



UNIVERSIDAD
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTE
MAGÍSTER EN INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN FOTOGRÁFICA

IDENTIDAD Y TERRITORIO:

imágenes desde los límites de la fotografía

Felipe Andrés Retes Álvarez

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

Profesora Guía: Andrea Jösch

Agosto, 2019

AGRADECIMIENTOS

A todo el equipo docente del programa, por la humildad y amabilidad a la hora de entregar conocimientos, en especial a Andrea Jösch por su gran apoyo en la realización de este y otros proyectos.

A mis compañeros de curso, por la desinteresada retroalimentación de saberes y por la amistad que algunos me siguen brindando fuera de las aulas.

A mi familia, por apoyarme incondicionalmente en los caminos que he decidido recorrer.

A mis amigos, por el amor real que siento en cada abrazo y por alentarme a siempre creer en mí mismo.

Y a Valentina y Maya, quiénes con su cariño y disciplina, no permitieron que abandonara la realización de esta memoria.

ÍNDICE

Resumen pág. 4

Introducción pág. 5

Capítulo 1: pág. 7

La ciudad es infotografiable:

reflexiones en torno a la obra *Nictálope, de lo real a lo imaginario* (2013)

y *Paraíso, reflexiones sobre una ciudad imaginaria* (2014)

Capítulo 2: pág. 16

La imposibilidad de representar la ciudad abre paso a la posibilidad de habitarla:

reflexiones en relación al proyecto *Cuaderno de ruta* (2015).

Capítulo 3: pág. 25

La imposibilidad del retrato:

reflexión en torno a la obra *Rostro Inaprehensible* (2016) y los conceptos de retrato e identidad.

Capítulo 4: pág. 47

¿Es posible representar la identidad? Reflexiones en torno a la obra "Otro yo" (2016).

Conclusión pág. 55

Referencias Bibliográficas pág. 58

Imágenes pág. 61

Resumen

Este texto, de manera cronológica y progresiva, nombra y describe una serie de obras realizadas entre los años 2013 y 2016. La intención de estructurar así esta memoria de obra, persigue el objetivo de evidenciar y entender de mejor manera el proceso creativo, reflexivo y material que he recorrido, y como este proceso se vio notablemente enriquecido con el programa y contenidos del Magíster.

Durante estos años, los motivos fotográficos de dichos proyectos han ido cambiando, desde el recorrido nocturno por las calles de Santiago (*Nictálope, de lo real a lo imaginario, 2013*), para luego dar paso a postales recogidas de las travesías diarias trabajando como cartero en la comuna de Pudahuel (*Cuaderno de ruta, 2015*), hasta llegar a fotografiarme a mi mismo (*Rostro inaprehensible, 2016*) y luego a diferentes personajes de mí mismo rango etario o que tuvieran ciertas similitudes con mi persona (*Otro yo, 2016*).

Pese a estos desplazamientos, la intención o problemática esencial, de referirse a las diferentes rupturas o quiebres que se suceden simultáneamente durante el proceso fotográfico, deviniendo en descalces entre la realidad, su representación y la forma en cómo nos relacionamos con ella, no sólo se mantiene como una constante, si no que se ha ido profundizando, permitiéndole ampliarse a nuevas problemáticas y diferentes capas discursivas, referentes al motivo fotográfico, al procedimiento técnico y al medio en el que estas imágenes se desenvuelven.

Introducción

La fotografía históricamente ha influido de forma directa en la construcción de nuestros imaginarios, creando imágenes de los lugares en los que vivimos y de quiénes somos, que son los que, en definitiva, determinan la manera en cómo percibimos nuestro entorno y a nosotros mismos, señalando la forma de relacionarnos a partir de esas percepciones e imágenes, muchas veces heredadas de tradiciones antiguas o impuestas por las redes sociales y medios masivos de comunicación.

Es por eso que, a pesar de que el rostro humano o una locación de la ciudad puedan parecer dos ámbitos de exploración o estudio completamente distintos, uno enmarcado en el paisaje y el otro en el retrato, se pueden acercar al entender que ambos son un “territorio” que ha sido construido, moldeado o incluso dinamitado por la fotografía, representando arbitrariamente tanto el espacio natural o el género humano, construyendo identidades de individuos o grupo sociales.

A partir de los diferentes proyectos fotográficos analizados, esta memoria articula los procesos investigativos de carácter artístico y material, los cuales van encadenando diferentes reflexiones y discursos con respecto a temas como identidad, información, retrato e imaginario, entre otros. Lo que se pretende, es cuestionar dichas construcciones, las que hoy más que nunca resultan completamente ilusorias, sabiendo que la condición mimética y la información fidedigna que suponía proporcionar la imagen fotográfica ha sido totalmente desmentida. Esto, sumado al cambio de paradigma que significó el paso de la fotografía análoga a la digital, deviniendo en la absoluta pérdida de su materialidad, circulando ahora, fugazmente, por millones de pantallas. Nuevas representaciones que, de alguna forma, terminan por suplantar digitalmente la experiencia física y material que constituye el habitar el lugar en el que suceden nuestras vidas, como la trascendental experiencia de construir nuestra identidad.

Los diferentes proyectos descritos y analizados insisten en procedimientos que develan dichas problemáticas y cuestionamientos, deviniendo en una premisa que es transversal en cada uno de los trabajos: al querer entregar información fidedigna y objetiva sobre un individuo y su identidad o sobre un espacio urbano y su naturaleza, la fotografía fracasa rotundamente. Pero, a pesar de que dicha premisa pudiera parecer un tanto pesimista, es aquí donde surgen infinitas posibilidades en el ámbito artístico para referirse a aquellas representaciones y construir activamente nuevos imaginarios. Sin embargo, a pesar de estas innegables apreciaciones, se sigue perpetuando el modelo del retrato fotográfico tanto por artistas, instituciones gubernamentales o usuarios de redes sociales, lo que nos hace pensar que el potencial de este género, y el motivo de su fuerte arraigo en nuestra cultura e imaginario visual, no radica en la oportunidad que esta ofrece para hablarnos de la identidad de un individuo o grupo social, sino que, el aparente e inquebrantable vínculo entre la imagen fotográfica y su referente, parece permitir el uso del retrato con fines de control asociados al poder político y económico.

Capítulo 1

La ciudad es infotografiable: reflexiones en torno a la obra *Nictálope, de lo real a lo imaginario (2013)* y *Paraíso, reflexiones sobre una ciudad imaginaria (2014)*

"Para algunos entonces, no hay ciudad sólo discurso, para otros, inmediatez sin referencia, para la mayoría una urbe inconstante almacenando su desigualdad y futuro sin generosidad ni cálculo".

Carlos Ossa

El único proyecto aquí descrito que no fue realizado en el marco del programa de Magíster es *Nictálope, de lo real e imaginario*, proyecto fotográfico con el que postulé (exitosamente) al título de Fotógrafo Profesional en el epílogo de mi formación de pregrado. Más allá de que este proyecto constituye mi primer trabajo importante, al ser expuesto en diferentes galerías de Santiago (Centro de Arte Experimental Perrera Arte, 2014. Biblioteca Viva Sur, 2015. Foto Galería Arcos, 2015. Ekho Gallery, 2015), resulta menester incluirlo en esta memoria por la importancia que tiene para el estilo con que me enfrento al quehacer fotográfico, convirtiéndose en una especie de manifiesto artístico.

Este proyecto se enfrenta a una ciudad que pareciera tener una velocidad determinada, un ritmo acelerado y vertiginoso. En cierto punto, podríamos decir que se alimenta de movimientos raudos y sin pausa. En medio de esta aceleración fatal, Santiago se construye y derrumba a cada momento. Esto sucede principalmente porque lo urbano siempre ha estado fuertemente ligado con la ganancia, el mercado y lo nuevo. De esta manera, la ciudad se nos presenta como un contexto inestable y fugaz, y con esto no sólo me refiero al plano de lo físico y lo material, sino que también al plano de lo mental y psicológico, al imaginario colectivo de la urbe, un imaginario que ha sido construido principalmente a partir de imágenes. Dicho esto,

la fotografía o más bien la imagen fotográfica pareciera articularse como la representación, por naturaleza, de la realidad urbana y de nuestra época contemporánea, ya que rápidamente saltan a la vista similitudes en sus características, como por ejemplo, su instantaneidad en directa relación con la velocidad. Hoy, millones de fotografías se mueven a millones de kilómetros por hora, siendo vistas (o ignoradas), en millones de televisores, computadores y celulares; imágenes fugaces, inmateriales, atemporales y atópicas.



Fig. 1. Sin título, de la serie *Nictálope*, de lo real a lo imaginario.

Pero algo muy diferente es lo que sucede cuando cae la noche, contexto en el que este proyecto se desarrolla. De noche todo se detiene, las calles están vacías, los supermercados cerrados y la gente duerme, o, al menos, la mayoría. Este cambio de contexto también afecta al quehacer fotográfico nocturno,

principalmente porque las precarias condiciones lumínicas imponen un cambio completo en el lenguaje fotográfico. Obturaciones de 5 segundos, 30 segundos o más, hacen que las imágenes obtenidas se distancien de la idea del concepto de “instantánea”, las fotografías se cargan de una temporalidad distinta a la cotidiana, echando por tierra la idea de un instante definitivo. Este cambio producido por la rotación de la tierra sobre su propio eje es tan significativo, que la ciudad de noche pareciera ser otra ciudad y las fotografías realizadas en este contexto parecieran ser las de una ciudad que ni si quiera existe.

Las imágenes reflexionan, entonces, frente a las limitaciones de la fotografía a la hora de representar la realidad, reconociendo la enorme distancia que existe entre el referente y su representación, esto debido a diferentes quiebres, rupturas y metamorfosis que suceden durante el procedimiento fotográfico, en el que juegan un rol primordial los filtros culturales e ideológicos del operador, de modo que tendrá por resultado siempre una imagen única e irreal, sabiendo que lo real es sólo una construcción cultural e ideológica que no precede nuestra existencia. (Fontcuberta, 1997).

La ilusión de realidad e irrestricta objetividad que supone estar presente en las fotografías, ha ayudado a que imágenes completamente subjetivas y arbitrarias sean consumidas como objetivas e imparciales, siendo éstas las que han contribuido visualmente a construir el imaginario colectivo de Santiago, un imaginario de por sí inconcluso, siempre en proceso, con enormes vacíos y constituido por elementos culturales, económicos, políticos e históricos, completamente antagónicos. Estos elementos que constantemente se enfrentan y se diluyen en la idea de ciudad, nos dan al menos una certeza: Santiago es irrepresentable. Esta es la premisa que el proyecto fotográfico pretende ratificar, frente a este imaginario de ciudad inconcluso y falso, construido en base a acuerdos tácitos, borrones y cuenta nuevas, olvidos e ignorancia, postales idílicas que propagan una imagen país primermundista. *Nictálope* propone una nueva mirada de la ciudad, desde otra perspectiva, con otro código y otro lenguaje. En definitiva,

aporta con un nuevo imaginario, y digo aporta porque éste es construido a partir de fotografías despojadas de la manipulación, con fines asociados al poder y sensatas de sus limitaciones y, por sobretodo, conscientes de que “toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera”. (ídem p.15).

La decisión de realizar las fotografías de noche, sumado a cada uno de los elementos que componen el lenguaje fotográfico ocupado y que determinan la estética de las imágenes, guardan directa relación con la idea de proponer una mirada de la ciudad diferente a las existentes. Estas imágenes resignifican espacios comunes o triviales, a través de un “claroscuro fotográfico”, con el que se desvanece el tejido de la ciudad. Cada una de las locaciones se presentan inconexas entre sí, quebrando la idea de un engranaje o conjunto urbano. Las obturaciones son largas, imposibles de realizar sin trípode, de este modo, las fotografías se cargan de una temporalidad completamente contraria al ritmo acelerado de la vida en la ciudad. Planos amplios y frontales, composiciones limpias y simétricas, valores diafragmáticos medianos para obtener amplia profundidad de campo, baja sensibilidad para obtener notorias texturas sin que el ruido digital las estropee; todas y cada una de estas decisiones técnicas y arbitrarias a la hora de realizar las fotografías son las que generan el quiebre entre lo fotografiado y la imagen resultante. A partir de lo real se obtiene lo imaginario, una representación arbitraria de lo ficticio que provoca un cambio en los parámetros de la percepción del espectador. Cambia la forma en cómo percibe su entorno, por ende, también cambia la forma de percibirse a sí mismo. Pero, ¿por qué sucede este cambio de percepción? Esencialmente porque el espectador no cuestionará la relación entre dicha representación con la realidad, si no que cuestionará la relación que él tiene con aquel lugar “real” representado a partir del medio fotográfico y que le resulta desconcertante. En simples palabras, el espectador no cuestiona la naturaleza de la fotografía, si no que cuestiona la realidad que percibe en ella, por ende, una analogía de su propia realidad.

Estas fotografías se enfrentan a la homologación que han sufrido las ciudades modernas debido a la visión mercantilista del uso del espacio público o privado, y al mismo tiempo delatan la falta de referencia de este paisaje urbano, su discontinuidad, con articulaciones fragmentarias que provocan que la experiencia real de vivir en la ciudad sufra un colapso. Problemáticas que podemos encontrar en el proyecto *Nocturnos* (Sao Paulo 1998-2002, París 2002-2003, Estados Unidos 2004) de Cassio Vasconcellos (1965), quien se encarga de redibujar la cartografía espacial de estas metrópolis, operando entre los límites de lo real y lo imaginario. Sus enigmáticas polaroids, que mezclan estructuras metálicas de puentes, edificios con vegetación, construcciones de cemento o piedra bajo encuadres y composiciones poco comunes y bañados por luces saturadas de colores rojos, amarillos o azules, consiguen rebelarse frente a la universalización de los espacios urbanos, ya que no podemos visualizar a simple vista el mundo visible tan extrañamente representado, de la misma forma que somos incapaces de ver los intrincados procesos de reestructuración de las ciudades en la época actual, y en definitiva situarnos o encontrarnos en esos contextos.



Fig. 2. Cassio Vasconcellos. Memorial de América Latina #1, de la serie *Nocturnos Sao Paulo*, 1998-2002.

Fuente: <https://www.cassiovasconcellos.com/series/nocturnes-sao-paulo/>

La ciudad de Santiago ha sido fundada en la vacuidad, en la segregación social, histórica, económica, política y cultural. Frente a esta característica se derrumba, de cierta forma, la idea de ciudad, por ello “Nictálope” se articula como una representación acorde con la identidad de la no-identidad, del vacío y de la fragmentación. De esta forma surge una paradoja visual, imágenes en las cuales es muy difícil o casi imposible reconocer la ciudad referenciada. Así se configura un nuevo imaginario, que genera una dislocación (*dis-locare*: descolocar, poner fuera de lugar) en la percepción del espectador con respecto a la relación de éste con su entorno, con la ciudad en la que transita, pero al parecer, no habita.



Fig. 3. Sin título, de la serie *Nictálope*, de lo real a lo imaginario.

Como enunciamos al inicio de este capítulo, la realización de *Nictálope* determinaría gran parte de los posteriores proyectos, y de alguna forma se

convertiría en un *statement*, declarando mis intenciones e intereses: la ciudad, el territorio y el paisaje urbano como campo de estudio, acompañado de un constante cuestionamiento al medio fotográfico, principalmente frente a sus capacidades para representar la realidad y como las representaciones fotográficas determinan nuestra percepción del entorno, influenciando directamente la manera en cómo nos relacionamos con él.

Dicho esto, y siguiendo la misma impronta de Nictálope, durante mi participación en el taller impartido por la fotógrafa argentina Adriana Lestido, en el marco del Festival Internacional de Fotografía de Valparaíso, realicé un pequeño proyecto llamado *Paraíso, reflexiones sobre una ciudad imaginaria* (2014), que está compuesto por fotografías realizadas durante tres días en la ciudad puerto. En dicho proyecto volqué todo lo aprendido y reflexionado en Nictálope, pero ahora enfrentándome a una ciudad realmente desconocida para mí. Con la intención de alejarme de las imágenes que componen el imaginario visual de Valparaíso, me perdí en la ciudad sin ruta alguna. A diferencia del proyecto anterior, estas fotografías fueron realizadas de día, y luego se realizó un proceso de postproducción de las imágenes, pasándolas a blanco y negro, y luego oscureciendo completamente el cielo, cerros, o partes de las imágenes que de alguna forma ligaran inmediatamente las fotografías al contexto inconfundible de Valparaíso. El resultado es una serie de 20 imágenes que fueron parte de una muestra colectiva de los participantes del taller, y luego fueron publicadas en formato *fanzine*, por la editorial independiente Pupa Press, bajo la premisa descrita por los editores como “imágenes en blanco y negro de lugares triviales y fuera de contexto de Valparaíso, nos presentan una ciudad completamente irreal y desierta”.

Este trabajo además de reafirmar las problemáticas del proyecto que lo antecede, que giran principalmente en torno a la arbitrariedad de la construcción de los imaginarios urbanos y las fotografías que lo configuran, también insta nuevas interrogantes que emanan de aquellas locaciones donde se relaciona lo natural y lo artificial, lo rural y lo urbano, generando un desvanecimiento de los supuestos

márgenes de la ciudad. De la misma forma, se hace consiente el andar y la deriva como un recurso indispensable a la hora de enfrentarse a la ciudad, del que se desprenden las nociones del habitar. Y, por último, se identifica la manipulación del medio fotográfico, ya sea en el retoque digital o en algún otro tipo de experimentación material, como un elemento fundamental a la hora de referirse a la problemática de la inmaterialidad de la imagen fotográfica actual.



Fig. 4. Sin título, de la serie *Paraíso*, reflexiones sobre una ciudad imaginaria.

Capítulo 2

La imposibilidad de representar la ciudad abre paso a la posibilidad de habitarla: reflexiones en relación al proyecto *Cuaderno de ruta* (2015).

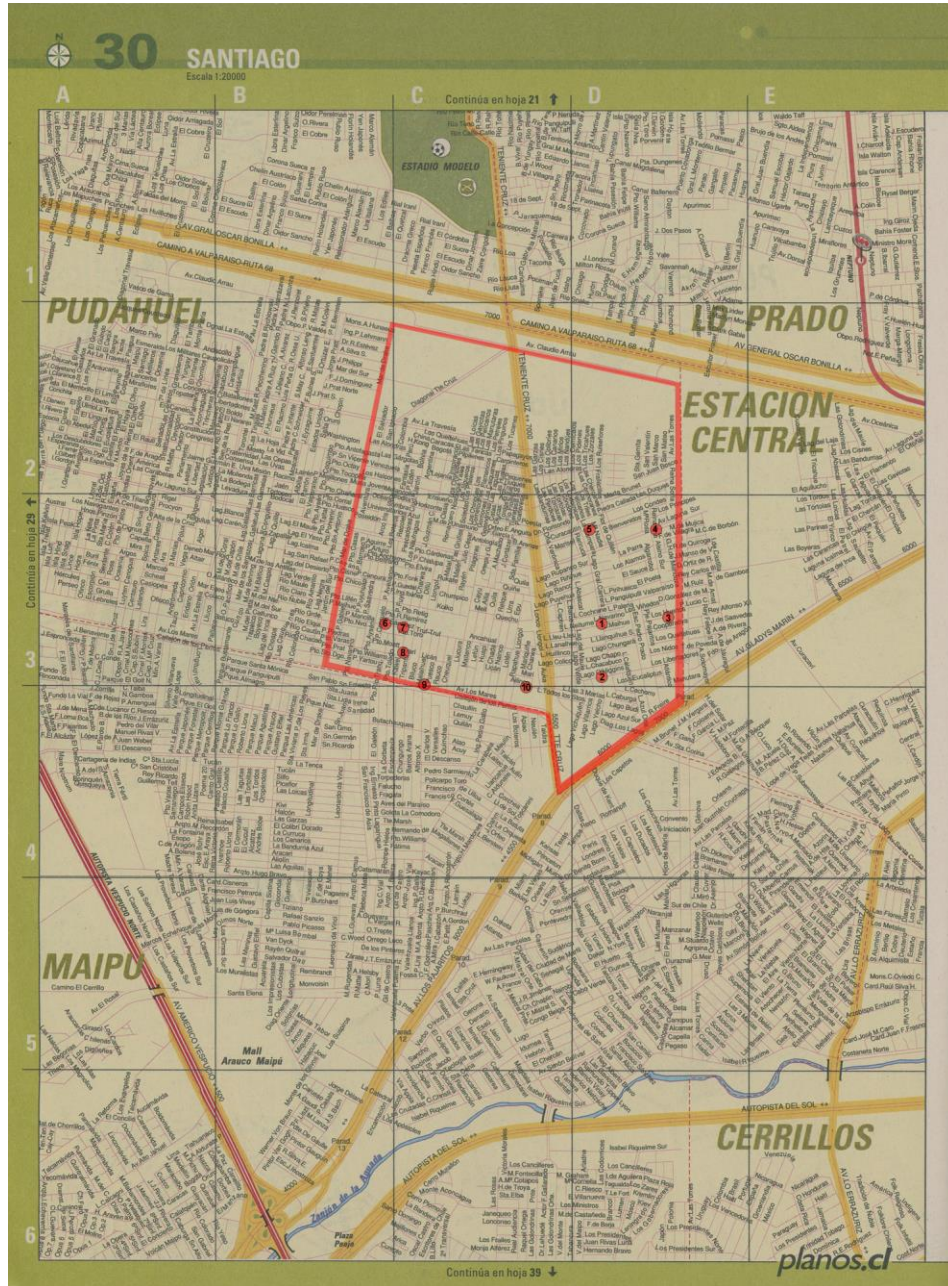


Fig. 5. Mapa que contiene los lugares fotografiados para el proyecto.

Aun teniendo en mente las reflexiones que se desprenden de los proyectos anteriores, podríamos pensar que fotografiar la ciudad supone un gran problema, o siendo aún más drástico, un fracaso. Por un lado, la ciudad se construye y se derrumba a cada instante, permaneciendo siempre incompleta. Por otro lado, en su afán de objetivar, la fotografía se desvanece, ya que todas las decisiones técnicas tomadas por el operador al momento de realizar una fotografía están determinadas por su bagaje personal, experiencias o intenciones, las cuales al mismo tiempo se encuentran determinadas por construcciones históricas y arbitrarias. Ambas reflexiones determinan el fracaso anunciado: la ciudad es infotografiable. La problemática relación entonces de fotografía y ciudad se vuelve más compleja al entender que las imágenes no sólo son capaces de contribuir a la construcción de imaginarios urbanos, sino que también pueden suplantarlos, debido al vacío que provoca el no habitar la ciudad. Esto permite u obliga a reemplazar ese faltante por un imaginario descalzado, que carece necesariamente de la experiencia que supone el habitar la ciudad, acto fundamental a la hora de constituir una “dimensión en la que se establecen distintas identidades, pero también se reconocen diferencias”. (Nieto en Licarreu, 2007, p.47-64)

El contexto específico –histórico, natural, político, social y cultural– de Santiago se encarga de ahondar en el vacío en el que se moviliza el imaginario social de esta urbe, definido por Carlos Ossa como “un territorio trazado por los efectos de la catástrofe –siempre unida al descalabro natural y violencia política– y la modernización –siempre en proceso e inconclusa–. De esta forma, la subjetividad urbana se construye con elementos dispares y antagónicos”. (Ossa, 2009, p.33). A partir de estas consideraciones surge la interrogante principal de este trabajo fotográfico: ¿Cómo enfrentarse a una ciudad inagotable, infotografiable, que se configura más como una construcción ideológica que como una realidad palpable, ya que sus habitantes se mantienen ajenos a ella debido a la inmensa velocidad a la que se mueven, volviendo el habitar un acto completamente ilusorio?

Hace más de 2 años, paralelamente a mis estudios y trabajos como fotógrafo, me desempeñé como cartero en un sector de Pudahuel, comuna ubicada en la periferia sur poniente de Santiago. Mi ruta abarcaba un perímetro de seis kilómetros y se extendía de norte a sur entre Avenida Claudio Arrau y Avenida Los Pajaritos; y de poniente a oriente, entre Mar de Drake y Avenida Las Torres. Además de trabajar en este sector, es también donde resido hace más de 15 años. De esta manera mi trabajo me obligaba a transitar diariamente por el lugar, realizando recorridos urbanos y locales, que me incitaban a reflexionar sobre la relación que mantengo con el barrio; es decir, mi conocimiento sobre él, su historia y su origen. Me desvié de las rutas establecidas entendiendo el desplazamiento como un actuar instintivo que permite descubrir la ciudad, y lo más importante, generar la oportunidad de crearse una imagen de ella desde una experiencia real, permitiendo su reapropiación para transformarla y en definitiva, para habitarla.

“La acción de atravesar el espacio nace desde la necesidad natural de moverse con el fin de encontrar alimentos e informaciones indispensables para la propia supervivencia. Sin embargo, una vez satisfechas las exigencias primarias, el hecho de andar se convirtió en una acción simbólica que permitió que el hombre habitara el mundo”. (Careri, 2009, p.4).

A partir de este andar/habitar surgen fotografías que de ninguna manera pretenden ser objetivas, al contrario, buscan cuestionar la supuesta realidad y neutralidad de su naturaleza. Es incoherente, hoy en día, exigirle un determinado grado de veracidad a la imagen fotográfica, ya que no está aquí para resolver un problema, sino que, por el contrario, propone interrogantes. Según Soulages (1998, p. 342): “Por eso la fotografía es interesante: no da una respuesta, sino que plantea e impone ese enigma de enigmas que hace pasar al receptor de un deseo de lo real a una apertura de lo imaginario, de un sentido a una interrogación sobre el sentido,

de una certeza a una inquietud, de una solución al problema”. Esta característica esencial de la fotografía es la que nos permite reflexionar sobre problemáticas que la superan y escapan de un plano meramente visual.

Fotografié lugares que muestran la coexistencia de lo natural y lo construido, donde y cuando la presencia de vegetación podría identificarse como una característica del espacio periférico. Sin embargo, nada se encuentra ahí de manera ni de forma natural, es un paisaje domesticado que de alguna forma maquilla u oculta la devastación que ha realizado la cruzada de la modernización, expandiéndose por la ciudad y difuminando los límites entre lo urbano y lo rural, entre lo devastado y lo que permanece, entre lo imaginario y lo real. Árboles y arbustos son prácticamente decorativos o son malezas, casi plagas, o grandes enredaderas sirven sólo para delimitar la propiedad privada. En palabras de Ossa: “La ciudad crece hacia afuera para interrumpir la pregunta: ¿Dónde dejó lo arrasado?”. (Ossa, 2009, p.32).



Fig. 6. Fotografías del proyecto.

Posteriormente comencé una investigación de diferentes procedimientos para encontrar el que me permitiera pasar las imágenes por alguna especie de “filtro”, para que, sistemáticamente, provocara una pérdida de información en la imagen original, consiguiendo así, ahora de forma material, un distanciamiento total entre la imagen fotográfica y su referencia. Bajo esta lógica realicé el proceso continuo de fotocopiado de las imágenes, hasta la desaparición del referente. Copia tras copia las fotografías fueron perdiendo su información, perdiendo detalle, distorsionando su forma o incluso creando nuevas. No sólo se volvía evidente la falta de referencia de la imagen, sino que también la autoría se alejaba considerablemente, junto con su subjetividad. Era la máquina quien arbitraria y automáticamente, transformaba las fotografías. Este proceso evidencia la degradación o desvanecimiento que sufre la imagen fotográfica a la hora de enfrentarse a la ciudad, el mismo desvanecimiento que sufren los imaginarios urbanos y, finalmente, la ciudad.

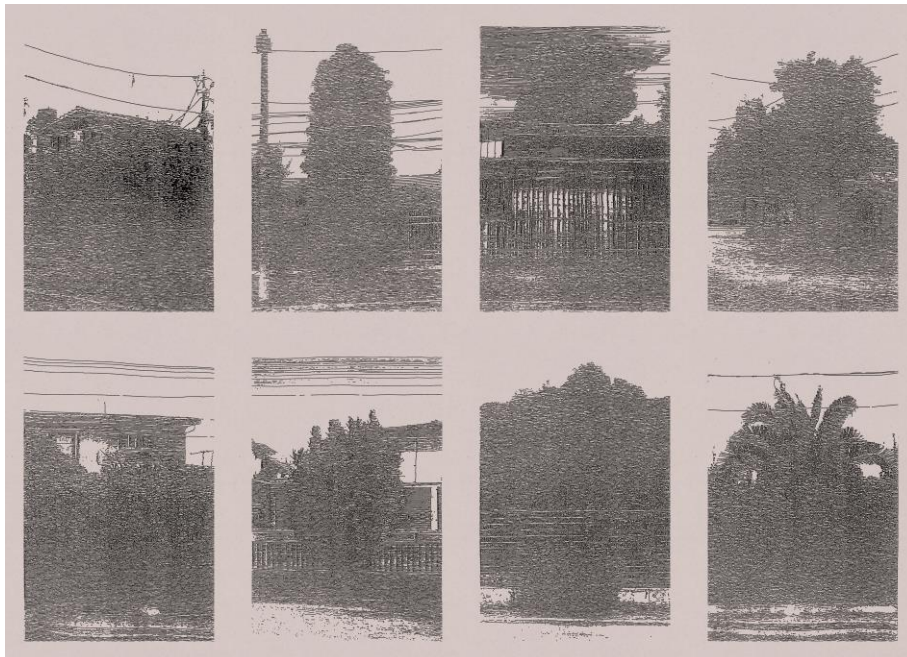


Fig. 7. Resultado del proceso de fotocopiado.

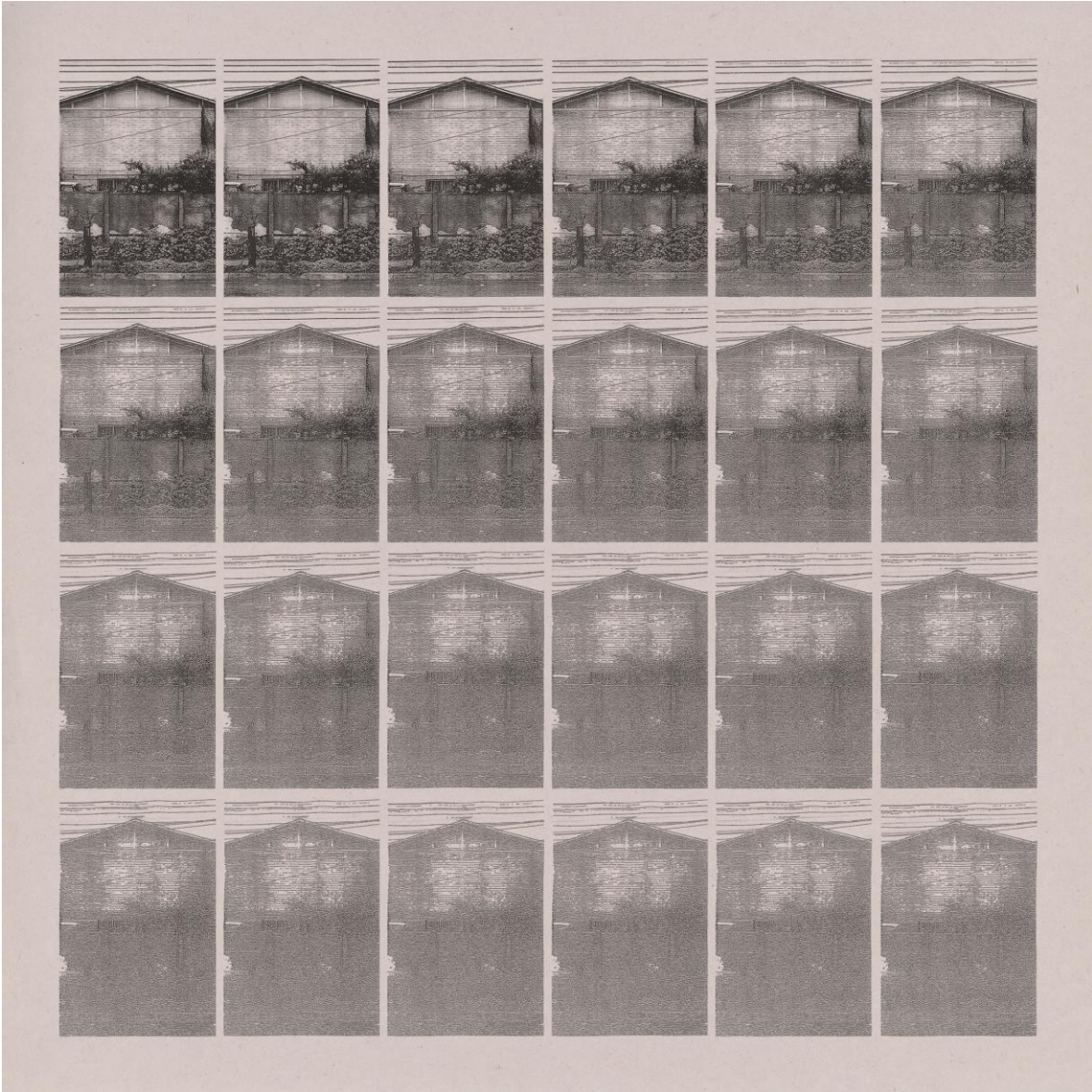


Fig. 8. Detalle del proceso de fotocopiado de las imágenes.

Una vez realizado este procedimiento, tiene lugar una nueva investigación que pretende volver a referenciar los lugares fotografiados, que al pasar por el proceso de fotocopiado perdieron todo anclaje a un lugar real, pero esta vez a partir de datos duros. Se enumeraron los lugares seleccionados del uno al diez, ordenados ascendentemente según su ubicación en la ruta. Cada uno fue georreferenciado con las coordenadas del lugar permitiendo visualizarlo a través de programas computacionales como *GoogleEarth*. De la misma forma, se detalla la dirección exacta de cada lugar, lo que permite llegar a ellos o poder ser ubicados en mapas. Esta información va, a su vez, acompañada con notas al pie de página que explican el significado u origen del nombre de la calle en las que se encuentran ubicados. La última información entregada es la del lugar mismo, es decir, la forma de la casa, el color, las especies de árboles que la rodean, los materiales de las estructuras, etc. Estos datos se vinculan al trabajo de correspondencia, ya que para poder comprobar que las cartas fueron entregadas se pide una “certificación”, que en caso de que la carta no sea recibida por una persona se puede describir el lugar para “certificar” que esa carta fue realmente entregada.

Mientras que la información botánica me interesó por la condición natural del territorio de Pudahuel en el pasado.

“Pasamos otro cerro más empinado que el anterior, se llama la cuesta de Prado y fuimos a alojar a la bajada de la espalda a la orilla del riachuelo de Pudagüel. Durante esos dos días no vimos casi tierras trabajadas, todos los campos estaban desiertos, solo se veían cubiertos de ciertos árboles espinosos que hacen muy incómodo el camino”. (Frazier en Zúñiga, 2006, p.36).

Así es como describe Amadée Frazier, ingeniero del rey de España, su paso por Pudahuel en el viaje de Valparaíso a Santiago en 1713.

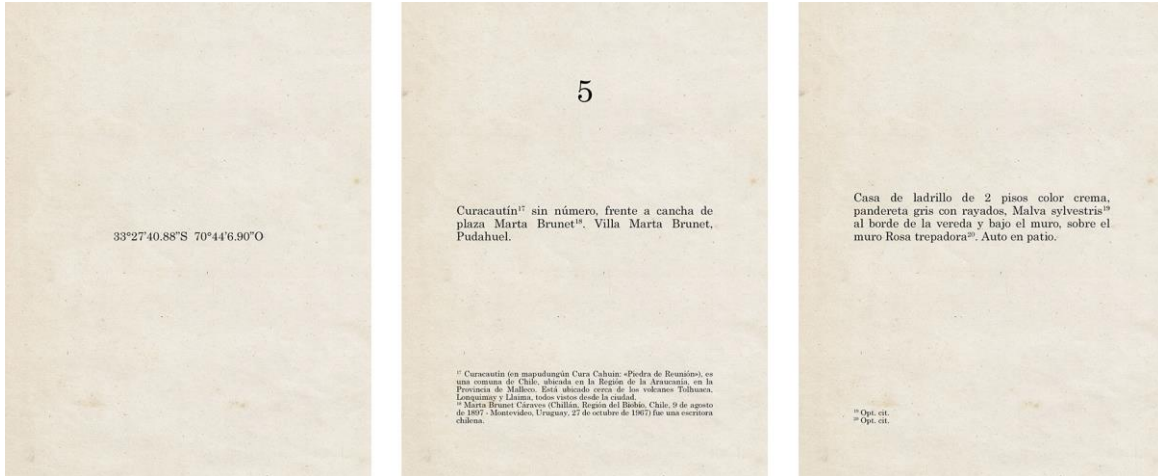


Fig. 9. Detalle de la información que acompaña a las imágenes de cada uno de los lugares fotografiados.

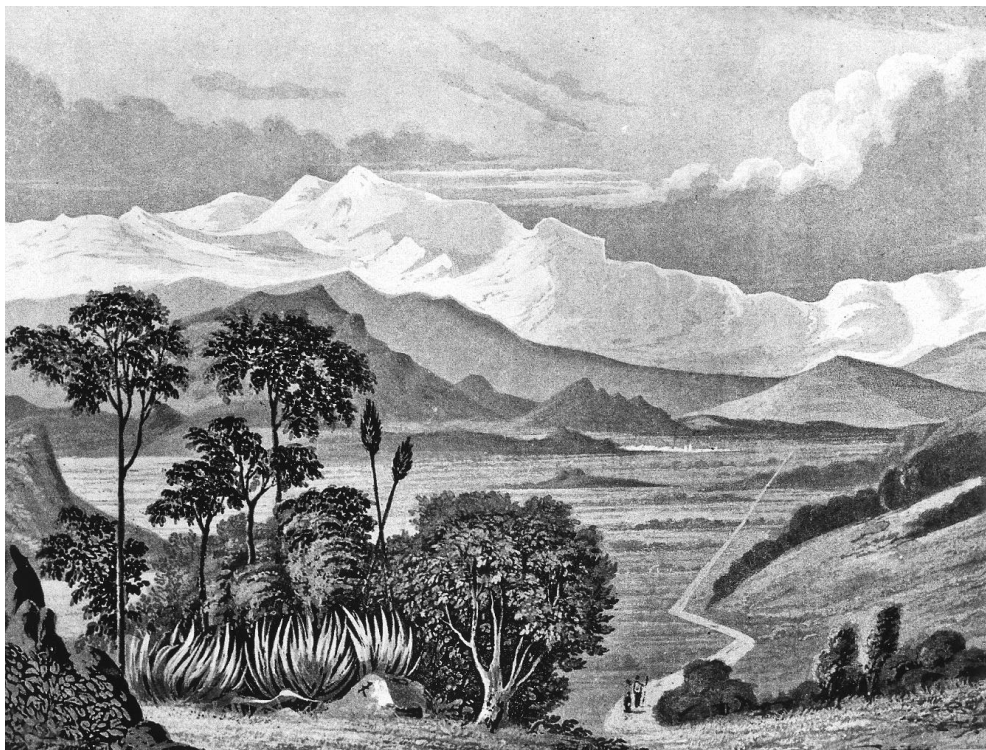


Fig. 10. Vista de Pudahuel registrada por María Graham en su viaje a Chile en 1822. Archivo Fotográfico Universidad de Chile. Fuente: Libro Pudahuel en el camino de la memoria. De Las Barrancas a Pudahuel. 450 años de historia.

El proceso investigativo que se articula como obra, se materializa en un “Cuaderno de Ruta” que construye una mirada sobre la ciudad desde la fotografía,

considerando sus límites y contradicciones. La imagen fotográfica se nos presenta como una evidencia incierta, como una realidad inexistente que se enfrenta con esta ciudad inconexa, incompleta, inconclusa e infinita en la periferia, un límite difuso, una frontera que finalmente no separa nada. Pero, al menos, el acto de perderse en las calles de la ciudad con la intención de fotografiarla abre la puerta para encontrar la oportunidad de habitarla.



Fig. 11. Detalle Fotolibro Cuaderno de Ruta. Fuente: Alejandra Saldivia.

Capítulo 3

La imposibilidad del retrato: reflexión en torno a la obra *Rostro Inaprehensible* (2016) y los conceptos de retrato e identidad.

Explicaré los diversos cuestionamientos y reflexiones que surgen a partir de la obra “Rostro Inaprehensible”, que está constituida por un par de procedimientos materiales a modo de investigación artística en torno al retrato fotográfico y el acto de representarse a uno mismo a partir de la fotografía. Paralelamente al relato de dichos procedimientos, se relacionarán los cuestionamientos surgidos con problemáticas que están directamente relacionadas con el concepto de identidad, entendiendo al retrato como la manifestación artística que históricamente ha representado al género humano deviniendo en la construcción de identidades, y donde la fotografía ha tenido un gran protagonismo, ya que su invención supuso la completa supresión de las subjetividades o limitaciones que tenía la pintura, permitiendo obtener un grado de *realismo absoluto*. Prácticamente, la fotografía se articulaba como una representación de la propia realidad. Estas primeras nociones son las que se ponen en duda a partir de procedimientos materiales, que toman como punto de partida a la imagen fotográfica.

Según la RAE (s/f):

Retrato del it. *ritratto*.

1. m. Pintura o efigie principalmente de una persona.
2. m. Fotografía de una persona.
3. m. Descripción de la figura o carácter, o sea, de las cualidades físicas o morales de una persona.
4. m. Aquello que se asemeja mucho a una persona o cosa.

5. m. Der. retracto.

6. m. Ret. Combinación de la descripción de los rasgos externos e internos de una persona.

Identidad del lat. tardío *identitas*, *-ātis*, y este der. del lat. *idem* 'el mismo', 'lo mismo'.

1. f. Cualidad de idéntico.

2. f. Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás.

3. f. Conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás.

4. f. Hecho de ser alguien o algo el mismo que se supone o se busca.

5. f. Mat. Igualdad algebraica que se verifica siempre, cualquiera que sea el valor de sus variables.

Es sabido que la mayoría de las prácticas artísticas están ligadas al acontecer biográfico del autor, y este proyecto no es la excepción. El giro de una investigación sobre el territorio y el paisaje hacia cuestionamientos sobre la identidad, a partir de un autorretrato, tiene que ver precisamente con diferentes situaciones que llevaron a preguntarme ¿quién soy?

Al ser fotógrafo, lo más normal era intentar responder aquella pregunta desde la fotografía, sin saber, en un principio si es que eso sería posible. A estas alturas, ya se vuelve evidente la completa ausencia de personas en las fotografías que componen los proyectos revisados anteriormente, por lo tanto, enfrentarme a fotografiar a una persona, aunque fuese yo mismo, significaba un procedimiento complejo.

Cabe resaltar que este proyecto nace desde un quehacer instintivo, motivado por la tarea que nos dio la profesora Francisca Montes al comienzo del tercer semestre del programa de postgrado, de realizar cada semana un trabajo fotográfico diferente. Esto generó un cambio en la forma de afrontar un nuevo proyecto, ya que generalmente mis trabajos parten desde una investigación o una idea largamente analizada previo a la realización de imágenes.

Antes de comenzar con los autorretratos, e incluso de la idea de retratarme, realicé fotografías de la casa en la que llevaba viviendo sólo un par de meses, lo que configuraba el primer giro en la temática de mis obras. Paisaje interior, la llamé; mostraba diferentes lugares de la casa, la tina con una mancha amarilla de jabón líquido, el interior del refrigerador prácticamente vacío, una lámpara antigua con detalles de vidrio, unos limones sobre la mesa de la cocina iluminados débilmente y un cuadro en el que no se puede percibir la imagen que contiene, por el reflejo que ilumina la pieza. Imágenes que buscaban hablar de la intimidad del hogar y, al mismo tiempo, el acto de realizarlas servía para familiarizarme con ésta. A partir de la acción de fotografiarla, pretendía poder llegar a –realmente– habitarla. Solamente había un par de fotografías en las que se percibía mi rostro, pero siempre en sombra... en la primera proyectado sobre la pared de una pieza y la otra a contraluz, sentado en una silla, delante de un gran ventanal cubierto por cortinas amarillas y con una ligustrina a cada lado.



Fig. 12. Fotografías proyecto Paisaje Interior.

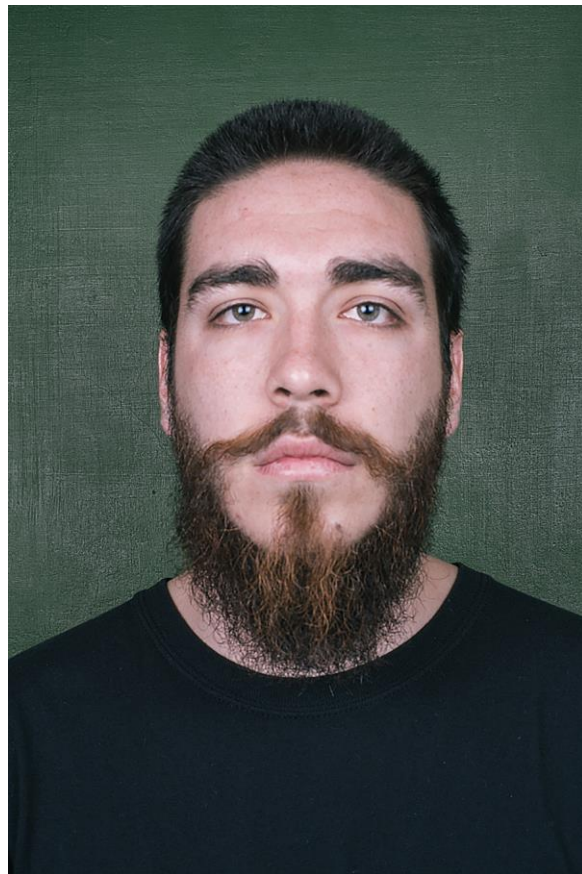


Fig. 13. Autorretrato al estilo de una fotografía de pasaporte.

Dichas imágenes funcionaron como un ejercicio de autoconocimiento y despertaron la idea de trabajar en torno al autorretrato. Pero el lenguaje fotográfico y el modo de fotografiarme estaba profundamente influenciado por la idea de ocultarse, la sombra y la oscuridad de proyectos anteriores como Nictálope o Paraíso, aún estaban presentes, movilizándolo el discurso a problemáticas que diferían de la idea inicial. Es por eso que decidí eliminar todos esos trucos o recursos y tomar como punto de partida del proyecto la realización de un autorretrato lo más “objetivo” posible, siguiendo las especificaciones técnicas de una fotografía de pasaporte: *cara completa, cubriendo alrededor del 50 % del área de la fotografía. En general, la cabeza del postulante, incluyendo ambos, cara y pelo, deberá mostrar desde la corona de la cabeza hasta el tope del mentón arriba y abajo. Y desde la línea del cabello a cada lado. Las orejas deben estar expuestas.*

Similar a la estrategia realizada por Thomas Ruff (1958) en los años ochenta en su serie *Portraits*. En ella, realizó retratos de diferentes personas con el mismo estilo neutral y objetivo, pero partiendo de la premisa de que una fotografía es incapaz de revelar algo sobre la personalidad de los personajes retratados, y que apenas es capaz de reproducir la superficie de las cosas, ya que le es imposible capturar el contenido. De esta forma, es posible adoptar el estilo de una imagen-documento, para luego cuestionar el uso de este tipo de imágenes en la época contemporánea a través de estrategias y recursos artísticos.



Fig. 14. Thomas Ruff. Portrait (Stoya). 1986. Fuente: <https://www.tate.org>.

“En el ámbito de la fotografía podríamos decir que el retrato es el más obvio de sus géneros; de hecho, existe cierta confusión en relación al término retrato, al cual nos referimos en muchas ocasiones para hablar de una fotografía. Se produce una sinécdoque confundiendo el genérico fotografía por una especialidad, de la misma, como pudiera ser el retrato”. (Esquerdó, 2002, p. 43).

Este tipo de fotografías es una clara evidencia de la supuesta cualidad objetiva de la imagen fotográfica, donde radica su capacidad para entregar información fidedigna, en este caso, de la identidad de una persona. Desde que el hombre conquista su imagen singularizada, independiente del grupo al que pertenece, la fotografía surge como el medio técnico idóneo para su representación. Esto sucede debido a que el procedimiento se suponía neutral y automático, logrando eliminar completamente las subjetividades, interpretaciones y elementos expresivos del operador que pudieran influir o desfigurar el resultado final. De esta manera se lograba capturar de manera fidedigna las características del personaje, plasmando la identidad del sujeto retratado, obteniendo prácticamente su reflejo.

De la misma forma, este tipo de retratos tiene relación con nociones de poder y control que históricamente han estado ligadas al género del retrato, incluso antes de la invención de la fotografía. En las primeras civilizaciones humanas las representaciones se encuentran notoriamente restringidas a los puestos asociados al poder, es por eso que solamente podamos encontrar representaciones de faraones o emperadores y cualquier otro personaje es condenado al completo anonimato, sin la oportunidad de emerger como individuo. Situación similar a lo que sucede posteriormente en la Edad Media, donde esta vez los retratos son el privilegio de personajes asociados al poder religioso. La posterior llegada de la fotografía, en primera instancia, no generó un cambio en esta índole, los primeros daguerrotipos nos mostraban retratos de las familias más acaudaladas, y luego, las

tarjetas de visita prosiguieron con esta masificación siempre asociada a la burguesía.



Fig. 15. La reina Federtari jugando al senet. Tumba del Valle de las Reinas. Tebas, dinastía XIX (1298-1235 a.C.). Fuente: Wikipedia.

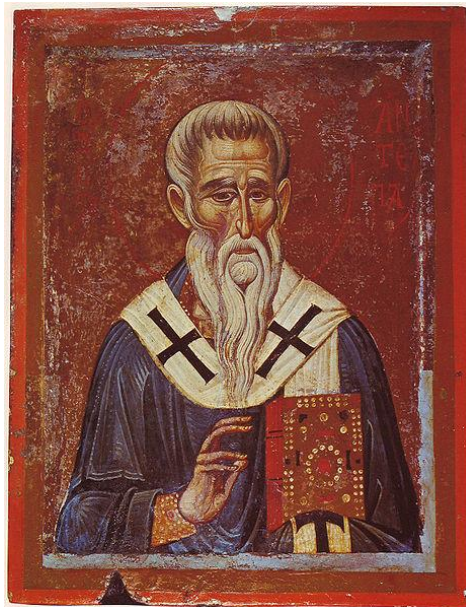


Fig. 16. Retrato de medio cuerpo de San Antipas de Pérgamo. S. XIII. Fuente: Wikipedia.



Fig. 17. André-Adolphe-Eugène Disdéri. Napoleon III y la Emperatriz Eugenie. 1860. Fuente: metmuseum.org

Debido a la fidelidad de información entregada por la fotografía, naturalmente devino en un eficiente método de control. Un claro ejemplo fue la antropometría de Alphonse Bertillon (1853-1914), que creó una técnica de identificación para criminales basada en la medición de varias partes del cuerpo y la cabeza, marcas individuales, tatuajes, cicatrices y características personales del sospechoso. Este método, a pesar de su fracaso, al encontrar dos personas diferentes que tenían el mismo conjunto de medidas, popularizó y estandarizó las fotografías de identificación y las imágenes usadas como evidencia. Estas nociones unen indisolublemente al retrato con la fotografía.



Fig. 18. Autorretrato de Alphonse Bertillon, inventor de la antropometría. 1900. Fuente: Wikipedia.

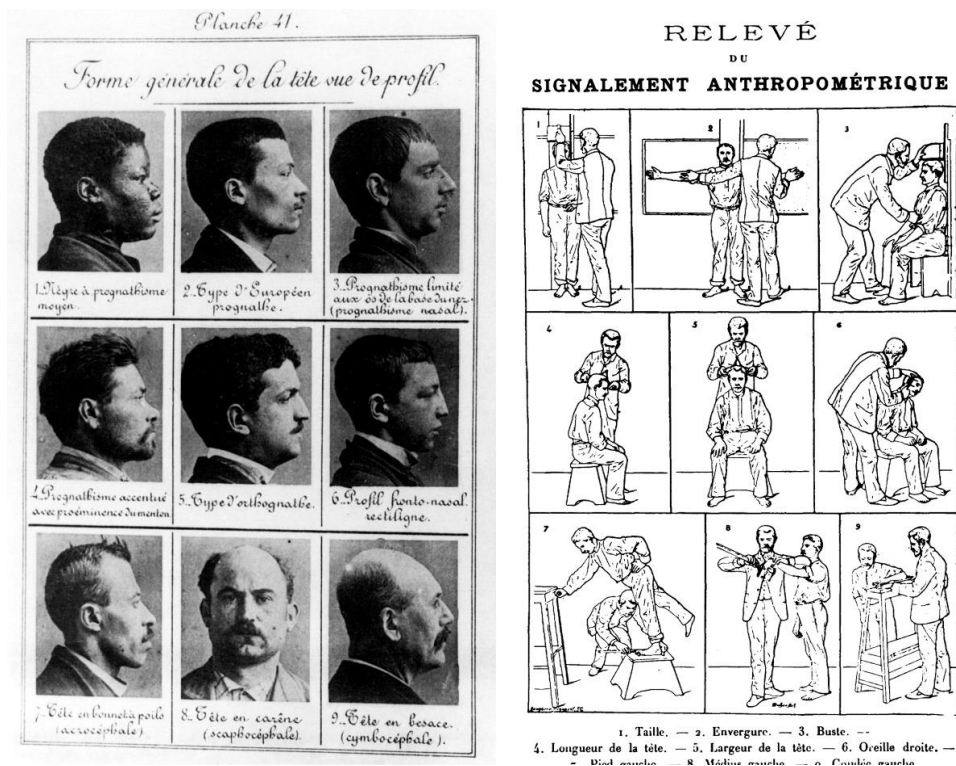


Fig 19. Páginas del libro *Identification anthropométrique* (1893). Fuente: Wikipedia

A pesar del fracaso de la antropometría de Bertillon, en la actualidad podemos encontrar un método de identificación que a simple vista pareciera sucederlo, y frente al que expertos de diferentes ámbitos ya comienza a advertir los problemas o conflictos que este puede traer con respecto a temas de privacidad y derechos humanos fundamentales. La biometría puede ser entendida como “aquellos mecanismos automatizados para determinar la identidad de una persona basada en sus aspectos fisiológicos o conductuales”. (Korja en Garrido & Becker, 2017, p.69). Las similitudes con el método de Bertillon aparecen a la hora de saber que los datos biométricos reconocen características fisiológicas, físicas, conductuales o psicológicas. Las características fisiológicas o físicas se definen como medidas o mediciones a parte o partes del cuerpo humano (escáner al iris o huellas dactilares, patrones geométricos del rostro u orejas, reconocimiento de voz, etcétera). Por su parte, “las características conductuales o psicológicas se basan en acciones derivadas directa o indirectamente de las características del cuerpo humano”. (ídem). Estos datos son usados para la autenticación de la identidad o para la identificación. Las principales problemáticas y riesgos de dicho procedimiento emanan de que los procesos se realizan a través de estándares probabilísticos, determinando que la identificación mediante datos biométricos sea esencialmente imperfecta. Y, además, existe el riesgo del uso indiscriminado de los datos biométricos para otras finalidades para las que fueron recabados. Dichas problemáticas surgen principalmente de la forma en la que se desenvuelven las personas en nuestra sociedad actual, en el que se evidencia un permanente intercambio de información sobre sí mismas, en donde la fotografía es una de los datos más recurrentes.

Dentro de este mismo ámbito podemos nombrar lo que ha ocurrido recientemente con la aplicación FaceApp, la que gracias a filtros automatizados pueden agregar o disminuir varios años a los retratos proporcionados por los usuarios. Luego de su desbordante éxito, empezaron a surgir comentarios y rumores que hablaban de una supuesta venta de datos por parte de Karpersky Lab, empresa fundadora de la aplicación. A pesar de que la empresa envió un

comunicado desmintiendo la venta o almacenamiento de los datos de los usuarios, de acuerdo con los términos de servicio de *FaceApp*, cuando usamos la aplicación, le concedemos un permiso “perpetuo, irrevocable, no exclusivo, sin derechos de autor, en todo el mundo”, lo que sin duda alguna debería alertarnos de los posibles riesgos del uso indiscriminado de datos, en este caso de carácter “biométrico”, los que como pudimos comprobar, pueden ser automáticamente modificados. Algo similar es lo que se puede ver en canales de Youtube como *Ctrl Shit Face*, quien crea videos cortos en los que intercambia los rostros (sawp face) de actores en escenas clásicas del cine. 1,8 millones de visualizaciones posee el video en el que podemos ver a Jim Carrey protagonizando una escena de *The Shining* (Fig.20). Estas tecnologías incluso han logrado animar fotografías de celebridades muertas o pinturas clásicas como la Mona Lisa (Fig. 21). A pesar de lo entretenido o novedoso que pueda parecer la aparición de estas nuevas tecnologías, es inevitable sentir algo de terror al imaginar que el próximo rostro intercambiado pueda ser el tuyo.



Fig. 20. Ctrl Shit Face. Captura de pantalla del video *The Shining starring Jim Carrey : Episode 1 - Concentration*. Fuente: Youtube.

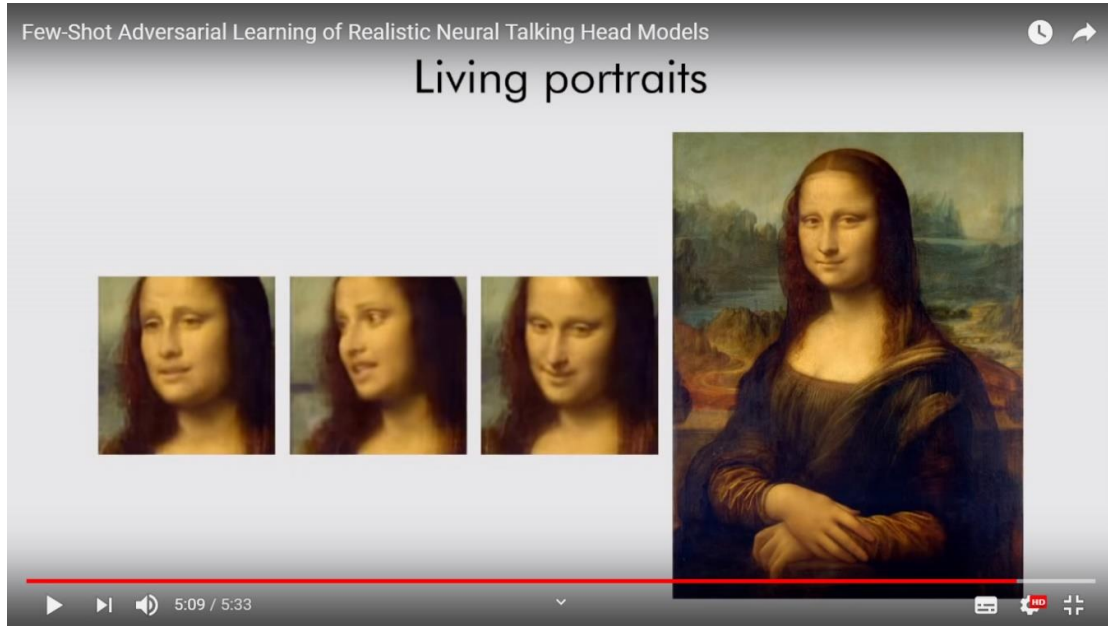


Fig. 21. Captura de pantalla de video que contiene ejemplos de cómo se pueden realizar animaciones en base a fotografías.

Fuente: Youtube.

Podríamos decir, que los notables avances en la tecnología y la desenfrenada proliferación de los medios de comunicación de masas no solamente han alterado de forma determinante la conciencia y percepción de nosotros mismos, sino que también han afectado considerablemente las nociones de realidad arraigadas en la imagen fotográfica.

La condición mimética con que la fotografía ha tenido que cargar desde su invención, parece obsoleta en la actualidad. Uno de los factores más importantes que influyen en el distanciamiento de la fotografía con la realidad en la época actual, es el cambio de paradigma que significó el paso de la fotografía análoga a la fotografía digital, identificadas como dos “eras” completamente diferentes por José Luis Brea (2010) en su texto “Las tres eras de la imagen”. El autor identifica las principales diferencias que podemos apreciar entre ellas, como, por ejemplo, la completa desaparición de su materialidad y de su existencia tangible en un tiempo y espacio determinado. Este significativo cambio deviene en nuevas características,

calidades y problemáticas de carácter estético y de contenido, las cuales están fuertemente ligadas a las formas de construcción de identidad, de la misma manera que a las nociones que el espectador tiene de la realidad, en relación con lo que se puede percibir en una fotografía. A pesar de lo expuesto anteriormente, sigue siendo frecuente, como comenta Fontcuberta (1997, p. 38):

“Que se identifiquen las imágenes que suministra la cámara como aquellas reflejadas por un espejo. Del espejo decimos que nos devuelve la imagen, como si la imagen ya fuera nuestra, como si entre la imagen y el rostro existieran unos lazos de correspondencia infinitesimal, o como si el reflejo hubiera duplicado físicamente el objeto”.

Teniendo en cuenta estas consideraciones y situándonos en el contexto digital de nuestra época, podemos decir que las imágenes de los retratos fotográficos tienen más que ver con la intención de identificar o controlar a una persona, o un conjunto de éstas, que con la idea de representar su existencia o personalidad. A pesar de esto, la fotografía sigue siendo un modelo de representación constantemente repetido, no sólo por instituciones gubernamentales, si no por todo tipo de personas que quieran crear una imagen de sí misma. Esta es una de las razones de la búsqueda de un procedimiento que provoque una degradación de la imagen, impidiendo así su utilización como fuente de información fidedigna, representando materialmente la problemática de la desmaterialización de la imagen en la era digital, su distanciamiento con el referente para evidenciar el continuo desplazamiento de las nociones de identidad que se debaten entre la construcción social y en la interacción con los demás o, para hablar de un sentido originario de la propia personalidad.

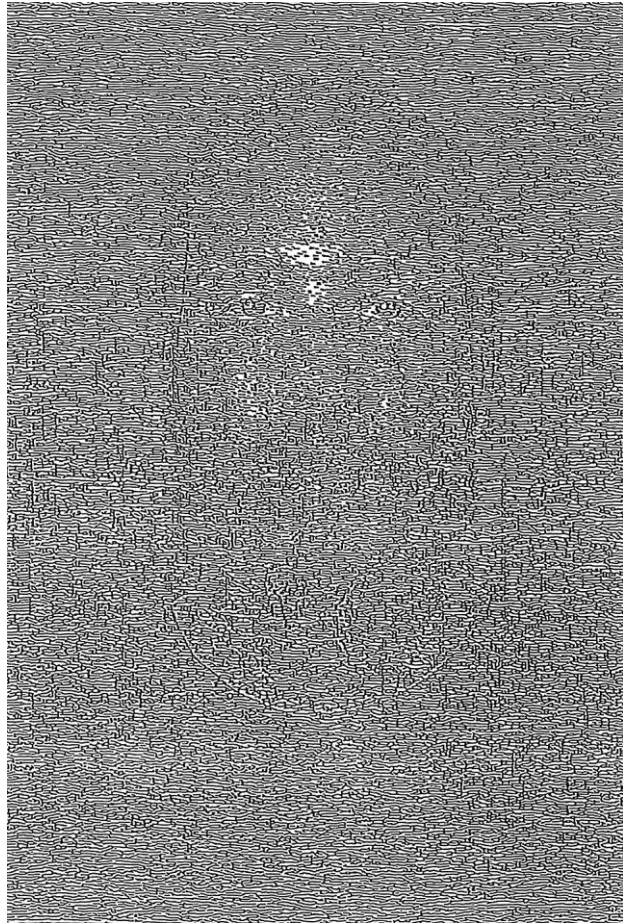


Fig. 22. Fotocopia N°22

Al igual que en el proyecto anterior, el método empleado fue el fotocopiado. Previamente se realizó un traspaso de la imagen original a blanco y negro, para obtener una pérdida de información gradual. Esta imagen fue impresa a tamaño 10x15 cm. y luego fue fotocopiada. Posteriormente cada copia obtenida fue fotocopiada nuevamente. Esta sucesión de copias fue degradando la imagen a través de una progresiva pérdida de información, de detalle, provocando distorsiones e incluso arbitrariamente creando nuevas formas. Este procedimiento representa de forma material los quiebres, rupturas y metamorfosis que se suceden durante todo el procedimiento fotográfico. Con esto no sólo se vuelve evidente la falta de referencia de la imagen, sino que también la autoría se aleja considerablemente, junto con su subjetividad. La aparición del autor está fuertemente ligada al retrato y al concepto de identidad, ya que en la Italia del Renacimiento aparecen las primeras firmas de los artistas sobre sus obras, lo que “atestigua que también el artista, acantonado durante los siglos precedentes en el anonimato, accede a la conciencia de sí”. (Esquerdó, 2002: p.33).

De la misma forma, podrías vincular la autoría a nociones de control, como lo sugerido por Michael Foucault sobre el deseo de identificar a un autor, lo que fue en parte la consecuencia de que las autoridades quisieran individualizar a los responsables de los escritos políticos que le resultaban inconvenientes. Y, en lo estrictamente fotográfico, la supresión del autor e incluso de la cámara fotográfica, debería provocar, ahora sí, imágenes completamente objetivas y fidedignas, pero las propias limitaciones de la máquina fotocopidora manipulan azarosamente las imágenes, deformándolas, expandiéndolas, volviéndolas confusas, quizás como la identidad misma.



Fig. 23. Registro ejercicio de montaje.

Posteriormente, tuvo lugar una segunda operación que consistía en hacer un registro audiovisual del acto de autorretratarse. En el mismo lugar donde se realizó la fotografía tipo pasaporte y bajo las mismas especificaciones técnicas, por medio de una cámara fotográfica con la capacidad de grabar video y ayudado por un trípode, un flash y un disparador inalámbrico, procedí a disparar el flash en intervalos de tiempo aleatorios mientras la cámara grababa. Luego se le agregó a cada disparo el sonido de una fotocopidora. El resultado es un video en calidad HD de 720p y una duración de 160 segundos en bucle, en el que podemos ver intercaladamente momentos de absoluta oscuridad y fugaces destellos de luz que traen consigo un rostro casi imposible de distinguir completamente. Esta imposibilidad de visualización de la imagen tiene que ver con la velocidad con la que aparece y al mismo tiempo se esfuma la imagen.

También influye lo abrupto que es el cambio entre completa oscuridad y el violento destello luminoso, provocando que el ojo del espectador no alcance a asimilar ese repentino cambio de luminosidad. Por último, se evidencia un error de sincronización entre el disparo del flash y la velocidad de obturación de la cámara, es por eso que muchas veces el rostro no alcanza a aparecer por completo, sino que solo se aprecian algunas partes, dependiendo del paso de la cortina del obturador. Todos estos aspectos son recursos visuales arbitrariamente dispuestos con la intención de tensionar el propio medio de representación, delatando sus límites y falencias.

Esta operación pretende reflexionar en torno a los mismos conceptos antes descritos, pero de una manera más poética, desde donde se pueden levantar problemáticas discursivas en el mismo acto de manipular técnicamente las posibilidades del medio. Esta obra remite a la inmaterialidad de la imagen, su adherencia a algún tipo de soporte se reduce a cero, en palabras de José Luis Brea, se comporta como una imagen fantasmagórica, flota evanescente, independiente y desprendida de cualquier soporte en un sinnúmero de pantallas o escenarios virtuales.

De alguna forma, ambos procedimientos, develan el fracaso del retrato como un modelo de representación efectivo a la hora de referirse a la identidad de una persona. Por un lado, evidenciamos el límite que significa el medio fotográfico, desde antes de obturar y hasta la publicación en el espacio específico de circulación de la imagen, donde se desatan distintas transfiguraciones que coartan la efectividad del medio para reproducir fidedignamente la imagen del personaje retratado. De esta forma, se trastoca el requisito esencial del retrato condenando su supuesta objetividad a un plano completamente ilusorio.



Fig. 24. Cuadros del video del proyecto.

Podríamos ir más allá, al entender que el género del retrato en sí se articula como un modo ilusorio de capturar la identidad de una persona, por un lado, porque la identidad no es un estado o concepto estático capaz de inmortalizarse, por el contrario, se manifiesta como una constante transformación que está directamente relacionada con el desarrollo o crecimiento del propio ser “y no deja de producirse hasta el fin de nuestros días: el ser humano, a través de sus propias experiencias y aprendizajes va configurando su propia identidad en un empeño que jamás se desvanece” (Ídem, p.27). De esta forma, podemos afirmar que no solamente un retrato, si no que ninguna imagen es capaz de resumir al completo la personalidad de una persona. El retrato será, por tanto, solamente la representación de una persona en un momento determinado del tiempo. De la misma manera, la imagen digital al habitar en una pantalla no perdura, si no que se esfuma al poco tiempo de aparecer.

“Acaso con ello se desvanece simultáneamente la fuerza que anclaba su mayor potencial simbólico –la fuerza de perduración, su potencia mnemónica, aquella por la que la imagen podía constituirse en promesa y memorial del ser, en testigo de la intensidad de lo vivido, de aquel instante bello para el que el enunciado de Goethe clamaba detención, intemporalidad, perduración, rescate”. (Brea, 2007, pág.28).

Por otro lado, la identidad pasó de ser una singularización absoluta con respecto al otro diferente, a una reproducción de lo idéntico, principalmente cuando la existencia se reduce a una imagen distribuida digitalmente a través de redes sociales, suplantando así la propia experiencia de construir la identidad. Esto sucede porque la imagen también pierde su singularidad absoluta, su autenticidad, dando paso a la experiencia de lo infinitamente repetido, de lo indistinguible. “Según Gergen la saturación generada por las tecnologías destinadas a los medios de comunicación ha contaminado nuestra concepción de nosotros mismos con otras

características, más o menos similares, aunque disonantes”. (Esquerdó, 2002: p.25).

A partir de todas estas determinaciones, podemos al menos cuestionar la influencia de la imagen en la construcción de la identidad por limitaciones intrínsecas de los propios conceptos que interrelacionados generan un descalce, siendo esta obra un claro ejemplo de aquellas limitaciones. La capacidad que tiene la fotografía para producir y emitir estos discursos nace desde la característica de poder abrirse a algo mucho más que sólo un problema visual o estético, y así proyectarse a interpretaciones que la superan y se esconden tras el velo de la aparente realidad que ella nos parece ofrecer. Pareciera ser que, frente a la imposibilidad de representación de la realidad, se manifiesta un interminable e inagotable deseo *de fotografía*, ya que es ésta quien nos enfrenta al enigma de lo inalcanzable, de lo inacabable, de lo no representable, del enigma de lo real.



Fig. 25. Registro montaje Rostro Inaprehensible.

Esta obra se enfrenta a las limitaciones de la fotografía para representar la realidad y lo complejo del proceso inagotable de construcción de la identidad en la época actual desde la experiencia vivencial del hacer, desde la intención de crear la imagen de uno mismo. Dentro de ese proceso surgen inquietudes, incongruencias, descalces provocados por la conjugación de las problemáticas de los conceptos de imagen, retrato e identidad. Cada uno presenta sus propias limitaciones, las que se reflejan y relacionan con las del otro. De esta manera, en el proceso surgen nuevas imágenes, estas demuestran el “borramiento” del rostro y las nociones de identidad, las que también se ven percutidas, ya que la identidad no es un concepto fijo o estático. Una parte esencial a la hora de ratificar nuestra existencia se desvanece en el acto de fotografiarse, copia tras copia, destello tras destello, la imagen se neutraliza, se anula, no permanece, volviendo al rostro una imagen inaprehensible.

Capítulo 4: ¿Es posible representar la identidad? Reflexiones en torno a la obra “Otro yo” (2016).

Quizás el próximo paso más obvio, ahora, era volcar esta investigación en torno a la fotografía y su capacidad (o incapacidad) de poder entregar información referente a la identidad de un individuo, hacia otras personas. Dejar de mirarse a uno mismo y buscar respuestas a las problemáticas que planteo mediante el proceso de registrar a otras personas. Dicho esto, este proyecto podría concebirse como una continuación de la obra “Rostro Inaprensible”, ya que se profundiza en torno al tema de la identidad, el retrato y la información, no sólo en cuanto a temáticas discursivas, sino que también en relación a la plasticidad y visualidad de la obra, incursionando en nuevos cruces técnicos, enriqueciendo así la propuesta final.



Fig. 26. Retratos de los participantes del proyecto.

El estilo de fotografía elegido era el mismo, a la usanza de una fotografía de pasaporte, pero el objetivo era diferente. En una primera instancia traté de fotografiar a personas que abordaba en la calle con un estudio móvil, pero debido al constante rechazo, abandoné esa idea y decidí hacer correr la voz entre amigos y familiares, que estaba buscando personas que quisieran fotografiarse para un proyecto artístico. Muchas personas dijeron que sí, solo algunos pocos llegaron a realizarse las fotografías y sólo 6 fueron lo que siguieron todo el proceso, que contemplaba otras instancias de recopilación de información. Ya sea por mera coincidencia o no, estas 6 personas poseían evidentes similitudes físicas conmigo, todos eran hombres, más o menos de la misma estatura y sus edades se repartían entre los 20 y 30 años.

Durante las sesiones fotográficas, que no duraban más de 5 minutos, también se registraba el procedimiento en video, de la misma forma que en el proyecto anterior, consiguiendo intervalos intercalados entre completa oscuridad y la repentina aparición del rostro del retratado, muchas veces sólo una parte de este, producto del error de sincronización entre el obturador de la cámara y la velocidad del destello del flash. Esta vez, no se incluyó el sonido de la fotocopiadora sincronizado con cada uno de los disparos del flash, sino que se les pidió a los participantes del proyecto que enviaran una grabación que contuviera la respuesta a la pregunta ¿Quién eres?, sin ninguna otra especificación o limitante. Los participantes eran completamente libres de responder a esta pregunta de la forma que ellos quisieran, recurrir a una descripción física, hacer un relato de los acontecimientos más significativos de su vida, referirse a su profesión o a los lugares en los que habían vivido. De esta manera podía conseguir un tipo de información diferente al que me proporcionaban las fotografías, en este caso, eran ellos los que se enfrentaban a la tarea de retratarse con sus propias palabras, un procedimiento que sigue bajo la tónica de tratar de representar la identidad de una persona- El éxito de esta tarea pasa a ser una mera anécdota, al lado de la reflexión que cada uno de los sujetos hace en relación a su identidad, su personalidad, su “yo”.

“ La recuperación de unos medios y de una estética ya “superada” se legitima con un nuevo uso crítico que justamente ironiza los objetivos programáticos que guiaron aquellos medios y aquella estética. Lo que antes era un accidente, ahora es un efecto voluntario. Que los defectos se conviertan en signos intencionales forma parte de la evolución de la conciencia. Se trata sin duda de la salida a un proceso de agotamiento y saturación paulatina”. (Fontcuberta. 2009: p.115).

Los retratos fueron fotocopiados, copia tras copia, las facciones de los rostros se fueron difuminando, o en algunos casos transformando, donde antes había surcos, pecas, granos, labios, pelos, ahora había sólo líneas, un nuevo rostro, casi irreconocible pero que en su entramado dejaba en evidencia una textura o patrón que fácilmente podría asociarse con el de una huella digital. A pesar de que el proceso se iniciaba con mi participación al realizar la fotografía, las posteriores imágenes prácticamente se creaban solas, aleatoriamente, era la máquina fotocopidora, que nuevamente con sus deficiencias y limitantes, de forma automatizada creaba dichas imágenes, las que nada tenían que ver con la realidad o con la información fidedigna, eran imágenes nuevas, de rostros nuevos, que sin duda alguna se referían de forma más precisa a las problemáticas de la identidad y las dinámicas de su construcción. En primera instancia, mi búsqueda estaba determinada por la intención de encontrar algún procedimiento que de forma material atentara contra la inevitable relación entre la imagen proporcionada por la cámara fotográfica y su referente, con aquello que física y realmente estuvo delante del lente, algo que sin duda alguna se logra mediante el proceso continuo de fotocopiado, pero casi sin quererlo, al mismo tiempo provocó que mi incidencia en la producción de las imágenes finales fuera muy poco protagónica, mi autoría inicial se vio desplazada al de un testigo de cómo estas nuevas imágenes eran creadas. Esto provoca una inversión en la problemática de verosimilitud de las imágenes técnicas. Me explico, las imágenes obtenidas mediante el aparato fotográfico eran

consideradas objetivas y “reales” debido principalmente a lo “automático” del procedimiento. Luego esta concepción fue deslegitimizada, apelando a los filtros culturales e ideológicos del operador al momento de obturar, a lo que le podemos agregar el uso de dichas imágenes y el medio en el que se desenvuelven, pero a pesar de esto la relación entre la imagen y su referente en muchas ocasiones es innegable. Y es aquí en donde surge la “inversión” o paradoja, cuando el procedimiento para conseguir una imagen es efectivamente automático, sólo determinado por las capacidades técnicas de un aparato, en este caso la fotocopiadora, que realiza una “transferencia de la imagen” a través de un proceso electrónico, la imagen obtenida se aleja de su referente, de su objetividad y finalmente de su realidad.

Al realizar esta reflexión, inmediatamente pienso en el procedimiento con que Roberto Huarcaya (1959) en su proyecto *Amazogramas* (2014) logró resolver la imposibilidad de representar la complejidad de las emociones que le suscitaba experimentar la selva amazónica del sureste peruano. Luego de variadas excursiones a la selva en compañía de otros artistas y bajo la invitación de una organización ecologista, Huarcaya decidió realizar su proyecto completamente desprovisto de cámaras o lentes, optando por recurrir a uno de los primeros procedimientos en la historia de la fotografía, el fotograma. De esta manera, la selva se representaba a sí misma y las imágenes resultantes, a pesar de lo automático del procedimiento y de la participación del fotógrafo como un mediador, tienden a alejarse de la “realidad” o de las imágenes que han construido el imaginario de la selva, acercándose más al plano de lo intangible, en donde se pueden apreciar o desprender las complejidades de un escenario tan misterioso e imponente como la selva amazónica. Guardando las proporciones, vinculo esa misma reflexión a la idea de representar la identidad de una persona. Es tal la complejidad de dicho concepto, que me alejo de la autoría de la imagen, entregando a la máquina fotocopiadora y su arbitrariedad la responsabilidad de crear un retrato.



Fig. 27. Detalle Amazograma. Roberto Huarcaya, 2014. Fuente: <http://rolfart.com.art>

Los retratos finales fueron impresos sobre los listados de números de teléfonos de páginas de guías amarillas, en las cuáles se encontraba contenido el apellido de la persona retratada. Cada retrato está compuesto por 12 páginas que contienen diferentes grados de fotocopiado ordenados de forma aleatoria con la ayuda de un programa que genera números aleatorios sin repetición. Construyendo así, una especie de “mosaico” con estos nuevos rostros a gran escala.

El video con destellos de luz sobre el rostro de los retratados y sus respectivos relatos, más los retratos impresos en guías amarillas, componen la obra “Otro yo”, concebida como un proceso investigativo, en donde se realiza un cruce entre documento y arte, entre información e imagen, partiendo desde la premisa que no se busca representar la realidad, sino que crear imágenes nuevas, que despojadas de sus primigenios vínculos con el referente, extraídas de sus formatos o materiales convencionales y enfrentadas a otro tipo de información, puedan arrojar luces del complejo panorama que constituye el medio fotográfico en la época actual, donde su rol protagónico nunca deja de aumentar, pero si sufre transformaciones radicales relacionadas con los avances tecnológicos en un mundo digital “hiperglobalizado”, afectando directamente tanto a consumidores como creadores de imágenes, quienes se ven inmersos en esta supuesta realidad que posee paupérrimas referencias vivenciales, donde todo es apariencia y simulacro, circulando libremente en forma de selfi. Luego de reflexionar frente a las imágenes, relatos y materialidades que componen la obra, surge una gran interrogante: ¿existe la identidad propia o son solamente lugares comunes?, ¿existe algo que podríamos identificar como la “esencia” de una persona o solamente somos producto de un acondicionamiento y construcción social en la que incidimos muy poco?



Fig. 28. Registro Montaje "Otro yo". Fuente: Erick Faundez



Fig. 29. Registro Montaje "Otro yo". Fuente: Erick Faundez

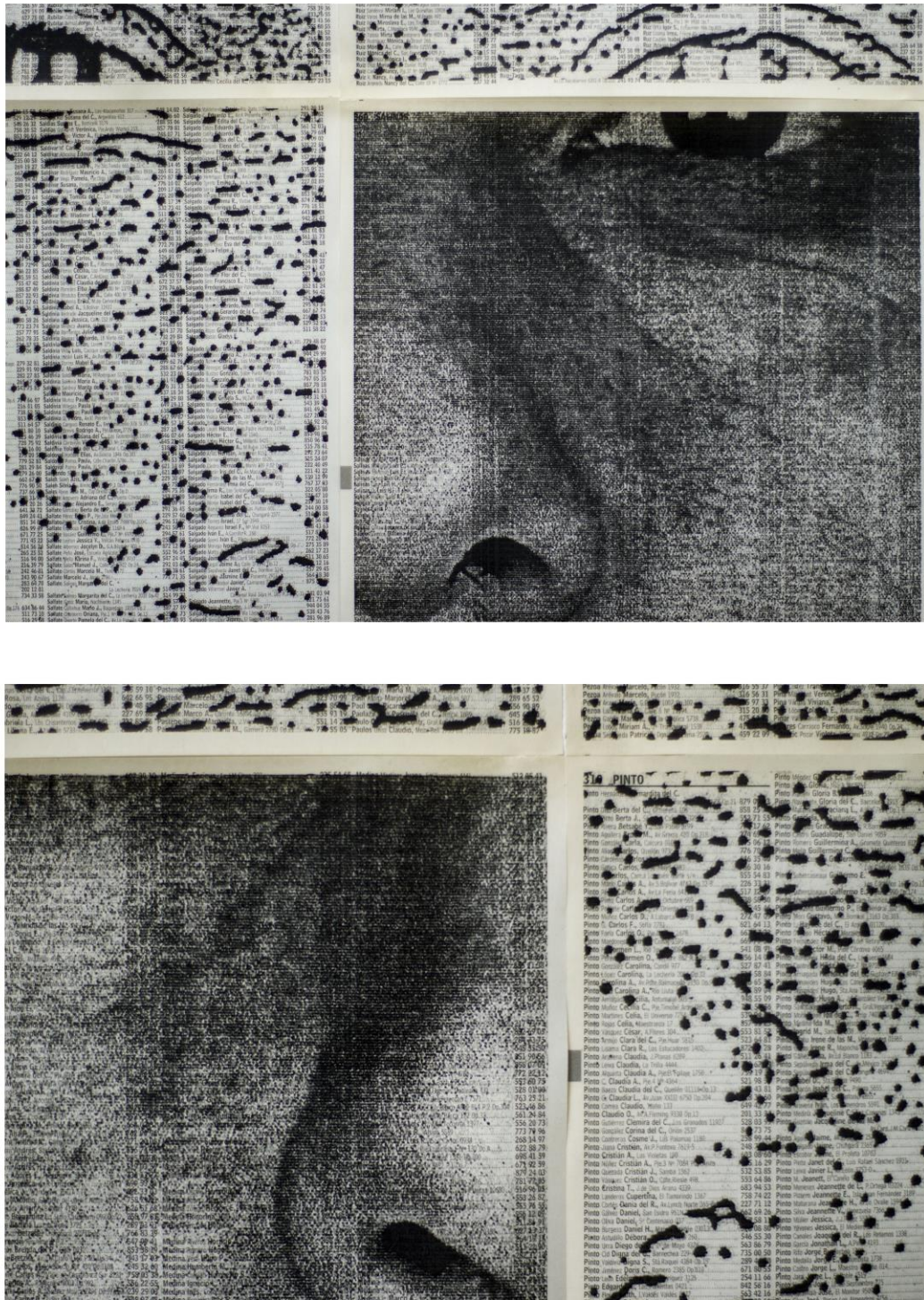


Fig. 30. Detalle Montaje "Otro yo". Fuente: Erick Faundez

Conclusión

Toda mi creación fotográfica nace desde una mirada crítica de la fotografía y sus incidencias en el mundo actual, principalmente, porque me cuesta reconocermé en las imágenes que me rodean, las que -desde que tengo uso de razón- veo en la publicidad, los medios masivos de comunicación y, desde hace algunos años ya, en las redes sociales. Desde aquella inquietud de crear imágenes, en las que de alguna forma me encuentre a mí mismo, nacieron estos proyectos.

Como se ha podido evidenciar, las obras que componen este texto y las reflexiones que se extraen de ellas giran en torno a las imposibilidades de la fotografía, los límites de ésta, esencialmente a la hora de representar la realidad y entregar información, ya sea frente al territorio y las propias consideraciones del género del paisaje o la identidad y el complejo entramado histórico del retrato, donde la imagen fotográfica fracasa. Ésta se queda en los márgenes, en la apariencia y su contenido permanece inalcanzable.

Debido a la importancia que ha tenido la fotografía desde su creación, logrando afectar todos los ámbitos de la sociedad, dichas imposibilidades también pueden encontrarse en nuestras realidades cotidianas, ya que determinan nuestro comportamiento, confinando la experiencia de habitar la ciudad y la de construir nuestras identidades, al plano de lo ilusorio, flotando en la inmaterialidad del mundo digital. Pareciera que el ser humano, al vivir en un mundo controlado por las imágenes, sumado a un ferviente aumento del individualismo como única alternativa para sobrevivir, no encuentra referencias o coordenadas sobre las cuales anclar su existencia.

Frente a estas problemáticas, resulta interesante y al mismo tiempo alentador, poder darse cuenta que desde los mismos límites o imposibilidades del medio fotográfico surgen múltiples posibilidades para poder reflexionar de una manera mucho más profunda frente a los conceptos de identidad y territorio.

Al desprenderse de la obligación de verdad o verosimilitud o información fidedigna, y gracias al entrecruce de diferentes medios, recursos y materialidades, es posible aportar con nuevas imágenes que están cargadas de la experiencia vivencial de su creación, tanto del autor como para los espectadores que confrontarán así estas nuevas imágenes, paisajes y rostros, a sus propias referencias, sus propias experiencias de habitar la ciudad y construir identidades.

Referencias Bibliográficas

- Brea, J. L. (2007). La era de la imagen electrónica. *La LABoral. Centro de Arte y Creación Industrial*, (págs. 15-28). Gijón. Recuperado el 13 de Junio de 2019, de https://www.uma.es/contrastes/pdfs/MON2008/01_Brea_Estetizac.pdf
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-Materia, Film, E-Image*. Madrid: Akal.
- Brissac, N. (Sin Fecha). *Cassio Vasconcellos*. Recuperado el 5 de Junio de 2019, de Nocturnes: <https://www.cassiovasconcellos.com/series/nocturnes-sao-paulo/#texto-nelson>
- Careri, F. (2009). *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Castellote, A. (Sin Fecha). *Roberto Huarcaya*. Recuperado el 5 de Julio de 2019, de Si la naturaleza es la respuesta, ¿cuál era la pregunta?: <https://robertohuarcaya.com/amazogramas>
- Esquerdó, G. (2002). *Cartografías de la identidad: seis itinerarios para la reflexión en torno a la práctica artística y comunicativa en la era digital (Tesis Doctoral)*. Valencia. Recuperado el 16 de Junio de 2019, de <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/2621/tesisUPV1623.pdf>
- Garrido, R., & Becker, S. (2017). La biometría en Chile y sus riesgos. *Revista Chilena de Derecho y Tecnología*, 67-91. Recuperado el 5 de Junio de 2019, de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-25842017000100067
- Junior, R. F. (Sin Fecha). *Cassio Vasconcellos*. Recuperado el 5 de Junio de 2019, de Enigmas: <https://www.cassiovasconcellos.com/series/nocturnes-sao-paulo/#texto-rubens>

- Klein, W. (17 de Julio de 2018). *Youtube*. Recuperado el 22 de Julio de 2019, de Thomas Ruff / The Renewal of Contemporary Photography:
<https://youtu.be/Djopeab8VYo>
- Lepe, N. (17 de Julio de 2019). *Publimetro*. Recuperado el 23 de Julio de 2019, de ¿Es seguro FaceApp? Así respondió el creador de la aplicación que envejece a usuarios y enloquece a Internet:
<https://www.publimetro.cl/cl/noticias/2019/07/17/faceapp-aplicacion-envejece-locura-internet-seguridad-creador-niega-robo-datos.html>
- Licarreu, M. (2007). La "insorportable levedad" de lo urbano. *EURE*, 47-64. Recuperado el 12 de Junio de 2019, de
https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0250-71612007000200005
- Maclennan, G. C. (6 de Octubre de 2017). *El País*. Recuperado el 18 de Julio de 2019, de Thomas Ruff: fotografía con o sin cámara:
https://elpais.com/cultura/2017/10/05/babelia/1507200141_650169.html
- Merino, M. (14 de Julio de 2019). *Xataka*. Recuperado el 20 de Julio de 2019, de Ctrl Shift Face, el autor de Deepfakes al que debemos el "montaje" de Jim Carrey protagonizando "El Resplandor":
<https://www.xataka.com/inteligencia-artificial/ctrl-shift-face-autor-deepfakes-al-que-debemos-montaje-jim-carrey-protagonizando-resplandor>
- Museum, V. a. (10 de Octubre de 2018). *Youtube*. Recuperado el 22 de Julio de 2019, de Meet the photographer | Thomas Ruff:
<https://youtu.be/hRwDQOmYCe8>
- Ossa, C. (2009). Santiago: tejido desgarrado por una subjetividad fugitiva. En S. v. Stowasser, & U. d. Chile, *Estéticas de la intemperie : Lecturas y acción en el espacio público (Colección escritos de obras. Serie seminarios ; 2)* (págs. 30-59). Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales.

Quach, K. (23 de Mayo de 2019). *The Register*. Recuperado el 29 de Julio de 2019, de AI can now animate the Mona Lisa's face or any other portrait you give it. We're not sure we're happy with this reality:

https://www.theregister.co.uk/2019/05/23/ai_software_mona_lisa

Quach, K. (28 de Mayo de 2019). *The Register*. Recuperado el 29 de Julio de 2019, de There's a scarily good "Deepfakes" YouTube channel that's quietly growing – and it's freaking everyone out:

https://www.theregister.co.uk/2019/05/28/youtube_deepfakes_channel

Romero, S. (18 de Julio de 2019). *Muy Interesante*. Recuperado el 23 de Julio de 2019, de FaceApp, la aplicación de moda, ¿roba los datos?:

<https://www.muyinteresante.es/tecnologia/articulo/actualidad-faceapp-la-aplicacion-de-moda-roba-los-datos-141563447073>

Soulages, F. (1998). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca Editora.

Zuñiga, V. (2007). *Pudahuel en el camino de la memoria. De Las Barrancas a Pudahuel. 450 años de historia*. Santiago: Municipalidad de Pudahuel.

Imágenes

Fig. 2. Vasconcellos, C. (1998-2002). Memorial da América Latina #1. *Nocturnes*. Sao Paulo. Obtenido de <https://www.cassiovasconcellos.com/series/nocturnes-sao-paulo/>

Fig. 10. Graham, M. (1822). Vista de Pudahuel registrada por María Graham en su viaje a Chile en 1822. *Pudahuel en el camino de la memoria. De las Barrancas a Pudahuel. 450 años de historia*. Archivo Fotográfico Universidad de Chile, Santiago.

Fig. 11. Saldivia, A. (2019). *Registro Fotolibro Cuaderno de Ruta*. Santiago.

Fig. 14. Ruff, T. (1986). *Portrait (Stoya)*. Obtenido de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/ruff-portrait-1986-stoya-p78091>

Fig. 15. Desconocido. (hacia 1298-1235 A.C). *Cámara funeraria de Nefertari, esposa de Ramsés II, Escena: la reina Nefertari jugando al Senet*. Obtenido de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maler_der_Grabkammer_der_Nefertari_003.jpg

Fig. 16. Desconocido. (hacia 1200). *Retrato de medio cuerpo de San Antipas de Pérgamo*. Obtenido de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St_Antipas_Icon_Sinai_13th_century.jpg

Fig. 17. Disdéri, A.-A.-E. (hacia 1865). *Napoleón III y la emperatriz Eugenie*. Museo Metropolitano de Arte New York. Obtenido de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/288741>

Fig. 18. Bertillon, A. (1900). *Autorretrato*. Obtenido de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bertillon_selfportrait.jpg

Fig. 19. Bertillon, A. (1983). *Páginas del libro Identification Anthropométrique*.

Obtenido de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bertillon_-_Signalement_Anthropometrique.png

Fig. 20. Ctrl Shift Face. (2019). *Captura de pantalla del video The Shining starring*

Jim Carrey : Episode 1 - Concentration [DeepFake]. Obtenido de https://youtu.be/HG_NZpkkXE

Fig. 21. Zakharov, E., Shysheya, A., Burkov, E., & Lempitsky, V. (2019). *Captura*

de pantalla del video Few-Shot Adversarial Learning of Realistic Neural Talking Head Models. Obtenido de <https://youtu.be/p1b5aiTrGzY>

Fig. 27. Huarcaya, R. (2014). *Detalle Amazograma*. Obtenido de

<http://rolfart.com.ar/artists/roberto-huarcaya/>

Fig. 28, 29 y 30. Faundez, E. (2016). *Registro Exposición "Otro yo"*.