



ALVARO HOPPE * el ojo en la historia

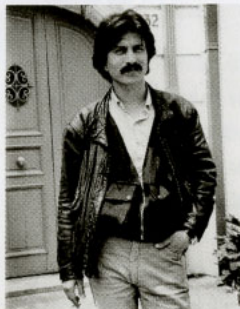
Gonzalo Leiva Quijada

Alvaro Hoppe

el ojo en la historia

"La fotografía está en todas partes; ella registra a su vez los hechos memorables de nuestra vida colectiva, ella traza sobre sus tablillas mágicas los episodios que se unen a nuestras glorias, a nuestras fiestas y a nuestras calamidades públicas, para llenar los archivos de la historia".

E. Lacan, Revista La Lumiere, París, 25 de junio de 1856.



Tito Matamala: retrato de Alvaro Hoppe en la entrada de revista Ppsi, 1985.

1 Continuando la tesis planteada en el coloquio sobre los orígenes de la fotografía. Les multiples inventions de la photographie. Mission du Patrimoine Photographique. Colloque Cerisy-La-Salle, France, 1998.

2 Los antecedentes inmediatos en la recepción de la "estética del retrato" en nuestro país, los constituye la galería pictórica realizada por el Mulato Gil de Castro. Este pintor había conformado en las primeras décadas del siglo XIX una primera iconografía de la representación individual. Se le adicionarán las propias categorías que la fotografía trae aparejada.

Cada imagen en general presenta su propia estructura. En particular la imagen fotográfica describe una articulación sistemática y un poder aglutinante. Este se manifiesta desde la emulsión de su soporte físico-químico hasta la cámara de origen industrial. Así el "acto fotográfico", induce un impulso creativo que recoge en la rapidez de la toma, huellas y fragmentos dispersos de la realidad inmediata. Esta facultad propiamente fotográfica plasma como un espejo, las realidades familiares, sociales, políticas e históricas. Por esto, la fotografía de un modo directo convoca, agrupa y emociona.

El protagonismo fotográfico en la turbulenta escena cultural de los años ochenta, destaca la presencia de Alvaro Hoppe, junto a sus colegas de la Asociación de Fotógrafos Independientes, AFI. Ellos provienen de una sostenida tradición y participación de la imagen en la historia nacional.

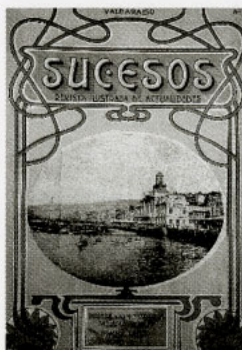
Es así como frente a las coyunturas histórico-políticas se pone también en tensión el proceso fotográfico que articula juicios, propone lecturas e indica sentidos. Pero dicha situación no es reciente, pues la fotografía se fundamenta en la propia historia del medio expresivo, así como el desarrollo de su estética. Ambos aspectos son asumidos por el patrimonio fotográfico chileno de una manera específica. Se dibuja por esto, un mapa conceptual donde convergen hitos, creadores y géneros de representación delimitados en nuestra oportuna historia fotográfica.

1-Itinerancias de la fotografía chilena

En el siglo XIX, la fotografía surge en numerosos lugares como una necesidad de representación. El año 1839 se realiza el acto de nacimiento oficial y comercial, con la adquisición que el gobierno francés hace del descubrimiento de Daguerre y Niepce¹, para beneficio de la humanidad.

En los inicios de la década de 1840, los primeros fotógrafos avecindados en Chile, es decir daguerrotipistas y calotipistas, trajeron la estética del retrato decimonónico. Dicha estética estaba definida por una razón instrumental de la elite burguesa: sus deseos y aspiraciones de representación.²

Las posteriores tarjetas de visita desde 1862, posibilitaron la conquista de la imagen personal. La potencialidad de estos íconos se encuentra unida a criterios sociales y de transformación cultural. La consolidación de las "buenas maneras" se ve revelada por los grandes y elegantes estudios fotográficos estilo Tercer Imperio, que establecen tradiciones familiares como las de Helsby, Garreaud y Díaz-Spencer. Pues bien, tempranamente los fotógrafos llamados "históricos" no pueden eludir la presencia ideológica del aparato fotográfico nacido en el siglo XIX con un deseo de masificación y democratización de la imagen. Un ejemplo extremo que llama particularmente la atención, es el comercio con imágenes de la Guerra del Pacífico. En



Arriba: Sucesos, revista publicada en Valparaíso hacia 1902, que incorporaba vistas del puerto en fotograbado. Abajo, Familia, publicación emblemática de la belle époque chilena.



3 Gonzalo Leiva; Fotografías estereoscópicas: Metáforas de realidad en el Chile de finales del siglo XIX. Revista Plusgráfica, N° 14, Santiago, 2001.

4 Al respecto ver Gonzalo Leiva; Sueños de la imagen y máscaras sociales. Revista de Crítica Cultural, N° 25, Santiago, nov 2002.

efecto, entre los años 1880-1885 sorprenden “las vistas” del teatro de representación realista en el campo de batalla. Este panorama bélico se da a conocer por numerosos álbumes fotográficos. El impacto visual es tal que marca de un modo perentorio el imaginario chileno decimonónico.

El siglo XIX tenía como objetivo cognitivo capturar la realidad, con la mayor cantidad de particularidades, por esto triunfa tempranamente en Chile el retrato y el género de representación documental geográfico y de guerra. También, se ponen de moda las fotografías estereoscópicas, siendo consideradas como el triunfo de la mirada con “ilusión realista”.³

Tras una maduración del pensamiento mecanicista del positivismo en el reciente siglo veinte, se abrieron nuevos recursos visuales que valorizarán todo lo ligado al imaginario moderno en Chile. Por esto, es entendible el posicionamiento de la fotografía en el periodismo gráfico art nouveau que se gestaba: Diario Ilustrado, Sucesos, Zig-Zag; magazines como Familia o bien, Flores de Chile entre otras manifestaciones claves.

Pero, en 1906, el dramático terremoto de Valparaíso da impulso definitivo al género del fotoperiodismo expresado en numerosas publicaciones gráficas, incluyendo diversos álbumes fotográficos de souvenir; tras aquella instancia, dicho género pasa a constituir un nuevo hito de la visualidad histórica chilena.

Así también, obtenemos como señal fotográfica las fiestas del Centenario, que configuran una serie de publicaciones, mostrando e intercalando un Chile real y uno deseado. En efecto, el paradigma de la modernidad fue proyectado por la presión social de la elite de una manera ejemplar y cosmética en las fotografías. Dicho modelo de progreso se encarna en variados álbumes impresos y fotográficos, tarjetas postales, revistas y publicidad. Entonces, hablaremos de las imágenes fotográficas como parte

constituyente de discursos históricos cuyos enunciados son considerados dentro de las categorías que sostienen un discurso país.

La nueva fotografía que surge en los “locos años veinte”, es instigada por las tendencias de la vanguardia artística europea, que en el país fueron recibidas tardíamente. Luis Vargas Rozas, perteneciente al grupo artístico y generacional Montparnasse, marcará la orientación de su creación artística hacia la fotografía, influyendo en otros connotados fotógrafos. Por ejemplo, el trabajo de Alfredo Molina La Hitte que el año 1933, tras decidir ocupar un estudio fotográfico, es rápidamente contratado por la revista Zig-Zag para las páginas sociales y reportajes especiales. Su producción fotográfica es claramente instigada por los ideales de representación glamour que el cine junto al “start system” integraron en nuestro país.⁴

Desde finales de 1940, la fotografía chilena se ve impulsada por la organización del Foto Cine Club de Chile y de la Asociación Gremial de Reporteros Gráficos. Pero también bajo la égida de dos profesionales en contextos dispares, se conquistan sendos discursos de fotografía humanitaria. Me refiero a las contribuciones de Antonio Quintana y Marcos Chamudes, que logran articular cada uno en su especificidad, visualidades sociales con reportaje inédito que marcarán la fotografía chilena posterior de los años cincuenta.

La insistencia sobre el realismo fotográfico se hace cada vez más obsesiva en la fotografía nacional en la década de los sesenta. El proyecto de resabio humanista denominado “El Rostro de Chile” bajo la producción visual de Quintana, Ulloa y Montandón, logra articular una primera gran exposición que conglomeraba a miles de personas. Los contenidos expuestos son una variante de representación donde la tríada: “rostro-oficio-paisajes”, establecen extensiones de un mismo principio identitario.



Tribuna, Diario del Partido Nacional, 13 de agosto, 1973.



Afiche para la campaña municipal, abril, 1971.



Alvaro Hoppe: la imagen del general Pinochet con lentes oscuros, llevada al muro mediante plantillas, Campaña del NO, octubre, 1988.

En este universo cultural chileno, la fotografía se concentraba en "lo realístico", que emerge como un hecho social objetivo y tangible que se puede descomponer en detalles. Es aquí donde interviene la inédita capacidad deconstructora del maestro Sergio Larraín, que posibilita con su propuesta un prístino mirar. Su teoría estética del ojo en el triángulo visual, revive la topografía y cotidianidad de la ciudad de Valparaíso. La cámara de Larraín inventa una dinámica rasante en la perspectiva y con su serialidad fotográfica impulsa una creatividad visual, sin perder en consideración la superficie circundante y contextual de pobreza y marginalidad. En suma, el reportaje fotográfico resumido en el paradigmático libro "Valparaíso", revolucionó la mirada fotográfica chilena y los modos de enfrentarse lúcidamente al cosmos, en específico la vapuleada "exterioridad social".

Los párrafos anteriores presentan una apretada síntesis, donde la fotografía chilena se genera de un modo constante, desde su iconografía con la semejanza y representación de la realidad social, política e histórica. Así se constituye desde la imagen uno de los primeros recorridos visuales que muestra y evidencia dispersos retazos de nuestra propia identidad, provocando con esto un ingreso privilegiado a la memoria fidedigna de nuestra nación.

2-La secuencia épica de los años 70'

No cabe duda que la fotografía en Chile juega un rol mucho más dinámico desde la década de los 70'. Gracias a la instantánea fotográfica el conflicto chileno desencadenado a partir del golpe militar alcanza un grado épico impensable. La fundación de esta epopeya se había realizado el mismo 11 de septiembre: famosas secuencias fotográficas de los reporteros nacionales e internacionales mostraron la destrucción del Palacio de Gobierno. A dichas imágenes, se suman prontamente las primeras fotografías con lentes oscuros del general Pinochet, sacadas por Chas Garretsen del Tedeum celebrado -de manera excepcional- en la Iglesia de la Gratitude Nacional. La imagen fotográfica del gobierno militar entraba con estos dos íconos, en un fuerte proceso de simbolización. Esto significa que los receptores tanto en Chile como en el extranjero, saben y se apropian por la imagen fotográfica de la representación visual que muestra la epopeya democrática chilena. La mediación se establece y transmite gracias a los medios de comunicación de masas.

Ya sea por los reencuadres de planos generales o planos medios, las fotografías confirman una impresión visual, donde se representa alegóricamente a los vencedores -soldados con trajes de combate de las fuerzas armadas y carabineros- así como a los civiles vencidos -quienes apoyaron al Presidente Salvador Allende-. Por las fotografías, los epopéyicos momentos históricos de Chile estuvieron prontamente en la prensa mundial. Los iconos contruidos se transformaron, a igual tiempo, en ideas de triunfo -para los que festejaban el golpe militar- o bien en íconos y bandera de lucha frente a la instaurada dictadura militar chilena. En consecuencia, queda en evidencia el poder provocativo de estas imágenes fotográficas: connotan una experiencia histórica traumática.



Ejemplar número 10 de La Bicicleta, marzo-abril, 1980. Esta publicación, surgida a fines de los setenta, fue una de las primeras en dar cabida a los sectores de oposición al régimen.

5 Dominique Gaessler; *Pieces a conviction, a propos du documentaire social*. Photographies Magazine, N° 65, 1995, p. 35.

6 Algunas muestras de la presencia de la AFI en el contexto cultural de los ochenta lo constituye por ejemplo el catálogo editado en Berlín en 1985: «*Fotografien aus Chile*», así también la exposición «*El toro en grande*» realizada en la galería Buccini en agosto de 1986. Fue esta una muestra colectiva importante que reunió diversas miradas que transitaban desde la imagen de prensa a la creación artística.

Ahora bien, en los tensionales días del golpe militar, se pone en jaque la visión purista documental⁵, que siempre implica que los eventos frente al lente sean alterados lo menos posible. Las imágenes invariables de los eventos políticos son reinterpretadas. De hecho una buena parte de las imágenes de caos de los últimos días del proyecto y gobierno de Salvador Allende, fueron utilizadas por las campañas oficiales para hablar del “ruinoso y decadente pasado”, connotando las raíces ideológicas externas. Pues frente a esta memoria que se intenta borrar se antepone un nuevo proyecto político que sienta sus bases en la idea de “reconstrucción nacional”.

El asedio internacional de la prensa llama a la Junta Militar a organizar una nueva estrategia comunicativa. En este contexto, aparecen las fotografías y entrevistas en revistas internacionales del general Pinochet relajado en el patio de su casa. Lo irónico de la situación es que estas imágenes en tenida civil, fueron sacadas por el mismo fotógrafo holandés que había creado su imagen dictatorial con lentes oscuros. Pero no fueron suficiente dichas fotografías, pues el ícono del general en primer plano, quedará universalmente reconocido como el estereotipo del dictador latinoamericano. La imagen hasta hoy es connotada como símbolo del autoritarismo y la violación de los derechos humanos.

En particular, la permanencia en la imagen por fotografías o fotocopias de los detenidos-desaparecidos en este período de finales de los setenta, es uno de los episodios más conmovedores de la fotografía chilena. Estos signos y huellas de humanidad, prendidos en solapas o en el pecho de sus familiares, nos hablan del poder emocional de las fotografías: agrupan memorias y esperanzas. Sin embargo en Chile, la fotografía por este poder convocador circula con restricciones, en particular las imágenes de prensa, que son objeto de custodia y censura permanente.

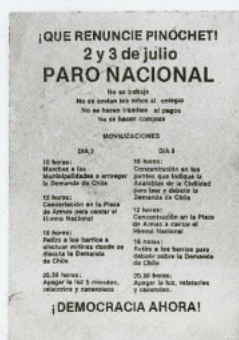
Para los disidentes u opositores, los pocos espacios de opinión son utilizados para denunciar la represión y censura oficial. En estos momentos históricos –principios de la década de los 80’– surgen diarios y revistas que bajo la sospecha y la amenaza constante, fueron otorgando a intelectuales, periodistas y fotógrafos espacios de reflexión y en particular de exhibición de su producción escrita y visual. El trabajo intuitivo y apasionado del fotógrafo Alvaro Hoppe, continúa esta incisiva y cáustica búsqueda.

Por esto, lo ocurrido en los setenta, en particular el “Golpe de Estado” que Hoppe observó desde el techo de su casa, era un aciago instante fotográfico. En esos angustiantes momentos no sólo se deciden nuevos aspectos de la vida democrática del país y por extensión de la tradición fotográfica nacional, sino también se gesta la opción creadora y visual de Alvaro Hoppe.

3-Memoria visual de la década de los 80’

La memoria cultural chilena también se revive por el universo iconográfico de Hoppe, así como por una generación de fotógrafos comprometidos en la AFI. Por esto vemos como desde la paradigmática obra fotográfica de Alvaro Hoppe y de sus compañeros creadores se articula una renovada visión en la vida necesaria y contingente de la década de los ochenta.⁶

Ahora bien, la creación fotográfica de Hoppe es esencialmente la expresión de un camino autobiográfico. En este sentido, acopia desde la “creación de autor” un cosmos de imágenes con subjetivas tramas que recogen su identidad personal. Pero, a igual tiempo atesora referencias directas del contexto socio histórico, es decir aspectos de la vivencia del colectivo social. Por esto, el lente captura con una fotografía directa la visualidad callejera, que va marcando a Santiago, la capital del país, como un



Panfleto, 1986.

7 Entendido como un amplio espectro de útiles culturales que conforman una mentalidad con su manera de pensar y de sentir que incluye la lengua, el pensamiento, el sistema de percepciones, la estructura de la afectividad.

8 La intertextualidad o el diálogo de una propuesta con sus antecesores y sus sucesores. Visión transportada metafóricamente desde el discurso verbal al discurso visual. Dicha concepción se considera desde las apreciaciones que realiza Mikhail Bakhtine; *Esthétique et théorie du roman*. Maison d'édition Tel Gallimard, Paris, 1978.

9 Dentro del contexto de la crítica fotográfica realizada por Henri Van Lier; *Philosophie de la photographie*. Les cahiers de la photographie, Paris, 1983, p. 88-89.



Alvaro Hoppe: Plaza de Armas, 1983.

escenario familiar de los amores personales, los amigos y compadres, las utopías sociales y las luchas políticas reivindicativas.

Las elaboraciones discursivas que se recubren en la obra de Hoppe, recogen símbolos, trazos y huellas, por donde corre la doble vertiente de esta padecida lectura personal de la historia nacional, así como la construcción de una memoria generacional. Por esto pensamos en Michael Foucault y Lucien Febvre respecto de los elementos que conforman la memoria histórica. El primero sostiene que un documento (escrito-visual-sonoro) es la partida para abrir nuevas consideraciones que ayuden a encontrar, desde el frescor de los recuerdos, el tejido documentario e histórico que se transmite. El segundo se concentra en la concepción de *utillaje*⁷, para reflexionar sobre mentalidad cultural e imaginario de una época. De esta manera nos enfrentamos con las imágenes de Hoppe, con sus bases simbólicas y trama histórica, todos

materiales utilizados para construir esa semblanza del imaginario en la reciente memoria chilena.

En el sentido anterior, el documento fotográfico que aporta el autor, tanto por sus referentes históricos como por su capacidad intertextual⁸, constituye una construcción de lo real chileno. De igual modo, dicho planteamiento se hace complementario con la idea y visión fotográfica del registro acucioso. La realidad fijada e inmodificable por la fotografía es un productor de esquemas mentales⁹, es decir, se reconoce en la rigurosidad de la imagen fotográfica un poder influyente en la conformación de impresiones, opiniones e ideas.

¿Qué convocan las imágenes fotográficas de Hoppe? La evocación visual reconstruye el frescor de la memoria, la emoción del reencuentro con aspectos vivenciales de numerosos chilenos que se ven representados en la producción documental de esos años. Sin embargo seamos cautos, pues estos íconos que presentan un grado de

AGRESION A REPORTERO GRAFICO DE "APSI"



El jueves 8, a las 18 horas, Alvaro Hoppe, reportero gráfico de APSI, regresa a su casa, en una calle de la comuna de La Reina. De repente, un grupo de hombres lo detiene y lo golpea. Alvaro Hoppe, reportero gráfico de APSI, es golpeado por un grupo de hombres en la calle de La Reina. Los agresores lo golpean y lo llevan a un vehículo. Los agresores lo golpean y lo llevan a un vehículo. Los agresores lo golpean y lo llevan a un vehículo.

Revista Apsi, 12 de agosto, 1985.

10 Entrevista personal, 10 de enero del 2003. Dichos planteamientos reflexivos coinciden con las propuestas teóricas formuladas por Rosalind Krauss; Nota sobre la fotografía y lo simulácrico. Revista de Occidente, Nº 127, Madrid, diciembre de 1991.

11 Hoppe es numerosas veces golpeado y vejado por los organismos de seguridad y carabineros. Una crónica de revista Apsi trae el doloroso recuerdo: « Posteriormente Hoppe fue trasladado en un furgón policial, esposado, hasta la posta 4. Allí el médico de turno, doctor Victor Villar, informó que el reportero gráfico ingresó a ese centro asistencial a las 19:30 horas, presentando « contusión torácica izquierda y derecha, contusión y hematoma dorsal, contusión abdominal y eventual fractura costal ». Apsi, 12 al 25 de agosto de 1985, p. 3.

información y semejanza con lo contingente de la época, son también sujetos sospechosos, o dicho en palabras más técnicas son imágenes que se mueven en el doble discurso de la realidad y del efecto del parecido o simulacro. Como dice el propio autor, "es siempre el proceso fotográfico un juego deformatorio de la realidad".¹⁰ En el fondo es la originalidad creativa de una visión, que logra destacar, extraer, comprobar y denunciar las realidades históricas con el medio de expresión que se posee: la máquina fotográfica.

La dimensión del desdoblamiento de la realidad hace aparecer el acto fotográfico de Hoppe como un poderoso ritual para simbolizar y destacar un período, pero a igual tiempo, expresa una angustia histórica patente. En los disidentes años de la década de los 80', era un compromiso mayor mostrarse fotógrafo, pues, el riesgo era constante, así como la lucha contra el terror de la represión.¹¹

En un ambiente de inseguridad generalizada para los fotógrafos, surge la Asociación Gremial de Fotógrafos Independientes, AFI.

El ímpetu y la pasión depositada por Hoppe en sus imágenes, tiene tal energía vital que sólo una cierta vehemencia hace comprensible el acto fotográfico: la captura visual donde, el autor en sus contenidos ironiza, reflexiona y solidariza con las víctimas.

Por esto hoy se nos hace difícil sostener que el trabajo de Alvaro Hoppe prosiga la propuesta original del documentalismo formal de la década del 60', donde fotografiar implicaba transmitir una información visual de la forma más clara y concisa, sin aparentes improntas de autor. Dicha tendencia fue transformándose en la medida que América Latina fue atravesada por acontecimientos políticos, sociales y culturales que le dieron al documental fotográfico un espesor de "fotografía de compromiso". Es aquí donde el documentalismo asume una intencionalidad -más combativa e ideológica- de fijar iconográficamente y por medio de

DECLARACION

Esta Asociación Gremial, eleva su más enérgica protesta por la detención arbitraria y posterior agresión de la que fue víctima el fotógrafo y reportero gráfico ALVARO HOPE, cuando se encontraba realizando sus labores profesionales para la Revista APSI, en Lo Hermida.

Alvaro Hope es un distinguido profesional y artista, de larga y reconocida trayectoria en varias revistas periodísticas, y cuya obra fotográfica está y ha estado presente en numerosas exposiciones nacionales e internacionales.

Como miembro activo de nuestra Asociación es también dirigente del Área de Reporteros Gráficos de AFI, y un colega muy querido y respetado entre todos los profesionales.

Resulta altamente injusto acusarlo de agredir a Carabineros, cuando él se encontraba cubriendo para APSI un evento noticioso, y portaba tanto las credenciales de esta Asociación Gremial como las de la revista para la que trabaja, y fue detenido, arriba de una liebre, por dos civiles que no se identificaron ni mostraron orden de detención alguna, conduciéndolo a una Comisaría de Carabineros, donde fue golpeado de tal forma que hubo de ser posteriormente trasladado a la Posta 4 de Primeros Auxilios.

Este nuevo acto de violencia innecesaria en contra de un reportero gráfico, viene a ensombrecer la positiva actitud correctiva que parecían estar imponiendo en su institución las nuevas autoridades de Carabineros de Chile.

Esta Asociación Gremial solicita a las autoridades del gobierno la inmediata liberación de Alvaro Hope y comunica que se hará parte en las querellas que se presentarán contra quienes resulten responsables de las lesiones sufridas por nuestro colega.

Santiago, agosto 9 de 1985

LA DIRECTIVA



Publicada en Punto de Vista, boletín de la Asociación de Fotógrafos Independientes.

símbolos avizorados, los contenidos de la percepción visual, no de un modo aislado, sino en conexión con las experiencias del espacio y tiempo histórico que se viven.

Es importante destacar en concordancia con la tradición fotográfica chilena, la categoría de contexto histórico, que permite entender la fotografía de Alvaro Hoppe en el entorno de creación, producción y recepción. Este contexto referencial en un sentido preciso es el "espíritu de una época". La evocación de la década de los ochenta, remite a otros niveles de textualidad e interpretación, pues el universo informativo que transmite la imagen es sólo un aspecto de la lectura, ya que hay que considerar los contenidos extrafotográficos subyacentes de la memoria social, lo que psicológicamente llamamos la "huella dura" del inconsciente colectivo. Pues no sólo se recoge visualmente el enrarecido ambiente político, sino que además se percibe el impacto de la crisis económica, que se manifiesta especialmente en los cordones periféricos de las grandes ciudades del país. El resultado era una patente violencia cotidiana, en particular en el micro mundo de los allegados y desempleados en los bolsones de la extrema pobreza.

Por lo anterior, las ideas más comunes para designar la década de los 80' están marcadas por las marcas dejadas por la violencia, el conflicto callejero así como por la lucha por la democracia. De un modo consecuente en dichas apreciaciones se establecen los preconceptos que socializamos de la historia de Chile de estos años. La paradoja es la revitalización, por los mecanismos de la memoria visual, de una serie de imágenes quemantes y seductoras que operativamente hoy se constituyen en el ojo de la memoria, por medio del cual la historia del sujeto chileno se va melancólicamente desplegando.

Atisbamos el redescubrimiento de este pequeño pedazo de tierra, llamado Chile, por la prensa internacional y el juego político de dicha década, donde se reviste un

escenario que expone acontecimientos y hechos relevantes. Con melodías del Canto Nuevo y "Los Prisioneros", la máquina fotográfica de Hoppe registra e indaga con un brío delirante. Es por lo anterior, que tipificamos la representación de la década de los 80' que Alvaro Hoppe conjuga por medio de cuatro fases. Por estas fases delimitamos los principales contenidos de la obra fotográfica de Hoppe. Al respecto se puede entender cada fase como una ordenación parcial del corpus total de esos años. La fase se establece en contenidos visuales, de tal modo que cada parte es un sistema simbólico de representación. En cada fase la diacronía recorre tópicos visuales específicos, siempre delimitados y congruentes. En otras palabras, cada fase es un capítulo que es factible articular como un universo visual arremetido.

En el primer capítulo, se hace un recorrido general por la ciudad de Santiago, un campo de representaciones y apropiaciones de diversos tipos. En el segundo, coincide fielmente el retrato con los hombres de la oficialidad política del gobierno militar así como aquellos que organizan el espíritu cultural y moral de la década. En el tercer capítulo, se establece la vivencia dramática de la fotografía en tiempos de represión. Además, se hace mención directa al colectivo AFI, que se constituye en una refundación de la visualidad chilena. En el último capítulo, se establecen los hitos finales, con la recuperación de la democracia por la gesta del plebiscito y con ello la recuperación del espacio de las calles y las manifestaciones de alegría.

En todas las imágenes que Hoppe nos regala, abunda la vida y el temor. Así, las fotografías organizan un transcurso personal de autor, íconos filtrados por un proceso histórico. Por esto, la iconografía que Alvaro Hoppe construye -continuando la raigambre fotográfica chilena- despliega y muestra duramente las contradicciones políticas y sociales, así como los amores y temores de nuestra nación.



GOBIERNO DE CHILE
FONDART

