

DEL CAZADOR A LA HILANDERA

NOTAS PARA UNA RESIGNIFICACIÓN DE LA ACTIVIDAD FOTOGRÁFICA DOCUMENTAL. A PROPÓSITO DE *BOSQUES GEOMÉTRICOS. LUCHAS EN TERRITORIO MAPUCHE.*

 Alejandro León Cannock

<https://orcid.org/0000-0002-4333-2000>

Fotógrafo peruano e investigador. Doctorando en Práctica y Teoría de la Creación Artística y Literaria en la Escuela Nacional Superior de Fotografía en Arles, Francia. cannock@gmail.com



Recibido: 3 de mayo de 2022 / Aceptado: 15 de junio de 2022

*"Yo te permito tigre viejo
peinarme los cabellos"¹.*

*"Los cerdos gozan más con el
fango que con el agua limpia"².*

A lo largo de los últimos cinco años, Florencia Grisanti y Tito González García, artistas integrantes del colectivo Ritual Inhabitual³, han desarrollado el proyecto documental *Bosques geométricos. Luchas en territorio Mapuche* (2018-2022)⁴. Esta investigación fotográfica indaga las complejas relaciones que existen entre el proceso de reforestación de los bosques del sur de Chile (Región de la Araucanía) y las comunidades mapuches que habitan, desde hace cientos de años, dichos territorios. El resultado de este trabajo colectivo

se dará a conocer en julio de este año a través de un fotolibro publicado por la editorial francesa *Actes Sud* y de una exposición en el renombrado festival *Rencontres internationales de la photographie* (Arles, Francia). Ambos dispositivos estéticos –la exposición y el fotolibro– se han desarrollado bajo el comisariado y la edición del artista-investigador chileno Sergio Valenzuela Escobedo y han contado con el trabajo gráfico del diseñador venezolano Ricardo Báez. Esta investigación artística cuenta, además, con la colaboración multidisciplinaria de los investigadores Marien González Hidalgo, doctora en Ciencia y Tecnología del Medio Ambiente; Jacob Rekedal, doctor en etnomusicología; Flora Pennec, etnobotanista; Vincent Debaene, profesor de literatura; y de la poetiza mapuche Adriana Paredes Pinda.

Uno de los aspectos que más llama la atención de la propuesta de Grisanti y González García es que una parte considerable de sus imágenes está realizada utilizando uno de los primeros procesos fotográficos: el colodión húmedo⁵, inventado en 1851 por Frederick Scott Archer y popularizado en esa misma década por el célebre fotógrafo francés Gustave Le Grey⁶. ¿Por qué recurrir, 170 años después, y contando con cámaras digitales de una tecnología avanzadísima, a un proceso fotográfico obsoleto? ¿Cuál es la razón de viajar hacia los *orígenes* de la fotografía para recuperar una técnica compleja, costosa, difícil de usar, aparentemente ineficiente e, incluso, riesgosa para la salud? ¿Cuál es la necesidad irrecusable, como diría Luis Camnitzer, de utilizar este medio en vez de otros que, en principio, podrían parecer más pertinentes? ¿Es acaso un simple fetichismo de la técnica? ¿una demanda del mercado del arte y del coleccionismo? ¿una

1 Adriana Paredes Pindo, *Sanación*.

2 Heráclito de Éfeso, Fragmento 22 B13 (en: Diels-Kranz, *Los fragmentos de los presocráticos*).

3 Ritual inhabitual. <http://www.ritualinhabitual.com/>

4 Este proyecto tuvo un primer capítulo curado por Serge Bahuchet y Sergio Valenzuela Escobedo en el Musée de l'homme (París, Francia) entre el 18 de enero y el 23 de abril del año 2017. <https://www.mnhn.fr/fr/mapuche-voyage-en-terre-lafkenche>



5 Sobre el proceso del colodión húmedo véase la clásica guía publicada por Kodak en 1935: *Collodion and the Making of Wet-Plate Negatives*, Rochester, Nueva York: Eastman Kodak, 1935. <http://nizas.com/twiku/Collodion-and-the-Making-of-Wet-Plate-Negatives.pdf>

6 Gustave Le Grey, *Photographie. Traité nouveau, théorique et pratique, des procédés et manipulations sur papier (sec, humide) et sur verre (au collodion, à l'albumine)*, Paris: Lerebours y Secreta, 1852. https://archive.org/details/1852Photographie_traite_nouveau-BP55-13

forma de esnobismo artístico? ¿Una estrategia conceptual crítica?

Para entender las razones que llevan a los integrantes de *Ritual inhabitual* a utilizar el colodión húmedo debemos considerar las circunstancias en las que los distintos procesos fotográficos se afirmaron como los medios de representación de la realidad más solicitados por la sociedad decimonónica. Como afirma Marta Braun, desde sus orígenes la fotografía ha estado al servicio del sistema del saber occidental⁷. En tal sentido, la cámara fotográfica fue utilizada por antropólogos, etnógrafos, arqueólogos, botanistas, cosmólogos, exploradores y viajeros de diversa índole como un potente instrumento para registrar y estudiar las formas de vida naturales y las prácticas culturales hasta entonces desconocidas: “lo otro”. En este contexto, una de las regiones del continente sudamericano fotografiada tempranamente fue, en efecto, el sur de Chile, donde habitaban desde mucho tiempo atrás las comunidades fueguinas⁸. Así, si bien la fotografía fue utilizada en un inicio con fines científicos, también sirvió como un instrumento de poder y de control y, en última instancia, de explotación material y simbólica. Recordemos, por ejemplo, una de las vergüenzas más grandes de la cultura

occidental: los zoológicos humanos⁹. Por ello, es legítimo afirmar que las diversas técnicas fotográficas, entre ellas el colodión húmedo, estuvieron al servicio de la perversa alianza que se estableció en el siglo XIX entre el positivismo científico, el colonialismo geopolítico y el capitalismo económico.

Grisanti y González García saben que no pueden fotografiar a las comunidades mapuches como si nada de esto hubiese pasado, como si el peso ético de la historia no existiese. Por ello, la lamentable metáfora colonizadora del fotógrafo como cazador¹⁰ que “captura” los eventos como si fuesen presas no solo no es pertinente para su trabajo, sino que se presenta justamente como aquella forma de entender la práctica fotográfica que debe ser desterrada. Para estos artistas el fotógrafo no opera como un cazador, sino como una hilandera: alguien que, gracias a la producción de imágenes, teje vínculos virtuales entre el pasado y el presente, entre nosotros y los otros, entre el aquí y el allá, entre lo propio y lo ajeno, entre lo local y lo global, entre lo visible y lo invisible, etc. De esta manera, lo que *Ritual inhabitual* busca al recurrir a una técnica¹¹ proveniente de aquel contexto de dominación es imponer un gesto radical que permita una *inversión de los valores*, en el sentido nietzscheano del término, para resignificar la *relación fotográfica* entre los fotógrafos, los retratados, y los espectadores: el acto fotográfico no estará ya destinado a “capturar”, “robar”, “explotar”, sino más bien a “tejer”, “conectar”, “vincular”.

7 Marta Braun, “Aux limites du savoir. 1845-1900 : la photographie et les sciences de l’observation”, en: André Gunthert y Michel Poivert (eds.), *L’art de la photographie. Des origines à nos jours*, París: Citadelles & Mazenod, 2007, p. 140.

8 La actividad fotográfica científica se instala en el sur de Chile en 1849 con la *Astronomical Expedition to the Southern Hemisphere*. Durante varias décadas se fotografiaron dichos territorios y sus poblaciones nativas. La colección más grande de las comunidades australes fue realizada a partir de 1882-1883 por Jean-Louis Doze et Edmond Joseph Augustin Payen quienes viajaron como parte de la *Mission Scientifique du Cap Horn*. Sobre la llegada del aparato fotográfico al sur de Chile véase: Sergio Valenzuela Escobedo, *MĀNK’ĀČEN : Mécanique photographique, mysticisme et superstition chez les peuples originaires d’Amérique du Sud*, tesis en práctica y teoría de la creación artística y literaria (especialidad: fotografía), bajo la dirección de Jean Arnaud y Nicolas Giraud (Escuela nacional superior de la fotografía - ENSP Arles y Universidad Aix Marsella), 2021.

9 Sobre este tema véase: Hasan G. López Sanz, *Zoos humanos, ethnic freaks y exhibiciones etnológicas. Una aproximación desde la antropología, la estética y la creación artística contemporánea*, Valencia: Concreta textos, 2017.

10 No es azaroso, en esta línea, que los mapuches hayan calificado al fotógrafo como un *Mankacen*: “cazador de sombras”. Agradezco a Sergio Valenzuela Escobedo, curador-editor del proyecto, por este dato.

11 Sabemos que las técnicas no son buenas o malas en sí mismas, sino que su valor depende de la forma en que son usadas por los seres humanos.

El recurso al colodión húmedo es solo uno de los aspectos que caracteriza a esta compleja investigación fotográfica. Vale la pena, entonces, analizar las diversas estrategias puestas en práctica por Grisanti y González García, y por su equipo de colaboradores. Este proyecto forma parte de una tendencia dentro de la fotografía documental contemporánea que es heredera de las críticas esgrimidas durante los años 70 y 80 por artistas-autores como Allan Sekula¹² o Martha Rosler¹³ a la lógica que ha fundamentado, históricamente, a la fotografía documental. Esta, fundada ideológicamente en el universalismo humanista y tecno-científicamente en el positivismo decimonónico, reproduce —a pesar de sus buenas intenciones— estructuras y modos operatorios basados, como sugerimos

12 Allan Sekula, “Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación” (1976), en: Jorge Ribalta. (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, pp. 35-63.

13 Martha Rosler, “Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental” (1983), en: Jorge Ribalta (ed.). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004, pp. 70-125.

antes, en una mentalidad colonialista: el fotógrafo (generalmente un hombre blanco europeo) debe ofrecerles a los desamparados del mundo, quienes *supuestamente* no tienen acceso a espacios de representación, una imagen, otorgándoles gracias a ello una forma



de visibilidad y, por tanto, de agencia política. En tal sentido, esta figura del fotógrafo se alinea, por más lejana que parezca, con otras figuras que, dentro de la historia europea moderna, se han fundado sobre dicha asimetría de poder: el colono civilizador, el evangelizador monoteísta, el científico positivista, el intelectual universal, el líder del partido, el filósofo ilustrado, por citar los casos más representativos que mantienen dicha estructura paternalista en la que, parafraseando el célebre ensayo de Gayatri Spivak, el *subalterno no puede hablar*¹⁴.

Una de las principales características de esta concepción del fotógrafo, de la que *Bosques Geométricos* de Grisanti y González García se desmarca, es que ha identificado la finalidad del trabajo documental única y exclusivamente con la representación de las consecuencias negativas de los fenómenos sociales. Estas, debido a la estructura global de dominación (producto, precisamente, de la historia colonial), casi siempre se realizan ahí donde habitan los “otros”¹⁵. Por ello, una rápida revisión de algunos proyectos documentales y fotorreportajes reconocidos del siglo XX y XXI, nos muestra que estos se han focalizado en mostrarnos, básicamente, “el dolor de los demás”¹⁶, retomando el potente título del libro de Susan Sontag: la destrucción

generalizada causada por la guerra (Eugène Smith), los abusos ocasionados por el trabajo infantil (Lewis Hine), la pobreza creada por las depresiones económicas (Dorothea Lange), las masacres producidas en los genocidios (James Nachtwey), la violencia generada por el terrorismo (Vera Lentz), el envenenamiento causado por los agroquímicos (Pablo Piovano), por mencionar solo algunos nombres conocidos de la Historia de la fotografía.

Lo que estos proyectos no parecen tomar en cuenta es que estas “consecuencias” no son más que los epifenómenos de eventos complejos que se originan y se despliegan mucho antes y mucho más lejos del “lugar de los hechos”. La Historia que los fotógrafos tratan de testimoniar al registrar sus efectos, en realidad se ha comenzado a escribir en otro espacio-tiempo. Y es ahí donde no han podido, o no han querido, mirar. Por ello, la fotografía documental clásica reduce, abstrae y sesga los acontecimientos que, supuestamente, debería visibilizar. De tal forma, el problema de identificar el trabajo de la fotografía documental con la *representación de las consecuencias* es que posterga (¿niega incluso?) la tarea de *pensar la complejidad* de los fenómenos sociales que registra, especialmente el plano de sus (múltiples) causas. En este carácter parcial, *ideológico*, reside su falta de veracidad.

Cabe preguntarse, entonces: si la fotografía tiene la capacidad de dar a ver los grandes acontecimientos –recordemos que durante el siglo XX se la ha calificado como “testigo de la Historia– y con ello despertar las conciencias y, probablemente, mover a la acción, ¿por qué no ha ido a buscar la(s) fuente(s) donde se originan las consecuencias de los eventos históricos? ¿Por qué no dirigir el lente hacia las tensiones que se generan en el complejo entramado de las relaciones de poder? Esta ceguera, ¿será producto del hecho de que los fotógrafos que realizan estos proyectos pertenecen, generalmente, al bando de quienes causan los daños documentados? ¿será, por tanto, una forma de lavarse la conciencia? ¿Será que se busca *hacer como si* se estuviese haciendo algo, pero con la finalidad oculta de que no se genere un impacto real en las estructuras de dominación?

¿Será que lo único que moviliza (¡y vende!) es lo que muestra el espectáculo de la tragedia?

Alguien podría argumentar que, en ciertos contextos históricos, esta fotografía documental fue eficaz porque, incluso ocupándose solo de las consecuencias de los fenómenos, invitaba a ver aspectos del mundo que de otra manera permanecían fuera del ámbito de lo visible, por tanto, de lo pensable y de la acción política. En esa línea, por ejemplo, es cierto que los fotorreportajes sobre la guerra de Vietnam ayudaron a movilizar a la opinión pública para que le exigiera al gobierno estadounidense el cese de la guerra (la fotografía de Nick Ut, “La niña del Napalm”, es un ejemplo paradigmático)¹⁷. No obstante, hoy en día, dada la aceleración de la circulación de información y la explosión de la cultura visual (cine, prensa, redes sociales, publicidad, televisión) que saturan, agotan y habitan nuestra mirada al espectáculo violento, el trabajo documental que se limita a mostrar “el dolor de los demás” termina siendo ontológicamente objetivante, políticamente ineficaz, éticamente cuestionable y epistemológicamente estéril. La fotografía documental necesita, por tanto, nuevas estrategias, nuevas armas como diría Gilles Deleuze, para cumplir la que parece ser la responsabilidad ética fundamental del trabajo crítico actual: pensar de forma compleja la complejidad de los fenómenos que componen el mundo que habitamos sin arrogarnos, al mismo tiempo, el derecho de hablar en lugar de los otros.

Como veremos más adelante, esta tarea –hallar estrategias para pensar inmanentemente la complejidad–, es lo que motiva a la investigación fotográfica *Bosques geométricos* de Grisanti y González García, y lo que la hace formar parte de una tradición crítica en la historia de la imagen fotográfica que existe, por lo menos desde los años 30, a partir de los escritos de Walter Benjamin y Sigfried Kracauer. En el contexto de entreguerras y del aumento

del nazismo en Europa, Benjamin sostenía, siguiendo a Bertolt Brecht, que una fotografía de una fábrica donde se producen armas no es capaz, por sí misma, de invitarnos a comprender la vastedad del fenómeno de la guerra¹⁸. Por ello, para superar el mutismo político, la apertura semántica y la ambigüedad ideológica inherentes a la fotografía en tanto signo polisémico, Benjamin proponía la *literalización* de las imágenes fotográficas. Así, las leyendas servirían para dialectizar las fotografías, indicando posibles direcciones en las que podrían ser descifradas. De tal forma, la leyenda que un autor propone para que acompañe a una de sus imágenes implica una toma de posición semántica y ética. Un claro ejemplo de esta estrategia dialéctica es el libro *ABC de la guerra* publicado por Brecht en 1955.

Siguiendo la estela de estos autores –y de los antes mencionados: Sekula y Rosler–, muchos otros artistas han propuesto estrategias formales, conceptuales, materiales y expositivas para que las fotografías sean capaces de penetrar en la complejidad del evento que documentan sin hacer de sus consecuencias un espectáculo para el *prime time*. Para alcanzar este objetivo, actualmente diversos fotógrafos –entre los que destacan Laia Abril, Jacqueline Hassink, Mathieu Asselin, Xavier Ribas, Taryn Simon– desarrollan su trabajo en el espacio donde se cruzan la fotografía documental, el arte contemporáneo y la investigación artística. De cada uno de estos dominios incorporan un rasgo crítico particular: de la fotografía documental, mantienen el compromiso con la denuncia y transformación de la realidad; del arte contemporáneo, la búsqueda experimental de nuevos medios y modos de expresión; de la investigación artística, la convicción de que hoy en día una obra plástica (no conceptual y pre reflexiva) puede, y *debe*, convivir con discursos teóricos (conceptuales y reflexivos). Estos tres aspectos están claramente presentes en *Bosques geométricos* a través de: i. el trabajo de campo y de documentación sostenido a lo

14 Gayatri Chakravorty Spivak, *¿Pueden hablar los subalternos?*, traducción y edición crítica de Manuel Asensi Pérez, Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2009.

15 Son raros los casos en los que las consecuencias se dan en el lugar donde habitan “nosotros”. El “nosotros” de esta afirmación no refiere a quien escribe este artículo ni a la comunidad académica sino, por oposición estructural, a quienes no entran dentro de la categoría filosófico-antropológica de los “otros”. En tal sentido, si los “otros” son siempre quienes viven en algún tipo de marginalidad (pobreza, locura, racialización, etc.), los “nosotros” son quienes ocupan los espacios de privilegio en la sociedad. Tal vez los casos más relevantes de los últimos años en los que los “nosotros” se convirtió, por una suerte de retorno de lo reprimido, en el lugar de las consecuencias, han sido los ataques terroristas a las Torres Gemelas (2001) y luego en diversas ciudades europeas (París, Madrid, Londres).

16 Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires: Alfaguara, 2003.

17 Jacques Rancière, “La imagen intolerable”, en: *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial, 2010, p. 86.

18 Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, en: *Walter Benjamin: Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia*, Buenos Aires: Taurus, 1989, p. 82.

largo de cinco años; ii. de la recuperación y resignificación de un proceso fotográfico antiguo como el colodión húmedo; iii. del conjunto de ensayos multidisciplinares que complementan la dimensión visual del proyecto. Así, el objetivo de poner en relación estrategias provenientes de estos dominios es producir un proyecto fotográfico documental que, gracias al agenciamiento de elementos heterogéneos (imágenes, textos, documentos, testimonios, datos, mapas, objetos, etc.), sea capaz de activar la mirada del espectador para poner en marcha sus diversas facultades cognitivas (percepción, sensibilidad, memoria, imaginación, entendimiento) invitándolo así a pensar. Gracias a ello, las investigaciones fotográficas de los artistas antes mencionados, así como sucede con *Bosques geométricos*, producen dispositivos estéticos visuales de pensatividad que, al escapar a la representación directa de las consecuencias de los fenómenos, a la contemplación pasiva, y *compasiva*, del dolor humano, evitan caer en alguno de los derivados de la estetización de la política (la porno-miseria, la exotización de la pobreza, la espectacularización del sufrimiento, etc.).

Para lograr este objetivo crítico, *Bosques geométricos. Luchas en territorio Mapuche* articula cuestiones aparentemente heterogéneas, pero profundamente ligadas entre sí: las plantas medicinales originarias de los bosques de la Araucanía, la reforestación con monocultivos, la industria papelera, los rituales mapuches, el sincretismo cultural, la subcultura del Hip-Hop, la religiosidad, la biodiversidad, entre otros. Estas cuestiones son abordadas en el dispositivo estético –tanto en su versión para el *espacio impreso* como en aquella para el *espacio expositivo*– recurriendo a seis conjuntos de imágenes diferentes y a tres formas discursivas distintas, cada una de las cuales nos ofrece una puerta de entrada a los complejos aspectos que componen el campo problemático abordado por Grisanti y González García.

El primer conjunto de fotografías nos introduce silenciosamente en el brumoso y denso hábitat del bosque. Lo hace, asimismo, desde la carretera, como si fuésemos visitantes

externos que llegan en automóvil (símbolo por excelencia de modernidad). Una vez situados en el territorio en disputa, el segundo conjunto de imágenes, el más amplio y visualmente impactante, invierte completamente los valores esperados, operando como un “negativo” (en el sentido fotográfico) del resto del proyecto. Esta parte contiene las fotografías en blanco y negro realizadas con el colodión húmedo de las que hablamos en la primera parte de nuestro ensayo. Estas imágenes –impresas/expuestas sobre papel negro– contienen principalmente retratos de pobladores de la comunidad mapuche que, evocando la tipología realizada por August Sander en la Alemania nazi, pone en evidencia los diversos roles y actividades sociales que ejecutan diariamente los miembros de esta comunidad: ministros religiosos, raperos, músicos de la iglesia metodista, activistas medioambientales, fabricantes de instrumentos de música mapuche, *machis*, recolectores de plantas medicinales, escultores de tótems, etc. Esta tipología humana nos permite constatar que los integrantes de la comunidad mapuche no responden el cliché del “indígena”, sino que son el resultado de un fuerte sincretismo cultural donde tradición y modernidad conviven a veces en tensión, a veces en armonía.

Estos retratos están dialectizados con cuatro elementos: con leyendas que identifican a cada uno de los personajes (nombre y actividad); con testimonios obtenidos durante las sesiones fotográficas; con fotografías de las plantas medicinales tradicionales; y con imágenes que contextualizan la región: fachadas de casas, monumentos públicos, tótems, estaciones de servicio, paisajes naturales, animales, carreteras, vehículos, etc. La relación entre estas diversas representaciones (visuales y verbales) introducen la atmósfera y los actores que, finalmente, “ponen en escena” la problemática central del libro: la reflexión sobre cómo la reforestación con monocultivos (pino y eucalipto) no solo destruye la biodiversidad de la región, sino que, haciendo esto, también destruye la herencia cultural y la visión de mundo que se transmite de generación en generación a través la práctica de la medicina tradicional mapuche. Este conjunto de imágenes nos abre entonces la puerta hacia una visión más clara de la complejidad cultural y territorial de esta



comunidad. Gracias a esto constatamos que no solo es un reservorio de prácticas y creencias ancestrales, sino el resultado de un fuerte sincretismo cultural en el que conviven diversas cosmovisiones como la religión metodista o la subcultura del Hip Hop.

El tercer conjunto de imágenes es pequeño, pero importante. Está conformado por cuatro carátulas de un periódico: *El Austral. El diario de la Araucanía*. Estos diarios de circulación local son usados comúnmente para envolver las plantas medicinales. Estas reproducciones añaden entonces un nuevo movimiento dialéctico en el proyecto: nos obligan a cambiar de régimen visual y, por tanto, a abordar la problemática explorada desde otra perspectiva, pero sin dejar de tejer un vínculo entre ambas. Hilvanamos aquí el régimen visual de la fotografía documental directa con el régimen visual del documento de archivo. El presente se dialectiza con el pasado que insiste en él. La representación científica se dialectiza con la problemática política subyacente. De tal forma, estos recortes periodísticos muestran la temporalidad y la historicidad de la problemática en cuestión, y subrayan además la forma *interesada* en que se transmite la información en los medios que detentan el poder económico, político y simbólico. Estos recortes periodísticos exponen, mínima pero significativamente, las tensiones entre la comunidad mapuche y el Estado chileno, las que siempre han estado, lamentablemente, en el núcleo de la formación de Chile como nación independiente (vale la pena mencionar en tal sentido que el Estado califica a este territorio como una zona de conflicto social).

El cuarto conjunto está conformado por imágenes en color sobre fondo blanco realizadas con un escáner. Están hechas, por tanto, siguiendo un protocolo de captura muy estricto. Todas llevan una etiqueta que indica que han pasado por un proceso de identificación y clasificación (aunque estéticamente diferentes, se puede sospechar la influencia de taxonomías como las de Anna Atkins y Karl Blossfeldt). En esta sección la investigación visual efectuada en *Bosques Geométricos* sigue un estilo fotográfico caracterizado por la neutralidad y la objetividad propios de la fotografía científica

con la finalidad de mostrar una selección de las plantas estudiadas por la etnobotanista Flora Pennec. El objetivo del estudio de Pennec, como ella misma señala, no ha sido realizar una sistematización exhaustiva de las plantas originarias de esta región sino, gracias a un muestrario significativo, "(...) dar cuenta de la diversidad de saberes asociados a las plantas"¹⁹. No son, por tanto, las plantas *per se* lo que le interesa al colectivo multidisciplinario que está detrás de *Bosques geométricos*, sino la *cultura* (material e inmaterial) que se ha formado a través de los siglos en torno a ellas. Su objetivo es hacernos comprender que preservar la biodiversidad de esta región no solo significa resguardar técnicas de sanación ancestrales, sino, mucho más profundamente, proteger la existencia de la cultura mapuche. Este, como se señala en más de una ocasión en el proyecto, es solo un caso particular situado en el sur del continente sudamericano. Pero se podrían señalar muchos otros ejemplos en los que en nombre del "progreso" no solo se destruye la naturaleza, sino las culturas que conviven orgánica y simbióticamente en/con ella. Como señalan Grisanti y González García sobre la forma en que esta tensión se expresa en *Bosques geométricos*:

"En estos grandes bosques, donde la mayoría de los árboles son clonados, coexisten hoy con dificultad dos visiones del mundo: una visión basada en la economía de mercado multinacional y la explotación de los recursos naturales, y una visión que atribuye a nuestra relación con el medio ambiente una dimensión espiritual".²⁰

Para remarcar aún más la oposición que enfrentan estas cosmovisiones —el tecno-capitalismo neoliberal y las cosmovisiones no occidentales— y produce la tensión que habita el mundo contemporáneo, la investigación fotográfica de Grisanti y González García se cierra con una sección que presenta una

19 Flora Pennec, "Les plantes et les savoirs des mapuche: enjeux écologiques, économiques et politiques", en: *Forêts Géométriques. Luites en territoire Mapuche*, Arles: Actes Sud, 2022, p. 89.

20 Florencia Grisanti y Tito González García, "Voyage en terre Lafkenche", en: *Forêts Géométriques. Luites en territoire Mapuche*, Arles: Actes Sud, 2022, p. 14.



secuencia documental que, próxima al fotoreportaje, combina imágenes analógicas en color tomadas en el laboratorio genético donde se cultivan las especies de árboles que serán usadas para la reforestación con fotografías directas de los “bosques geométricos” (los clones), es decir, de los territorios reforestados a través de procesos científicamente controlados. Esta sección nos muestra, asimismo, que la madera procedente de dichos monocultivos está destinada a la industria papelera. Acá constatamos que el lado supuestamente positivo de la reforestación (más árboles, más oxígeno, menos contaminación), no solo está puesto en cuestión por la destrucción de la biodiversidad y, con ello, de parte del acervo cultural mapuche, sino porque finalmente termina satisfaciendo, perversamente, las demandas de la gran industria papelera global. Pareciera, una vez más, que la axiomática que rige el capitalismo es invencible: su capacidad para transformarse, adaptarse, sacar provecho de las circunstancias adversas y (re)apropiarse de todo, incluso de aquello que se le opone, es insuperable.

El carácter multidimensional de la investigación fotográfica *Bosques geométricos*. *Luchas en territorio Mapuche* apunta, como hemos intentado mostrar, a superar el carácter unidimensional, abstracto, sesgado y reduccionista de los enfoques documentales clásicos que se centran, *fotográficamente*, solo en las consecuencias negativas de los eventos históricos, esto es, en el “dolor de los demás”. El fotolibro y la exposición no tienen como objetivo principal “tomar posición”²¹, al menos no en el sentido militante del término. Pero esto no significa, de ninguna manera, que se mantengan neutrales o, peor aún, apolíticos. El objetivo de una investigación fotográfica de esta naturaleza es, nos parece, mostrar (una parte al menos) las condiciones trascendentales que organizan un campo de experiencia problemático. En este caso: la paradoja ocasionada por la reforestación de monocultivos que destruyen la biodiversidad de la Araucanía y la riqueza milenaria

de la cultura mapuche. En ese sentido, *Bosques geométricos* no nos invita a compadecernos con el sufrimiento ajeno. No hay miserabilismo en sus imágenes porque quienes ahí aparecen no son entidades pasivas que están siendo reducidas a objetos de representación; son, por el contrario, agentes activos, dueños de sus vidas, de sus destinos y de sus territorios, expresión de una cultura viva (aunque en peligro). Por ello, cuando son fotografiados utilizando el proceso del colodión húmedo, los mapuches forman parte, consciente y voluntariamente, de una suerte de “ritual fotográfico” que apunta a recrear (re-hilvanar) los lazos que cierta modernidad había cortado —incluida en ella cierta práctica fotográfica—.

Quisiéramos finalizar este análisis provisorio y tentativo de la investigación fotográfica *Bosques geométricos*, enfatizando que la participación activa de los mapuches en el proyecto se hace muy clara gracias a la presencia de los diversos discursos (testimonios, canciones, rituales, poemas, ensayos, etc.) que acompañan a las imágenes al interior de este dispositivo estético de pensatividad. No solo hay cuatro ensayos críticos realizados por académicos de primer nivel y otro realizado por los artistas Grisanti y González García, sino también se tienen los testimonios de pobladores de la región, así como el poema *Sanación* de Adriana Paredes Pinda, poetiza mapuche. Asimismo, en el dispositivo museográfico se presentará una instalación de vídeos que, evocando la forma de un tótem, presenta siete entrevistas realizadas a mapuches en las que se les pregunta “¿cómo vamos a vivir juntos?”. En la misma línea, el proyecto presenta, transversalmente, la cultura del Hip Hop en la comunidad mapuche. A través de testimonios, fragmentos de canciones y el ensayo de Jacob Rekedal, etnomusicólogo, se aprecia la forma en que, en sus letras y melodías, estos grupos ejercen una crítica al sistema de explotación colonial y mantienen, al mismo tiempo, vivas sus tradiciones, sus saberes y su lengua. En este contexto crítico donde el acceso a la palabra es clave, el Hip hop aparece como una forma de ritual contemporáneo que ayuda a salvaguardar el futuro de la comunidad mapuche. La resistencia proviene, como afirmaba Gilles Deleuze, de la creación. ●

21 Tomo la expresión del libro de Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid: Antonio Machado Libros, 2013.

