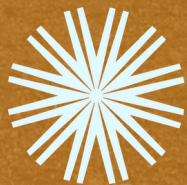


ACTOS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES

VOLUMEN 8. NÚMERO 15. 2026/ISSN 2452-4729



UNIVERSIDAD
ACADEMIA
DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE ARTES

Colectivo Gestuario Mecánico y el giro conceptual y procesual de la fotografía en Valparaíso durante la década de los noventa

Gestuario Mecánico Collective and the Conceptual and Processual Turn of Photography in Valparaíso During the 1990s

Rodolfo Muñoz Araya*

UNIVERSIDAD DE PLAYA ANCHA

 <https://orcid.org/0009-0005-1609-4798>

Resumen. Este artículo propone una revisión crítica del colectivo Gestuario Mecánico, activo en Valparaíso durante la década de los noventa, integrado por artistas que utilizaron el medio fotográfico como parte de una búsqueda conceptual y experimental, período marcado por la transición democrática en Chile. El estudio se inscribe en el cruce entre arte contemporáneo, memoria política y desplazamientos de la imagen, enfocándose en cómo los integrantes del colectivo, formados en la Universidad de Playa Ancha, introdujeron una concepción procesual y conceptual de la fotografía, en diálogo y tensión con las nociones de documentalismo, registro y representación imperantes en los años ochenta. A través de un análisis de sus prácticas, exposiciones, discursos y desplazamientos formales, se examinan los elementos que configuran una propuesta visual disruptiva respecto del canon de la fotografía nacional, incluyendo la monumentalidad del formato, el uso del cuerpo y la instalación, así como la articulación entre técnica, concepto y territorio. El artículo busca visibilizar una producción omitida por los relatos hegemónicos del arte chileno, y también contribuir a la construcción de una historia situada de las prácticas visuales en regiones, en especial en un Valparaíso marcado por la ruina, la marginalidad institucional y la experimentación artística.

* Candidato a Doctor en Artes Integradas por la Universidad de Playa Ancha, Máster en Fotografía, Arte y Técnica por la Universidad Politécnica de Valencia y Licenciado en Arte por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Correo electrónico: rodolfo.aav@gmail.com. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy): Conceptualización, Análisis Formal, Investigación- Metodología, Recursos y Redacción (borrador original y revisión/edición).



Palabras clave: fotografía contemporánea, Gestuario Mecánico, Valparaíso, imagen, fotografía

Abstract. This article offers a critical review of the Gestuario Mecánico collective, active in Valparaíso during the 1990s and composed of artists who employed photography as part of a conceptual and experimental inquiry, in a period marked by Chile's democratic transition. The study is situated at the intersection of contemporary art, political memory, and visual displacements, focusing on how the collective, trained at the University of Playa Ancha, introduced a processual and conceptual approach to photography, in dialogue and tension with the prevailing notions of documentary, record, and representation dominant in the 1980s. Through an analysis of their practices, exhibitions, discourses, and formal strategies, the article examines the elements that configure a visual proposal that disrupts the national photographic canon, including monumental formats, the use of the body and installation, and the articulation of technique, concept, and territory. The article seeks to bring visibility to a body of work omitted by hegemonic narratives of Chilean art, and to contribute to the construction of a situated history of visual practices in regional contexts—particularly in a Valparaíso marked by ruin, institutional marginality, and photographic experimentation during the 1990s.

Keywords: Contemporary photography, Gestuario Mecánico, Valparaíso, Image, Photography

Introducción

En el campo del arte contemporáneo, responder críticamente al pasado constituye una estrategia recurrente. No obstante, cuando esta operación se articula desde la práctica fotográfica, adquiere particularidades singulares: se trata de dialogar con la tradición o de reinscribir referentes históricos, activar desplazamientos conceptuales y técnicos que transforman radicalmente la relación con lo ya ocurrido. Este artículo propone como hipótesis que el colectivo Gestuario Mecánico, activo en Valparaíso durante la década de los noventa, representa una experiencia poco visibilizada pero significativa dentro de las transformaciones que vivió la práctica fotográfica en el Chile posdictadura. Desde una posición periférica y colaborativa, sus integrantes desarrollaron una propuesta visual que, sin proponérselo de manera programática, anticipó algunas de las preocupaciones estéticas y políticas que hoy atraviesan el campo artístico: el cuerpo, la monumentalidad, la ruina como signo, y la relación crítica con el territorio.

Aunque su trabajo no alcanzó reconocimiento dentro de los relatos hegemónicos del arte nacional, varios de sus miembros se convirtieron posteriormente en figuras clave para la enseñanza de las artes visuales en el país, influenciando así a nuevas generaciones de creadores. A partir de una revisión crítica y situada, este artículo propone leer su producción como un antecedente relevante para pensar ciertos desplazamientos conceptuales y formales en la imagen fotográfica de las últimas décadas. Las obras seleccionadas para este análisis corresponden a aquellas que permiten observar con mayor claridad los problemas conceptuales abordados en esta investigación. Su elección responde a criterios temáticos y documentales, privilegiando trabajos representativos de las principales líneas de exploración desarrolladas por los integrantes del colectivo durante la década de 1990. En particular, se consideraron aquellas obras que articulan de manera significativa las relaciones entre fotografía, cuerpo, instalación y territorio, permitiendo examinar cómo estos problemas se materializan visual y conceptualmente en sus propuestas.

El objetivo de este estudio es, en primer lugar, recuperar críticamente la producción del colectivo Gestuario Mecánico, cuya trayectoria ha recibido escasa atención dentro de la historiografía de la fotografía y las artes visuales en Chile. En segundo lugar, se propone examinar cómo sus integrantes desarrollaron una práctica artística que articuló fotografía, instalación, cuerpo y espacio, contribuyendo a desplazar las nociones tradicionales de registro y representación asociadas al medio fotográfico. Se sostiene que la práctica del colectivo configuró un lenguaje visual propio en el que las dimensiones procesuales y conceptuales de la imagen operaron de manera conjunta, estableciendo un diálogo crítico tanto con el documentalismo militante asociado a la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI) como con ciertas problemáticas abiertas por la Escena de Avanzada. Desde esta perspectiva, el artículo busca aportar a la comprensión de las transformaciones de la fotografía chilena durante la década de 1990 y contribuir a una historiografía situada de las prácticas visuales desarrolladas fuera del eje metropolitano.

Metodológicamente, la investigación combina revisión documental y análisis visual. El corpus está compuesto por obras, textos críticos y entrevistas realizadas a integrantes del colectivo. La estrategia de lectura considera tanto los aspectos formales de las obras (materialidad, escala, dispositivos de exhibición y relaciones entre fotografía e instalación) como sus dimensiones conceptuales y contextuales. Para ello se emplean herramientas provenientes de la teoría de la imagen y la estética contemporánea, particularmente las nociones de operación y desemejanza desarrolladas por Jacques Rancière (2011), la concepción de imagen-cuerpo propuesta por Hans Belting (2007) y los aportes de Andrea Soto (2020) en torno a la performatividad y el poder de las imágenes. Este enfoque permite examinar las obras como elementos visuales y, simultáneamente, como intervenciones críticas situadas en el contexto cultural y político de la transición democrática chilena.

Los integrantes que participaron durante toda la vida del colectivo desde 1995 hasta 2001 fueron Claudia Abarca, Paola Caroca, Jorge Gronemeyer, Guisela Munita y Alonso Yáñez, aunque en distintos momentos también formaron parte Maritza Cifuentes, Fernando Venegas y Morita Bastías, todos estudiantes de la Licenciatura en Arte de la Universidad de Playa Ancha y formados por el fotógrafo Michael Jones. Todos los integrantes del colectivo aluden a la figura de Jones como un formador fundamental. Su influencia como docente fue significativa, tanto por los intensos debates que promovía en el aula como por el acceso que brindaba a catálogos, publicaciones y registros de exposiciones que visitaba en el extranjero. Esto favoreció una discusión permanente en torno a las prácticas artísticas contemporáneas, actuando como catalizador de los estudiantes, motivándoles a desbordar las nociones tradicionales de la fotografía y a explorar nuevas posibilidades plásticas, visuales y conceptuales para el medio.

El colectivo se consolidó como una de las primeras experiencias de fotografía artística colectivas¹ en regiones, sino el primer colectivo de fotografía artística según Fabián Llanca (2016), articulando una producción visual en diálogo crítico con su contexto territorial y político. Su trabajo colectivo y las exposiciones que realizaron a lo largo de la década de 1990 dan cuenta de una sensibilidad y radicalidad visual frente a los procesos de transición democrática, así como una voluntad de experimentación que lleva a la fotografía a constituirse como una herramienta de pensamiento y producción de conocimiento situada y autónoma.

La década de los noventa marca el retorno a la democracia tras la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet, y con ello una profunda reconfiguración cultural. Ese quiebre, cuyo inicio se sitúa el 11 de septiembre de 1973, sigue produciendo efectos en nuestras narrativas y formas de representación como esquirlas de una explosión. Esta coyuntura resulta fundamental para comprender las estrategias de imagen, montaje y discurso que articula las obras del colectivo, las cuales contienen un ímpetu crítico respecto de la forma en que se desarrollaba, y se sigue desarrollando, la vida en el país.

Tomando en cuenta este trasfondo, se propone una observación que permita articular ciertas temáticas y plasticidades emergentes en los primeros años de la posdictadura. Tres cosas importantes cambiaron en ese momento: primero, las historias y discursos políticos que antes inspiraban al arte chileno (desde los 60 hasta el final de la dictadura) dejaron de ser relevantes; segundo, el arte y la crítica se volvieron más académicos, teorías de corte posestructuralistas; y tercero, lo que pasaba en el mundo empezó a influir mucho más en lo local, en lo que llamamos el período posdictatorial, como señala Guillermo Machucha (Lara *et al.*, 2008).

¹ Otra experiencia relevante es la del Colectivo La Nave, formado en Santiago en 1998 por Andrea Josh, Andrés Figueroa, Andrea De Simone, César Scotti y Claudia Astete. Al igual que quienes protagonizan este estudio, sus integrantes han continuado desarrollando una activa labor como gestores, docentes y artistas vinculados a la producción de obra. No obstante, en este artículo el foco estará puesto exclusivamente en Gestuario Mecánico.

A partir de estas reflexiones, se destaca el modo en que *Gestuario Mecánico* se conecta con procesos de creación colectiva, discusión conceptual y exploración de nuevos formatos en la creación fotográfica, relevando el acto fotográfico y su montaje como formas de pensamiento crítico.

Contextos y discusiones sobre el rol de la fotografía en el arte chileno y la fotografía contemporánea de la década del noventa.

Es importante poder abordar las decisiones que se han planteado sobre este tema que, aunque son variadas, se agotan y se refieren casi exclusivamente a la ciudad de Santiago, o Región Metropolitana. Aunque se hable solo sobre ese territorio, podemos identificar momentos interesantes para el objetivo de este escrito. Es necesario ahondar en la transición política de la nación, y las siguientes discusiones proponen estas miradas. Mario Fonseca, Enrique Lihn, Nelly Richard y Ronald Kay, entre otros autores, son quienes formularon preguntas y discusiones en torno al devenir de la fotografía y sus problemáticas antes del retorno a la democracia. Fonseca aboga por una comprensión de la fotografía desde el documento para la exposición *Chile Vive* organizada por el Ministerio de Cultura Español junto a la Comunidad de Madrid, el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y el Círculo de Bellas Artes, realizada en Madrid, España, en enero y febrero de 1987 (Godoy, 2010). Lihn reflexionó en torno de la fotografía como documento, privilegiando ciertamente la visualidad plástica de otras propuestas. Richard y Kay problematizaron la cuestión de la imagen y las artes visuales como un constructo político, sensible y con juegos de desplazamientos entre el documento, el archivo y la práctica artística que podríamos ejemplificar con la Escena de Avanzada y otras prácticas sobre soporte fotográfico con exponentes como Gonzalo Díaz, Alfredo Jaar o Eugenio Dittborn. Ángeles Donoso se refiere a que:

[E]stos discursos proponen ideas divergentes sobre lo que se entiende o se percibe como “fotografía” en Chile. Algunas de estas voces (como el caso de Fonseca) reparan en la falta de un lenguaje crítico y especializado que da cuenta del fenómeno fotográfico de manera autónoma. Otras llegan a plantear la inexistencia de una “historia de la fotografía” en Chile. Varios, sobre todo los fotógrafos profesionales, plantean desde muy temprano el lugar imposible de la fotografía dentro del espacio de las artes visuales. (Donoso Macaya, 2012, p. 416)

Se problematiza entonces fuertemente desde la noción de fotografía documental y de registro, entendiendo el problema de la fotografía eminentemente como recurso de la memoria, método de resistencia y lucha contra la dictadura en el caso de la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI), donde podemos encontrar a destacados exponentes como Paz Errazuriz, Álvaro Hoppe, Marcelo Montecino, Kena Lorenzini y Leonora Vicuña, entre muchos otros. Se genera una distancia clara para quienes trabajaban con la fotografía como medio artístico contemporáneo.

Podemos entender el fenómeno de la fotografía en los años ochenta bajo las perspectivas anteriores, Fonseca menciona que: “No hay crítica, no hay mercado; apenas la disposición de algunos para sustraerse a su oficio y tentar un ensayo –por lo general escrito desde la perspectiva de este oficio más que desde la fotografía–, y la buena voluntad de otros para canjear unas cuantas copias por la impresión de un catálogo barato” (Fonseca, 1987, p. 37). Dicho diagnóstico es feroz, acompañado luego por la propuesta de que quienes se han encargado de revitalizar el mundo fotográfico son exactamente los fotógrafos de la AFI, con muestras en Santiago mucho más habituales de lo que se venían haciendo. Con Fonseca podemos ver la escisión que existe entre fotógrafo que muestra imágenes fotográficas y artistas que hacen uso de la fotografía para hacer obra.

Lo otro es la desmaterialización de los límites formales por la ya nombrada Escena de Avanzada por parte de Nelly Richard. Hay algunos cruces entre los dos mundos, pero pareciera que fuesen circunstanciales. En ese sentido la conversación con respecto a la fotografía entrado los primeros años de los noventa es precisamente con respecto a esa fractura, o distanciamiento, en tanto el fotógrafo de oficio que se extraña o rehúsa llamarse artista y el artista que puede llegar a ofenderse si lo llaman simplemente fotógrafo.

En discusiones contemporáneas sobre la fotografía documental de los noventa, Carla Möller, José Pablo Concha y Hugo Ángel proponen un análisis sobre el contexto que refuerza lo antes mencionado, situando la discusión en la ruptura existente entre dispositivo de memoria con una carga política, incluso militante en el caso de la AFI, a el giro en la dirección de miradas que tuvieran relación con estilos documentales que apuntan a los márgenes, no necesariamente haciéndose cargo de los problemas de la dictadura que había recién pasado. José Pablo Concha define al sujeto de los noventa desde una caracterización:

[E]specialmente crítica en el contexto de la transición política; las banderas que se enarbolaban resultaban ser soportes existenciales frente al ambiente desolado en que se desarrollaban las actividades simbólicas. El desamparo es porque el sujeto debe hacer el esfuerzo de construir una épica, pero que ya no será colectiva, sino más bien individual. Ya no hay un enemigo común que aglutine, lo que queda es la experiencia individual de resignificación de su lugar simbólico. (Concha, 2020, p. 5)

Se puede leer la transición nacional hacia una democracia tumultuosa, llena de grietas y vacíos que dejaron a la deriva a jóvenes que se denominaron como la generación *ni ahí*. Ese camino pedregoso se ha leído como una generación invisibilizada, pero que tiene mucho que contar, como lo aseguran los autores antes mencionados. Se señala que hay una “difusa producción pero a través de un documentalismo crítico que no pretendió cambiar el mundo sino concebir su interpretación como una forma de verlo y de fotografiarlo” (Möller, 2020, p. 4). Más adelante veremos la distinción Gestuario Mecánico en este contexto, que al abogar por lo colectivo y con una producción con otro giro, se alejan del documentalismo, pero paradójicamente quedan igual de marginalizados en los estudios de campo, siguiendo la tesis de Möller, Concha y Ángel.

Otro fenómeno artístico que no podemos dejar de lado es el C.A.D.A (Colectivo de Acciones de Arte), conformado por Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit, Juan Castillo, Fernando Balcells y Raúl Zurita, que supo luchar contra la dictadura a través de la práctica artística, y que en un arrojo potente establecieron cruces entre imagen fotográfica, denuncia social y pensamiento artístico. Acá podemos ver lo anteriormente señalado por Fonseca y Donoso, entender ese tiempo donde la medialidad de la imagen fotográfica está escindida en términos de proceso, práctica y reflexión crítica. Desde los tiempos presentes, no dudamos un segundo en afirmar que lo que el C.A.D.A estaba haciendo eran cruces intermediales entre palabra e imagen con un propósito claro; en cambio, la fotografía desde el oficio lograba generar memoria y comunicar.

Así como hemos hablado del contexto nacional, es importante mencionar una exposición relevante para el grupo: *Los límites de la fotografía*, curada por André Rouillé. Esta exposición es relevante por dos razones: por una parte, fue realizada en 1996 en el Museo de Bellas Artes en Santiago de Chile, abriendo discusiones contemporáneas con respecto a la fotografía y sus posibles desplazamientos en tanto arte; y, por otra, los integrantes del colectivo declaran su importancia para su formación, aludiendo a su asistencia e influencia en conversaciones y diálogos creativos. Además de desempeñarse como curador de la muestra, Rouillé desarrolló una noción que puede resultar pertinente para analizar el trabajo del colectivo: la de postfotografía. No para decir que el trabajo del colectivo se enmarca bajo este concepto, pero sí para entender los debates internacionales sobre materialidades y visualidades desde la fotografía como arte. Sin embargo, es necesario señalar que, en el contexto actual, el concepto de postfotografía ha adquirido significados y alcances que exceden los objetivos de esta investigación. Aun así, la discusión teórica resulta relevante.

Existen, al menos, dos formas de comprender este concepto: la propuesta por André Rouillé y la desarrollada posteriormente por Joan Fontcuberta. Esta última corresponde a la acepción más difundida en la actualidad, ampliamente desarrollada en su libro *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía* (Fontcuberta, 2016). De manera sintética, la postfotografía puede entenderse como un conjunto de prácticas artísticas que trabajan a partir de imágenes fotográficas preexistentes, muchas veces obtenidas de internet, para producir nuevas obras, desplazando el uso tradicional de la cámara como herramienta principal de creación e incluso prescindiendo de ella. Según Fontcuberta, se trata de imágenes que “fluyen en el espacio híbrido de la sociabilidad digital” y que son consecuencia de una condición de “superabundancia visual” (2016, p. 7).

Así, gran parte de los artistas revisados por el autor trabajan a partir de imágenes encontradas, apropiadas o reutilizadas críticamente, cuestionando los mecanismos de producción, circulación y consumo visual en la cultura contemporánea. Entre ellos destacan Erik Kessels, Penelope Umbrico y Wafaa Bilal, entre muchos otros. Como señala Fontcuberta, “la postfotografía se agazapa detrás de la fotografía, la cual deviene entonces la simple fachada de un edificio cuya estructura interior se ha remodelado a fondo” (2016, p. 28). Desde esta perspectiva, la atención recae en las ejecuciones de selección, apropiación, circulación y resignificación de aquellas que ya existen.

Por su parte, André Rouillé propone una comprensión de la postfotografía vinculada a las prácticas de artistas visuales que exploran los límites del medio fotográfico mediante la incorporación de otros materiales, soportes y procedimientos. Desde esta perspectiva, si la fotografía ya operaba como un dispositivo autónomo con la fotografía documental, podía entonces integrarse a procesos de expansión disciplinar, desplazando las metodologías tradicionales de producción de imágenes y potenciando sus dimensiones conceptuales a través de recursos que no son necesariamente fotográficos. Estas concepciones son incorporadas en el catálogo de la exposición antes mencionada, donde Rouillé define su concepto de la siguiente manera:

[S]e trata de una evolución capital. Mientras que el útil queda ajeno a la obra, la materia forma parte de pleno derecho de la misma. Utilizamos las herramientas pero trabajamos con los materiales, experimentamos, los combinamos, los transformamos de mil maneras, sin más límites que los que imponga la técnica o el sentido estético. Aunque el material no sea una simple materia inerte, aunque desconfíe siempre del sentido que se le da, es un elemento abierto, que se presta a un sinfín de proceder, sin finalidades concretas, ni obligaciones formales: sin límites. (Rouillé, 1996, p. 5)

En la exposición, Rouillé convocó a artistas de diversos países. De Chile participaron Gonzalo Díaz, Eduardo Vilches, Alicia Villarreal, Enrique Zamudio y Alfredo Jaar; de Argentina, Marcela Mouján, Oscar Bony, Marcos López, Dino P. Bruzzone, Graciela Sacco y Luis F. Bedit; de Francia, Éric Rondepierre, Jean-Louis Garnell, Florence Paradeis, Alain Fleischer, Dominique Auerbacher, René Sultra, Maria Barthélémy, David Boeno, Georges Rousse y François Méchain; y de España, Joaquim Mogarra.

Dentro de este conjunto destaca Georges Rousse, quien diecisiete años más tarde realizaría una exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Chile, sede Parque Forestal. Este hecho no es menor si consideramos las distancias históricas entre las bellas artes y las prácticas contemporáneas que expanden los límites de la fotografía.

Si pensamos en la obra de Rousse en relación con la fotografía de los años noventa, es posible comprender con mayor claridad la concepción de postfotografía propuesta por Rouillé. Para entonces, las neovanguardias ya habían avanzado significativamente en la expansión de los lenguajes artísticos. Artistas como Jan Dibbets habían puesto en tensión la aparente neutralidad de la representación fotográfica mediante intervenciones perceptuales y geométricas que sólo adquirirían sentido desde el punto de vista de la cámara. Sus *Perspective Corrections* (1969) demostraron que la fotografía podía ser un dispositivo capaz de construir visualmente el espacio, tal como puede observarse en las intervenciones espaciales de Gordon Matta-Clark como *Splitting* (1973) o *Office Baroque* (1977). Sin embargo, mientras Matta-Clark sustrae elementos arquitectónicos para generar nuevas lecturas del vacío y de la estructura construida, Rousse incorpora elementos como el color, la geometría y la intervención pictórica para transformar la percepción del espacio.

Su trabajo propone una relación particularmente compleja entre fotografía y lugar. A través de acciones e intervenciones realizadas sobre edificios abandonados o espacios en ruinas, construye figuras geométricas que solo adquieren coherencia visual desde un punto de vista específico. Grandes círculos negros, cuadrados o rectángulos de color parecen existir de manera autónoma en el espacio, cuando en realidad son el resultado de una construcción anamórfica. Es justo la fotografía la que permite reunir estos fragmentos dispersos y presentar la imagen final como una unicidad visual. De este modo, la fotografía se transforma en la condición misma de posibilidad de la obra. Como su obra *Bretigny* (1994), presentada en la exposición *Los límites de la fotografía* (1996).

En una línea distinta pueden situarse fotógrafos y fotógrafas como Richard Billingham, Rineke Dijkstra, Bleda y Rosa, Jeff Wall, Gregory Crewdson y Wolfgang Tillmans, entre muchos otros. Estos autores resultan relevantes porque, a diferencia de las prácticas asociadas a la apropiación y reutilización de imágenes preexistentes, desarrollan estrategias que cuestionan el estatuto de verdad de la fotografía mediante la construcción, escenificación o problematización del documento fotográfico. Su interés radica en explorar críticamente las relaciones entre realidad, representación y experiencia.

El caso de Richard Billingham resulta especialmente significativo. Su serie *Ray's a Laugh* (1996) introdujo una aproximación inédita a la representación de la vida cotidiana y familiar, tensando los límites entre documento, intimidad y experiencia autobiográfica. Del mismo modo, Bleda y Rosa desarrollaron una reflexión sobre el paisaje y la memoria histórica a través de series como *Campos de fútbol* (1992-1995) y *Campos de batalla* (1994-2016), donde el territorio aparece como un espacio atravesado por huellas, ausencias y procesos históricos. Estas investigaciones les valieron el Premio Nacional de Fotografía de España en 2008, otorgado por el Ministerio de Cultura de ese país.

Nos encontramos, por tanto, ante un escenario en el que las discusiones sobre la fotografía se desplazan hacia problemas relacionados con el estatuto de verdad de la imagen, la construcción de la memoria y la expansión conceptual del medio; cuestiones que dialogan tanto con propuestas como la postfotografía desarrollada por André Rouillé como con la representación documental tradicional.

Grupo, procesos y metodologías periféricas

Las discusiones conceptuales e históricas expuestas permiten comprender la emergencia del colectivo Gestuario Mecánico como una respuesta situada (Haraway, 1996) a las transformaciones culturales y artísticas de la posdictadura. En este sentido, su práctica comprende dos movimientos: i) por un lado, en el tránsito de la fotografía documental hacia una concepción desplazada del medio, que asume la imagen como un campo de experimentación visual, política y territorial; ii) por otro, en una reivindicación de lo colectivo como forma de producción.

El surgimiento del colectivo se sitúa en un contexto marcado por debates en torno a la función de la imagen: su uso como archivo de memoria, herramienta de denuncia y exploración visual. Las decisiones estéticas y conceptuales de Gestuario Mecánico pueden ser leídas como un desplazamiento crítico de estas discusiones, donde la fotografía se aborda como un medio expandido. Desde esta perspectiva, su obra plantea una conversación consciente con el entorno sociopolítico, incorporando elementos conceptuales y procesuales que desbordan el marco tradicional de lo fotográfico, se estira e interrumpe un cauce lógico para dar con otras formas de presentación y representación.

Entre sus principales hitos se cuentan exposiciones presentadas en distintos puntos del país y del extranjero: en 1996, la exposición *Gestuario Mecánico* se presentó en Puerto Varas, Osorno, Talca y Copiapó; en 1997, se realizó una muestra simultánea en el Centro de Extensión de la Universidad de Valparaíso y en Svendborg, Dinamarca; en 1999, llevaron a cabo *Deconstrucción del paisaje*, el *Bodegón* y el *Retrato en la fotografía*, expuesta en el Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia y la Galería Contraluz de Santiago; en el año 2000, participaron en la muestra anual del Museo de Arte Moderno Chiloé (MAM); y, entre el año 1996 y 1997, realizaron el proyecto Traslados de Galería, con diversas instalaciones en instituciones públicas en Valparaíso, como la Biblioteca Severín, Cesfam Plaza de Justicia, Registro Civil, Edificio Intendencia y Hospital van Buren.

Además de estas muestras, los integrantes del colectivo desarrollaron trayectorias individuales que se cruzan en otras exposiciones colectivas significativas. Entre ellas destacan *Tres sitios* (1997), en la Galería Gabriela Mistral, con la participación de Jorge Gronemeyer, Alonso Yáñez y Vanessa Vázquez; y *Restos de obras* (2001), también en Galería Gabriela Mistral, compuesta por trabajos de Guisela Munita, Isabel Montesinos y Paula Viveros. Estas exposiciones extienden el campo de acción del colectivo, e introducen claves fundamentales para entender el carácter regional, procesual y discursivo de sus propuestas.

Cabe señalar que estas muestras estuvieron acompañadas por textos curatoriales de Justo Pastor Mellado y de Alberto Madrid, que permitieron enmarcar críticamente el trabajo del colectivo dentro del debate nacional sobre arte y región. Su rol fue clave para identificar cómo las prácticas fotográficas de Gestuario Mecánico dialogaban con un giro conceptual en el arte contemporáneo chileno, posicionando sus obras como parte de un desplazamiento en la escena visual del país. Aunque teniendo un alcance precario incluso para la discusión local.

Por todas estas razones, resulta urgente poner en valor el trabajo colectivo de estos artistas, visibilizando sus aportes en una escena local y nacional que, con frecuencia, ha marginado las expresiones surgidas fuera del eje metropolitano. Su obra permite interrogar qué elementos constituyen una ruptura en la escena fotográfica regional y cuáles son los referentes, tanto visuales como teóricos, que acompañan el giro en la mirada que proponen, utilizando la fotografía como medio de crítica, exploración y resistencia simbólica.

Giro conceptual del proceso de creación

Para visualizar la producción del colectivo dentro de la escena local y nacional, hay que posicionarse desde el arte visual y las nociones del arte conceptual que se manejaban en ese momento. Jorge Gronemeyer se refiere a este punto con claridad en la entrevista realizada para esta investigación: “Siempre trabajamos en torno a generar series, o sea, eran series conceptuales. Hablábamos de la deconstrucción de la naturaleza muerta, del paisaje y del retrato, por ejemplo” (Gronemeyer, comunicación personal, octubre de 2023).

El concepto guía la técnica era una premisa común que tenía el colectivo al trabajar y que entendía la investigación, preparación y puesta en diálogo de los proyectos en colectivo. Luego de eso, la técnica aparecía y era dictada por el proyecto: de cuántos metros sería la foto, dónde se ubicaría o si sería en color o en blanco y negro. Por tanto, se trata de acciones quirúrgicas y operaciones, complejas que, bajo la perspectiva de Rancière, se configuran como “relaciones entre un todo y las partes, entre una

visibilidad y una potencia de significación y de afecto que se le asocia, entre las expectativas y lo que las cumple” (Rancière, 2011, p. 25). Al pensar en cómo las partes se relacionan con el todo y en cómo estas despliegan su potencia, la técnica tributa directamente al concepto. Son obras que, dentro de su materialidad, tienen una coherencia compleja que las mantiene en pie y que son tremendamente conceptuales, no porque estén en clave neovanguardista, sino porque el resultado y el medio se escoge para su mejor entendimiento. Es por ello que, posteriormente, analizaremos intervenciones como las de Alonso Yáñez, quien cubrió una sala entera con fotografías de pezones, deteniéndose en los detalles más minúsculos.

Para Rancière, una operación es necesariamente algo que responde a algo más allá de lo técnico, pero que debe expresarse por algún lado. Ellas son una red de relaciones que hacen que una imagen fotográfica sea alterada y se entienda como arte, una alteración de la semejanza (Rancière, 2011). Lo mismo pasa con Guisela Munita, cuando nos muestra ese Valparaíso en ruinas, una ciudad en constante reparación y desgaste. Hay encuadres y yuxtaposiciones que alteran por completo aquello que, en un principio, pensaríamos como algo parecido a nuestra realidad, alteraciones visuales con respecto a la proporción de las cosas, una vuelta conceptual a lo que pensamos que son los materiales y cómo se comportan en lo cotidiano de una ciudad inasible. La inaccesibilidad emerge tanto del distanciamiento que impone la propia ciudad sobre sus habitantes como de los procedimientos visuales que, desde una lúcida reconstrucción en el caso de Munita, desafían toda identificación directa con lo representado. El sistema de relaciones que se arma es un tanto complejo, ya que está compuesto de materialidades e inmaterialidades, es decir, hay mucho del proceso que se ve en resultado, que es el carácter de la obra, pero hay ciertos compromisos que se mantienen en la gestación procesual. Un doble compromiso material menciona Andrea Soto: “El vínculo social y las formas de experiencias que abre determinada técnica si es abordada en términos de relación” (Soto-Calderón, 2020, p. 65). Esa relación es la estrecha conversación entre concepto y técnica, investigación y práctica, contenido y materialidad. Algo así como si el proyecto mismo le hablase al artista una vez que los ejercicios empiezan a balbucear ciertas nociones materiales. En concordancia con lo que plantea Rancière en cuanto a las operaciones, Soto lo plantea en términos de relación material con la técnica, hacia dónde se dirige y mediante qué caminos conceptuales y mediales.

Para Belting, las imágenes pueden adoptar la forma de fotografías, juego crucial para comprender que la experiencia y la contingencia de la percepción está pasando entre el cuerpo material de la imagen, el soporte, y el cuerpo del espectador, que se está viendo afectado por eso que tiene enfrente (Belting, 2007). Esto los integrantes de Gestuario Mecánico lo tenían muy claro, así lo declara Yáñez cuando

comenta la fotografía que existía y que miraban, versus, la que querían realizar: “Ninguno de nosotros estábamos haciendo documentalismo, pensábamos que la concepción de obra era a partir de un proceso súper individual y que finalmente su resultado o resolución venía en un formato fotográfico y, para diferenciarnos un poco de lo que era la fotografía documental, exageramos las dimensiones, las proporciones, por lo que apareció una fotografía enorme” (Yáñez, comunicación personal, octubre de 2023). Esa fotografía enorme a la que se refiere Yáñez contiene una diferenciación con respecto a lo que se estaba haciendo en la fotografía contemporánea de los noventa, con el desplazamiento hacia la instalación. Si en Santiago la fotografía documental estaba friccionando los límites hacia lo marginal o temas relacionados, en Valparaíso la fuerza estaba en la instalación a la par del tema; él mismo habla a través de la instalación. En varios casos es una cuestión de formatos y soportes, alejamiento de dimensiones y bases tradicionales. Algo muy interesante y que apoya el apunte sobre el apagón cultural propiciado por la dictadura, son los formatos. Si nos fijamos en la exposición fotográfica *Rostro de Chile*² de 1960 (Araya *et al.*, 2022), nos daremos cuenta que los formatos y soportes son muy distintos a los de una muestra de fotografía ordinaria. Más bien son de gran formato, superando el metro por el lado más pequeño de las más grandes. Era una exposición que estaba realizada con un grado alto de complejidad pensada hasta en el más pequeño de los detalles y que emana un lenguaje fotográfico muy complejo, una narrativa visual evidente en tanto interacción de fotografía con fotografía.

La analogía con el *Rostro de Chile* es importante, por cómo se abordaban los proyectos fotográficos desde el gremio antes de la dictadura y cómo se abordaron después: se redujeron, volvió el marco blanco y se estandarizaron ciertos formatos. Gestuario Mecánico retoma la posta en cuanto a formatos, por una diferenciación conceptual y no solo por un capricho. Una necesidad anterior por la cual la decisión encuentra carne en la ampliación monumental como expresa Yáñez.

Como veremos más adelante, hay una apuesta por poner sobre la mesa temas completamente distintos tanto de la fotografía de los sesenta como la del documentalismo y registro realizado por la AFI. Hay un vuelco hacia concepciones que ponen en jaque los roles de género, la noción de cuerpo y prótesis, la arquitectura y la ruina.

² Exposición fundamental para comprender las raíces del documentalismo chileno, pero también la enorme tarea que implicó su realización, en estrecha sintonía con el mundo contemporáneo de la época, cuando la imagen técnica alcanzaba su mayor apogeo. Resulta además potente reconocer que lo que dirigieron Antonio Quintana, Roberto Montandon y Domingo Ulloa fue sostenido por muchos otros fotógrafos, entendiendo lo colectivo como una dimensión esencial en la construcción de lo que fue el *Rostro de Chile*. Sugiero ver el trabajo el *Rostro de Chile*: Reencuentro con la exposición original de 1960. <<https://doi.org/10.34720/B5DF-5F52>>.

Temas, límites y dislocaciones

Un giro está dado por una generación con respecto a la que la antecede. Un giro supone por tanto prestar atención a lo recorrido y poder atender asuntos que no hayan sido abordados. En el caso de Gestuario Mecánico hay contenidos que lejos están de ser una pérdida de validez de determinados contenidos sociopolíticos como lo comenta Guillermo Machuca en *Chile arte extremo: nuevas tendencias en el cambio de siglo* (Lara et al., 2008). En cambio, hay una apertura a temas no considerados ampliamente por la reflexión crítica de los ochenta.

Guisela Munita realiza un análisis que no se apropia del imaginario patrimonial institucional de Valparaíso, alude a la ruina y a la máquina como formatos de cambio urbano, o incluso abandono. Una fotografía desprovista del elemento humano y fijada en una perspectiva acumuladora de historia. Esa cohesión es fundamental para entender el Valparaíso que no ha dejado de tener una decadencia y desidia. El blanco y negro nos dota de información concreta sobre la forma y cómo la luz modula esos formatos, que pudiesen parecer partes del cuerpo, y genera una superposición visual donde una estructura de concreto parece alojar una columna vertebral. Este gesto, que conjuga lo urbano con lo anatómico, instala una lectura sensible de la ciudad como cuerpo herido y fragmentado.

Un punto de tensión emerge en la distancia entre esta intención poética y material por parte de la artista, y la lectura que Justo Pastor Mellado propone al referirse a la búsqueda de cuerpos desde una interpretación conceptual y política más abstracta: “Esto sería el sello de la producción del último período: buscar cuerpos, establecer la representación de sus faltantes, realizar la recuperación de los restos –huesitos de pollo–, cumplir con el acta de sepultación en condiciones constitucionales” (Mellado, 2001, p. 5). Esa distancia revela un punto de inflexión relevante: el desplazamiento de la fotografía desde el documento hacia la exploración visual, una de las operaciones más significativas que activa Gestuario Mecánico como colectivo y que los distancia de sus antecesores.

Desde esta entrada, es posible destacar líneas de fuerza en la obra de Guisela Munita que resuenan en la propuesta general del colectivo: la conciencia sobre la ciudad en decadencia como cuerpo en ruina. Munita observa Valparaíso desde el desgaste, la ciudad, despojada de su romanticismo, se erosiona por las políticas de abandono. La ruina es política en el sentido en que afecta tanto la creación de imaginarios urbanos que perpetúan el abandono, y a su vez modelan la manera en que nos relacionamos con la ciudad.

Su mirada establece un paralelismo entre el concreto expuesto y la anatomía fracturada. La ciudad es un cuerpo vivo y deteriorado, y la imagen fotográfica una forma de apuntar visualmente esa herida. El uso de la doble exposición y el reencuadre como estrategia: compone imágenes donde el artificio

técnico busca proponer un discurso completamente original, tramando y desafiando los imaginarios urbanos de Valparaíso. Estas operaciones visuales desmontan el relato hegemónico del Valparaíso nostálgico y evidencian cómo las políticas culturales muchas veces encubren los procesos de expulsión, vaciamiento o estetización de la ciudad, o incluso el habitar precario, que pudiese ser peor que no habitar. La doble exposición, en este caso, funciona como una superposición de tiempos y memorias que ya no encajan entre sí. Y, por último, el formato como gesto conceptual: la copia fotográfica como forma de pensamiento. Más allá de lo representado, Munita propone una reflexión sobre el soporte mismo.

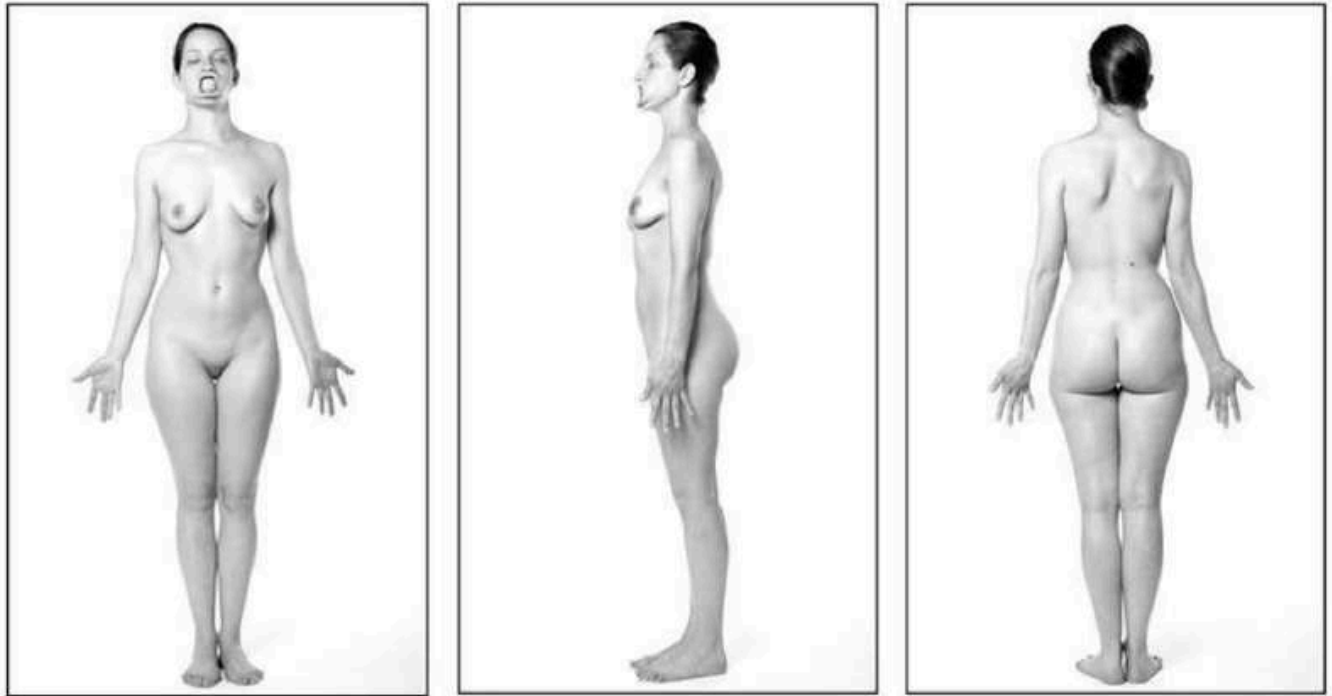
La copia fotográfica es un proceso, se acerca más a una operación que da cuenta del tránsito entre imagen y concepto. El uso del blanco y negro, los tamaños ampliados, la insistencia en ciertas texturas y la forma de montaje, desde el punto de vista instalativo, hablan de una conciencia material y discursiva del medio. Esta decisión, compartida por otros integrantes del colectivo, permite leer la copia fotográfica como una superficie de inscripción crítica, en la que la imagen, se transforma en una operación conceptual que tensiona sus límites y la proyecta hacia un plano tridimensional. En otras palabras, la copia adquiere, por formato y tratamiento, una dimensión ajena a la bidimensionalidad, se proyecta fuera de la pared. Un ejemplo es el matrimonio alemán de Bernd e Hilla Becher, cuando reciben el León de Oro para escultura en la Bienal de Venecia del año 1990, siendo su obra eminentemente fotográfica (La Biennale di Venezia, s.f.).

Otro caso significativo dentro del colectivo es el de Jorge Gronemeyer, quien trabaja con el cuerpo en distintas dimensiones, incorporando tanto el cuerpo humano como el de animales muertos o disecados, y recurriendo incluso a herramientas propias de la odontología para estructurar sus composiciones. Inspirado en los estudios sobre antropometría y fotografía antropométrica³, su obra propone una reflexión sobre los límites de la representación corporal, desplazando el enfoque desde la identidad hacia la materialidad. Como señala Alberto Madrid en el catálogo de la exposición *Tres sitios* (1997): “en el caso de Gronemeyer, se opone al tipo de fotografía de registro documental con connotaciones estéticas –la toma de ascensores, ropa colgada, escaleras...– por una mirada más compleja respecto de la utilización del soporte fotográfico entendido éste como elemento para la producción de obra” (Madrid, 1997, p. 6).

En ese sentido, hay un aporte al desplazar la mirada de la típica fotografía postal de Valparaíso; hay un alejamiento de estos temas. Podríamos decir que se aleja del imaginario de Sergio Larraín, por ejemplo, aún teniéndolo muy cerca, volviendo el interés hacia un cuerpo conceptual despojado de contexto.

³ La fotografía antropométrica del siglo XIX se usó para registrar el cuerpo desnudo en determinadas posiciones (espalda, frente y perfil) con la finalidad de hacer estudios comparativos entre individuos de diferentes grupos étnicos a partir de las medidas corporales. (Velásquez Sánchez, 2024)

Figura 1: Jorge Gronemeyer *Vista frontal, posterior y lateral*, 1999



Al ubicar el cuerpo en escenarios ambiguos, suspendidos, casi liminales, los propone como espacios que provocan un limbo, una suspensión en el tiempo (fig. 1). Gronemeyer rompe con las coordenadas del realismo documental dominante en la fotografía de los ochenta. El individuo es un sujeto de denuncia o presencia política directa, y transforma el cuerpo en signo móvil, en entidad transfigurada, en superficie inestable que se desarticula y recompone dentro del dispositivo fotográfico.

Este giro instala una manera de mirar, donde lo corporal opera más que representa: se vuelve estructura y textura. Así, Gronemeyer traslada la pregunta por el sujeto a un terreno más especulativo, más ambiguo y, por ende, más desafiante. Desde esa perspectiva, su trabajo contribuye a una lectura más amplia del colectivo, en la que la fotografía se afirma como espacio de pensamiento situado y de radical desvío respecto de la tradición visual heredada.

Alonso Yáñez, por otro lado, monumentaliza el recurso de la repetición de partes del cuerpo, literalmente habitando espacios, explotándolos con cueros cabelludos y pezones. Como adelantamos antes, hay una precisión impresionante, donde cada detalle es cuidado para comprender estas imágenes fotográficas como cuerpos que se adaptan a la arquitectura transformándose en papeles murales. Aborda el tema del cuerpo humano y las fronteras con la censura, que hace unos años estuvo muy bullente con la llegada de las redes sociales y que trataba de lo que se podía mostrar y lo que no, siendo el pezón femenino parte del cuerpo humano controversial ante su muestra. En relación con Yáñez, Madrid comentará: “Si bien él utiliza la práctica recolectora, su condicionamiento está en los límites que se pone para el uso de los materiales, su procesualidad y montaje” (Madrid, 1997, pp. 6-7).

Yáñez constituye un ejemplo certero de cómo la fotografía se proyecta como instalación, como expansión material del cuerpo en el espacio. En su trabajo, la imagen fotográfica se vuelve una presentación: se convierte en superficie habitada, en textura arquitectónica, en dispositivo de ocupación y confrontación visual. Esta operación implica un giro decisivo desde el medio fotográfico hacia el campo más amplio de las artes visuales, inscribiéndose en una genealogía de obras donde la imagen es habitada.

Al utilizar fragmentos corporales, como cueros cabelludos o pezones (fig.2), en una lógica de repetición, Yáñez propone una interrogación directa sobre los límites de la visualidad y sobre las políticas del cuerpo. El uso insistente de estos elementos no es anecdótico, sino profundamente discursivo: cuestiona los códigos de lo mostrable, lo censurable, lo íntimo y lo político. En este contexto el pezón humano se vuelve símbolo de disputa de una posible frontera entre lo público y lo privado.

Figura 2: Alonso Yáñez, sin título, V Bienal del MERCOSUR, Porto alegre, Brasil 2005



Su obra anticipa, sin proponérselo de forma literal, debates que años después serían centrales en el ecosistema digital: la censura algorítmica, la erotización selectiva del cuerpo, la normatividad visual impuesta por plataformas sociales. Pero más allá del dato contemporáneo, lo que interesa aquí es cómo su trabajo instala una reflexión sobre la manera en que nos relacionamos con las imágenes, cómo su presencia en el espacio físico y simbólico activa nuevas preguntas y nuevas formas de pensar la representación.

El gesto de Yáñez, coherente con la sensibilidad general del colectivo, pone en cuestión la autonomía de la fotografía como imagen cerrada. Al operar con el montaje, la serialidad y la ocupación espacial convierte a la fotografía en una acción instalativa, donde el cuerpo es material y superficie y, por lo tanto, un gesto político. Esta práctica, alejada del registro documental tradicional, forma parte del giro conceptual que define al colectivo Gestuario Mecánico y lo proyecta como una referencia ineludible para entender las formas contemporáneas de articular cuerpo, técnica e imagen en el contexto chileno de los noventa.

Paola Caroca tomará el hogar de una mujer como tema principal, y quizás sea la que más se acerca a una especie de fotografía documental solo en su proceso de investigación, y veremos materialmente su real alejamiento con lo documental. Podemos ver lugares específicos de casas de mujeres de las cuales Caroca se interesa y mantiene una relación amistosa, con el ánimo de poder adentrarse en el hogar y poder escudriñar y analizar cómo es que ordenan los lugares estas mujeres. Cada una de las tomas están cuidadosamente hechas con luz artificial para poder obtener el mayor de los detalles a la hora de hacer una copia más grande, copias de mínimo de 1x1 mt (fig. 3). El montaje también es muy importante, ya que el ordenamiento de este políptico es en realidad la logística de armar una cocina con partes de distintas casas de distintas mujeres. Este es uno de los ejemplos más interesantes para poder entender lo anteriormente dicho, el concepto guía la técnica. Todo está pensado para que el montaje final sea la obra; en ese sentido, el conjunto de fotografías son una obra instalativa, donde no funcionan por separado. Goffard menciona luego de describir la obra de Caroca lo siguiente: “tanto en Paola Caroca como Alonso Yáñez, la acumulación y precariedad de los montajes, el archivo sistemático y metodológico permiten desde una estética *pinboard* enriquecer el tema tratado” (2013, p. 165). Si bien se acerca a la noción metodológica del proceso, sintetiza demasiado lo enunciado por Caroca, entendiendo que el contexto donde son hechas las fotografías tiene más capas que solo la precariedad del montaje, cosa que también podría ser puesta en duda.

Figura 3: Paola Caroca, Cocina, IV Bienal de Arte, *Subversiones / Imposturas*. 3x6 mts, 2004



La serie *Análogo y antagónico de una imagen forense en el contexto de la re-presentación plástica* de Claudia Abarca (figs. 4 y 5), es quizás el trabajo más crudo en términos de cuerpos. Su obra se centra en la investigación de ciertas similitudes del cuerpo con la geografía del territorio, solapando y yuxtaponiendo, a veces, las imágenes de cuerpos vivos pero también de cuerpos muertos. Al igual que sus compañeros, las copias de las imágenes superan el metro en su lado más pequeño, generando una escala mucho mayor donde los surcos, las grietas, hendiduras y pliegues de los cuerpos muertos se hacen cada vez más irreconocibles. Esta propuesta estética mortuoria es perceptible como un humo que rodea la habitación. Se trata, en definitiva, de la operación que nos describe Rancière: una desemejanza total.

Figuras 4 y 5: Claudia Abarca, *Análogo y antagónico de una imagen forense en el contexto de la re-presentación plástica*, 1999



La obra de Abarca se instala como una exploración visual casi de carácter autopsico, donde los límites entre lo humano y lo animal se vuelven difusos. El juego de cercanías y lejanías, ya sea mediante ampliaciones, yuxtaposiciones o encuadres cerrados, transforma las texturas del cuerpo en paisajes animalísticos. Como diría Rebecca Schneider, el hueso aparece como “memoria de la carne” (Schneider, 2011). Si bien Schneider está hablando de cómo la performance permanece en el registro, considero necesario, tras haber mencionado a Soto Calderón, proponer que las imágenes que hemos analizado contienen, en su propuesta, un componente performativo importante. En esa tensión, la imagen fotográfica intensifica: nos hace ver el cuerpo en otros cuerpos, reconocernos en lo ajeno y abrir el campo visual a formas de empatía inquietantes. Esta operación redefine los usos de la fotografía como medio expandido y como lenguaje de confrontación afectiva, simbólica y performática.

Revisión y puesta en valor

Si bien Nathalie Goffard hace mención a un par de artistas del colectivo en su libro *Imagen Criolla. Prácticas fotográficas en las artes visuales de Chile* (2013), de manera muy fugaz, ciertamente hay una deuda grande de la cual hacerse cargo en relación con el colectivo.

Se hace necesario analizar con mayor profundidad los aspectos técnicos (el cuándo, el dónde y el quiénes) y poner en valor el gran avance que supone girar la mirada y hacerse cargo de temas complejos, a fin de entender la fotografía como un medio para las artes visuales. Es necesario comprender el trabajo colectivo como una práctica (Goffard, 2013) y, al mismo tiempo, como una operación, ya que se inspecciona y se acciona con un fin que trasciende la plástica, extendiendo así los límites de la imagen. Una operación performática, si queremos fusionar los conceptos propuestos por Andrea Soto y Jacques Rancière, donde el cuerpo se encarna en la acción y el discurso. Esta operación performática resulta fundamental instalarla como parte de un discurso situado y como un referente en términos artísticos dentro de la ciudad de Valparaíso.

Alberto Madrid aborda estas prácticas desde la perspectiva de la regionalidad, destacando las particularidades de una producción desarrollada fuera del eje metropolitano. Esta condición definió parte de sus contextos de circulación y recepción, y orientó las búsquedas estéticas y conceptuales de sus integrantes durante la década de 1990 y los primeros años del siglo XXI. Como los propios integrantes del colectivo han señalado, su producción muchas veces se pensaba en tensión o en comparación con lo que ocurría en Santiago. En este sentido, la búsqueda por construir una imagen contemporánea desde Valparaíso ha enfrentado múltiples obstáculos, y uno de los principales recursos para comprender esta producción es, precisamente, el trabajo del colectivo.

Las decisiones estéticas y conceptuales que adoptó Gestuario Mecánico durante la década de los noventa son una ruptura con las formas tradicionales de producción y circulación de la imagen fotográfica en Chile, y se anticipó a líneas de trabajo y pensamiento que hoy existen y se revisan críticamente desde distintas disciplinas. En un contexto cultural aún marcado por los rezagos de la dictadura, sus obras constituyen gestos de resistencia visual donde la fotografía se presenta como una plataforma para interrogar los márgenes, los cuerpos y los territorios. Uno de los ejes fundamentales en la producción del colectivo fue la interrogación del cuerpo: como superficie de inscripción política. En diversas obras se advierte un giro desde la figura hacia la corporalidad como campo simbólico en disputa; allí, lo performativo se articula con lo fotográfico, instaurando escenas que tensionan la mirada y abren el cuerpo como superficie simbólica para dejar espacios para la duda. Estas operaciones, que en su momento fueron marginales, se revelan hoy como anticipatorias de discusiones en torno al género, las políticas del deseo y la performatividad de la identidad.

Paralelamente, la dimensión territorial de su trabajo ofrece una lectura crítica a los imaginarios de Valparaíso, abordándolos desde la ruina como signo persistente de abandono institucional y precariedad social. Frente a una ciudad convertida en estereotipo escenográfico, el colectivo opera visualmente desde lo fragmentario, lo residual, lo inhabitable. Indagando en las capas históricas sus imágenes construyen una arqueología del deterioro. De esta excavación emerge un conjunto que da cuenta de un proyecto político inconcluso.

Conclusión

Puede afirmarse que Gestuario Mecánico trabajó sobre un imaginario en disolución, enfrentando el paisaje urbano y corporal desde la creación crítica y la fractura respecto de la tradición fotográfica. Estas decisiones, aunque formalmente identificables en sus obras, implicaron también un giro conceptual que redefinió las relaciones entre técnica, discurso y experiencia. En momentos en que las nociones de archivo, memoria y representación permanecen en constante revisión, la producción del colectivo ofrece herramientas críticas para pensar una imagen situada, capaz de dialogar con lo social, lo político y lo afectivo sin renunciar a la complejidad de sus materiales y procedimientos.

Así, releer hoy el trabajo del colectivo permite cuestionar la escasa atención que ha recibido dentro de los relatos historiográficos del arte chileno y comprender cómo ciertas problemáticas (el cuerpo, la ruina y la performatividad) fueron abordadas tempranamente desde prácticas colaborativas, territoriales y comprometidas con su tiempo. En sus imágenes persisten, preguntas y una búsqueda constante por devolver densidad crítica a la imagen fotográfica.

El caso de Gestuario Mecánico permite reconsiderar las formas en que se ha escrito la historia de la fotografía y las artes visuales en Chile. Al tratarse de una producción definida por su localización geográfica, el colectivo desarrolló desde Valparaíso una posición crítica frente a los modelos de circulación, legitimación y representación dominantes en el campo artístico nacional. Por esa vía, su trabajo evidencia que algunas de las transformaciones conceptuales y procesuales que marcaron la fotografía contemporánea emergieron desde espacios regionales capaces de producir visualidades propias.

Referencias

- Araya, A., Cruz Valenzuela, D., Durán, A., Gómez, C., Latrach, R., y Moreno, T. (2022). *Rostro de Chile: Reencuentro con la exposición original de 1960*. Universidad de Chile.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Katz.
- Concha, J. P. (s.f.). *La fotografía chilena de los años 90: Políticas de las imágenes en una época de transición*. www.fotodocumental90.cl.
- Donoso Macaya, Á. (2012). Arte, documento y fotografía: Prolegómenos para una reformulación del campo fotográfico en Chile (1977-1998). *Aisthesis*, 52, 407-424.

- Fonseca, M. (1987). *A propósito de la fotografía en Chile*. En P. Gutiérrez et al. (Eds.), *Chile vive: Muestra de arte y cultura* (pp. 36-40). Ministerio de Cultura de España, Comunidad de Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana & Círculo de Bellas Artes. <<http://www.archivoceneca.cl/2018/10/18/chile-vive-muestra-de-arte-y-cultura-madrid-circulo-de-bellas-artes/>>.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg.
- Goffard, N. (2013). *Imagen criolla: prácticas fotográficas en las artes visuales de Chile*. Metales Pesados.
- Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza*. Universitat de València.
- La Biennale di Venezia. (s.f.). *History of the Biennale Arte*. <<https://www.labiennale.org/en/history-biennale-arte>>.
- Lara, C., Machuca Carvajal, G., y Rojas Contreras, S. (2008). *Chile arte extremo: nuevas tendencias en el cambio de siglo*. <<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/151354>>.
- Madrid, A. (1997). Catálogo *Tres sitios*. Galería Gabriela Mistral.
- Möller, C. (s. f.). *Cuerpos, géneros e identidades en la fotografía chilena de los 90*. www.fotodocumental90.cl.
- Llanca, F. (27 ag. 2016). Rescatan obras del primer colectivo fotográfico que se formó en Chile. *Las Últimas Noticias*.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Prometeo.
- Rouille, A., y Richard, N. (1996). *Los límites de la fotografía*. Museo Nacional de Bellas Artes.
- Schneider, R. (2011). El performance permanece. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance*. FCE.
- Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Metales Pesados.
- Velásquez Sánchez, X. (2024). Fotografía pintoresca y antropométrica: un instrumento de dominio y expansión colonial en el contexto brasileño y su descolonización a través de la obra de Rosana Paulino. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 19(1), 36-61. <<https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae19-1.farp>>.

Recibido: 27 de abril de 2026

Aceptado: 15 de junio de 2026

