidad de la poesía de existir después del holocausto. Y que refiere directamente a la incapacidad de las artes (imagen) de hacerse cargo de los acontecimientos y, en este contexto, a la imagen al servicio del poder, el control y la vigilancia del sujeto. (Lathrop, 2013:15)



Imagen N. 11: EYE / MACHINE I, (2001). Vídeo doble canal, color, sonido, 25 min/ Harun Farocki

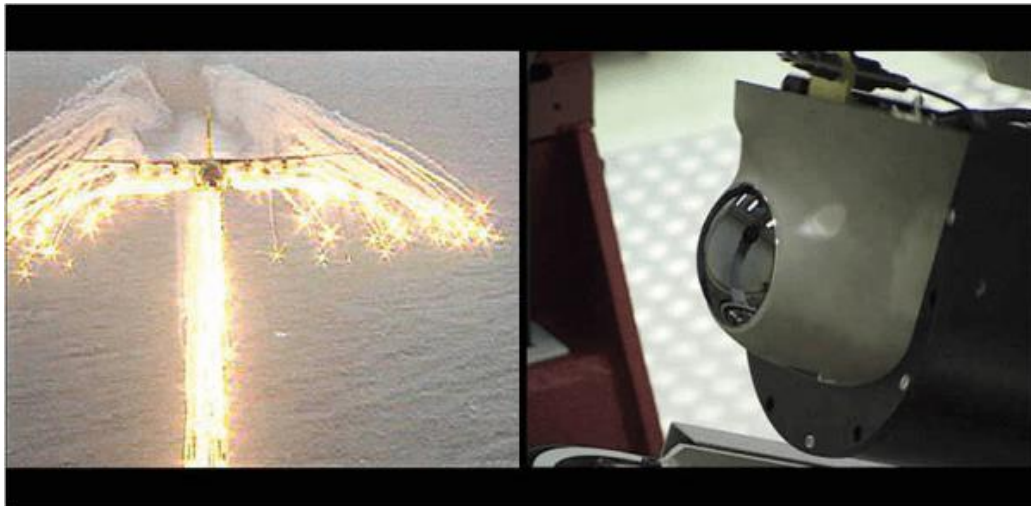
Fuente: MACBA- Pagina web.

Según el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), en la trilogía *Eye / Machine* (Ojo / Máquina), Farocki habla sobre la tecnología de la guerra y de cómo esta tecnología visual penetra en la vida civil. En sus películas pone de manifiesto el hecho de que el ojo humano está perdiendo la capacidad de discernir

las imágenes reales de las pertenecientes a la ficción. En *Eye / Machine* la lente de la cámara se sitúa en las llamadas bombas inteligentes, sustituyendo al ojo humano como testigo privilegiado de la guerra. La manipulación de imágenes en tiempos de conflicto no sería algo nuevo, puesto que numerosos testimonios documentales a lo largo de la historia demuestran que se ha convertido en un arma más contra el enemigo (MACBA, s/f).

La contrainformación, que en otras épocas se hizo desde los púlpitos, a través de propagandas o mediante el uso de las ondas radiofónicas, ahora pasa por el control de la imagen, aunque ya no se habla de propaganda de guerra y son los grandes grupos de comunicación los que tienen el control de la información. El último peligro para la propaganda oficial han sido las publicaciones online y la vertiginosa velocidad con la que los usuarios de blogs, en cualquier parte del mundo, pueden subir su versión de los hechos (MACBA).

Eye / Machine II es la continuación de un estudio más amplio sobre el mismo tema: máquinas inteligentes y armas inteligentes. Como instalación, la obra se presenta en dos monitores o como una proyección doble. En esta versión de un solo canal las dos imágenes se muestran simultáneamente en una pantalla.



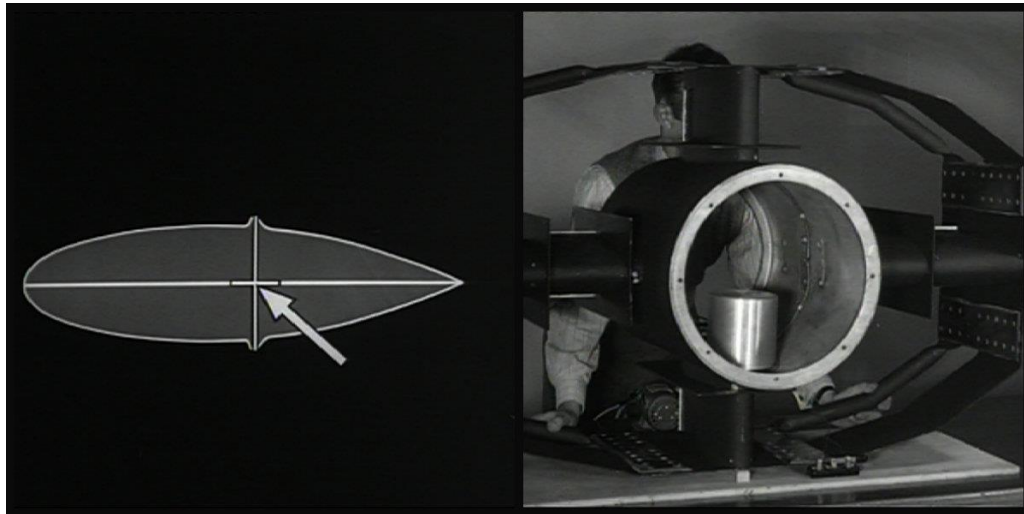


Imagen N. 12 y 13 EYE / MACHINE II, (2002). Grabación audiovisual/ Vídeo doble canal, color, sonido, 15 min
47 S / Harun Farocki

Fuente: MACBA- Pagina web.

La trilogía está compuesta por tres piezas, de 25, 15 y 25 minutos cada una. Muestra los instrumentos de trabajo, guerra, y control, las nuevas técnicas en robótica y video-vigilancia, especialmente avanzadas, desde la Guerra del Golfo. Las imágenes proyectadas circulan en paralelo en dos pantallas.

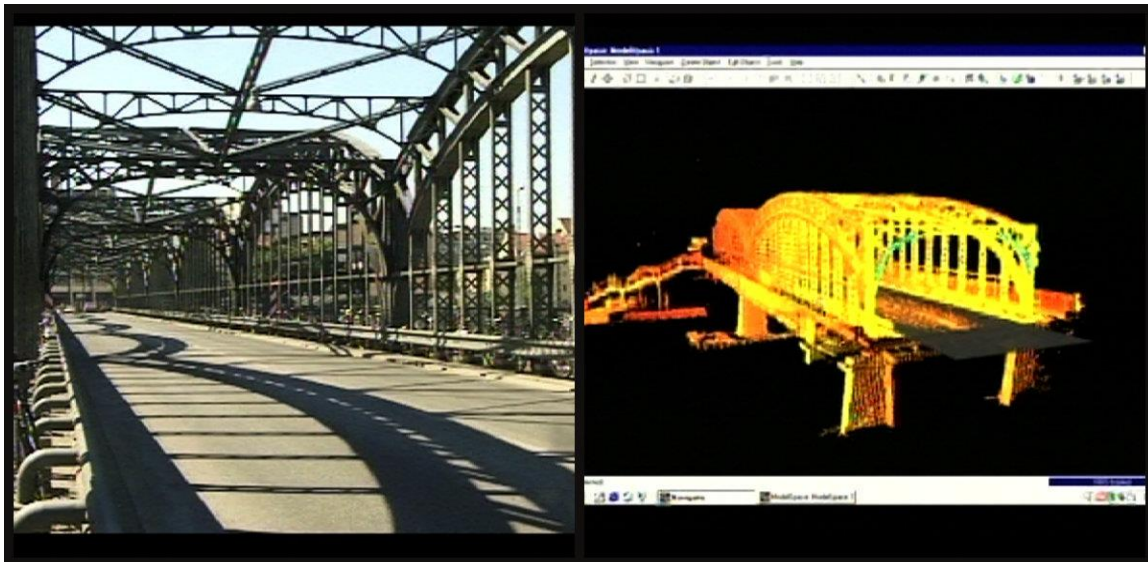


Imagen N. 14: EYE / MACHINE III, (2003). Grabación audiovisual/ Vídeo doble canal, color, sonido, 18 min/
Harun Farocki

Fuente: MACBA- Pagina web.

Según MACBA, en el cierre de esta trilogía, Farocki se centra en el concepto de imagen operacional. Se trata de imágenes que no representan un proceso, pero que son parte de un proceso. Films de instrucción o incluso de animación que en ocasiones son utilizados para su uso propagandístico, como en un anuncio en el que se publicita la efectividad conseguida con la aplicación de las nuevas tecnologías al armamento. Ahora: 1 bomba, 1 objetivo. Antes: 200 bombas, 1 objetivo. Si cada bomba alcanza su objetivo, se venden menos y para que esta efectividad no revierta en menores ingresos, se potencia la venta de nuevos sistemas de control y vigilancia. El armamento tratado casi como un artículo de consumo cotidiano.

Ya en los años ochenta el software utilizado por los misiles usaba la comparación con imágenes reales para reconocer sus objetivos, mediante una comparación entre idea y realidad. Ahora, muchas de estas imágenes operacionales son usadas como reales. De esta manera, imágenes que son destinadas, única y exclusivamente, a los técnicos de guerra, como las que se vieron durante la Guerra del Golfo, acaban siendo emitidas en todas las televisiones del mundo. (MACBA, s/f).

Otro autor que nos invita constantemente a sospechar de las imágenes es Joan Fontcuberta (1955, Barcelona), con varias publicaciones que reflexionan entorno a la sospecha y la educación de cómo leer las imágenes. Me referiré a una de sus obras visuales donde hace referencia a la película de culto del director Michelangelo Antonioni, "Blow Up" (1966), inspirada en el cuento "Las babas del diablo" de Julio Cortázar, que a su vez se basa en un relato del destacado fotógrafo chileno Sergio Larraín.

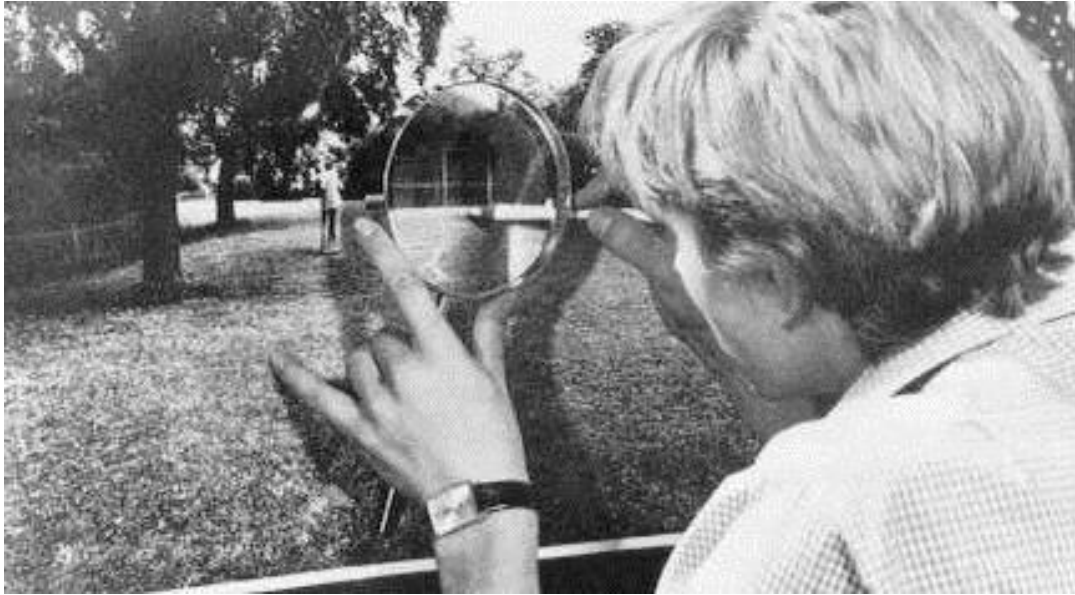


Imagen N. 15: imagen original de la película *Blow Up Blow Up* (1966) Fotografía, Carlo Di Palma.
Fuente: paulinaarancia.wordpress.com

Joan Fontcuberta toma como referencia la cinta y algunas escenas para realizar una obra visual basada en el cuadro a cuadro de los fotogramas de 35mm de la película, proponiendo la acción de seguir ampliando unos negativos en el punto donde Thomas, el protagonista del relato, se detiene, cuando se da cuenta de la presencia de un cadáver en un parque. La intención de Fontcuberta apunta al cadáver de la propia representación, el cuerpo inerte, con la radical economía de medios impuesta por el procedimiento, las tensiones entre acontecimiento y representación, entre documento y ficción, las enormes ampliaciones pierden toda referencia de la escena inicial para emerger toda la información íntima al propio soporte. “El grano, los arañazos, las formas irreconocibles de manchas blancas y negras (...). Fontcuberta con ello nos sumerge hasta el grado cero del material fílmico y nos transporta, atravesando toda posible significación, hasta su naturaleza más íntima. Es como si pretendiésemos indagar de qué están hechas las imágenes”. (Galería Àngels Barcelona, 2009).

Según Iván de la Nuez (2009), en el año 2004, cuando Fontcuberta impartía un curso sobre fotografía en Harvard, en sus ratos libres consiguió acceder a la serie fotográfica original de Larraín para posteriormente compararla con la película *Blow Up*. Volviendo así sobre el momento cenital de la película el cual amplía en formato digital. Lo que había convertido la fotografía en grano, ahora queda transformado en píxel. Lo que sirvió en la primera ampliación para llegar a la verdad, aumenta su tamaño hasta disolver cualquier referente *real* y alcanzar una

imagen abstracta. Si ampliar una foto puede revelar la verdad, ampliar esa verdad es, de algún modo, desaparecerla. El efecto *revelador* de la fotografía queda diluido por su manipulación, por la aparición de su carácter *velador*.



Imagen N. 16: Vista de la instalación del fotograma ampliado de la película *Blow up*", (2009). Fontcuberta
Fuente: Galería Àngels Barcelona

Según Adriana Garrido (2011), en *Blow up* se entiende la visión tradicional de la fotografía, en la cual la imagen es objetiva del referente; en la reinterpretación de la misma obra, Fontcuberta, en cambio, evidencia de forma exagerada la ampliación de la imagen hasta llegar al pixel, las dos obras intentan cada una de forma singular, cuestionar esa aparente objetividad de la imagen fotográfica al dejar en evidencia la subjetividad implícita en la interpretación de aquello que se ve.



Imagen N. 19: Fotograma de imágenes de la película Blow Up Blow Up, (1966).Director Michelangelo Antonioni

Fuente: designobserver.com

Para Fontcuberta la fotografía de nuestra era no es un valor de objetividad y verdad: “La fotografía es ciertamente un depósito químico producido en cierto momento, pero eso no es lo que realmente nos interesa. Lo que queremos saber es cómo esa combinación de luz, espacio y tiempo adquiere un sentido para nosotros, qué contexto ideológico la arroja, qué efectos políticos desencadena”. (Fontcuberta, 2003:9)

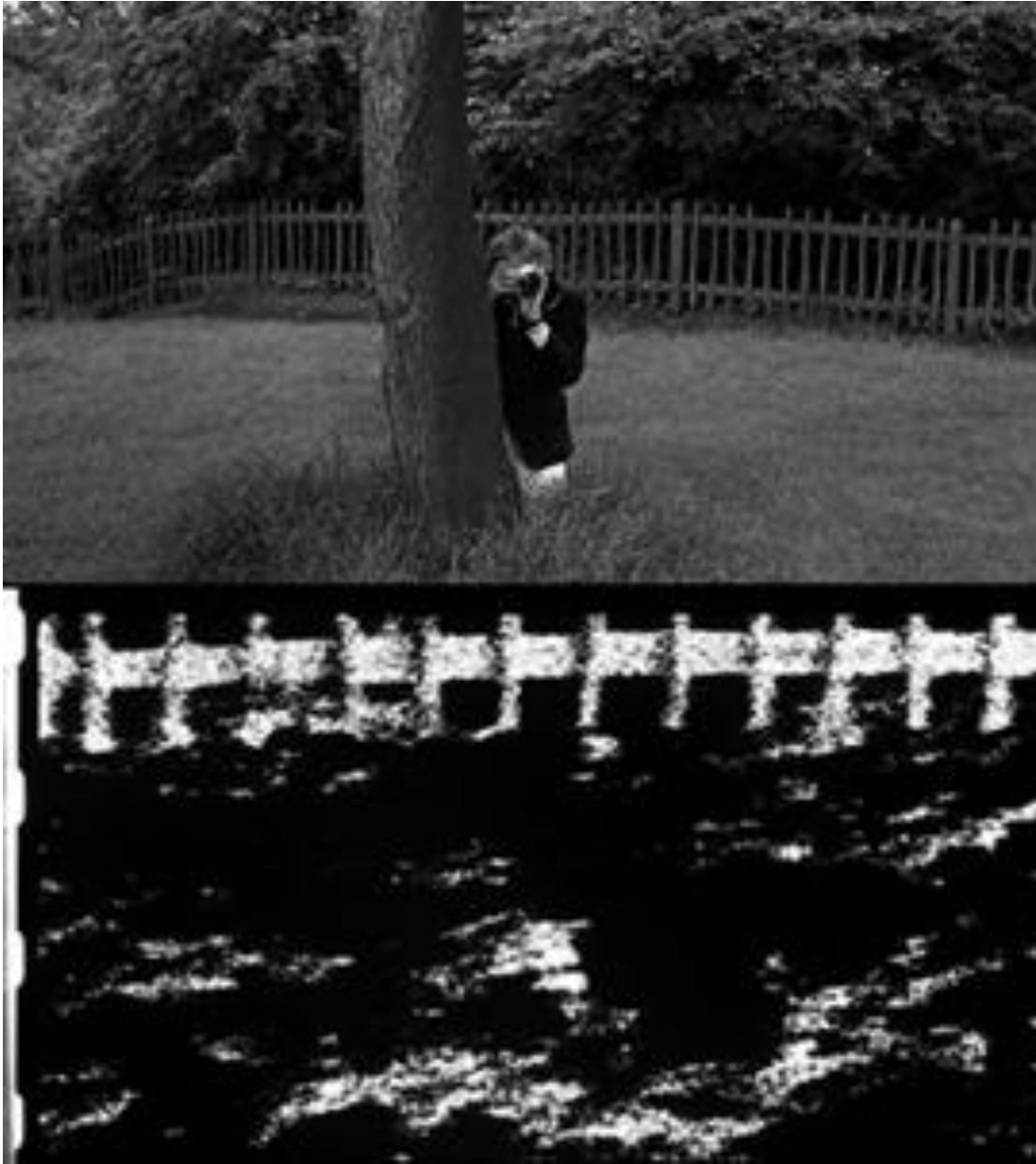


Imagen No 20: Comparación de imagen original de la película Blow Up Blow Up, con detalle ampliado de Joan Fontcuberta (2009)

Fuente: Galería Àngels Barcelona

3.2 La política de las imágenes de Alfredo Jaar

La obra de Alfredo Jaar (Santiago, 1956) se configura en torno a los acontecimientos políticos internacionales, investigando minuciosamente cada uno de sus proyectos y armando obras complejas que cuestionan la imagen y su excesiva manipulación o la ausencia de éstas. Después de los acontecimientos de los últimos años, como las imágenes de cuerpos mutilados en Ucrania, Ruanda y un sin fin de hechos, además de la ausencia de las imágenes foto periodísticas de las zonas de guerra, “se ha evidenciado la conocida crisis de representación de la imagen fotográfica, dejándonos a su paso una tarea urgente de reflexionar sobre su rol político en las estrategias de producción y diseminación”. (Montero, 2014)

Según el texto *La Política de las Imágenes* (2008), el procedimiento de trabajo que utiliza Jaar de documentar una situación, buscar imágenes y luego construir una propuesta intentando dar forma a aquello que fue testigo, lo realiza desde 1985, cuando viajó a Serra Pelada, una mina en Brasil, luego de leer un artículo de prensa que describía las condiciones deplorables de trabajo de los mineros. El artista filma y fotografía por largos días a los *Garimperos*, mineros independientes que llegan en busca de fortuna tras largas jornadas escarbando la tierra en busca de oro. De esas imágenes surgió una película, *Introduction to a Distant World* (1985), una intervención pública en la estación de metro de neoyorquina de *Spring Street Rshes* (1996), al igual que otras consecutivas a esta misma, y *Gold in the Morning* obra exhibida en la Bienal de Venecia del mismo año. Para el artista la puesta en escena y el encuadre serán tan esenciales como la luz, y Jaar subraya numerosas veces esa convicción: “es necesario bajar el ritmo, contextualizar de manera muy precisa cada imagen, encuadrarla para que tenga un sentido y no se le pase por alto”. (Jaar, 2008:26)

En 1994 Jaar trasforma su relación con la representación y la imagen- testimonio, y su rol de artista. Conmocionado tras los hechos acontecidos en Ruanda y la indiferencia del mundo ante un millón de personas masacradas por milicias hutus, Jaar viaja hasta allí, tres semanas después del genocidio. En los encuentros con los sobrevivientes en los lugares de la masacre y los campos de refugiados, durante un mes Jaar reúne imágenes, testimonios y millares de fotografías, por los cuales pasaría seis años intentándole dar forma a la obra para que diera justicia ante lo acontecido. Una de las obras centrales que surgieron de este trabajo se llama *Real Pictures* (1995)

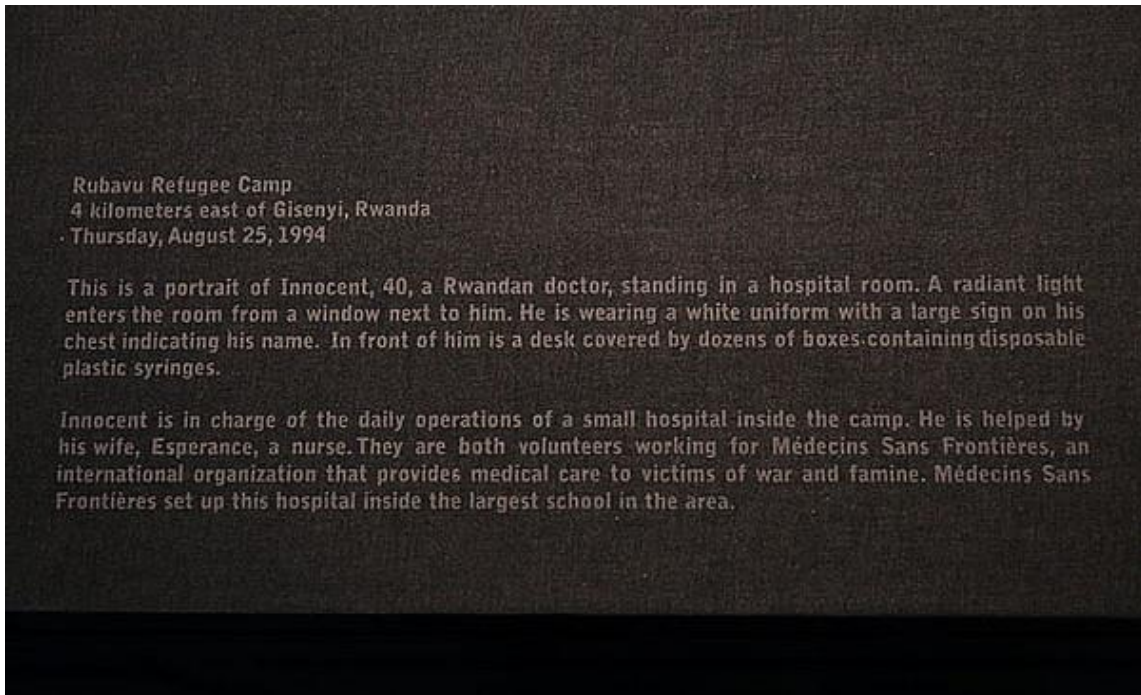


Imagen N 21: Real Pictures, (1995), Alfredo Jaar/ Fotografías color en cajas de archivo serigrafía, los visitantes solo pueden leer las descripciones de las fotos en las cajas, sin ver las imágenes en el interior.

Fuente: Atlas Revista Fotografía e imagen

Mi experiencia en Ruanda me ha obligado a cambiar radicalmente de perspectiva. Pasé seis años en este proyecto para intentar diferentes estrategias de representación. Cada proyecto era un nuevo ejercicio, una nueva estrategia y un nuevo fracaso. [...] En el fondo la estructura serial de este ejercicio se impuso a causa de la tragedia de Ruanda y de mi incapacidad para presentarla de manera que tenga sentido. (Jaar, 2008:30)

En *Real Pictures*, el artista nos invita repensar el rol del arte y la imagen como registro y la sustituye por textos, ya que al ver las imágenes solas éstas no podrían dotar de sentido lo ocurrido, puesto que el trauma del horror excede y hay que saber imaginarlo. Jaar señala al respecto “Mi lógica fue la siguiente: Si los medios de comunicación y sus imágenes nos llevan una ilusión de presencia, que finalmente nos deja con sentimiento de ausencia, ¿Por qué no ensayamos lo contrario? Es decir, ofrecer una ausencia que quizás pueda provocar una presencia”. (Jaar, 2008:32)

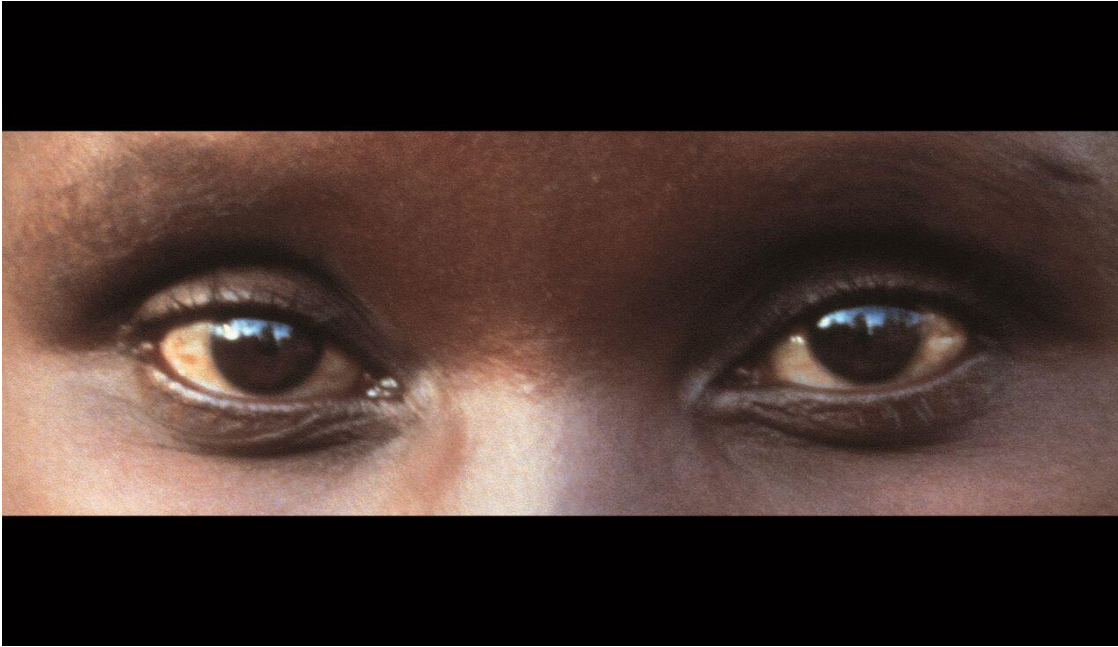


Imagen N. 22: Los ojos de Gutete Emerita (1997), Alfredo Jaar.
En los ojos de Gutete Emerita, sobreviviente del genocidio de Ruanda, Alfredo Jaar multiplica su mirada por millones, mostrando el horror a través de sus ojos para que nos sea indiferente.

Fuente: alfredojaar.net

Montero (2014) reflexiona sobre la obra de Jaar desde la perspectiva del productor de imágenes y de los procedimientos que deben llevarse a cabo para crear imágenes que no exotice al sujeto fotografiado, sino que permitan una reflexión sobre las contradicciones que existen en la representación de un otro, y comenta ejemplos, como la obra “El Lamento de las imágenes” (2002), que consiste en una intervención articulada a partir de dos espacios. En el primero, pintado de negro, se reproduce en la pared tres textos; el primero trata sobre la liberación de Nelson Mandela en 1990, el segundo sobre los planes de digitalización y entierro de millones de imágenes por Bill Gates y el tercero es sobre la compra de los derechos sobre imágenes satelitales del departamento de defensa de Estados Unidos antes de la invasión del 2011 a Afganistán. En el segundo espacio, separado por un pasillo, se encuentra una caja de luz vacía. La obra se configura como una instalación/narración a tres tiempos.



Imagen N 23: El lamento de las Imágenes (2012), Alfredo Jaar

Estas fotografías pertenecen a la exposición, "*El lamento de las Imágenes*", realizada en 3 instituciones de Berlín (Alemania) NGBK, Berlinische Galerie, Alte Nationalgalerie, 2012. Y en los Rencontres d'Arles y Marseilles-Provence (Francia) 2013.

Fuente: Atlas Revista Fotografía e imagen

atlasiv.com



Imagen N 24: El lamento de las Imágenes (2012), Alfredo Jaar

Fuente: Atlas Revista Fotografía e imagen

En su obra ante el dolor de los demás, Susan Sontag observa que el problema no es, que la gente se acuerde de los acontecimientos a través de las fotografías, sino que se acuerdan sólo de ellas: “las fotografías desgarradoras no pierden forzosamente su poder de impacto. Los relatos pueden llevarnos a comprender. Las fotografías hacen otra cosa: atormentan”. (Jaar, 008:32)

La obra de Jaar se configura desde la investigación minuciosa de los hechos por medio de los registros y evidencias que él recopila en cada proyecto, visualizando una imagen aparentemente sutil que nos genera un efecto mental de completar los hechos previos a la imagen, con la ayuda de textos, efectos ópticos, iluminación y una estética minimalista.

3.3 Revisión de trabajos realizados en torno a temáticas de inmigración

3.3.1 Inmigrantes y Sueños

El artista visual Santiago Sierra (Madrid 1966) se formó en España, Alemania, Italia y México, este último lugar es donde ha desarrollado gran parte de su carrera. Su obra es crítica, genera polémicas y debates. En el año 2003 el Gobierno español le encargó un proyecto para el Pabellón de España en la Bienal de Venecia, donde ocultó la palabra “España” con plástico negro y se impidió el acceso al pabellón a todo visitante que no presentase su pasaporte español. En el año 2010, el Ministerio de Cultura le concedió el Premio Nacional de Artes Plásticas de España, galardón que Santiago Sierra rechazó públicamente manifestando el agradecimiento a sus pares por el premio, pero, con estas frases categóricas de su postura activista anticapitalista, “el arte me ha otorgado una libertad a la que no estoy dispuesto a renunciar. Consecuentemente, mi sentido común me obliga a rechazar este premio. Este premio instrumentaliza en beneficio del Estado el prestigio del premiado”. (Sierra, 2010)



Imagen N 25: 184 Trabajadores Peruanos (2007) Santiago Sierra. Centro Cultural M100, Santiago
Se contrataron por 7.000 pesos chilenos (unos 15 dólares) y una colación, a 184 trabajadores peruanos para realizar esta serie fotográfica y para una acción que tuvo lugar en el mismo espacio.

Fuente: artesyprocedimientos-imagenes.blogspot.cl

El artista ha realizado varias obras visibilizando las diferencias de las relaciones laborales capitalistas, que explotan los flujos migratorios. Principalmente, en el año 2007, realizó una obra muy controversial en el Centro Cultural Matucana 100, en Santiago de Chile, la cual tituló “La Trampa”, y fue realizada para ser contemplada exclusivamente por personalidades ligadas, de una forma u otra, al mundo de la cultura y la política, los cuales fueron llamados de uno en uno a internarse en un oscuro y sobrecogedor pasillo de madera. En un punto del camino el invitado se veía en medio de un teatro con 186 trabajadores peruanos mirándolo sin decir una palabra. No pudiendo salir en ese punto, debían volver sobre sus pasos, pero el pasillo ya no conducía al punto de partida sino a la calle, donde un vigilante le devolvía las llaves de su automóvil y le agradecía su presencia.



Imagen N 26: La Trampa, (2007) Santiago Sierra. Centro Cultural M100

Fuente: Flash Art online

En esta imagen podemos observar un gran grupo de personas mirando fijamente hacia arriba, todas están dispuestas y sentadas en orden en las butacas, también se observa un intenso fondo negro en la parte superior de la imagen. Si analizamos esta imagen desde una perspectiva más crítica, se podría inferir que todas las personas están dispuestas en el lugar como una gran pieza de ajedrez, casi como esculpidas con la luz, sus rostros están perplejos y expectantes a espera de algo, si nos fijamos en el ángulo, como el artista pensó esta imagen, a pesar de ser una instalación o intervención, en la cual la fotografía y el video es una forma de registro y documentación de ésta, el ángulo nos remite a una imagen

en picada, en donde el sujeto que está desde arriba contemplando, ve más pequeños y con distancia a los que están abajo. Al mismo tiempo estos sujetos ven al otro, desde abajo, engrandecido y poderoso, justo como Sierra retrata la realidad de las relaciones desiguales de la sociedad chilena.

Para Ricardo Pizarro (2009), en la obra mencionada, el artista pone de manifiesto el enfrentamiento de distintos personajes, todos ellos que ostentan un cargo de poder, vale decir, representan las distintas capas de los poderes que reticularizan nuestra condición como individuos subordinados en la sociedad, enfrentándolos a su vez, a los que quedan al margen de estos alcances; los que son excluidos, los que se quedan en las periferias o intersticios de los poderes oficiales.

También la obra de Sierra ha sido duramente criticada en términos éticos y por reproducir vivencialmente las relaciones de poder que critica. Los cuerpos de los individuos inmigrantes son tratados como cuerpo productivo, el cuerpo dócil del que nos habló Foucault en “Vigilar y castigar” se ve explícito en la obra del artista, el poder que define y normaliza la vida y vuelvo a la idea de Farocki. ¿Es necesario exponer a estos cuerpos de los sujetos inmigrantes que ya han sido expuestos para hacernos reflexionar? o ¿solo vemos la imposibilidad del arte en su condición simbólica?



Imagen N 27: La Trampa, (2007) Santiago Sierra. Centro Cultural M100

Fuente: [youtube.com/watch?v=75qzdFD8DXo](https://www.youtube.com/watch?v=75qzdFD8DXo)

Tobias Zielony, fotógrafo nacido en Wuppertal Alemania (1973), trabaja buscando la realidad más allá de la objetividad, dicho de otro modo, situarse en los problemas y no en las circunstancias. Por más de diez años Zielony fotografía a la gente joven que vive en los suburbios o en los bajos fondos de los grandes centros urbanos, fuera del paraíso social y la falsa economía. Crea versiones protagonizadas por los propios habitantes que buscan y ponen de manifiesto los aspectos más profundos de su personalidad y el contexto social, además de la situación cultural en la que viven.

Estoy interesado en aquellos que utilizan la calle. La forma en que posan para las fotos refleja no sólo la influencia de la cultura pop y el cine, sino también su relación con la historia y la sociedad. (Zielony, 2013)

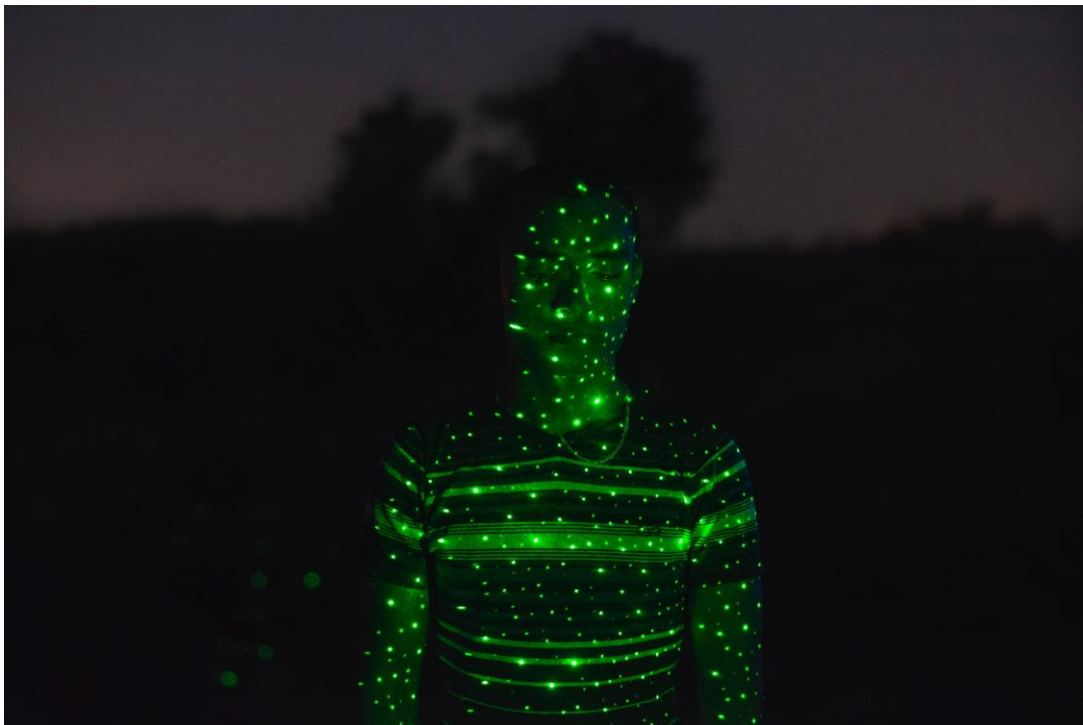


Imagen N. 28: Dream Lovers: The Films 2008 – 2014, Tobias Zielony

Fuente: contemporaryartdaily.com

Uno de los proyectos más importantes de Zielony, fue un trabajo realizado junto a otros artistas en el pabellón alemán de la Bienal de Venecia 2015, en el cual trabajó fotografías de los refugiados que habían llegado recientemente a Berlín y a Hamburgo provenientes de África.

El artista cuenta en una entrevista para un medio alemán -Deutsche Welle (DW)- sobre su trabajo en Alemania, principalmente, con los activistas refugiados que luchan por los derechos de otros refugiados, documentando sus historias que han sido publicadas en sus respectivos países, como recortes de prensa con las aventuras y desventuras de los inmigrantes. Para el artista no basta con mostrar solo una parte de la noticia, sino que muestra las páginas enteras de los periódicos donde aparecieron esas historias, para que el espectador vea cómo se insertan las experiencias de estos refugiados en el contexto noticioso de sus respectivos lugares, en vista que el resto de la información contenida dice mucho de los contextos locales de estos inmigrantes.

La entrevistadora Ulrike Somme, del periódico *Made for Minds* del 2015, le pregunta al artista ¿Cómo reaccionaron los compatriotas de los refugiados al ver los artículos sobre los emigrantes en los periódicos locales?

Un ejemplo: en Nigeria hay una revista literaria que complementó el artículo sobre los refugiados nigerianos con textos de ficción. Esos textos adicionales no explican mis fotos, pero ellos reflejan una situación que es más compleja de lo que se percibe en Alemania o Europa. Otro ejemplo: en Camerún, muchos quedaron sorprendidos al enterarse de lo mal que los emigrantes la están pasando en Berlín y Hamburgo, al percatarse de que no tienen permitido trabajar ni estudiar, al darse cuenta de que los refugiados están siempre amenazados por la posibilidad de ser deportados. Esos artículos también cambiaron la imagen que muchos lectores tenían de Alemania. Muchos creen que todo irá bien en cuanto pongan un pie en territorio europeo. (Zielony, 2015)

Sobre la obra del fotógrafo Zielony se aprecia un fuerte compromiso social, que va más allá de la imagen voyeurista que se le suele reprochar a este tipo de trabajos fotográficos documentales, ya que él hace partícipe a los retratados de parte primordial de cada recorte de la imagen, determinando tanto él como los refugiados de la obra final. Es decir, ellos forman parte del proceso creativo y no son vistos solo como víctimas.

En la obra fotográfica de Zielony se trabaja de manera ejemplar las imágenes de los desplazamientos y los procesos que involucran una participación activa de sus

sujetos artísticos, al igual que el público que presencia las obras.

En el caso de Sierra, artista que menciono anteriormente, también trabaja con temas contingentes políticos y, al igual que Zielony, estos abordan sus obras desde un activo compromiso social y político, la diferencia está en los medios que ocupan para visualizar problemáticas sociales, uno desde la igualdad participativa de la imagen y el otro desde una postura más radical, creando verdaderas escenificación de las realidades que cuestiona.



Imagen N. 29: The citize, Berlin 2015, vista de instalación cortesía Zielony & Kow- Tobias Zielony

Fuente: Manuel Renartz, archiv.deutscher-pavillon.org/2015/page/2/

3.3.2 Imagen no espectacular – Imagen cotidiana

Paul Graham es un fotógrafo británico (1956), conocido como uno de los primeros fotógrafos documentales que usó el color. Pertenece a la generación de fotógrafos que en los ´80 abordó una doble tarea: renovar el género de la fotografía documental y aplicar la renovación de la denuncia desde otros soportes no periodísticos, mostrando la falsa imagen de bienestar en Gran Bretaña en el gobierno de Margareth Thatcher. También se caracteriza por un estilo frío, estático y por un profundo compromiso social y político con los temas que aborda, como la identidad del continente europeo.

Graham es calificado como parte de los fotógrafos aireados (nuevos), junto a otros como Martin Parr o Chris Killip, Anna Fox y John Davies, que buscan nuevos canales de difusión en galerías y de manera complementaria libros como soporte que le permitirán dar a conocer su trabajo sin someterse a las mesas editoriales. “Al mismo tiempo, que su obra se alejaba de los dogmas establecidos por el documentalismo clásico, que entendía que la “fotografía seria” tenía que hacerse en blanco y negro y que la imagen debía contar una historia”. (Ramón Esparza, 2011)



Imagen N. 30: Wheelchair crossing highway, Richmond, Serie American Night (2002), Paul Graham
Fuente: El país.com

(...) en tratar de forzar el mundo entero en un rectángulo perfecto. Esa idea fue grande en su día, pero necesitamos nuevas respuestas para la vida tan y como se plantea en la actualidad.

Paul Graham, 2018

Para Graham la fotografía no se centra en la verdad de la imagen ni en el momento decisivo que la mayoría de los fotógrafos busca, la imagen estaría dada como respuesta a los pequeños instantes triviales y cotidianos, que componen la vida en el día a día, sin más pretensiones que el vagabundeo de registrar mostrando desde un punto vista diferente las imágenes que observamos para que el espectador pueda completar la idea. Para este artista le resulta incómodo la categorización de documental o nuevo documental por registrar realidades del mundo, como cuenta en sus entrevistas. "Me gusta decir que es simplemente Fotografía porque esto sustenta su núcleo creativo: salir al mundo, abrazar la vida como es, y tomar imágenes inteligentes de lo que ves". (Graham, 2018)



Imagen N. 31: Wheelchair crossing highway, Richmond, Serie American Night, (2002), Paul Graham

Fuente: El país online.

Según Gloria Crespo MacLennan, Graham, en su vagabundeo por el paisaje de Estados Unidos, hace resonar a los grandes maestros de la fotografía del siglo XX. Como Robert Frank, el fotógrafo sería el forastero que desmitifica el sueño americano, pero también encuentra belleza en lo trivial. Por una parte, está el lado oscuro de *American Night* (1988-2002), que trata de la fractura social de rico/pobre, tener/no-tener, blanco/negro. En esta serie, donde la mayoría de las imágenes son sobreexpuestas, el autor increpa deliberadamente de cómo se invisibilizan las imágenes de las podres y desposeídos de Norte América y como eliminamos de la vista aquello que nos resulta incómodo. Pero en trabajos posteriores como *Shimmer of possibility* (2004-2006) encuentra la nota positiva en la vida cotidiana, de ahí su título acerca de una vida con vislumbres de posibilidad, el placer de comer comida para llevar, de cortar el césped, o fumar un cigarro mientras se esperar el autobús. La belleza de la vida diaria que fluye y pasa.



Imagen N. 32: Wheelchair crossing highway, Richmond, serie American Night, (2002) Paul Graham

Fuente: El país online.



Imagen N. 33: Paul Graham / Does Yellow Run Forever, (2011 – 2014).
Fuente: Photobookstore Magazine

La fluidez de esta imagen captura de manera ejemplar la descripción que hace el fotógrafo de su trabajo de obra, acá se observa una mujer negra, que duerme plácidamente sobre una cama matrimonial aparentemente por el tamaño de ésta. La mujer está cubierta con una sábana de color verde, de gran contraste con el fondo de la pared en color damasco. Esta foto pertenece a una serie en donde el artista capturó la figura de su esposa en diferentes habitaciones de hoteles, mientras ella lo acompañaba en su trabajo, las cuales formaron parte del fotolibro titulado *Does Yellow Run Forever* (2014), el cual está separado en tres tipos de imágenes: las de su mujer durmiendo, arcoíris y paisajes espectaculares y, por último, tiendas de venta y compra de oro en Estados Unidos. En esta serie el artista realiza un trabajo mucha más íntimo y estético que otros anteriores, donde predomina el color de manera magistral y en las cuales podemos apreciar una analogía de las etapas de su obra y los lugares donde ha trabajado, siempre como un inmigrante de paso, pero de forma profunda, involucrándose en los territorios y con las personas en donde esté, en esta serie nos habla de los sueños y de cómo retratar algo que es intangible a través de una imagen simple y cotidiana.

CAPÍTULO IV

1. Desarrollo de obra: Contra-Narrativa, Imágenes Migratorias

Este trabajo nace a partir de mi experiencia y la complejidad de explicar solo a través de la imagen, un tema tan relevante a nivel político como lo es la inmigración en Chile y el mundo. Me encontraba en una disyuntiva de cómo trabajar desde el formato de la fotografía documental habitual. Me preguntaba, porqué exponer a personas que ya lo han sido tantas veces, porqué volver a retratarlas.

Comencé a realizar este trabajo hace aproximadamente 5 años, retrataba inmigrantes en barrios de Santiago centro, principalmente porque era un contexto cercano para mí en esos años. Viví en diferentes sectores característicos por la multiculturalidad, diversa en colores, sabores y olores. Desde el documental tradicional hacía registro de la calle todos los días en mis trayectos, desde mi trabajo a la casa, o salía a vagabundear en busca de imágenes que me resultaran interesantes y que pudieran ser descriptivas de la cotidianidad de los sujetos retratados y luego me acercaba a ellos para compartir sus experiencias desde una conversación más amena, generalmente. Mientras a otros les realizaba entrevistas en audio, pero ocurría que cuando veía las imágenes o las estaba editando, encontraba que esas fotografías no lograban expresar lo que yo quería contar, describir y mostrar, entonces empecé a frustrarme por la imposibilidad de que las imágenes hablaran sobre lo que quería decir.

Mi primera cercanía con este tema surgió a partir de mi llegada a la capital, donde conviví con personas de diversos países como Perú, Colombia, Haití y también inmigrantes europeos. Sus problemáticas se me hicieron familiares, me contaban sus experiencias de vida, cómo habían llegado a Chile, que les parecía el chileno, como los habían tratado, como se sentían en su trabajo. La mayoría me comentaba que había llegado a Chile en busca de una mejor calidad de vida, que nuestro país afuera se veía como el “futuro esplendor” de Latinoamérica y que era mucho más fácil entrar a Chile que a los Estados Unidos o Europa. Que el dinero, en el caso de los colombianos, les rendía cuatro veces más que en su país. También un tema para ellos era el narcotráfico, por lo cual buscaban refugio político y estabilidad social.



Imagen N. 34: Estudiantes Taller de Fotografía Liceo Industrial, Santiago, (2014) Lissette Ruiz

Fuente: Propia

Otro acercamiento al tema migratorio fue por mi trabajo como docente de artes visuales en un liceo industrial de la comuna de Santiago Centro, en donde realicé talleres de apreciación artística y edición digital en fotografía.

Algunos de mis trabajos de ese tiempo estaban armados con retratos de algunos de mis alumnos, sobre todo uno en particular, en donde me basé en los registros que había realizado a libros de clases de todo los cursos en el liceo, que consistía en fotos tamaño carnet intervenidas digitalmente por la sobreposición de capas de imágenes de distintos estudiantes, resaltando un denominador común, la búsqueda de identidad de los adolescentes, en el que mayoritariamente usaban estéticas marcadamente urbanas. En vez de resaltar las diferencias, unificaban sus aspectos como un todo híbrido andrógenos inspirados en las animaciones orientales, principalmente japonesas.



Imagen N. 35: Fotografías para libros de clases, Liceo Industrial, Santiago, (2014) Lissette Ruiz

Fuente: Propia

Hoy en día la imagen digital, así como los medios de información están cada vez más a disposición de los sujetos “usuarios”, fenómeno que también incide en la manera de actuar en torno a problemáticas sociales como la Educación, la Economía, el Trabajo, las demandas indígenas, etc. Por lo tanto, se puede apreciar que existe una relación e interacción estrecha entre los movimientos sociales y el impacto que éstos generan en los medios. El uso de símbolos, colores, vestuarios particulares, recursos teatrales y toda una propuesta desde lo creativo, nos habla de movimientos que hacen uso de la imagen de manera consciente y a través de ella no sólo demandan soluciones y temas específicos, sino también proponen una visión de sociedad y de una nueva cultura social. (...) En este sentido el uso de la fotografía permite representar y describir a través de la imagen, un momento específico dentro de un contexto o proceso social más amplio, y a la vez interactuar estéticamente con él. (...) De este modo, se produce un encuentro cada vez más cercano entre la imagen y el contexto social o político; ambas se apoyan y hace uso el uno del otro. (Ruiz: 2015)



Imagen N. 36: Serie /La Nueva Imagen social, Santiago (2015) Lissette Ruiz

Fuente: Propia

Esta obra consistió en mezclar capas de imágenes fotográficas de varios alumnos, para lograr una imagen unificadora. La mayoría de ellos inmigrantes de países vecinos que residían en Santiago Centro y que participaban de las diversas tribus urbanas de moda, se identificaban e involucraban en las tendencias juveniles chilenas y extranjeras.

Posteriormente a este trabajo realicé varios otros con esos registros, buscaba una reflexión en torno a la identidad de los adolescentes, la importancia de la imagen como validación social frente a un otro, y después de haber usado diversos recursos y transformado estas imágenes con distintas técnicas fotográficas llegué a la experimentación con emulsiones, bromuro de plata y cianotipia.



Imagen N. 37: Serie /La Nueva Imagen social, Santiago (2015) Lissette Ruiz

Fuente: Propia



Imagen N. 38: Serie /Nosotros y los otros, Santiago, (2015). Lissette Ruiz

Fuente: Propia

Mi modo de presentar estas realidades es por medio del contraste visual: - Lo cotidiano - la oficialidad y lo estático (rutinario) / La máquina, la vorágine de (transantiago) - La ciudad como centro de poder y de trabajo (oportunidad)/ - El barrio: ¿lugar de paso, de acogida, de refundación? - La supervivencia de la comunidad; identidad: “orgullo”- latinidad (estética) y el uso del espacio público / Invisibilización. - Interacción y contraste cultural: el espacio, su ocupación, símbolos (banderas), la imagen como representación del choque cultural / las expectativas y esperanzas: Chile como el futuro esplendor ¿y por qué no? Un Chile mestizo (Hibridación). (Ruiz: 2015)



Imagen N. 39: Serie /Nosotros y los otros, Santiago, (2015). Lissette Ruiz

Fuente: Propia

Luego seguí con esta serie de fotografías de la serie “Nosotros y los otros” (2015). En esta imagen en particular, podemos observar cuatro mujeres con rasgos afrodescendientes, compartiendo en la calle unas cervezas de reconocidas marcas chilenas, y en el fondo una fachada continúa antigua con paredes rojas. Ellas están sentadas en el umbral de una puerta que está abierta de par en par, como invitando a pasar. Una de las mujeres luce plácida y mira la cámara de manera segura y desafiante, la que le sigue está sentada en una silla, voltea la cara haciendo el gesto de *no foto*; la siguiente está sentada de izquierda a derecha tapándose la cara, la última está de pie, tiene un gesto de indiferencia, tratando de pasar inadvertida frente a la cámara. Toda esta escena pareciera suceder en una calle cualquiera en un día cualquiera, como un acto cotidiano y muy normal.



Imagen N.40: Serie /Nosotros y los otros, Santiago, (2015). Lissette Ruiz

Fuente: Propia

En esta serie continué desde la fotografía documental haciendo registros cotidianos de calle, con el objetivo de captar la riqueza cultural de los inmigrantes latinoamericanos como del contraste estético, el uso que éstos hacen de los espacios públicos, el orgullo de una identidad latinoamericana y la evidente discriminación de la que eran objeto, en particular los afrodescendientes.

El estilo documental me era familiar, en vista que constantemente participaba de diversas manifestaciones socioculturales y políticas donde la cámara era mi compañera frecuente, además que admiraba la tradición de fotografía documental en Chile, en particular, durante el periodo de dictadura.

En Chile, la fotografía documental ha sido abordada ampliamente desde la denuncia, especialmente en los tiempos de dictadura, cabe mencionar agrupaciones y frentes fotográficos desde los años '70 en adelante, con mucho protagonismo, como la AFI en los '80. Se podría decir que la historia de la fotografía en nuestro país está marcada por lo documental y los contextos sociales. Según Luisa Bellido (1993), a lo largo del sXX la fotografía se nos presenta como la principal fuente documental, que guarda la memoria colectiva de los pueblos y de este modo es una pieza clave de su identidad. Además, la fotografía en Latinoamérica llega muy poco tiempo después de su invención en Europa, como forma de registrar y acercar al público del viejo continente a la *nueva realidad*. En Chile, unos de los primeros en documentar fue el pintor alemán

Johann Moritz Rugendas, conocido como Rugendas, entre los años 1830 a 1850. Sus composiciones de imágenes son de estilo documental, sus trabajos dan testimonio de usos y costumbres de la sociedad de la época. Sus grabados representan realismo desde el paisaje, pasando por las costumbres populares, los personajes típicos y retratos de personajes oficiales, logrando captar con su mano lo que habría hecho un fotógrafo.



Imagen N. 41: Interior de una bodega de esclavos, hacia 1815. Rugendas, Mauricio, (1802-1858).

Fuente: Biblioteca Nacional de Chile

Esta imagen corresponde a un registro fotográfico de la reproducción del grabado tomado de un dibujo de Rugendas, *La esclavitud negra en Chile* entre el (1536-1823). Durante su paso por Latinoamérica, el pintor con gran interés sobre las culturas, residió en varios países, retratando por encargo en Chile realizó varias obras que son parte del patrimonio del país.

De acuerdo al registro histórico en Chile, desde la colonia española, existe un rechazo a los orígenes indígenas y a los afrodescendientes traídos como esclavos por los colonizadores. Esta idea del rechazo a todo lo no civilizado europeo se ha mantenido por siglos. Hay encuestas de percepción en la población que lo confirman. Esta se acentúa en las personas mayores (20,2%), en la zona norte (17,3%) y en la Región Metropolitana (24,7%). “La mayoría de los chilenos se

considera “más blanco que otras personas de países latinoamericanos”, de acuerdo a lo que perciben los encuestados, en tanto que consideran a las personas migrantes como más “sucias” que la población chilena”. (Informe Anual, INDH, 2017)



Imagen N. 42: “Haitian Not Welcome”, (#DonCNCOMentarios (@DonDateador) February 28, 2018).

Fuente: pic.twitter.com/Nt4FPDYvW6

A continuación, relataré cómo llegué a buscar diversas formas de mostrar una imagen, valiéndome de dispositivos de seguridad encontrados en la vía pública en aplicaciones como Street View y cámaras termales, hasta llegar al término contra-narrativas de la imagen.

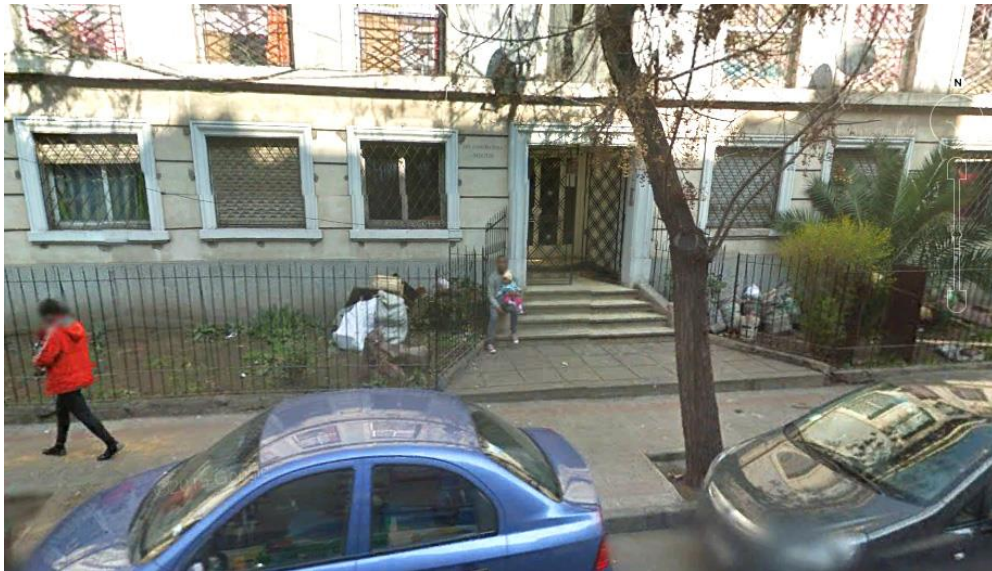


Imagen N. 43 y 44: Imágenes de investigación de obra, captadas en Street View, Santiago, (2016).

Fuente: Google Maps

Este término, contra-narrativa, es una palabra compuesta que no aparece con una definición concreta, en cambio si me refiriera a las narrativas y su significado, según el diccionario de la lengua española, sería la “habilidad o destreza en narrar o en contar las cosas”. (RAE, 2015). Pero si nos preguntáramos por el término contra-narrativa, no nos aparecen definiciones concretas, más que las asociadas a publicaciones sobre extremismo y el manejo desde los medios de comunicación estratégicas de poder. Pero existen algunas definiciones aplicadas al término contranarrativa: Según Strong Cities (2016), una contra-narrativa es un mensaje que ofrece una alternativa positiva a la propaganda extremista o posterga narrativas extremistas por la deconstrucción, deslegitimación o desmitificación. El término ha llegado a incluir una amplia gama de actividades, desde campañas de comunicación estratégicas del gobierno para intervenciones específicas que desacreditan las ideologías y las acciones de los extremistas violentos.

Según Enric Miravitllas (2015), por el fracaso de las políticas de contraterrorismo represivo, ha surgido el diseño de contranarrativas como un nuevo instrumento para afectar la capacidad de reclutamiento y reducir las bases de apoyo de grupos extremistas violentos. Las contranarrativas serían relatos que pretenden erosionar la legitimidad de las narrativas extremistas, ya sea directa o indirectamente, que con los contradiscursos buscan reducir el grado de aceptación de los relatos extremos desde un punto de vista ideológico, planteando resolver un conflicto mediante el uso de la fuerza. Existirían tres tipos ideales de contranarrativas: la comunicación estratégica gubernamentales, las narrativas alternativas y las narrativas al choque.

La comunicación estratégica gubernamental es una contranarrativa que su promotor -el gobierno- trata de informar a la ciudadanía de sus acciones respecto al extremismo violento y los conflictos que éste invoca para justificar su existencia. *Las narrativas alternativas* son conjuntos de historias que forman un relato alternativo al planteado por las narrativas violentas y cuyo objetivo es reducir la legitimidad del discurso violento aumentando la aceptación de un segundo discurso que se presenta como opción. Y *Las narrativas de choque* buscan reducir el grado de aceptación de las narrativas violentas entrando en conflicto directo con su sistema de historias: destruyen, desacreditan y desmitifican los mensajes de la narrativa adversaria al tiempo que deslegitiman a sus narradores.

Algunos ejemplos de artistas que trabajan contranarrativas de las imágenes

“imágenes que se han vuelto armas” desplegadas por el complejo militar-industrial.

Nicholas Mirzoeff, 2018



Imagen N.45: Sitio de aterrizaje de cable de fibra óptica con toma de seguridad de la NSA, Nueva York (2016).

Trevor Paglen. Fuente: artadia.org

Las fotografías de Trevor Paglen de instalaciones militares secretas, satélites militares “clasificados” y “sitios oscuros” del ejército de Estados Unidos utilizan la lógica de testimonio y evidencia. El artista presenta su trabajo como arte que se ocupa de temas con relevancia política a través de una práctica documentativa fotográfica que busca hacer afirmaciones y cuestionarlas. “Para mí, una imagen exitosa (en mi trabajo) es una que realiza una afirmación y que a la vez le quita sustento a cualquier posibilidad de una verdad tradicional basada en esa imagen”. (Paglen, 2018)



Imagen N.46: Realismo fotográfico, Parallel, Alemania (2012), Harun Farocki.

Fuente: Harun Farocki. Página web

Según Jaume Vidal (2018), el trabajo de Farocki se ha definido como una reflexión sobre los medios y el universo secreto de las imágenes. Su cine trata de explorar el lado oculto de los mecanismos narrativos, de los dispositivos técnicos (TV, vídeo, cine), de los hábitos de percepción. La visión humana que se amplifica con ayuda de máquinas y los esfuerzos por combinar diversas fuentes de datos en visualizaciones integradas de campos de batalla, algunas imágenes digitales contemporáneas son “operativas”, esto es, que “no representan un objeto, sino que más bien son parte de una operación”. Los ejemplos que Farocki proporcionan, incluyendo los videos que se usan en misiles, el uso militar de la fotografía aérea, la utilización de la tecnología y la arquitectura para incentivar las ventas en los supermercados, el empleo represivo de las cámaras de videovigilancia son algunos de los temas tratados en sus obras.



Imagen N. 47: Anonymous lanza ataques contra el “pistolero” del gas pimienta (2011). Los Anonymous

Fuente: Visión desde Cuba Blog

Otro ejemplo de “*contranarrativas de choque*” son los Anonymous, el colectivo de piratas informáticos, famoso por su amplio historial de ataques contra páginas gubernamentales y bancarias de diversos países, en vista que sus arremetidas contra la injusticia ante la hegemonía de los poderosos, las develan públicamente destruyendo la imagen de su enemigo. “Esperen nuestra cólera a toda escala. Anonymous se esforzará para vengar a cada manifestante. Vamos a hacerlos chillar como cerdos.” (Anonymous, 2011)

El teniente John Pike de la policía de Davis (Estado de California), quién participó en la represión contra el movimiento Ocupa Wall Street arremetió contra los activistas que protestaban pacíficamente frente a la Universidad de California en Davis. Los manifestantes estaban sentados tranquilamente, pero el teniente les roció gas pimienta en la cara. Esta acción provocó el repudio social de indignados cibernautas, quienes crearon una página web especial dedicada al oficial. En el sitio, Pike aparecía arremetiendo contra todo tipo de símbolos culturales y sociales de la humanidad. La página se convirtió en un verdadero boom del ciberespacio, se filtró toda la información personal y cuentas sociales de Pike, cualquiera con acceso a internet podía encontrarlas en YouTube.

La idea de contra-narrativa de las imágenes migratorias se ha ido a medida que mi investigación se desarrolla, sobre todo lo que habla acerca de las narrativas que manejan el poder económico, político y los medios de comunicación de masas y cómo éstos despliegan su poder operacional por medio de tecnologías militares. Además, algunos de estos dispositivos son usados por privados que pueden tener la tecnología como una bien de consumo.

Los artistas que se mencionan, Paglen y Farocki, centran su trabajo en visibilizar el mundo secreto que hay detrás de las imágenes que los medios de comunicación nos muestran como verdades. Es así como la vigilancia esta por doquier, al igual que en el panóptico de Jeremy Bentham y la metáfora del biopoder ejercido en los cuerpos dóciles, hoy en día nos encontramos con que además de esta vigilancia que se ejerce desde los grandes grupos de poder, tenemos otro tipo de vigilancia, la que ejercemos entre nosotros mismos, con la masificación de las redes sociales que convierten al individuo/sujeto en juez y delator.

La tesis del filósofo Byung-Chul Han en *La Sociedad de la Transparencia* (2013), cobra sentido desde el comienzo del s. XXI. En ella, el autor plantea que la antigua sociedad de la negatividad y el ocultamiento, la sociedad disciplinaria donde el sujeto se encontraba oprimido por fuerzas externas que limitaban su vida a la explotación en el trabajo -como nos relata Foucault- habría caído, para dar paso a la sociedad de la transparencia. En este tipo de sociedad se hace desaparecer todo lo extraño, todo lo distinto. En ella todo se vuelve homogenizable y regido por el poder adquisitivo al desaparecer la confianza, y la sociedad apuesta por la vigilancia y el control. Se trata de una coacción sistémica, con un imperativo económico, no moral o biopolítico. Las cosas se hacen transparentes cuando se expresan en la dimensión del precio y se despojan de su singularidad. En la sociedad de la transparencia sería todo igual; Google y las redes sociales, que se presentan como espacios de libertad, se habrían convertido en un gran panóptico.

“La vigilancia no se realiza como ataque a la libertad. Más bien cada uno se entrega voluntariamente a la mirada panóptica. A sabiendas, contribuimos al panóptico digital, en la medida en que nos desnudamos y exponemos. El morador del panóptico digital es víctima y actor a la vez.” (Han, 2013: 95)

La cita anterior del libro de Han se aplicaría al ejemplo de *Haitian Not Welcome*, el odioso mensaje en un basurero de Santiago que refuerza el debate acerca del racismo en Chile. Mensaje que se viralizó desde Twitter a principios del 2018, al igual que otros casos y la proliferación de páginas y grupos en Facebook con contenido racista, escudándose en un acérrimo nacionalismo como el *Movimiento Social Patriota*, entre los más importantes, sobre los once mil seguidores, que destacan una postura conservadora y radical, realizan diversas acciones de repudio a lo que estaría en contra de sus ideales. Tanto por las redes sociales como en público, su postura frente a la migración y el rechazo a lo diferente, en cual podemos encontrar mensajes como estos emitidos en sus redes sociales.

La lucha que libremos hoy, será la herencia que tendrán nuestros hijos donde un poder oscuro amenaza nuestras puertas, sabe de nuestros liderazgos blandos y divisiones interiores, estas hienas internacionales quieren vernos desaparecer, creen que ya no tenemos fuerzas, que estamos rendidos a sus fuerzas. (MSP, página web, 2018)



Imagen N. 48: #NoAlAcuerdoMigratorio, (2018), MSP.

Campaña en redes sociales contra la ley migratoria en Chile, pacto migratorio a firmarse el 11 de diciembre, que promueve la ONU con el Acuerdo Mundial de Migración.

Fuente: MSP, página web

Siguiendo la idea de la sociedad de la transparencia de Han, nuestra sociedad

estaría en este estado de positivismo y transparencia extrema que se aplicaría a todos los espacios de la vida. Me detendré en lo que concierne a su reflexión en torno a la imagen de *la sociedad porno*, como le llama el autor, sociedad de la exposición donde la imagen transparente busca la hiperrealidad (ver imágenes más reales que la realidad misma), también conocido como Síndrome de París.

Estas imágenes más reales que la realidad serían imágenes carentes de sentido, porque no tendrían *punctum* sino tan solo *Studium*. Estas dos categorías que menciona Han, aluden al gran filósofo, escritor, ensayista y semiólogo francés Roland Barthes, en su libro *La Cámara lúcida, notas sobre fotografía* (1980).

Para Barthes, el *studium* sería lo evidente, lo completamente perceptible, sin tiempo, solo presente, además estaría dado por la cultura, el saber propio, lo adquirido. “<< el estudio>> aplicado a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial”. (1988: 58). A diferencia del *Punctum* entregado por la fascinación, por la emotividad, que provoca una respuesta en el espectador. “Ese segundo elemento que viene a perturbar el *Studium* lo llamaré *Punctum*: pues *Punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad”. (1988: 59)

Por último, para concluir la hipótesis de Han sobre la sociedad transparente hipervisibilizada y cómo ésta cobra cada vez mayor sentido en cuanto a lo que va del s. XXI en Chile, pareciera que la sociedad se volviera cada vez más a merced - no tan solo de la antigua vigilancia que nos relató Foucault - con nuestra tardía modernidad; estaríamos viendo dos procesos paralelos de control, el ejercido por el poder, *los otros*, y el que ejercemos como individuos, el *yo*. Entonces como dice Han, nos habríamos vuelto nuestros propios represores en la era de la sociedad transparente.

En cuanto a mi trabajo de contra-narrativas de imágenes migratorias, dejé de usar la fotografía documental como registro y comencé a friccionar imágenes obtenidas desde un dispositivo de vigilancia -cámara termográfica y Street view de Google- con la intención de mostrar las situaciones de control y vigilancia a que están sometidos los inmigrantes que cruzan las fronteras nacionales. Además, según lo antes expuesto, existiría un control ciudadano en el cual las fronteras son las calles de la ciudad. Basándome en esta idea, comencé a retratar la vida cotidiana como lo hacía antes con la fotografía documental más tradicional, pero ahora buscaba hacer una contra-narrativa de la imagen con este aparato, que me permitiera hacer el ejercicio de simular las situaciones de vigilancia que suceden

en la frontera. Ocupando el mismo dispositivo de control que se usa para vigilar a los inmigrantes en los pasos fronterizos comencé a “friccionar” la imagen en la propia ciudad.

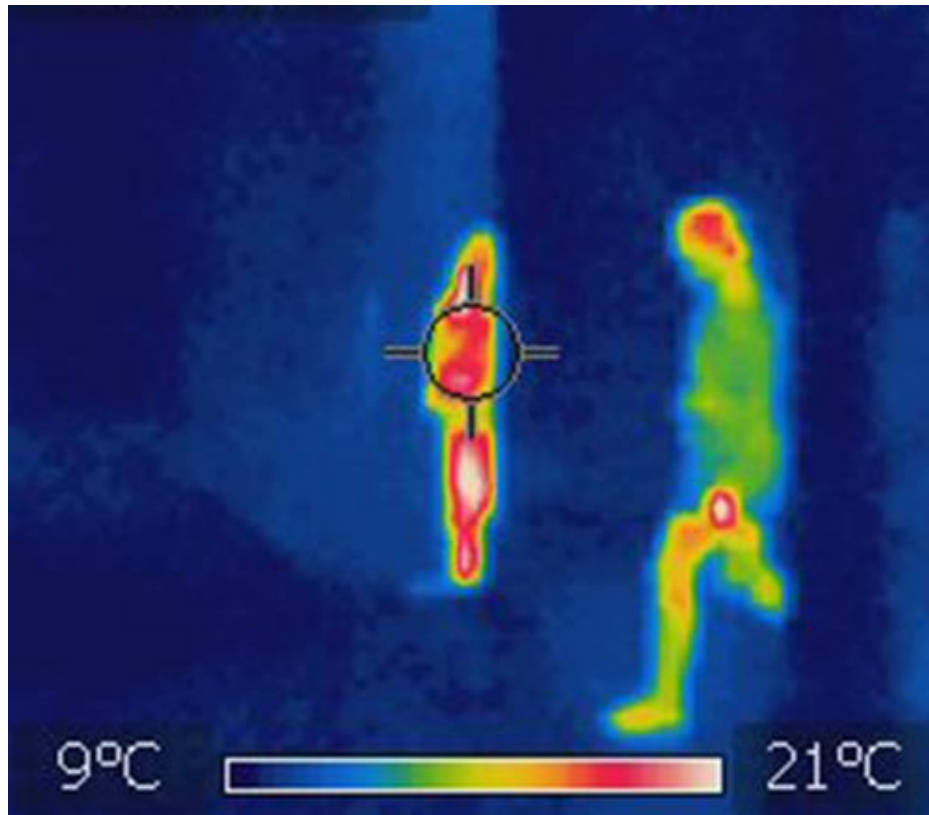


Imagen N. 49: Imágenes de cámara termográfica, Santiago, (2016). Lissette Ruiz
Fuente: Propia

Comencé a trabajar con ésta cámara buscando homogenizar a los sujetos retratados, ya que con el dispositivo solo se logra apreciar las siluetas de las personas, entonces yo podría estar capturando a cualquier persona con esta herramienta y sería el mismo tipo de imagen. Comencé a trabajar con la cámara en los lugares que para mí eran habituales, el espacio público. No era tan dificultoso, ya que vivía en un barrio de inmigrantes, solo consistía en salir a la calle y apretar el obturador. Así por tanto, utilizada una cámara termográfica usada en arquitectura para medir temperatura, humedad en materiales de construcción, cada vez que salía a hacer mis retratos simulaba estar trabajando en terreno en algo referente a arquitectura o geografía, en más de una ocasión tuve problemas cuando capturaba imágenes fuera del barrio, aunque era una cámara para medición, algunas personas me increparon por estar fotografiándolas y al

explicarle que era un trabajo de arquitectura no me creyeron, porque ya conocían el dispositivo, sabían que era una termográfica al igual que las que usan en los pasos fronterizos.



Imagen No. 50: Noticias T13, (2017, noviembre 11). Reportaje: Frontera Norte: Vigilancia al límite.
[Archivo de video].

Fuente: Recuperado de [youtube.com/watch?v=iXmbFPRZPuQ&t=6s](https://www.youtube.com/watch?v=iXmbFPRZPuQ&t=6s)

Estas imágenes corresponden a sujetos capturados por cámara termográfica, casos que se repiten de inmigrantes que no pueden entrar de manera legal a Chile, la mayoría lo intentan por la frontera norte de forma ilícita, por la Pampa, en el desierto o por mar y casi siempre de noche, tanto por el límite con Perú, o por el paso Colchane, frontera con Bolivia, a una altura de 3.690 msnm. En la frontera norte es más visible el fenómeno de inmigrantes de origen afroamericanos - principalmente dominicanos y colombianos- que tratan de entrar en forma clandestina, porque las exigencias de visa para ellos son más estrictas que para el resto de los extranjeros que visitan el Chile.



Imagen No. 51: Alerta Máxima, (2018, enero 8). Alerta Máxima "Fronteras de Chile". [Archivo de video].

Fuente: Recuperado de [youtube.com/watch?v=JLbAN0gJ-N0](https://www.youtube.com/watch?v=JLbAN0gJ-N0)

Por otro lado, además de la discriminación gubernamental, existiría una discriminación arbitraria; en virtud del origen nacional, la pertenencia étnica, el color de piel y otras. Un ejemplo es, cuando vemos a un afroamericano, cuestionamos muchas veces su procedencia y actividad, relacionándolos con el narcotráfico para los hombres o la prostitución para las mujeres, sumando a este juicio la idea de que vino a este país a quitarles el trabajo a los chilenos. Siempre pareciera haber prejuicios. Según el Instituto de Derechos Humanos, con recientes estudios sobre inmigración y discriminación en Chile, en su última encuesta (2017) menciona que un 47,1% de los encuestados cree que “los inmigrantes les quitan el trabajo a los chilenos”. Y en cuanto a la consulta sobre la percepción de peligrosidad de los inmigrantes (11,7% versus 17), aumenta significativamente en la zona norte del país (22,4% contra 7,4%, respectivamente). “En total, fueron encuestadas 2.047 personas, hombres y mujeres mayores de 14 años, residentes en todas las regiones del país, como muestra representativa de la población objetivo a nivel nacional”. (Informe Anual, INDH, 2017)

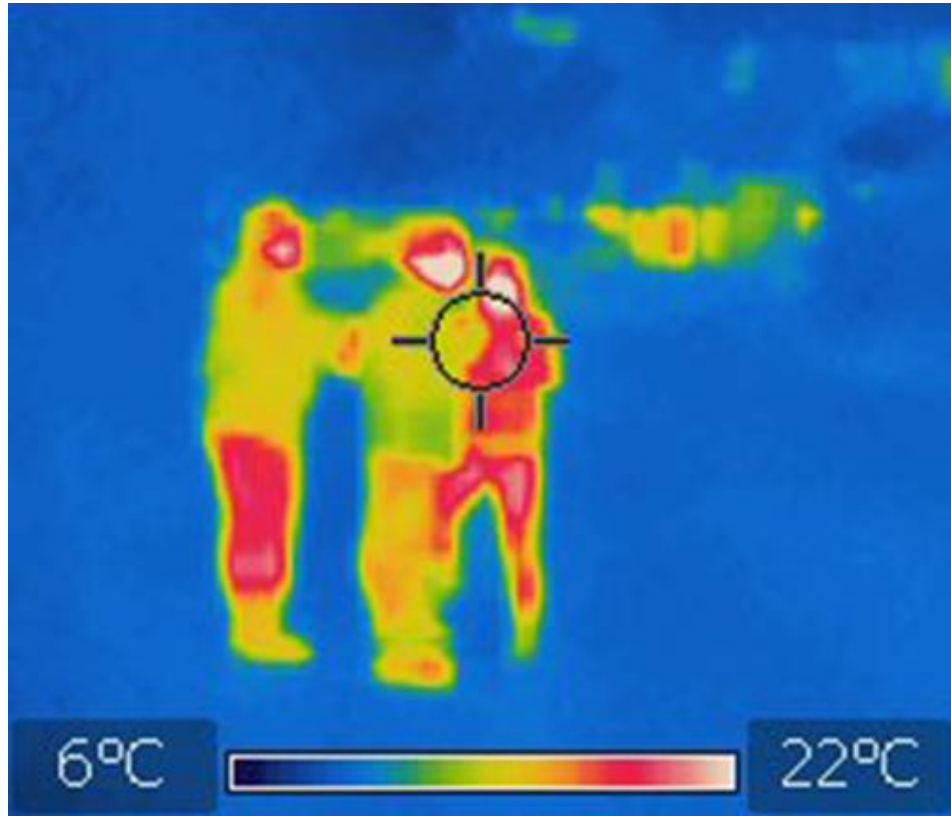


Imagen N. 52: Imágenes de cámara termográfica, Santiago, (2016). Lissette Ruiz
Fuente: Propia

Otro gran detalle que los inmigrantes llegados a Chile advierten, es el trato diferencial entre afro-latino e inmigrante europeo a nivel de vida social y laboral. En mi opinión, si nos damos cuenta, gran parte del servicio de aseo son inmigrantes en su mayoría de origen afro-latino.

Mi trabajo con cámaras termográfica procura lograr una reflexión en cuanto al modo de ver el fenómeno migratorio, en cuanto a la producción del imaginario que nos entregan los medios de masas, la prensa gubernamental y otros, pero además hablar sobre el control interno psicológico que ejercemos como individuos por medio de las redes sociales, siguiendo la idea de sociedad transparente de Han.

Estas imágenes, que a continuación muestro, son el resultado de mi investigación desarrollada en el programa de Magíster, en torno a la vigilancia de la inmigración y mi idea de contra-narrativas (2015 -2016).

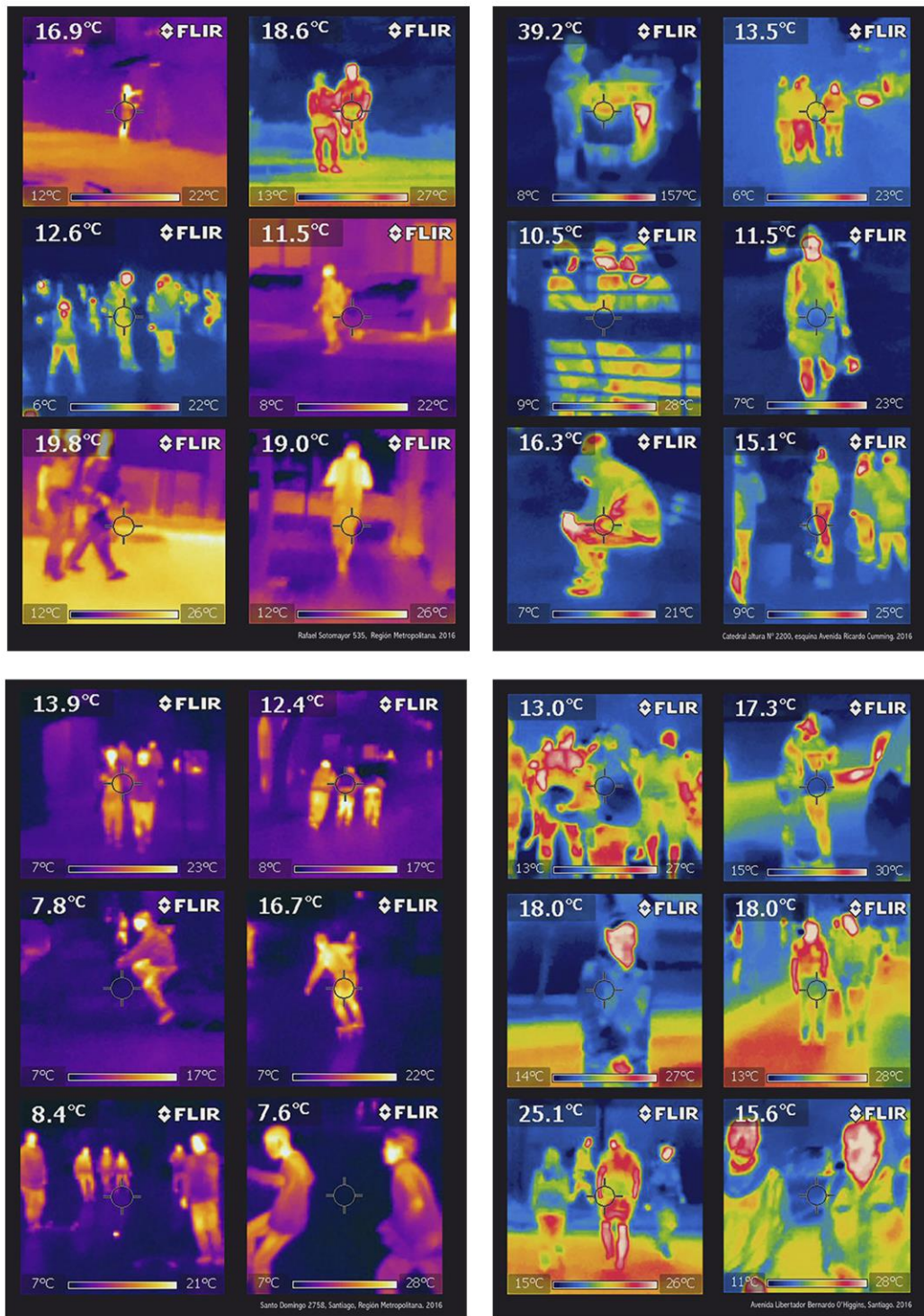


Imagen N. 53, 54, 55,56 de izquierda a derecha: Contra-Narrativas Migratorias, Santiago, Fotografías impresión Lambda Duratrans, 20x 29 cm. video sonoro (2016). Lissette Ruiz

Fuente: Propia

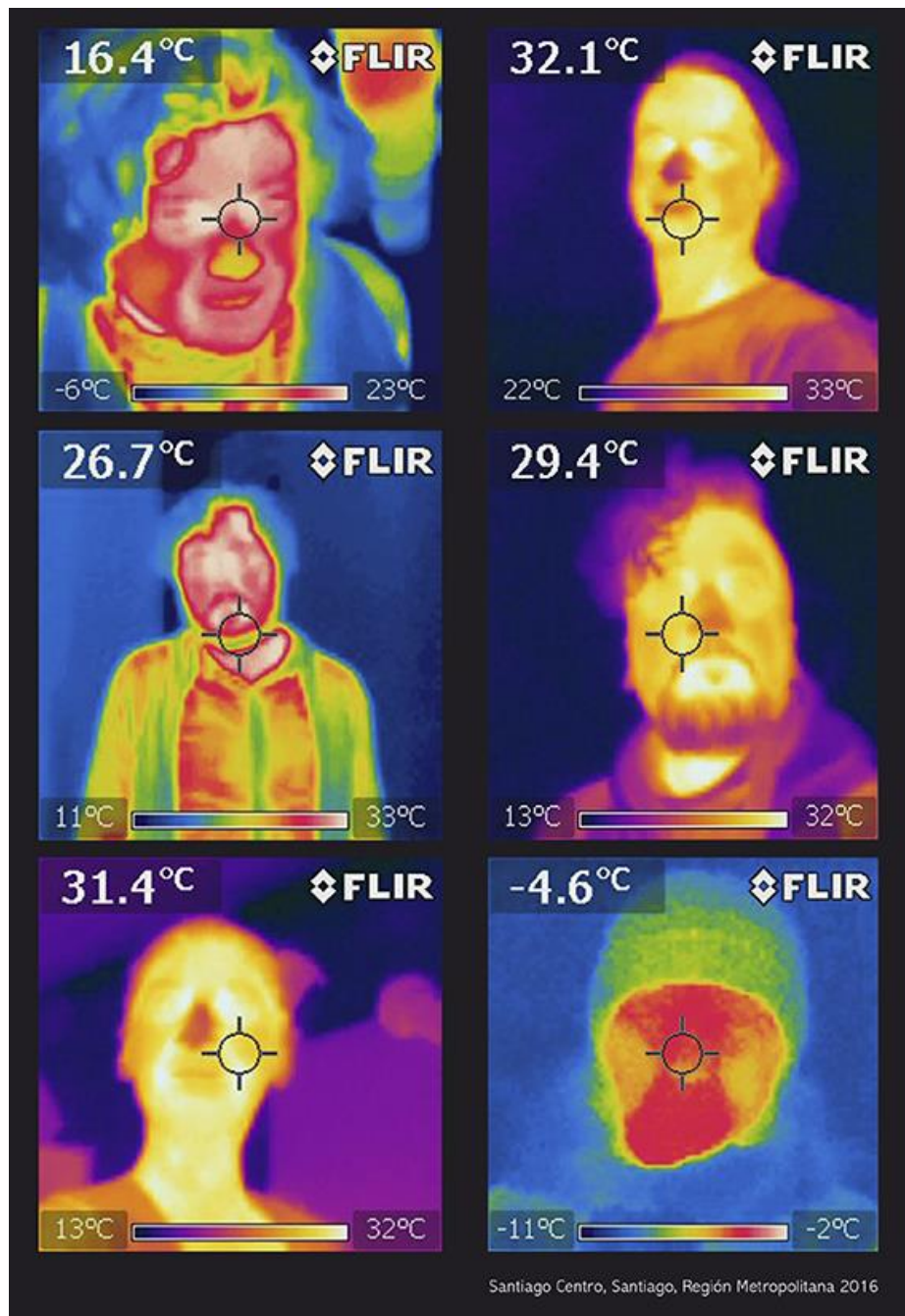


Imagen N. 57: Contra-Narrativas Migratorias, Santiago, detallé de imagen, impresión Lambda Duratrans, 20x 29 cm. (2016). Lissette Ruiz

Fuente: Propia



Ancho: 45 cm / Alto: 55 cm



Imagen N. 58: Vista de instalación/ *Contra-Narrativas Migratorias*, Santiago, 9 Fotografías impresión
Lambda Duratrans, 20x 29 cm. video sonoro, 10 min. (2016). Lissette Ruiz

Fuente: Propia, Maqueta digital y registro de obra

Descripción de montaje - *Contra-Narrativas Migratorias*

Las imágenes de arriba corresponden a la obra final, la cual consistió en una instalación de video sonoro, imágenes fijas y texto (10 min.), donde mi voz representaba las historias narradas por inmigrantes que había entrevistado durante los últimos 2 años, consistentes en sus vidas, percepciones de Chile y de la discriminación que sentían en su condición de inmigrantes latinoamericanos.

Además de nueve fotografías termográficas (impresión Lambda Duratrans, 20x 29 cm.) que estaban dispuestas en sobres de archivo, cada una con el etiquetado de las calles donde se tomaron las fotografías, las cuales se podían sacar de los sobres y revisar en un negatoscopio. El montaje estaba dispuesto al final de una pieza oscura donde solo se podían ver la pantalla con la narración de video con el sonido fuerte, para causar que los espectadores se dejaran guiar por la voz de la narración.

CONCLUSIONES

Realizar una fotografía requiere adoptar todas estas decisiones y dotarlas de un contenido expresivo, o sea, construir una retórica, pero en el límite, la elección de una entre diversas posibilidades representa una pequeña dosis <<manipulación >>: encuadrar es una manipulación, enfocar es manipulación, seleccionar el momento del disparo es una manipulación...

Fontcuberta, 2011:88

Esta memoria de obra no solo está basada en mi práctica artística, sino más bien relata una forma de vida en la cual la fotografía se volvió mi arma para recorrer intersticios dentro del gran panóptico que nos toca vivir.

En cuanto a los objetivos trazados en la investigación, comenzaré con la relación con la nueva fotografía documental y la situación de inmigrantes latinoamericanos en Santiago Centro, por medio de imágenes termográficas. Ingresando al así llamado nuevo documentalismo, que ha integrado a los sujetos fotografiados con dinámicas sociales de producción y exhibición artística. La fotografía digital y las formas de inmediatez de éstas en tiempo real han desafiado la idea clásica de fotografía documental como sinónimo de verdad, quedando el concepto de verdad completamente cuestionado y relegado a una idea clásica y romántica del s.XIX y gran parte del recién pasado.

La fotografía era una manifestación de la sensibilidad tecnocientífica decimonónica y esparcía a lo largo del siglo XX los valores de esa sensibilidad. Así la experiencia propiciada por la fotografía se emparentaba tanto con la mirada empírica del positivismo como con la actitud apropiacionista del capitalismo

colonial. La fotografía no sólo imponía una cierta estética a la forma de configurar el mundo, sino que contribuía a formar nuevas categorías éticas, como la precisión y la objetividad. De hecho, la fotografía hacía emerger un nuevo estadio de la conciencia en el que se empezada a conceder a la tecnología la misión de sancionar valores morales, como la verdad y la memoria. (Fontcuberta, 2003:9)

Esos valores morales de los cuales nos habla Fontcuberta, parecieran seguir estando presente aun en la era digital, donde todo aparentemente se transparenta por las redes sociales, lo que se habría convertido en la nueva plataforma moral de sanción y castigo público, el nuevo panóptico.

La peculiaridad del panóptico digital está sobre todo en que sus moradores mismos colaboran de manera activa en su construcción y en su conservación, en cuanto se exhiben ellos mismos y se desnudan. (Vázquez Rocca, 2017)

En lo que concierne a mi investigación de la actual situación de inmigrantes latinoamericanos en Santiago Centro, la relaciono con una práctica en torno al nuevo documentalismo, que fue evolucionando a medida que me involucré más con el tema migratorio, sobre todo viviendo en el lugar de estudio y compartiendo con la comunidad; además, de hacer actores de mi trabajo a algunos de mis sujetos involucrados fotográficamente. Lo que enriqueció la investigación fue desmarcarme casi completamente del como contar una historia, para dar paso a un concepto que he acuñado en mi trabajo como *Contra-narrativa de imágenes migratorias*.

En cuanto al describir la propuesta, podríamos decir que se trata de una investigación-artística que trata sobre las situaciones de control y vigilancia en el espacio público, a las que se encuentran sometidos los inmigrantes en Chile. Realicé así, en este escrito, una introducción al tema migratorio en el país, en cuanto al origen de la discriminación racial, desde la época colonial y el rechazo a lo no-europeo visto como primitivo e incivilizado, cuestión de discriminación estética en cuanto al color de piel, el cual también sufrirían los pueblos originarios en Chile y América.

La interacción social de los sujetos, considerando a Baudrillard, quien desarrolla la idea del *simulacro*, como un fenómeno que atraviesa a las sociedades contemporáneas que se caracteriza por el surgimiento de la hiperrealidad y la confusión entre signo y sentido, me hizo referirme a la sociedad chilena durante y

post la dictadura cívico-militar y el paradigma neoliberal que vivimos desde entonces, bombardeados con la publicidad de la sociedad del consumo - del imaginario norteamericano - que atravesó todas las clases sociales, fomentando aún más el rechazo a la herencia cultural indígena latinoamericana.

Así mismo incorporé el pensamiento de culturas híbridas de Canclini, y su incertidumbre acerca del sentido y el valor de la modernidad, que derivaría no solo en separar a las naciones, etnias y clases, sino de los cruces sociales en que lo tradicional y lo moderno se mezclan. Esta idea sería un eje fundamental para entender el problema migratorio en Santiago Centro, en particular, y como la llegada de inmigrantes de diversos países de Latinoamérica han producido diversos cambios culturales no tan solo por lo evidentemente estético, también el uso del espacio público, la gastronomía, la música, entre varios otros aspectos.

Por lo que se refiere a la idea de Estéticas Decoloniales y Opción Decolonial, tema que me pareció muy relevante para contextualizar la hegemonía política de la cual baso mi idea de contra-narrativa, entendiendo la colonialidad -según Quijano (2002)- como uno de los elementos del capitalismo, fundado en la imposición de una clasificación racial y/o étnica de la población del mundo que se constituye como patrón mundial de dicho poder, vinculado por el autor a la hegemonía política de Europa. Y, las prácticas decoloniales, que para Mignolo (2005) explican la colonialidad como una máquina de producir diferencias, en la cual estamos jerarquizados. Todo esto consistente nada menos que en generar la idea de que ciertos pueblos no forman parte de la historia.

En definitiva, los antecedentes mencionados tuvieron gran relevancia para poder entender los orígenes de la discriminación, el racismo político y cultural que existe a veces encubierto, en parte de población chilena, y esto no sería tan solo por grupos privilegiados del poder económico y social, sino también desde los grupos menos privilegiados, que ven con recelo, preocupación y competencia la llegada de personas inmigrantes al país.

De todo lo antes expuesto añadí otro punto -la vigilancia- como forma de control concreta en usos de cámaras ciudadanas en el territorio trabajado y en las fronteras límites del país. Según Foucault, este modelo panóptico no castigaría el cuerpo del individuo, sino más bien el alma, ya que se induce al detenido a un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder, sin que ese poder se esté ejerciendo de manera efectiva, puesto que el prisionero no puede saber cuándo se le vigila y cuándo no. El panóptico también serviría como laboratorio de técnicas para modificar la conducta o reeducar a los individuos, por lo que no sólo es un aparato de poder, sino

también de saber. Esta idea de que estamos constantemente vigilados ha inquietado las mentes e influenciado en la obra de algunos de los artistas que menciono como referentes, además la vigilancia político militar y la manipulación de los medios masivos de comunicación que ha llevado acabo el artista Farocki y Paglen.

Es así como visualicé mi propuesta de contra-narrativas a través de la termográfica y los dispositivos de seguridad de uso público. Dichos dispositivos me permitieron crear una ficción de las imágenes captadas, en vista que las imágenes obtenidas de este dispositivo en humanos homogeniza los rasgos raciales y solo se pueden apreciar las siluetas lumínicas de la manchas calor, que en caso del dispositivo que ocupé me daba tres opciones de filtro (blanco- negro, magentas, cianes) arbitrarios de acuerdo al fabricante de la cámara. La idea era que con el uso de esta cámara se podría simular situaciones de vigilancia que se producen con cámaras termográficas en la frontera, pero en este caso las fronteras eran las calles de Santiago. Como ya lo he mencionado antes, la operación de ficcionar el uso de la cámara para contar una realidad desde una propuesta artística permitió hacer mi propia propuesta de contra-narrativa de la inmigración en Santiago Centro, sin tener que exponer fotográficamente a las personas que habían colaborado con mi trabajo y hacer que el público que pudiera ver estas imágenes con narraciones de audio -donde se relataban experiencias personales y entrevistas de personas inmigrantes- tuvieran pistas sobre la situación y el contexto para lograr completar la escena.

Las transgresiones suponen la existencia de estructuras que oprimen y de narrativas que las justifican. Quedar enganchado en el deseo de acabar con esos órdenes y a su vez cultivar con insistencia la separación, la transgresión, implica que esas estructuras y esas narrativas mantienen vigencia. (Canclini, 2010)

Para concluir este proceso de investigación, puedo decir que me alentó a aprender y diseñar estrategias de cómo mostrar o hablar de imágenes que a veces pareciera que cruzaran los límites de lo artístico. Pero, sin embargo, tengo claro, que el arte por más que intente no logra superar su espacio simbólico, y por ello lo esencial son los esfuerzos honestos por visualizar lo que está más allá de lo evidente.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland, (1989) *La cámara lucida*, Barcelona, España: Editorial Paidós.

Baudrillard, Jean, (2008), *Cultura y simulacro: La precesión de los simulacros. El efecto Beaubourg. A la sombra de las mayorías silenciosas. El fin de lo social*, Barcelona, España: Editorial Kairós.

Boaventura de Sousa, Santos, (1998), *La globalización del derecho: los nuevos caminos de la regulación y la emancipación*, Bogotá: ILSA, Ediciones Universidad Nacional de Colombia.

Boaventura de Sousa, Santos, (2010), *Descolonizar el saber, reinventar el poder*, Uruguay: Editorial Trilce.

Farocki, Harun, (2013), *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires, Argentina: Editorial Caja Negra.

Fontcuberta, Joan, (2003), *Estética Fotográfica*, Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, SA.

Fontcuberta, Joan, (2011), *EL Beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, SL.

Foucault, Michel, (2002), *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Argentina: Editorial Siglo XXI.

García Canclini, Néstor, (2001), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Barcelona, España: Editorial Paidós.

Jaar, Alfredo, (2008), *La política de las Imágenes*, Santiago, Chile: Editorial Metales Pesados.

Mignolo, Walter, (2016), *La Idea De América Latina. La Herida Colonial y La Opción Decolonial*, España: Editorial Gedisa.

Larraín Ibáñez, Jorge, (1996), *Modernidad, razón e identidad en América Latina*, Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello.

Publicaciones

Adolfo Vásquez Rocca. (2017). *Byung- Chul Han, La Sociedad De La Transparencia, Explotación Neoliberal Y Psicopolítica. De Lo Viral- Inmunológico A Lo Neuronal- Estresante. (Nómadas 03 (53.2017.4)*, (Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas). Universidad Católica de Valparaíso.

Aguiló Bonet, Antoni Jesús. (2011). *Reseña "Descolonizar el saber, reinventar el poder" de Boaventura de Sousa Santos*. (Utopía y Praxis Latinoamericana, vol. 16, núm. 54, julio-septiembre, 2011, pp. 145-147). Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela.

CASEN, (2015). *Inmigrantes* (Informe versión extendida). Observatorio, Ministerio de desarrollo Social, Chile.

Dibam. (Sin fecha definida). *Breve panorama de la inmigración en Chile* (Recursos y contenidos Archivos Migrantes,) Museo Nacional, Chile.

Edgardo Lander. (2000). Quijano Aníbal, Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En libro: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. (CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales). Buenos Aires, Argentina.

INDH. (2017). *Cartilla no discriminación* (informe anual). Instituto Nacional de Derechos Humanos, Chile.

INDH. (2017). *Manifestaciones de discriminación racial en Chile* (Estudio de percepciones). Instituto Nacional de Derechos Humanos, Chile.

INE, (2018). *Características de la inmigración en Chile, Censo 2017* (Estudio de Inmigración). Instituto Nacional de Estadísticas, Chile.

Néstor García Canclini, (2010). *El arte fuera de sí* (blogs/letras anonimas). Colombia.

Pedro P. Gómez, Walter Mignolo. (2012). *Estéticas Decoloniales* (Catalogo estéticas digital.indd). Universidad distrital de Francisco José de Caldas, Bogotá: Colombia.

Strong Cities. (2016). *Contra-narrativas y Estrategias de comunicación* (Documento informativo). Instituto para el Diálogo Estratégico (ISD). Reino Unido

Teresa Carreño. (2012). *La termografía en la práctica artística. Poética del calor* (Tesis de Magister en Producción Artística). Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes, España.

Webgrafía

Artes Combinadas Y Procedimientos Transdisciplinarios. (2010). *Trabajadores Que No Pueden Ser Pagados, Remunerados Para Permanecer En El Interior De Cajas De Cartón: Artes y Procedimientos*. Recuperado de <http://www.Artesyprocedimientos-imagenes.blogspot.cl>

Brito, Bárbara. (2015). *Santiago Sierra, un artista anticapitalista: La Izquierda página*. Recuperado de <https://www.laizquierdadiario.cl>

García Jiménez, Ricardo (2009). *El panoptismo: nuevas formas de control social*. Contribuciones a las Ciencias Sociales. Recuperado de <http://www.eumed.net/rev/cccss/06/rgj2.htm>

Heder, Editorial. (2015). *La sociedad de la transparencia*. Reseña de libro, Byung-Chul Han (Autor), Raúl Gabás (Traducido por). Recuperado en https://www.herdereditorial.com/la-sociedad-de-la-transparencia_1

Martínez Aniesa, Luis. (2012). *Paul Graham: Cada Día Un Fotógrafo / Fotógrafos En La Red*. Recuperado de <http://www.cadadiaunfotografo.com>

Miranda, Cristina. (2012). *El artista crítico Santiago Sierra: "Evolucionamos hacia una sociedad fascista"*. Cafebabel. Recuperado de <http://www.cafebabel.es>

Lathrop, Andrea. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Santiago, Chile: La Fuga, 15. Recuperado de <http://www.lafuga.cl>

Pizarro, Ricardo. (2009). *Lectura biopolítico sobre la obra de Santiago Sierra*. Revista Escáner. Recuperado de <http://www.revista.escaner.cl>

Imágenes

<http://www.dibam.cl/Recursos/Contenidos/Museo%20Hist%C3%B3rico%20Nacional/archivos/Migrantes.doc3.pdf>

<http://www.psicopsi.com/Foucault-VIGILAR-CASTIGAR-Nacimiento-de-la-prision-Laminas>

http://www.christianhubert.com/writings/diagram___abstract.html

<https://www.youtube.com/watch?v=iXmbFPRZPuQ&t=6s>

<http://revistavacio.com/politica/al-granhermano-y-los-atropellos/>

<https://www.macba.cat/es/eye-machine-i-2469>

<https://paulinaarancia.wordpress.com/>

<https://textosdecine.wordpress.com/2015/05/13/breve-historia-de-la-fotografia-de-blow-up/>

www.laizquierdadiario.cl

<https://universes.art/es/magazine/articles/2012/alfredo-jaar/photo-tour/berlinische-galerie/05/>

<http://alfredojaar.net/>

<https://atlasiv.com/2014/11/04/alfredo-jaar-y-el-control-de-la-imagen/>

<http://artesyprocedimientos-imagenes.blogspot.cl/>

<https://www.youtube.com/watch?v=75qzdFD8DXo>

<https://www.contemporaryartdaily.com/2018/04/tobias-zielony-at-lia-rumma/>

<http://archiv.deutscher-pavillon.org/2015/page/2/>

https://elpais.com/elpais/2018/01/25/album/1516889164_920942.html#foto_gal_1

<https://www.photobookstore.co.uk/blog/recommendations/paul-graham-does-yellow-run-forever-recommended-by-harvey-benge/>

<https://www.elcultural.com/revista/arte/Harun-Farocki-imagen-descarnada/21925>

<http://www.paglen.com/>

<https://visiondesdecuba.wordpress.com/2011/11/24/anonymous-lanza-ataques-contra-el-pistolero-del-gas-pimienta/>

<https://www.movimientosocialpatriota.cl/>

<https://www.youtube.com/watch?v=iXmbFPRZPuQ&t=6s>

<https://www.youtube.com/watch?v=JLbAN0gJ-N0>