



UNIVERSIDAD
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE

FACULTAD DE ARTES

MAGÍSTER EN INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN FOTOGRÁFICA

Archivo fotográfico y poéticas de la memoria

Camilo Pardow Muñoz

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

Profesor Guía: Arturo Valderas

Santiago, Chile 2019

¿Es posible recordarte sin haberte conocido?

*Todo mi amor está aquí y se ha quedado
Pegado a las rocas al mar y a las montañas
(Raúl Zurita, Canto a su amor desaparecido)*

Si la memoria fuera una parcela de tierra, sería disímil, dispareja y pedregosa; sería un terreno en pendiente, con desniveles, tendría montes y en sus laderas crecerían esas flores moradas que se llaman *No me olvides*. Si la memoria fuera un cauce de agua, sería seguramente un río que nace en la cordillera y muere en el mar; serían sus aguas un flujo constante que nutre todo lo que baña. Si la memoria fuera una herida, sería una que sangra profusamente y que cuando sana deja una cicatriz que recuerda lo que hemos vivido y quiénes somos: cicatrices que constituyen nuestra identidad.

La memoria se queda pegada a las cosas. Una forma de recordar y conectarse con el pasado, y al mismo tiempo de crear comunidad, es concurriendo a aquellos lugares significativos para nuestra historia, personal y colectiva. Así, construimos animitas para nuestros muertos y atesoramos los objetos que nos los traen a la memoria.

La memoria es un fundamento de la inteligencia

La memoria es una construcción individual y colectiva

La memoria es un territorio en disputa

La memoria es aprendizaje, es educación

La memoria es trascendencia, es permanencia en la Tierra

HACER Memoria es un trabajo

HACER Memoria es practicar un rito, es la forma de traerte a mi vida, de decirte que “tú no moriste contigo”

Recordar también significa volver a pasar por el corazón (del latín *recordare*, formada del prefijo *re*, de nuevo; y *cordare*, de *cor*, *cordis*, que significa

corazón). Recordarte – ¿es posible recordarte sin haberte conocido?– es volver a pasar, a pasear juntos, por los rincones del corazón.

Memoria femenina, *Mnemosyne*, diosa de la memoria madre de las nueve musas de las artes: no sólo eres una atestiguación de mi experiencia, pues albergo memorias inmemoriales, memorias que no viví directamente, pero que son parte constitutiva de mi identidad. Porque la memoria también se transmite, ¿es posible recordarte sin haberte conocido?

Debe existir una memoria biológica, una memoria de los genes, como la de algunas plantas que si se les priva de agua, luego en sus semillas esta información queda grabada y los frutos que siguen se acostumbran a sus condiciones externas para así crecer y madurar firmes.

Caminando de noche en el bullicio, caminando ojalá hasta cansarme, conversando en la intimidad del bullicio, recordé mis lecturas recientes. Me decían que también los hechos experimentados por gente muy cercana a nosotros, a nuestro recuerdo personal, conservan la emocionalidad con que fueron vividos. Pensé, entonces, que la memoria colectiva es empática; que se conecta y compromete con la emoción vívida de lo vivido, mantenida así mediante el ejercicio de la memoria¹

La memoria, entonces, también es un territorio de encuentro con nuestros muertos, incluyendo a aquellos que no conocimos pero que su historia se liga profundamente a la nuestra, con la profundidad de raíces verticales.

El lenguaje poético es depositario de memorias. En su carácter social, dinámico, cambiante y a la vez convencional, el lenguaje alberga las memorias de sus culturas, de aquellos que usaron la lengua antes que nosotros. De algún modo, no hay discurso que no dialogue con otros anteriores o con aquellos por venir. Una experiencia acumulada en las palabras de cada idioma.

Memoria, excedes los límites de mi propia hechura. No sólo eres mía, sino de otros cuerpos, algunos de ellos desaparecidos. No solo eres mía, eres la memoria del

¹ Elizabeth Lira, 2000: 68 En Memorias para un nuevo siglo. Chile: LOM.

lenguaje, nutrida de aquellos que lo han transformado en el uso: “Nosotros hablamos nuestros recuerdos antes de evocarlos: es el lenguaje y es todo el sistema de convenciones sociales que le son solidarias que nos permite a cada instante reconstruir nuestro pasado²”.

Sin haberte conocido, vuelvo a pasar por mi corazón con la emoción de la experiencia vivida.

Por Mariana Zegers Izquierdo

Texto curatorial del la obra ¿Es posible recordarte sin haberte conocido?, Factoría Santa Rosa, 2018.

² Maurice Halbwachs, Los cuadros sociales de la memoria.

Para Milay Pardow
y Mariana Zegers
con todo mi amor

Agradecimientos

En primer lugar a Mariana Zegers quien me motivo a indagar en profundidad en los conceptos de memoria política y quien le debo el hermoso texto curatorial de mi trabajo. A Waldo Cañete maestro del ácido quien me enseñó las técnicas del grabado y la serigrafía sin nunca pedir nada a cambio. Agradezco enormemente la ayuda y guía de Arturo Valderas en la búsqueda de poéticas artísticas cuya profundidad admiro. A Teresa Izquierdo in memoriam quien nos legó a nuestra familia su memoria de resistencia y el ímpetu por la búsqueda de verdad y justicia. También agradecer a todos los profesores de este programa que fueron un aporte muy significativo para mi proceso de producción artística.

Dedicar esta memoria a mi madre Eugenia Muñoz quien me apoyo e incentivo incondicionalmente en todo momento y por supuesto a mi familia, quienes vivieron los duros días de la dictadura en el exilio y en las trincheras de las protestas callejeras contra el tirano.

Por último agradecer a estos maestros que impulsaron esta obra: Liszt, Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Saint-Saëns, Scriabin, Debussy. Y en especial a la obra de Erik Satie: *Le Fils des Étoiles* (El hijo de estrellas).

ÍNDICE

Índice. Pág. 5

Introducción. Pág. 6

1. CAPÍTULO 1: FOTOGRAFÍA Y POÉTICAS DE LA MEMORIA Pág. 9

1.1 Cristian Kirby, Los 119. Pág. 10

1.2 Christian Boltanski, Monument a Odessa. Pág. 15

1.3 Oscar Muñoz, Aliento. Pág. 21

2. CAPÍTULO 2: RAYOGRAFÍA: HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA Y LO INVISIBLE.

Pág. 23

2.1 Introducción y planteamiento del problema. Pág. 25

2.2 Hipótesis de trabajo. Pág. 26

2.3 I. Pág. 28

2.4 II. Pág. 32

2.5 III. Pág. 35

2.6 Montaje de obra, registro fotográfico. Pág. 37

3. CAPÍTULO 3: ¿ES POSIBLE RECORDARTE SIN HABERTE CONOCIDO? Pág.

39

3.1 Montaje de obra, registro fotográfico. Pág. 40

3.2 Fundamentos de la obra. Pág. 49

3.3 Transcomunicación instrumental-TCl. Pág. 54

3.4 Archivo Álbum familiar y de prensa. Pág. 57

4. CONCLUSIÓN. Pág. 61

5. BIBLIOGRAFÍA. Pág. 64

INTRODUCCIÓN

El trabajo *¿Es posible recordarte sin haberte conocido?* presentado en la exposición Otras Equivalencias y examen final del Magíster en investigación y creación fotográfica, consiste en una instalación fotográfica que investiga artísticamente en un archivo fotográfico de positivos en gelatinobromuro de Hugo Daniel Ríos Videla, detenido desaparecido el día 14 de febrero del año 1975. Uno de los ejes conceptuales de mi trabajo consistió en la investigación sobre artistas y fotógrafos que generaron corpus fotográfico de relevancia y densidad política en función de las relaciones entre memoria, derechos humanos y el medio fotográfico como práctica asociada a al culto a los muertos; donde la fotografía opera como cuerpo, réplica o representación y testimonio de una presencia hacia una temporalidad futura e inmemorial.

A esta relación conceptual la he denominado *poéticas de la memoria*, en función de que las prácticas artísticas que se mencionan a continuación producen, a través de distintos usos del medio fotográfico, metáforas y narrativas que interpelan críticamente la historia reciente asociada a crímenes y violaciones de derechos humanos y ponen énfasis en asumir el rol del dispositivo fotográfico como la encarnación de un cuerpo vivo. Como metaforiza Joan Fontcuberta en su trabajo de *Die Traumadeutung* (Trauma), las fotografías poseen un metabolismo orgánico de materialidades químicas, a las cuales se les adhieren históricamente imágenes por acción de la luz, transferencia gráfica, contacto, huella, frottage, etc.).

Se suma a lo anterior, la hipótesis antropológica que otorga al arte un lugar ontológico en las prácticas mortuorias y ritos fúnebres en autores como Hans Belting y Régis Debray. Esta hipótesis plantea que, en las comunidades primitivas, el culto a los muertos asociado a la producción de imágenes encuentra en él un antiguo paradigma: las imágenes fueran de barro, piedra o cualquier materialidad, intercambiaban simbólicamente su cuerpo por la persona fenecida para seguir latente en el mundo de los vivos. De esta forma emergieron justamente las primeras manifestaciones artesanales asociadas al arte. “Por este motivo, la sustitución era mucho más importante que cualquier grado de semejanza. Me refiero aquí a un

arquetipo de imagen en el que están contenidas, sin embargo todas las experiencias anteriores con la imagen” (Belting, 2010, pp. 38–39).

Entre los objetivos específicos del proyecto se formularon los siguientes ejes de investigación artística y creativa:

- 1-Investigar el estado actual del arte en materia de prácticas artísticas ligadas a arte y derechos humanos
- 2-Indagar en los conceptos transferencia gráfica, intermedialidad y transducción
- 3-Reflexionar en la producción artística sobre las prácticas artísticas involucradas en el culto a los muertos
- 4-Producción de las piezas componentes de la obra.

De esta manera, la memoria se organiza temáticamente de la siguiente forma:

En el primer capítulo se exponen referentes artísticos que han trabajado desde la apropiación de archivos fotográficos vinculados a víctimas de violaciones de los derechos humanos. De estos trabajos se desprenden conceptos fundamentales para mi trabajo; como archivo, memoria y animación.

En el segundo capítulo expongo la investigación teórica y creativa en forma de ensayo sobre la historia de la fotografía en relación a la captura de lo invisible y la apropiación de archivo como estrategia conceptual. Este trabajo corresponde al resultado del Taller de realización y producción de obra dictado por la profesora Francisca Montes. De este taller surge el proceso creativo que desencadenará en el montaje de obra *¿Es posible recordarte sin haberte conocido?*

En el capítulo 3 describo los elementos propios de la obra en tanto argumentos relacionados con el montaje, el trabajo de campo y los elementos formales y conceptuales del trabajo.

Para finalizar, cabe recalcar que se asume el concepto de memoria a partir de la creación artística, la cual enfatiza las relaciones poéticas entre materialidades y efectos de ausencia. La memoria así planteada en este trabajo se configura como un terreno en disputa, que a más de 40 años del Golpe de Estado sigue causando conmoción, ya que muchos de los cuerpos aún no aparecen, como es el caso de Hugo Daniel Ríos Videla, alias *El Peque*.

1. CAPÍTULO 1: FOTOGRAFÍA Y POÉTICAS DE LA MEMORIA

“Primero esculpida, después pintada, la imagen está en el origen y por su misión mediadora entre los vivos y los muertos, los humanos y los dioses; entre una comunidad y una cosmología; entre una sociedad de seres libres visibles y la sociedad de fuerzas invisibles que los dominan. Esta imagen no es un fin en sí mismo sino un medio de adivinación, de defensa, de embrujamiento, de curación, de iniciación (...) aún más brevemente: un verdadero medio de supervivencia (...) En magia hay solo un dogma (...) lo visible es la manifestación de lo invisible”

Regis *Debray*

1.1 Cristian Kirby, Los 119



Ríos Videla Hugo Daniel

Figura 1: Cristian Kirby, *los 119*, Emulsión fotográfica. Registro artista.

En primer lugar, he seleccionado la obra fotográfica del artista chileno Cristian Kirby denominada *los 119*. Esta obra fue expuesta en el año 2014 y consta de 119 retratos de detenidos desaparecidos asesinados por los aparatos represivos de la dictadura militar entre los años 1974 y 1975, en el contexto de la denominada Operación Colombo. El proyecto es la continuación de una obra precedente denominada *Lugares de desaparición*, donde Cristian capturó los sitios y espacios urbanos desde donde estos militantes de izquierda fueron secuestrados. Ambas obras abordan la desaparición forzada y el montaje mediático que hizo la dictadura mediante distintos medios de prensa para encubrir el asesinato masivo de personas: *Lea*, en Argentina; *Novo O'Día*, en Brasil; *La Segunda*, *El Mercurio*, *La Tercera* y *Las Últimas*

Noticias, en Chile. El argumento de estos medios se basaba en que los asesinatos de estos sujetos habrían sido efectuados por purgas internas entre los mismos militantes y enfrentamientos con fuerzas militares.

Este trabajo incluye dentro de su corpus de imágenes la fotografía de álbum familiar de Hugo Ríos, militante del MIR de 21 años hecho desaparecer desde la Villa Grimaldi y a partir del cual se desarrolla mi proyecto artístico.

Las imágenes expuestas en los 119 aborda principalmente la experimentación fotografía con emulsión argéntica superpuestas en mapas y calles donde habrían sido secuestrados. El trabajo formula la necesidad de dar vida, recordar y extraer del olvido del archivo los rostros y figuras de estas personas. “Las imágenes desoladas de esos lugares de desaparición constituían, por tanto, un doble gesto: por una parte, rescataban esos lugares como espacios de umbral, en los que unas vidas habían sido secuestradas y despojadas de buena parte de lo que las hacía humanas; por otra parte, al subrayar la ausencia de marcas simbólicas en esos espacios urbanos, vinculaban las lógicas del olvido y la indiferencia a la sintaxis de la ciudad postmoderna y sus ritmos acelerados” (Peris, 2014, p.1). De esta forma, el trabajo se centra en superficies visuales que interpelan al espacio urbano como una fábrica de muerte indiferente a la justicia y con un énfasis en el vacío representacional que deja la muerte y desaparición forzada; “(...) las fotografías actuaban como un agujero: como una representación del vacío de sentido al que aboca la desaparición forzada (...) De nuevo se vincula visualmente la desaparición a la geografía urbana, como si la aceleración de la ciudad y su carácter indiferenciador constituyeran una segunda forma de desaparición que estos retratos pretenden conjurar” (Peris, 2014, p.1).

La desaparición y la muerte física de estas personas fueron reforzadas por la invisibilidad y vacío representacional de una transición política incapaz de poner en evidencia las violaciones de los derechos humanos. La obra de Kirby aborda justamente este espacio de no-visibility, de ausencia, conceptos claves para abordar las poéticas de la memoria, ya que sistemáticamente estos trabajos sobre la memoria política reciente ponen en evidencia la doble desaparición a la que fue sometida la memoria de estas personas; “repensar los modos de imaginar –de crear imágenes de-

la desaparición y abrir nuevas líneas de fuga para aludir visualmente a ella” (Peris, p.2). Por tanto, esta capacidad de re-imaginar las imágenes del horror, de las cuales no existen fotografías ni testimonios que den cuenta de la catástrofe, son parte fundamental de la gramática y retórica de este trabajo, ya que asumen justamente el vacío y se formulan desde él y encuentran visibilidad en la práctica artística donde la experimentación con la fotografía en base a emulsiones fotosensibles otorga a estas imágenes el sentido de huella e índice, marcas indelebles de una presencia que lucha por sobrevivir frente al olvido mediático.

La práctica fotográfica asume el rol de una ontología del medio fotográfico asociada a los ritos fúnebres de embalsamiento o momificación de la imagen: “la voluntad de fijar imaginariamente la vida propia de un cuerpo (o un rostro) que la muerte iba, antes o después, a arrebatarse. Quizás por ello los familiares de desaparecidos y los movimientos por los Derechos Humanos han hecho de las fotografías –algunas de ellas gastadas, llenas de grano, en blanco y negro...- de sus rostros el símbolo de sus demandas de restitución y reparación” (Peris, 2014, p.3).

En los últimos vestigios arqueológicos de los cuerpos, el aparato fotográfico muestra su potencial de re-activar y animar la imaginación de los espectadores justamente en las lagunas de una memoria obliterada. Los mapas de esta forma traspasan su cualidad de imágenes objetivas de la arquitectura urbana para transformarse en formas expresivas de nuevos cuerpos replicantes del vacío existencial, formas abstractas que se adhieren plásticamente al cuerpo argéntico y superponen el espacio de muerte con las últimas superficies superviviente que el aparato fotográfico arrebató al tiempo, “De ese modo, Kirby subraya visualmente los agujeros y las lagunas de la representación. Tornando el rostro de los desaparecidos en una imagen horadada y fragmentada, traza la relación entre las heridas del cuerpo y las del sentido. Así, construye unas fotografías que, más que confortarnos ante la restitución de lo perdido, tratan de dejarnos suspendidos ante la catástrofe del sentido que supone la práctica masiva de la desaparición” (Peris, 2014, p.4). Otra fuga de interpretación de este trabajo considera la forma plástica de espectro de las imágenes finales. Los rostros en su apariencia translúcida se suspenden en el espacio gráfico de

los mapas “del mismo modo, la superposición de los mapas y listados callejeros sobre el rostro produce un cierto desdibujamiento de su imagen que les confieren un carácter



Figura 2: Cristian Kirby, *los 119*, Emulsión fotográfica. Registro artista.

fuertemente fantasmagórico o espectral” (Peris, 2014, p.3-4), de esta manera las manchas entrecruzadas se transforman en monumentos materiales que extienden la vida de los sujetos desaparecidos y asumen la más arcaica, ontológica y trascendental connotación de la imagen “*ídolo* viene de *eidolon*, que significa fantasma de los muertos, espectro, y solo después imagen, retrato. El *eidolon* arcaico el alma del difunto que sale del cadáver en forma de sombra intangible, su doble, cuya naturaleza tenue, pero aún corpórea, facilita la figuración plástica. La imagen es la sombra y sombra es el nombre común del doble” (Debray & Hervás, 2010, p. 21).

En conclusión, la sintaxis poética de los procedimientos técnicos usados por Kirby en conjunto con las estrategias formales utilizadas, nos confrontan con diversos despliegues o capas desde donde el concepto de memoria y poética se adentran en

la obliteración de la catástrofe, donde en definitiva subyace la crítica que este trabajo expone.

1.2 Christian Boltanski, Monument a Odessa



Figura 3: Christian Boltanski, *Monument a Odessa*. Registro artista.

Como segundo proceso artístico he considerado pertinente para esta investigación artística la obra *Monument* del artista francés Christian Boltanski. Desde 1985, Boltanski comienza la serie *Monuments*, a las que titulará posteriormente *Leçon des ténèbres*. La obra expuesta internacionalmente en diversos formatos desde la década de los ochenta consiste en una instalación fotográfica que reúne imágenes B/N enmarcadas con bombillas e interconectadas mediante cables eléctricos. Los contenidos de las fotografías son retratos de niños anónimos judíos: Con imágenes reencuadradas y contrastadas los ojos desaparecen en las sombras. Solo identificados en una fotografía celebrando la ceremonia de Purín en Francia en el año 1939. Solo con esta información contextual del origen del archivo, es que el autor monta la ficción y narrativa en esta obra. El registro de las imágenes corresponde a fotografías del tipo vernácula, es decir un lenguaje visual cercano a la fotografía popular y familiar. Hay que añadir que la luz no juega el rol de iluminar las fotografías, sino que asume el rol de luz ritual; llama incandescente en busca de otorgar el último soplo a los retratados, similar a la función de las velas en los ritos fúnebres que cargan como manifestación simbólica la vida y el espíritu. Los retratos son signo de la brevedad de la vida, el fulgor y desaparición de los seres humanos inscritos en los cuadros.

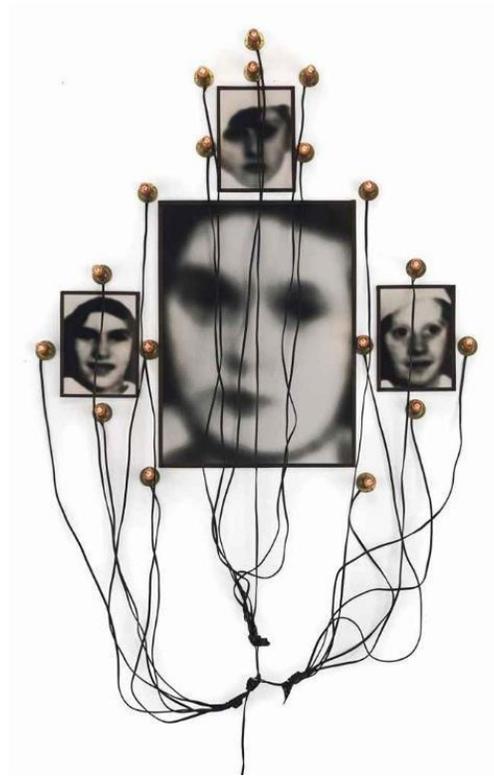


Figura 5: *Christian Boltanski, Monument a Odessa. Registro artista.*

En *Les Monuments* Boltanski vincula el aparato fotográfico como medio que enraíza la memoria del holocausto judío y la muerte, donde predomina el sentido de lo sagrado correspondiente con distintas tradiciones religiosas. En este trabajo la estética del archivo como proceso artístico deviene principalmente en la memoria como proceso histórico de borradura y como proceso inconsciente de destrucción de las memorias singulares que significó el asesinato masivo de judíos en la segunda guerra mundial, como sostiene Ana María Guasch “las creaciones de Boltanski no pretenden la reconstitución del evento pasado, sino la recuperación y la constatación de la memoria como un hecho cultural, antropológico y existencial. Una memoria que, efectivamente, adquiere presencia través de fósiles de<<algún pasado>>, de objetos encontrados <<de la cotidianidad y de fotografías que funciona como documentos antropológico que revelan un constante juego y transmutación objeto-sujeto y una clara

objetualización del sujeto-individuo>” (Guasch, 2011, p. 58-59). La utilización de material de archivo referente a las víctimas de las guerras y genocidios es característico en la obra del autor en conjunto con la apropiación objetos y materiales propios de los archivos familiares, por esta razón la obra de Boltanski adopta la relación entre el vacío de representación, las fracturas de la historia y como estas asumen el lugar de la irrepresentabilidad de la catástrofe. Con este argumento podemos establecer otra forma de representar la violencia, pero en este caso se asumen la fotografía y la práctica artística como recuerdo perdido por la obliteración de las pruebas, las víctimas y de una historia que fosiliza el pasado.

La estrategia de la obra cuenta con una intensa iterabilidad (repetición) de fotografías que se expande en el campo expositivo. Esta condición de repetición de los rostros nos recuerda el acto repetitivo de la máquina de muerte que significaron los campos de concentración como Auschwitz en la segunda guerra mundial donde se cometieron asesinatos masivos de judíos. Estas fábricas mortuorias eliminaron y suprimieron la historia de pueblos enteros, arrasando con cualquier posibilidad de recuerdo. Es en esta imposibilidad del testimonio de los pueblos es que Boltanski opera con su propuesta.

En su ensayo *Mal de archivo; una impresión freudiana*, Jacques Derrida analiza la estructura de la conformación de la red de relaciones que sostienen y articulan los documentos de la cultura, como los archivos que excluyen y conservan la memoria colectiva. En un análisis más intenso sobre este fenómeno, el autor enraíza su discurso en el aparato teórico del psicoanálisis y en específico en las distinciones que hace Freud sobre los procesos inconscientes del sueño en la formulación de las impresiones en la memoria psíquica. En este aparato teórico freudiano, Derrida puntualiza que el archivo inserto en la psique social involucra una enfermedad inagotable de destrucción. En el inconsciente se gesta como proceso maquínico o proceso de sueño la pulsión de muerte encargada de derruir recuerdos y experiencias sensibles, a lo que Derrida denomina mal o la enfermedad del archivo:

“Además esta pulsión de tres nombres es muda (stumm); está operando, pero al obrar siempre en silencio, nunca deja un archivo que le sea propio. Destruye su propio archivo por adelantado, como si fuera esta en verdad la motivación misma de su movimiento más propio. Trabaja para destruir el archivo con la finalidad de borrar, más también con el fin de borrar sus <<propias huellas>> -que, por tanto no pueden ser propiamente llamadas <<propias>>. Devora su archivo, antes incluso de haberlo producido, mostrado al exterior. Esta pulsión, por tanto, parece no solo anárquica, anarcontica (no olvidemos que la pulsión de muerte, por muy originaria que siga siendo, no es un principio, como lo son el principio del placer o de realidad): la pulsión de muerte, es en primer lugar, archivística, se podría decir, archivolítica. Siempre habrá sido destructora del archivo, por vocación silenciosa.” (Derrida, 2012, p. 7).



Figura 6: *Christian Boltanski, Monument a Odessa.* Registro artista.

Este mal es una operación invisible que el tiempo no hace sino expandir, donde la única huella visible es su repetición inagotable y su silencio. Dar una imagen al olvido es lo que subyace en la poética de este trabajo. Si la memoria es a la vez un aparato de conservación, esta contiene su doble en todo aquello que olvida para no colapsar la psique, para no hacer emerger lo traumático de la historia ni lo invisible forcluido, es decir, rechazado o excluido de la conciencia. En el caso de esta obra, se asume una batalla contra el olvido y la amnesia que el poder político silenciosamente

construye en torno a los documentos de la barbarie. Los retratos de estos niños aparecen como marcas cuyas rupturas desestabilizan la percepción del espectador y abren el pasado histórico cuya única verdad es la marca humana del horror, “Boltanski a través de sus obras saca a la luz todos aquellos contenidos que el inconsciente declaró en su momento <<ilegibles>>: alumbran contenidos sepultados en la historia del sujeto, rescata sustratos inconscientes, ofrece recursos para reconstruir la propia identidad” (Guasch, 2011, p. 60).

Otra deriva simbólica se encuentra en el montaje espacial de la fotografías, al agruparse las imágenes en formas de racimo, estas construyen una red densa de interacciones eléctricas y visuales condensándose en una constelación de recuerdos. Como un holograma que sintetiza en un montaje un instante único y totalizador de acumulación y sobrecarga de imágenes; las trazas mnémicas de la guerra sepultadas están todas ahí, y siempre enteras. Como sostiene Didi-Huberman frente a las pocas fotografías que surgieron de Auschwitz, la supervivencia y exposición de estas superficies emergen en lo contemporáneo como la “inmediatez de la mónada y complejidad del montaje. La urgencia del presente fotográfico y la construcción de las imágenes en los *Rouleaux d’Auschwitz*. La imagen como <<instante de verdad>> (Arendt) y <<mónada>> que surge donde desfallece el pensamiento (Benjamin)” (Didi-Huberman, 2004, p. 55). La tarea del artista se formula en este caso como la del historiador que lucha en medio de la barbarie por hacer emerger el pasado oprimido. El concepto que utiliza Didi-Huberman como metáfora de las fotografías de Auschwitz es el de monada, cuyo origen filosófico pertenece a Gottfried Leibniz en su ensayo *la monadología* y que Walter Benjamin en su célebre ensayo *Tesis sobre filosofía de la historia* se encargará de articular en función de la memoria y la historia:

“A la historiografía materialista le subyace un principio constructivo. Ahí del pensamiento forman parte no sólo el movimiento del pensar, sino ya también su detención. Cuando el pensar se para, de repente, en una particular constelación que se halle saturada de tensiones, se le produce un shock mediante el cual él se cristaliza como mónada. El materialista histórico sólo se acerca a un objeto histórico en cuanto

se lo enfrenta como mónada. Y, en esta estructura, reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer, o, dicho de otro modo, de una oportunidad revolucionaria dentro de la lucha por el pasado oprimido. Y la percibe para hacer saltar toda una época concreta respecto al curso homogéneo de la historia; con ello hace saltar una vida concreta de la época, y una obra concreta respecto de la obra de una vida. El resultado de su procedimiento consiste en que en la obra queda conservada y superada la obra de una vida, como en la obra de una vida una época, y en la época el decurso de la historia” (Benjamin, 2008, p. 1)

La metáfora que se establece en este caso por medio de una acumulación infinita de recuerdos a modo de fotografías sintetizados en la obra artística como un instante de verdad y de acontecimiento histórico. La mónada funciona como un recuerdo que se encadena con otros recuerdos y trae el infinito de la historia al presente de un solo golpe como un universo visto en una porción del mundo. Si bien en la filosofía de Leibniz este concepto se asocia para designar la Ontología de lo Uno y lo infinito como unidad que se repliega en la materia, como plantea Leibniz “Cada porción de la materia puede ser concebida como un jardín lleno de plantas; y como un estanque lleno de peces. Pero cada ramo de la planta, cada miembro del animal, cada gota de sus humores es, a su vez, un jardín o un estanque semejante.”(Leibniz, 1720, p. 18). Cada vida destruida y cada historia de estos niños y niñas se abren en el espectador como infinitas narrativas de sentido de lo que significó el holocausto, “como una misma ciudad contemplada desde diferentes lugares parece diferente por completo y se multiplica según las perspectivas, ocurre igualmente que, debido a la multitud infinita de sustancias simples, hay como otros tantos diferentes universos, que no son, empero, sino las perspectivas de uno solo, según los diferentes puntos de vista de cada Mónada”(Leibniz, 1720, p. 19).

Para concluir quisiera destacar que la obra de Boltanski no pretende oponerse al aura de las imágenes, más bien utilizar los objetos del acontecimiento original; fotografías familiares, objetos derruidos, documentos jurídicos, papeles anónimos para hacerlos monumentos museológicos sobre personas desaparecidas y anónimas, activando y animando los archivos contemporáneos que visibilizan lo perdido.

1.3 Oscar Muñoz, *Aliento*



Figura 7: Oscar Muñoz, *Aliento*. Registro artista.

Como última obra se encuentra *Aliento* del artista colombiano Oscar Muñoz. Mediante la apropiación de imágenes de detenidos desaparecidos en América Latina de periódicos y otras fuentes gráficas, el autor dispone en la sala de exposición una serie de espejos de acero pulido del tamaño de una palma de mano, cuando la persona exhala su respiración en la superficie especular, emergen retratos de estas víctimas de la violencia política. El autor mediante el uso de grasa imprime las imágenes apropiadas que se vuelven transparentes, la humedad hace que se revela el retrato fotográfico invisible produciendo sorpresa y asombro en el espectador. Sin embargo el acto artístico no queda ahí, en un intervalo de tiempo y el alejamiento del espectador, la imagen sucumbe y desaparece antes animada por el aliento. Este doble gesto de presencia-ausencia invoca las raíces de la ontología fotográfica en su relación con los ritos fúnebre, la paradoja irresoluta de la fotografía se manifiesta en un intersticio temporal de animación de la imagen.

Este problema artístico de manifestar la paradoja de la fotografía como tiempo pasado-presente, y en el caso del espacio, la luz y el cuerpo de los muertos como huella referencial que oscila entre la presencia-ausencia, forma parte troncal de Oscar

Muñoz en la medida de utilizar los cruces con las artes gráficas para producir actos de visibilidad e invisibilidad o desaparición de la imagen. Es un desplazamiento hacia la gráfica que produce materialidades que oscilan entre experiencias sensibles de aparición y desaparición.

Lo que provoca es una experiencia medial, donde el cuerpo de las imágenes se desmaterializa y se activan en el cuerpo del espectador. La experiencia medial de esta obra, donde las fotografías se acoplan a un medio para transmutarse en el interior de quien mira tiene la conciencia de que usamos nuestro propio cuerpo como medio portador, o como médium. Como plantea Hans Belting “La medialidad de las imágenes es la experiencia del cuerpo. Trasladamos la visibilidad que poseen los cuerpos a la visibilidad que adquieren las imágenes a través de su medio, y las valoramos como una expresión de presencia, así como relacionamos la invisibilidad con la ausencia, en el acertijo de la imagen, la ausencia y la presencia están entrelazadas de manera indisoluble. En su medio está presente (de lo contrario no podríamos verla), y sin embargo está referida a una ausencia, de la cual es imagen.” (Belting, 2010, p. 38-39), esta imagen del vacío es animada por el espectador, generando una poética de la memoria donde lo fotográfico se abre en su paradoja a la posibilidad de la imaginación de lo ausente y en este caso también de imaginar el horror de las víctimas. La gráfica funciona como materialidad que arrastra a la fotografía a una nueva experiencia de imagen, y adopta como el marfil, la piel del animal o el hueso la efímera apariencia de la vida (Debray & Hervás, 2010).



Figura 8: Oscar Muñoz, *Aliento*. Registro artista.

2. CAPÍTULO 2: RAYOGRAFÍA: HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA Y LO INVISIBLE

“Faceta pedagógica de este proyecto: “Tomar el medio creador plástico en nosotros y educarlo en la visión estereoscópica y dimensional de la profundidad de las sombras históricas” la frase es de Rudolf Borchardt, *Epilegomena zu Dante (Epilegómenos de Dante)*, I, Berlín, 1932, pp 56-57.”

Walter Benjamin

“Ahí donde la patología nos revela una brecha o una grieta, ahí hay probablemente una fisura. Si lanzamos un cristal contra el suelo, no se romperá de cualquier forma, sino que seguirá las líneas de la fisura, en fragmentos cuya delimitación, aunque invisible, estaba sin embargo determinada con anterioridad.”(Freud, 1933, Nuevas lecciones introductorias del psicoanálisis, Gallimard)

Sigmund Freud

2.1 Introducción y planteamiento del problema

En este segundo capítulo expongo la investigación teórica y creativa sobre la historia de la fotografía en relación a la captura de lo invisible y la apropiación de archivo como estrategia conceptual. Este trabajo corresponde al resultado del Taller de realización y producción de obra dictado por la profesora Francisca Montes. De este taller surge el proceso creativo que desencadenará en el montaje de obra *¿Es posible recordarte sin haberte conocido?*.

Invisible:

1. adj. Que no puede ser visto.
2. adj. Que rehúye ser visto.

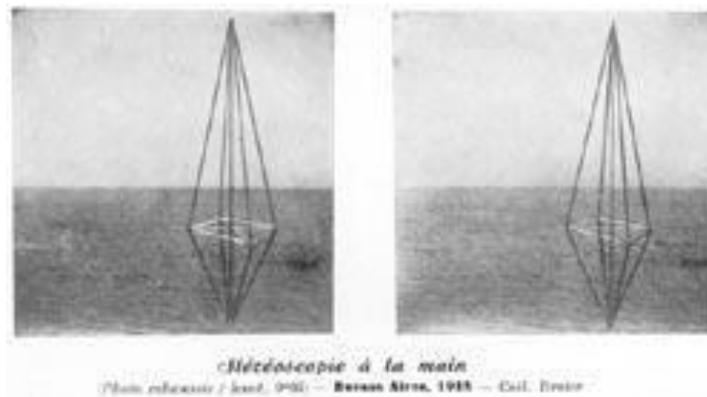


Figura 9: Marcel Duchamp, *Stéréoscopie a la Main*. Registro artista.

En Buenos Aires, en el año 1918 según cifran las fuentes, Marcel Duchamp; agitador, charlatán, embaucador e infiltrado del arte, crea un *readymade* bastante singular y desapercibido dentro de su colosal obra delictual: mediante un montaje visual hecho a partir de dos fotografías del Río de la Plata y dos dibujos que representan un octaedro transparente, la forma geométrica es percibida flotante y

tridimensional, en cambio, el mar y la línea del horizonte se mantiene como imagen plana. *Stéréoscopie a la Main* (estereoscopía a la mano) configura una estrategia de creación a contracorriente con el sentido y cualidad del medio fotográfico. Duchamp instala en el seno del dispositivo una inversión estética de los significados y perceptos. La mar, metáfora de la profundidad inabarcable, cuya pregnancia visual hace referencia a la inmersión en las profundidades de las imágenes, aparece aplanada y relegada al fondo. Frente a ella emerge una figura pura, mental, matemática y con volumen; como rúbrica en el título de la obra, *a la mano*. Cruce entre la percepción espacial háptica y la visual, la imagen táctil 3D invita a confrontarnos con ella. Algo así como el espacio de un sueño donde imaginamos la rotación de los objetos en el aire. Si esta obra es una imagen sacada de las profundidades del sueño de Duchamp una imagen robada con riesgo de desaparecer en el mismo momento de formularla- podemos plantear que la intención de dar materia a la mente y sus procesos inconscientes (investigación inagotable del surrealismo)- es entrar de lleno en el interior de la cámara oscura del pensamiento.

Esta iniciativa abarca una búsqueda incesante y acelerada por las imágenes mentales, las cuales, habitantes de los mundos del inconsciente, lo imperceptible, lo intangible, lo inmaterial, lo etéreo y lo invisible, se resisten y rehúyen en los intersticios de lo visible. Donde el arte opera como objetivación y materialización de los procesos mentales, cuya búsqueda fue vector de múltiples prácticas artísticas y sobre todo en campos como las neurociencias, la psicología experimental, la filosofía y la fotografía científica.

Es en este último acervo epistemológico donde la fotografía encarna y opera con metáforas, estrategias de creación, ficción y constatación de lo invisible. Este ensayo por tanto es una indagación teórica y a la vez creativa sobre este fenómeno histórico-fotográfico, donde presentaré en principio el problema de forma teórica para luego mediante el diálogo con 3 imágenes, desplegar, desde la creación visual, la apropiación, el montaje y cruces interpretativos que me permitirán esbozar una proto-historia de la vigilancia, la neuroimagen y relaciones inesperadas subyacentes a ellas.

2.2 Hipótesis de trabajo

En el caso de las prácticas fotográficas del siglo XIX y XX, existe una tendencia hegemónica de caracterizar estas mismas prácticas desde el valor documental y referencial del documento fotográfico. Paralelamente, podemos re-articular las nociones del medio fotográfico sobre la administración del referente hacia ámbitos donde el énfasis está en la capacidad y desarrollo de prácticas artísticas en plena época de virtualización, desmaterialización de los referentes y ciberneticización de los cuerpos.

El presente trabajo indaga en el camino a contrapelo que ha jugado la abstracción, lo mental y lo invisible en la historia de la fotografía en cuanto disciplina convencionalmente asociada a dispositivos de testificación del mundo visible. Se puede leer la historia del medio desde la búsqueda de artistas y fotógrafos por la transmisión directa de las imágenes mentales, emociones y abstracciones mediante la objetivación de la mente en dispositivos artísticos a modo de metáforas o máquinas poéticas destinadas a la realización de dicha búsqueda.

En este sentido adquiere relevancia lo que sostiene Lev Manovich al manifestar que “la interpretación literal de la interactividad es sólo el último ejemplo de la tendencia moderna más amplia a exteriorizar la vida mental,-la fotografía, el cine o la realidad virtual- han desempeñado un papel determinante. A partir del siglo, XX asistimos a afirmaciones recurrentes de los usuarios y los teóricos de las nuevas tecnologías mediáticas, desde Francis Galton (inventor del fotomontaje en la década de 1870) a Hugo Munsterberg, Serguei Eisenstein y recientemente Jaron Lanier, en el sentido de que dichas tecnologías exteriorizan y objetivan la mente” (Manovich, 2005, p. 105), Eisenstein afirmaba poder establecer mediante el montaje cinematográfico las leyes mentales del materialismo dialéctico. Si esto era posible el cine se transformaría en una máquina de inteligencia artificial del pensamiento al servicio de la revolución. En el caso de Francis Galton, científico polifacético. Pensaba que fotomontaje y la superposición de rostros de delincuentes podía verificar la idea universal de la maldad y el salvajismo humano. Fundador de la psicometría, disciplina que indagaba en la

medición de las facultades mentales, proponía que así como el cerebro fusiona imágenes y compone una idea, la fotografía podía mediante las técnicas de superposición de fotografías, fusionar en imagen la idea universal del ser delictual en la medida que los rasgos extraídos del análisis visual se asemejan a los rasgos *simioides*.

2.3 I



Figura 10: Camilo Pardow, fotomontaje estereoscópico.

Cuando trabajé como practicante a cargo de una colección de fotografías estereoscópicas en el archivo fotográfico de la Biblioteca Nacional, solía pasarme el tiempo mirando daguerrotipos, ambrotipos, albúminas, cianotipos y toda una gama de procesos fotosensibles; como también mirando y leyendo foto-libros de autores relevantes del medio, manuales sobre procesos, monografías de autores y por supuesto las historias de la fotografía chilena, latinoamericana y europea que abundaban por todos lados. Sin embargo, casi ninguno de estos me llamaba la atención como los que me mostraba la entonces jefa del archivo Carla Franceschini.

Carla esperaba con entusiasmo durante meses libros de fotografía que coleccionaba y encargaba en páginas especializadas, muchos de ellos de alto valor y muy difíciles de encontrar. Mi jefa tenía una belleza especial: pelo rubio alisado, rasgos afilados y elegantes, y unos ojos grandes, levemente hundidos pero de un intenso color celeste. Se vestía también de forma bastante particular, acostumbraba a usar largos trajes de colores negros, oscuros y rojos con encajes similares a las de las vampiras de las películas antiguas. Diría sin desmerecer los adjetivos, que tenía una belleza mortuoria, tenebrosa, nocturna.

Entre esos libros que por fin estaban en nuestras manos recuerdo dos que realmente distorsionaron y actualizaron mi percepción estética sobre la fotografía. El primero era el famoso *Sleeping Beauty*, referente directo de Witkin, joya de los coleccionistas de archivos. El afamado Dr. Stanley Burns, el máximo coleccionista de fotografía mortuoria, científica, antropométrica y criminalista del mundo, dejaba ante nuestros ojos una constelación hasta ese momento invisible para mí, donde se acumulaban páginas e imágenes de mementos mori e instantes Post-Mortem. Entre las fotografías recuerdo familias enteras hacinadas en el lecho de muerte; niños y niñas juntos a sus familiares sosteniéndolos, abrazados, con miradas abyectas. Y vacías hacia la cámara.

A la vez que cruzaba las páginas una estrategia visual en ellas rebrotaba constantemente y hasta el día de hoy me resuena en el imaginario. Eran las efigies que simulaban al sujeto -niño, adulto o anciano- como si este fuera un ser vivo. En la superficie fotográfica ficciones de enfoques, manipulaciones en la composición y estrategias escenográficas hacen que estas fotografías tengan un valor sin precedentes. El cuerpo fenecido vuelve en el instante fotográfico nuevamente al rectángulo de la vida. El alma inmaterial es sellada en un fulgor del tiempo en el cuerpo del archivo. Lo incorpóreo hace cuerpo en imagen. Metáfora entre archivo y lápidas del cementerio de la humanidad; la memoria visual de la muerte resiste incrustada en lapidas de plata.

El segundo libro, cuyo nombre no logro recordar, era una compilación de fotografías pertenecientes a colecciones de fotografía científica y médicas europea;

fetos muertos con malformaciones, la genealogía completa del hombre elefante de Lynch, bebés ciclópeos, siamesas unidas por la mitad de sus caras, enanos, hermafroditas y un sinnúmero de patologías de orden embriológico. Si bien las imágenes eran desgarradoras, lo que en algún momento clavó mi pensamiento fue la mano de un doctor con su instrumento de medición: escuadras y reglas, fórceps metálicos enmarcaban los cuerpos inmóviles, figuras retorcidas y viscerales. Abrir cuerpos y cráneos para su medición es un gesto que caracteriza estos géneros fotográficos que son incapaces de eludir el discurso científico e ideológico, ya que brotan de él.

El problema central era si estos sujetos bordeaban los límites *de lo humano*. Estas discusiones filosóficas, científicas, antropológicas, actuaban en el seno de los países dominantes de la época en plena expansión capitalista de sus dominios mediante la colonización. De hecho, estos discursos son y fueron transversales desde de la usurpación de América y África desde la época de conquista. En resumen, los pueblos a colonizar eran definidos como salvajes.

Como punto neurálgico, la teratología (límite entre el hombre y el animal), disciplina científica donde acontecían estos casos radicales, encontró a su siamesa disciplinar en la antropología, espacio donde la fotografía jugó un rol clave, incluso en la consolidación de esta como disciplina científica.

La solución a este problema profundo filosófico sobre la humanidad se resolvía invisibilizando a aquellos seres salvajes y/o monstruosos; encerrándolos en hospitales y psiquiátricos. Sin embargo, existen casos anecdóticos que radicalizan el discurso pero de forma inversa, fruto del espectáculo y la charlatanería. Así sucedió con Julia Pastrana, mexicana denominada la mujer más fea del mundo o la mujer gorila. Ella padecía de una patología que le hacía crecer el pelo exacerbadamente. En vez de caer en una jaula médica cayó en las manos de un manager que la transformó en artículo de consumo visual; exhibiéndola en ferias y espectáculos donde probablemente fotógrafos y cineastas rondaban a su alrededor.

Si este caso representa una inversión de lo invisible en lo visible, en otra fotografía que circulaba en revistas y archivos científicos, la imagen datada en 1880 de un fueguino junto a un hombre blanco, revela la desproporción de sus cuerpo, es

un encuadre finamente seleccionado para acrecentar la bestialidad desproporcionada, ya que si analizamos detenidamente, en la fotografía el hombre blanco se encuentra más atrás del indígena aumentando la desproporción producido por la perspectiva, lo que testimonia de forma visual la existencia de salvajes gigantes en el sur del mundo. Manipulación y puesta en escena son las ficciones documentales que entrega la historia de la fotografía, En el momento en que las manos de los doctores se infiltraron dentro de los encuadres, es se fragua la desaparición del objeto de estudio. Tal fue el caso de la antropología donde la paradoja sobre lo invisible es aún más radical; en el momento de su esplendor disciplinar, su objeto de estudio, sufrían su exterminación e invisibilización permanente. Los fueguinos ya no podrían posar para sus experimentos.

Lo invisible y el imaginario cobraban acción; el imaginario se construye desde las imágenes y su producción. Ideas y construcciones discursivas convergían en un sueño latente: la objetivación mental de la destrucción del otro.

2.4 II



Figura 11: Camilo Pardow, fotomontaje estereoscópico.

Así como encontramos en la actualidad disciplinas como las neurociencias que asumen la tarea de dar a conocer los campos electromagnéticos del cerebro y el sistema nervioso mediante la neuroimagen y scanner cerebrales. Las ciencias de la mente en su proto-historia se cruzan con los discursos primigenios de diversas prácticas científicas fotográficas del siglo XIX que instalan la concepción de que las placas fotográfica mediante métodos nuevos como el surgimiento de los rayos x permiten la incrustación de los pensamientos en las placas fotosensibles “Fuera de la comunidad científica, los rayos x también fueron objeto de un interés poco común por parte del gran público. Si el descubrimiento logró tal éxito popular, ciertamente se debió a que estos rayos invisibles, acompañados del aura de lo desconocido,

Alimentaron el gusto por lo invisible” (Chéroux, Garrido, & Solares, 2009, p. 150). Así la práctica científica fotográfica y las teorías sobre lo invisible comienzan a gestar discursos que enarbolan el cruce entre lo invisible y los dispositivos tecnológicos capaces de crear estas imágenes “Poseen un especie de tubo de Crookes, muy desarrollado, en conexión con su sentido visual, de manera que los objetos ocultos para los ojos corrientes están expuestos por la luz astral de los rayos catódicos generados por estos médium; la imágenes se fotografían en su cerebro(...)existen por tanto, según Jules Bois, “ miradas que lanzan rayos x”(Chéroux et al., 2009, p. 152).

En una conversación con Carlos Monsalve, al exponerle reflexiones sobre la fotografía del pensamiento y los experimentos con electricidad en placas de vidrio de Sugimoto, me aseguro con un tono convincente que científicos rusos experimentaron con sujetos humanos con el fin ideológico de encontrar tecnologías para el control de la mente. Gulags experimentales donde reos disidentes eran utilizados como conejillos de indias. Verídico o no, Monsalve, hombre de ciencia, que ha dirigido sus lentes tanto a las estrellas como a los fondos marinos y las rocas, dejó una incertidumbre en la cual no había reparado.

De nuevo fórceps sujetando cuerpos desde los cuales emergen figuras transparentes, efluvios espiritistas, en conjunto con ectoplasmas flotantes, imágenes de lo paranormal. Telepatía lisa y flotantemente. Médiums de lo invisible. Londe, Muybridge y Bertillon, Baraduc, Darget, Fukarai.

Cada uno de ellos desde sus delirios con la fotografía, crearon sus propias máquinas de visión de lo invisible. cámaras experimentales-fotográficas: cronofotografías, rifles fotográficos, cámaras estereoscópicas de doble lente, tubos de Crookes, telescopio, sensores de actividad paranormal, cajas de 16 lentes todos sincronizados captando hasta el último momento lo que hasta hace un disparo era invisible al ojo humano, el tiempo es fraccionado hasta el infinito, la fugaz suspensión del caballo quedaba en evidencia frente a la comunidad científica. La fotografía era capaz de captar lo intangible a la percepción humana. Bertillon, hombre de estadísticas, buscaba el sueño de ejercer un control policial total, mediante el archivo

sistemático de los hombres. Para ello creó una máquina fotográfica inmensa de control de las superficies de la cultura visual de la época. Nadie podría rehuir de ella.

En el manicomio de la Salpêtrière el fotógrafo Albert Londe experimentaba con la tecnología de punta del medio fotográficos: rayos x, crono-fotografía, estereoscopia, y cuanto dispositivo encontrase. De sus experimentos en la construcción de imágenes es que surge parte de la iconografía de la Salpêtrière, archivo fotográfico-científico de las enfermedades mentales que se trataban ahí. Es una compilación incesante de mujeres sometidas a una cantidad enigmática de experimentos y tortuosidades, desde la hipnosis, donde el doctor Charcot dominaba la mente humana de sus pacientes hasta experimentos de reacción muscular con varas puntiagudas que atravesaban los brazos de estas mujeres.

2.5 III



Figura 11: Camilo Pardow, fotomontaje.

Zona de seguridad, rayos que habitan el mundo de lo imperceptible, incrustaciones radiantes en el espesor del cuerpo; huesos, vísceras, piel y sombras negras de vacío material.

En el año 1895 Wilhelm Conrad Roentgen publica la primera radiografía de la historia, con el uso del tubo Crookes, el científico lograba dejar para la inmortalidad el anillo de diamante de su esposa con el uso de los rayos x. Con las fotografías resultado de su máquina-médium sería galardonado con el premio nobel de medicina. Sin embargo en la actualidad su doble histórico resurgiría de máquinas Rontgianas.

En mayo de 2015 los guardias de una frontera se encontraron horrorizados por encontrar mediante técnicas de vigilancia a un niño dentro de una maleta. La imagen tomada por los organismos fronterizos, hecha a partir de un scanner componía la figura de una persona acurrucada dentro de la maleta, Abou el niño en cuestión, estaba tratando de pasar ilegalmente por frontera española. Documento de la barbarie y la infamia nos remite a confrontarnos con el montaje histórico. Con esa imagen de vigilancia profundizando el cuestionamiento por las técnicas científicas y de vigilancia actuales de la fotografía develando el carácter ideológico político de lo invisible como metáfora de una búsqueda histórica de la fotografía que puede remontarse hasta los principios del medio. Documentos de la barbarie y la infamia, pasado y presente interconectados por la radiación friccionan las profundidades de las sombras históricas del archivo.

2.6 Montaje de obra, registro fotográfico.



Figura 13: Camilo Pardow, Detalle de dispositivo de visualización tridimensional

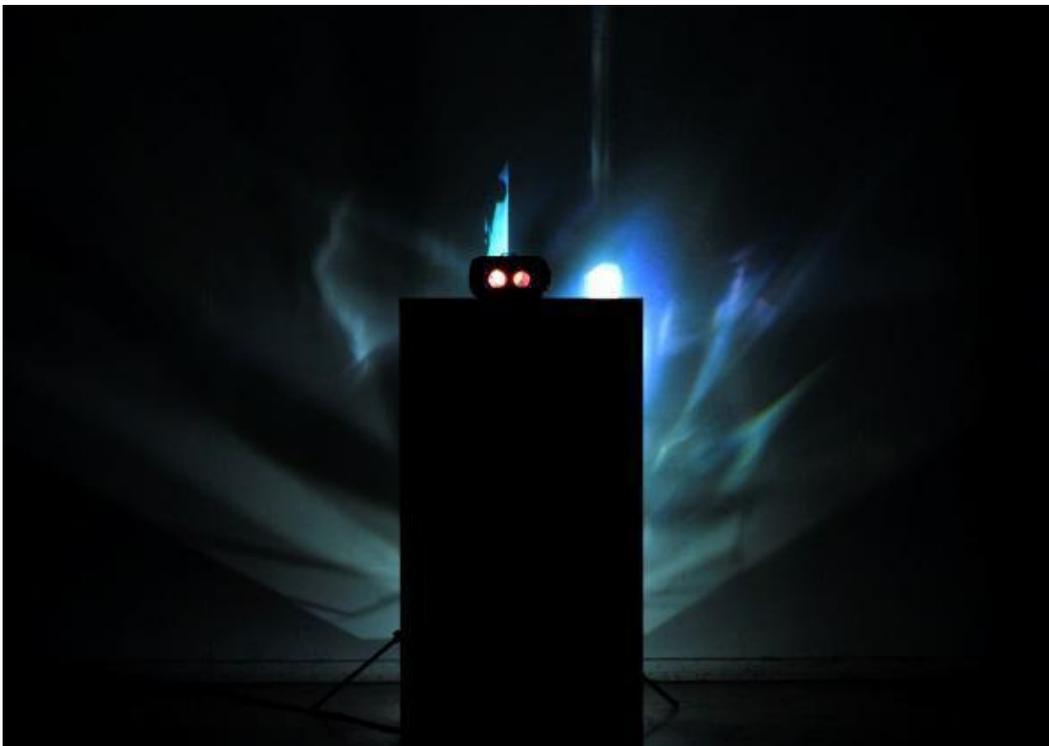


Figura 14: Camilo Pardow Vista de frontal instalación. Registro artista.



Figura 15: Camilo Pardow, proyección sobre vidrio y reflexión de láser, Vista de lateral instalación. Registro artista.

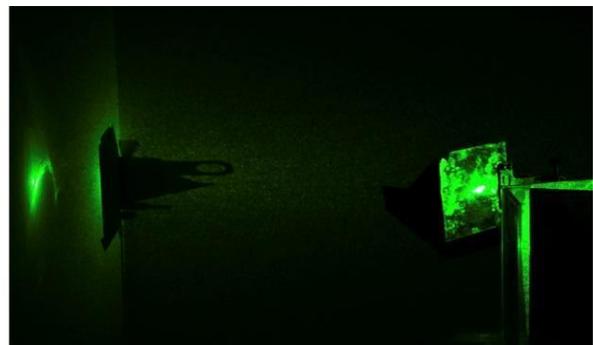


Figura 16: Laser impactando dispositivo con sensor de luz y proyección de transparencia. Registro autor.

3. CAPÍTULO 3: ¿ES POSIBLE RECORDARTE SIN HABERTE CONOCIDO?

3.1 Montaje de obra, registro fotográfico.



Figura 17: Camilo Pardo, Vista de frontal instalación. Registro autor.



Figura 18: Camilo Pardow, Vista de frontal instalación. Registro autor.



Figura 19: Camilo Pardow, Vista de frontal instalación. Registro autor.



Figura 20: Camilo Pardow, Fotograbados en placas de cobre, archivo álbum familiar. Registro autor.

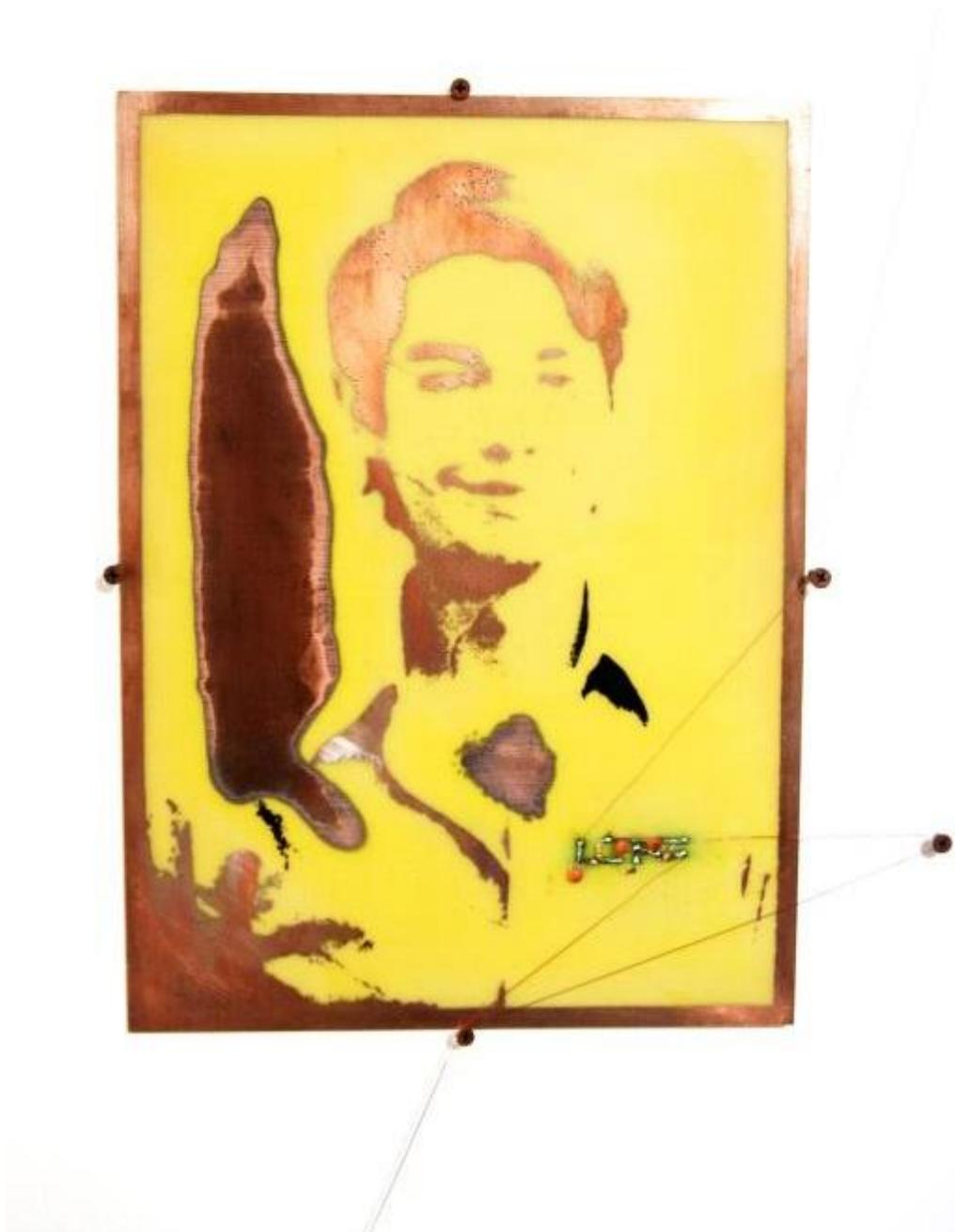


Figura 21: Camilo Pardow, Fotograbado en placa de cobre con circuito para grabación con diodo de Alex Schneider, archivo álbum familiar. Registro autor.



Figura 22: Fotograbados en placas de cobre, material de archivo de prensa Operación Colombo. Registro autor.



Figura 23: Fotograbados en placas de cobre, material de archivo de prensa Operación Colombo. Registro autor.

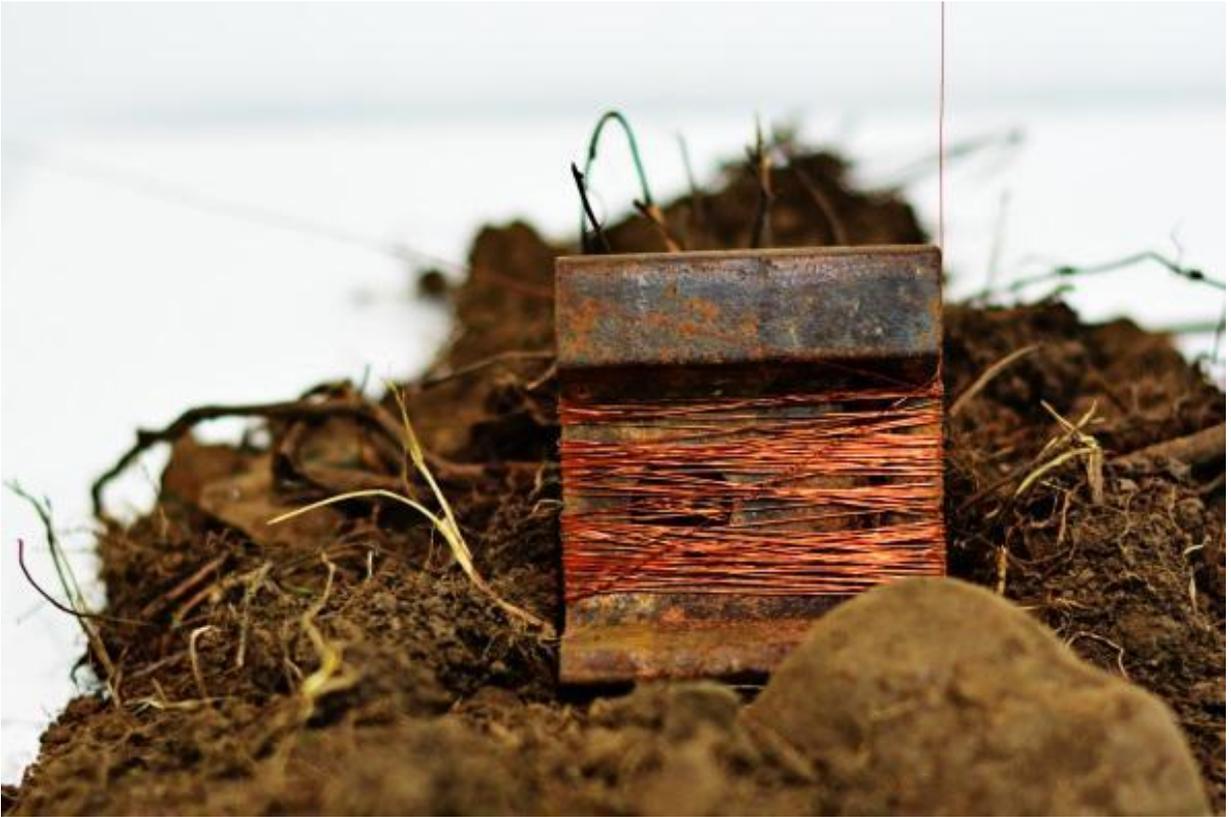


Figura 24: Camilo Pardow, Riel cobrizado enrollado al circuito para grabación con diodo de Alex Schneider a la antena. Registro autor.



Figura 25: Camilo Pardow, Fotograbados en placas de cobre, archivo álbum familiar. Registro autor.

3.2 Fundamentos de la obra:

A partir de la experiencia con la obra *Rayografía: historia de la fotografía y lo invisible expuesto* en el capítulo anterior en conjunto con el imaginario proveniente del culto a los muertos manifestado en la fotografía espiritista decimonónica y su búsqueda de energías sobrenaturales, es que di comienzo a este proyecto donde utilizo imágenes de archivo las cuales se conectan a un dispositivo de escucha paranormal utilizado por investigadores que buscan mediante frecuencias sonoras el mismo fin, la captura de longitudes de onda visual o sonora de energías invisibles de los muertos a la percepción de los vivos.



Figura 33: Camilo Pardow, Fotografiado en placa de cobre. Registro autor.

¿Es posible recordarte sin haberte conocido? consiste en una instalación fotográfica que investiga artísticamente en un archivo fotográfico de positivos en gelatinobromuro de Hugo Daniel Ríos Videla, detenido desaparecido en el año 1975. Se suman a la obra páginas de diarios involucrados en el montaje mediático realizado por la dictadura cívico-militar chilena denominado Operación Colombo, donde Hugo fue secuestrado, torturado y desaparecido.

La instalación se compone de placas de fibra de vidrio y cobre, las cuales mediante una técnica de grabado con ácido son conectadas a un circuito para grabación con diodo de Alex Schneider, el cual se ocupa en la transcomunicación instrumental-(TCI), disciplina que investiga sucesos paranormales mediante la grabación de frecuencias sonoras. Todas las placas van conectadas como la antena del dispositivo mediante un cable de cobre que forma figuras geométricas que unen las placas y termina enrollada en trozo de riel cobrizado instalado sobre un cerro de tierra.

Las imágenes se acoplan al dispositivo en forma de antena receptora de ondas sonoras de voces del más allá. Captan para evocar el olvido y se corporizan en el cobre como aparato estético-político donde el arte visibiliza lo que la memoria hegemónica busca borrar; en una poética de la memoria de hacer presente fuerzas invisibles, donde el cobre y las imágenes de la tragedia confluyen en un aparato sonoro. A la vez se articula como ritual de remembranza, origen del arte en el culto a los muertos; un lugar donde varias energías abren la percepción sobre esa memoria política.

La relación perceptual de la obra converge en estos dos medios, fotografía y gráfica, para acoplarse a un circuito electrónico a modo de antena. Las imágenes por tanto se transforman en materiales receptores de ondas sonoras que intensifican la señal en la medida que se conectan entre sí para recuperar una memoria y un cuerpo desaparecido.

El Cobre se abre como receptor de radiaciones sobrenaturales y a la vez como material sensible fotográfico, es decir, se presenta la sensibilidad del cobre como metáfora fotográfica. Mediante foto-serigrafía se transfieren las imágenes para luego ser sumergidas en ácido para grabar la imagen. A partir de la reacción del ácido con la placa suceden diversos procesos o capas de imagen que adquieren visualidades diversas. En el proceso creativo pude indagar en estas distintas capas del grabado; las imágenes siguen siendo mordidas por el ácido, lo que altera permanentemente las transferencias produciendo imágenes prístinas después de pulirlas, o en su caso contrario derruidas. Los fotograbados cambian de positivo a negativo según la iluminación, sea luz reflejada o transmitida, produciendo diversos tonos del cobre. Las imágenes se adhieren a placas de circuitos que forman caminos geométricos que transportan energía en una concatenación o encadenamiento de transducciones: la imagen funciona como conexión y riel energético.

El cobre como recurso natural/político también sustenta el uso de esta materialidad en la obra. La utopía del cobre conectaría las redes productivas de la industria socialista en el periodo de la Unidad Popular. La industria nacional alcanzaría con su nacionalización el más alto grado de desarrollo, lo que nos permitiría por primera vez en nuestra historia alcanzar la emancipación. Sin embargo, en nuestra actual crisis ecológica el cobre y su distopía envenenan la sangre de poblaciones enteras. El cobre ha sido utilizado como medio receptor de energías invisibles en la electrónica, pero también contiene una fuerza simbólica histórica y artística:

“el tema de la batería primera de la alquimia. La batería primera se compone de una olla de barro que contiene una barra de hierro y un cilindro de cobre. La barra y el cilindro están aislados con asfalto, y la adición de un ácido origina una diferencia potencial. (...)La Alquimia esta batería primera de la mitología. Afrodita/Venus (cobre) casa con Hefaistos/Vulcano y engaña a su esposo von Ares/Marte (Hierro). El engañado vuelve a capturar a su esposa y al amante con una red de bronce. En consecuencia. Las instrucciones de fabricación dicen así:<<Fíjese... hierro y cobre mediante el arte del herrero. El asfalto es inflamable y se encuentra en las cercanías de los volcanes, que están consagrados al dios de los herreros. El hierro y el cobre

han sido traídos en una olla de barro cocida a fuego y con forma de matriz.”(Beuys & Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994, p. 243).

En 1978 Joseph Beuys produce FOND II, una instalación donde fabrica una batería artesanal que se conecta a dos mesas de cobre que al estar a corta distancia produce una chispa eléctrica. La batería es un artefacto que utiliza el cobre para transformar la energía química en eléctrica :“Si se conecta una pila seca de uso de corriente a un circuito, fluye del cátodo, que es una barra de carbón, al ánodo (casi siempre de Zinc o magnesio) una corriente hasta que se iguala a la caída de potencial de ambos polos(...) una tensión de 12 voltios producida mediante una conexión en serie aumenta a 20.000 voltios por medio de un transformador tesla y es conducida a dos mesas de cobre de laboratorio, cuyas esquinas están tan próximas que generan una chispa visible”(Beuys & Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994, p. 245).



Figura 36: Joseph Beuys produce FOND II. Registro artista

Su poética se da en los orígenes del arte como material mágico y alquímico. Para Beuys El cobre y el fieltro como materiales transductores donde fluye energía invisible, en palabras del autor <<*la electricidad...tiene mucho que ver... con las fuerzas concentradas en el centro de la tierra y con nuestro planeta en general...>>. La electricidad es un <<fenómeno que transcurre subterráneamente, es decir, sub-sensorial>>.”(Beuys & Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994, p. 245).*



Figura 37: Camilo Pardow, Riel cobrizado enrollado al circuito para grabación con diodo de Alex Schneider a la antena. Registro autor.

En relación con la utilización de archivo y la transferencia, la fotografía ha funcionado como un espejo de donde emergen las imágenes del mundo que traspasa las fronteras mediales. Como plantea Hans Belting “Las propias imágenes son intermediales: continúan transitando entre los medios históricos de la imagen inventados para ella. Las imágenes son los nómades de los medios. Desmontan su campamento en cada medio nuevo que se establece en cada historia de las imágenes, antes de mudarse al siguiente medio. Sería un error confundir estas imágenes con estos medios. Los propios medios son un archivo de imágenes muertas. A las que solo animamos con nuestra mirada. Las imágenes fotográficas también tienen un lugar en el antiguo espectáculo al que podemos llamar teatro de las imágenes. Aquí han aparecido, en escena diversos medios, aunque siempre han sido solo una aparición temporal.” (Belting, 2010, p. 265). La transferencia resulta ser una operación intermedial que se despliega en la experiencia gráfica y apropiación del archivo fotográfico de una memoria desaparecida. El sentido de esta operación está en la materialidad del cobre: las imágenes fotográficas se fungen en él y se adhieren a su poética.

Para finalizar, las imágenes impresas en las placas son un mosaico de un micro archivo fotográfico familiar de Hugo Ríos en conjunto con imágenes de la Operación

Colombo. Como metáfora, en este trabajo utilicé el riel en alusión a los llamados *vuelos de la muerte*, que consistían en hacer desaparecer a los detenidos atando sus cuerpos a rieles, para posteriormente lanzarlos al mar y que estos se hundieran en sus profundidades. La práctica artística actúa con el efecto de presencia, donde la ontología fotográfica se expande a lo invisible. Para visibilizar esta paradoja se utilizan poéticas de la memoria política, que testimonian a las máquinas de muerte que no solo hacían desaparecer los cuerpos sino que también buscaban invisibilizar la muerte misma.



Figura 34: Camilo Pardow, Experimentación y producción. Registro autor.



Figura 35: Camilo Pardow, placa de cobre contra-luz. Registro autor.

3.3 Transcomunicación instrumental-TCI

La investigación creativa de esta obra tuvo lugar en un laboratorio de transcomunicación instrumental impartido por los artistas Luciana Ohira y Sergio Bonilha en el centro cultural NAVE. La Transcomunicación Instrumental fue muy popular en los 1970, donde investigadores psíquicos afirman tener contacto con energías sobrenaturales de seres que han fenecido mediante de máquinas como radio, computadores, televisión, teléfono y fax.

La Transcomunicación Instrumental ha sido objeto de múltiples controversias al indagar en la existencia de un contacto interdimensional con los muertos. En el laboratorio se reflexionó sobre este tema en relación con prácticas artísticas que buscan instalar las preguntas sobre la muerte, lo invisible y espacios interdimensionales. También se produjeron dos dispositivos de escucha paranormales; circuito para grabación con diodo de Alex Schneider 1969 y el psicofono de Franz Seidl 1973. La construcción de estos aparatos tenía la característica de hacer la antena mediante transferencia por calor de imágenes con impresión láser.

Después de esta experiencia es que tomé la decisión de relacionar la fotografía como medio de la captura de lo invisible con aparatos de escucha paranormal a partir de la memoria de un álbum fotográfico de un detenido desaparecido.

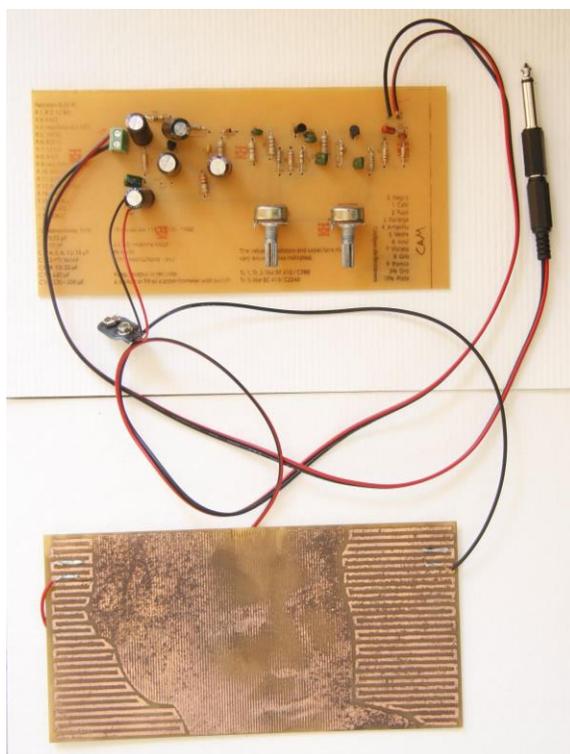


Figura 26: Camilo Pardow, Psicofono de Franz Seidl, Registro NAVE.



Figura 27: proceso de produción Psicofono de Franz Seidl. Registro NAVE.



Figura 28: proceso de producción Psicofono de Franz Seidl. Registro NAVE



Figura 29: proceso de producción mediante transferencia con calor a placas de cobre de Psicofono de Franz Seidl. Registro NAVE.

3.4 Archivo álbum familiar y de prensa operación Colombo

Este archivo pertenece a Teresa Izquierdo, esposa de Hugo Ríos Videla antes del momento de su secuestro y posterior desaparición. Este archivo realizado por ella tuvo la intención de hacer una recopilación de fotografías que narraran la historia de Hugo hasta el momento en que desaparece. El álbum incluye 14 fotografías análogas blanco y negro y de fotografías familiares acompañadas con breves textos sobre la vida de Hugo.

Aquí se presenta un extracto de la memoria de Teresa Izquierdo sobre Hugo Ríos:

“Yo también había soñado con él. Se me apareció como “Antonio Torres Heredia, moreno de verde luna, voz de clavel varonil...”. A estos versos de García Lorca les pedí prestado el nombre Antonio y también el presagio “Antoñito el Camborio, aquel gitano que fue asesinado en un camino. Cerca del río Guadalquivir”. *Moreno de verde luna, /anda despacio y garboso. /Sus empavonados bucles/ le brillan entre los ojos.* Hicimos una cita a ciegas en el lugar más mágico de Santiago, la Plaza Italia, donde todo converge y se licúa. Para mí la Plaza Italia es el corazón de la ciudad y cuando me siento triste me voy para allá. Muchas veces, desde aquella tarde en que nos conocimos, he ido al mismo lugar donde por primera vez Antonio me tomó la mano y nos besamos. Allí, al lado de la estatua de Balmaceda, le he enterrado cartas y regalos, allí he buscado su apoyo y le he entregado mi cariño desde que su cuerpo se esfumó aquel 14 de febrero de 1975. (...)

Nació nuestro niño: fue hombre y se pareció a su padre. La suerte estaba echada y Antonio me dijo que si él moría yo debería buscar otro padre para Manuel. Me pidió que rehiciese mi vida, al mismo tiempo que estaba tan feliz y enamorado de su pequeño niño lindo, su pequelín ¡Ay, qué terribles cinco de la tarde! / *¡Eran las cinco en todos los relojes!* / ¡Eran las cinco en sombra de la tarde! Eran las cinco de la tarde cuando en un día de verano, mi apuesto y joven compañero se despidió con un gesto de saludo y una mirada de amor hacia nuestro hijo que reposaba en mi falda. Se alejó

de la población donde convivíamos con las personas más pobres y solidarias de la ciudad. Iba vestido de manera deportiva y en su bolso amarillo llevaba una pistola marca Staier. La situación era complicada. Habían pasado dos días interminables desde que el guatón Pedro debería haber aparecido y mi peque se iba al punto de rescate del cual nunca regresó. Pasaron las horas, los días, y yo me abrazaba a Manuelito esperando no sé qué milagro. Pasaron los meses y solamente rumores alimentaban mi pesadilla: que cayó preso, que lo hirieron, que murió, que no era él el muerto, que desde la casa de tortura Villa Grimaldi lo sacaron un día a fines de febrero 1975, que iba encadenado junto a otros doce compañeros y se lo llevaban ¿Dónde? Al país de los desaparecidos. Y se fue para siempre mi moreno de verde luna, voz de clavel juvenil.

Yo lo esperé, seguí luchando, pero el huracán era demasiado fuerte para un niño indefenso. Incluso podría ser un rehén, situación probable, ya que la represión no se detenía ante nada. Ese fue el fin de nuestro trio. El padre se había convertido en un detenido desaparecido, yo en una resistente clandestina que intentaba cumplir con la misión que me había dejado mi socio, y mi niño era puesto a salvo y recibido por mi familia. Nunca más volveríamos a vivir juntos los tres. Lo que quedó de esa tragedia se transformó en una realidad amarga y definitiva cuando unos meses después apareció su nombre, Hugo Daniel Ríos Videla, en una lista de cincuenta y nueve revolucionarios “muertos en Argentina”. “Como ratones exterminan a miristas”, decía el diario *La Segunda*. Nada más distinto a una rata era mi socio. Era adorable, cómo no iba a estar enamorada de él si su belleza era completa, apasionado, valiente, sensible, lleno de valores que lo hacían estrellarse contra el mundo de injusticias que veía. Por fuera era atlético delgado de rasgos finos como Antonio Torres Heredia, *Camborio de dura crin, / moreno de verde luna, / voz de clavel varonil: / ¿Quién te ha quitado la vida?*

Otro 14 de febrero y los años no han pasado. La imagen de mi Peque quedó grabada en mi cuerpo y en mi alma.” (Jiménez, A. & Izquierdo, T, 2015, p 56)

Extracto del libro **Antes de perder la memoria**, de Ana María Jiménez y Teresa Izquierdo. Carta número 7, Moreno de verde luna, de **Teresa Izquierdo** (fallecida el 19/02/2016, sin conocer el destino final de su marido detenido desaparecido).



Figura 30: Álbum familiar de Hugo Daniel Ríos Videla.

EL Caso de los 119, Operación Colombo fue un operativo ejecutado por la Dirección Nacional de Inteligencia (DINA) en los años 1974 y 1975, destinado a encubrir la desaparición forzada de 119 militantes opositores de la dictadura chilena. El objetivo de este montaje mediático fue hacer creer que los desaparecidos habían muerto víctimas de purgas internas y enfrentamientos con fuerzas de seguridad extranjeras.



Figura 31: 24 de julio de 1975, portada diario La Segunda



Figura 32: 22 de julio de 1975, Revista "Lea" de Buenos Aires

4. CONCLUSIÓN

“Muchos investigadores han analizado esta maquinaria de des-imaginación que permitía a este SS decir: <<Tal vez haya sospechas, discusiones, investigaciones de los historiadores, pero no podrá haber ninguna certidumbre porque con vosotros serán destruidas las pruebas. Aunque alguna prueba llegase a subsistir, y aunque alguno de vosotros llegara a sobrevivir, la gente dirá que los hechos que contáis son demasiado monstruosos para ser creídos”

Didi-Huberman

“Signo viene de *sema*, piedra sepulcral. *Sema cheein*, en homero, es levantar una tumba. El signo al que se reconoce una sepultura precede y funda el sino de semejanza (...) en lengua litúrgica, <<representación>> designa <<un féretro vacío sobre el que se extiende un paño mortuorio para una ceremonia fúnebre>>”.

Regis Debray

Las fotografías de este archivo familiar se vuelven, de esta forma, signos de lo invisible que permiten imaginar lo inimaginable contra todo acto de borradura. Como sostiene Didi-Huberman sobre la importancia de fotografías sobrevivientes del holocausto judío, “las fotografías de agosto de 1944 se dirigen hacia lo inimaginable y lo refutan. Primera época de lo inimaginable: la << Solución final >> como máquina de <<des-imaginación >> generalizada. Hacer desaparecer la psique de las víctimas, su lengua, su ser, sus restos, los instrumentos de su desaparición e incluso sus archivos, la memoria de esta desaparición >>” (Didi-Huberman, 2004, p. 7). En el proceso creativo tuve la posibilidad de indagar en la memoria de historias que se vieron forzadas a desaparecer, donde la crueldad de los acontecimientos sobrepasa el límite de la imaginación. Reflexionar sobre lo inimaginable y la crueldad de esta experiencia centra la atención sobre la muerte y el acto perceptual de ella para abrir al arte a la idea de lo invisible y lo sobrenatural como expansión de nuestra memoria política, en una época que niega las desapariciones forzadas y donde emergen movimientos políticos que legitiman el terrorismo de Estado. Las poéticas de la memoria son, en este contexto, urgentes y necesarias frente al poder que se expresa en maquinarias de des-imaginación: máquinas políticas e ideológicas del olvido.

Debo agregar que la indagación teórica e histórica en la historia de la fotografía sobre lo invisible también fue clave el fundamento del proyecto: entender la historia del medio como memoria de los desaparecidos y la fotografía como un arte que puede manifestar, mediante diversas operaciones poéticas-técnicas-estéticas, actos de aparición-desaparición y presencia-ausencia. Hacer de estas paradojas el núcleo ontológico de lo fotográfico como máquina de memoria.

Por otro lado esta experiencia me llevó a indagar satisfactoriamente en otras técnicas de producción de la imagen, como lo es el grabado y la serigrafía con su diversidad de formas de expresión y densidades formales en la materialidad del cobre y su poética. Hacer un trabajo sobre la apropiación de archivo fue un desafío en el sentido de que era un lugar inexplorado en mi formación como fotógrafo pero en el cuál veía un potencial enorme como práctica artística en una época de hiper-producción de imágenes exacerbadas por la vacuidad del mercado. Encontrar un micro

archivo con fotografías gastadas y derruidas por el tiempo para hacer una instalación artística en base a la producción de una máquina paranormal que evoca la memoria de un detenido desaparecido abrió y expandió mis capacidades creativas a derivas que no había experimentado de las cuales no puedo sino agradecer.

El signo del horror y el mal radical se expresan en los archivos de nuestra historia reciente. En palabras de Bataille: “Auschwitz es el hecho, el signo del hombre. La imagen del hombre es inseparable, desde entonces, de una cámara de gas” (Didi-Huberman, 2004, p. 52). No hay fotos de las torturas de las dictaduras latinoamericanas ni tampoco de los momentos previos de desaparición de personas, esto implica cierta imposibilidad que una fotografía represente o pueda manifestar la violencia y las atrocidades vividas en la dictadura chilena. Por esta razón, las imágenes se vuelven tumbas y lápidas de la tragedia, las cuales se encarnan en materiales simbólicos cuyos signos inevitablemente adquieren el rostro visible de la crueldad.

Sin embargo el sentido original de este archivo de Teresa Izquierdo se funda en levantar estas imágenes como signos de resistencia y recuerdo de la historia de Hugo Ríos antes del golpe de estado, donde podemos visualizar fotografías que corresponden a momentos que reconstruyen la vida familiar que se vio fragmentada con el golpe de estado. Estas imágenes funcionan no como una representación de una ausencia sino como catalizador de la presencia del desaparecido. Estas imágenes se alzan contra esta crueldad y se utilizaron en contextos políticos para denunciar la violencia que el estado trató de ocultar.

A falta de tumbas donde recordar a los desaparecidos, encontramos fungidas en las imágenes, poéticas de la memoria que luchan por que esta experiencia no se vuelva a repetir.

Bibliografía

Jiménez, A. & Izquierdo, T. (2015) *Antes de perder la memoria*. Santiago; Cuarto propio.

Belting, H. (2010). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz.

Beuys, J. & Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Eds.). (1994). *Joseph Beuys*. Madrid.

Chéroux, C. Garrido, A. & Solares, M. (2009). *Breve historia del error fotográfico*. Oaxaca de Juárez, Oaxaca: Ediciones Ve.

Didi-Huberman, G. (2004) *Imágenes pese a todo, memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós.

Debray, R. & Hervás, R. (2010). *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Guasch, A. (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010*. Madrid; AKAL.

Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Web

Peris, P. (2014). *Cristian Kirby. Los 119*. Jaume Peris Blanes Departamento de Filología Española, Universidad de Valencia. Disponible en:<http://www.cristiankirby.cl/wp-content/uploads/2018/01/Cristian-Kirby.-JAume-Peris.pdf>

Derrida, J. (2012). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Disponible en:<https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/maldearchivo.pdf>

Leibniz, G. (1720). *Monadología*: Disponible en:<https://www.philosophia.cl/biblioteca/leibniz/monadologia.pdf>

Benjamin, W. (2008). *Sobre el concepto de historia*. Disponible en:<https://www.circulobellasartes.com/benjamin/obra.php?id=6>