



**LA REPRESENTACIÓN DE LOS PUEBLOS
ORIGINARIOS EN LA FOTOGRAFÍA
LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA:
DE LA IMAGEN DE IDENTIFICACIÓN A LA
IMAGEN DE RECONOCIMIENTO**

LETICIA RIGAT

[cdF]

INVESTIGACIÓN SOBRE FOTOGRAFÍA

LETICIA RIGAT

[cdf EDICIONES]

Intendente de Montevideo

Daniel Martínez

Secretario General

Fernando Nopitsch

Director División Información y Comunicación

Marcelo Visconti

Equipo CdF

Director: Daniel Sosa. **Asistente de Dirección:** Susana Centeno. **Jefa Administrativa:** Verónica Berrio. **Coordinador:** Gabriel García. **Coordinadora Sistema de Gestión:** Gabriela Belo. **Comité de Gestión:** Daniel Sosa, Gabriela Belo, Verónica Berrio, Susana Centeno, Gabriel García, Lys Gainza, Francisco Landro, Johana Santana, Javier Suárez. **Planificación:** Gonzalo Bazerque, Lys Gainza, Andrea López. **Secretaría:** Gissela Acosta, Natalia Castelgrande, Valentina Chaves, Marcelo Mawad. **Administración:** Marcelo Mawad, Martina Callaba. **Gestión:** Gonzalo Bazerque, Andrea López, Johana Maya. **Producción:** Mauro Martella, Luis Díaz, Lys Gainza. **Curaduría:** Hella Spinelli, Victoria Ismach. **Fotografía:** Andrés Cribari, Gabriel García. **Ediciones:** Andrés Cribari, Luis Díaz. **Expografía:** Claudia Schiaffino, Mathías Domínguez, Laura Nuñez, Serena Olivera, Sofía Michelini, Nadia Terkiel. **Conservación:** Sandra Rodríguez, Valentina González, Guillermo Robles, Clara Elisa Von Sanden. **Documentación:** Ana Laura Cirio, Mauricio Bruno, Alexandra Nóvoa, Lucía Mariño. **Digitalización:** Gabriel García, Maicor Borges, Horacio Loriente, Paola Satragno. **Investigación:** Mauricio Bruno, Alexandra Nóvoa, Lucía Mariño. **Educativa:** Lucía Nigro, Martina Callaba, Juan Pablo Machado, Mariano Salazar. **Atención al Público:** Johana Santana, Andrea Martínez, José Martí, Darwin Ruiz, Miriam Hortiguera, Gabriela Manzanarez, Mariano Salazar. **Comunicación:** Elena Firpi, Francisco Landro, Natalia Mardero, Laura Nuñez, Sofía Michelini, Santiago Vázquez. **Técnica:** Javier Suárez, José Martí, Darwin Ruiz, Pablo Améndola, Miguel Carballo. **Mediateca:** Lilián Hernández, Miriam Hortiguera, Gabriela Manzanarez. **Actores:** Pablo Tate, Darío Campalans

Leticia Rigat

La representación de los Pueblos Originarios en la fotografía latinoamericana contemporánea: de la imagen de identificación a la imagen de reconocimiento.



Está permitido reproducir el contenido de este libro bajo las siguientes tres condiciones:

Atribución (atribuir la obra en la forma especificada por los autores o el licenciente),
sin uso comercial y **sin obras derivadas** (no admite alterar o transformar esta obra).

Centro de Fotografía de Montevideo

Web: CdF.montevideo.gub.uy

CdF@imm.gub.uy

Intendencia de Montevideo, Uruguay.

Realización:

Centro de Fotografía / División Información y Comunicación / Intendencia de Montevideo.

Gráfica: Andrés Cribari/CdF, Nadia Terkiel

Corrección: Stella Forner/IM

Foto para portada: Luis González Palma. *La mirada crítica*, 1998

ISBN: 978 9974 716 73 5

El sentido del Centro de Fotografía de Montevideo (CdF) es trabajar desde la fotografía con el objetivo de incentivar la reflexión y el pensamiento crítico sobre temas de interés social, propiciando el debate sobre la formación de identidades y aportando a la construcción de ciudadanía. Sobre la base de estos principios desarrollamos diversas actividades desde enfoques y perspectivas plurales.

Por esta razón, gestionamos bajo normas internacionales un acervo que contiene imágenes de los siglos XIX, XX y XXI, en permanente ampliación y con énfasis en la ciudad de Montevideo y, a la vez, promovemos la realización, el acceso y la difusión de fotografías que, por sus temas, autores o productores, sean de interés patrimonial e identitario, en especial para uruguayos y latinoamericanos. Asimismo, de acuerdo a estas definiciones, creamos un espacio para la investigación y generación de conocimiento sobre la fotografía en sus múltiples vertientes.

Nos proponemos ser una institución de referencia a nivel nacional y regional, generando contenidos, actividades, espacios de intercambio y desarrollo en las diversas áreas que conforman la fotografía en un sentido amplio y para un público diverso.

El CdF se creó en 2002 y es una unidad de la División Información y Comunicación de la Intendencia de Montevideo. Desde julio de 2015 funciona en el que denominamos Edificio Bazar, histórico edificio situado en Av. 18 de Julio 885, inaugurado en 1932 y donde funcionara el emblemático Bazar Mitre desde 1940. La nueva sede, dotada de mayor superficie y mejor infraestructura, potencia las posibilidades de acceso a los distintos fondos fotográficos y diferentes servicios del CdF.

Contamos con nueve espacios destinados exclusivamente a la exhibición de fotografía: las tres salas ubicadas en el edificio sede –Planta Baja, Primer Piso y Subsuelo– y las fotogalerías Parque Rodó, Prado, Ciudad Vieja, Villa Dolores, Peñarol y EAC (Espacio de Arte Contemporáneo), concebidas como espacios al aire libre de exposición permanente. Cada año realizamos convocatorias abiertas a todo público, nacional e internacional, para la presentación de propuestas de exposición.

**La representación de los pueblos originarios en la
fotografía latinoamericana contemporánea:**
de la imagen de identificación a la imagen de reconocimiento

LETICIA RIGAT

Leticia Rigat es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA), magíster en Estudios Culturales por el Centro de Estudios Interdisciplinarios de la Universidad Nacional de Rosario (CEI-UNR) y licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Obtuvo la Beca de Iniciación a la Investigación en el Centro de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario (Ciunr) y la Beca Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet).

Actualmente es becaria posdoctoral del Conicet, docente de la materia Lenguajes 1 de la carrera Licenciatura en Comunicación Social (Facultad de Ciencia Política y RR.II - UNR) y se desempeña como investigadora en el Centro de Investigaciones en Comunicación y Cultura, y en el Centro de Estudios en Mediatizaciones (CIM).

AGRADECIMIENTOS

A Conicet que me otorgó las dos becas de posgrado que me permitieron dedicar estos años a realizar los estudios de posgrado, y actualmente mi investigación posdoctoral. A la Universidad Nacional de Rosario, en especial a la Facultad de Ciencia Política y RRH, a la Escuela de Comunicación Social y al Instituto de Investigaciones, casa de estudios donde cursé mi carrera de grado, donde hoy desempeño mi tarea docente y es mi lugar de trabajo desde del año 2011.

A Elizabeth Martínez de Aguirre por ser quien me inspiró y me impulsó a seguir este camino en el que continúa acompañándome.

A la Maestría en Estudios Culturales y al Centro de Estudios Interdisciplinarios (UNR) por su ayuda en el cursado y finalización de este proyecto. Principalmente a Sandra Valdetaro por su apoyo constante y a mis compañeros de cursado por las largas horas compartidas. A Mario Carlón, Alfredo Cid Jurado y Mirtha Marengo, quienes me ayudaron a seguir creciendo.

A Antonio Briceño, Julio Pantoja, Luis González Palma, Res, Bernardo Oyarzún, Ana de Obregoso, quienes inspiraron este trabajo y colaboraron desinteresadamente para que pudiera realizarlo.

A Germán Menna por su presencia incondicional. A Romi Cefarelli por su apoyo y cariño. A mis amigos y compañeros de cátedra, Jimena Bulacio, Carla Damico, Milagros Pituello, Débora Garcilazo, Romina Orell, Florencia Sabadini, Marilé Di Filippo, Pablo Alberti, Melisa Picot, Silvina Freije, Stella Mattaloni, Emilia Telias, Cecilia Echeopar, Laura Catelli... por su confianza y afecto.

A Pablo, mi complemento, mi compañero. A mi papá, a quien tengo tanto que contarle. A Ana y a Marina, por ser mucho más que hermanas. A Cristian, a quien pude ver crecer. A mi familia, incondicionales compañeros de viaje. Y muy especialmente a mi mamá, sin quien estas líneas no hubieran sido posibles.

PRESENTACIÓN

Elizabeth Martínez de Aguirre¹

Una extensa y prolífica tradición de estudios desarrollados en el campo de las Humanidades y las Ciencias Sociales ha interrogado sistemáticamente la capacidad y la *singularidad*, en la voz de Rosalind Krauss, de lo fotográfico en la representación del mundo y sus vicisitudes. Los alcances y transformaciones de esta deriva intelectual han quedado expresados en la consolidación de un *paradigma conceptual*, al estilo kuhneano, que podría sintetizarse en el título del bello libro de Philip Dubois: *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Así, la noción de “representación” se integra al catálogo de “conceptos viajeros” que Mieke Bal imagina y reconoce como operadores normativos y programáticos del pensamiento y la investigación sociocultural; allí, donde inscribe sus trabajos. Desde la política a la filosofía, en un intento casi metafórico de delinear un espacio de interacciones múltiples, y deambulando entre diferentes prácticas sociales e interdisciplinarias, este concepto –que organiza la investigación que se expone en las páginas que siguen– ha estado llamado a estructurar una gran parte de la reflexión contemporánea sobre la especificidad del significado y, correlativamente, de la interpretación en la fotografía.

¹ Directora del Centro de Estudios e Investigación en Comunicación y Cultura de la Universidad Nacional de Rosario (Argentina), también dirige el Proyecto de Investigación y Desarrollo denominado “Identidades políticas y cultura visual en la globalización. Estudios de caso en la Argentina contemporánea” y es profesora titular de las materias Lenguajes I y Epistemología de la Visualidad de la Escuela de Comunicación Social de la Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales en dicha Universidad.

En este contexto, la pregunta acerca de los modos de representación fotográfica de los pueblos originarios en América Latina cobra trascendencia a la luz de las mismas variaciones históricas que ellos adoptaron a través del tiempo: es el contraste entre la imagen de identidad y la de reconocimiento que constituye el motor y la hipótesis de esta indagación. Y, también, se vuelve relevante en la consideración de los efectos sociosemióticos, de algunos de ellos, que este trabajo hace visibles a partir de la caracterización detallada de aquellos procedimientos –examinar el dispositivo fotográfico, podría decirse– que sustentan la búsqueda de una identidad latinoamericana en determinadas producciones de reconocidos autores contemporáneos: Antonio Briceño, Luis González Palma y Julio Pantoja.

Partícipes de una misma generación, comparten un horizonte de sensibilidad con las problemáticas de su entorno y de su época, aunque manifiestan profundas diferencias al plasmar en la imagen una perspectiva crítica sobre la cuestión identitaria de los sujetos que fotografían, de los pueblos originarios de la Patria Grande. Y coinciden en un rasgo: apadrinan la gestación de una nueva genealogía de “imágenes de reconocimiento” que salen al encuentro de las condiciones de posibilidad para el establecimiento de la presunción de igualdad como condición necesaria de cualquier política emancipadora y, según Jaques Rancière, del “pensamiento crítico” en general. Una mirada novedosa que invita a pensar problemáticas que, quizás, hasta ahora no habíamos siquiera imaginado mientras, hoy mismo, en el sur de nuestro país los poderes neoliberales que nos gobiernan y atrasan el reloj de la historia se encarnizan en contra del pueblo mapuche difundiendo una visión demonizada de su cultura y sus miembros.

Entonces, estas nuevas “imágenes de reconocimiento” –que la investigación de Leticia Rigat ha focalizado a través del análisis de un significativo corpus– son, justamente, las que nos ofrecen ese espacio de apertura hacia “una visión alternativa de tramas significantes y campos simbólicos a través de los cuales las sociedades se perciben y se identifican en un momento y en un contexto histórico”, tal como afirma la autora que, como es evidente, le ha dedicado un enorme esfuerzo al estudio de esas “fotografías cuya construcción simbólica reconoce las diferencias culturales y sus singularidades”. Seguramente, el camino –este viaje intelectual inicializado en el epígrafe de esta gran investigación– anticipa la futura inclusión de

otras imágenes y nuevas teorizaciones, tan necesarias para la elaboración –también colectiva– de las estrategias de lucha y resistencia frente a los signos de la dominación que nuestros pueblos originarios conocen desde las entrañas y que nos toca encuadrar conceptualmente, con la esperanza de alentar una verdadera emancipación de la mirada.

INTRODUCCIÓN

El viaje no termina jamás. Sólo los viajeros terminan. Y también ellos pueden subsistir en memoria, en recuerdo, en narración... El objetivo de un viaje es sólo el inicio de otro viaje.

José Saramago

Intentar reconstruir en un relato que se preste a modo de introducción las travesías de una investigación implica aceptar que el texto al que precede no es un punto final, sino un espacio en el medio, el lugar de una nueva partida. En este sentido, este trabajo es parte de un proceso que se inició hace unos años y es, asimismo, el comienzo de nuevos caminos, con nuevos interrogantes.

El presente escrito, con algunos cambios y actualizaciones, es el resultado de la tesis presentada como cierre de la Maestría en Estudios Culturales (CEI-UNR). Pero su origen data de unos años antes, en los últimos años de la Licenciatura en Comunicación Social, cuando se despertó mi interés por los estudios sobre lo fotográfico, inquietud que se fue desplegando por distintos recorridos y la reflexión en torno a diversos usos sociales de la fotografía.

Las diferentes etapas que transcurrieron desde los inicios de esta investigación al día de la fecha, se fueron articulando paulatinamente en la elaboración de un proyecto de tesis doctoral titulado “Fotodocumentalismo contemporáneo: del registro directo a la intervención del autor en la fotografía argentina actual”. En él, nos proponíamos indagar sobre los procesos de significación en el documentalismo contemporáneo (considerando los cambios a los que adviene lo fotográfico a partir de la digitalización de

su dispositivo) cuya producción de imágenes no gira en torno al registro directo del acontecimiento (al estilo moderno), sino a la construcción de testimonios visuales que introducen lo ficcional en la representación y/o en lo representado, produciendo una dimensión crítica sobre determinados contextos sociales a partir de la intervención manifiesta del realizador.

Partiendo de este itinerario teníamos muchos caminos posibles, optamos por el cursado de la Maestría en Estudios Culturales como ciclo inicial del Doctorado en Ciencias Sociales (UBA) y se nos planteó el primer desafío: ¿cómo articular nuestro proyecto inicial con dicho campo de estudio?

Volvimos así a los orígenes, a los primeros interrogantes sobre los usos sociales de la fotografía, centrándonos en las tensiones que se crean en los modos de representación en el documentalismo cuando la imagen se presenta con una intervención manifiesta del fotógrafo desarticulando el clásico estilo de toma directa.

De las primeras exploraciones encontramos diferentes obras en las que se producía dicha tensión y hallamos que varias de ellas se unían por una temática en común: la representación de los pueblos originarios de América Latina en la esfera contemporánea. Un nuevo giro en el recorrido que comenzó por la indagación de cómo se construían esos retratos y cómo se representaba al cuerpo en estas imágenes.

Un nuevo trabajo de rastreo bibliográfico nos encontró con la descripción de ciertos usos sociales de la fotografía que acompañaban prácticas de identificación de tipos humanos hacia fines del siglo XIX y principio del XX. Situados frente a este corpus de fotografías se produjo un pliegue, un encuentro, una comparación inevitable: un siglo después, algunas producciones contemporáneas nos otorgaban una mirada distinta, otra forma de construir esos retratos.

Decidimos recorrer este camino aproximándonos a algunas cuestiones históricas y conceptuales que, desde los estudios culturales y el pensamiento poscolonial nos permitieran reflexionar sobre el uso de la fotografía en la construcción identitaria y su incidencia en la producción de imaginarios sociales. A tal fin: cuerpo, fotografía y cultura constituyeron tres ejes a

partir de los cuales se analizó cómo en algunos casos de la fotografía latinoamericana contemporánea se produce una nueva significación en torno a los pueblos originarios de América Latina, en contraposición a cómo se los representaba a fines del siglo XIX y principios del XX.

Pensando a la cultura como una trama significativa y afectiva, en la que confluyen e interaccionan distintas prácticas, discursos sociales, procesos simbólicos y construcción de subjetividades, la fotografía puede considerarse como una práctica significativa en particular que participa en la producción de imaginarios sociales; entendiendo a estos como las representaciones que las sociedades producen permanentemente y a través de las cuales se perciben e identifican.

Lejos de pensar al cuerpo como un todo dado de antemano (como lo natural frente a lo cultural simbólico) consideramos al cuerpo como una construcción –histórica, social y cultural– en la que intervienen discursos y representaciones que producen diversas significaciones que lo recubren, crean y recrean.

En la construcción de sentidos en torno al cuerpo, la imagen fotográfica ha jugado un papel importante; su invención en el siglo XIX produjo profundas transformaciones en las formas de representación en la sociedad moderna occidental. Se fue conformando una experiencia de *lo fotográfico* unida a un conjunto de saberes, prácticas e instituciones que permitieron diferenciar a la fotografía de otros tipos de imágenes.

En cuanto a la relación de la fotografía y el cuerpo es posible afirmar que la imagen fotográfica y su progresiva difusión en la sociedad modificó la relación que el hombre tiene con el cuerpo. El dispositivo fotográfico permitió a grandes masas de la sociedad poseer por primera vez un retrato de sí y de los otros, lo que posibilitaba la continuidad visual en un contexto de grandes cambios a nivel social, con familias desplazándose del campo a la ciudad y de Europa a América.

Asimismo, ciertos proyectos del siglo XIX situaron a la fotografía en el punto central de intereses científicos y coloniales, en donde la imagen fue incluida en los sistemas penales, policiales y médicos. En cuanto al colonialismo,

la fotografía fue utilizada para crear una imagen de las zonas colonizadas a través de tarjetas postales y etnográficas de paisajes y comunidades.

En el caso de América Latina, a fines del siglo XIX las poblaciones locales se representaban a través de la mirada que Occidente esperaba hallar en esas iconografías, *el otro* se presentaba al espectador por su anatomía, su desnudez y su gesto. En este despojo se intentaba categorizar al indígena como exótico y salvaje.

En la indagación bibliográfica pudimos encontrar diversas investigaciones, principalmente desde la Antropología y la Historia, que describen y analizan la construcción visual de las poblaciones originarias de América Latina en el siglo XIX hasta mediados del XX. Basándonos en estos trabajos nos propusimos plantear una nueva variable que nos permitiera comparar esos usos sociales con producciones contemporáneas, en las cuales podía reconocerse obras fotográficas en las que se manifiesta una dimensión crítica de la situación actual de los pueblos originarios a partir de la resignificación de ciertas normas de representación que en otros contextos históricos sirvieron para la identificación y exclusión de esos grupos. Estos desplazamientos en la representación producen un giro histórico, estético y conceptual que marcan un reconocimiento del *otro* desde su diferencia cultural.

Partiendo desde aquí consideramos cómo la colonización de las poblaciones originarias de América Latina es representada y denunciada por ciertas obras actuales de la fotografía contemporánea. En estas producciones el cuerpo es colocado en el centro de la representación y en ellas se puede reconocer muchas características de los retratos de fines del siglo XIX y principios del XX con las que se buscaba, como veremos, identificar y delimitar *tipos* humanos. En este sentido consideramos que las normas de representación que estructuraron la producción de este tipo de imágenes son resignificadas en los casos analizados, para poner de manifiesto cómo estos grupos eran desplazados e identificados como *otro*. Una mirada crítica sobre el pasado pero para hablar del presente, para problematizar lo actual, buscando una descolonización de la mirada, del saber y de las iconografías que gestaron nuestros imaginarios.

El desarrollo de la investigación se presenta aquí en tres grandes partes. La primera corresponde a un recorrido conceptual por el surgimiento de la fotografía en la Modernidad, buscando revisar su relación con la esfera del arte y el documentalismo. Posteriormente, indagamos ciertas teorías sobre la fotografía, principalmente las que han buscado explicitar su especificidad y en qué se diferenciaría de otros medios de producción de imágenes a partir de su dispositivo técnico-indicial y del concepto de *lo fotográfico*. Finalmente indagamos algunas cuestiones sobre el debate en torno al advenimiento de las tecnologías digitales y los nuevos medios de comunicación con base en internet, que llevaron a anunciar la muerte de la fotografía y la entrada a una nueva era de la imagen y las mediatizaciones.

En la segunda parte, reflexionamos sobre el uso de la fotografía en la producción de imaginarios sociales y realizamos una breve síntesis de algunas prácticas fotográficas que sirvieron, a partir del retrato, a un discurso antropológico de impronta biologicista que buscaba crear una tipología humana basándose en rasgos físicos. Esta cuestión, desarrollada en términos generales, nos sirvió para pensar los modos de representación de los pueblos originarios a fines del siglo XIX y principios del XX en la construcción de imágenes turísticas y etnográficas en América Latina, donde los pueblos autóctonos eran *mostrados* al mundo desde el exotismo y el salvajismo, como aquello que iba quedando en los márgenes de los procesos de modernización y proyectos civilizatorios en los estados-nacionales posrevolucionarios.

Finalmente, en la tercera parte, introducimos en marcos generales la crítica poscolonial y sus influencias en el arte contemporáneo, y cómo ciertas manifestaciones del arte actual busca una descolonización de las prácticas e instituciones del arte, y una desnaturalización de las representaciones en torno a una supuesta naturaleza intrínseca del hombre. Este análisis dio pie para indagar los debates sobre la identidad de la fotografía latinoamericana, en especial en los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía, iniciados en 1978.

Con base en todo lo anterior, hacia el final, presentamos un análisis crítico-interpretativo de distintas series fotográficas. En primer lugar una serie de fotografías que el artista Luis González Palma realizó al comienzo

de su carrera en las décadas de 1980 y 1990 en Guatemala; en segundo lugar, dos obras del fotógrafo argentino Julio Pantoja: *Madres del monte* (Argentina, 2007) y *Mujeres, maíz y resistencia* (México, 2010); y finalmente, dos series del venezolano Antonio Briceño: *Dioses de América. Panteón natural* (2001-2007) y *Míranos* (Colombia, 2010).

En los casos mencionados es posible reconocer la representación de una identidad que se hace corpórea en el retrato de las comunidades originarias, marcando una relación de diferencia y de reconocimiento del otro a partir de la referencia crítica a la colonización cultural y territorial.

En estas obras, si bien se pone el acento en situaciones presentes, se hacen intervenir elementos que pueden ser leídos desde la tradición fotográfica y el capital simbólico que compone nuestro imaginario y las imágenes que han servido a la representación e identificación de estos grupos en otros contextos históricos. Aquí los cuerpos son re-vestidos y resignificados, de manera tal que la distancia que se establecía entre el retratado y el fotógrafo en su afán de identificación se va acortando y hay en la mirada una búsqueda de proximidad, de *reconocimiento*, de descolonización.

La selección y el análisis de las obras se realizó considerando la intervención de los autores en la representación, a partir del retoque fotográfico en la posproducción o en la construcción de las escenas y entornos de los retratados.² Desde esta perspectiva partimos del análisis de las imágenes a fin de desentrañar la dimensión significante dentro de la red semiótica de producción de sentido en torno a los pueblos originarios de América Latina en la contemporaneidad y en comparación con otros contextos históricos y sociales.

2 Asimismo, en el proceso de investigación y tras la primera aproximación a las obras, se realizó una serie de entrevistas a los autores a fin de reconstruir sus experiencias en el proceso de producción.

PRIMERA PARTE

DE LO FOTOGRÁFICO A LA FOTOGRAFÍA DIGITAL CONTEMPORÁNEA

1. Fotografía y modernidad

La fotografía nació en el siglo XIX asociándose a los pilares fundamentales de la Edad Moderna, al pensamiento Ilustrado y al empirismo. La creencia de que la experiencia (especialmente la de los sentidos) es la fuente de conocimiento por excelencia, transformó a la fotografía en una herramienta que funcionaba como la visión humana para crear imágenes a través de un dispositivo técnico.

La cámara fotográfica surgió como resultado de avances en el ámbito de la óptica y la química, y el uso –al menos desde el Renacimiento– de la cámara oscura para realizar retratos y paisajes en las artes plásticas. En efecto, la cámara oscura de la que deriva el dispositivo fotográfico fue creada mucho tiempo antes de que se encontrara el procedimiento para fijar con medios químicos la imagen óptica producida por ella.

La fotografía analógica inauguró las imágenes técnicas, adoptando el proyecto visual moderno que establecía a la perspectiva geométrica lineal como norma de representación, según la cual:

“El espacio tridimensional, racionalizado, de la visión en perspectiva pudo volcarse en una superficie bidimensional en virtud de las reglas de transformación [...] el artificio básico era la idea de pirámides o conos visuales simétricos que tenían uno de sus ápices en el punto céntrico o de fuga de la pintura y el otro en el ojo del pintor o del espectador”.³

La novedad que traía la fotografía era poder fijar las imágenes en una sustancia fotosensible, es decir, transformar la luz en materia. Sin embargo, al

³ JAY, Martín. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2003: 225.

hablar sobre fotografía hay que tener en cuenta que no nació sólo a partir de una evolución técnica que permitía fijar las imágenes en una sustancia fotosensible, sino también por la necesidad del hombre moderno de *fijar* la realidad con la ayuda de la técnica. La imitación aparente de la realidad por medio de la luz significaba la realización de un antiguo deseo: reproducir un mundo creíble a través de un dispositivo técnico, lo cual daba la ilusión de producción automática sin la intervención directa de la mano del hombre. El cuadro pintado se presentaba como el resultado de un largo proceso aditivo y creativo, la fotografía –como contraparte– adquiría un valor de inmediatez gracias a un proceso óptico, químico y mecánico.

La Era Moderna estuvo marcada principalmente por el sentido de la vista, por un particular *ocularcentrismo*. Partiendo de ello y retomando el concepto de Christian Metz, *régimen escópico*, Martin Jay plantea que podemos considerar a la Modernidad no como un conjunto armonizado de teorías y prácticas sino en virtud de una diferenciación de subculturas visuales que va a ordenar en *tres regímenes escópicos*.

El primero de estos regímenes es el *perspectivismo* cartesiano, modelo visual que comúnmente se considera hegemónico de esta época, y al cual se denominó *perspectiva del Renacimiento* en las artes visuales y *racionalidad subjetiva* en filosofía. El *perspectivismo* cartesiano se produjo en el contexto de una cosmovisión científica que iba abandonando el punto de vista hermenéutico y tomaba la idea de un orden espacio-temporal matemáticamente regular que podía ser observado por el investigador imparcial situado *por fuera*. Recordemos que en el contexto de esta cuestión hallamos en la misma época el desarrollo de las ciencias sociales que debatían su *cientificidad* frente a los avances y reconocimientos de las ciencias naturales. Sobre esto último Zygmunt Bauman explica:

“Las ciencias naturales fueron desarrollando gradualmente un lenguaje que permitía dar informes exhaustivos sin dar cuenta o hacer referencia a ‘voluntad’, ‘propósito’, ‘intención’. Esta nueva cualidad del lenguaje científico fue expresada por Comte como suplantación de lo teológico o lo metafísico por lo positivo”.⁴

4 BAUMAN, Zygmunt. *La hermenéutica y las ciencias sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002: 11.

Desde otra perspectiva de análisis, Nicolás Casullo advierte que lo que se produce con la modernización cultural es el agotamiento de una representación del mundo regida por lo teleológico. Se trata de un proceso de racionalización que suple ese viejo representar religioso, a lo que Max Weber ha denominado el *desencantamiento del mundo*. De esta manera, “el mundo pierde su representación desde lo sagrado, desde lo místico, desde lo religioso, y va hacia una representación racionalizadora, es decir, basada en la razón de lo científico-técnico”.⁵

El segundo régimen escópico, Jay lo denomina *arte de describir*, y en contrapartida del primero:

“Rechaza el rol privilegiado y constitutivo del sujeto monocular y pone, en cambio, el acento en la existencia previa de un mundo de objetos pintados en el lienzo plano, un mundo indiferente a la posición del espectador que se halla frente a él. Además, ese mundo no está contenido por entero dentro del marco de la ventana albertiana sino que parece extenderse más allá del marco”.⁶

En este segundo régimen, el espacio ya no se piensa como en el perspectivismo como un espacio geometrizado, racionalizado y esencialmente intelectual, sino como una superficie fragmentada, detallada y articulada, con una mirada que se contenta con describir (observar) antes que con explicar.

Jay ubica al *arte de describir* como el precursor de la fotografía, puesto que en ambos lo fragmentario, el enmarcado y la inmediatez son rasgos característicos. Precisamente, en fotografía a diferencia de la pintura, no se llena un marco o un lienzo en blanco, sino que se sustrae de un solo golpe una fracción de espacio lleno. En otras palabras, el acto fotográfico no consiste en un *meter adentro*, sino en *sacar una sola pieza*, como explica Philippe Dubois: “Es un espacio a tomar (o dejar), una selección en el mundo, una sustracción que se opera en bloque”.⁷

5 CASULLO, Nicolás, FOSTER, Ricardo y KAUFFMAN, Alejandro. *Itinerarios de la modernidad. Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad*. Buenos Aires: Eudeba, 1999:13.

6 JAY, M. Ob. Cit.: 231

7 DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca, 2008: 158.

Como veremos, este cortar en una sola pieza, que implica la observación y la selección de un espacio ya existente, tuvo fuertes repercusiones en el modo en que se pensó a la fotografía, tanto en el debate que surgió en relación con la creación artística, como en su aceptación documental. Desde esta perspectiva, se relegaba la intención del autor al mero “encuadre” y “selección de la escena”, y se intentaba diferenciar de la creación artística en cuanto a la interpretación, subjetividad e “intención” del autor.

Finalmente, el tercer régimen escópico señalado por Jay, que comparte con el anterior el estar en paralelo e intentando diferenciarse del cartesianismo como régimen dominante, es el *Barroco*, que si bien debería circunscribirse al siglo XVII, Jay observa que se le puede considerar como una potencialidad visual que se extendió durante toda la Era Moderna. Este régimen: “tiene una cualidad profundamente táctil o tangente, que le impide inclinarse hacia el ocularcentrismo absoluto de su rival, el perspectivismo cartesiano”.⁸

No obstante, pese a esta diferenciación de distintas formas de pensar la representación, en la Modernidad puede considerarse como modelo dominante al perspectivismo cartesiano y en este contexto –marcado por el realismo, el racionalismo, la racionalización del mundo y la técnica– vio la luz la fotografía, y su difusión en la sociedad produjo profundas transformaciones en torno a la representación de lo *real*.

La génesis técnica de la imagen fotográfica ha dado lugar a no pocos debates, a tal punto que si nos detenemos a considerar procesualmente su historia podemos ver que si algo ha marcado su desarrollo y su estudio es la continua reevaluación de su estatuto y de sus usos sociales. Estudiada desde diversos campos disciplinares (historia, antropología, sociología, ciencias de la comunicación, historia y teoría del arte, semiología, etcétera), la discusión sobre cómo y bajo qué criterios establecer la especificidad de la imagen fotográfica sigue siendo un debate abierto.

Si nos remontamos a sus orígenes, encontramos la discusión sobre si el dispositivo fotográfico sólo podía servir como instrumento técnico capaz

8 JAY, M. Ob. Cit.: 236.

de reproducir las apariencias de manera puramente mecánica, o si podía ser considerado un medio de expresión artística; es decir, desde el comienzo se debatió sobre su estatuto y la cuestión giró en torno a si la fotografía debía considerarse una mecánica de reproducción o un medio de expresión.

Lo cierto es que el dispositivo fotográfico puso en crisis la representación visual de lo real que hasta entonces estaba en manos de las artes plásticas; la imagen fotográfica venía a cumplir como ninguna otra la idea de una mimesis perfecta de la realidad. Esto último queda claramente ilustrado por el pintor Daleroye que en 1839 al observar las primeras fotografías exclamó: “A partir de hoy la pintura ha muerto”. Quienes defendían a la fotografía como un auténtico medio de creación artística argumentaban que en ella el gesto artístico del operador intervenía en la composición y en la iluminación del tema, por lo cual, la simple elección de un punto de vista, el encuadre que supone no sólo lo que va a mostrarse sino también de lo que va a excluirse, implica la subjetividad del fotógrafo, desde este punto de vista: “La fotografía es un fragmento de espacio pero también la expresión de un momento en el tiempo”.⁹

En relación con esto, André Bazin afirma que la fotografía permitió a las artes plásticas liberarse de su obsesión por la semejanza. El Renacimiento había dividido a la pintura en dos aspiraciones: una estética, destinada a expresar realidades espirituales; y la otra psicológica, tendiente a remplazar el mundo exterior por su doble.¹⁰

En este contexto, la fotografía venía a satisfacer como ninguna otra técnica de representación este afán de realismo, pues “por muy hábil que fuera el pintor, su obra estaba siempre bajo la hipoteca de una subjetivización inevitable, quedaba siempre la duda de lo que la imagen debía a la presencia del hombre”.¹¹ En cambio en la fotografía, la personalidad de su creador sólo intervenía en lo que refiere a la elección, orientación y composición del fenómeno dentro del marco.

9 BAURET, Gabriel. *De la fotografía*. Buenos Aires: La Marca, 1999: 49.

10 ZUNZUÑEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra, 1989: 133.

11 BAZIN, André. “Ontología de la imagen fotográfica” en *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2008: 26.

Como explica Santos Zunzuñegui, por un lado la fotografía suponía con su reproducción mecánica de las apariencias un relevo para la pintura en su tarea de testificación del mundo, y supuso una ampliación del campo de lo representable, incluso en términos pictóricos, la pintura adoptó hallazgos fotográficos en sus representaciones figurativas. Este atributo es el que destaca Guy Gauthier al sugerir que la imagen foto no debe pensarse sólo como “detención del movimiento” (negación del tiempo a través del corte), sino como complemento de la experiencia que hace perceptible aquello que no es visible en la experiencia.¹² Un ejemplo de ello son las imágenes que al detener la acción en su movimiento muestran lo que no ha tenido lugar, puesto que el cuerpo inmovilizado reta las leyes de la gravedad y la cámara hace perceptible lo que el ojo no puede ver.

Entre quienes pensaban que la fotografía no podía considerarse una manifestación artística autónoma estaba Charles Baudelaire, quien la relegaba a una función social de registro y subrayaba que lo más importante es que esta no debía pretender avanzar sobre dominios reservados a la creación artística. Lo que sostiene esta afirmación es, en palabras de Dubois:

“Una concepción estilista e idealista del arte como finalidad sin fin, libre de toda función social y de todo anclaje en la realidad. Una obra no puede ser, para Baudelaire, artística y documental a la vez, puesto que el arte es definido como eso mismo que permite escapar a lo real”.¹³

Este debate que se originó ya en los primeros años de la fotografía, entre medio de expresión o técnica de registro, nunca se convirtió en un tema acabado, sino que resurgió una y otra vez a lo largo del siglo XX. Detengámonos brevemente en ambos caminos: la fotografía como arte y la fotografía como documento.

12 GAUTHIER, Guy. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra, 1996.

13 DUBOIS, P. Ob. Cit.: 25.

2. La fotografía: arte y documento

En este apartado nos proponemos revisar algunos aspectos de la relación arte, fotografía y documentalismo, especificando diferentes etapas desde el siglo XIX hasta la actualidad. En pos de los objetivos de nuestro trabajo, no buscamos un desarrollo exhaustivo de estas cuestiones, sino proponer claves interpretativas de cómo la fotografía es incluida en el arte, y paralelamente cómo se convirtió en uno de los pilares de la práctica documental.

2.1. ¿Herramienta de registro o medios de expresión?

Cuando pensamos en la relación de la fotografía con el arte es posible observar que la inclusión de la imagen fotográfica en el *mundo del arte*¹⁴ se produjo a partir de grandes debates, cuestionamientos y diferentes etapas. Algunas de estas cuestiones están estrechamente vinculadas a cambios en el arte que datan del siglo XVIII, cuando ciertas prácticas artísticas –principalmente literatura, música y artes visuales– se agruparon bajo la nómima Arte, diferenciándose de otras manifestaciones populares y de las ciencias, con base en conceptos como genio creador, obra autónoma, contemplación estética; y el desarrollo de instituciones específicas como los museos, las galerías y la crítica de arte. Una transformación en el concepto tradicional de arte, a la cual Larry Shiner refiere en los siguientes términos: “Tras significar durante dos mil años toda actividad humana realizada con habilidad y gracia, el concepto se descompuso en la nueva categoría de Bellas Artes (poesía, pintura, arquitectura y música) en oposición a las artesanía y las artes populares”.¹⁵ Junto con esto se producen otras diferenciaciones: artista *versus* artesano y placer estético *versus* placer ordinario (en el sentido de lo útil y el entretenimiento).

Con respecto a dicha separación, Andreas Huyssen explica que en el siglo XIX tiene lugar en el arte el *discurso de la gran división*, que distingue entre arte alto y cultura de masas, y que dio lugar al surgimiento de una estética modernista que buscó oponerse a la cultura popular. En el núcleo de esta

14 DANTO, Arthur. “The Artworld”, en *The Journal of Philosophy*, 61, 1964.

15 SHINER, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004: 24.

estética se desarrolló un *tipo ideal* de obra de arte modernista, en la que se buscaba: “El rechazo a todos los sistemas clásicos de representación. El *borramiento* del contenido de la subjetividad y la voz del autor, el repudio de las semejanzas y la verosimilitud, el exorcismo de toda petición de cualquier tipo de realismo”.¹⁶ El discurso de la gran división dominó principalmente en dos momentos históricos: durante las dos últimas décadas del siglo XIX y los primeros años del XX; y en las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

En efecto, en los primeros años del siglo XX, los procesos de modernización, los choques con la política revolucionaria y la Primera Guerra Mundial dieron lugar a duros cuestionamientos a las ideas modernistas que sostenían la autonomía del arte respecto a otras esferas de la praxis humana. Las búsquedas de superar la dicotomía alto/bajo (con su programática separación del arte y la vida cotidiana, como también de los asuntos políticos, económicos y sociales) tuvieron sus manifestaciones más acabadas en las vanguardias históricas. En relación con ello, Peter Bürger afirma que los movimientos de vanguardia buscaron impugnar la institución arte en su separación de la vida de los hombres, no se trató del rechazo hacia un estilo precedente en la producción artística sino del estatus del arte de la vida burguesa.¹⁷ A los fines de nuestro trabajo es imposible detenernos en un desarrollo del devenir de las vanguardias; buscamos remarcar cómo ciertos movimientos artísticos fueron poniendo en cuestionamiento la separación del arte con otras esferas de la vida humana.

También es importante recordar que con la Modernidad tuvo lugar el desarrollo de la dimensión mediática que fue evolucionando durante el siglo XX hasta conformar el conjunto de los medios masivos de comunicación (fotografía, cine, televisión, fonógrafo, teléfono y radio). Un punto importante para pensar la problemática de la fotografía en dicho contexto histórico, cuya aceptación como medio de registro y documentación ocurrió sin dificultades, lo que queda reflejado en su pronta entrada a la prensa gráfica y su utilización en las instituciones del Estado y las ciencias.

16 HUYSEN, Andreas. *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006: 105.

17 BÜRGER, Peter. *Teorías de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.

En lo concerniente al arte, en cambio, es posible afirmar que su inclusión corresponde a un proceso complejo que en parte se debió a esta separación entre la alta cultura y la cultura de masas (la cual es impensable sin las nuevas tecnologías de la comunicación); y la polémica que despertaba que la imagen fuera el resultado de un dispositivo técnico.

Las dos etapas señaladas por Huyssen, en las que domina el discurso de la gran división, señalan dos momentos importantes en cuanto a la concepción de la fotografía y su relación con el arte. El primero en un contexto en el que la inclusión de la fotografía como medio artístico era fuertemente cuestionado, lo que dio lugar al movimiento pictorialista (con su intento de acercar la fotografía a la pintura) que pierde su apogeo en las primeras décadas del siglo XX con la reivindicación de la fotografía documental y su ingreso a la institución museística; y posteriormente tras la Segunda Guerra Mundial, con las grandes exhibiciones de fotografía documental de corte humanista.

En relación con lo desarrollado hasta aquí, podemos pensar la relación arte-fotografía con base en ciertas dualidades que sirvieron a la gran división y delimitando momentos claves. Dicha periodización sirve a los fines analíticos pero es necesario tener en cuenta que se trata de una evolución progresiva en la que se ponen en juego diferentes perspectivas teóricas, momentos y acontecimientos históricos.

En términos generales, Shiner afirma que la asimilación de la fotografía a lo que él denomina el “sistema de Bellas Artes” no se completó hasta principios del siglo XX, cuando se introduce en las instituciones del arte. Partiendo de esta afirmación podemos arriesgarnos a proponer una distinción de tres momentos. En el primero, desde su invención hasta las primeras décadas del siglo XX, se observa una oposición a la inclusión de la fotografía al arte. En el segundo momento, las prácticas fotográficas buscan liberarse de la tensión con la pintura, intentando posicionarse como medio artístico en sí mismo y no ya en igualdad o diferencia con otras formas de arte (una etapa que quedó coronada con su inclusión en la institución museística y el auge de grandes exposiciones fotográficas en las décadas posteriores). Finalmente, en el tercer momento se genera un cambio importante en el pensamiento sobre la fotografía avanzada la década

de 1960, período en el que tuvo lugar el debate posmoderno del arte y el avance de lo que puede denominarse arte contemporáneo.

Como señalamos, los comienzos de la fotografía estuvieron marcados por la reflexión sobre su aspecto técnico, lo que le valió su aceptación y valoración como medio de documentación y registro en instituciones estatales y en las prácticas científicas. En cambio, en cuanto a su aceptación como medio artístico o forma de arte, en el contexto del *discurso de la gran división* que proclamaba la autonomía del arte, su asimilación generó fuertes resistencias. De esta manera, los inicios del debate giraron en torno a la relación arte-fotografía-pintura, una dualidad a la que Arthur Danto denomina *paragone* entre fotografía y pintura.¹⁸

Ante las negativas a la fotografía como forma de arte, muchos fotógrafos buscaron rebatir las cuestiones relacionadas con el mecanicismo de la fotografía, destacando las posibilidades expresivas del medio. A fin de elevar a la fotografía al estatus del arte, el movimiento que se conoce como *pictorialismo* a fines del siglo XIX buscó incluir a la fotografía en el arte aproximándola a la pintura y esgrimiendo las nociones de expresión y originalidad. Sobre este movimiento, Legmany señala que buscó demostrar que la fotografía puede ser arte en la medida en que puede expresar una sensibilidad individual y con ello lograba exaltar los presupuestos modernos del arte.¹⁹

Por su parte, Dubois advierte que cuando a fines del siglo XIX los fotógrafos quisieron revertir esta oposición y hacer de la fotografía un arte, se produjo el intento de acercar la fotografía a la pintura, manipulando la imagen mediante efectos de desenfoque, puesta en escena y composición, y principalmente con intervenciones posteriores sobre el mismo negativo y las copias, con ayuda de pinceles, lápices, instrumentos y productos diversos.

El pictorialismo abrió camino a la fotografía en el arte, generando los primeros antecedentes de exposiciones fotográficas, pero reproduciendo

18 DANTO, Arthur "El final del torneo: el paragone entre pintura y fotografía" en *¿Qué es el arte?* Buenos Aires: Paidós, 2013.

19 LEMAGNY, Jean-Claude. *La sombra y el tiempo. La fotografía como arte*. Buenos Aires: La Marca, 2008.

las dualidades del sistema del arte. En el cambio de siglo y pese a los antecedentes de exhibiciones de fotografías pictorialistas en museos, todavía había mucha resistencia a clasificar a la fotografía como una forma de arte. Su aceptación en la mayoría de los museos, galerías y escuelas de bellas artes fue posterior, en un contexto de profundos cuestionamientos al discurso del modernismo, y con la influencia de los postulados del formalismo y el expresionismo.²⁰

2.2. La fotografía y el moderno discurso del arte

En las primeras décadas del siglo XX se produjo un rechazo a los principios del pictorialismo y su afán de hacer que las fotografías se asemejaran a las pinturas; se comenzó a indagar en la naturaleza pura del medio (un ideal del modernismo), reivindicando la producción de fotografías directas a partir de no intervenir sobre las escenas, los negativos y las copias impresas, un rechazo que coincide con la formación del documentalismo como modalidad discursiva, lo que desarrollaremos a continuación. Sobre esto Shiner advierte que en su mayoría estos argumentos eran formalistas (como en el caso de Paul Strand y Edward Weston) y destacaban la *pureza* del medio.²¹

Va tomando forma de esta manera, la idea de que la fotografía directa era lo que mejor caracterizaba al medio fotográfico y a través de la cual la fotografía podía ingresar al *movimiento moderno*. En términos más generales Shiner advierte que este giro hacia el estilo representativo se produjo en el período de entreguerras, motivado por los impactos de la Primera Guerra Mundial, el avance del fascismo en Italia y la revolución comunista en Rusia, y luego la gran depresión de los años 30, el ascenso de Hitler y Stalin, acontecimientos que habían convulsionado a Europa y generado un ambiente en el que críticos y artistas –tanto europeos como estadounidenses– dieran la espalda a la abstracción moderna y al experimentalismo para reivindicar los estilos representativos, a través de los cuales era posible dar un mensaje político.

20 SHINER, L. Ob. Cit.

21 *Ibidem*: 338.

El proceso de institucionalización de la fotografía a comienzos del siglo XX se produjo a partir de la negación o revisión de las dicotomías que antes habían servido para su exclusión. En este sentido, Christopher Phillips advierte que ya desde su inauguración en 1929, el MOMA reconoció a la fotografía como una rama de la práctica moderna con una serie de exposiciones que iban anunciando el creciente interés del museo por ella, que queda coronado con la llegada de Beaumont Newhall en 1935, y la muestra patrocinada por él, titulada: *Photography 1839-1937*.²² Esta exposición se anticipaba a los cien años de la fotografía con una gran retrospectiva de su evolución técnica, y se presentó a partir de ochocientas entradas agrupadas de acuerdo a los procesos técnicos (daguerrotipo, calotipia, placa seca, placa húmeda, etcétera) y sus aplicaciones en diferentes ámbitos (fotografía de prensa, astronómica, creativa, etcétera).

Un primer caso de exposición que, junto con otros, permite observar que la inclusión de la fotografía a las instituciones del arte no fue a partir de la distinción fotografía artística y fotografía aplicada o de registro, sino con base en un pensamiento sobre lo fotográfico en sí mismo y en torno a la naturaleza del medio. De esta manera, Shiner explica que el programa de Newhall al ser nombrado director del primer departamento de fotografía en un museo adoptó tres prácticas: 1) incluyó imágenes realizadas originalmente con otros propósitos (científicos, periodísticos, gubernamentales, etcétera). 2) Cada fotografía, independientemente de su intención original o de su uso, era tratada como un objeto estético original, acabado, enmarcado y colgado a la altura de los ojos. Y finalmente 3), adoptó conceptos de historiadores de arte, combinados con nociones expresionistas, formalistas y puristas, para justificar la asimilación al arte de fotografías pertenecientes al fotoperiodismo y al documentalismo.²³

Paralelamente al caso del MOMA, en 1929 tuvo lugar en Alemania la exposición *Film und Foto*, organizada por Gustav Stotz, que contó con la participación de 200 fotógrafos y 1200 imágenes organizadas por naciones

22 PHILLIPS, Christopher "El tribunal de la fotografía" en Picazo, G. y Ribalta, J. (Eds) *Inferencia y singularidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. En este sentido el autor advierte que analiza el caso del departamento de fotografía del MOMA, puesto que según su visión durante medio siglo esta institución tuvo gran influencia en nuestro *horizonte de expectativas* sobre la fotografía.

23 SHINER, L. Ob. Cit.

con un comisario a cargo. En ella se reivindicaban las distintas aplicaciones de la fotografía: moda, actualidad, turismo, política, etcétera. Esto se debió, según Benjamin Buchloh, a que en los años veinte la fotografía se había erigido en el nuevo medio de información política e histórica con el ascenso de las revistas ilustradas. *Film und Foto* buscó, de esta manera, ampliar los parámetros artísticos de la fotografía con la inclusión del fotoperiodismo, la publicidad, la fotografía amateur y el fotomontaje, lo que contrastaba con la fotografía de la Nueva Visión de Moholy-Nagy y el proyecto Fotografía Fotográfica de Albert Renger-Patzsch, quienes habían abogado por el uso autorreflexivo del medio (resaltando las dimensiones técnicas, ópticas y químicas) e insistido en un realismo casi ontológico, respectivamente.²⁴

En 1947 Newhall fue remplazado en el departamento de fotografías del MOMA por Edward Steichen, quien incorporó cambios al programa propuesto por el primero, que desafiaban el discurso modernista. Por ejemplo, a la fotografía documental se la incluyó no sólo como objeto de exposición sino como modalidad expositiva. Según Phillips, con Steichen la fotografía dejó de ser el tema para pasar a ser un medio, a través de un procedimiento operativo en el que ponía en juego su reproductibilidad y recontextualizaba las imágenes un ámbito distinto a sus condiciones de producción, eliminando o modificando sus pies de foto y montando las muestras a partir de premisas que crearan una narrativa entre las imágenes.²⁵ Un claro ejemplo fue la famosa exposición *The Family of Man*, comisariada por Steichen en 1955, que contó con 503 imágenes agrupadas por temas: amor, nacimiento, infancia, trabajo, muerte; además las fotografías no estaban dispuestas como objetos artísticos sino como una experiencia didáctica e inspiradora.²⁶

Si bien fue una exhibición que tuvo gran repercusión en el público, recibió duras críticas en el *mundo del arte*. Tras esto, Steichen fue desplazado del MOMA, y en su lugar asumió Jhon Szarkowski, quien buscó revitalizar el discurso del modernismo con conceptos como copias, originales,

24 FOSTER, Hall; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006.

25 PHILLIPS, C. Ob. Cit.

26 SHINER, L. Ob. Cit.: 382.

autonomía, artista, etcétera. Reintrodujo así la separación entre arte y cultura de masas, buscando establecer una estética moderna para la fotografía en detrimento de sus usos en los medios masivos. Desde entonces, la fotografía fue incluida en una trama interpretativa institucionalizada y convertida en objeto del discurso modernista, cuestión que se vio acrecentada tras la Segunda Guerra Mundial, cuando el *discurso de la gran división* volvió a tomar peso.

2.3. Fotodocumentalismo

Por su génesis técnica es posible afirmar que la imagen fotográfica estuvo desde el principio unida a la idea de registro directo de lo real, es decir, sin la intervención directa de la mano del hombre. Desde esta perspectiva, la fotografía era recibida como una evidencia de los acontecimientos (unida esta idea a la mediación de un dispositivo técnico indicial y a una serie de instituciones y disciplinas que la adoptaron entre sus prácticas). Podríamos decir, basados en esto, que antes de la utilización del término “documental” (con relación a una modalidad discursiva), la fotografía estuvo unida al concepto de *documento*, por su capacidad de registro directo sin la intervención de la mano del hombre: retratos familiares y de personalidades destacadas de la cultura y la política; postales, registros de ciudades y zonas rurales, con sus correspondientes procesos de modernización (industrias, carreteras, calles, ferrocarriles, etcétera); fotografía de indígenas y de zonas colonizadas; de guerras y combates²⁷; fotografías que comenzaban a aparecer en medios gráficos; archivos policiales y de identificación del Estado y sus instituciones; fotografías científicas (que servían como método de observación), etcétera.

El término documental, asociado a las imágenes técnicas, comenzó a consolidarse y a popularizarse a partir de la década de 1920, principalmente en

²⁷ En este contexto tienen lugar los primeros “reportajes de guerra” aun cuando los tiempos de exposición limitaban el registro del conflicto tal como hemos observado en las imágenes bélicas del siglo XX. Más que campos de batallas, heridos, ruinas, estos primeros registros de guerra mostraban retratos de oficiales, escenas de los campamentos militares, etcétera. El primero de ellos es la Guerra de Crimea 1853-1856, pero también la Guerra de Secesión 1861-1865) (Ledo, 1998: 68).

el ámbito de la crítica cinematográfica para definir un tipo de producción de películas. Suele haber consenso en atribuirle el uso del término en este sentido al realizador y crítico John Grierson, cuyas reflexiones son consideradas por muchos como fundacionales.²⁸ Grierson comenzó a utilizar este concepto para caracterizar películas como las de John Flaherty (un cine diferente al ficcional que se había convertido en el estandarte de la industria cinematográfica) y los noticiarios o vista de actualidades de la época (el discurso de la información).

En este sentido, el documental se fue conformando a partir de una serie de oposiciones y presupuestos. En primer lugar, la clasificación de un tipo de imágenes que buscaba diferenciarse de las ficciones, a partir de lo cual la representación de la realidad social debe realizarse con registro directo y prescindiendo de intervenciones, mediaciones y convenciones. Un punto crucial que se relaciona con la presencia de un dispositivo técnico de registro, a partir del que la imagen es interpretada como la inscripción de lo real en un material fotosensible. Una cualidad que se hace extensiva a todas las imágenes registradas por el dispositivo en diferentes esferas de aplicación: fotos familiares, imágenes de arte, fotoperiodismo, moda, etcétera, sólo que en el caso del documental, aclara Gustavo Aprea: “El énfasis puesto metadiscursivamente o a través de la construcción de efectos como el de la ‘toma directa’ hacen que el carácter indicial de las imágenes registradas sea puesto en primer plano”.²⁹

De esta manera, el documental se fue consolidando progresivamente como un sistema de referencias para los productores y de expectativas para los receptores: se presupone que la realidad preexistente coincide con el mundo registrado por la imagen, un efecto reforzado por el modo de representación: el registro directo. Asimismo, el documental se constituyó diferenciándose del discurso de la información (las actualidades) en

28 Ante esto, Jean Breschand (2011) advierte que la “entronización” de Grierson debe ser relativizada, puesto que en Francia se utilizaba el término “documental” con anterioridad, aun cuando se lo hiciera más bien de forma aleatoria y no lograra identificar con especificidad un “campo”, pero servía para referirse a ciertos casos de la “producción cinematográfica dedicada a mostrar al público una imagen de la realidad”, principalmente las actualidades y las películas de viajes, y agrega que lo que señalaba Grierson era el surgimiento de una nueva práctica.

29 APREA, Gustavo (2004) “Los documentales y la noción de dispositivo” en *Jornadas de Política y Cultura*, Instituto del Desarrollo Humano, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2004: 12.

el que se busca proximidad con los acontecimientos, intentando crear la sensación de cercanía temporal y espacial en el flujo de la actualidad. A diferencia de esto, en el documental se presupone la construcción de una mirada sobre los acontecimientos, estableciendo una distancia respecto de los objetos representados, la que puede ser temporal, espacial, cultural, social o política. La existencia de esta mirada se ha interpretado durante mucho tiempo como una relación de *asimetría* entre el documentalista y su tema (objeto, acontecimiento, personas) y con el mismo receptor de las imágenes, en cuanto al conocimiento.

Es posible diferenciar distintos momentos en el pensamiento sobre la fotografía en general, y del fotodocumentalismo en particular, a lo largo del siglo XX y principios del XXI, etapas a las que podemos distinguir como: moderna, posmoderna y contemporánea.

Precisamente, el primer momento –el moderno– permite delimitar algunas constantes que se establecieron como parámetros de cómo deber ser una fotografía documental. En primer lugar, la idea de la existencia de un referente real, en el que el autor no intervino en su representación (excepto en lo que refiere a selección, adaptación a las condiciones de exposición y encuadre). Se impone un determinado modo de representación: técnica y estilo realista en la búsqueda de crear un efecto-verdad (de tal manera que el referente se muestre como verificable y observable, diferente a la ficción en la que se impone la verosimilitud) a través de fotografías directas y sin intervenciones. Ello permite generar un horizonte de expectativas para que la imagen sea recibida desde la idea de autenticidad y en relación con el conocimiento de lo que es una imagen fotográfica (mediación de un dispositivo técnico). En cuanto a los modos de representación se establece el canon del registro directo a través de recursos formales: nitidez, frontalidad, encuadre simple y la idea de neutralidad.

Sumado a ello, adquiere importancia –para el establecimiento del documentalismo como práctica– la cuestión social y la búsqueda de centrar la mirada en el registro de situaciones de desigualdad, pobreza, injusticia: de todo lo que iba quedando fuera de los márgenes de la modernización (la contracara de lo que fue la documentación hacia fines del siglo XIX y principios del XX).

De esta manera, el documental en su fase moderna se va estableciendo con base en determinadas dicotomías y diferenciándose de la denominada *foto creativa* (apoyada primero en su relación con la pintura, el montaje y la intervención, y luego en la experimentación propia del medio). En las primeras décadas del siglo XX, tiene lugar lo que se conoce como *Nueva objetividad*³⁰, con fuerte influencia de los cánones del modernismo, a través de los cuales la fotografía había logrado ganar un lugar en los museos de arte moderno.

En este contexto surgen prácticas como la *Candid Photo* y la *Street Photo*, a partir de la idea de la observación *sin participación*, tomas urbanas y de personajes anónimos, donde la cámara *pasa desapercibida* y la imagen parece sacada de *lo vivo*, sin poses. Se perfila así el fotoperiodismo moderno, articulando las imágenes y los textos, y nuevas identidades profesionales de los fotógrafos en cuanto a “suministradores de imágenes de la vida diaria, de las actividades políticas, de hechos de actualidad, de turismo, de moda y consumo”.³¹

30 Con origen en Alemania, tomando como antecedente a Eugené Atget, sus mayores representantes son Albert Ranger Patzch, August Sander, Karl Blossfeldt, Will Zielke, Hans Finsler, Warner Mantz, Hein Gorny, Jhon Heartfield, Walter Peterhans, Helmar Lerski y Josef Sudek. En el caso de Sander, dedicado principalmente al retrato en estudio, inició un proyecto ambicioso en los años veinte: “Ciudadanos del siglo XX”, cuyo objetivo era mostrar al hombre de esta época ilustrando las clases sociales, un retrato colectivo a partir del conjunto de su obra, y que inició retratando personajes y personas de su entorno y clientela. El resultado fue un álbum de Alemania de la época, en un momento turbulento de su historia, sin hacer distinciones entre las clases sociales en los modos de retratarlos. Se considera a Sander un precursor de la fotografía humanista y fue una fuerte influencia para fotógrafos importantes del siglo XX: Walker Evans, Diane Arbus, Richard Avedon (Buchloh, 2006: 237).

31 FOSTER, Hall; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006: 232. En estos años, se creó en Alemania la Photo League, conformada por fotógrafos y cineastas (con las influencias de Stieglitz, Strand, Abbott y Weston), que buscaba destacar la función social que podía cumplir la fotografía en el contexto de crisis; y la Neue Sachlichkeit bajo los principios de Albert Renger Patzch y su fórmula *fotografía fotográfica* que proclamaba un *realismo casi ontológico*. En estos mismos años en Estados Unidos se perfiló el documentalismo fotográfico a través del registro de la Gran Depresión en la década de 1930, año en que se conformó la Farm Security Administration (FSA) que tenía un departamento fotográfico bajo la dirección de Roy Stryker, cuyo objetivo era registrar el sector rural acechado por la crisis, a partir de rutas trazadas y llevando el registro de nombres, lugares y situaciones. Los fotógrafos de la FSA —con sus diferencias de estilos— sostuvieron una estética similar a la de la nueva objetividad: directo, literal, con claridad compositiva, encuadre simple, frontal y centrado, pero legitimándose a partir del término “documental” que iba tomando forma definitiva como modalidad discursiva (tanto en cine como en fotografía).

Hacia 1920 el ascenso de las revistas ilustradas había colocado a la fotografía en el nuevo medio de información política e histórica, y también en el diseño y la moda. En estas revistas la fotografía aparecía principalmente a partir de cuatro modalidades: 1. Reportaje fotográfico y fotoperiodismo. 2. Fotografías de viajes (tanto antropológicas y etnográficas, como las nuevas formas de turismo y los documentales sociales y políticos). 3. Fotografía publicitaria. 4. Retratos.³²

Tras la Segunda Guerra Mundial, igual que en el arte se radicalizaba el discurso del modernismo, en el fotodocumentalismo se observaba un giro del documental social a una fotografía de corte humanista (que prioriza el retrato y el hombre como centro de atención), alejándose progresivamente de la función social de cambio de los valores universales, la subjetividad y la representación de grupos sociales específicos considerados como *desviados sociales*. Una idea de contrarretrato que dominó principalmente la escuela neoyorquina, con figuras como Robert Frank, Garry Winogrand y Diane Arbus, con antecedentes en los años treinta, sólo que ahora el sujeto del *contrarretrato* ya no es el proletariado ni el sujeto burgués, sino la desfiguración de la subjetividad como consecuencia de las políticas sociales y las creciente desigualdad de clases en Estados Unidos de la posguerra.³³

No obstante, a partir de los años sesenta, principalmente en las dos décadas posteriores, se produjo un giro en torno al pensamiento de la fotografía y la representación en general, unido a una crítica hacia las concepciones modernas. Momento en el que tuvo lugar lo que se conoce como el *debate posmoderno de la fotografía*, en el que se cuestionaban los pilares sobre los que se habían desarrollado las prácticas fotográficas, principalmente en las últimas décadas con el auge del modernismo.

3. La redefinición de la fotografía en el debate posmoderno

A fines de la década de 1960 y principalmente durante las de 1970 y 1980, se produjo un cambio en la relación de la fotografía y el arte. En ese

32 FOSTER, Hall; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal. 2006.

33 *Ibidem*.

contexto ciertas prácticas y teorías pusieron en cuestionamiento el retorno de una estética formalista-moderna y la autonomía del arte.

Tal como explica Huyssen, en este contexto es donde surge el concepto *posmodernismo*, el cual debe entenderse como un nuevo marco de relación entre lo alto y lo bajo.³⁴ Asimismo, Hal Foster advierte que por posmodernidad debe entenderse algo más que antimodernidad, en la que se presenta un enfrentamiento a los postulados del modernismo (originalidad, autonomía, etcétera) y se introducen nuevos medios (como el video y la fotografía)³⁵. En este sentido Brian Wallis plantea que en este intento de dismantelar el mito de la modernidad, un punto central fue la reflexión sobre la representación, con la que se buscaba poner de manifiesto que las representaciones son construcciones artificiales mediante las que aprehendemos el mundo: imágenes, lenguajes, definiciones; u otras representaciones sociales como la raza y el género.³⁶

Los artistas y críticos que buscaron romper con el discurso del modernismo llevaron adelante la llamada Actividad Fotográfica Posmoderna, término acuñado por Douglas Crimp, quien subraya el papel central que jugó la fotografía en los cambios en el arte durante la posmodernidad, a la que considera una ruptura con la modernidad y con las instituciones y el moderno discurso del arte.

En este sentido, Crimp explica que la actividad fotográfica posmoderna tiene que ver con la representación a través de los modos fotográficos de aquellos aspectos de la fotografía como la reproductibilidad, las copias, las copias de las copias, la ausencia o distancia respecto al original y de la propia posibilidad de un original. Los fotógrafos de la posmodernidad buscaban poner de manifiesto “que la fotografía es siempre una representación, un siempre ya visto. Sus imágenes son hurtadas, confiscadas, apropiadas, robadas”.³⁷

34 HUYSEN, A. (2006) Ob. Cit.

35 FOSTER, Hal. “Asunto: Post” en Wallis, Brian, *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos sobre la representación* (Ed.) Madrid: Akal, 2001.

36 WALLIS, Brian “Qué falta en esta imagen: una introducción” en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001.

37 CRIMP, Douglas. “La actividad fotográfica de la posmodernidad” en RIBALTA, Jorge Ed. (2004) *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004: 158.

Solomon-Godeau (al igual que muchos otros) destaca la figura de Cindy Sherman, principalmente la serie en la que la artista pone de manifiesto los usos y funciones que cumple la fotografía en los medios de comunicación de masas, ya sea en los anuncios, en la moda, las películas o las revistas.³⁸ En este sentido, Sherman venía a romper con lo que se esperaba en general de la fotografía: una transcripción directa de lo real.

En términos generales, Solomon-Godeau aclara que los usos fotográficos posmodernos no deben entenderse como un tipo de escuela, estilo o coherencia estética. Comparten una resistencia al análisis formal y al paradigma moderno, y en ello la fotografía ha sido una instancia crucial para la posmodernidad: serialidad, repetición, apropiación, hipertextualidad, simulación y pastiche son los dispositivos fundamentales de los posmodernos.

Por su parte, Jorge Ribalta delimita algunos aspectos que pueden considerarse comunes a las prácticas posmodernas de la fotografía. El primero es la búsqueda de alternativas al “formalismo institucionalizado tardo moderno” que se había acrecentado tras la Segunda Guerra Mundial y que legitimaba un arte despolitizado. El segundo aspecto que destaca es la reacción al contexto geopolítico de fines de los setenta y la década de 1980, una toma de posición política que buscaba combatir y contrarrestar los efectos de la ola neoconservadora en la esfera cultural, y una forma de resistencia al neoliberalismo, que dio lugar a movimientos culturales de reivindicación identitaria, sobre la crisis del sida y contra la censura. Y finalmente, la influencia de las fuentes teóricas relacionadas con el marxismo (Althusser, Gramsci, la Escuela de Frankfurt), con sus repercusiones en teóricos de la posmodernidad (Jameson, Huyssen, Harvey); el posestructuralismo (Barthes, Foucault, Deleuze, Derrida); el psicoanálisis (Lacan); el feminismo; y los estudios culturales (Hall y Williams).³⁹

Según Ribalta, el formalismo tardo-moderno estadounidense aparece como un intento de despolitización del arte a través de su desvinculación

38 SOLOMON-GODEAU, Abigail. “La fotografía después de la fotografía artística” en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos sobre la representación* (Brian Waillis Ed.) Madrid: Akal, 2001.

39 RIBALTA, Jorge Ed. (2004) *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

con la práctica social, un segundo dominio de la gran separación del arte que tuvo lugar en el contexto de la guerra fría cultural y el fomento de los ideales liberales, frente a lo cual la crítica buscó restaurar los vínculos entre el arte y las prácticas sociales, y para ello la fotografía jugó un rol predominante. Siendo ella misma una práctica que históricamente quedó situada en el punto de tensión entre la autonomía del arte —en su intento de constituirse como una práctica artística legítima— y su instrumentalidad en otras prácticas sociales como los medios de comunicación, la publicidad, la moda, etcétera, se transformaba en este contexto en un medio idóneo para la crítica de la autonomía del arte.

Pese a los rasgos comunes que compartían, las diferencias y antagonismos de la práctica fotográfica posmoderna pueden hacerse notar en la materialización de las producciones, en tanto aparecen diversas combinaciones de imágenes y textos, se revitaliza la producción documental combinando el registro directo y la puesta en escena, imágenes en secuencia o series. En Nueva York, ya hicimos referencia a la obra de Cindy Sherman (una obra ambigua que combina el documental con la puesta en escena deviniendo ejemplo de la producción fotográfica posmoderna), tendencia que se refleja también en la obra de Victor Burgin, quien pasó de la combinación de imágenes y textos al estilo conceptual con grandes puestas en escena al estilo cinematográfico. Asimismo, pueden destacarse la práctica de apropiación de Sherrie Levine, la mixtura e intervención de imágenes y texto de Bárbara Kruger (derivadas de los fotomontajes de vanguardia de entreguerras), y las referencias a los estereotipos mediáticos.

En este sentido, el uso de las grandes puestas en escena servía como crítica a la idea del realismo fotográfico para poner de manifiesto que la elaboración, circulación y recepción de la imagen fotográfica corresponde a una elaboración cultural de veracidad. Asimismo, esta imagen construida o escenificada (también utilizada en los métodos documentales) se fue perfilando como el estilo de la fotografía posmoderna en oposición al canon de la *straight photography*.⁴⁰

En cuanto al documental, hay una revalorización del documentalismo social y una crítica al documentalismo de corte humanista que se

40 RIBALTA, J. Ob. Cit.

institucionalizó tras la Segunda Guerra Mundial, buscando recuperar algunas tradiciones que habían quedado relegadas: el documental reformista o las prácticas vinculadas a movimientos sociales. Se intentaba, así, revitalizar el papel histórico-político del documental y promover un arte representativo crítico que permitiera la comprensión del mundo social y develar cómo las imágenes contribuyen a dar forma a qué es lo real y qué lo normal (un desplazamiento de los significados culturales en torno a los trabajadores, la sexualidad, el género, la militancia, etcétera).

En este sentido, Rosler y Sekula toman como punto de partida el documental político a partir de reconsiderar su historia y abriendo el diálogo con la Film and Photo League y con la Farm Security Administration (FSA), pero no para marcar su continuidad, sino desde la posición crítica hacia la neutralidad de la fotografía.⁴¹

El documental en su fase posmoderna no implicó tanto una ruptura con los modos de representación del documental moderno (aun cuando se muestren abiertos al montaje, la escenificación y la articulación con el texto), sino una revisión de su historia que permitiera devolverle su dimensión social de cambio. Es interesante señalar que muchas de las cuestiones abiertas en la posmodernidad (tanto desde el arte como desde el documentalismo) pueden pensarse como puntos iniciales de un gran número de transformaciones en los modos de representación que podemos ver en las prácticas fotográficas contemporáneas.

Arthur Danto explica estos cambios en el arte a partir de la década de 1970 como el agotamiento del discurso legitimador que se había establecido a partir del Renacimiento; se refiere a este discurso como el *fin del arte* o, más específicamente, la culminación de la era del arte (tal como lo entendimos a partir del discurso de la Gran División especificado por Huyssen, y el establecimiento del Sistema de las Bellas Artes por Shiner) y el paso a un tipo de arte que denomina *Posthistórico* (diferenciándolo del posmodernismo porque considera que este concepto sólo caracteriza a un tipo de arte).

41 SEKULA, Allan. "Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación" en RIBALTA, Jorge (Ed.) *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004: 42.

Con base en esto Danto explica que en los años setenta y ochenta se produjeron profundos cambios en las condiciones de producción de las artes visuales (aun cuando sus instituciones permanecieran bien establecidas: galerías, escuelas de arte, revistas, museos, críticos, comisarios, etcétera) que dan lugar al surgimiento de un nuevo complejo de prácticas. Un conjunto que caracteriza como *Arte Contemporáneo* y que se definiría no por una negación del arte del pasado sino por la posibilidad del uso liberado (del espíritu que caracterizó al modernismo) de esos estilos y prácticas.⁴²

A partir de esta idea de *lo contemporáneo* podemos pensar ciertas prácticas fotográficas actuales, en las que se observa ciertos rasgos y características que ponen en tensión los parámetros establecidos para la imagen fotográfica hasta por lo menos las últimas décadas del siglo XX. Hay una relativización de los géneros fotográficos, que hace que el documentalismo rompa con la búsqueda de un registro directo como parámetro de verdad para presentar escenas construidas, montajes e intervenciones. Rasgos que, como hemos visto, caracterizaron una época en la que la pregunta sobre si la fotografía podía ser considerada arte agota sus sentidos ampliando los parámetros de producción, circulación y recepción de la imagen.

Un contexto que antecede a los cuestionamientos sobre la credibilidad de la imagen fotográfica con el advenimiento de las técnicas digitales, a través de los cuales se anunció la muerte de la fotografía y que el documental era un género agonizante. Ciertos cambios que van abriendo camino al actual mapa técnico cultural que modifica nuestro entendimiento de la técnica y de la producción, circulación y recepción de las imágenes fotográficas.

En efecto, en cuanto al documentalismo, en la actualidad pueden observarse cambios en los modos de representación en los que ya no existe únicamente el registro directo (que definió a las representaciones en el siglo XX), sino la intervención del autor (ya sea en el nivel de lo representado y/o en el de la representación) que rompe con el binomio documental / ficción que sirvió para el establecimiento del documental como modalidad discursiva.

42 DANTO, Arthur. *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós, 2009: 37.

Las imágenes se presentan con escenas construidas, inscripción de los autores, textos, elementos colocados ex profeso junto a los retratados o en la escena, la (re)utilización de imágenes de otros fotógrafos y /o obtenidas en otros contextos sociales o para otros usos sociales (como el álbum familiar, archivos oficiales), la utilización de la primera persona (autobiografía), etcétera.

Una modalidad que podríamos denominar fotodocumentalismo contemporáneo y se caracterizaría principalmente por la intervención manifiesta del autor. Un cambio en los modos de representación que consideramos que están en estrecha relación con los giros en el pensamiento sobre lo fotográfico, con la pérdida de la especificidad y autonomía del arte, y con el advenimiento de lo digital y los nuevos medios de comunicación (con las profundas transformaciones que esto generó en el dispositivo, en las prácticas fotográficas y en la sociedad en su conjunto).

4. Las teorías sobre la fotografía

4.1. Los estudios sobre lo fotográfico

Como hemos observado, por su mecánica de realización y por el conocimiento generalizado del funcionamiento del dispositivo fotográfico, la fotografía se ha interpretado durante mucho tiempo como una evidencia de que lo que en ella se muestra necesariamente ha existido, de que la imagen se crea sin la necesidad de modificar el material prefotográfico, y sin la mediación directa de la mano del hombre como sí sucede en las artes plásticas. Interpretada así, ha sido vivenciada como una prueba, como la retención de un instante y la fijación de la porción de un espacio que queda grabada sobre un material fotosensible a través de la mediación de un sujeto-operador que ha estado ahí y ha registrado el suceso. Desde esta perspectiva, la fotografía puede pensarse como un testimonio visual y cumple, por lo tanto, con el *yo he visto*, garante de verdad que se ha establecido en Occidente desde el siglo V.⁴³ Sobre esto último, Peter Burke explica:

43 LOZANO, Jorge. *El discurso histórico*. Madrid: Alianza, 1994.

“La idea de objetividad, planteada ya por los primeros fotógrafos, venía respaldada por el argumento de que los propios objetos dejan la huella de sí mismos en la plancha fotográfica cuando esta es expuesta a la luz, de modo que la imagen resultante no es obra de la mano del hombre, sino ‘del pincel de la naturaleza’”.⁴⁴

A lo anterior, el autor agrega que es posible afirmar que la fotografía ha modificado nuestro conocimiento histórico y que las imágenes introducidas en la prensa gráfica a partir de 1880 significaron un cambio rotundo en la forma de *contar* los acontecimientos, puesto que hasta entonces el hombre sólo podía ver lo que ocurría en su proximidad, en su calle o en su ciudad, pero ahora –en cambio– podía poseer las imágenes de un mundo que no conocía, de acontecimientos que sucedían más allá de las fronteras posibles de su mirada. A través de la palabra escrita, ese sistema gráfico de notación del lenguaje, el hombre recibía un relato sobre los sucesos, y la imagen en adelante le traería el reflejo concreto del mundo, como afirma Giselle Freund: “La fotografía inaugura los *mass media* visuales cuando el retrato individual se ve sustituido por el retrato colectivo [...] pues con la fotografía se abre una ventana al mundo”.⁴⁵

No obstante, esta asociación de fotografía y prueba ha sido cuestionada a lo largo del siglo XX. Philippe Dubois establece cronológicamente tres posiciones que se han dado en torno a este debate a lo largo de la historia de la fotografía, tres formas en que ha sido interpretada su relación con lo real. Tomando la segunda tricotomía del signo de Charles S. Peirce, la distinción: ícono, símbolo e índice, Dubois diferencia tres formas *interpretativas* en torno a la relación de la fotografía y la representación de la realidad. La primera es *la fotografía como espejo de lo real* (el discurso de la mimesis); como hemos visto, desde muy temprano se valorizó la fotografía en relación con su grado de semejanza con la realidad representada, como el resultado *objetivo* de un dispositivo técnico que permitía una imitación perfecta. A partir de esto, Dubois afirma que en el siglo XIX la fotografía se presentaba como un signo-icónico, es decir, se la interpretaba en relación con la semejanza del representamen y el objeto.⁴⁶

44 BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001: 26.

45 FREUND, Giselle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976: 96.

46 DUBOIS, P. Ob. Cit.: 20.

En el siglo XX se produjo progresivamente una crítica a esta concepción “objetiva” y “natural” que dominó el discurso de la mimesis y la transparencia. El debate se originó en torno a los teóricos que intentaban demostrar que sobre la representación fotográfica operaba una codificación (técnica, cultural, sociológica y estética). Este punto de vista corresponde al segundo momento individuado por Dubois: *la fotografía como transformación de lo real* (el discurso del código y la reconstrucción), que el autor asocia al símbolo peirceano.

Finalmente, Dubois plantea un tercer momento, el de *la fotografía como huella de lo real* (el discurso del índice y la referencialidad). En tanto que es la luz que emana el referente la que se imprime directamente en la película fotosensible, se puede plantear que la fotografía es una huella, un índice en el sentido de Peirce.

Esta última posición es la que ha caracterizado los estudios de la fotografía desde la semiótica en las últimas décadas. Descrita así por el padre fundador de la semiótica, Peirce (1987), especificado en los años cuarenta por André Bazin (2008), sugerido por Susan Sontag (1977) y Roland Barthes (2005) hacia fines de la década de 1970, introducido en el debate contemporáneo por la crítica de arte Rosalind Krauss (2002) y desarrollado en profundidad por Philippe Dubois (2008) y Jean- Marie Scheffer (1990), entre otros, el carácter indicial de la fotografía fue el punto central de los debates y teorías de la década de 1980.

El fotográfico es un acto semiótico complejo que implica: la producción de la imagen fotográfica, su puesta en el proceso de enunciación y su recepción e interpretación. En este punto es importante explorar los distintos enfoques semióticos que, pasando desde el punto de vista del estructuralismo al enfoque de la discursividad social, han reflexionado sobre la especificidad de la imagen fotográfica y los modos de producción de sentido. Dicha problemática implica asimismo la reflexión en torno a: cómo establecer la relación entre fotografía y realidad, es decir, entre el signo y el referente; la cuestión del lugar que el conocimiento del funcionamiento del dispositivo fotográfico ocupa en nuestra interpretación de la imagen; y el debate sobre la indicialidad de la fotografía.

En principio queremos destacar que, en nuestra opinión, el estudio del dispositivo resulta insoslayable al reflexionar sobre cómo se ha pensado la relación entre fotografía y realidad, y cómo la idea de sus posibilidades miméticas ha orientado determinados modos de representación y usos sociales. Asuntos que tras los debates posmodernos de la fotografía y los cuestionamientos por el advenimiento de las tecnologías digitales han cambiado radicalmente.

Uno de los primeros filósofos en reflexionar sobre la imagen fotográfica fue sin duda Walter Benjamin. De orientación marxista y situado en el marco del pensamiento de la Escuela de Frankfurt, sus escritos sobre fotografía (y técnica) se han convertido en una referencia obligada para la reflexión en torno a la imagen fotográfica.

En su ensayo “Pequeña historia de la fotografía” (1931) analiza el impacto que provocó la invención de esta nueva técnica en la pintura y en el mundo del arte en general, y también en el desarrollo de una nueva manera de percepción ligada al avance de la sociedad industrial capitalista, la urbanización y la tecnificación.

Al plantear la diferencia entre la imagen creada por la mano del hombre y la fotografía, especifica que el hecho de ser una imagen técnica influye en la interpretación de la imagen, el dispositivo fotográfico produce una transformación en la percepción, una nueva manera de *entender* y *aproximarse* a lo real. En su famoso ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1935) Benjamin expone acabadamente su teoría sobre el impacto que las nuevas técnicas de la imagen produjeron en el arte moderno. La fotografía provocó, en sus términos, una profunda transformación en la concepción misma del arte porque los valores modernos de este, su *autenticidad* que se funda en el *original* de la obra, queda atrofiada a partir de las posibilidades de reproducción que conlleva la fotografía, técnica reproductiva que desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición, en sus palabras: “Incluso en la reproducción más perfecta falla una cosa: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra [...] La noción de autenticidad se basa en el aquí y el ahora del original”⁴⁷, lo cual se relaciona con la idea

47 BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos, 2007 [1935]: 95.

de aura que define como: “Una trama muy especial de espacio y tiempo: la irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse”.⁴⁸

En las sociedades de masas, la reproducción técnica de las obras de arte quiebra ese sentido aurático que las envuelve, los espectadores ya no pueden reconocer su singularidad y el valor de exhibición gana al valor cultural. A partir de las posibilidades de reproducción, lo que sucede es que se le “quita la envoltura a los objetos” y de esta manera pierde su aura. En estos términos, Benjamin plantea que la aparición de la fotografía provocó una profunda transformación en las concepciones del arte, en la época de la reproductibilidad técnica “ya no es posible reconocer la singularidad de los objetos artísticos” y el valor de exhibición se impone al valor cultural.

Como se puede ver, siendo uno de los primeros pensadores sobre la fotografía, ya en los años 1930 destacaba el carácter central de la mediación de la técnica, del dispositivo como punto central para comprender el impacto de la imagen fotográfica y su adopción en diferentes esferas de la praxis humana.

En los años cuarenta, André Bazin reparaba también en la importancia de la génesis mecánica de la imagen fotográfica. Reflexionando en torno a la relación del arte y la representación de la realidad planteaba que la génesis automática de la fotografía permitía: “La satisfacción completa de nuestro deseo de semejanza por una reproducción mecánica de la que el hombre queda excluido. La solución no estaba tanto en el resultado como en la génesis”⁴⁹, a lo que agrega en una nota al pie que es en ese sentido que podría considerarse a la fotografía como una huella del objeto por medio de la luz.

A partir de lo anterior, Bazin señala que lo específico de la fotografía con respecto a otro tipo de imágenes es la mecánica de su producción que permite la obtención de las huellas lumínicas del referente. Utilizando otros términos, para este autor el dispositivo es lo que determina la esencia de lo fotográfico, puesto que es precisamente en esta génesis de producción donde se realiza la inscripción sobre el material fotosensible dando como

48 *Ibidem*: 40.

49 BAZIN, A. *Ob. Cit.*:27.

resultado una imagen indicial, es decir, una imagen (signo) que mantiene una relación directa y existencial con su objeto. Es esta génesis lo que, para Bazin, determina la credibilidad depositada en la imagen fotográfica.

En cuanto al pensamiento de la técnica fotográfica y la relación con determinados *usos sociales* de la fotografía, Susan Sontag añade al pensamiento sobre los usos y las prácticas, una reflexión sobre lo que significa la *experiencia de fotografiar* y lo hace extensivo a diferentes ámbitos: familia, turismo, prensa, guerra, etcétera, y es una de las primeras en catalogar al *acto fotográfico* como tal, es decir, como una experiencia y un acontecimiento en sí mismo, un modo de participación: “Una fotografía no es el mero resultado del encuentro entre un acontecimiento y un fotógrafo, hacer imágenes es un acontecimiento en sí mismo”.⁵⁰

La autora se adentra en el pensamiento de la fotografía desde la reflexión en torno a cómo ha transformado nuestra forma de ver el mundo y cómo nuestra percepción está mediada por la imagen fotográfica. En ello, la técnica es puesta en un punto central en el análisis de cómo se entiende una fotografía, diferenciada de otros medios de producción de imágenes. En relación a ello explica:

“Una fotografía pasa por prueba incontrovertible de que sucedió algo determinado. La imagen quizás distorsiona, pero siempre queda la suposición de que existe, o que existió algo semejante a lo que está en la imagen. Sea cuales fueren las limitaciones (por diletantismo) o pretensiones (por el arte) del propio fotógrafo, una fotografía –toda fotografía– parece entablar una relación más ingenua, y por lo tanto más precisa, con la realidad visible que otros objetos miméticos”.⁵¹

Como se observa a partir de la cita anterior, Sontag hace depender el valor de prueba de la fotografía al hecho de que es el resultado de la producción de un dispositivo técnico y el conocimiento que tenemos de su funcionamiento, aun cuando la autora aclare que la interpretación de la imagen sea

50 SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977: 26.

51 *Ibídem*: 19.

atribuible a otros factores: “Aunque un acontecimiento ha llegado a significar precisamente algo digno de fotografiarse, aún es la ideología (en el sentido más amplio) lo que determina qué constituye un acontecimiento. No puede haber pruebas, fotográficas o cualesquiera, de un acontecimiento hasta que recibe nombre y se lo caracteriza”.⁵²

En términos de Sontag, la cámara fotográfica ha mediatizado todas las experiencias del hombre moderno, y en este sentido anticipa otro de los tópicos principales de la reflexión sobre la fotografía: su relación con el tiempo, con esa distancia que se abre entre el acontecimiento y la imagen; con esa inminente sensación de las cosas que están destinadas a desaparecer y son dignas de fotografiarse, con esa angustiosa sensación del paso del tiempo que con la modernidad se ha acrecentado por la experiencia de cambio acelerado de todos los ámbitos de la vida social. Las fotografías, para Sontag, comienzan a extenderse y hacerse accesibles a todos, en un contexto de vertiginosos cambios, transformándose en un instrumento de registro que genera la sensación de permanencia.

En *Sobre lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*, Rosalind Krauss compila una serie de reflexiones sobre lo que ella misma plantea como *lo fotográfico* diferenciándolo de los estudios sobre la fotografía como objeto estético, histórico o sociológico, y conceptualizándolo como objeto teórico. En esos ensayos Krauss señala el carácter indicial de la fotografía basando su argumento en la cuestión de los modos de producción de la imagen fotográfica: “En la medida en que la fotografía forma parte de la clase de signos que tienen con su referente relaciones que implican una asociación física, forma parte del mismo sistema que las impresiones, los síntomas, las huellas, los índices”.⁵³

En su trabajo, aun cuando no se refiera a ello de manera explícita, la autora deposita el carácter indicial de lo fotográfico al dispositivo que la produce. En este punto, Krauss manifiesta su afinidad teórica con Roland Barthes y Walter Benjamin, explicitando que ambos no realizan un estudio sobre la fotografía, sino precisamente sobre lo fotográfico.

⁵² *Ibídem*: 36.

⁵³ KRAUSS, Rosalind. *Sobre lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002: 15.

Anteriormente, Barthes en la sesión del 17 de febrero de 1979 en el Collège de France al reflexionar sobre la imagen fotográfica observaba que a pesar de que en todos los niveles de la vida social encontrábamos a la fotografía, no se había desarrollado hasta el momento una teoría de ella: no era considerada arte (a diferencia del cine) aun cuando había fotos artísticas, ni era incluida dentro de la alta cultura (como la pintura), lo cual lleva a delimitar al autor que lo específico de la fotografía es el *esto ha sido*, afirmando con ello la posición realista y constatativa de la imagen. Para Barthes, la foto es literalmente una emanación del referente, y a ello adjudica su fuerza constatativa, según lo cual la autenticación prima sobre el poder de representación.

Contrariamente a las imitaciones, plantea Barthes, en la fotografía hay una conjunción de realidad y de pasado, y a partir de ello no puede negarse la existencia del referente. Precisamente define al referente fotográfico como: “No a la cosa facultativamente real que remite a una imagen o un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía”.⁵⁴ El *esto ha sido* de Barthes mantiene una relación directa con la idea de que la imagen fotográfica es un índice en el sentido peirceano, el “esto ha sido” es posible en cuanto la imagen fotográfica mantiene una continuidad física con el objeto que representa, es su huella y la reconocemos como tal por el conocimiento del funcionamiento del dispositivo que la produce.

Continuando con esta misma lógica de pensamiento, consideramos que dos de los autores más importantes en el desarrollo de la cuestión sobre la indicialidad de la imagen fotográfica son Phillippe Dubois y Jean-Marie Schaeffer, quienes teorizan sobre la fotografía desde la especificidad de su dispositivo de producción.

Por su parte, Dubois plantea que en los fundamentos de la fotografía, la imagen y el acto que la definen son indiscernibles, siendo la fotografía en sus términos una imagen-acto, con lo cual pone en primer lugar su dimensión pragmática. Asimismo, el autor plantea la diferencia que ya hemos visto con el desarrollo de Krauss entre los estudios sobre la fotografía

⁵⁴ BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2005: 135.

y el estudio de lo fotográfico, especificando que su reflexión no se basa en un análisis de fotografías (es decir, de la realidad empírica de los mensajes visuales) sino de lo fotográfico como dispositivo teórico.

Partiendo del texto de Bazin mencionado y la idea de *génesis técnica*, Dubois especifica que desde el comienzo de la reflexión en torno a lo fotográfico se encuentra el dispositivo y la idea de *traza*. Relaciona así la definición canónica de la fotografía con el noema de Barthes y sitúa a aquella dentro de la categoría de lo que Peirce define como *index*.

De esta manera, Dubois analiza el index fotográfico a partir de tres corolarios: la singularidad, la certificación y la designación, y afirma “la traza (fotográfica), en el fondo, sólo puede ser singular, tan singular como su propio referente”.⁵⁵ En este sentido, la singularidad indicial de la fotografía deviene de la singularidad del referente a partir de la contigüidad que se da en la relación del signo y su objeto.

De este principio de contigüidad se desprenden otros dos: la certificación y la designación. En cuanto al primero, Dubois explica que siendo la fotografía la huella física de un referente único, significa que la imagen sólo puede remitir a la existencia del objeto del que procede, en otras palabras: “La fotografía necesariamente certifica, certifica ontológicamente la existencia de lo que muestra”.⁵⁶ En cuanto al segundo principio, estrechamente relacionado al anterior, implica que la traza indicial no sólo certifica, sino que designa, señala, apunta a ese referente.

A partir de ello, Dubois plantea que puede pensarse a la fotografía en relación con lo que en lingüística se denomina deícticos, es decir, signos cuyo sentido depende de la situación de enunciación en la que son utilizados (pronombres o adjetivos demostrativos y de algunos adverbios de lugar y de tiempo). Se trataría, en términos del autor, de signos cuya semántica está en función de su pragmática, según lo cual su sentido es indicar, subrayar, mostrar su relación singular con una situación referencial determinada; la significación de la imagen se basaría en una designación ontológica que se encuentra en la constitución misma de lo fotográfico.

⁵⁵ DUBOIS, P. Ob. Cit.: 67.

⁵⁶ *Ibídem*: 68.

Lo que le confiere valor a la fotografía y la diferencia de otros medios de representación es, para Dubois, su dimensión pragmática, su naturaleza de index y su peso de referencia, y es con base en esto que pueden entenderse los distintos usos sociales de la fotografía. Ante lo que el autor advierte que la idea de fotografía como index, como la certificación de existencia del referente en un momento y en un lugar determinado, no explica el sentido de tal o cual imagen, la fotografía muestra, señala, pero nada nos dice acerca de la significación que hay que atribuir a esa existencia.

Continuando con esta línea de análisis, destacamos la teoría de Jean-Marie Schaeffer que analizando la fotografía desde una visión pragmática ha especificado el aspecto icónico-indicial de la imagen. Retomando la definición de signo de Peirce, Schaeffer advierte que no se debe olvidar que la fotografía se constituye mediante la combinación de tres dimensiones: representamen, interpretante y objeto. Según lo cual: el signo (imagen foto) representa algo (su objeto) para alguien (su interpretante), quien hará predominar en el acto receptivo la temporalidad o la espacialidad de la imagen fotográfica. Por ello, en la fotografía, el representamen puede ser o un índice-icónico o un ícono-indicial, lo cual pone de manifiesto el carácter ambiguo del signo fotográfico que se halla en tensión constante entre la función indicial y la presencia icónica.

Al modo en que se obtiene una fotografía y al que hemos hecho referencia, Schaeffer lo denomina “arché fotográfico”, y precisamente al conocimiento de este arché le adjudica la fuerza autoidentificatoria de la fotografía. A partir de la noción del arché propuesta por Schaeffer podemos agregar que la distancia temporal en la imagen fotográfica nace del conocimiento y del hecho que sepamos que “el ícono es la retención visual de un instante espacio-temporal ‘real’, el tiempo fotográfico es [...] el tiempo físico (el momento y la duración) de la formación de la impresión”.⁵⁷ Es decir, en la recepción se reconoce dicha ruptura en la medida en que se abre la distancia temporal entre la recepción visual del ícono y la fijación indicial.

Así, Schaeffer propone que lo específico que permite distinguir el ícono fotográfico es su función indicial, y esto es lo que lo distingue de otros

57 SCHAEFFER, Jean-Marie. *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1990: 75.

íconos analógicos. En su opinión, no deparar en el análisis del dispositivo no permite captar la especificidad de la imagen fotográfica que es precisamente ser una impresión, la grabación de una señal físico-química.

Por fuera de estas teorías que plantean la centralidad del conocimiento del funcionamiento del dispositivo en la interpretación de la fotografía, hay otras posturas que ponen énfasis en los procesos culturales de producción, circulación y recepción de la imagen.

Este es el caso de Eliseo Verón, quien a principios de la década de 1990 planteaba que la imagen no es un imperio autónomo sino que se halla en dependencias que reglamentan la significación en el seno de la sociedad (con esto último hace referencia a una semiología general que desempeñaría una postura opuesta a la que caracterizó a la deriva estructuralista y el reduccionismo lingüístico). Partiendo de aquí advierte que el *haber estado allí* de Barthes es en realidad una operación de quien observa la fotografía y no una operación contenida en la imagen misma, y que la temporalidad de la fotografía puede neutralizarse e interpretarse más bien como un *estar allí* (en el momento actual).

Retomando *La cámara lúcida*, de Barthes, Verón afirma que: “El término ‘fotografía’ que define una técnica y la identificación de un soporte técnico no basta para definir una discursividad social”.⁵⁸ Y advierte que Barthes habla de la fotografía en general, sin distinciones y sin especificar tres discursividades fotográficas a las que en realidad está haciendo referencia: la fotografía artística, las que resultan de la utilización privada de la técnica y la de reportaje.

A partir de lo anterior, Verón se pregunta cuál es el rango que le corresponde a ese objeto técnico que da lugar a diferentes utilizaciones y, en consecuencia, a diferentes discursividades sociales. ¿Es sólo un objeto previo, anterior y exterior a la producción de sentido (que ya sería siempre discursiva)? ¿O bien constituye, como tal, una especie de núcleo semiótico?

58 VERÓN, Eliseo. “De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía” en *Espacios públicos en imágenes*, Isabel Veyrat-Masson y Daniel Dayan (Ed.), Barcelona: Gedisa, 1997: 56.

Retomando el noema de la fotografía, Verón afirma que Barthes creía en este *núcleo semiótico* y que por ello destacaba el carácter referencial de la imagen fotográfica (su cualidad temporal de pasado y de realidad).

Refiriéndose a los medios modernos, Verón especifica que en ellos lo fundamental es el presente, la actualidad de la imagen, el “él está allí” más que el “haber estado allí”. De esta manera afirma que el noema de Barthes es un hecho técnico, y que el “esto ha sido” cobra valor en el uso privado de la imagen, pero en el ámbito público la fotografía se articula con modalidades de lo reciente. Como podemos observar, para Verón son las prácticas sociales y la discursivización de la imagen las que producen la significación de la fotografía en los diferentes espacios de circulación. Un punto de vista que discute con las teorías sobre la indicialidad y destaca a la fotografía como medio, un cuestionamiento que permite reflexionar sobre distintos aspectos de las prácticas fotográficas contemporáneas, a partir de la digitalización del dispositivo y el advenimiento de los nuevos medios de comunicación con base en internet.

4.2. El advenimiento de lo digital

En los años 1990 se abrió el debate en torno a las consecuencias que traerían las nuevas tecnologías digitales sobre las prácticas fotográficas basadas en el soporte químico, cuestionamiento que ponía en duda la credibilidad de la imagen fotográfica y de su capacidad de ofrecernos una representación directa de lo real. Se anunció *la muerte de la fotografía, el fin de los medios masivos* y que estábamos entrando en *la era de la posfotografía* y a un nuevo sistema de hipermediatización.

Desde aquel momento inicial los cambios en la fotografía han sido profundos, puesto que si bien como medio de representación y de producción de imágenes ha proliferado como nunca antes, de la misma manera que las prácticas y las esferas donde se la utilizaba siguen vigentes –y creemos en un campo en expansión–, las transformaciones en el dispositivo fotográfico producen un punto de inflexión para pensar el lugar de lo fotográfico en la esfera contemporánea y las nuevas concepciones en torno a la imagen.

En este punto, los debates actuales se encuentran ante el desafío de pensar la fotografía en relación con las nuevas formas de mediatización contemporáneas y los cambios que ello supone en los modos de vida y socialización: con la emergencia de nuevas relaciones con el espacio y el tiempo, nuevos sujetos productores interrelacionados, nuevos accesos a la información, nuevas formas de configuración de lo privado y lo público, nuevas maneras de pensar las imágenes con relación a lo real.

En el caso de la fotografía, en la década de 1990 y principalmente tras el cambio de siglo, los debates giraron en torno a las modificaciones en el dispositivo, que como señalamos en el apartado anterior representó un factor clave en la interpretación de la imagen fotográfica. Con el proceso de digitalización el pensamiento sobre la relación de la fotografía con una representación directa de lo real se vio modificado, por lo cual la reflexión pasó de considerar una imagen analógica basada en materias fotosensibles y procesos físico-químicos, a la de una imagen digital constituida por impulsos electrónicos que se traducen en clave numérica, de un tipo de imagen continua a una imagen discontinua.

Para muchos, el paso de la imagen fotomecánica a construcciones digitales inmateriales produce transformaciones en la cultura visual, en este sentido lo que se pone en juego en la actualidad es mucho más que un cambio tecnológico en el modo de crear las imágenes, se trataría de un cambio de Era, con nuevas formas de pensar el mundo y representarlo.

El pensamiento en torno a las tecnologías y una nueva cultura visual puede encontrarse en autores como Mitchell (1992), Mirzoeff (2003), Ritchin (2010), Lister (1997), Robins (1997) y Fontcuberta (2012), quienes plantean el fin de la fotografía y la entrada a una nueva Era, la de la *posfotografía*, asociada a la emergencia de una nueva cultura de la imagen y el nacimiento de nuevos medios de comunicación que modifican radicalmente los modos de producción, circulación y recepción de las imágenes.

Los discursos sobre la posfotografía basan sus argumentos en la idea de un profundo cambio en las concepciones de la realidad, el conocimiento y la verdad respecto a la modernidad, con lo cual se afirma que con aquella se cae el *velo* que hacía que creyéramos en la fotografía como representación

fiel de lo real, y se abre ahora un nuevo camino para pensar las distinciones entre imaginario y real. En este sentido Ritchin plantea:

“Puede pensarse en ella [la posfotografía] como una fotografía que no requiere ni la simultaneidad ni la proximidad del que ve y de lo que es visto, y que considera como su mundo cualquier cosa que exista, existió, existirá o podría llegar a existir, visible o no; en resumen, cualquier cosa que pueda sentirse o concebirse”.⁵⁹

En un sentido similar, Joan Fontcuberta afirma que a partir de las tecnologías digitales es necesario abandonar la idea arraigada en la sociedad –desde su invención– de que la fotografía es el resultado de un procedimiento natural, automático, espontáneo y de que puede “copiar la naturaleza con la máxima precisión y fidelidad sin dependencia de las habilidades de quien la realiza”, carente de filtros culturales e ideológicos, pues detrás de esa supuesta transparencia se esconde todo el *dispositivo* que hace que interpretemos la fotografía desde el lugar de la transparencia. Nos advierte de esta manera que: “La historia de la fotografía puede ser contemplada como un diálogo entre la voluntad de acercarnos a lo real y las dificultades para hacerlo”, especificando que a partir de los años ochenta del siglo pasado “en las artes visuales se ha acentuado la problematización de lo real en una dinámica que nos arrastra efectivamente a una profunda crisis de verdad”.⁶⁰ Lo que se producen son nuevas formas de pensamiento que se reflejaron en las artes visuales como una problematización en torno a lo real.

Esto supone un cambio de naturaleza que está relacionado, a su vez, con los cambios en la cultura, la sociedad, la política y la economía:

“La fotografía argéntica aporta la imagen de la sociedad industrial y funciona con los mismos protocolos que el resto de la producción que tenía lugar en su seno. La materialidad de la fotografía argéntica atañe al universo de la química, al desarrollo del

59 RITCHIN, Fred. *AfterPhotography*. WW Norton & Co. 2010: 129.

60 FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007: 15.

acero y del ferrocarril, al maquinismo y a la expansión colonial incentivada por la economía capitalista. En cambio, la fotografía digital es consecuencia de una economía que privilegia la información como mercancía, los capitales opacos y las transacciones telemáticas invisibles [...] Responde a un mundo acelerado, a la supremacía de la velocidad vertiginosa y a los requerimientos de la inmediatez y globalidad”.⁶¹

De esta manera, los cambios tecnológicos que comenzaron en la década de 1990 van modificando las prácticas fotográficas y con estas los regímenes de verdad asociados a ella. Estas transformaciones no sólo afectan a las prácticas sino que también ponen en debate las nociones mismas que sirvieron para pensar la especificidad de la imagen fotográfica.

La fotografía analógica inauguró las imágenes técnicas, adoptando el proyecto visual moderno que establecía a la perspectiva como norma de representación, su gran novedad fue la posibilidad de inscribir la luz en una sustancia fotosensible. En esta conjunción la fotografía recibía dos cualidades respectivas, la semejanza y la huella, lo icónico y lo indicial. Pero con la digitalización dicha materialidad de la huella queda eliminada y con ello se disuelve su indicialidad. Esto ha llevado a replantear nuevamente el estatuto de la imagen fotográfica, donde parecería persistir su carácter icónico (es decir, su grado de semejanza con lo que representa), donde cada vez se habla más de su aspecto simbólico; y la indicialidad entra en el centro del debate a partir de ser negada o desplazada al acto de producción de la imagen y a lo performativo. Se trataría, como advierte Mario Carlón, de una indicialidad débil, siempre a punto de ser cuestionada.⁶²

Al momento de la toma, el dispositivo fotográfico digital parecería operar de la misma manera que el analógico. Sin embargo, la nueva técnica realiza un registro de la escena a través de una información codificada que permite ver y transformar en el mismo momento la imagen y hacerla circular por los nuevos medios de comunicación. De ello se desprenden

61 *Ibíd*em: 12.

62 CARLÓN, Mario. “Registrar, subir, comentar, compartir: prácticas fotográficas en la era contemporánea”. Pablo Corro y Constanza Robles (Eds.) *Estética, medios y subjetividades*. Santiago: Universidad Pontificia Católica de Chile, 2016.

dos puntos importantes a considerar para reflexionar sobre los cambios en la fotografía contemporánea: las posibilidades de edición y los cambios en la circulación.

En este sentido, la cuestión de la edición o manipulación, como también la posibilidad de crear imágenes por ordenador, han sido puntos centrales en los debates sobre la muerte de la fotografía. Se advierte que la pérdida de la credibilidad de la imagen se debe, entre otras razones, a un nuevo saber que viene a sumarse al *saber del archè*. Se trataría de un saber intuitivo pero práctico de las múltiples técnicas de manipulación de la imagen. Sabemos que en la fotografía analógica las posibilidades de edición ya eran posibles, pero se relegaban al ámbito especializado. Dichas posibilidades vienen hoy a acrecentarse con los programas de edición; lo que resulta crucial en este punto es que los mismos dispositivos traen en sus sistemas aplicaciones que posibilitan e invitan a generar cambios en la imagen, a partir de las que los usuarios pueden manipular sus fotos de manera sencilla utilizando ciertas opciones que le proporciona el dispositivo.

Por otra parte, con los nuevos medios de comunicación se acorta la distancia temporal entre los flujos perceptivos, lo que se ve modificado principalmente es el modo y el tiempo en que las imágenes comienzan a circular, y con ello la *intencionalidad* del acto fotográfico, ya no se trataría de un registro para que perdure lo que desaparece, sino la instancia presente de participación; es un nuevo momento histórico donde el presente se ha establecido como la categoría temporal por excelencia. Cambios que no son observables únicamente en las imágenes creadas con fines periodísticos o de actualidad pública –que antaño hacían circular sólo los medios masivos–, sino que ahora se reconfigura la participación de los individuos (prácticas amateurs), cuyas imágenes circulan en los nuevos medios.

Un segundo punto importante que surge de la pérdida de materialidad de la fotografía es que hoy las imágenes digitales pueden estar en simultáneo en diferentes “espacios”, donde se diluye la idea de un *original*. Esta pérdida de materialidad permite pensar también otras cuestiones, entre ellas que en la fotografía analógica el acto fotográfico parecía estar en general reservado a registrar (y si se quiere a consagrar) los acontecimientos importantes (públicos o privados). La fotografía digital contemporánea se

ha transformado en una parte imprescindible de la vida cotidiana, cada instante –por más insignificante que sea– es digno de ser fotografiado y merecedor de estar en las redes.

En este contexto, los lenguajes o los modos de representación también sufren modificaciones, el paso del registro directo de lo real (asociado a determinado pensamiento sobre lo fotográfico) va dando lugar a otro modo de representación caracterizado por la intervención, el retoque, el comentario, incluso el montaje; esto pone de manifiesto no sólo un cambio tecnológico de los dispositivos utilizados, sino principalmente en el pensamiento en torno a la fotografía y su relación con lo que representa.

Bajo estas nuevas formas, se va redefiniendo el binomio real-ficción, al menos en el sentido del realismo. La intervención ya no es un distanciamiento de lo real, sino una forma de testimonio que no se oculta detrás de la no persona, ni la imagen queda relegada a registrar un real que debe mostrarse *fielmente*.

De esta manera en la fotografía digital contemporánea es posible observar que los límites con la ficción se desdibujan; al separarse de la idea de huella, la imagen se abre a *lo posible*, pero no en el sentido de los simulacros y las simulaciones. Por lo tanto, lo que muere no es la fotografía, sino que se transforma la idea de lo fotográfico y se adhieren nuevas normas comunicacionales que transforman sus prácticas y, con ello, la idea y los modos de representación, y el entendimiento de la imagen en la distinción real-ficción.

SEGUNDA PARTE.

LA FOTOGRAFÍA Y LA CONSTRUCCIÓN DEL *OTRO*

1. Fotografía, archivo y discursos de poder

Como vimos, la invención del dispositivo fotográfico operó una transformación importante en la cultura visual, en los modos de representación y en la relación que el hombre tiene con el mundo. Asimismo, su progresiva difusión en la sociedad fue en un contexto de profundas modificaciones en las relaciones de pertenencia y en los lazos sociales, con grandes éxodos rurales, una acelerada urbanización y el desplazamiento territorial de grandes masas de individuos. Las cualidades técnicas de la imagen fotográfica le abrieron camino en diversos usos sociales, a partir de lo cual quedó inserta en diferentes tramas discursivas, en prácticas científicas y estatales.

En este sentido Jhon Tagg, discutiendo la teoría de Barthes, especifica que la fotografía no debe interpretarse como una garantía fenomenológica de una existencia prefotográfica, puesto que “la naturaleza indicial de la fotografía –el vínculo causativo entre el referente prefotográfico y el signo– es por tanto enormemente compleja, irreversible, y no puede garantizar nada en el ámbito del significado”.⁶³ Para Tagg es necesaria una historia que dé cuenta de los procesos conscientes e inconscientes, las prácticas e instituciones a través de las cuales la fotografía puede provocar una fantasía, asumir un significado y ejercer un efecto.

De esta manera, el autor advierte que si una fotografía puede considerarse una prueba no depende de un hecho natural o existencial sino de un proceso social y semiótico que tiene su propia historia, la cual implicó técnicas y procedimientos definidos, instituciones concretas y relaciones sociales específicas.

63 TAGG, John. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005: 9.

Siguiendo con esta línea de estudio, la relación de fotografía y evidencia ocurrió ya a mediados del siglo XIX en un contexto de aparición de nuevas instituciones y prácticas de observación y archivo. Es decir, las nuevas técnicas de representación fueron esenciales para la reestructuración del Estado-nación en las sociedades industrializadas y en el desarrollo de una red de instituciones disciplinarias: policía, penitenciaría, manicomio, hospital, escuelas e industrias.

En las observaciones de Tagg resuenan las palabras de Michel Foucault y su análisis de las instituciones disciplinarias. Hacia fines del siglo XVIII, observa Foucault, el espacio se presentaba recortado, inmóvil, petrificado, geometrizado, la inspección funcionaba sin cesar y la mirada estaba por doquier, se trataba de una vigilancia continua, organizada, que se apoyaba en un sistema de registro incesante.⁶⁴ Las nuevas técnicas de vigilancia y archivo contenidas en esas instituciones ejercían un impacto directo sobre la sociedad.

Simultáneamente a la aparición de la fotografía y su legitimación en la sociedad se desarrollaron las ciencias sociales y antropológicas, cuyo eje de análisis es el hombre. Con la Modernidad se desarrollaron una serie de disciplinas como la criminología, la psiquiatría, la anatomía comparativa, la teoría de gérmenes, el saneamiento, etcétera, que tomaban al cuerpo y su entorno como campo de acción y el objeto de sus intervenciones técnicas. Como Foucault demuestra la producción de nuevos conocimientos, desencadena nuevos efectos de poder, de igual manera que las nuevas formas de ejercicio del poder producen nuevos conocimientos.⁶⁵

Desde esta perspectiva de análisis, la fotografía adquirió un estatus de evidencia a partir de discursos de poder que legitimaron dicha interpretación en la sociedad moderna. Precisamente, el surgimiento del documentalismo en los años 1920 denotó una formación discursiva mucho más amplia que la fotografía en sí misma, pero que le otorgó un lugar central en la retórica de la inmediatez y la verdad. Sobre este punto, Tagg argumenta que el discurso de lo documental, a principios del siglo XX

64 FOUCAULT, Michel. *La vida de los hombres infames*. Buenos Aires: Altamira, 2006.

65 FOUCAULT, Michel. *Saber y verdad*. Madrid: Ediciones La Piqueta, 1985.

constituía una respuesta estratégica a un momento concreto de crisis de Europa Occidental y Estados Unidos.

Recordemos que el Estado Moderno (o Estado Nación Occidental) creció a raíz de las necesidades económicas y geopolíticas de la primera Europa moderna que inició una serie de guerras territoriales, estrategias de colonización de los territorios de ultramar, políticas expansionistas y de dominación territorial. Lo que sucedió fue, para Gerd Baumann: “La aparición de un nuevo culto al Estado-nación al estilo occidental como la última entidad para configurar el mundo”.⁶⁶

En las primeras décadas del siglo XX se produce un momento de crisis no sólo de las relaciones sociales, económicas y de las identidades sociales, sino principalmente de la representación misma: “De los medios de realización del sentido de lo que denominamos experiencia social”⁶⁷. Experiencia que ya venía modificándose con los avances de la modernidad, que provocaba una modalidad de lo reciente, de un tiempo de lo inmediato, de una particular condición de la historia marcada por descubrimientos científicos y avances tecnológicos, revoluciones industriales, en otras palabras, una modernización de la historia y del mundo, sobre lo cual Casullo afirma “esta modernización no sólo aparece en el campo de los avatares sociales, industriales, técnicos, económicos, financieros, sino que aparece también como necesidad de una nueva comprensión del mundo”.⁶⁸

Lo que se va elaborando en el pensamiento moderno, que hace consciente la modernización, es que el mundo es, ante todo, la representación que nos hacemos de él, es decir:

“El mundo es, básicamente, lo real en su conjunto, el esfuerzo de representación con que lo ordenamos, lo entrelazamos

66 BAUMANN, Gerd. *El enigma multicultural. Un replanteamiento de las identidades nacionales, étnicas y religiosas*. Barcelona: Paidós, 2001: 33. Baumann coloca al Estado Nación como el primer vértice del triángulo multicultural, los dos restantes corresponden a la etnicidad y la religión, quedando la cultura en el centro.

67 *Ibidem*: 15-16.

68 CASULLO, Nicolás, FOSTER, Ricardo y KAUFFMAN, Alejandro. *Itinerarios de la modernidad. Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad*. Buenos Aires: Eudeba, 1999: 10.

axiológicamente, lo definimos, lo pronunciamos y lo llevamos adelante [...] la Modernidad también tiene como elemento esencial un proceso de nueva comprensión de lo real, del sujeto y las cosas, del yo y la naturaleza, de las formas de conocer esa naturaleza y ese yo mismo que estoy conociendo”.⁶⁹

En este sentido, Tagg observa que es “en este contexto de estas mutaciones históricas en cuanto a poder y sentido que tomó forma la documentación y las evidencias fotográficas”.⁷⁰ Desde esta perspectiva de análisis, la fotografía adquirió un estatus de evidencia a partir de discursos de poder que legitimaron dicha interpretación en la sociedad moderna.

Partiendo de estas categorías pasemos a ver la interrelación de la fotografía y el cuerpo, o mejor: el papel crucial que jugó la fotografía en los procesos de cambio en torno a la concepción del cuerpo en la modernidad (con el advenimiento del individualismo) para luego reflexionar sobre cómo en el contexto del surgimiento de nuevas disciplinas y con el avance de las políticas coloniales, sirvió como medio de documentación y de identificación de grupos humanos a partir del retrato.

1.2. Los estudios sobre el cuerpo: cómo pensar la corporeidad

A diferencia de teorías que lo conceptualizan como una realidad a-histórica, anterior y exterior a toda determinación cultural y a toda experiencia subjetiva, para los estudios culturales contrariamente el cuerpo se constituye en problema teórico y en herramienta metodológica a partir de ser pensado como el resultado de procesos históricos y de lógicas políticas. De esta manera, explica Gabriel Giorgi: “Los estudios culturales parten de la premisa de que el cuerpo es el resultado de historias específicas y de tecnologías políticas que constantemente problematizan su estatuto y su lugar en el mundo social, en el orden cultural y en el dominio de lo natural”.⁷¹

69 *Ibidem.*

70 TAGG, J. Ob. Cit.:13.

71 GIORGI, Gabriel. “Cuerpo” en SZURMUK, Mónica y MCKEE IRGWIN, Robert (coords.). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI, 2009: 65.

En los estudios sobre el cuerpo, el énfasis metodológico puede apoyarse sobre las prácticas discursivas y los lenguajes que lo representan y lo significan en sus múltiples dimensiones. Por este camino, la dimensión biológica y física pierde relevancia, puesto que “el cuerpo significa en la medida en que recibe las marcas de las prácticas semióticas de la cultura, la historicidad del cuerpo es la de las representaciones y los lenguajes que lo constituyen y lo significan”.⁷²

En relación con las imágenes, Peter Burke explica que a partir de ellas es posible estudiar las experiencias y conocimientos no verbales de una cultura, puesto que son un testimonio histórico que han permitido a los historiadores ampliar sus fuentes y abrirse a nuevos campos de análisis, como la historia de las mentalidades, la historia de la vida cotidiana, la historia de la cultura material, la historia del cuerpo, etcétera.⁷³

Otras formas de aproximación al problema histórico del cuerpo, de inspiración foucaultiana, apuntan a incorporar la dimensión biológica. Desde este punto de vista, las prácticas discursivas transforman los cuerpos y sus modos de vivir y de morir, puesto que son atravesados por discursos, prácticas, instituciones, tecnologías y experimentos.

Siguiendo esta misma lógica, David Le Breton destaca la importancia de la dimensión física del cuerpo y afirma que “lo que el hombre pone en juego en el terreno de lo físico se origina en un conjunto de sistemas simbólicos”.⁷⁴ Explicita de esta manera que la trama de la vida cotidiana del hombre implica en primer lugar la intervención de la corporeidad y que el estudio de la sociología del cuerpo deberá centrarse en la corporeidad humana como fenómeno social y cultural, materia simbólica, objeto de representaciones y de imaginarios.

A partir de esto, Le Breton distingue tres momentos importantes que describen ángulos diferentes de observación en la reflexión sobre el cuerpo. El primero correspondería a una *sociología implícita del cuerpo* que no

72 *Ibidem*: 66.

73 BURKE, P. Ob. Cit.

74 LE BRETON, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010: 7.

desconoce el espesor carnal del hombre pero que no se detiene especialmente en él. Aborda la condición del actor en sus diferentes componentes y, sin que omita el cuerpo, lo diluye en la especificidad del análisis. Esta perspectiva, explica el autor, caracteriza el inicio de las ciencias sociales –especialmente durante el siglo XIX– y toma al cuerpo desde ángulos contradictorios en los que encontraríamos concepciones donde prima lo biológico, de manera tal que la condición social y cultural del hombre es efecto de su condición física y biológica.

A un segundo momento en la reflexión sobre el cuerpo, Le Breton lo denomina *sociología detallista*, y advierte que esta proporciona sólidos elementos de análisis sobre el cuerpo pero no logra unirlos de manera sistemática. Puede reconocerse en esta etapa de la reflexión los aportes sociológicos y antropológicos. Los primeros permitieron el paso de una antropología física que parte de las cualidades del hombre y de su apariencia morfológica y da lugar al pensamiento de que el hombre construye socialmente su cuerpo, dando el primer paso a una *sociología del cuerpo*.

En cuanto a los aportes etnológicos, los etnólogos encontraron en otras sociedades usos del cuerpo que atrajeron su atención y provocaron curiosidad sobre modos corporales propios de las sociedades occidentales que hasta entonces no habían sido cuestionadas por las ciencias sociales. En esta corriente se buscó describir ritos o imaginarios sociales que contribuyeron a poner la corporeidad desde otros enfoques.

Finalmente, Le Breton plantea un tercer momento de la reflexión que daría lugar a una *sociología del cuerpo*, la cual se dedica de manera específica a su estudio y al esclarecimiento de lógicas sociales y culturales que influirían sobre él.

Tras explicitar estas tres etapas el autor advierte que cualquier estudio sobre el cuerpo necesita una construcción de objeto, puesto que “el cuerpo no es una naturaleza. Ni siquiera existe. Nunca se vio un cuerpo: se ven hombres y mujeres”.⁷⁵ Efectivamente, agrega, muchas representaciones apuntan a proporcionarle carne al hombre o a darle un cuerpo, lo

75 *Ibídem*: 25.

cual puede provocar errores al investigador y cuestiones que debe evitar. Específicamente:

- *Dar un cuerpo al hombre*: es lo que hace el análisis anatómico-fisiológico y el saber biomédico cuando separan al hombre de su cuerpo y consideran a este último algo en sí.
- *A la inversa: dar carne al hombre*. Estos saberes no distinguen entre el hombre y su cuerpo y las medicinas populares constituyen un ejemplo en nuestras sociedades actuales (muchas concepciones que incluyen al hombre en el cosmos y trabajan la cura por la palabra, el fuego, etcétera). En las tradiciones populares el cuerpo está unido al mundo, es una parcela inseparable del universo que le proporciona su energía.

En las sociedades tradicionales y comunitarias el cuerpo no se distinguía de la persona y las mismas materias primas entraban en la composición del hombre y de la naturaleza que lo rodea. En dichas sociedades, el cuerpo es el elemento que liga la energía colectiva y a través de él cada individuo está incluido en el grupo. A la inversa, en las sociedades individualistas, el cuerpo es el interruptor que marca los límites de la persona, es decir, donde comienza y termina la presencia del individuo. Con la modernidad, explica Le Breton: “El aislamiento del cuerpo en las sociedades occidentales [...] da testimonio de una trama social en la que el hombre está diferenciado del cosmos, de los otros y de él mismo”.⁷⁶

A partir de esta diferencia, el autor advierte que el cuerpo no es una realidad natural, sino que está inserto en una trama de sentido y que frente a disciplinas como la medicina y la biología (que proponen un discurso sobre el cuerpo humano que se presenta como legítimo, como un saber especializado y culturalmente irrefutable) la tarea del sociólogo consiste en hacer un relevamiento de los *imaginarios del cuerpo*. Un cuerpo que no se presenta como una realidad objetiva, natural y a-histórica, sino como una construcción en donde se interceptan todas las instancias de la cultura y del campo simbólico de la sociedad.

⁷⁶ *Ibidem*: 32.

Periodizando los cambios de concepciones en torno al cuerpo, Le Breton plantea que entre fines del siglo XVI y comienzos del siglo XVII se fueron produciendo rupturas con los valores medievales dando lugar a un saber especializado que lo convierte en objeto de observación y experimentación a partir de las primeras disecciones anatómicas. Se trataba de una visión basada en el saber biomédico, la anatomía y la fisiología que planteaba una diferenciación del hombre de su cuerpo. A lo que agrega que el pensamiento occidental sobre el cuerpo se constituyó a partir de una triple sustracción, que implica que:

“El hombre sea separado del cosmos (ya no es un macrocosmos el que explica la carne, sino una anatomía y una fisiología que sólo existe en el cuerpo), de los otros (pasaje de una sociedad de tipo comunitaria a una sociedad de tipo individualista en la que el cuerpo es la frontera de la persona) y finalmente, de sí mismo (el cuerpo está planteado como algo diferente de él)”.⁷⁷

De la misma manera, para Foucault, los seres humanos en las sociedades modernas occidentales se transforman en sujetos a partir de diferentes procesos de objetivación. Uno de ellos corresponde a lo que el filósofo ha denominado *prácticas escindientes*, según las cuales: “El sujeto es dividido en el interior de sí mismo o dividido de los otros. Este proceso hace de él un objeto. La partición entre loco y hombre juicioso, enfermo o individuo sano, criminal y *buen chico* ilustra esta tendencia”.⁷⁸

Por otra parte, en su análisis de los imaginarios del cuerpo, Le Breton da una importancia clave a la cuestión del *rostro* como construcción simbólica en el que cada cultura deja su marca. Advierte que el rostro no ha sido considerado de la misma manera a lo largo de la historia y que las concepciones en torno a él son parte de una construcción cultural determinada por el estatus social otorgado a la persona.

En las sociedades medievales y renacentistas de Europa occidental la relación del hombre con el mundo estaba regida por una antropología cósmica

77 LE BRETON, David. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión. 2008: 27.

78 FOUCAULT, Michel. *Tecnologías del Yo y otros textos afines*. Buenos Aires: Paidós. 2008: 21.

en la que el hombre no se diferenciaba de los otros en el seno de la comunidad, sino que tomaba conciencia de su identidad a través de una red de correspondencias en la que su cuerpo era el signo de una inclusión en el mundo y no el límite de una ruptura y de una diferencia.⁷⁹ Junto con el proceso de individuación se fue produciendo una desacralización de la naturaleza, diferenciándola del hombre, a partir de la cual: se la objetiva y se la pone a su disposición y a su dominio, transformándola en su medio ambiente.

En este contexto, advierte Le Breton, el rostro aún no tenía un valor específico, sino que va adquiriendo privilegio con el advenimiento del individualismo en la modernidad. Este quiebre está relacionado con ciertos estudios que comienzan a indagar el cuerpo humano, sobre los cuales destaca el trabajo de los anatomistas (simbolizada por la publicación en 1545 de la obra de Andrés Vesalio: *De Humanis Corpori Fabrica*), quienes disecan el cuerpo humano sin preguntarse sobre el hombre que encarna, ni sobre lo sagrado de la carne.

Se produce de esta manera la disociación de los lazos simbólicos con el cosmos, el cuerpo se volvió el límite de la persona y su principio de individuación y diferenciación de los otros. El individualismo, antes restringido a determinadas capas sociales privilegiadas, va ampliando sus límites al conjunto de las sociedades occidentales, particionando al yo como una instancia superior al nosotros, que percibe más su unicidad y diferencia, que su inclusión en el seno de la comunidad.

Paralelamente a este proceso, el retrato adquirió una importancia considerable y junto con la biografía pueden considerarse los dos signos del nacimiento del individualismo: “La semejanza del retrato con el modelo es contemporánea de una toma de conciencia más aguda de individualidad del hombre”.⁸⁰

Pasemos a revisar algunas cuestiones sobre la relación cuerpo-fotografía, prestando particular atención a cómo en determinadas prácticas sociales, la fotografía fue utilizada para identificar y representar al *Otro* a través del retrato.

79 LE BRETON, David. *El rostro*. Buenos Aires: Letra Viva, 2010.

80 *Ibidem*: 32.

1.3. Fotografía y cuerpo

Tomando en cuenta lo anterior y pensando al *cuerpo* como una compleja elaboración social y cultural, y que los imaginarios en torno a él y las significaciones que produce van cambiando a lo largo de la historia, nos proponemos reflexionar sobre las formas de significar al cuerpo a partir de los discursos y las representaciones que lo construyen y lo recubren. Entendiendo aquí por *imaginario* a las representaciones que las sociedades producen permanentemente y que se constituyen en marcos de referencia a través de los cuales las sociedades se perciben y definen su identidad y sus relaciones con otros grupos sociales. En estos términos Bronislaw Baczko plantea:

“Estas representaciones de la realidad social (y no simples reflejos de esta), inventadas y elaboradas con materiales tomados del caudal simbólico, tienen una realidad específica que reside en su misma existencia, en su impacto variable sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos, en las múltiples funciones que ejercen en la vida social”.⁸¹

Como especifica Baczko, el imaginario asegura a un grupo social un esquema colectivo de interpretación de las experiencias y opera en la producción de proyecciones del futuro (las expectativas y esperanzas) e interviene en la construcción de la memoria colectiva de los recuerdos y las representaciones del pasado cercano o lejano.

En este sentido cabe destacar la importancia que las imágenes adquieren en la producción de los imaginarios. Con relación a esto Miguel Rojas Mix plantea que “hay que dejar de considerar a la imagen como ilustración, al igual que hay que dejar de mirarla como auxiliar audiovisual. Es una entidad autónoma con una intensidad propia, creadora de realidades”.⁸² En términos de este autor, el imaginario alude a un mundo, una cultura y una inteligencia visual que se presenta como conjuntos físicos o virtuales que se difunden a través de diversos medios e interactúan con las representaciones mentales.

81 BACZKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales, memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005: 8.

82 ROJAS MIX, Miguel. *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo, 2006: 21.

Desde esta perspectiva el imaginario estudia la imagen estableciendo relaciones entre forma, función y sentido (sin olvidar su carácter polisémico). A partir de ello, Rojas Mix propone un análisis de las imágenes en torno a su significación y define al *imaginario* como un encadenamiento de imágenes con vínculo temático o problemático, recibidas a través de diversos medios audiovisuales, que el individuo interioriza como referente o el estudioso reconoce como conjunto, por ejemplo el patrimonio simbólico de una nación se desarrolla generando imágenes mentales que se difunden transformadas en imágenes plásticas o literarias: emblemas, retratos, cuadros históricos, escenas de costumbres, etcétera.

Pensar a la fotografía y la representación del cuerpo implica, por lo tanto, una reflexión en torno a un conjunto de prácticas significantes que participan de la construcción simbólica de un imaginario sobre el cuerpo y que a su vez dichas prácticas estén atravesadas por ese mismo imaginario, como afirma David Pérez:

“Cuerpo y fotografía, en tanto procesos de producción textual, constituyen complejas elaboraciones discursivas que actúan no como meras presencias significantes despojadas de significado sino como representaciones codificadas –a la par que codificadoras– dotadas de un plural carácter simbólico, económico, político, sexual, etcétera”.⁸³

Este carácter configurador de la fotografía ha sido especificado claramente por John Pultz a partir de un análisis y una periodización en torno a la relación de la fotografía y el cuerpo, logrando poner de manifiesto un largo proceso en permanente cambio según las épocas y las culturas.

El autor ubica la primera etapa de esta compleja relación en algunos usos de la fotografía a mediados del siglo XIX y a principios del XX, en los que el valor mimético de la imagen le otorgaba al dispositivo fotográfico un lugar central en producciones que se proponían identificar y diferenciar individuos. En este sentido, podemos ver cómo en ciertos usos y acompañando determinados discursos –colonialismo, psiquiatría, criminología, etcétera– la fotografía fue puesta al servicio de la representación e

83 PÉREZ, David. *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004: 9.

individualización de *tipos* humanos a partir de sus características físicas. Pensar a la fotografía desde esta perspectiva implica considerar el valor otorgado a la imagen fotográfica en cuanto a su génesis técnica y sus cualidades indiciales, pero así también los usos del dispositivo en relación con las técnicas y procedimientos, instituciones y relaciones sociales, que constituyen complejos procesos históricos y semióticos.

En términos generales, si nos centramos en la cuestión de la representación de los individuos a través de la fotografía, es posible afirmar que el uso del dispositivo aplicado a la producción de retratos modificó la relación que el hombre mantiene con su cuerpo y con el de los otros. En torno a esto Pultz explica: “Antes de la fotografía las características del retrato que se poseía era un indicio de clase social. Un retrato hecho por un pintor o un dibujante valía más dinero que el realizado por un recortador de siluetas o por una artesano que los hiciera pintados con líneas duras y colores sin matices”.⁸⁴

Asimismo, Le Breton advierte que con el advenimiento del individualismo, el retrato comenzó a constituirse como un medio imprescindible de reconocimiento de uno mismo, síntoma de ello es la gran popularidad que adquirieron en el siglo XIX –a partir de la invención de la fotografía– los retratos en miniatura, los cuales permitieron paulatinamente la adquisición del propio retrato en amplias capas sociales. En un sentido similar, Naranjo afirma que la expansión del consumo de fotografías generó que se ampliaran las ofertas de imágenes y llevó a los fotógrafos a viajar por distintas partes del mundo para documentar paisajes, ciudades, comunidades. Bajo este auge de *reducir el mundo en una imagen bidimensional* se abrió un gran número de estudios fotográficos en los que se retrataba tanto a burgueses, colonos, militares, personajes de la cultura, etcétera, como a *tipos* locales y raciales para la comercialización de fotografías.⁸⁵

A mediados del siglo XIX, con la evolución de diferentes técnicas aplicadas a la representación visual, los retratos comenzaron a hacerse cada vez más accesibles, lo cual permitía a muchos poseer por primera vez una

84 PULTZ, John. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal, 2003: 17.

85 NARANJO, Juan (ed.) *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)* Barcelona: Gustavo Gili, 2006: 13.

imagen de su propio cuerpo y del de los otros. De estas técnicas, Pultz destaca dos formatos que considera que podrían considerarse las dos primeras formas masivas de fotografía: la tarjeta estereográfica (que se usaba con un visor especial y combinando dos imágenes para producir la ilusión de tres dimensiones) y la tarjeta de visita (cuya utilización fue principalmente para las realizaciones de retratos y permitía hacer entre seis y doce copias en papel de albúmica a partir de una sola placa de vidrio, lo que posibilitó bajar los costos y *masificar* los retratos sociales).

Sin detenernos en un recorrido histórico y descriptivo de estas diversas técnicas especificaremos algunas cuestiones de las tarjetas de visita, práctica que se inició en 1854 por el fotógrafo André-Adolphe-Eugéné Disderi y que se extendió rápidamente en distintas partes del mundo.⁸⁶ Estas *tarjetas de visita* se convirtieron en una práctica muy popular, principalmente entre la burguesía, puesto que permitía la producción de imágenes que se guardaban en álbumes, en los que se atesoraban las huellas físicas de amigos y familiares, así como postales turísticas y de personajes públicos. Sobre esta función de la imagen fotográfica, Luis Priamo advierte que los primeros álbumes personales o familiares no tenían más que retratos y empezaron a conformarse a principios de la década de 1860. Estas imágenes en formato pequeño y popular se comercializaban como *carte-de-visité* y eran literalmente eso: un envío que el retratado hacía a sus parientes y amigos para que lo guardaran en el álbum.⁸⁷

De esta manera, la disponibilidad de la nueva técnica aplicada al retrato posibilitaba la continuidad visual familiar en tiempos de veloz cambio en la sociedad europea y estadounidense, con individuos y familias desplazándose del campo a la ciudad y de Europa a América. El nuevo dispositivo permitía crear imágenes ligeras, delgadas y adecuadas para ser transportadas o enviadas por correo: “La amplia disponibilidad de retratos de bajo coste concedió al cuerpo una vida distinta de su presencia física puntual [...] al dejar esta tarjeta como tarjeta de visita se dejaba la huella fotográfica del cuerpo”.⁸⁸

86 NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006: 65.

87 PRIAMO, Luis. “Fotografía y vida privada (1870-1930)” en DEVOTO, Fernando y MADEIRO, Marta. *Historia de la vida privada en Argentina V. 2. La Argentina plural: 1970-1930*. Buenos Aires: Taurus, 1999.

88 PULTZ, J. Ob. Cit.: 17.

1.4. Fotografía, antropología y colonialismo

El siglo XIX fue un período de masiva expansión colonial, la fotografía asociada a distintas prácticas desempeñó un papel central en la formación del colonialismo y la construcción de la otredad. El cuerpo colonizado se fue construyendo y las imágenes servían a etnógrafos y antropólogos que las utilizaban para medir, definir y categorizar. Ya en la década de 1850 se crearon grandes empresas de fotografía comercial que se dedicaban a la producción de tarjetas postales, en copias individuales y en álbumes, sobre lo cual Pultz afirma: “La creencia en que las fotografías eran verdaderas recreaciones de lo real les concedía un estatus documental y oscurecía el papel que desempeñaban en el contexto colonial para la producción de ‘otredad’”.⁸⁹ De esta manera, muchos fotógrafos se dedicaban a la producción de imágenes de lugares exóticos, viajando a zonas colonizadas por los europeos, imágenes que eran comercializadas luego como *recuerdos turísticos* o como *tarjetas postales* y a su vez servían a un discurso etnográfico y antropológico emergente que buscaba definir y categorizar *tipos* humanos.

Las expediciones geográficas y la conquista de territorios dieron lugar a una marcada *expansión colonial* en la que las potencias europeas buscaron extender su dominio y soberanía sobre África, América, Asia, Oceanía y hacia el este de Europa misma. Un período que se extiende desde fines del siglo XV hasta por los menos las dos guerras mundiales.

Se trató de una expansión colonial que dio lugar a imaginarios respecto a las poblaciones de los territorios ocupados, dando lugar a estudios antropológicos y etnográficos, para los que la fotografía se convirtió en una herramienta fundamental. Lo que se buscaba era identificar y clasificar la posición del *otro* en los territorios colonizados, lo que no era más que la afirmación de estereotipos, visiones proyectadas sobre los individuos ajenos a la propia cultura y sociedad. De esta manera, no sólo se lograba representar las particularidades de los territorios ocupados y las poblaciones locales, sino la presencia imperialista, buscando acrecentar el imaginario de superioridad y con ello la necesidad de colonización.

⁸⁹ *Ibídem*: 23.

En este contexto, la antropología –nacida paralelamente con el colonialismo recibiendo fuerte influencia de las ciencias naturales– jugó un rol importante en la clasificación cultural y racial (basándose en la diversidad física) del *otro* colonial. La imagen fotográfica se consagró un lugar imprescindible en las técnicas de registro, observación y archivo de tales estudios.

Sobre estas imágenes Pultz explica que los componentes estilísticos respondían a convenciones etnográficas: el situar las cabezas en tres cuartos de perfil para registrar rasgos fisonómicos específicos, los tonos de la piel, los rasgos faciales, la vestimenta y la vivienda. Mariana Giordano establece una diferencia entre los *retratos* y las *escenas étnicas*. En cuanto a los primeros, explica que la producción de este tipo de imágenes respondía a determinados procedimientos visuales, de manera tal que en los *retratos* predominan las tomas frontales, en las que el retratado posa erguido mirando de frente a la cámara, la composición es austera con un encuadre cuidadosamente equilibrado y un ángulo de toma frontal: “Características que le otorgan a estas fotografías una estética severa, sin artilugios y que nos obligan a dirigir la mirada directamente sobre el retratado”.⁹⁰ En cambio en las *escenas étnicas* la autora observa que, a partir de un verdadero acto teatral “los gestos suspendidos, la parafernalia desplegada y la escenografía que enmarca la escena han sido cuidadosamente dispuestos para generar una atmósfera y una composición de carácter étnico”.⁹¹

Estas convenciones visuales pueden pensarse como una relación jerárquica entre el fotógrafo y el sujeto fotografiado, con lo que se buscaba dotar a la imagen de un supuesto sesgo científico al servicio de un discurso antropológico emergente que plantea un estereotipo racial definido por medio de diferencias anatómicas que se pueden ver y medir.

Ciertos proyectos del siglo XIX situaron a la fotografía del cuerpo en el punto central de intersección de intereses coloniales y científicos sirviendo para documentar el sistema social en el que se produjeron. Dichas fotografías, definen a los individuos que retratan como *Otro* cuyo cuerpo posa ante una mirada que mide, compara y excluye.

90 ALVARADO, Margarita y GIORDANO, Mariana. *Imágenes de indígenas con pasaporte abierto: del Gran Chaco a la Tierra del Fuego*. Revista *Magallania* 32. Instituto del Austral. Universidad de Magallanes, Punta Arena, 2007: 21.

91 *Ibidem*.

En torno al retrato, Burke plantea que este constituye una forma simbólica que sigue un sistema de reglas y convenciones (muchas establecidas anteriormente en la pintura), las cuales definen poses que permiten presentar a los modelos de una forma determinada.⁹² Esto puede observarse precisamente en la representación a través de la imagen de lo que ciertos teóricos de la cultura han denominado como el Otro. Un Otro que es determinado a partir del encuentro entre culturas diferentes, en donde el congénere es asimilado o negado a partir de la distancia con la propia cultura, es decir, la percepción estereotipada de una cultura y otra, o de los individuos de una cultura por los individuos de otra.

Esta búsqueda de definir al Otro ha sido una constante en el pensamiento occidental, pueden considerarse distintas corrientes filosóficas o teóricas que han tematizado esta cuestión. En el caso de los estudios culturales (y relacionados a estos la teoría poscolonial) refieren al Otro como un significante que designa a la cultura (étnica, religiosa, etcétera) ajena, extraña, diferente, a la que nunca se podrá comprender plenamente, que siempre mantendrá componentes irreductibles e inclasificables. En otras palabras, una inarticulable e inacabada diferencia.⁹³

Sin embargo, es necesario considerar que este fenómeno no se presentó únicamente entre diferentes culturas, precisamente la definición del Otro puede verse en el seno de la misma cultura o sociedad donde se producen procesos de distanciamiento con ciertos individuos, a partir de parámetros que plantean una *alteridad* en el interior de dichos grupos.

En este sentido, los procedimientos de diferenciación y categorización a través de la imagen pueden observarse no sólo en cuestiones de colonialismo y raza, sino también sobre la definición del cuerpo *anómalo*. Los científicos sociales, la criminología y la psiquiatría constituyeron un discurso que establecía *lo normal* y *lo anormal*. En este contexto la fotografía comenzó a jugar un papel central en el sistema penal y en los archivos policiales. De esta manera, a fines del siglo XIX la imagen fotográfica fue incluida en el sistema de justicia a fin de determinar la identidad de los individuos, y se comenzaron a conformar los archivos policiales:

92 BURKE, P. Ob. Cit.

93 SZURMUK, Mónica y MCKEE IRGWIN, Robert (coords.) *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores, 2009: 41.

“De estas fotografías provienen las actuales instantáneas policiales que comenzaron en la década de 1870 cuando Inglaterra estableció una política nacional de fotografiado de presos convictos y la policía de Nueva York empezó el llamado ‘fichero de delinquentes’, un álbum fotográfico de criminales convictos, carteles de gente buscada [...] y las células nacionales de identidad”.⁹⁴

Bajo estas premisas, el uso de la imagen fotográfica se consolidó como medio de registrar evidencias empíricas de rasgos faciales para categorizar el carácter humano a fin de diagnosticar e identificar. Así, la fotografía adquirió un rol predominante en la criminología, la fisiognomía y la psiquiatría en relación con una cosmovisión del hombre como producto de su cuerpo o del cuerpo como un diferencial de características psíquicas. Un intento de establecer rasgos faciales como evidencias del carácter humano –conducta normativa–, en que la imagen se utilizaba como medio de identificación y de diagnóstico de los pacientes psiquiátricos.

Al respecto, Foucault explica que la conciencia moderna “tiende a otorgar a la distinción entre lo normal y lo patológico el poder de delimitar lo irregular, lo desviado, lo poco razonable, lo lícito y también lo criminal”⁹⁵, y advierte que durante milenios la conciencia de la enfermedad en el saber médico no dependía de la dicotomía entre lo normal y lo patológico en el propio cuerpo como límite entre la conformidad y la desviación, sino que son el panoptismo, la disciplina y la normalización las que caracterizan esquemáticamente esta nueva fijación del poder sobre los cuerpos que se implantó en el siglo XIX”.⁹⁶

Los usos de la fotografía que acabamos de señalar son el resultado de una época en la que el hombre es visto como producto social de su cuerpo, a partir de lo cual lo biológico determina su posición en el conjunto social. De lo que se trataba era de subordinar las diferencias sociales y culturales a la primacía de lo biológico, de naturalizar las desigualdades a partir de la observación científica del cuerpo.

94 PULTZ, J. Ob. Cit.: 28.

95 FOUCAULT, M. (2006) Ob. Cit.: 13.

96 *Ibidem*: 49.

De esta manera, desde mediados del siglo XIX los antropólogos y etnógrafos incorporaban recursos de la fotografía médica, como las medidas y la clasificación del cuerpo, bajo las ideas de razas, evolución, inteligencia, capacidades físicas, de las que hacían depender el exotismo, el salvajismo, los valores morales, la sensualidad, etcétera. La fotografía venía a actuar como auxiliar, por su precisión y credibilidad, de dicha corroboración en el registro de los cuerpos para su clasificación y observación, lo que se puede constatar en algunos ejemplos claves.

Los postulados de la fisiognomía y la criminología se unificaron en las imágenes del científico británico Francis Galton, mentor de la eugenesia, quien fotografió a individuos convictos de crímenes violentos y combinó los retratos superponiendo los negativos para crear un *modelo visual*. Posteriormente, utilizó el mismo procedimiento para crear lo que denominó retratos combinados del *tipo judío*. De la misma manera, hacia 1850, el inglés Hugh Walsh Diamond aplicó el retrato fotográfico para registrar los rasgos faciales de pacientes que sufrían algún trastorno psíquico.⁹⁷ A lo que cabe agregar:

“A la presencia siempre un poco velada del otro, a la dificultad de saber quién es él, el fisiognomista opone una fantasía de dominio del rostro como si este fuera una máscara, lo reduce a una suma de componentes de los que pretende detentar la clave. Cada uno poseería en la configuración de sus rasgos, sin saberlo, la condensación de su personalidad y las tendencias morales que fueron, son y serán suyas en el transcurso de su existencia”.⁹⁸

Contemporáneamente y siguiendo con esta misma lógica, Eadweard Muybridge (fotógrafo inglés, radicado en California) y Etienne-Jules Marey (médico francés dedicado a la fisiología) crearon fotografías de cuerpos en movimiento para llegar a una comprensión clara y desarrollada de estos. Asimismo, George Domény (colaborador de Marey) registraba el movimiento labial durante la emisión verbal, y Albert Londe observaba a través de fotografías la gestualidad de la histeria. En todos estos casos se trabajaba desde la exposición múltiple para registrar poses sucesivas del

97 SORLIN, Pierre. *El siglo de la imagen analógica: los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La Marca. 2004: 141.

98 LE BRETON, D. (2010B) Ob. Cit.: 69.

cuerpo realizando acciones específicas; sus resultados se convirtieron en un aporte que permitía, a partir del registro visual, la observación del sistema circulatorio y muscular del hombre. La fotografía permitía así, más que observar una escena de manera directa, retar las posibilidades visuales del ojo al otorgar movimientos detenidos, gestos congelados, inaccesibles para la visión humana.

Retomando la cuestión del uso de la fotografía en determinadas prácticas relacionadas con el colonialismo, vemos que ciertos proyectos del siglo XIX situaron a la fotografía del cuerpo en el punto central de intersección de intereses coloniales y científicos definiendo a los individuos que retratan como Otro. Como bien afirma Le Breton: “El siglo XIX se caracteriza por una obsesión de clasificar que disimula mal su voluntad de discriminar abiertamente y de justificar en nombre de la ciencia las desigualdades sociales o los emprendimientos coloniales”.⁹⁹

Por nombrar sólo algunos casos que siguen estas tendencias, en 1869 el Colonial Office solicitó en Gran Bretaña al presidente de la Ethnological Society, TH Huxley (profesor de biología y divulgador del darwinismo) que emitiera instrucciones para la formación de una serie de fotografías de las diferentes razas de hombres que había en el imperio británico. Huxley concibió un sistema que requería que sujetos desnudos fueran fotografiados de cuerpo entero y medio cuerpo, de frente y de perfil, y en cada exposición junto a una vara con medidas claramente definidas. Los individuos eran tomados de frente y perfil, vestidos y desnudos, sentados y de pie, siempre con los instrumentos que indicaban sus medidas.

Otro ejemplo es la producción de imágenes de David Barry (fotógrafo profesional en la zona central y norte de Estados Unidos), quien en 1880 producía fotografías de nativos estadounidenses retratándolos de manera frontal y de perfil, desde el busto hacia arriba, centrados y en un espacio neutral, para turistas que las coleccionaban, pero también fueron objeto de estudio para antropólogos y etnógrafos. Dichas fotografías reproducían las estructuras jerárquicas de dominación y subordinación inherentes a las instituciones del colonialismo.

99 *Ibidem*: 77.

Siguiendo este método, Luis Agassiz (naturalista de la Universidad de Harvard) encargó en 1850 daguerrotipos de esclavos negros del sur estadounidense para demostrar lo que se estimaba la inherente inferioridad de la raza negra; Carl Darmmann hizo en 1870 para la Berliner Gesellschaft Für Anthropologie und Urgeschichte (Sociedad Berlinesa para la Antropología, Etnología e Historia Primitiva) pares de fotografías de frente y perfil de no europeos, como parte de un proyecto para definir tipos raciales. De esta manera, los atributos físicos del Otro funcionaban como juicio de valor, en el cual:

“Una especie de escala creciente de fealdad y bestialidad divide las ‘razas’ a medida que se aleja del hombre blanco europeo. El rostro es un revelador más significativo de una condición que jamás se percibe como común entre los grupos humanos diferentes y similares [...] en definitiva, el Otro, más que Otro, es una degradación física y moral, una deformación progresiva del modelo original que lo hace cada vez más irreconocible. La jerarquía racial se basa paradójicamente en esas tipologías, sirviéndose de una escala de deterioro de la semejanza”.¹⁰⁰

En esta búsqueda y necesidad de identificación y observación, se desarrollaron diferentes métodos que fueron utilizados por la criminología, la antropología y la psiquiatría. Uno de ellos es la *atropometría*, especificada por el francés Paul Broca en 1865, quien inspirado en los postulados del *L'uomo delinquente*, de Lombroso, especificó algunas normas para esta técnica, puntos que fueron perfeccionados posteriormente por Alphonse Bertillon, quien elaboró sus propios métodos basados en una serie de mediciones corporales, descripciones físicas con relevamiento de datos específicos y la utilización de la fotografía (lo que se conoció como fotografía métrica). Con estas imágenes se intentaba demostrar la existencia de tipos raciales fijos cuya anatomía distintiva también informaba diferencias de carácter y de personalidad.

Según Le Breton, con Bertillon la fotografía deja de ser sólo un hecho fundador de la vida social para pasar a ser un instrumento de control, en el

100 *Ibidem*: 81.

cual la Policía sistematiza un método de registro fotográfico de *sospechosos* y crea un sistema de archivo para clasificar las fotografías según los delitos cometidos por los modelos. Dicho sistema fue delimitado por Bertillon en 1882 y consistía en un registro antropométrico en el cual se realizaba una ficha de cada detenido en donde se lo identificaba a partir de ciertas mediciones de su cuerpo, con ello se buscaba caracterizar a los individuos a partir de sus medidas; las fotografías se clasificaban según el largo y el ancho de la cabeza.

Paralelamente a la fotografía métrica, muchos fotógrafos expedicionistas de los *nuevos* territorios buscaron dar una imagen de las comunidades locales más allá de su morfología anatómica; intentando en pos de un imaginario de una otredad exótica y salvaje, incorporar a las imágenes los entornos y contextos. No obstante, advierte Naranjo, gran parte de este tipo de fotografías reproducían fantasías relacionadas con el exotismo y se utilizaban para crear identidades estereotipadas que complacían a los consumidores europeos: “Paradójicamente, a una parte de la comunidad científica pareció no importarle demasiado utilizar para las observaciones un material en el que se había proyectado una imagen idealizada, más vinculada a la fantasía de la literatura romántica que a la realidad de los personajes representados”.¹⁰¹

De esta manera, los estudios fotográficos fueron el lugar predilecto para realizar estas escenas en las que se incorporaban características *típicas* de cada comunidad (ropas, armas, ornamentos, etcétera), y el uso de telones de fondo, telas pintadas o incluso escenarios naturales en el exterior, en los que se mostrara sus viviendas o entornos. Se trataba de imágenes creadas estilísticamente para la mirada occidental a través de la composición, las poses, los vestuarios y los elementos puestos en juego en la escena, que aunque no siempre eran auténticos o propios del sujeto o la comunidad, ayudaban a crear una atmósfera étnica.

En relación con esto, Alvarado explica que uno de los requisitos fundamentales para crear una atmósfera adecuada era escenificar el espacio y el control de la pose, de esta manera advierte que pueden distinguirse diversos tipos de retratos:

101 NARANJO, J. Ob. Cit.: 15.

“El retrato del cuerpo entero permitía el despliegue más acabado de la parafernalia y escenografía, porque hacía posible mostrar los recursos utilizados para el montaje y los códigos estéticos para que el espectador percibiera el valor social e histórico de los retratados. El retrato de medio cuerpo que permitía variaciones importantes en la pose de los personajes: de perfil, frente o frontal. Y por último la pose de tres cuartos o semi retrato, que resulta la más sugestiva de todas, al mostrar sólo una parte del rostro insinuando el resto con juego de luces y sombras. El peso estético del retrato se ubica en la pose del retratado, más que en la parafernalia o la escenografía”.¹⁰²

Asimismo, las fotografías grupales buscaban caracterizar a una comunidad, exponiendo su vestimenta, actividades y contexto, con individuos anónimos que servían para ilustrar una cultura ajena a la europea. Estas fotografías eran comercializadas y expuestas al gran público a partir de “exposiciones universales” y publicaciones ilustradas. Se trataba, no obstante, de representaciones de las formas de vida de las poblaciones colonizadas que reproducían y alimentaban un imaginario de lo exótico y el salvajismo, en contraposición a las ideas de progreso y civilización.

Todos los casos nombrados y en los que no podemos profundizar en esta oportunidad, pueden pensarse como fundamentos de una labor colonizadora y de normalización (categorización y diferencia) basados en una cosmovisión donde el cuerpo es el espesor carnal que evidencia diferencias humanas en torno a una proyección y construcción de *un nosotros* y *un ellos* que se apoya en el cuerpo y en el rostro. Las diferencias desaparecen para unificarse en una construcción previa de otredad, la singularidad es negada y transformada en la unicidad de ciertas categorías donde queda encasillada la existencia, origen, pertenencia y destino. El rostro singular queda suprimido tras un rostro general, construido por quienes buscan diferenciarse de él.

102 ALVARADO PÉREZ, Margarita. “Pose y montaje en la fotografía *mapuche*. Retrato fotográfico, representación e identidad” en Margarita Alvarado Pérez, Pedro Mege Rosso y Christian Biez Allende (Eds.) *Mapuches. Fotografías siglos XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario*. Santiago de Chile, 2001: 15.

2. Hacia una representación de los pueblos originarios de América Latina. La fotografía como imagen de identificación

Las primeras descripciones de la fotografía en el siglo XIX se realizaban en los términos de herramienta de registro al servicio de la ciencia y como medio de documentación, en pos de la naturaleza de la imagen resultante por la mediación de un dispositivo técnico. En estos mismos términos se anunciaba en Latinoamérica.

La noticia de la invención de la fotografía llegó tempranamente a América Latina, y ya en 1840 se conocen experiencias de daguerrotipos en México y Brasil, mientras las prensas de las diferentes naciones de la región iban anunciando el nuevo invento como avance de la técnica y la ciencia. En esos años y hasta el segundo lustro de 1850, explica José Antonio Navarrete, la práctica del retrato ejercida por fotógrafos itinerantes y extranjeros es la que prevalece en la búsqueda de representar *simbólicamente los ideales sociales*. En los años posteriores comienzan a aparecer registros de ciudades, campos, costumbres y *tipos* populares:

“En la línea precedente, desde los años sesenta del siglo XIX hasta los ochenta inclusive se suceden numerosos trabajos fotográficos de vistas en América Latina por iniciativa comercial de los fotógrafos o como encargos públicos o privados. Imágenes sueltas o en colecciones se venden en los propios estudios fotográficos o bajo la modalidad de suscripción y, eventualmente, se presentan en exposiciones”¹⁰³.

En las últimas décadas del siglo XIX, la fotografía amplía su circulación y consumo a partir de las tarjetas postales, las *carte-de-visite* y las revistas ilustradas. Es, precisamente, en este contexto cuando se despliega la práctica de los retratos de *tipos*, siguiendo el espíritu de identificación y clasificación de la época, unido a un proyecto civilizatorio, de modernización y progreso que tendrá como centro a la ciudad (en oposición al campo y la naturaleza), buscando modelar las leyes, el orden y las conductas sociales.

103 NAVARRETE, José Antonio. *Fotografiando en América Latina. Ensayos de crítica histórica*. Montevideo: CDF, 2017: 46.

Los recientes estados en América Latina en el siglo XIX se encontraron ante la necesidad de construir un imaginario nacional que actuara como fuente de identificación para la sociedad. En este sentido Navarrete explica que en cada uno de los países fue necesario crear una red de símbolos que actuara como imaginario cohesor en la sociedad, “el cual debía ser provisto de atributos característicos que, a su vez, enmascararan las políticas de exclusión y neutralizaran las desigualdades sociales y étnicas existentes; las últimas por añadidura, atravesadas por el estigma del racismo”.¹⁰⁴

Se va perfilando de esta manera un discurso sobre la identidad en asociación con los conceptos de patria, nación y nacionalismo. En cuanto a la cuestión de la *Identidad*, Noemy Solorzano-Thompson y Cristina Rivera-Garza explican:

“La palabra ‘identidad’ se deriva del vocablo latín *identitas*, cuya raíz es el término *idem*, el cual significa ‘lo mismo’. En su aceptación más básica, la identidad incluye asociaciones con, una parte, los rasgos que caracterizan a los miembros de una colectividad frente a los otros que no pertenecen a ella y, por otra, a la conciencia que un individuo tiene de ser él mismo y, entonces, distinto a los demás. Entre lo mismo y lo otro se abre así el territorio material y simbólico de la identidad”.¹⁰⁵

Como se ve, la cuestión de la identidad más que a un análisis de las relaciones, invita a una reflexión de la producción de subjetividades que emergen de dichas relaciones. En el caso de América Latina, explican las autoras, los estudios identitarios sientan sus raíces en el siglo XIX y parte del XX, cuando las guerras de independencia, los nuevos gobiernos e intelectuales latinoamericanos comenzaron a interrogarse sobre la cuestión de lo nacional y pusieron en el centro del debate la heterogeneidad de las poblaciones de las nuevas naciones (compuestas principalmente por europeos, criollos, indígenas, africanos y la mezcla de estos grupos). Sobre esto último advierten que el consenso liberal consistía en unir simbólicamente

104 *Ibíd.*: 65.

105 SOLÓRZANO-THOMPSON, Noemy y RIVERA-GARZA, Cristina. “Identidad” en SZURMUK, Mónica y MCKEE IRGWIN, Robert (coords.) *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores, 2009: 138.

a los habitantes bajo una sola identidad.¹⁰⁶ Algunos aspectos de esta cuestión trataremos más adelante, acá destacamos la idea de una identidad productora de subjetividades que se van conformando a través de proyecciones y representaciones sobre los distintos grupos que conforman las poblaciones latinoamericanas.

Esas relaciones se establecen bajo nuevos colonialismos internos en las naciones posrevolucionarias, donde se va diferenciando a un *Otro* a partir de una definición binaria de un nosotros y un ellos que se funda en un imaginario social sobre dichas representaciones. De esta manera, en los distintos países fueron surgiendo series fotográficas que ponían el acento en los *tipos populares* (los hermanos Courret en Perú, Christiano Júnior en Brasil, François Aubert en México, Emilio Harbruger Wheling en Guatemala, Pedro José Vargas en Colombia y Ecuador, Ricardo Villalba en Bolivia y Perú, etcétera). De dichos trabajos Navarrete destaca una serie de modalidades constantes en los retratos de *tipos* realizados en Latinoamérica, que se corresponden con algunas especificaciones que vimos en términos generales a nivel internacional:

“a) la ubicación del personaje en un set improvisado por el fotógrafo o en un estudio; b) la imposición al personaje de una pose que lo describe fácilmente como entidad tipológica ante el consumidor de la imagen; c) la caracterización del personaje con sencillos elementos de utilería; d) la realización de las imágenes en el formato *carte-de-visite*; e) la producción y circulación de estas como objeto comercial directo”.¹⁰⁷

Navarrete ubica entre los años 1860 y 1870 la expansión de la modalidad del *tipo indígena* en el retrato de *tipos* en América Latina. En cuanto a las referencias de los sujetos retratados de *tipos negros* o *tipos indígenas* explica que eran identificados a partir de gentilicios que referían a las regiones o pueblos de pertenencia y nunca al Estado-nación poscolonial dentro del cual vivían, lo que acentuaba el carácter etnográfico de las imágenes.

106 En torno a esto detallan que en el caso de países como México y Perú la unidad nacional implicaba la necesidad de integrar a los indígenas y mestizos a la nueva nación, asimilando las costumbres criollas, las cuales eran consideradas civilizadas. En países como Argentina, el proceso fue más de exclusión, marginalización o hasta genocidio de grupos minoritarios de origen indígena y africano.

107 NAVARRETE, J. Ob. Cit.: 67.

En esta búsqueda de construcción identitaria en las naciones posrevolucionarias, va cobrando mayor relevancia el *problema del indio* como ajениdad al proyecto cultural civilizatorio de modernización. A partir de este se planteaban, en general, dos caminos: la integración o el exterminio, y se incentivaba la inmigración de europeos blancos para mejorar la composición racial en el proyecto civilizatorio.

Los indígenas y los afrodescendientes pasaron a ser un sujeto cuya representación en la imagen adquirió un valor de estudio para las ciencias naturales, la etnografía, la antropología, la documentación, el registro de los viajeros de los *lugares exóticos* del *nuevo* continente y del coleccionismo que practicaban los burgueses.¹⁰⁸

Existe una vasta cantidad de investigaciones en torno a la representación de los pueblos originarios de América en este período. Basándonos en estudios de carácter históricos y antropológicos haremos un pasaje por diferentes aspectos que permitan poner de manifiesto una idea general de la construcción de las imágenes de las comunidades locales a fines del siglo XIX y principios del XX por los fotógrafos, a partir de viajes y expediciones, o aquellos que retrataban a individuos o grupos en estudios fotográficos.¹⁰⁹

En relación con esto, Mariana Giordano explica que las fotografías de los pueblos originarios (creadas por científicos, funcionarios del Estado, fotógrafos, viajeros, exploradores, etcétera) en el período que va desde las últimas década del siglo XIX y las primeras del XX, pueden tomarse como un testimonio de los modos en que visualmente se constituyó una alteridad apoyada en intereses, conceptos y preceptos que conformaban un imaginario sobre el Otro.¹¹⁰ Estas imágenes deben ser leídas, según la autora,

108 Nos centramos sólo en la imagen fotográfica, no consideraremos las pinturas de un período anterior que sirvieron a los mismos fines durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Para ello, ver Penhos, Martha. *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.

109 El interés en este punto se centra en dar cuenta, en rasgos generales, de la construcción de una imagen de los pueblos autóctonos por parte de una mirada externa. Dejamos afuera trabajos que se basan en la construcción de imágenes por parte de agentes internos a las comunidades, como es el caso, por ejemplo, de las fotografías producidas en Perú por Martín Chambi.

110 GIORDANO, M. (2012) Ob. Cit.

como informantes de los productores más que de los retratados, cuyas representaciones respondían a estereotipos visuales, puesto que proceden de una relación asimétrica entre el retratado y el fotógrafo.

Se fue perfilando así una identidad étnica a través de la producción y colección de imágenes, retratos que conformaban producciones editoriales y comerciales, museos, álbumes institucionales y privados. Luis Priamo propone tres etapas en los modos de representación de las poblaciones latinoamericanas en torno a la situación política del momento. En este sentido delimita un primer período, anterior a las campañas militares iniciadas en las últimas décadas del siglo XIX, en el cual la mayoría de las imágenes fueron creadas en estudios fotográficos a grupos o individuos, y el resultado era la libertad y la autonomía de los retratados: “No hay manipulación de vestimenta o de pose por parte de los retratistas y los indios sostenían una postura firme, si no altiva y distante”.¹¹¹

A esta etapa la sigue, según Priamo, una segunda que va desde 1880 hasta mediados del siglo XX, período donde puede observarse claramente un esencial menosprecio y exclusión del indígena. En esta etapa destaca a las imágenes resultantes de las “campañas del desierto” (en el caso argentino), a las fotografías creadas para conformar álbumes de visitas, costumbres y tipos populares, para la impresión de postales, y la producción asociada a las investigaciones antropológicas y etnográficas. Sobre este conjunto advierte: “Sus propósitos principalmente comerciales solían subrayar el exotismo más o menos incivilizado de las culturas indígenas o su adaptación a la cultura blanca”.¹¹² El propósito motor de este período era ilustrar el

111 PRIAMO, Luis. “Un patrimonio doloroso” en Giordano, Mariana *Indígenas en Argentina. Fotografías 1860-1970*. Buenos Aires: El Eternauta. 2012: 10. En un sentido similar Navarrete (2017: 84) distingue dos períodos, el primero entre 1860 y 1890, en el que los retratos de indígenas “corresponden a un nivel primario de la documentación etnográfica –por lo común no científicamente intencional–, descriptivo y muy precario en sus posibilidades de generalización y sistematización. Incluso, se trata de registros comúnmente descontextualizados o con poca información del contexto de los sujetos representados. Esto es, no llegan al plano etnológico propiamente dicho. En la época el indígena es más un motivo de la curiosidad y el exotismo occidental que un exponente de culturas vivas”. A lo que suma un segundo período: “Finalmente, los estudios antropológicos, que formaron parte de la avanzada de la explotación del capital internacional, comenzaron a hacerse frecuentes en América Latina desde la última década del siglo XIX. Ellos hicieron un amplio uso de la fotografía como medio de documentación y contribuyeron a voltear la mirada, tanto extranjera como local, sobre los indígenas vivos” (Ibídem).

112 PRIAMO, L. (2012) Ob. Cit.:10.

“exotismo primitivo” de los “tipos indígenas” (lo cual varía según el destino de circulación de las imágenes, por ejemplo en el caso de las fotografías destinadas a ser comercializadas, el torso desnudo de las mujeres indígenas adquirirían connotaciones más eróticas que etnográficas).

Finalmente, el autor delimita una tercera etapa que va desde los años 1960 hasta nuestros días, en la que puede observarse una actitud crítica hacia la discriminación de estos grupos humanos; principalmente a mediados de esta década hay un momento en que la reivindicación de los pueblos originarios dio lugar a importantes movimientos de lucha social, activismo político y reivindicación cultural.

Tomando el segundo período delimitado por Priamo se ve que en las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX en las naciones latinoamericanas, las tarjetas postales jugaron un papel capital en la creación de un mapa visual de los territorios, cuyos temas predominantes eran: paisajes, calles, edificios, indígenas y pobladores rurales.

La amplia difusión de las tarjetas postales vino unida a un proceso de modernización en el que la diversificación de los medios de comunicación se vio facilitada por nuevas técnicas aplicadas a la reproducción y formas de circulación. La tarjeta postal cobró un impulso sin precedentes en un contexto en el que la expansión económica, la inmigración, el crecimiento urbano y el incremento de la alfabetización planteaban interrogantes y nuevas perspectivas en la significación de *lo nacional*.¹¹³

Las tarjetas postales, producidas tanto por fotógrafos profesionales como por aficionados, se pusieron al servicio de crear una *imagen* de las principales ciudades latinoamericanas, de la vida rural (tradiciones, vestimentas, viviendas, juegos, trabajos, etcétera), de grupos indígenas, de paisajes y de personajes históricos, tanto de la política como de la cultura. Se trataba de la creación de un arsenal iconográfico que se transformaba en objetos cotidianos y de colección de los sectores en ascenso.

113 MASOTTA, Carlos. “Representación e iconografía de dos tipos nacionales. El caso de las postales etnográficas en Argentina 1900-1930” en BARON SUPERVILLE, Marina (Coord.) *Arte y antropología en argentina*. Fundación Telefónica, Fundación Espigas, Fundación para la Investigación del Arte en Argentina, Buenos Aires, 2005: 73.

De esta manera, Navarrete afirma que tanto en México como en Argentina puede reconocerse un avance mayor en la tipificación nacional en donde se afirmarían correspondientemente el charro y la china poblana, y el gaucho, como representaciones del tipo nacional e incluso como arquetipos de la identidad.

Específicamente en el caso argentino, y a modo de ejemplo, de esta iconografía pueden destacarse dos figuras que en el marco del debate sobre lo nacional cobraron un papel predominante: el gaucho y el indígena¹¹⁴. En las tarjetas era frecuente la identificación en los epígrafes de los grupos y sus actividades características. Masotta explica que en el uso del epígrafe en una y otra puede marcarse una diferencia importante de cómo iban construyéndose cada uno de estos grupos. En las tarjetas de gauchos encontramos epígrafes como: “En el campo argentino. Vadeando el río”, “En el corral. Tomando mate”, “En el campo. Cinchando. Rep. Arg.”, “Costumbres campestres. Jugando a la taba”. Mientas que las postales con indígenas se lee en los pies de fotos: “Rep. Arg. Indios tobas ataviados para una fiesta”; “Rep. Arg. Una tribu de indios”; “Indios Ona, Haberton. Tierra del Fuego. Viaje al sud de la Rep. Arg.”.

Ante esta diferencia de identificación, cabe destacar que promediando el centenario de la Revolución y en un contexto de nuevas realidades sociales y políticas hay una revalorización de la figura del gaucho como *ser nacional*. Esto queda ilustrado en la resignificación que letrados como Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones hacen del Martín Fierro.¹¹⁵ El gaucho pasó a ser considerado el prototipo de lo argentino y la nacionalidad. Precisamente, Rojas sostiene en torno a la obra de Hernández que proponía los medios

114 Sobre lo cual Masotta explica que la representación del gaucho puede relacionarse con el género iconográfico *Tipos regionales* que se aplicó en países europeos a la representación de grupos rurales con vestimentas tradicionales. Y marca como antecedente de la postal de indígenas a la *Postal colonial*, creación de los países coloniales a través de la cual se mostraba a sujetos nativos de los territorios dominados (Masotta citando a Hudita, Op. Cit.:74).

115 Como explica Mariano Oropeza (2005: 120): “La búsqueda de los nacionalistas culturales que retoman la tradición no es una función nostálgica sino identificatoria, [...] en conjunto con el poeta Leopoldo Lugones, Rojas instituirá la figura del gaucho representado en el *Martín Fierro* como el apotegma del ser nacional, un mito de las pampas que encarnaba fuerzas misteriosas dentro de un terruño condicionante, este era el reservorio de arcanos espirituales enfrentados a la decadencia del cosmopolitismo presente en las ciudades”.

para transformar al gaucho en hombre de trabajo, y entiende al *Martín Fierro* como un poema épico, expresión del proceso social nacido de los orígenes nacionales por su tema, protagonistas, ambiente, idioma e ideales. A su vez, a modo de explicación evolutiva sostiene:

“El indio, que pereció, vive en el gaucho; el gaucho, que está pereciendo, sobrevive en el criollo actual, y los tres vivirán en el argentino futuro. Este no será la negación de sus precursores; será su perfección. El gaucho marca un paso de ascensión sobre el indio, el argentino del porvenir lo hará sobre el gaucho”.¹¹⁶

La revalorización se produce en torno al gaucho como aquel que lucha por sus costumbres y tradiciones frente a lo nuevo; se lo coloca como lo autóctono y como figura nacional que enraíza la cultura popular.

En cuanto a la tarjeta postal, la representación del gaucho fue adoptando los criterios del criollismo en la reivindicación de las costumbres nacionales y del trabajador, exaltando la descripción de escenas de trabajo, la figura masculina y con sujetos en acción.

Por su parte, el indígena era identificado siempre bajo el mismo genérico “indio” (al que en algunos casos se le agregaba el nombre del grupo étnico o la referencia geográfica). En la postal, el indígena se conformó en vínculo y oposición con el gaucho, en este sentido Giordano explica que en este tipo de imágenes de *tipos regionales* los grupos no están diferenciados en su diversidad cultural sino que conforman un colectivo de identificación, en el que se destacaban ciertos rasgos de primitivismo.¹¹⁷

Las representaciones del indígena en la tarjeta postal fueron adquiriendo características propias que iban inscribiéndose en un discurso antropológico emergente con una fuerte impronta biologicista. De esta manera, el retrato sin identificación individual y el respeto por ciertas normas en la pose de los cuerpos fue construyendo una imagen del indígena como *tipo racial*, el cual se presentaba desde la pasividad de los cuerpos, el primitivismo y la

116 ROJAS, Ricardo. *Historia de la literatura argentina*. Tomo II. 1960. Ed. Guillermo Kraft Ltda., Buenos Aires, 1960: 564.

117 GIORDANO, M. (2012) Ob. Cit.

feminización desde la pose. En relación con esto Masotta especifica: “Este tipo de fotografías constituyó una operación cultural, identitaria y tecnológica de creación de ‘indianidad’ en términos de un proceso de escenificación de una igualdad ‘india’ y primitiva, sobre la cual sólo se colocaban peculiaridades grupales que no violaran ese telón de fondo”.¹¹⁸

Estos rasgos eran construidos y resaltados a partir de una doble intervención: una sobre “la realidad” (en la construcción de escenografías, poses y gestos) y otra sobre la fotografía (a través del retoque, el montaje, el coloreado, el dibujo, el fotomontaje, etcétera).

Como vimos, Giordano plantea que en la fotografía comercial pueden destacarse dos procedimientos visuales: el retrato y la escena étnica, las cuales componían determinados rasgos iconográficos que permitían la conformación de una alteridad. Estas marcas se relacionaban con un *modelo de lo bárbaro* constituido por la condición de desnudos de los retratos o de indumentarias muy precarias, por la presencia de pinturas corporales y la exhibición de artefactos propios de la cultura (arcos, flechas, adornos corporales como tocados, tobilleras, vinchas, pulseras, collares, etcétera).¹¹⁹ Caracterizaciones que servían a un preconcepto de lo exótico, por lo tanto, de lo extraño. En este sentido, Todorov explica que el exotismo surge del desconocimiento de los sujetos y su universo cultural, a quienes se los vincula con un primitivismo caracterizado por la simplicidad y el salvajismo.¹²⁰

A partir de 1880 se produjo un impulso importante en el desarrollo de la antropología en Latinoamérica. Una antropología en consonancia con las ciencias naturales que focalizaba su atención en lo que cae en los márgenes del orden y el progreso. En dicho momento, especifica Penhos, se produjo un viraje en la percepción y representación de los indígenas por parte de la sociedad blanca, y pasan a ser objeto de estudio.

Hacia fines del siglo XVIII los indígenas habían entrado en el centro de interés de observaciones etnográficas, en las expediciones y viajes en las

118 MASOTTA, C. Ob. Cit.: 82.

119 GIORDANO, M. (2012) Ob. Cit.

120 TODOROV, Tzvetan. *La conquista de América: el problema del otro*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1987.

regiones del sur del continente. Un ejemplo de esto es el relato del naturalista francés Alcide D'Orbigny, quien expresa como objetivo de sus viajes: "Fijar de manera positiva la verdadera línea de demarcación entre todos esos terribles indígenas".¹²¹

A fines del siglo XIX el destino de los indígenas como ese Otro en los márgenes del progreso y la civilización queda sellado en los discursos y representaciones (es el caso de la tarjeta postal que analizamos), el mismo Sarmiento expresa: "Los indios son nuestros prehistóricos, a quienes hemos detenido en su peregrinaciones y en su marcha casi sin accidentes [...] La intervención del hombre blanco como motor de la historia es determinante, pues la raza aria es la que piensa, discurre, cambia, medita y analiza".¹²²

Con el avance de este discurso científicista sobre los indígenas como tipos raciales, su cuerpo pasó a ser objeto de investigación, unido a una práctica de profanación de tumbas. De esta manera, Charles Darwin durante su viaje a Beagle realizó excavaciones a tumbas indígenas, y Francisco Moreno profanó una tumba de un indio tehuelche para realizar un estudio osteológico y su esqueleto fue preservado en el Museo Antropológico de Buenos Aires.¹²³

Aplicando el método de Huxley mencionado, la cámara fotográfica fue aplicada en las campañas que el ejército argentino realizó en los territorios patagónicos. De esta manera, Antonio Pozzo, Benito Panuzzi, Carlos Encina, Evaristo Moreno y Conrado Villegas en distintas oportunidades realizaron relevamientos fotográficos de los territorios conquistados; entre

121 PENHOS, Marta Noemí. "Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del siglo XX" en BARON SUPERVILLE, Marina (Coord.) *Arte y antropología en Argentina*. Fundación Telefónica, Fundación Espigas, Fundación para la Investigación del Arte en Argentina, Buenos Aires, 2005: 25.

122 Sarmiento, Domingo F. *Conflicto y armonía de las razas en América*. (En línea) URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/conflicto-y-armonias-de-razas-en-america--0/>

123 ZEBALLOS, Estanislao S. *Viaje al País de los Araucanos*. Talleres gráficos argentinos de L. J. Rosso, Buenos Aires, 1934. En este sentido Zeballos describe una de sus expediciones en la que desterró restos de indígenas: "Si la civilización ha querido que ustedes se ganaran entorchados persiguiendo la raza y conquistando sus tierras, la ciencia exige que yo la sirva llevando los cráneos de los indios a los museos y laboratorios [...] la barbarie está maldita y no quedarán ni los despojos de sus muertos".

ellos el retrato de los indígenas fue una práctica constante. Navarrete concluye, sintetizando, que en las últimas décadas del siglo XIX coinciden en Latinoamérica los intereses de la arqueología y la etnografía con una fuerte impronta eurocéntrica reflejada en la producción de imágenes fotográficas:

“Pero esta visibilidad del indígena, decidida por lo común al margen suyo, sería elaborada en lo fundamental desde dos actitudes ‘otrizantes’: una, abiertamente discriminatoria, en sus extremos racistas; otra paternalista, que podía acompañar la simpatía por el indígena con un cierto grado de penetración en las diferencias culturales que éste representaba”.¹²⁴

O sea que desde distintos ámbitos la fotografía sirvió para construir una imagen de los pueblos originarios, a partir de un imaginario que los identifica como diferentes y salvajes, un antagonismo e identificación que los ubica como *Otro* indeseable, un salvaje que ha quedado en los márgenes del orden y el progreso, como la contraimagen de un proceso que se inició en las naciones posrevolucionarias. Estas imágenes no los reconocen desde la diferencia sino que proyectan antagonismo, un *ellos* que es la proyección de lo que estas sociedades rechazan como imagen del *nosotros*, ese Otro representa todo aquello de lo que hay que diferenciarse y separarse.

Como explicamos, el Otro es determinado a partir del encuentro entre distintas culturas que determinan su asimilación o su negación, es decir, la percepción estereotipada de una cultura y otra, o de los individuos de una cultura por los individuos de otra. El Otro, explica Todorov, se define a través de la delimitación del yo o del nosotros con relación a un tercero. El Otro puede estar en el interior de la sociedad o puede ser exterior a ella, y definirse con distintos grados de diferenciación, de alejamiento o de reconocimiento: “Seres que todo acerca a nosotros en el plano cultural, moral, histórico; o bien, desconocidos, extranjeros cuya lengua y costumbres no entiendo, tan extranjeros que en el caso límite dudo de reconocer nuestra pertenencia común a una misma especie”.¹²⁵

Identidad-diferencia, igualdad-desigualdad, constituyen dos binomios que determinan la relación con el otro. En estos cruces las imágenes producidas,

124 NAVARRETE, J. Ob. Cit.: 90.

125 TODOROV, T. Ob. Cit.: 13.

explica Burke, responden por lo general a estereotipos, los cuales: “Pueden ser más o menos crueles, más o menos violentos, pero en cualquier caso, carece necesariamente de matices, pues el mismo modelo se aplica a situaciones culturales que difieren considerablemente unas de otras”.¹²⁶

De esta manera, las fotografías de grupos o individuos *nativos* que sirvieron no tanto como retratos sino como medios para definir la categoría de *indio*, ligadas al desarrollo de la antropología durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, condensan elementos que la sociedad blanca representaba a través de las imágenes: indumentaria, ambiente y temperamento; imágenes que en su época fueron consideradas como portadoras de datos objetivos que aportaban al conocimiento antropológico y que hoy pueden ser leídas como huellas de las creencias, actitudes, sentimientos e imaginarios sociales sobre los pueblos originarios.

126 BURKE, P. Ob. Cit.: 158.

TERCERA PARTE.

**HACIA UNA REPRESENTACIÓN DE LOS PUEBLOS
ORIGINARIOS DE AMÉRICA LATINA EN LA
FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA**

1. Arte contemporáneo y poscolonialismo

Como anticipamos en la introducción, nos proponemos analizar ciertas obras de la fotografía latinoamericana contemporánea que problematizan la cuestión de los pueblos originarios en la actualidad y los modos en que han sido representados, resignificando muchas características de los retratos de fines del siglo XIX y principios del XX que cumplían la función de identificación y categorización.

En el capítulo precedente vimos que Luis Priamo delimita tres etapas en los modos de representación de los pueblos originarios de América Latina. En esta periodización señala un tercer momento, desde la década de 1960, caracterizado por una actitud crítica hacia la discriminación de estos grupos humanos y la búsqueda de reivindicación social, política y cultural. Esta etapa delimitada por Priamo se corresponde, en términos más generales, con una visión crítica hacia el orden colonial que comienza a “desintegrarse” tras la Segunda Guerra Mundial con la independencia de nuevas naciones, dando lugar a discursos anticoloniales que anticipaban la crítica poscolonial de los años ochenta.

En este sentido, José Rabasa establece una distinción entre una generación de intelectuales ligados a las luchas de liberación nacional y la crítica de los años ochenta que se caracterizó principalmente por ser de corte académico. Sin embargo, observa, ambas comparten la preocupación por la continuidad del pasado colonial en el presente poscolonial, planteando la descolonización de la cultura y el saber académico¹²⁷. A partir de los años ochenta los círculos académicos comenzaron a plantear la necesidad de la

127 RABASA, José. “Poscolonialismo” en SZURMUK, Mónica y MCKEE IRGWIN, Robert (coords.) *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores, 2009: 220.

descolonización de la cultura y del saber intelectual, entre ellos: Edward Said, Gayatri Spivak, Homi Bhabha, Peter Hulme, Gordon Brotherston, Doris Sommer y José Rabasa. Profundizar en los debates y distintas corrientes del pensamiento colonial, decolonial, poscolonial, latinoamericanismo, excede por el momento los alcances de la presente investigación. Nos centraremos específicamente en un breve detalle de lo poscolonial, concepto que permite pensar el espíritu de ciertas obras fotográficas contemporáneas que buscan criticar y denunciar aspectos de la relación etnografía y poder colonial.

Vinculadas a los estudios culturales, ciertas corrientes teóricas han puesto en el centro de su interés la problemática de la *representación* para considerar y cuestionar cómo determinadas prácticas representacionales se han apropiado del *Otro* haciéndolo su objeto, principalmente la corriente de pensamiento denominada Poscolonialismo (y relacionada con esta los estudios del subalterno).

De esta manera, cuando hablamos de poscolonialismo en América Latina desde el punto de vista temporal surge el cuestionamiento sobre su aplicabilidad, puesto que estos países en su mayoría lograron su independencia en el siglo XIX. En relación con esto Rabasa advierte: “Obsérvese que el ‘pos’ no implica un momento en el que se ha superado el colonialismo sino la toma de conciencia de las continuidades y legados coloniales aun siglos posteriores a las independencias políticas”.¹²⁸ En este sentido, afirma que referirse al momento poscolonial en América Latina como aquel en el que surgen los estados nacionales tras las guerras de independencia, carece de rigor, porque más allá de las independencias formales pueden observarse realidades socioeconómicas y culturales en las que se reproducen estructuras coloniales bajo la modalidad del neocolonialismo, y la consolidación de neocolonialismo interno después de las guerras de independencia que sometieron a las poblaciones indígenas y negras a procesos de marginalización y exclusión.

En este sentido, Dardo Scavino en su análisis de los relatos que forjaron la constitución identitaria de América Latina, plantea que tras los procesos revolucionarios los indígenas y negros van quedando progresivamente

128 *Ibidem*: 220.

fuera de la totalidad hegemónica, planteándose una distinción entre una América “salvaje” o “bárbara” en oposición a la América “europea” o “civilizada”. Un *nosotros* que cobra preponderancia principalmente a partir de la segunda mitad del siglo XIX, una primera persona del plural que delimita a una tercera, un *ellos* –bárbaros y salvajes– que se ubican en los márgenes del procesos de modernización y occidentalización iniciado en estas tierras.

En estas naciones, tras la independencia del Imperio Español, se borra la alianza que unía a criollos e indígenas iniciándose un largo proceso de occidentalización, en el que: “Las minorías blancas siguen sometiendo a los indígenas y a sus descendientes a las discriminaciones más abyectas; y se sienten ultrajados cuando un europeo insinúa que sus países están poblados de indios”.¹²⁹

Por lo tanto, es necesario distinguir entre poscolonialismo como momento histórico y las articulaciones descolonizadoras de la crítica poscolonial, de esta manera: “Pensar lo poscolonial, ya no como mero momento posterior a las independencias formales, implica tomar conciencia de las continuidades coloniales que acarrear inevitablemente legados lingüísticos, culturales y políticos”.¹³⁰ En relación con esto Rabasa aclara que reflexionar sobre lo poscolonial en América Latina implica pensar tanto en el pasado colonial que data de la invasión europea en el siglo XVI, como en el imperialismo estadounidense que se estableció posteriormente. En un sentido similar, Laura Catelli afirma:

“Uso el término ‘poscolonial’ no para indicar un ‘después’ de la dominación colonial, sino para referirme a situaciones en que la relación de dominación colonial ha finalizado nominalmente y en un nivel político, pero donde aún subsisten prácticas discursivas y no discursivas que recrean asimetrías y jerarquías coloniales que impactan en el plano de la subjetividad. Una división tajante entre lo colonial y lo poscolonial resulta artificiosa, si no arbitraria, en la medida en que ciertas formas de dominación colonial persisten en el presente”.¹³¹

129 SCAVINO, Dardo. *Narraciones de la independencia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010: 20.

130 RABASA, J. Ob. Cit.: 221.

131 CATELLI, Laura. “Improntas coloniales en las prácticas artísticas latinoamericanas: versiones del retrato etnográfico en la *Serie 1980-2000* de Luis González Palma” en revista *Caiana* N° 5, 2014: 18.

Un punto importante a evaluar, entonces, son las resonancias contemporáneas de algunas consecuencias (políticas, económica y sociales) del colonialismo, que continúan vigentes (aun no siempre de manera evidente) en nuestras sociedades latinoamericanas. Entre estas continuidades y consecuencias podemos interrogarnos por las marcas, legados o improntas que se hallan, reactualizan y resignifican en nuestro imaginario:

“De manera similar al concepto de ‘legado cultural’ de Walter Mignolo, pensar en improntas nos permite referirnos a los modos en que ciertas formas del ejercicio de la violencia provenientes del pasado colonial son plasmadas y refuncionalizadas en el presente a través de imaginarios y prácticas visuales [...] El concepto no refiere necesariamente a continuidades lineales, sino a la posibilidad de articular en un mismo discurso crítico y disciplinar dos acciones: ‘pensar el pasado y hablar el presente’”.¹³²

La crítica poscolonial se ve reflejada en ciertas manifestaciones del arte contemporáneo en las que se cuestionan los contextos políticos, económicos, sociales y simbólicos, poniéndolos en relación con los efectos del colonialismo, buscando deconstruir las representaciones visuales y teóricas. Desde una perspectiva poscolonial, ciertas producciones artísticas van buscando cuestionar las jerarquías culturales y la supuesta universalidad de la cultura occidental, reconfigurando los imaginarios y estereotipos, intentando dar cuenta de la multiplicidad de identidades y poniendo en relación lo global con lo local, el centro con la periferia.

Siendo que estamos refiriéndonos a ciertas producciones fotográficas clasificándola como contemporánea, entonces ¿de qué hablamos cuando decimos contemporáneo? ¿Es sólo una referencia al tiempo presente, a lo actual, a las imágenes que se crean en este momento? Con lo cual todo aquello realizado en este *ahora* es contemporáneo, o ¿hay un diferencial que permite referirse a algo como contemporáneo? En este punto cabe adentrarse en la cuestión del arte, donde el término contemporáneo se estableció desde los años noventa.

132 *Ibíd.*: 15.

En este sentido, Terry Smith señala que el arte contemporáneo conforma la mayor parte pero ¿por qué no la totalidad del arte que se produce en el presente? Observa que parece haberse impuesto la idea de que se debe carecer de cualquier idea sobre qué es el arte contemporáneo, debe estar libre de generalizaciones puesto que está más allá de la historia del arte, lo cual para el autor no hace más que ocultar la verdad, puesto que ser contemporáneo significa mucho más que un ciego abrazo del presente.

Los grandes relatos de la modernidad ya no dan garantías históricas, los universalismos (como la globalización, los fundamentalismos religiosos, las competencias encarnizadas por el control del mundo y la naturaleza) se van extralimitando. El resultado de todo ello es, para Smith, que el arte se ha tornado tanto en sus formas como en sus contenidos profundamente cuestionador de su época:

“Lo que diferencia a las preocupaciones contemporáneas del arte previo es que cada obra las aborda –a veces de manera explícita, por lo general de manera implícita– no sólo para sí y para sus contemporáneos sino también, y de manera definitiva, como una inquisición sobre la ontología del presente, una que se pregunta: ¿qué significa existir en las condiciones de la contemporaneidad?”¹³³

Para Smith un pensamiento sobre el arte contemporáneo no puede realizarse sin considerar una reflexión sobre la idea misma de la contemporaneidad: ¿cuál es la actual representación del mundo? ¿De qué manera cambia en la medida en que la Europa de posguerra, la apertura de África y Asia tras la descolonización y la era de la revolución contra las dictaduras en Sudamérica parecen dar lugar a nuevas etapas? ¿Qué nuevas estructuras de poder emergen? ¿Qué respuestas se producen desde el arte a estas condiciones cambiantes? Son algunos de los interrogantes que plantea.

Smith resalta la dificultad de definir qué es *contemporáneo*, incluso en el arte –espacio donde se estableció como categoría– y explica que ya desde los años ochenta el término contemporáneo se impone para caracterizar

133 SMITH, Terry. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI, 2012: 16.

un tipo de arte que está en oposición al moderno, período histórico que ha llegado a su fin (por muy significativo que siga siendo para muchos), y afirma que lo *posmoderno* (momento en el que se buscó desnaturalizar las representaciones y ciertas verdades-etiquetas sobre la naturaleza humana, y definir las identidades desde la multiplicidad, la fragmentación y la pluralidad) puede entenderse como una etapa de transición entre las dos épocas (años setenta y ochenta).¹³⁴

Para el autor, en la contemporaneidad se enfrentan, al menos, tres conjuntos de fuerzas: 1. La globalización (y su sed de hegemonía frente a una diferenciación cultural creciente y una multiplicidad originada por la descolonización, sed de control del tiempo y de la explotación de los recursos naturales). 2. La creciente desigualdad entre las personas y las clases, que conlleva tanto el deseo de dominación (por parte de los estados, las religiones y las ideologías) como el deseo de liberación de los pueblos e individuos. 3) El nuevo paisaje de las comunicaciones que permite la comunicación instantánea.

Este conjunto de fuerzas, este estar en el propio tiempo, hace que el arte para Smith esté determinado por su situación dentro de la contemporaneidad, los marcos de interpretación del arte moderno (colonial y autóctono) ya no proporcionan un marco capaz de abarcar la totalidad de las prácticas.

Dentro del vasto flujo del arte contemporáneo, Smith delimita tres grandes corrientes, cada una con una perspectiva que la caracteriza y la hace proclive a determinados contenidos específicos y a ciertos modos expresivos. La primera pone de manifiesto la *gozosa aceptación* de ciertos artistas de las recompensas y los inconvenientes que traen aparejados la economía neoliberal, el capital globalizado y las políticas neoconservadoras, y que constituyen una estética de la globalización.

La segunda de estas corrientes agrupa a manifestaciones que difieren en sus orígenes, naturaleza y resultados, y en ella no encontraremos movimientos artísticos, sino algo similar a un *cambio cultural mundial*, al que denomina *el giro poscolonial*, que emerge tras la descolonización de las

134 *Ibíd*em: 300.

zonas que constituían el segundo, el tercer y cuarto mundo, dando lugar a “una plétora de arte determinado por valores locales, nacionales y anticoloniales, independientes y antiglobalización (los de diversidad, identidad y crítica)”.¹³⁵ Esta corriente responde a una crítica al capitalismo y a la globalización con los desplazamientos producidos tras 1989 tanto del arte moderno al contemporáneo, como en los medios culturales.

Finalmente, identifica una tercera corriente que se diferencia de las dos anteriores y es el resultado, en gran medida, del cambio generacional de los artistas. Se trata de producciones que mezclan elementos de las dos vertientes anteriores, prestando atención a las potencialidades de los distintos medios materiales, las redes de comunicación virtual y los modos abiertos de conectividad tangible, buscan aprehender lo inmediato, captar la naturaleza cambiante del tiempo, el lugar y los medios.

Específicamente, en esta segunda corriente es posible observar cómo “las críticas posmodernas de los valores modernos de la originalidad artística fueron ampliados por las críticas poscoloniales de las nociones occidentales de pureza cultural”.¹³⁶ Un discurso poscolonial que ponía en el centro de reflexión la cuestión de la identidad –lo natural frente a la construcción cultural– bajo el influjo de producciones intelectuales como las de Edward Said, Gayatri Spivak, Homi Bhabha, entre otros.

Una crítica que alcanza a la cuestión de las identidades (racial, multicultural, feminista y homosexual), en que por momentos se busca reivindicar una naturaleza esencial (la negritud, la etnia, la femineidad o la homosexualidad) frente a estereotipos negativos; y en otros momentos se propone una crítica que pone de manifiesto la *construcción social* de estas identidades contra la idea de una naturaleza esencial¹³⁷ en la que muchos fotógrafos y artistas revisionan ciertas prácticas documentales, *científicas* y de identificación para poner de manifiesto cómo se ha creado un imaginario de los otros.

En efecto, la segunda corriente individuada por Smith –el giro poscolonial– es muy fecunda para pensar algunas producciones actuales de la

135 *Ibidem*: 22.

136 FOSTER, H. (2006) *Ob. Cit.*: 617.

137 *Ibidem*: 639.

fotografía latinoamericana contemporánea y para considerar algunas observaciones que Andrea Giunta realiza en su análisis sobre el arte contemporáneo en general, y en Latinoamérica en particular.

Tanto para Giunta como para Smith, la Segunda Guerra Mundial puede considerarse un momento de inflexión, de corte, de abismo, que sembró la violencia hasta el límite de lo representable y que planteó un cambio en la circulación de la cultura a escala mundial (de Europa a Nueva York).

En el caso de América Latina, la autora plantea que se produce un fuerte cambio cultural sobre todo tras las dictaduras militares, la implementación de las economías liberales en los años 90 tras el fin de la Guerra Fría, y la llegada de internet y los nuevos medios de comunicación (comienza a anunciarse la era de la globalización y la plena integración tecnológica).

En cuanto a las producciones artísticas (prácticamente todas estas observaciones son aplicables a la fotografía, aun cuando la autora se refiera en términos generales a varias prácticas), es posible observar un *retomar el pasado desde las imágenes* pero no como mera repetición, sino desde el análisis, desde el cuestionamiento de las iconografías gestadas como parte del imaginario de la nación, un cuestionamiento de los valores, críticas que deconstruyen los cánones coloniales:

“El artista contemporáneo suele interpretar imágenes que sobreviven del pasado y que están atravesadas por un sentimiento enigmático. Imágenes que no necesariamente son parte del mundo del arte, o que lo fueron y han quedado desplazadas. Imágenes que flotan entre universos visuales, que no viven en la sala del museo, que han sido olvidadas, pero que son, en verdad, depósitos, lugares en los que sedimentan sentidos, tramas de la historia que han perdido visibilidad, cotidianeidad, pero que siguen, sin embargo, activas”.¹³⁸

El pasado es visitado, recuperado desde sus síntomas en el presente, no es ya un pasado cuestionado para anticiparse a un futuro prometido (como

138 GIUNTA, Andrea *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación Arte BA, 2014: 28.

en la modernidad), sino su interrogación desde el presente para comprender el tiempo en que vivimos. En lo contemporáneo se eleva el presente, el valor de lo inmediato, y esto es un rasgo de una época en la que los nuevos medios de comunicación han generado una nueva configuración del tiempo, un *ahora* en el que los hechos del pasado son apropiados y se activan en nuevos contextos.

Esta emergencia del pasado, igual que como sucede con ciertas prácticas contemporáneas, tiene sus antecedentes previos a su intensificación en los años noventa. En este sentido, Huyssen afirma que en la década de 1960 surgieron nuevos discursos sobre la memoria como consecuencia de la descolonización y de los nuevos movimientos sociales que buscaban revisar la historiografía. Una característica que también podemos observar en el espíritu de la posmodernidad y el intento de ruptura con los discursos modernos sobre las verdades. En los años ochenta los discursos sobre la memoria tomaron un nuevo impulso en Europa y en Estados Unidos a partir del debate sobre el Holocausto y el auge de los testimonios (a partir del que el Holocausto se transformó, en términos de Huyssen, en un prisma a través del cual podemos percibir otros genocidios y memorias locales).

El auge de la revisión del pasado y de los discursos sobre la memoria en la contemporaneidad tienen sus antecedentes en décadas anteriores, pero es especialmente tras 1989 cuando la temática de la memoria surge con mayor intensidad y con ello el desafío de pensar lo local y lo nacional. En este sentido Huyssen habla de una *cultura contemporánea de la memoria* que se observa en la última década del siglo XX (la que siguió al fin de la Guerra Fría, el fin de las dictaduras militares en América Latina y del apartheid, el avance de internet, los mercados globales y el triunfo de la ideología neoliberal), una visión del pasado que ya no mira al futuro, sino que “el pasado es evocado para proveer aquello que no logró brindar el futuro en los imaginarios previos del siglo XX”¹³⁹, a lo que agrega: “Desde la década de 1980, el foco parecería haber pasado de los futuros presentes a los pretéritos presentes, desplazamiento en la experiencia y en la percepción del tiempo que debe ser explicada en términos históricos y

139 HUYSEN, Andrea *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007: 7.

fenomenológicos”, que denomina “el foco contemporáneo sobre la memoria y la temporalidad”.¹⁴⁰

En este sentido del giro poscolonial, nos proponemos reflexionar sobre ciertas obras de la fotografía latinoamericana contemporánea, en las que se problematiza la cuestión de los pueblos originarios, buscando deconstruir los cánones coloniales, las relaciones de dependencia hacia los neoimperialismos, revisitando el pasado y sus iconografías, para hablar del presente. No obstante, previamente nos gustaría aproximarnos a ciertas cuestiones de “la fotografía latinoamericana”, indagando cómo se fue construyendo la idea de lo que es la fotografía en América Latina en términos de identidad propia, por fuera de una mirada externa. Una búsqueda también de deconstrucción de los imaginarios, pensando lo local.

2. La búsqueda de una identidad latinoamericana en la fotografía de América Latina

Los estudios sobre “fotografía latinoamericana” son relativamente recientes, no fue hasta la década de 1970 que aparecieron trabajos de investigación, coloquios y exhibiciones que ponían en escena este concepto. El Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía realizado en México en 1978 puede considerarse el punto inicial a partir del que se crearon números consejos nacionales de fotografía en distintos países de la región y la réplica de reuniones, coloquios, exhibiciones con la denominación Fotografía Latinoamericana.

Desde aquel momento inicial, las investigaciones sobre el tema, las exhibiciones, coloquios, bienales y debates se han incrementado notablemente y han variado determinados enfoques en torno a la fotografía y a Latinoamérica. Los primeros casos en su mayoría se trataban de investigadores europeos o norteamericanos que reproducían los ejes verticales de los centros a las periferias, y en función de tópicos como lo exótico, lo tercermundista, el subdesarrollo, la violencia, etcétera.

¹⁴⁰ *Ibidem*: 13.

Es a partir de la década de 1980 cuando se produce un verdadero giro tanto en las producciones fotográficas como en las investigaciones latinoamericanas: fotógrafos, curadores e investigadores buscan revertir esta visión *desde afuera* para centrarse en una definición, historiografía y producción que refleje una *autorreflexión crítica* sobre la fotografía realizada en y desde América Latina.

Precisamente en 1978 se celebró el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía en México (organizado por el Consejo Mexicano de Fotografía y con los auspicios del Instituto Nacional de Bellas Artes y la Secretaría de Educación Pública), que contó con amplia participación de fotógrafos y ponentes de distintos países. El principal eje de interrogación fue qué identifica o caracteriza a la fotografía latinoamericana.

La respuesta giró en torno al documentalismo de compromiso político y social, abogando por el realismo y condenando las intervenciones y manipulaciones de las imágenes. Esto último queda ilustrado por la presentación de Raquel Tibol, quien esgrimiendo a favor de la fotografía como medio de expresión autónomo frente a las artes plásticas afirma:

“La fotografía, por el hecho mismo de que sólo puede ser producida en el presente y basándose en lo que se tiene objetivamente frente a la cámara, se impone como el medio más satisfactorio de registrar la vida objetiva de todas sus manifestaciones; de ahí su valor documental, y si a esto se añade sensibilidad y comprensión del asunto, y sobre todo una clara orientación del lugar que debe tomar en el campo del desenvolvimiento histórico, creo que el resultado es algo digno de ocupar nuestro puesto en la revolución social a la cual debemos contribuir”.¹⁴¹

Convoca a los fotógrafos de la región al encuentro y al diálogo, para que con “elocuencia crítica” contribuyan a expresar el *Ser latinoamericano*, expresando en los siguientes términos lo que considera “la plataforma común del fotógrafo latinoamericano”: atareado con frecuencia en asuntos nacionales marcados por presiones económicas, políticas y militares, las

141 TIBOL, Raquel. “Hecho en Latinoamérica”. Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía. México, 1978: 19.

dependencias del imperialismo y de la explotación oligárquica en la que vive la gran mayoría de los países de la región.¹⁴²

Una afirmación en la que puede leerse una postura poscolonial que denuncia y critica la dependencia y continuidad colonial, reflejadas también en colonialismos internos. Un espíritu expuesto en la ponencia de Tibol pero que puede reconocerse también en “las notas” que los fotógrafos enviaron para explicar su labor y los fundamentos de sus obras, incluidas junto con las fotografías que integraron la muestra en la publicación de las memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía bajo el título *Hecho en Latinoamérica*.

En las afirmaciones de los fotógrafos se ve una constante reivindicación de las cualidades técnicas de la fotografía para la representación fiel de lo real. Una concepción en torno a lo fotográfico como mimesis perfecta de lo real, que valoriza a la imagen desde sus posibilidades técnicas de registro directo, sin intervenciones ni manipulaciones (documentalismo moderno) que lleva a una reafirmación de la fotografía como documento de denuncia comprometido con un movimiento de cambio. Asimismo, en muchas de las notas se encuentran cuestionamientos a las continuidades coloniales y las presiones imperialistas. Por ejemplo, Jorge Acevedo (México) afirma que el trabajo fotográfico debe buscar una expresión de la realidad y sus contradicciones: “Necesariamente esta producción artística deberá ponerse al servicio de la crítica y de la denuncia de la explotación, la marginación y la colonización, y no será posible ponerla en práctica sin un largo camino que la vaya limpiando de la ideología imperante y de la ruptura constante del modelo estético convencional que nos atrapa”.¹⁴³

La fotógrafa mexicana Margarita Barroso Bermeo manifiesta que el fotógrafo debe estar comprometido y ser consecuente con su época para generar a través de la fotografía una *protesta*: “Mi intención es mostrar una realidad que muchos pretenden ignorar, o que de alguna manera se nos trata de ocultar o deformar por considerarla hiriente, indignante, o

142 *Ibíd*em: 20.

143 En “Hecho en Latinoamérica”. Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía. México, 1978. Páginas sin numeración.

molesta. [...] Al hacerlo, estoy autotransformando mi conciencia hacia una postura más crítica y más humana; al mostrarlas, trato de ayudar a los demás a lograr lo mismo”.¹⁴⁴

El chileno Patricio Guzmán Campos advierte que los latinoamericanos debemos compromiso y militancia en las luchas de nuestros pueblos, de esta manera “el fotógrafo comprometido con su pueblo y su época en su lucha por conquistar su independencia y liberarse de la opresión imperialista deberá ser fiel a él y saber interpretarlo. [...] Debemos estar siempre atentos en la denuncia y ayudar mediante nuestra capacidad y sensibilidad a luchar contra la injusticia social en que viven y trabajan las mayorías nacionales de nuestros pueblos indoamericanos”.¹⁴⁵

Por su parte, Pedro Hiriart (México) se detiene también en la idea del fotógrafo comprometido con su entorno social latinoamericano, ‘sujeto a presiones exteriores’, con ‘imposiciones culturales’ y ‘mecanismos de enajenación’: “La obra es una búsqueda de identidad y un intento de subversión. Búsqueda de la identidad, borrada primero y negada sistemáticamente después. Subversión de la imagen para transformarla de un arma de control en un instrumento crítico liberador”.¹⁴⁶

Julia Elvira Mejía (Colombia), destacando que su interés es captar lo cotidiano en su contexto social, afirma: “Este contexto social ha sido descrito en Latinoamérica por medio de situaciones de pobreza, desorden, y basura sin fin ni remedio, de invasiones masivas de valores ajenos, de explotaciones turísticas de culturas autóctonas, de represiones militares, de manifestaciones de fervor religioso que conservan la esperanza y la opresión”.¹⁴⁷

Bajo este mismo tono puede reconocerse en muchas de las declaraciones de los fotógrafos una constante denuncia de la situación social latinoamericana en cuanto a choques de culturas, violencias, pobreza y marginación. En cuanto a los pueblos originarios y los afrodescendientes, hay una marcada crítica a su explotación como curiosidad turística y a su representación

144 *Ibidem.*

145 *Ibidem.*

146 *Ibidem.*

147 *Ibidem.*

desde el exotismo. Son notables también las manifestaciones de los fotógrafos cubanos por la reivindicación de la revolución y sus líderes, y de la fotografía como instrumento de la historia, liberador y concientizador.

En 1981, también en México, tuvo lugar el Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía, organizado por el Consejo Mexicano de Fotografía (creado al finalizar el primer coloquio). En esta ocasión, su director, Pedro Meyer, volvió a destacar a la fotografía documental como la expresión por excelencia de la fotografía en América Latina, la identidad latinoamericana en relación con la colonización (en términos políticos) y las dependencias y sometimientos de nuestra región por el imperialismo.

“Desde los tiempos de la Conquista y la Colonia española cuando éramos ‘el nuevo mundo’, hasta llegar a ser denominados ‘latinoamericanos’, todos aquellos pueblos al sur del Río Bravo habitamos una vastísima extensión territorial que engloba en sus límites países de habla hispana, portuguesa, inglesa y cientos de lenguas autóctonas. Estos pueblos nos encontramos con regímenes –en este año 1981– que van desde un país socialista como Cuba, hasta las dictaduras fascistas de Chile, Argentina, Uruguay y Paraguay; o pueblos que recientemente surgen de un doloroso proceso revolucionario como Nicaragua; otros que actualmente se debaten frente a la represión más furibunda contra su proceso de liberación como es el caso de El Salvador; o en Guatemala, polvorín sujeto a un súbito estallido social [...] Así podemos inventariar cada una de las naciones que forman esta geografía denominada América Latina y que sólo daría cuenta de lo heterogéneo de nuestras realidades compartidas”.¹⁴⁸

Afirmando que reconocer que la historia de la humanidad es multicultural permite superar la fase de etnocentrismos, convoca a reconocer las diferencias de los pueblos pero asimismo la unidad latinoamericana y el necesario compromiso con lo propio, reconociendo la represión y explotación sistemáticas (internas y externas) que a lo largo de los siglos hemos padecido. Sugiere así una descolonización del saber y la mirada:

148 En “Hecho en Latinoamérica 2”. Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía. México, 1981: 9.

“Hasta fechas recientes nos veíamos obligados, por falta de alternativas, a dirigir la mirada en busca de orientación y hasta de apoyo, a los centros del poder cultural de las metrópolis, a los centros donde la fotografía estaba aparentemente más desarrollada. Finalmente, y a pesar de todo, ya no estamos mirando hacia las metrópolis para recibir su guía y favor. La orientación y el apoyo en busca de nuestro desarrollo nos los estamos proporcionando unos a otros. Con interés seguimos los pasos de lo que ocurre en todas partes del mundo, pero ahora es a nivel de información. Los estímulos nos están viniendo de nuestras propias tierras, de nuestros pueblos hermanos, de nuestras realidades culturales, políticas y sociales”.¹⁴⁹

Posicionando una reflexión sobre *desde dónde* miramos y pensamos a Latinoamérica, plantea una serie de interrogantes a los que las distintas ponencias y diálogos buscaron dar respuesta: “¿Para quién y en dónde estamos fotografiando? ¿Cuáles son los parámetros para valorar nuestras obras? ¿A quiénes y dentro de cuáles contextos interesa mostrar la obra? ¿Cuáles son los mecanismos idóneos para difundir nuestra obra fotográfica? ¿Estamos interesados y dispuestos a crear ‘objetos artísticos’ sujetos al libre comercio?”.¹⁵⁰

Entre las intervenciones que se presentaron podemos nombrar: Néstor García Canclini (Argentina) con la lectura “Fotografía e ideología: sus lugares comunes”; Lázaro Blanco (México): “La calidad contra el contenido”; la analista mexicana Raquel Tibol intervino con “Mercado de arte fotográfico: liberación o enajenación”; Lourdes Grober (México), con “Imágenes de miseria, folclor o denuncia”, comentada por el escritor y analista mexicano Carlos Monsiváis y Max Kozloff; el fotógrafo cubano Mario García Joya *Mayito*, con “La posibilidad de acción de una fotografía comprometida dentro de las estructuras vigentes en América Latina”, comentada por el escritor Mario Benedetti y por Rogelio Villareal; Roland Günter (Alemania), con “La fotografía como instrumento de lucha”, comentada por Martha Rosler y Stefanía Bril; Sara Facio (Argentina), “Investigación de la fotografía y colonialismo cultural en América Latina”, entre otras.

149 *Ibíd.*: 12.

150 *Ibíd.*.

La sola lectura de los títulos permite deducir el eje temático de los diálogos. Igual que en el encuentro de 1978, la práctica documental es reivindicada, no obstante comienza a cuestionarse la supuesta 'objetividad fotográfica', manifestando la importancia del entorno sociopolítico y económico de la región, y que en las representaciones fotográficas hay un aspecto ideológico que interviene y no debe ser pasado por alto, en lo que es posible leer las críticas a la objetividad fotográfica, propia del discurso del código y la reconstrucción, señalado por Dubois.

En este sentido, García Canclini, sirviéndose de la metáfora de la cámara oscura propone una lectura de la fotografía y la ideología (en términos marxistas), no como meros reflejos de lo real sino precisamente como 'reflejos invertidos de la vida real'. Advierte así que la fotografía no copia la realidad y carece de objetividad, no se mueve en el terreno del campo de la verdad sino en el de la verosimilitud. Desafiando de esta manera lo que se venía pregonando para el documentalismo latinoamericano, propone un análisis que debe contemplar dos niveles:

“Por una parte examinará los productos culturales como representaciones: cómo aparecen registrados en una fotografía los conflictos sociales, qué clases se hallan representadas, cómo usan los procedimientos formales para sugerir su perspectiva propia; en este caso, la relación se efectúa entre la realidad social y su representación ideal. Por otro lado, se vinculará la estructura social como estructura del campo fotográfico, entendiendo por estructura del campo las relaciones sociales que los fotógrafos mantienen con los demás componentes de su proceso productivo y comunicacional: los medios de producción (materiales, procedimientos) y las relaciones sociales de producción (con el público, con quienes los financian, con los organismos oficiales, etcétera)”¹⁵¹.

Concluye su exposición afirmando que las prácticas fotográficas pueden contribuir a formar una nueva visión del conocimiento social y a transferir al pueblo “los medios de producción cultural”. La fotografía comprometida puede acabar con los estereotipos, “con las maneras reflejas de

151 *Ibíd.*: 18.

representar lo real que las ideologías dominantes nos imponen, y suscitar miradas nuevas, críticas, sobre esta tierra tan poco fotogénica”.¹⁵²

En términos similares, Víctor Muñoz (México) afirma: “La práctica fotográfica produce representaciones que materializan aspectos de las representaciones imaginarias de nuestras relaciones con las condiciones de existencia”, puesto que “esta cruzada, está constituida entre otros espacios sociales, por el ideológico”.¹⁵³

Por su parte, Roland Günter en “La fotografía como instrumento de lucha” advierte que esta puede convertirse en un medio importante para representar la realidad de manera más exacta y más compleja, por ejemplo hacer visible la conexión entre la explotación y la pobreza, la relación de estructuras sociales en la población con su modo de vida y su cultura popular, amenazada por el consumo y el colonialismo. Abogando por una estética realista, Günter afirma que el conocimiento es un poder transformador, refiriéndose con ello no al saber experto sino:

“El conocimiento elemental acerca de los destinos humanos y de los importantes mecanismos que favorecen estos destinos, que los oprimen o destruyen. [...] La fotografía y la palabra pueden si trabajan conjuntamente hacer una contribución muy importante, fomentar el conocimiento social y propagarlo”.¹⁵⁴

Comentando el trabajo de Günter, Martha Rosler también reivindica a la fotografía como arma para la lucha social, pero advierte que no hay que olvidar los significados, discursos e ideologías que intervienen en los códigos de lo visible, puesto que la fotografía, también puede reforzar y confirmar estereotipos perjudiciales: “Así, representando visualmente las características asociadas con un grupo percibido negativamente, puede parecer que la fotografía ‘demuestra’ la verdad de tales prejuicios. Aun cuando un texto presente en forma clara un significado distinto, los mitos reforzados culturalmente pueden prevalecer en último término”.¹⁵⁵

152 *Ibidem*: 20.

153 *Ibidem*: 95.

154 *Ibidem*: 44.

155 *Ibidem*: 49.

En este sentido refuta a Günter afirmando que puede ser peligroso suponer que al representar a la gente en forma detallada y específica, se puede ‘superar la enajenación por medio de la distancia, de tal manera que la gente ya no es extraña, sino amistosa, de tal manera que se crea un sentimiento fraternal’, tomando como ejemplo la exhibición *The Family of Man* que se organizó en Nueva York pero que circuló alrededor del mundo durante la Guerra Fría bajo el lema “*un solo mundo*”, mientras su patrocinador –Estados Unidos– estaba tratando de forjar un ‘nuevo orden mundial’ de dominación neoimperialista.

Sumado a ello, en las ponencias se buscó definir y convocar a una fotografía comprometida. En este sentido Mario García Joya (Cuba) observa que la llamada “fotografía comprometida” debe expresar los intereses de los pueblos y “su mensaje debe contribuir a la reivindicación de los valores más auténticos de la cultura latinoamericana, a la desajenación de las clases explotadas y al mejoramiento del hombre en general”.¹⁵⁶ Agrega que los fotógrafos latinoamericanos deben tener un núcleo de intereses comunes:

“Nuestra mayor esperanza la depositamos en que, con el tiempo, podamos concretar una acción coordinada a nivel continental. Para ello es necesario apoyar la consolidación de los grupos nacionales de fotógrafos que, con una plataforma común a favor de la descolonización cultural, la reivindicación de los valores propios, la búsqueda de una identidad en la cultura nacional [...]”.¹⁵⁷

Cabe agregar las declaraciones de Rogelio Villarreal (México), quien afirma que para crear una verdadera fotografía comprometida en Latinoamérica, los fotógrafos deben asumir un compromiso con sus pueblos vinculándose con los movimientos populares, “para que los fotógrafos en verdad comprometidos sepan expresar, con toda su inteligencia y sensibilidad, los intereses y aspiraciones de las clases trabajadoras”.¹⁵⁸

En otras intervenciones se destacó que este compromiso no es únicamente “el registro directo” a través del dispositivo fotográfico, si en esto se

156 *Ibidem*: 57.

157 *Ibidem*: 61.

158 *Ibidem*: 66.

pasa por alto que en las representaciones median ideas anteriores y se reproduce una visión estetizante de lo que se busca fotografiar. Bajo esta premisa Lourdes Grobet (México) inicia su exposición afirmando que la fotografía no puede ser considerada arte, por el contrario, es un medio de comunicación con el que se puede registrar la realidad y poner ese registro al servicio de la sociedad. Con base en ello busca diferenciar cuándo las imágenes hechas de la miseria son denuncia y cuándo son folclóricas: “Es la actitud del fotógrafo lo que marca la línea a seguir cuando se enfrenta a la miseria, lo que puede determinar si las imágenes resultantes alcanzan a trascender la miseria de los fotografiados y reivindicarlos, o si se quedan en una mera explotación visual de su apariencia, en una explotación más de los miserables”.¹⁵⁹

En este sentido Grobet afirma que para que una fotografía de denuncia sea verdaderamente liberadora no requiere necesariamente el realismo, ni la toma directa, con lo que relativiza el binomio documental-ficción que sirvió para el establecimiento del documental como modalidad discursiva:

“Un testimonio además de ser un documento es también la interpretación hecha en un momento por el fotógrafo. Escoger el lugar y el momento y encuadrar antes de disparar la cámara ya implica un acto de selección. Pero habrá momentos en que el fotógrafo que busca denunciar la miseria, que busca hacer un documento útil, tenga que recurrir a procedimientos menos directos, menos ortodoxos para evidenciar una situación dada”.¹⁶⁰

En resumidas cuentas, advierte que lo que diferencia una fotografía de denuncia de una “folclórica” es la actitud del fotógrafo, su grado de compromiso y conciencia de la situación. A lo que Carlos Monsiváis (México) refuerza advirtiéndolo: “No predico rumbos para la fotografía. Pero sí me gustaría una visión desde dentro del proceso de cohesión y/o dispersión de las clases subalternas, que con plena honestidad se dedique al registro crítico de la miseria, otro hecho central de este continente. En la tarea cultural y artística de estos años, a la fotografía le corresponde también el abandono y la crítica del “exotismo” y la pobreza “romántica”, el rechazo

159 *Ibidem*: 81.

160 *Ibidem*: 82.

de toda pretensión de “neutralizar” al mundo, la negativa a asumir, con gozo estetizante, la parte por el todo”, la visión crítica debe superar la búsqueda estetizante.¹⁶¹

En síntesis, puede observarse que en este segundo encuentro latinoamericano de fotografía, la práctica fotográfica en la región (en especial el documentalismo) continua siendo reivindicada como un medio social de cambio y para generar conciencia. No obstante, se tematiza fuertemente la cuestión de lo ideológico, de las codificaciones culturales del sentido, en que el fotógrafo debe asumir una actitud crítica y comprometida con los propios actores sociales, con conciencia plena de las situaciones a fin de no reforzar ni reproducir estereotipos, con el objetivo de encontrar una mirada latinoamericana que permita liberarnos del colonialismo. En todo ello es posible reconocer una resonancia a la críticas posmodernas de la fotografía, poniendo de manifiesto que la imagen fotográfica no es neutra ni objetiva, sino una representación atravesada por imaginarios sociales, y que tiene intencionalidad. Desde esta concepción, la fotografía puede ser un arte crítico que permite una comprensión del mundo y un cambio social.

Tres años después, en 1984 se llevó a cabo el Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, esta vez en la Casa de las Américas de Cuba, en el que participaron ponentes y fotógrafos soviéticos, latinoamericanos y europeos. Los interrogantes y argumentaciones rondaron en términos generales en lo mismo que en los encuentros anteriores. Entre las lecturas se encontraban: “La expresión de lo fotográfico”, por Raquel Tibol; “Premisas para la investigación de la fotografía latinoamericana”, por María Eugenia Haya; “¿Para quién y para qué fotografiamos?”, de Pedro Meyer; y “Estética e imagen”, por Néstor García Canclini, entre otras.

Tanto en las muestras fotográficas como en las exposiciones teóricas continúa predominando la reivindicación de documentalismo, no obstante comienza a hacerse notar un interés por explorar nuevos géneros, temas y formatos; resaltando la necesidad de crear más espacios para mostrar las producciones, como también la de fundar centros de fotografía y espacios para la formación, y una revisión historiográfica sobre la fotografía

161 *Ibidem*: 87.

latinoamericana por fuera de las historias *universales* de fotografía con su visión eurocéntrica.

Es posible observar ciertas constantes en los tres primeros coloquios. En primer lugar, el interés por pensar la fotografía latinoamericana desde una perspectiva propia, buscando descolonizar el pensamiento sobre ella, pero también la mirada sobre nuestras *realidades* y cómo las representamos (y las han representado). También, el deseo de pensar si hay algo que caracteriza a la fotografía realizada en América Latina; y si lo hay, cómo se articula con los complejos contextos sociales, culturales, económicos y políticos de cada nación en particular y de Latinoamérica en general. En cierto sentido, todo ello estuvo atravesado por la reflexión en torno a qué es Latinoamérica, qué es ser latinoamericanos, en pos de comenzar a narrar nuestra propia historia asumiendo la responsabilidad de no reproducir los cánones coloniales.

En 1996 y a casi veinte años de celebrarse el Primer Coloquio, tuvo lugar el V Coloquio Latinoamericano de Fotografía, cuya sede también fue México. Desde las presentaciones puede reconocerse ya un “camino de reflexiones transitado” en el que se reivindica a la fotografía “como parte de la producción cultural de América Latina”¹⁶² y a los coloquios como un espacio de encuentro y diálogo “para reflexionar, estudiar, escuchar y discutir sobre la fotografía como un lenguaje que nos une como hombres y mujeres contemporáneos”, lo que implica “una reflexión sobre nuestro momento y nuestro tiempo, sobre la realidad o las realidades que estrechan o fragmentan la posibilidad de una acción conjunta para estructurar y construir, en el nuevo milenio que toca a la puerta, un mundo de mayor equilibrio y justicia para todos”, reafirmando con ello la imagen como un arma de lucha.¹⁶³

De esta manera, en las presentaciones se convocaba a retomar las inquietudes que se habían presentado en el primer coloquio de 1978: “Lo que es *ser* latinoamericano, para discutir sobre el ser latinoamericano, para

162 TOVAR, Rafael “Presentación” en Memorias del V Coloquio Latinoamericano de Fotografía. México: Centro de la Imagen, 2000: 7.

163 MENDOZA, Patricia “Presentación” en Memorias del V Coloquio Latinoamericano de Fotografía. México: Centro de la Imagen, 2000: 9.

preguntarnos si un concepto geográfico define la mirada o si genera una entidad; si las circunstancias históricas que nos unen o el lenguaje común marcan una importancia en la forma de ver, gestando un sueño casi bolivariano traducido a la mirada, o si lo que importa ahora es conciencia ética de su acción transformadora”.¹⁶⁴ En este sentido, se buscó revisar cuáles fueron los discursos y discusiones que sustentaron este pensamiento sobre la fotografía latinoamericana.

El encuentro, además de una gran muestra fotográfica, contó con la lectura de dos ponencias magistrales que tematizaron desde un punto de vista histórico y teórico a la fotografía; también se realizaron mesas centrales especializadas en las que se profundizó la reflexión sobre los usos de la imagen fotográfica.

La primera de las ponencias magistrales, titulada “Tres carabelas rumbo al próximo milenio”, estuvo a cargo de Pedro Meyer. En ella reconoce que desde el Primer Coloquio de Fotografía de 1978 se habían suscitado profundos cambios, tanto en la fotografía como en América Latina. Haciendo referencia a la globalización, con sus grandes y aceleradas migraciones, y también a los cambios que acarrea la digitalización, Meyer propone una serie de interrogantes: “Si hablamos de ‘fotografía latinoamericana’, ¿a cuál fotografía nos estaremos refiriendo?, ¿a la que se origina en determinado territorio?, ¿a la que se crea a partir de cierta sensibilidad y herencia cultural?, ¿a la que sólo retrata las caras de América Latina? Mi pregunta sería: ¿qué condición debe reunir una obra para adquirir la carta de ciudadanía latinoamericana?”.¹⁶⁵

Genera con ello un desplazamiento de sus propias intervenciones en los coloquios anteriores en cuanto a la búsqueda de una definición homogénea y abarcadora de la fotografía latinoamericana, para pensar ahora no ya en términos geográficos y situados, sino en el nuevo contexto mundial de globalización, sobre lo cual afirma:

164 *Ibidem.*

165 MEYER, Pedro “Tres carabelas rumbo al nuevo milenio” en *Memorias del V Coloquio Latinoamericano de Fotografía*. México: Centro de la Imagen, 2000: 17.

“[La fotografía latinoamericana] ha perdido esa nitidez conceptual con la que originalmente la habíamos trazado. Pienso que a medida que pasa el tiempo tendremos que ir encontrando nuevas fórmulas que presenten el tema de la identidad de manera más actual. Tendremos que ampliar el espacio que da cabida a lo que consideramos ‘latinoamericano’ y al mismo tiempo responder a la necesidades particulares de identidad que se presentan distintas para cada individuo y para cada región”.¹⁶⁶

En cuanto a los cambios en la fotografía, auspicio que las nuevas tecnologías pueden colaborar en ampliar el espacio de circulación de la latinoamericana; también se desplaza de la idea del documentalismo como medio de registrar fielmente lo real, para reivindicar otras formas de las prácticas fotográficas en las que se muestren “las ficciones de lo real y de las imágenes”.

La segunda conferencia magistral “El elogio del vampiro” fue leída por Joan Fontcuberta; sobre su teoría y cuestionamientos hicimos referencia en la primera parte de este trabajo, en su intervención en el V Coloquio de 1996 ya exponía su visión sobre la necesidad de abandonar la idea de que la fotografía es un espejo, una representación fiel de lo real. Recordemos que para este momento los debates en torno a la digitalización de la fotografía habían alcanzado resonancias internacionales, poniendo en cuestionamiento muchos de los conceptos sobre los que se había levantado el pensamiento respecto a lo fotográfico y la fotografía.

Las mesas temáticas se organizaron en torno a premisas como “Medios alternativos”; “La modernidad en la fotografía latinoamericana”; “Nuevas referencias históricas en Latinoamérica: pasado”; “Nuevas referencias históricas en Latinoamérica: presente”; “La experiencia de la transterritorialidad”; “Tendencias y alternativas de la fotografía documental”, entre otras.

Si se observan en detalle los títulos de las mesas de debate, no sólo puede deducirse los temas abordados en general en el coloquio, sino los cambios respecto a los encuentros anteriores. Los debates giraron en torno a

166 *Ibidem.*

nuevas cuestiones que abrían el campo para pensar la fotografía realizada en América Latina desde nuevos ángulos, marcando una diferencia entre el pasado y el presente, donde el nuevo orden mundial y la globalización llevan a incorporar autores y visiones internacionales que sirven para volver a pensar los discursos que sirvieron para la reflexión de la fotografía latinoamericana hasta el momento. Se hace evidente la necesidad de pensar las nuevas tecnologías y los cambios en las prácticas fotográficas con el advenimiento de la digitalización y nuevos medios de circulación.

En efecto, puede observarse un espíritu de época respecto a la reflexión sobre la fotografía, que es común a distintos pensadores de todo el mundo. Profundos cambios maduraron en la fotografía latinoamericana a partir de la década de 1990, tanto en los temas como en los modos de representación, marcados hasta entonces principalmente por el documentalismo de estilo moderno.

Con base en lo anterior, es posible afirmar que desde los años noventa bajo la denominación “fotografía latinoamericana” se ha buscado definir una identidad latinoamericana abordando una posición crítica respecto al contexto sociopolítico de la región¹⁶⁷, lo que se refleja tanto en los modos de representación como en las temáticas abordadas y la recuperación y resignificación del pasado en el presente, principalmente en lo que respecta al pasado prehispánico, al colonialismo y al poscolonialismo (en un contexto marcado por las vivencias de las dictaduras cívico militares y la implementación de las políticas neoliberales).

En este sentido la conjunción de ambos conceptos, fotografía y Latinoamérica, comienza a plantearse con resonancias menos homogéneas y homogeneizantes. Como bien afirma Castellote: “Lo primero será reconocer que el término ‘latinoamericana’ no implica una unidad de la que esperar una coherencia y una comunidad de intereses y de sensibilización. El mismo término tiende a ser considerado un reduccionismo y, por ello, una etiqueta clasificadora”.¹⁶⁸

167 Tal como lo plantea: KOSSOY, Boris *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La Marca, 2001.

168 CASTELLOTE, Alejandro. *Mapas abiertos: fotografía latinoamericana*. Madrid: LUNWERG. 2007: 5.

Como hemos visto en los capítulos precedentes, en las últimas décadas del siglo XX tuvieron lugar ciertos cambios que abrieron camino a nuevas prácticas fotográficas y la renovación de los lenguajes: las transformaciones en el arte y la idea de un arte contemporáneo profundamente crítico de su contexto; los cambios en el documentalismo a partir de los que se incorporan nuevas formas de representación por fuera de los cánones modernos; el avance del mundo global (con la implementación progresiva de políticas liberales en países que habían sido categorizados como segundo, tercer y cuarto mundo); el giro poscolonial que llevaba a repensar las identidades desde lo local, lo nacional y lo propio; y finalmente, la digitalización de los dispositivos de producción de imágenes y la llegada de los nuevos medios de comunicación con base en internet (cuyas consecuencias sobre la percepción del tiempo y del espacio han modificado los modos de socialización, las comunicaciones en general, la emergencia de nuevos sujetos, nuevas prácticas, nuevas formas de relacionarnos con las imágenes e interpretarlas, etcétera).

Con respecto a esto, en América Latina es posible observar que la violencia a partir de las dictaduras militares que comenzaron a establecerse en los años sesenta y la implementación de las políticas liberales en la década de 1990¹⁶⁹ fueron factores que generaron un fuerte cambio en la forma de pensar la propia identidad. Ambos puntos pueden considerarse dos ejes centrales para reflexionar sobre las temáticas abordadas en distintas producciones fotográficas (la temática considerada en sí misma como un rasgo de contemporaneidad) y que marca a su vez los modos de representación en un contexto donde se producen profundos cambios en los lenguajes fotográficos.

Como vimos, en los años ochenta cobró un papel importante la cuestión de la reconstrucción del pasado y los discursos sobre la memoria. Como explica

169 Tal como explica Huyssen: “En América Latina, el desvanecimiento de la esperanza de modernización adoptó diversas formas: ‘la guerra sucia’ en Argentina, la ‘caravana de la muerte’ en Chile, la represión militar en Brasil, la narcopolítica en Colombia. La modernización transnacional se modeló a partir del Plan Cóndor en un contexto de paranoia por la Guerra Fría y una clase política antisocialista. Las frustradas esperanzas de igualdad y justicia social de la generación de los setenta fueron rápida y eficazmente transformadas por el poder militar en un trauma nacional en todo el continente. Miles de personas desaparecieron, fueron torturadas y asesinadas. Otras miles fueron empujadas al exilio” (Huyssen, 2001: 7).

Huyssen, los discursos sobre la memoria y el debate sobre el significado de determinados acontecimientos históricos cobra un impulso sin precedentes en Occidente, un giro hacia el pasado que contrasta con los imaginarios de principio de siglo, cuyas promesas de progreso no hacían más que mirar hacia el futuro.¹⁷⁰ Esta promesa de modernización y los impactos devastadores que tuvieron en la región políticas como el Plan Cóndor y la posterior apertura al neoliberalismo dieron lugar también a discursos que proponen una revisión identitaria que busca recuperar parte de nuestra historia, en términos de origen y colonización, una colonización que es revisitada en el presente como una visión crítica del contexto contemporáneo.

En este sentido, se observan ciertas producciones fotográficas de las últimas décadas en las que estas cuestiones se tornan centrales, y en las que, como observa Andrea Giunta, es posible ver un “retornar el pasado desde las imágenes” pero no como una mera repetición, sino desde el análisis, desde el cuestionamiento de las iconografías gestadas como parte del imaginario de la nación, un cuestionamiento de los valores que deconstruyen los cánones coloniales: “El pasado es visitado, recuperado desde sus síntomas en el presente, ya no es un pasado cuestionado para anticiparse a un futuro prometido (como en la modernidad) sino su interrogación desde el presente, para comprender el tiempo en que vivimos”.¹⁷¹ A partir de esta idea, buscamos analizar casos en los que se problematiza la cuestión de los pueblos originarios, y en los que a su vez puede “leerse” una resignificación de los modos de representación, deconstruyendo imaginarios que sirvieron para crear una imagen de *otredad*.

170 HUYSEN, Andreas “Medios y memoria” en FELD, Claudia y STITES MOR, Jessica (comp). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

171 GIUNTA, A. Ob. Cit.: 28.

3. Tres autores, tres miradas

3.1. Luis González Palma. Del blanco, el sepia y la negación de la mirada

Luis González Palma nacido en Guatemala en 1957; actualmente vive y trabaja en Córdoba, Argentina. Siendo arquitecto, se inició en la fotografía de manera autodidacta, buscando un medio de expresión que le permitiera plasmar en imágenes sus miedos más profundos y sus inquietudes en torno al tiempo, la vida y la muerte.

Recorrer la obra de González Palma es adentrarse en un camino onírico de imágenes que nos interceptan desde los más profundos sentimientos humanos. Sus fotografías, más cercanas al sueño, crean y recrean escenas donde el artificio cuestiona e interroga una realidad que se manifiesta en toda su ambigüedad. Situaciones, retratos y escenografías creadas por el autor a partir de construcciones que metaforizan dichas representaciones y nos obligan a ir más allá de lo que muestra la imagen.

De la vasta obra de González Palma nos interesa analizar una serie de fotografías que realizó entre las décadas de 1980 y 1990. Todas corresponden a retratos que comparten cierta unidad estética y en cuya repetición se logra una reiteración del sentido en cuanto a la representación del Otro. Sobre este trabajo González Palma afirma que surgió como reacción a la fotografía documental y a cómo se representaba entonces a las poblaciones indígenas desde el exotismo en Guatemala. En palabras del autor:

“Se creaban fotografías en las que se resaltaban, por ejemplo, los colores de los trajes típicos de los indígenas y se los trataba más como un objeto turístico que como un individuo que padecía una situación social muy compleja. Yo no he buscado que mi trabajo se leyera desde un punto de vista de los Derechos Humanos o como una carga social particular. Lo que me interesaba era la mirada, era la negación de la mirada y el encontrar personajes que fueran como espejos ante una incertidumbre existencial [...] En el caso de los indígenas, en los registros fotográficos de los que hablaba antes, tanto en la fotografía de promoción turística

como en la producción documental del conflicto armado, la mirada de esas personas estaba negada o jerárquicamente establecida: tú estás arriba y ellos están abajo. A mí me interesaba generar una mirada horizontal”.¹⁷²

Partiendo de estas premisas realizó una serie de retratos que conforman dos bloques de nueve imágenes cada uno, dispuestos como tableros que recrean el viejo juego de lotería que consistía en una tabla de imágenes y objetos identificados con su nombre, utilizado por los españoles para enseñarles la lengua española a las poblaciones originarias de América Latina.¹⁷³

Inspirándose en ello, González Palma realiza una serie de fotografías donde el cuerpo se une y es interceptado por objetos; o mejor, los distintos elementos son corporizados por los retratados resignificando una práctica cultural que tiene su origen en la desigual relación que se estableció en la ocupación de América.

Como puede observarse la *Lotería I* se compone de nueve retratos denominados cada uno con un nombre que lo identifica, de izquierda a derecha y de arriba abajo: La Luna, El Rey, La Muerte, La Máscara, La Rosa, La Dama, El Diablo, El Pájaro, La Sirena. Todos estos retratos, igual que otras imágenes a las que haremos referencia, se encuentran viradas al sepia e intervenidas con zonas en blanco puro, principalmente los ojos que quedan resaltados por el blanco que los separa del sepia general de la imagen. Asimismo, como iremos detallando, hay ciertos elementos que también aparecen en blanco dialogando con la mirada de los retratados.

El virado a sepia es una constante en la obra de González Palma y está inspirado en un procedimiento que consiste en dar apariencia de envejecimiento a ciertas artesanías aplicándoles betún de Judea. El artista explica:

172 Las referencias a las declaraciones de Luis González Palma provienen de una entrevista que le realicé en el año 2013 en el marco de la presente investigación.

173 Con relación a esto, Miguel Rojas Mix (2006) plantea que la imagen se ha utilizado históricamente en diferentes religiones con una función pedagógica y evangelizadora. En el caso de América se servían de las imágenes para enseñar el evangelio a los iletrados. Por ejemplo *La Biblia Pauperum*, cuyo nombre deriva del latín y quiere decir “Biblia de los pobres”, está compuesta principalmente por imágenes.



LUIS GONZALEZ PALMA
LOTERIA I 1988-1991

Técnica: Fotografía más técnica mixta. Medida: 150 x 150cm.
(La Luna-El Rey-La Muerte-La Máscara-La Rosa-La Dama-El Diablo-El Pájaro-La Sirena)

“Yo quería insistir en la mirada de esas personas que, con esos rasgos visuales, miraban a cámara con potencia y dignidad, lo que no se encontraba en las representaciones de Guatemala de esa época. El blanco de los ojos era una insistencia en ello que decía ‘aquí estoy... mírame’, los otros blancos de la imagen cumplían una función compositiva, lo que a mí me interesaba esencialmente era el blanco de los ojos. El resto de los blancos eran decorativos, yo no le otorgaba otra función es ese momento”.

No obstante, en nuestro análisis consideramos que las zonas blancas no sólo colaboran en una cuestión compositiva y estilística, sino que pueden pensarse en diálogo con el blanco de los ojos, en otras palabras: dicha interrelación puede ser leída como una crítica sobre la intervención de los colonizadores en la cultura de los pueblos originarios de América Latina. Precisamente el uso del blanco puro permite señalar, indicar y resaltar la compleja y violenta relación que se generó con la ocupación europea, y –como hemos visto– el complejo proceso de construcción de identidades a partir de la identificación de las poblaciones blancas como un *nosotros* que busca diferenciarse de un *Otro indígena* que encarna la imagen de lo que los europeos y sus descendientes nacidos en América buscan alejarse y diferenciarse. Detengámonos en algunas imágenes y cuestiones claves en torno a las fotografías que integran *Lotería I*.

La primera imagen, La Luna, corresponde al retrato de una mujer ubicada de perfil sobre un fondo que simula un telón blanco de estudio creado a partir de dos pliegos unidos con cinta. La mujer lleva en el rostro, o mejor, su rostro queda oculto por una máscara en forma de luna menguante, sostenida por una soga que la amordaza a la altura de la boca y de los ojos. En esta soga se halla el blanco puro de la imagen, contrastando con su cuerpo desnudo, expuesto en primer plano, que también se encuentra atado con una soga, sólo que más fina y del mismo tono de la piel. Los brazos estirados hacia el ángulo inferior crean una tensión visual que lleva la mirada hacia el ángulo inferior de la imagen remitiendo a la idea de *cuerpo condenado y maniatado*.

Si nos detenemos en esta última cuestión de la conjunción del cuerpo condenado y la máscara - Luna, se ve una referencia a la cosmovisión de las culturas indígenas en torno a ciertos elementos. Claudia Lira, resumiendo los resultados de su investigación del rol de los animales en las culturas de los pueblos originarios de América, explica que la luna está asociada a ciertos actos rituales vinculados con la fertilidad y el poder (muchos relacionados a la sangre y al degüello). La Luna, que en este caso adopta la forma de máscara, es asociada por los indígenas a la fertilidad, la agricultura y la transmutación, porque pasa por cuatro fases de crecimiento o transfiguración hasta desaparecer y fallecer, para volver a remontar una vez más en el cielo nocturno.¹⁷⁴

174 LIRA, Claudia “El animal en la cosmovisión indígena” en revista *Aisthesis* N° 30, 1997.

Siguiendo con la estética antes descrita, *El Rey* presenta el retrato de frente de un hombre coronado; en la corona y en sus ojos el autor ubica el blanco. No es la única oportunidad en la que González Palma hace intervenir una *corona*, por lo cual es necesario distinguir el tipo de corona empleada, puesto que el cambio en su fisonomía tiene una significación distinta en cada caso. En el retrato del Rey la corona remite directamente a las utilizadas por los europeos como distinción de poder, objeto distinto a lo que se observa en las imágenes e iconografías indígenas. En esta imagen se produce un desplazamiento de sentido entre el título de la obra en cuanto a la corona europea, connotado por el objeto en sí mismo, y el cuerpo del indígena que adopta un lugar jerárquico que le fue históricamente negado tras la colonización.

La tercera imagen, *La Muerte*, presenta el vientre de perfil de una mujer embarazada que tiene entre las manos a la altura del pecho una calavera blanca. Asociando esta a los muertos, puede interpretarse como una veneración a sus ancestros y la continuidad de una cultura, encarnada en el futuro nacimiento; o por el contrario, la calavera blanca connota el genocidio y etnocidio cometido en las tierras americanas y el intento de justificarlo con teorías que proclaman la superioridad de razas y pueblos a partir de cuestiones biologicistas.

Pero no se queda ahí, continuando con el análisis de Lira, la autora explica que en la cosmovisión de los pueblos originarios de América, la cabeza tiene un rol especial, “en estas culturas el alma o la fuerza del individuo se encuentra en los huesos o en la cabeza, de ahí que los guerreros sellen las cabezas que cortan de sus enemigos, porque de esa forma capturan su poder, haciéndose ellos, por esa causa, más fuertes”.¹⁷⁵ Puede agregarse que las cabezas (tanto de animales como de humanos) son elementos asociados a la posibilidad de potenciar la fertilidad, por lo que poseer una parte del cuerpo, principalmente los huesos, sus garras, cabezas, dientes o piel, hacen más eficaces a los rituales.

Esto último puede observarse también en otra imagen de *La Lotería I*, titulada *La Máscara*. Como en la primera imagen, se oculta el rostro con una máscara sujetada por una soga blanca. La máscara es la calavera de un venado. Como en la anterior, se pone de manifiesto la cuestión de la

175 *Ibidem*: 136.

posesión de los huesos como símbolo de poder, pero asimismo la cabeza atada por la sogá blanca, oculta y trasmuta lo humano hacia lo animal.¹⁷⁶ Desde la cultura occidental podemos pensar en la cuestión de la cacería y ciertas costumbres de esta práctica, en que la cabeza del animal es colocada como trofeo en los muros de los hogares, connotando una vez más la multiplicidad de interpretaciones posibles sobre un mismo objeto desde distintas cosmovisiones.

En el centro del tablero está el primer plano de frente de una mujer que mira fijo a cámara: La Rosa. Vemos nuevamente la figura de la corona, sólo que esta vez es una corona de muertos, compuesta por flores, hojas secas y una calavera; naturaleza muerta que contrasta con las cuatro rosas blancas que dialogan con el blanco de los ojos. Salta a la vista la relación con la iconología católica de Santa Rosa –primera santa del hemisferio americano, santificada como Patrona de Lima (Perú), del Nuevo Mundo y las Filipinas, venerada por muchos países del sur del continente– cuyo origen español es desplazado en la imagen de González Palma por el cuerpo de la indígena.

Junto a La Rosa, encontramos a La Dama. En esta fotografía se crea una fuerte tensión entre el título de la obra, las alas de ángel en la espalda de la muchacha y su actitud corporal. Esta imagen rompe con las clásicas representaciones “angelicales” de estos seres celestiales y con los estereotipos asociados a “las damas”. Precisamente, puede pensarse a la Dama como la mujer que encarna las virtudes de determinada época en cuanto a la clase social, la actitud corporal y la formación de las mujeres. En esta fotografía, el autor confronta esas asociaciones corrompiéndolas a partir de la representación de una mujer cuya postura, gesto y vestimenta rompe con los estereotipos occidentales-europeos sobre el comportamiento y pose que una dama debe tener. Podemos pensar, basándonos en lo desarrollado en el capítulo anterior, en cómo se representaba a la mujer indígena con

176 En Occidente ha sido frecuente la producción de representaciones híbridas y zoomórficas, en donde lo humano se carga simbólicamente con ciertas apariencias y atributos animales. Por ejemplo: los antiguos egipcios y sus figuras en las que los hombres tienen cabeza de animal y cuerpo humano, las sirenas y muchas imágenes de las más variadas en las mitologías antiguas, los Bestiarios creados por poetas, filósofos, escritores, pintores, etcétera, en los que lo humano y lo animal entran en relación.

el tronco desnudo –en contraposición con la representación de la mujer blanca de la época–, a las cuales se les daba apariencia de retrato etnológico en los que se resaltaba el salvajismo y exotismo de esas poblaciones alejadas del progreso y la civilización.

En el centro del tablero está la fotografía *El Diablo*, personificado por un hombre desnudo, de pie y erguido, con el rostro oculto tras una máscara blanca de largos cuernos, que nos remiten a las clásicas representaciones de Satán. El diablo es identificado por el cristianismo como un ser sobrenatural, maligno y opuesto a Dios, generalmente representado como una bestia. Precisamente, la palabra Satán deriva de “adversario” y es la cara opuesta de Dios, porque incita al hombre al mal y al pecado, y es asimismo el lado opuesto de los ángeles. Puede verse aquí la alusión al exotismo y salvajismo connotado a través de imágenes que burlan las iconologías clásicas desde una visión trágica en la representación de la cuestión indígena.

El siguiente retrato, titulado *El Pájaro*, presenta a un hombre mirando fijo a la cámara, cubierto hasta el cuello por una túnica negra, quien a los costados del rostro (a la altura de las orejas) lleva dos alas de pájaro cuyas plumas blancas dialogan con el blanco de sus ojos. El último retrato de *Lotería I*, *La Sirena*, es el primer plano de una mujer con iluminación rasante desde el lado derecho de la imagen que deja sólo la mitad del rostro iluminada. Sobre la boca están superpuestas espinas de un pez que parecen silenciarla. Este espinar carga con el blanco de la imagen y entra en resonancia con el título de la fotografía. Las sirenas pertenecen a la mitología griega (se encuentran también en otras culturas europeas) y refieren a mujeres hermosas (las ninfas) cuyo cuerpo en lugar de piernas posee cola de pez. El espinar de pez sobre la boca de la mujer parecería sugerir el advenimiento de una cultura externa y ajena que viene a silenciar a la local.

El segundo tablero, *Lotería II*, presenta nueve imágenes que siguen la misma lógica: *El Pescado*, *El Sol*, *El Gorro*, *La Corona*, *El Ángel*, *La Bandera*, *La Estrella*, *El Venado*, *El Cabro*.



LUIS GONZALEZ PALMA
LOTERIA II 1991-1992

Técnica: Fotografía m's técnica mixta. Medida: 150 x 150cm.
(El Pescado-El Sol-La Corona-El Angel-La Bandera-La Estrella-El Venado-El Cabro)

Si se observa cada una, se ven muchas cuestiones de las imágenes que componen el anterior tablero, ítems relacionados tanto a una cuestión estética y estilística, como a la reiteración de elementos, significaciones y re-significaciones.

Por ejemplo, igual que en la última imagen del primer tablero, en el primer casillero de *Lotería II*, El Pescado corresponde al retrato de una mujer cuya boca está cubierta por dos espinas. A diferencia de la anterior, el

título se centra en el elemento y no en la mujer. Ella, diferenciándose de muchas de las fotografías descritas, está con los ojos cerrados. Como hemos visto, en la cosmovisión indígena existe un fuerte lazo y unión entre el hombre y el animal. Esta unión está muy presente en los relatos en donde, según Lira, hay versiones que plantean que:

“La primera humanidad fue destruida por olvidar rendir culto a los dioses y al ser aniquilados estos hombres fueron convertidos en animales. La transformación como castigo, en este caso, viene a explicar el poblamiento de todos los planos terrestres por las distintas especies. Este varía según la cultura, y dependen también de cuál sea la era destruida. Algunas mitologías plantean la existencia de cuatro edades, y las otras de dos o tres, pero la que invariablemente se recuerda es la destrucción del mundo por un diluvio, después del cual los hombres fueron convertidos en peces”.¹⁷⁷

Se hace latente aquí una cosmovisión en la que los hombres tienen una ascendencia animal a través de un híbrido que pone en conjunto mujer y pez. Asimismo puede pensarse la cuestión de la destrucción de un mundo y una cosmovisión que quedó desplazada por la cultura occidental europea tras la colonización (un nuevo diluvio).

Esto puede observarse en otros retratos (que no integran los dos cuadros de *Lotería*), por ejemplo la imagen titulada *El Secreto*: una fotografía envejecida, virada al sepia y oscurecida con sectores en negro de donde surge reiteradamente el rostro de una joven, mitad sepia y mitad blanco y negro. La boca de la muchacha queda intervenida, cual papel arrancado que deja ver la boca en blanco y negro, hasta desaparecer hacia el final. Nuevamente el blanco puro de la imagen se sitúa en la crítica al silenciamiento de tradiciones y costumbres.

La segunda hilera de la *Lotería II* comienza con la imagen La Corona personificada por una niña. Aparece nuevamente la corona, que ya no es ni un objeto precioso ni un arreglo floral, sino una corona de espinas, símbolo

177 LIRA, C. Ob. Cit.: 136.

crisiano por excelencia de la pasión de Cristo cuya función era humillarlo. Esta imagen se repite en una obra posterior de González Palma, que no compone ninguna de las dos loterías y que se denomina *Retrato de niño*, en el cual se desplaza el sentido a partir del título del objeto (la corona) al individuo (el niño).



LUIS GONZALEZ PALMA
RETRATO DE NIÑO 1990-92
Técnica: fotografía más técnica mixta
Medidas: 80 x 125cm.

Miguel Rojas Mix plantea que las iconologías religiosas son figuras creadas para la veneración y la plegaria, en las que la inmovilidad de las figuras crea una distancia de lo humano y expresa lo celestial con lo terrenal. El autor agrega que en Occidente hasta el siglo IX había un sentir anticónico y el Dios Padre no podía ser representado pues no tenía forma material. Distinto es la iconología de Cristo, sus primeras representaciones hasta el siglo IV son alegóricas (como el pez, el Criósfora, el portador del carnero) y en la versión cristiana el buen pastor, salvador de las almas, el cordero místico y la cruz. Sobre ello Rojas Mix concluye: “El cristianismo se difundió durante la colonización con los modelos de Cristo sufriente, que señalaba al indio resignación para aceptar el dolor de la conquista, no circulaba la imagen del Cristo triunfante, el resucitado, que inspira el deseo de renacer”.¹⁷⁸

178 ROJAS MIX, M. Ob. Cit.: 90.

El renacer en esta obra está simbolizado, en cambio, a partir de elementos relacionados con la cosmovisión indígena y su relación con el universo. Dichos elementos son el sol, la luna y la estrella, los que remiten a la idea de transmutación. Este es el caso de dos imágenes de la *Lotería II: El Sol y La Estrella*.

En el centro de este segundo tablero encontramos el retrato de un hombre titulado *El Ángel*, que remite a las representaciones clásicas de estos personajes celestiales, su gesto de bondad, sumisión y las manos juntas a la altura del corazón, entran en tensión con las alas blancas de pájaro que surgen de la espalda a partir de alambres. Se ve aquí el desplazamiento de creencias entre el cristianismo y las creencias locales en torno a lo sagrado, a partir de la colonización y los procesos de evangelización.

Junto al ángel, está La Bandera, en la que un hombre de frente a la cámara se apunta a la sien con un revólver, cuyo disparo lanza la bandera de Guatemala. La posición del brazo podría relacionarse con un suicidio, pero también con la idea de ejecución. La ejecución que dispara una bandera puede pensarse como el genocidio de estas poblaciones y el intento de eliminar las culturas locales en nombre de los nacientes estados nacionales latinoamericanos tras las independencias. Pero también remite al difícil momento histórico que se vivía en Guatemala, con una Guerra Civil que duró 36 años dejando como saldo aproximadamente doscientas mil muertos, muchos de ellos víctimas de las políticas contra las poblaciones indígenas con el fin de apropiarse de sus tierras.

La penúltima imagen del tablero, El Venado, se produce a partir de la conjunción de elementos presentes en otras imágenes. En primer lugar, la máscara que oculta el rostro es el cráneo de un animal y remite a la fotografía que encarna al diablo en la *Lotería I*. Además se ven los senos de una mujer (presentes en la imagen La Luna y ausentes en otras representaciones de mujeres a las que se les ve el rostro), también la cabeza de venado que está rodeada por una corona de rosas blancas, sólo que esta vez están marchitas. Los blancos de esta imagen se encuentran en los cuernos y los colmillos; en sus partes más finas para ser más específicos, tal como sucedía en la corona de espinas que carga la niña. Los cráneos de animales que ocultan los rostros remiten a las prácticas de la frenología y la craneología,

donde a través del estudio de los rasgos físicos de los individuos se buscaba clasificar y jerarquizar a los distintos grupos humanos. Además podemos pensar en cómo se representaba a las mujeres desde la idea de una sensualidad exótica y primitiva en las postales etnográficas de fines del siglo XIX y principios del XX. En las imágenes de González Palma puede leerse una referencia a esos estereotipos, sólo que en este caso las mujeres aparecen con el rostro cubierto, y a veces sus cuerpos sujetos, lo que remite a la idea de deshumanización en las escenas étnicas.

La última imagen del segundo tablero, El Cabro, presenta una mujer de perfil, con una vincha blanca tejida que sostiene un gran cuerno de carnero, la dirección de la mirada hacia la derecha de la imagen nos hace volver hacia atrás a recorrer cada imagen del tablero nuevamente. Este retrato, junto con La Luna (la primera imagen de *Lotería I* y la última de *Lotería II*) son las dos únicas imágenes donde el autor utiliza el retrato de perfil, lo cual genera un ida y vuelta a partir de la dirección de las miradas de las imágenes de los dos tableros, sin dejarnos salir de ellos.

Por fuera de estas dos loterías encontramos otras imágenes del autor que dialogan con las anteriores. En primer lugar nos detendremos en el retrato de una niña titulado *La mirada crítica*. Se trata de un primer plano; la cabeza está rodeada, envuelta y circunscrita por una cinta métrica que indica la medida del cráneo. Este elemento puede relacionarse con las violentas políticas de eugenesia empleadas para clasificar a las poblaciones indígenas en términos raciales.

Como las anteriores, este retrato también está virado al sepia en la postproducción fotográfica y el color de la imagen es interceptado por un blanco puro en los ojos que resalta la mirada intrépida de la niña. Sobre esta imagen, González Palma se detiene a explicarnos que más allá de las lecturas antropológicas que pueden realizarse sobre ella, su intención era reflexionar en torno al propio proceso fotográfico, y aclara:

“La cinta métrica para mí tiene que ver con los juicios de valor que se tienen desde la elección del modelo hasta la venta de la foto. De esa imagen se han hecho lecturas desde la antropología, en ese momento yo no lo pensé desde ese lugar, lo pensaba más

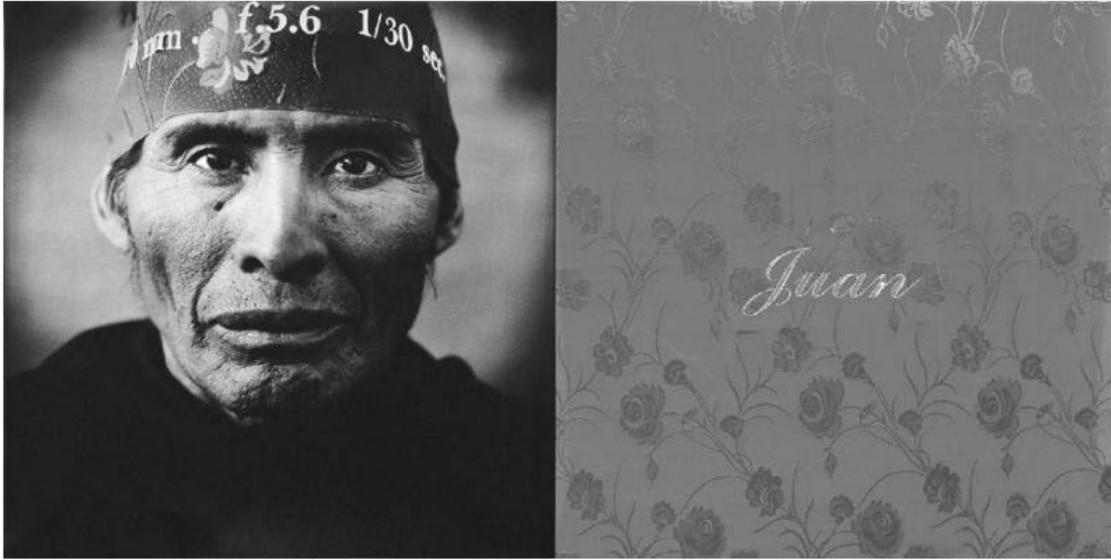


LUIS GONZALEZ PALMA
LA MIRADA CRÍTICA 1998
Técnica: fotografía más técnica mixta
Medidas: 100x50cm

desde el sentido de que si yo quiero tomar una foto hay toda una selección y a partir de ahí toda una serie de juicios que pasan por el crítico, el galerista y los compradores de esa imagen, y el retratado como individuo ha sido sometido a un montón de juicios de valor”.

Siguiendo esta misma lógica y reflexión en torno a los procesos fotográficos de construcción de la imagen, el autor realiza dos retratos: 3 y ½ y 5.6,

en los que critica a los propios procesos de producción de las imágenes fotográficas.



LUIS GONZALEZ PALMA
80mm, f5.6 1/30". Año 1998
Técnica: fotografía más técnica mixta
Medidas: 100x50cm

Tomemos otro caso, la fotografía titulada *La Esperanza*. Se trata, del mismo procedimiento: un primer plano de una joven mujer indígena virada al sepia, cuya mirada fija con los ojos blancos nos interpela desde la imagen. Un retrato que remite a la Virgen, o la clásica representación de la Virgen con la túnica en la cabeza cayendo a los costados de su rostro. Sólo que aquí el blanco da lugar a la tela negra y la mujer lleva un ramo de flores marchitas y secas.

Como vimos en otras imágenes que integran las loterías, en este caso *La Esperanza* pone en juego no sólo la iconología cristiana sino ciertas motivaciones personales del autor en relación a la Virgen y la mirada idealizada de las iconologías, en sus palabras:

“La iconología católica está presente en este trabajo, en los elementos, el dolor, la pasión [...] Mis museos eran las iglesias, yo quería ser artista en un país donde no había ninguna escuela de



LUIS GONZALEZ PALMA
TIME OUT 2000

Técnica: fotografía más betún de judea

Medidas: 50x50cm

arte, ni museos, ni galerías. En los únicos lugares donde yo podía estar en contacto con las esculturas y las pinturas era en las iglesias. Esos eran mis mundos visuales, donde realmente yo aprendí sobre arte y sobre la relación de la mirada y de las expresiones [...] me sentía muy solo, y ese tipo de mirada y de reconocimiento es lo que busqué cuando comencé a realizar este tipo de retratos. Todos miran a la cámara. Yo quería borrar la cuestión de la mirada jerárquica y poner las dos miradas al mismo nivel: yo la miraba, ella me miraba y por lo mismo miraba al espectador de la imagen”.

Hemos recorrido distintas imágenes que componen la obra de González Palma. Como pudimos observar, estos primeros planos en sepia muestran rostros a los que miramos, siendo nosotros también interceptados por las miradas fijas de los retratados. El blanco de los ojos se separa de los tonos sepia del resto de la imagen, abriendo un espacio y dando lugar a una mirada que nos interpela y nos remite al vaciamiento progresivo de una cultura desplazada por la conquista, un cuerpo dominado por una mirada externa y ajena que ha buscado colonizar la mirada interna.

Se pone de manifiesto un binomio constante entre el blanco y el sepia, que más allá de las connotaciones de la cuestión técnica, podemos relacionar con una crítica a la cuestión racial y de identificación del Otro como proyección de las poblaciones blancas. Los ojos aquí pierden su connotación biológica como órganos de visión para pasar a ser soporte y medio de la mirada. Una mirada negada que encuentra en estas imágenes un espacio para manifestarse.

Como hemos visto en el capítulo dos, la mirada que se posa sobre el Otro no es neutra, sino el resultado de una trama de interacción, y la representación que resulta de ella marca la forma de ser ante los otros. La mirada cambia según las sociedades, correspondiéndose con un orden simbólico que varía de una cultura a otra y entre diferentes grupos sociales. En las miradas resaltadas por el blanco de González Palma, se manifiesta una realidad múltiple y contrastada que nos intercepta históricamente en torno a los modos de representación de dichos grupos humanos. En otro orden, la cuestión de la mirada es una preocupación fundamental en la producción artística de González Palma, como bien afirma en sus declaraciones:

“Desde sus comienzos mi trabajo ha sido una reflexión sobre la mirada. ¿Cómo se construyen, en nuestra experiencia interna, unos ojos que nos miran fijamente? ¿Cómo se interpretan y elaboran, en nuestro interior, las sombras, los brillos y toda la geografía implícita en cada fotografía? Si nuestra forma de ver se confecciona desde lo social y lo cultural, podemos concluir que toda mirada es política y que toda producción artística está sujeta a este juicio. La mirada como poder. Desde ahí, puedo sentir que la obra de arte es una posibilidad para evidenciar esto, para

cuestionar nuestra manera de ver, para interrogar a la historia que ha producido todas estas graduaciones de la mirada y por ende, nuestras formas de reaccionar ante el mundo”.¹⁷⁹

En González Palma el reconocimiento del Otro se recupera a partir del retrato del rostro en cuya mirada se restituye simbólicamente la singularidad de su identidad. Trabajando desde el retrato, el autor expone una serie de fotografías en donde las creencias se muestran como patrimonio cultural, como cultura originaria en un contexto de diversidad y en una región donde lo local ha sido hostigado.

Introduciendo elementos que remiten a divinidades y a figuras mitológicas indígenas americanas, el autor propone un giro en la reflexión en torno al origen, a la tradición, a ciertos rasgos de las culturas americanas que han sido olvidadas y hasta aniquiladas, pero que sobreviven latentes en estas tierras. Asimismo, el autor hace intervenir ciertas simbologías del catolicismo (como la calavera, el ángel, la corona de espinas, el diablo) que van marcando la colonización de las creencias de los pueblos americanos y el cambio que la modernización produce paulatinamente en nombre del progreso y el individualismo sobre la cosmovisión del mundo y la naturaleza.

Dichos elementos pueden ser relacionados tanto con la cultura cristiana como con las indígenas. En este sentido se crea un antagonismo que pone en relación la cultura indígena y la cultura occidental que se superpone a ella. Justamente, a través del uso de los cráneos, los espinares, las alas, las plumas, etcétera, se hace referencia a una cosmovisión en la que hombre y naturaleza no se han dividido: el hombre es parte de un todo con el universo. Sobre esto Lira advierte: “El cosmos íntegro es sagrado para estas culturas, es decir, no existía ni al parecer existe la diferencia (propia de un proceso de crítica y secularización) entre lo sagrado y lo profano a la que nosotros somos tan permeables”.¹⁸⁰

Como pudimos observar en el capítulo precedente en torno a la representación del indígena, hacia fines del siglo XIX y principios del XX se

179 Rescatado de “Declaraciones del artista”, disponible en la página web de Luis González Palma: <http://www.gonzalezpalma.com/declaraciondeartista.php>

180 LIRA, C. Ob. Cit. 125.

creaban escenas étnicas y retratos donde se hacía intervenir elementos que reforzaran una estética que permitiera diferenciar a estos grupos con base en las ideas de exotismo y salvajismo. En las imágenes de González Palma podemos observar la construcción de retratos donde el autor hace intervenir símbolos religiosos y nacionales que proyectan un sentimiento de identidad para estos grupos. No obstante, en la intervención de estos símbolos se crea una tensión entre la búsqueda de resaltar la singularidad de su cultura, su cosmovisión en cuanto a la relación hombre-mundo como un todo, y una suerte de crítica hacia la ocupación y desplazamiento de dichas costumbres por parte de las poblaciones blancas.

Este aspecto crítico marcado en las imágenes es reforzado a partir de un estilo barroco, claroscuro, en donde predomina la artificialización de los elementos a través de la sustitución, la acumulación y la condensación visual. Con relación a esto Rojas Mix explica que el dolor fue un tema central de la iconología colonial americana, intensificado por el estilo teatral del barroco, por ejemplo, en la imagen del Cristo sufriente subyacía el mensaje de que los dolores del hombre no son nada comparados con los de Cristo y adoctrinaba a los indígenas para aceptar el sufrimiento.¹⁸¹

Podemos pensar también en los desplazamientos que se producen en las representaciones de González Palma como un sincretismo, es decir, imágenes que “concilian representaciones que pertenecen a doctrinas diferentes”.¹⁸² En relación con esto Rojas Mix explica que en el catolicismo en particular, las imágenes desempeñan un papel fundamental para producir la experiencia de lo sagrado y han sido continuamente utilizadas como medio de adoctrinamiento. Las imágenes religiosas expresan la idea de lo sobrenatural propia de cada época y cultura, de ahí el interés por el sincretismo en los procesos de integración entre culturas diferentes, como sucede en la evangelización y colonización. Este ha sido el caso de la simbología religiosa precolombina: de tipos, gestos, geometrías, abstracciones y colores, representaciones enigmáticas para los europeos blancos, figurativos y cristianos, que veían en las deidades americanas una trasgresión a las normas occidentales de representación de lo divino.

181 ROJAS MIX, M. Ob. Cit.:66.

182 *Ibidem*: 72.

Este sincretismo presente en las fotografías descritas produce tensión entre las creencias como pilares de una construcción identitaria y como opresoras de la libertad, en cuyo nombre el individuo se ha visto sometido al hostigamiento de la colonización.

En los retratos de González Palma la mirada sale de la imagen, mientras el cuerpo se silencia y trasmuta. Como vimos, el rostro es la marca identitaria del hombre por excelencia, a partir de él podemos identificar y diferenciar a cada hombre, pues en él se inscriben las marcas culturales que nos permiten reconocerlo, encontrarlo, negarlo, olvidarlo, es decir, atribuirle un valor a partir de una serie de significaciones. Los retratos en sepia de González Palma nos obligan a recordar ciertos rostros, nos interceptan creando un encuentro a partir de una mirada, que lejos de ser negada nos interroga desde la imagen, obligándonos a repensar la matriz social desde donde nos construimos.

Las imágenes de González Palma pueden interpretarse como un acto de memoria, pero una memoria que mira el pasado para hablar del presente, sobre la persistencia de relaciones de dominación y jerarquización cultural que se hallan en nuestros imaginarios sociales. En términos generales hay una alusión al rol del fotógrafo en las prácticas etnográficas y en la construcción de la imagen del Otro. Al cumplirse los quinientos años de la conquista, la serie refiere a las persistencias de la violencia colonial en el contexto de los años noventa tras la ola de violentos terrorismos de estados en la región y la apertura a las políticas neoliberales.

3.2. Julio Pantoja. De territorios, cuerpos y extrañamientos

Julio Pantoja nació en Jujuy (Argentina) en 1961; actualmente reside y trabaja en Tucumán, en donde se graduó de arquitecto y técnico fotógrafo. En fotografía trabaja desde el documentalismo, articulando temas sociales relacionados con la memoria, la identidad, los derechos humanos y la cuestión ambiental. Es destacable también que es fundador y editor de la Agencia Infoto (1997) y el director de la Bienal Argentina de Fotografía Documental que se realiza desde 2004 cada dos años en Tucumán.

Al recorrer en conjunto las distintas obras fotográficas realizadas por Julio Pantoja a lo largo de su carrera, puede observarse la convivencia de trabajos realizados a partir del registro directo con otros en los que incluye prácticas contemporáneas. Esto puede experimentarse, en realidad, como un cambio gradual en los modos de representación del autor, en el que las estrategias contemporáneas se van incluyendo progresivamente, sobre todo en sus últimas series en las que la *intervención* se pone claramente de manifiesto. Este es el caso de dos obras en las que el autor tematiza el originario de América y su devastación por los avances del liberalismo: *Las madres del monte* y *Mujeres, maíz y resistencia*.

La primera de ellas, *Las madres del monte* (Argentina, 2007), surgió en un contexto argentino y latinoamericano marcado por reclamos en contra de los programas de ajuste neoliberales, a favor de la revalorización del rol social y distributivo del Estado, y de los crecientes discursos sobre la identidad latinoamericana.

En ella, Pantoja retrata a mujeres (campesinas e indígenas) que en el norte argentino luchan por conservar las tierras acechadas por los desmontes para la plantación de soja transgénica, lo que provoca un fuerte impacto ambiental y social. Como explica el autor:

“Hasta hace muy poco tiempo, en Argentina se desmontaba una hectárea cada dos minutos, lo que equivale a cuarenta canchas de fútbol por hora. Miles de personas, animales y especies vegetales fueron desplazados o llevados a la muerte por los irracionales desmontes en las regiones boscosas del norte argentino, proceso acelerado por el boom comercial del cultivo de soja transgénica. El desastre ambiental y social está a la vista de un modo brutal [...] Así, mujeres indígenas y criollas, desde organizaciones campesinas, asambleas de autodefensa o incluso desde la soledad más adversa, como cumpliendo algún mandato atávico que les ordena poner el cuerpo, se ponen en pie de guerra y con diferentes modos de lucha defienden la fuente de vida: la tierra y el monte que las rodea”.¹⁸³

183 Las referencias de Pantoja en torno a sus obras surgen de una entrevista que le realicé en el marco de la presente investigación y parte de ella se encuentra publicada en *Contratiempos I* (Martínez de Aguirre, 2011).

La obra surgió a partir de un trabajo que el fotógrafo argentino estaba realizando para Greenpeace, ONG que lo había contratado para realizar fotografías aéreas de la quema de bosques. En una entrevista que le realicé, Pantoja relata que desde el helicóptero veía grandes extensiones de tierra quemada que dejaban como saldo unos cuadrados blancos en medio de los extensos bosques. Sobre esto Pantoja:

“Mientras trabajaba con Greenpeace yo fotografiaba desde el aire, desde helicópteros o desde aviones pequeños, desde ahí colgado con arneses y a contrapicado con el suelo podía observar los lotes de tierra que se quemaban para plantar soja transgénica. Estos lotes suelen ser cuadrados, se desmontan e inmediatamente se queman. Desde el aire es muy impactante ver ese cuadrado blanco por las cenizas, esa nada rodeada por un todo lleno de vida, de plantas, de árboles, de gente, de casitas”.

La serie se compone de diecisiete fotografías panorámicas presentadas con un borde blanco y un pie de foto en cada una. Las seis primeras son paisajes que de manera circular comienzan y terminan con grandes extensiones verdes. Precisamente, la primera muestra un campo sembrado de soja transgénica tras los desmontes en Pampa del Indio, en Chaco; la segunda corresponde a una vista aérea de un desmonte en La Triga, de la misma provincia; la tercera y la cuarta exponen vistas panorámicas de los incendios en Gral. Pizarro y Pozo del Tumé en Salta; la quinta, una vista aérea tras el desmonte en Tartagal; y la sexta, como contrapartida, las plantaciones de soja en el mismo lugar.



Julio Pantoja
Desmontes/ Campo arrasado por el fuego. Gral. Pizarro, Salta, 2005.



Julio Pantoja
Desmontes/ Topadora en acción. La Triga, Chaco, 2006.



Julio Pantoja
Desmontes/ Alud arrasa, Tartagal, Salta, 2009.



Julio Pantoja
Desmontes/ Plantación de soja transgénica, Tartagal, Salta, 2009.

Como un relato en secuencia, con estas seis imágenes el autor narra el proceso de desmonte, la quema de bosques y la plantación de soja transgénica, yendo y volviendo de las panorámicas verdes a las vistas aéreas, pasando por las imágenes de paisajes grises tras el fuego.

Junto a estas panorámicas, el autor presenta once retratos que mantienen unidad estética y estilística entre sí. Dos cuestiones sobre ellas desde donde partiremos para nuestro análisis: 1. Se trata en todos los casos de fotografías panorámicas, al igual que los paisajes ya descritos, en donde la retratada es colocada en el centro de la imagen sobre un telón de tela blanca, sostenido por otras personas. 2. Todas ellas están presentadas con un borde blanco en el que aparece un pie de foto en el que el autor coloca: una cita de la mujer retratada (en relación con la problemática planteada), el nombre propio de cada una, la comunidad a la que pertenece y la región donde habita.

Observando en conjunto las fotografías que componen este ensayo podemos relacionarlo con las viejas postales que eran creadas y comercializadas como íconos de nuestros territorios y los pueblos autóctonos. No obstante, ahora la foto del paisaje pasa a presentar otra colonización a partir de la representación del despojo de un territorio devastado por el avance del fuego y la deforestación que grandes empresas multinacionales llevan adelante.



Julio Pantoja

"Cada vez que entro al monte le hablo en guaraní a la madre tierra y le pido que nos proteja y que cuide a los animales" Rogelia Evarista Pacheco, Bernarda Villagómez, y Rogelia Marcial, son dirigentes de la comunidad avi-guaraní "Hermanos Unidos", viven en Calilegua, Jujuy.

Junto con los paisajes encontramos retratos de las poblaciones que se verán afectadas con el desplazamiento de sus hogares y la pérdida de las tierras donde tienen sus asentamientos. Sobre esto el autor afirma:

"A mí con esto me interesaba trabajar dos cosas. Una era el retrato porque quería trabajar con mujeres, esto es también una perspectiva de género, y al mismo tiempo hacer referencia al

paisaje, pues estamos aquí hablando de una agresión al medio ambiente. Las personas y el paisaje eran las dos cosas sobre las que yo quería trabajar y que dentro de la fotografía –a pesar de ciertos cruces– retrato y paisaje se trabajaron como dos esferas autónomas de manera independiente, y muchas veces hasta contradictorias en cuestiones técnicas. La fotografía de retrato es básicamente vertical o cuadrada, implica toda una situación de establecer vínculos entre fotógrafo y fotografiado, esto es a lo que nos referimos cuando hablamos de la cultura de la pose, que no tiene nada que ver con la tradición del paisaje, donde se trabaja la horizontalidad, el despojamiento, la cosa vacía; no siempre excluyentemente pero sí en la generalidad. Ese fue un primer desafío, cómo articular el retrato y el paisaje desde lo técnico: el teloncito de fondo me pareció un buen recurso”.

Independientemente del cuestionamiento técnico y la hibridación de géneros sobre las que reflexiona el mismo autor, es posible observar que en su obra se ponen de manifiesto ciertas cuestiones de la misma práctica fotográfica que ha caracterizado al retrato como género y a la práctica etnográfica.

Podemos observar que en lugar de retratar a estas mujeres en su entorno natural, Pantoja interpone una tela blanca que sirve de frontera y de fondo. El uso de este elemento permite pensar en aquellas imágenes que, como hemos señalado, se presentaban antaño como registros directos y naturales de estos grupos humanos, y que sin embargo respondían en realidad a ciertas normas de construcción de la imagen que intervenían a fin de crear un imaginario de los pueblos originarios. Por otra parte, esta tela blanca puede relacionarse a los fondos neutros utilizados en los estudios para retratar a los indígenas en la práctica etnográfica, cuyo objetivo a través de la fotografía métrica era definir tipos *raciales*.

Asimismo, Pantoja introduce el nombre propio de estas mujeres en los epígrafes, marcando con ello la identidad de cada una. Recordemos que en el período antes analizado se empleaba en general el mismo genérico que los igualaba como *tipos* humanos, Pantoja rompe con el anonimato recurriendo a una personalización ausente antes, principalmente en las imágenes destinadas a la comercialización.



Julio Pantoja

"Nos dejaron casi sin tierras ni selva, somos 1200 guaraníes arrinconados en 250 hectáreas al borde del Parque Nacional Iguazú" Demetria Moreira -Cambiyú- es miembro de la comunidad guaraní Fortín Mbororé, vive en Iguazú, Misiones.

En la entrevista el autor explica que les solicitó a las mujeres elegir el atuendo que iban a llevar en el retrato; ellas optaron por posar con sus vestidos de fiesta. Recordemos que en la construcción de la imagen del indígena como un tipo racial, exótico y salvaje, eran retratados desnudos o con taparrabos. Los retratos de Pantoja resignifican, invirtiendo las características visuales de los retratos etnográficos de fines del siglo XIX marcados por la desnudez, los taparrabos, el arco y la flecha, los fondos pintados con ranchos de adobe y paja, y el anonimato bajo el genérico *indios*.

Los retratos grupales, donde las mujeres miran directo a la cámara y el dispositivo se mantiene siempre a cierta distancia, reproducen de alguna manera las imágenes creadas para las postales que ya hemos observado. No obstante, la cámara no actúa ya como medio de identificación sino como medio de reconocimiento.

En el año 2011 Pantoja reiteró las consignas estilísticas de este trabajo y realizó una serie fotográfica en México titulada *Mujer, maíz y resistencia*, compuesta por treinta imágenes, la primera y la última a color y las restantes en blanco y negro. La primera es el detalle de un mural zapatista y la última una panorámica de una zona arqueológica de Yagui y Milta (en donde se encontraron las evidencias más tempranas de agricultura en América). Ambas imágenes a color abren y cierran la serie encerrando los ítems principales: la mujer, la resistencia, la tradición y la agricultura, también el cuerpo, el retrato y el paisaje; la primera imagen es predominantemente cuadrada y presenta un plano detalle; la última es panorámica y apaisada

(formatos que hemos visto que corresponden a dos prácticas fotográficas y que el autor de ambas series se propuso relacionar a través del telón).

En esta serie, el fotógrafo argentino presenta los retratos de mujeres que en distintas zonas de México luchan por conservar el cultivo de maíz originario. Se manifiesta con ello la reivindicación por la tradición frente a las fuerzas comerciales de las transnacionales y las plantaciones transgénicas.

Como puede observarse, igual que en la serie anterior, las imágenes se presentan con un borde blanco que contiene el pie de foto en el que se indica: nombre propio de la/s persona/s; su función, oficio o profesión; su relación con el maíz originario; la región o ciudad donde habita y el año en el que se tomó la fotografía.



Julio Pantoja
Laura Moreno, vendedora de elotes (choclos frescos)
Cada mañana llega muy temprano al mercado a ofrecer
su mercancía para las mesas de las familias xalapeñas.
Xalapa, Veracruz, México, 2011.

A diferencia de *Las madres del monte*, en esta serie no todas las fotografias pertenecen a comunidades indígenas, sino que los retratos integran a mujeres mexicanas de distintas regiones y profesiones relacionadas con la lucha por la conservación del maíz originario. Este es el caso de la imagen que corresponde a Mariana Gullco (artista plástica y activista), quien integra Mamaz (colectivo que nuclea a artistas y artesanas para la defensa del maíz originario); lo mismo ocurre en el retrato de Liliana Felipe (compositora y cantante); el de Jesusa Rodríguez (performance y activista);



Julio Pantoja

Rosario Martínez, campesina.

Trabaja en la "milpas" de su familia cuidando y cosechando del maíz durante todo el año.

Tanivet, Oaxaca, México, 2011.

Gabriela de la Garza (psicóloga, empresaria teatral y actriz); María Elena Álvarez *Buylla* (doctora en genética y ecologista) y Cecilia Suárez (actriz).

Dentro de este grupo también ubicamos el retrato de Miriam Ladrón de Guevara (artista y activista), quien posa desnuda delante del telón bordado que la separa de un campo sembrado. Este caso remite a las fotografías de indígenas del período antes señalado, en el que las mujeres posaban con el tronco desnudo; también recuerda a las artistas feministas de fines de los años sesenta y principios de los setenta, que realizaban acciones performáticas con sus propios cuerpos para denunciar la situación de la mujer en la sociedad. Esta idea queda reforzada en una de las fotografías en las que Pantoja delante del telón coloca la imagen de Frida Kahlo¹⁸⁴, ícono dentro del arte de la lucha por la liberación de la mujer en el siglo XX.

Se destacan también dos imágenes realizadas en las ruinas de Teotihuacán y en las de Palenque, respectivamente, en las que el telón oculta el cuerpo y adquiere el lugar predilecto del retrato. El texto que acompaña las imágenes indica que las mujeres del México antiguo, teotihuacanas y aztecas,

184 En este punto cabe destacar el rol predominante que jugó el arte en la lucha por la cuestión de la mujer, a través del cual se fue conformando una dimensión crítica tanto a nivel social como estético que denuncia la naturalización y la universalidad de la asociación de binomios tale como: naturaleza / cultura, público / privado, sexo / género, entre otros. El arte de los años setenta y ochenta arremeterá con fuerza la idea de un esencialismo biológico planteando que el cuerpo está inscrito por una historia individual, social y política.



Julio Pantoja
Miriam Ladrón de Guevara, artista plástica y activista.
Junto a otros artistas promueve la resistencia al maíz transgénico
por medio de acciones creativas. Oaxaca, México, 2011.



Julio Pantoja
Frida Khalo, artista y militante.
Durante toda su vida defendió la cultura del maíz. Su espíritu flota
en los patios de la casa azul de Coyoacán. México D.F., México, 2011.

se encargaban de la agricultura y del alimento a base del maíz. Tras el telón bordado se abre un fuera de campo en donde la tradición ancestral (simbolizada por las ruinas y la ausencia del cuerpo) es predominante.

En contraposición a las dos imágenes anteriores hay dos retratos donde no está el telón. El primero presenta a dos mujeres del ejército zapatista, organización que se ha encargado de constituirse en sí misma en un telón de fondo en la lucha por la cuestión de la tradición mexicana y la lucha por los pueblos originarios, y la otra a Diana Rose (doctora en historia del



Julio Pantoja
Ruinas de Teotihuacán.

Las mujeres del México antiguo, teotihuacanas y aztecas, fueron las encargadas de la agricultura y de generar alimentos con el maíz que se convirtió en un objeto de culto religioso y en torno a él se organizaron varios tipos de ceremonia. Antes de comerlo, lo trataban con ternura y delicadeza. Antes de cocerlo lo calentaban con el aliento para que sufriese con los cambios de temperatura y si encontraban algún grano en el suelo lo recogían y rezaban una oración, para disculpar el desperdicio e impedir que los dioses se vengaran produciendo sequías y hambre.

Teotihuacan, México, 2011.



Julio Pantoja
Ruinas de Palenque.

Cuando los españoles invadieron las tierras mayas, en las manos de las mujeres quedó salvaguardar la lengua, los ritos, las tradiciones, y las costumbres que heredarían a sus hijos e hijas hasta hoy. Les tocó a ellas porque los hombres tuvieron que salir, buscar trabajos, enrolarse en ejércitos, aprender español, abandonar el hogar, mientras ellas, sumidas en la miseria, mantenían allí encendida la llama de la cultura milenaria [...].

Palenque, Chiapas, México, 2011.

arte, especialista en las iconologías que representan a las mujeres del maíz en el arte de Mesoamérica y América del Sur), cuya vestimenta en medio del maíz parece ser el mismo telón.



Julio Pantoja
Lorena y Celina, militantes del Ejército Zapatista de Liberación Nacional.
Forman parte de la Junta de Buen Gobierno del caracol de Oventic, donde ejercen
la jefatura de su comunidad con el principio zapatista de "mandar obedeciendo".
Oventic, Chiapas, México, 2011.

Como podemos ver, en las dos obras se presenta: la mujer, el telón y el paisaje. En el segundo caso, el telón no es un espacio blanco sino que está bordado con representaciones de las diferentes etapas y tareas de siembra y cosecha, e incorpora el paisaje urbano en el que, igual que los paisajes abiertos y naturales, las mujeres quedan enmarcadas con el telón que les sirve de fondo.

En las dos series, Pantoja no realiza un registro directo del acontecimiento, ni centra su atención en el desastre natural, sino que produce una construcción simbólica que pone el acento en el cuerpo de estas mujeres que pertenecen a grupos étnicos cuya historia está marcada desde la colonización hasta nuestros días por la violencia, los desplazamientos y la exclusión.

De esta manera, los trozos de tela sirven para aislar a los cuerpos del entorno, para separar a los cuerpos de su propio medio de vida, una ruptura espacial que presagia un extrañamiento de lo corpóreo con aquello que lo rodea. El resultado es la (re)presentación de un espacio petrificado, recordado y dividido, toda una retícula donde el cuerpo queda inscrito en un espacio de visibilidad, y en donde el tiempo se detiene en la pose de los cuerpos aislados.

El cuerpo de estas mujeres y sus hijas cargan con el testimonio; es el cuerpo que se hace visible sobre el soporte blanco, una metonimia que intenta mostrar algo que sucede a gran escala.

Los cambios producidos a nivel mundial tras la globalización y el neoliberalismo obligan a pensar nuevas problematizaciones sobre el cuerpo, como afirma Marx Atuel: “Si la opresión ejercida sobre los cuerpos (mercantilizados, presionados, asignados) fue siempre indisociable del capitalismo, a la hora del despliegue neoliberal sufre formas inéditas”.¹⁸⁵ La creciente desigualdad, la reducción de las condiciones de vida al mínimo en poblaciones enteras, la redefinición de identidades que envisten cambios y desplazamientos a gran escala, entre otras cosas, se ven reflejadas en la necesidad de nuevas representaciones y reflexiones (económicas, políticas, filosóficas y estéticas) sobre el cuerpo y la construcción identitaria a partir de las representaciones.

Los desplazamientos territoriales, la globalización y la industrialización son representados por Pantoja a partir de la exclusión y devastación del territorio y sus implicancias en los pueblos. La denuncia se manifiesta a través de la intervención de la escena. El cuerpo queda contenido en un rectángulo blanco, en un extrañamiento con el entorno; los cuerpos vestidos de fiesta asisten a la fiesta de pocos. El trabajo de Pantoja bordea cuestiones etnográficas, manifestando la otredad en la construcción de la imagen que delimita el límite étnico y cultural. Personas desplazadas, circunscritas por un entorno que se va limitando y cerrando sobre ellas, los cuerpos quedan enmarcados en un límite preciso a partir de una composición centralizada que incorpora elementos que actúan como diferencias visuales de contraste. La tela blanca delimita el adentro y el afuera, alegorizando ciertas dualidades clásicas de la modernidad: lo público y lo privado; lo que se integra y lo que se excluye; el cuerpo productivo y el improductivo, el centro y la periferia, etcétera.

Pantoja trabaja desde la idea de los derechos humanos e imparte una crítica antiimperialista, abordando la cuestión de los desmontes del norte argentino desde el efecto violento sobre los habitantes de la zona y no ya desde el propio desastre natural. Los cuerpos a salvo en la tela blanca —espacio nítido que los separa del entorno y que remite metafóricamente a esas extensiones de tierra destruidas por el fuego— quedan separados de la destrucción, de la descomposición del hábitat y el avance que las políticas neoliberales bajo sus distintas formas sobre estas tierras.

185 ACTUEL, Mar. *Cuerpos dominados, cuerpos en ruptura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007: 5.

Por otra parte, y en consonancia con esta denuncia antiimperialista, esta tela blanca en conjunción con el apelativo “madres y mujeres” puede relacionarse con el pañuelo que las Madres de Plaza de Mayo han utilizado como símbolo de denuncia e identificación de sus hijos y el reconocimiento de la lucha contra la desaparición forzada de personas en manos de un plan sistemático de detención y desaparición en el Cono Sur, en el contexto mundial de la Guerra Fría y el intento deliberado de implementar el neoliberalismo en los países de la región.

A partir de la figura de la mujer el autor propone una cuestión de género, reivindicando su papel en las luchas de los siglos XIX y XX en cuanto a la opresión y la violencia de diversas prácticas culturales, políticas y sociales en torno a ellas y la exclusión de determinados grupos en pos de razones biologicistas.

Pantoja desplaza el estudio fotográfico –representado por el telón blanco– al espacio abierto, de esta manera los fondos pintados de los primeros estudios fotográficos latinoamericanos quedan sustituidos por escenarios reales, lo que puede relacionarse con las prácticas fotográficas de fines del siglo XIX y principios del XX, cuando los fotógrafos itinerantes retrataban Latinoamérica con fines comerciales, turísticos, etnográficos y para documentar los procesos de modernización. Pantoja nos recuerda esa historia a partir de transformarse él mismo en un viajero que registra distintos territorios a fin de dar visibilidad a las problemáticas que aún aquejan a las poblaciones locales, consecuencia inevitable de la explotación y dependencia económica que acarrea el neoliberalismo.

3.3. Antonio Briceño. De dioses, telones y comunidades

Antonio Briceño (Caracas, 1966) es licenciado en Biología por la Universidad Central de Venezuela y se inició en fotografía en sus primeros años de vida, práctica que mantuvo de manera amateur a lo largo del tiempo y que se transformó en su ocupación central al finalizar sus estudios universitarios.

Actualmente muchos de sus trabajos parten de registros directos para crear, a través de las herramientas digitales de edición, una nueva imagen mediante la conjunción de elementos que le permiten generar escenas ficcionales. Nos centraremos en dos de sus obras: *Dioses de América. Panteón natural* y *Míranos*.

La primera se compone de 56 fotografías realizadas entre los años 2001 y 2007, en las que a partir del retrato a miembros de comunidades indígena se corporiza a figuras arquetípicas de culturas americanas: huichol (México, 2001); kuna (Panamá, 2005); kogui y wiwa (Colombia, 2003); quero (Perú, 2005); kayapó (Brasil, 2006); wayuu, piaroa, pmón y ye'kuana (Venezuela, 2005, 2002 y 2007).

Trabajando desde el paisaje y el retrato, el autor expone una serie de fotografías en donde las creencias locales se muestran como patrimonio cultural. Representando algunas divinidades y figuras sagradas indígenas americanas propone un giro en la reflexión en torno al origen, la tradición y a ciertos rasgos de las culturas locales que sobreviven latentes en estas tierras. En este trabajo, la dimensión significativa de la representación de las deidades locales adquiere una extensión que pone en juego el pasaje del relato oral a la imagen, poniendo de manifiesto una estructura de sentimientos, es decir, la experiencia concreta a través de la cual esos relatos se experimentan como un modo de dar sentido a la experiencia.

Las piezas que componen el trabajo de Briceño conllevan esta hibridación de géneros (paisajes y retratos) que hemos visto en el caso de Pantoja. Las imágenes resultan de un trabajo de registro y el posterior ensamblado y fotomontaje digital, que le permite al autor crear dichas figuras emblemáticas, en las cuales el cuerpo encarna las deidades, inscribiendo y manifestando la necesidad de construir una memoria colectiva que permita la supervivencia de dichas tradiciones.

Sobre este trabajo Briceño explica que antes de esta obra estaba trabajando en una serie llamada *Omnipresencia*, centrada en la multiplicidad de imágenes sagradas de distintas culturas y religiones (principalmente el catolicismo, el budismo y el hinduismo) en las que existe un amplio caudal de imágenes de sus figuras centrales, lo que marca una diferencia con ciertas culturas de

los pueblos originarios de América Latina, en lo que no todas las deidades poseen representación gráfica. Sobre este proceso el fotógrafo explica¹⁸⁶:

“Basándome en que las religiones de las culturas indígenas son esencialmente religiones de la naturaleza, humana y externa, decidí entonces plantear una manera –personal– de hacer una representación gráfica de divinidades de culturas indígenas americanas que habitasen paisajes o ambientes emblemáticos y contrastantes de este vasto continente [...] Este trabajo requirió, como suele ocurrirme, mucha investigación previa. Antes de ir a convivir con cada cultura, trataba de leer los materiales publicados en relación con esa cultura y, sobre todo, con sus mitos y su panteón [...] Una vez establecido en el sitio donde trabajaría, comenzaba el trabajo con los sabios y chamanes, que siempre fueron los que me dieron luces de cómo hacer estas representaciones. Es decir, eran como *retratos hablados*, en los que el chamán me iba indicando los elementos simbólicos y paisajísticos, así como las características fisonómicas de las personas que representarían a cada personaje”.

El trabajo presenta diez culturas de seis países y fue realizado entre 2001 y 2007. Sobre esto Briceño advierte que buscó trabajar principalmente con culturas que “no estuvieran cristianizadas” y cuyas deidades continuaran vigentes en sus relatos. *Dioses de América* se compone de 56 imágenes que ilustran cada cultura mencionada. En cada una de estas imágenes se representa a una deidad, y si se observa en detalle, todas están estrechamente relacionadas con el entorno natural. Así, el cuerpo y paisaje entran en comunión marcando una estrecha relación del hombre con su entorno.

En la mayoría de las imágenes, los individuos miran a cámara, la cual se encuentra de manera frontal a la misma altura del retratado. La actitud corporal los distancia de las iconografías cristianas que se usaban en la evangelización de los pueblos originarios, cuya principal característica era la encarnación del dolor y el sacrificio.

186 Las referencias a las palabras de Briceño explicando la experiencia sobre su trabajo son extraídas de una entrevista que le realicé durante el desarrollo de la presente investigación.

No nos detendremos en cada una de ellas, pero sí nos justaría hacer ciertas observaciones en torno a algunas cuestiones claves. En primer lugar, y tal como vimos en el caso de González Palma, los peces y las aves adquieren un lugar predominante, como también la fertilidad, los niños (como dioses) y el agua (en sus diferentes estados). Adquiere aquí un rol importante la mujer como madre y el hombre como creador. En este caso, si se observa en detalle, en la imagen del Dios Padre hay una resonancia de la iconología cristiana en cuanto al rechazo de darle al creador forma humana. La imagen que presenta al creador aparece como quemada en blanco y la figura del hombre permanece casi imperceptible, como aquello que está por manifestarse.



Antonio Briceño
Paba. Dios Padre. Cultura Kuna (2005)

Si agrupamos los retratos de la obra en relación con las deidades representadas, es posible observar la reiteración de las figuras arquetípicas de las diferentes culturas. En estas fotografías, el cuerpo entra en conjunción con su entorno, en algunos casos hasta confundirse con el paisaje: el cuerpo adopta la forma y absorbe el elemento al cual consagra. En los casos donde



Antonio Briceño
Tatei Aramara. Diosa de las aguas. Cultura Huichol (2003)



Antonio Briceño
Mma. Madre Tierra. Cultra Wayú (2005)

aparece el paisaje, predomina el formato apaisado y la línea del horizonte donde cielo y tierra se funde.



Antonio Briceño
Rató. Espíritu de las aguas y cascadas. Cultura Pemón (2005)



Antonio Briceño
Primer Dios de la creación. Cultura Piroa (2003)

Los paisajes en estas imágenes se presentan como experiencias visuales que describen el espacio desde la atemporalidad, resaltando una belleza inmaculada y casi onírica, en la que el horizonte se extiende entre lagunas, aguas cristalinas, bosques, montañas, etcétera. Se trata de un conjunto de imágenes que juntas trascienden hacia una experiencia amplia del

territorio, jugando en algunos casos con los puntos de vista en tanto el cielo se confunde con la tierra o invierten su orden normal, las deidades se corporizan y se unen a los paisajes hasta confundirse en algunos casos con ellos o hasta formar parte de estos.

El trabajo es eminentemente ficcional pero conlleva en su interior una búsqueda de documentar la memoria local de las poblaciones, de pasar del relato a la imagen, cuyas deidades se preservan principalmente a través del relato oral de los chamanes o sabios. El desafío de Briceño fue corporizar estas figuras otorgándoles una existencia visual en contrapartida con lo que las poblaciones blancas, tras la colonización, realizaban al destruir las representaciones, las costumbres y tradiciones de las poblaciones originarias. Como señalamos, las imágenes han funcionado como vehículo de dogmatismo religioso y en el colonialismo se ha pensado en la destrucción de las representaciones de los dioses locales como forma de destruir el poder político y religioso. Sobre esto Rojas Mix explica:

“El dogmatismo religioso creó una distinción etnocéntrica entre ícono e ídolo; declarando al primero imagen sacra y al segundo obra del demonio o producto de la ignorancia y la superstición. En América española la destrucción de las imágenes fue un hecho corriente de la conquista. Fueron la religión y la estética por iguales partes que destruyeron el arte precolombino. Los conquistadores desterraron la gramática formal de las antiguas civilizaciones, para dominarlas con nuevas formas representativas”.¹⁸⁷

Por otra parte, e igual que en el caso de Pantoja, las fotos se presentan en esta serie con un borde blanco en el que se indica el nombre de la deidad y la región, lo cual podría relacionarse con el formato de las tarjetas postales etnográficas y paisajísticas para la promoción de estas tierras.

Como vimos, la modernización del mundo produjo agotamiento de la representación desde lo sagrado, lo místico y lo religioso. La obra de Briceño plantea precisamente un giro hacia *lo sagrado* para representarnos a los pueblos originarios. El autor destaca un aspecto de la cultura de ciertas regiones y grupos humanos, enfocándose en el culto a las deidades,

187 ROJAS MIX, M. Ob. Cit.: 81.

haciéndolas corpóreas a través del retrato y la utilización simbólica de ciertos elementos. De esta manera, su objetivo no se basa en representar a los individuos *tal como son*, sino en crear la imagen de personajes arquetípicos de la mitología y la cultura popular que constituyen pilares de identificación para estos pueblos. Una cultura de supervivencia y sabiduría que continúa viva.

El otro trabajo de Briceño que consideraremos se titula *Míranos* y surgió en 2009 como parte de una iniciativa de la entonces ministra de Cultura de Colombia (Paula Marcela Moreno) en la que se proponía sacar de la *invisibilidad* a las poblaciones indígenas del país. La propuesta era realizar una intervención urbana que pusiera de manifiesto las problemáticas de las etnias, principalmente en lo referente a la cuestión del conflicto armado en el país.

Partiendo de esas premisas, Briceño trabajó con 21 pueblos de la región y sobre cada uno de ellos realizó tres retratos: uno grupal / familiar; un segundo a un líder de la comunidad y finalmente a un sabio, curandero, médico, chamán, etcétera. En esta serie, Briceño (igual que Pantoja) utiliza un telón de fondo sostenido detrás del retratado por otros miembros del grupo. Los telones en este caso son de color y se utilizan también como medio para separar al cuerpo de su entorno, connotando la exclusión de estos pueblos en los procesos civilizatorios y de modernización.

Los colores de los telones se van reiterando entre los distintos grupos según una lógica básica: en el caso del retrato grupal se utilizan los colores primarios –amarillo, rojo y azul–, posicionando a la familia como base primaria de la comunidad y garantía de su permanencia; en cuanto al líder se usó en todos los retratos un telón negro; y en el retrato de los sabios, curanderos, médicos y chamanes se colocaron telones verdes, connotando el estrecho vínculo con la naturaleza del conocimiento ancestral de los individuos fotografiados.

Todas las imágenes están acompañadas por un pie de foto en el que se indica el nombre propio de él/la o los retratados, el nombre de la comunidad a la que pertenecen, la función que cumplen dentro del grupo y los nombres propios de quienes sostienen el telón.



Antonio Briceño
Míranos (2010)



Antonio Briceño
Míranos (2010)



Antonio Briceño
Míranos (2010)

Existen, además, ciertas características que se repiten. En los retratos de los líderes en muchos casos posan con bastones de mando o elementos y vestimentas que manifiestan su diferencia jerárquica en su propio grupo.

En el caso de los sabios y curadores, en casi todos los retratos los individuos aparecen con plantas y elementos naturales, marcando una diferencia entre la medicina tradicional y su desarrollo en las modernas sociedades occidentales. Esto constituye un punto importante, puesto que el conocimiento médico contribuyó fuertemente en el siglo XX a cambiar la concepción en torno al cuerpo, al hombre y la naturaleza. A partir de 1760, explica Foucault, se impone la figura del hospital como un instrumento terapéutico, como una institución destinada a curar enfermos, concepción que se acompaña por una nueva práctica regida por la vista y la observación. Se trata de la aplicación de la disciplina al espacio médico, a partir de lo cual el individuo es aislado, instalado en una cama individual y puesto bajo un régimen para ser curado, siguiendo un procedimiento de observación y vigilancia; en otras palabras: “el individuo surge como objeto de saber de la práctica médica”.¹⁸⁸ Asimismo, agrega el filósofo francés,

188 FOUCAULT, Michel *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006b: 119.

el hospital como institución disciplinaria permitía observar a un gran número de individuos, sobre los cuales se practica un registro diario, lo que permitió comprobar fenómenos patológicos comunes en la población.

Las fotos grupales pueden pensarse en relación con las escenas etnográficas, y los retratos individuales con los retratos étnicos, en los cuales muchas veces se buscaba fotografiar en estudios fotográficos a los líderes o personajes importantes dentro de la comunidad.

El entorno queda oculto tras las telas y sólo en algunos casos puede visualizarse a quienes las sostienen (ya sea por sombras o partes de su cuerpo). En todas las imágenes los individuos miran a cámara, la cual –igual que en los dos autores ya analizados– se encuentra frontal y a la misma altura que los ojos de los retratados.

El telón en este caso, como en el de Pantoja, propone aislar los cuerpos del entorno, y al mismo tiempo que los separa los hace visibles. La diferencia con el telón blanco de *Las madres del monte* radica en que mientras Pantoja intentaba representar cómo los territorios de los pueblos originarios se ven acechados por el avance de la colonización o las políticas imperialistas, en Briceño el telón sirve para señalar cómo estos pueblos se encuentran aislados e invisibilizados, por este motivo el entorno queda totalmente suprimido en las imágenes y en su lugar se abre un fuera de campo en donde se halla la comunidad (quienes sostienen el telón). Este cambio de escala manifiesta que la cultura, costumbres y tradiciones se mantienen vivas en sus territorios por fuera de las grandes urbes.

Míranos fue expuesto por primera vez en la Plaza Bolívar de Bogotá el 21 de mayo de 2010, Día de la Diversidad, y en el marco de los 200 años de la independencia de muchos países latinoamericanos. La exhibición consistió en una intervención urbana; las imágenes se montaron sobre una base triangular en cuyas caras se colocó las tres fotografías de cada pueblo. Esas estructuras se ubicaron formando un círculo, figura que representaba a las molacas o casas comunales (cuyas formas simbolizan el universos y la continuidad). Las fotos familiares quedaban en la cara interna, hacia el centro del círculo, haciendo referencia a lo privado y a la intimidad del hogar, mientras que los líderes y sabios daban la cara al exterior. La

locación de la exhibición frente a la Catedral desafía los íconos de la exclusión secular, y la estructura en círculo simbolizando las casas comunales, representa el vínculo de correspondencia entre los miembros de las comunidades indígenas y de estos con la naturaleza.



Antonio Briceño
Míranos (2010)

4. Reflexiones finales. De la imagen de identificación a la imagen de reconocimiento

En el desarrollo de nuestra investigación hemos trabajado desde los estudios culturales, partiendo de varios interrogantes, articulando diversos modelos teóricos y apoyándonos en la interdisciplinariedad. A partir de nociones claves como cuerpo y fotografía nos propusimos indagar en torno al uso de la imagen en la producción de imaginarios sociales, en cuanto que estos pueden ser considerados marcos de referencia, tramas significantes y campos simbólicos a través de los que las sociedades se perciben y se identifican en un momento y en un contexto histórico.

Con base en esto, desarrollamos un análisis de obras de tres fotógrafos latinoamericanos contemporáneos que marcan un diferencial respecto a cómo se representa a los pueblos originarios de América Latina hacia fines del siglo XIX y principios del XX. En el capítulo dos vimos que Luis Priamo delimitaba distintos períodos en la representación del indígena. En esa periodización el autor marca tres etapas; la última de las cuales se iniciaría en los años sesenta y se caracterizaría por una crítica hacia la discriminación de estas comunidades. Este giro en la representación puede asociarse a un cambio en el imaginario del cuerpo y el surgimiento de teorías que van a plantear un cuestionamiento en torno al lugar social de ciertos grupos minoritarios. Ya hemos hecho referencia a los estudios poscoloniales, y a los cuestionamientos sobre cómo ciertos sectores sociales son integrados a partir de una igualdad *abstracta* que oculta neocolonialismos contemporáneos. Sobre esto Solórzano-Thompson y Rivera-Garza afirman:

“La contradicción inherente en lo referente a la identidad latinoamericana, su relación con la modernidad, su construcción de la nacionalidad y la raza, y la exclusión de ciertos latinoamericanos desde el siglo XIX, causan el surgimiento, en los años sesenta y setenta, de los primeros movimientos sociales de la política de la identidad. En esta época surgieron dos ramas críticas: una enfocada en la situación de la mujer y otra sobre las minorías étnicas latinoamericanas. El debate de la identidad y las múltiples identidades basadas en la raza, etnia y sexo surgen en la esfera civil latinoamericana como una respuesta a las narrativas hegemónicas de la identidad nacional”.¹⁸⁹

En los casos analizados, el cuerpo adquirió un papel preponderante como medio para reflexionar en torno a la identidad de estos grupos humanos. Específicamente, en nuestros casos pudimos identificar cómo la representación del cuerpo, la utilización de símbolos y diferentes estéticas permiten marcar una relación de diferencia y de reconocimiento del Otro a partir de la referencia crítica al sometimiento cultural y a la colonización (territorial y simbólica).

¹⁸⁹ SOLÓRZANO-THOMPSON y RIVERA-GARZA. Ob. Cit.: 141.

Si bien buscan representar situaciones presentes, los tres autores hacen intervenir ciertos elementos y ciertos modos de representación que pueden ser leídos desde la tradición fotográfica y el capital simbólico que compone nuestro imaginario y las imágenes que han servido a la representación e identificación de estos grupos.

Precisamente, en las series puede leerse –en distintos grados– una crítica a ciertos usos de la fotografía que, como hemos visto, acompañaban en su momento a un discurso de exclusión. Consideramos que estas imágenes han quedado y pueden ser leídas como marcos de referencia para reconocer e interpretar cómo se representaba al indígena en un momento histórico y sus resonancias en el presente. Como decíamos en torno a los imaginarios sociales: se trataría de “un encadenamiento de imágenes con vínculo temático o problemático [...] que el individuo interioriza como referente”.¹⁹⁰ En este sentido, en las obras de Pantoja, Briceño y González Palma es posible observar ciertos rasgos de estas normas de representación que han quedado en la memoria colectiva y que adquieren en el presente nuevas dimensiones de significación al ser recontextualizadas y, por lo mismo, resignificadas en la construcción de la imagen.

Cada fotografía del corpus analizado afirma un compromiso con el contexto y lo trasciende, obligándonos a repensar lo que miramos a la luz de lo que conocemos y lo que conocemos en relación con lo que miramos. Es decir, si bien en los tres autores se manifiesta una crítica a una situación actual, en sus imágenes se pone en juego la cuestión del pasado para hablar del presente.

Como hemos visto, a fines del siglo XIX el indígena se representaba a través de la mirada que Occidente esperaba hallar en esas iconografías, el Otro se presentaba al espectador por su anatomía, su desnudez y su gesto. En este despojo se lo intentaba categorizar como exótico y salvaje. En los casos analizados, la distancia que se establecía entre el retratado y el fotógrafo en su afán de identificación se va acortando y hay en la mirada un *reconocimiento*, consecuente con ciertos discursos sobre la identidad latinoamericana y su relación con la colonización y las políticas

190 ROJAS MIX, M. Ob. Cit.: 19.

imperiales. Se pone así de manifiesto una reiteración histórica, un pliegue temporal, donde el avance de las políticas y las economías contemporáneas continúan desplazando y acechando a las poblaciones indígenas en Latinoamérica.

Es posible diferenciar en los tres autores distintos recursos estilísticos y conceptuales que ponen de manifiesto una crítica de la cuestión indígena contemporánea. Tanto en el caso de Pantoja como en el de Briceño se presenta una conjunción de géneros fotográficos que a lo largo de la historia se han trabajado de manera diferente (cada uno a partir de ciertas modalidades de construcción de la imagen y con determinadas características estilísticas). En el caso de Pantoja, dicha hibridación de géneros se produce de manera más consciente y haciéndose explícita en la imagen a partir del uso del telón blanco que permite separar y aislar (visual y conceptualmente) al cuerpo del paisaje. En el caso *Dioses de América*, de Briceño, de manera casi imperceptible esa superposición se realiza a partir de la edición posterior de la imagen. En esta hibridación de géneros los autores ponen en relación dos formatos fotográficos que se utilizaron prioritariamente para crear una imagen de Latinoamérica en las expediciones del siglo XIX y XX, el paisaje en las postales turísticas y el retrato en las postales étnicas.

Asimismo, aunque desde diferentes perspectivas, tanto Pantoja como Briceño utilizan el telón como medio de separación del cuerpo y su entorno. En el primero, ese aislamiento permite ver lo que rodea a la tela, marcando con ello el todo y la nada, y cómo los territorios se van cerrando para estos grupos. El telón blanco, el fondo del retrato, se convierte en un objeto más dentro de la imagen, enmarcado por el fondo real –el paisaje– de la fotografía, cuyo marco es ya una selección del espacio, sugiriendo así distintos planos dentro de la misma imagen, el autor abre a un interrogante cuya respuesta es la presencia de nuestras ausencias. Recordemos que en Argentina el camino más común ante *el problema del indio* fue el exterminio de las poblaciones autóctonas. Pero también sugiere a nuestros ausentes del pasado reciente, los desaparecidos de la última dictadura cívico-militar argentina. Dos pliegues temporales que parecen sugerirnos la continuidad de una historia inacabada de intereses imperiales, cuyo saldo es la ausencia, o mejor: la ausentación forzada de miles de sujetos.

En el caso de Briceño, el telón oculta lo que muestra, es decir, abre un fuera de campo implícito en el que se manifiesta la continuidad de una comunidad viva por fuera de los grandes espacios urbanos. El telón en este caso permite pensar en *las fronteras*, un concepto ajeno a las culturas originarias, cuyo lazo con la tierra no se da a partir de delimitaciones geopolíticas, sino a través de una relación de reciprocidad. Estos pueblos en la delimitación de los estados nacionales fueron en muchos casos forzosamente desplazados de sus tierras ancestrales e incorporados a un nuevo orden político, económico y social, extraño a sus tradiciones. Una incorporación formal, por hallarse dentro de la delimitación territorial, que los excluye en términos reales y simbólicos.

Briceño no se adentra en las comunidades a fotografiar desde el interior sus formas de vida, cual práctica etnológica cuyo objetivo es registrar, observar y clasificar, sino que en un pacto con estos sujetos crea retratos metonímicos, y a través de la parte por el todo nos confronta a (re)conocer nuestro desconocimiento de la organización social y formas de vida de estas culturas.

En las distintas obras descritas el cuerpo queda despojado de su entorno a partir de un elemento que lo realza en su propia materialidad física, generando una presencia indígena en la actualidad, con su propia historia y memoria. Un pasado y una memoria que se constituyen en rasgos identitarios de estas comunidades.

A partir de las nuevas tecnologías digitales Briceño rompe con la idea de registro directo de lo real para crear imágenes artificiales de las deidades ancestrales, marcando el pasaje del relato oral a las iconografías que constituyen el imaginario de estas comunidades. Se produce el reconocimiento de una memoria ancestral que se mantiene viva y persiste, pese a los siglos de saqueo, destrucción y desplazamiento (forzado).

En los tres autores se plantea la cuestión de la relación del hombre con la naturaleza, con su entorno y con ciertos aspectos culturales (religión, costumbres ancestrales, ritos, mitos, etcétera). Tanto Briceño como González Palma ponen de manifiesto las creencias religiosas como un punto primordial para pensar la cuestión del origen y de la tradición como un rasgo

identitario de las poblaciones latinoamericanas, en contraposición a los cambios que produjo la ocupación en América.

En el caso de González Palma el cuerpo se presenta interceptado por elementos de la cultura, y la mirada nos hace entrar en un juego constante en el binomio visibilidad-invisibilidad. Unas pupilas que diferenciándose del resto de la imagen nos interceptan diciendo “míranos, aquí estamos”, espejos expresivos que nos hacen interrogarnos sobre nuestras creencias e imaginarios.

La mirada marca una instancia de interacción que puede manifestar asimetría de los actores o un reconocimiento de ellos. La mirada es un intercambio, un contacto, un encuentro o un desencuentro con el otro, en otras palabras: “La mirada, socialmente habilitada para conferir una legitimidad, para garantizar la existencia, también lo está para refutarla, negarla o suspenderla”.¹⁹¹

En la construcción del retrato intervenido con elementos simbólicos se hace referencia a la identificación del individuo con su grupo de pertenencia pero esta vez no se intenta unificarlo como Otro diferente al nosotros (en términos de lejanía y otredad), sino que se produce un reconocimiento de dichos grupos desde su unicidad y singularidad, su historia y su memoria. Y también un reconocimiento de la discriminación, sujeción y arrebatos continuos a través de la colonización en sus diferentes formas. Como bien explica Le Breton: “Es a la vez semejanza y discernimiento. Semejanza porque remite en espejo a la familiaridad de los otros rostros del grupo; discernimiento porque, a pesar de todo, algo en él permanece irreductible. Simultáneamente, liga y distingue”.¹⁹²

En los tres casos analizados hay, por lo tanto, un intento de deconstruir las representaciones visuales, cuestionando la colonización. Imágenes presentes atravesadas por otras temporalidades, pero no desde la nostalgia que busca una esencia identitaria, sino desde el cuestionamiento a nuestro presente, una revisión de ese pasado y las iconografías que concatenaron nuestros imaginarios. Una búsqueda de descolonizar la mirada.

191 LE BRETON, D. 201B. Ob. Cit.: 135.

192 *Ibidem*: 118.

Dichos cuestionamientos no se hacen visibles sólo por las temáticas de las obras, sino también por los modos de representación en la intervención manifiesta del autor que rompe con el histórico efecto-verdad buscado para la fotografía. Se pone en primer plano el *hecho fotográfico*, la construcción de la imagen (y la mirada) y la intencionalidad del autor, confrontando nuestras *verdades* (o la naturalización de ciertos discursos).

Consideramos que las obras sobre las que hemos reflexionado se inscriben a su vez en un contexto general de creciente interés dentro de la fotografía latinoamericana por creaciones en las que a partir de la representación del cuerpo se problematiza la cuestión identitaria en torno a lo originario de Latinoamérica. Encontramos, siguiendo esta perspectiva, realizaciones que a partir de la representación de los pueblos autóctonos latinoamericanos o rasgos de sus culturas originarias plantean la cuestión de la violencia ejercida históricamente sobre ellos, sus costumbres, culturas, y sobre nuestra región.

Desde esta perspectiva, la imagen de los pueblos originarios es construida a partir de la idea de lo local o lo propio en contrapartida al hostigamiento de la cultura latinoamericana y su dependencia con los países centrales, su influencia y avance a través de la globalización y el neoliberalismo. La globalización en estos casos no se manifiesta como una homogeneización cultural, sino como un encuentro de diferencias y contrastes a partir del advenimiento de ciertas dimensiones culturales que cobran un nuevo significado en relación con lo local.

Por nombrar sólo algunos ejemplos, encontramos en Latinoamérica obras como: *Virgenes urbanas* (Perú, 2006), de Ana de Orbegoso, quien propone con este proyecto una descolonización iconográfica a partir de la reutilización de pinturas religiosas históricas de la Escuela de Cusco. En esta serie sustituye a los personajes, fondos y símbolos por elementos que remiten a Perú en la esfera contemporánea. Tal como vimos en los casos de González Palma y Briceño en torno al uso de la imagen por los conquistadores como medio de difusión de la religión y estereotipos occidentales, Obregoso plantea una crítica a cómo “los maestros pintores europeos enseñaron a los pintores locales de las colonias a reproducir su estilo pictórico y a mantener el uso de símbolos y rasgos occidentales en las obras de arte

religiosas. En las Américas, muchas de las pinturas giraron alrededor de una figura central femenina, la imagen de la Virgen, la cual representaba el ideal al que nativas estaban supuestas a alcanzar: pureza, benevolencia y sumisión”.¹⁹³ Partiendo de esta premisa Obregoso remplace los rostros europeos por retratos de mujeres peruanas para producir una diferencia con las imágenes del período colonial.



Ana de Orbegoso
"La Virgen Inmaculada"
De la serie "Vírgenes Urbanas"

193 Las referencias a la obra pueden encontrarse en la página web de la autora URL: <http://www.anadeorbegoso.com/>

Por otra parte, Marcos López desarrolla en Argentina un conjunto de imágenes que componen las series *Sub realismo criollo* (2005) y *Pop latino* (1993-1999) en las que cuestiona los efectos de la influencia de los países centrales sobre la cultura latinoamericana, a partir de imágenes que retan la escena cotidiana con la teatralidad de personajes recontextualizados en el subdesarrollo de los territorios mestizos.

López se adentra en la cuestión de consumo en su obra *Pop latino* recuperando referencias políticas y culturales explícitas. Él se define como el Andy Warhol del subdesarrollo: “El artista sometió los recursos del pop a la sobrecarga hiperbólica y a la parodia teatral, fusionando en cierto modo la estética culta de un estilo internacional con la tradición popular del grotesco criollo”.¹⁹⁴ Las referencias políticas y culturales de la obra de López ameritan un trabajo de análisis exclusivo, pero por nombrar algunas: la reiteración del rostro del ex presidente argentino Carlos Menem a modo de pancarta triunfalista; la imagen del Che Guevara convertida en una mercancía de consumo en remeras; productos importados (al estilo del *todo por dos pesos*); estos y otros son representados de forma alegórica para manifestar la degradación de las culturas locales en la apertura del capital global en los años noventa.

Hay, además una inclinación al *kitsch* con el uso de la sobrecarga decorativa, los colores brillantes, buscando trasgredir el purismo del lenguaje fotográfico y los supuestos del realismo, tan arraigados en dicho contexto. En *Pop latino*, el comentario social ya no se construye desde la captura, desde un recorte ejercido sobre la realidad, sino a partir de la creación de escenas o cuadros vivos según procedimientos que tienen mayor afinidad con la producción cinematográfica. La importancia de la obra de López, según González, radica en que: “En cierto modo, las alegorías documentales de Marcos López lograron una síntesis única entre el estilo artístico de los 90 y la herencia de la fotografía latinoamericana, en términos de un compromiso con la referencia de la realidad social”.¹⁹⁵

194 GONZÁLEZ, Valeria. *Fotografía en la Argentina 1840/2010*. Buenos Aires: Ediciones Artexarte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo, 2011: 117.

195 *Ibidem*.

Recreando también iconografías de nuestra cultura hallamos el trabajo *Proporciones del cuerpo* (Chile, 2002), de Bernardo Oyarzún, en el que el autor recrea el Hombre de Vitruvio de Leonardo Da Vinci a partir del cuerpo del mestizo, de su propio cuerpo de descendencia mapuche, sobre el que proyecta frases populares de fuerte carga racista, que aluden al color de la piel y al origen. Una obra en la que puede leerse un cuestionamiento a los estudios biométricos implementados en América Latina para categorizar a los indígenas como tipos raciales, y a las improntas coloniales que persisten en nuestras sociedades latinoamericanas. Desde una perspectiva similar podemos nombrar también la obra de Marta Pérez Bravo (Cuba/ México) en la que pone en conjunción aspectos de las tradiciones y cultura cubana, haciendo referencia a la esclavitud, el mestizaje, la represión; en términos de identidades constreñidas en el (propio) cuerpo.



ATACAMEÑO CHOCOLITO SUPER OCHO
 PAPA MALA CHOLO HOLLÍN PELÉ NOCHE
 OSCURA NEGRO CURICHE PAN QUEMADO
 KUNTA KINTE INDIIO FEO MULATO CHINCHE
 ACEITUNA CARA DE MONO COCHAYUYO
 MAPUCHE MOSCA EN LECHE SHAKA ZULU
 BOLIVIANO CARA DE TÚNEL PIRIGUÍN DE
 PETRÓLEO MOROCHO ALACLUFE FONOLA
 TIZÓN CON OJOS PICUNCHE AFRICANO
 SAMBO PIZARRÓN PERUANO NEGROIDE
 SARTÉN DE VAQUERO ALQUITRÁN RASPAO
 DE QUEQUE TIZNADO CARBÓN CON PELO
 KALULE CARA DE BREA OSCURIDAD
 CALCETÍN DE MINERO PAITOCO RASPADO
 DE OLLA COPITO DE NIEVE AHUMADO
 PIGMEO PACHACHO CABEZÓN MECHAS DE
 CLAVO RECHONCHO TAPÓN DE ARTESA
 TATÚ PATAS CORTAS COGOTE DE ALMEJA

Bernardo Oyarzún
 Negro Curiche
 De la serie *Proporciones del cuerpo*

Asimismo, Jorge Panchoaga en su obra *La casa grande* retrata la cotidianidad de la vida indígena del Cauca (Colombia), proponiendo a través de imágenes intervenidas con líneas, desenfocues y proyecciones, una reivindicación de los pilares de la construcción identitaria de las comunidades indígenas (tradicción, familia, comunidad, tierra) y sus resistencias

históricas. Una cuestión que podemos ver también en la serie *Katinaj*, del argentino Rubén Romano. Una serie de retratos y paisajes en blanco y negro que documenta las fiestas y rituales de las comunidades indígenas del norte argentino (el chaco salteño). Es una serie que registra costumbres típicas que se mezclan con retratos en primer plano. La serie desde el documentalismo más clásico va del extremo del fotógrafo expedicionista que desde la distancia observa un lugar *extraño*, pero no desde la voluntad de representar un salvajismo exótico sino como quien busca adentrarse en una tierra desconocida. Los retratos en primer plano en los que los individuos miran sonrientes a la cámara expone el vínculo establecido con el fotógrafo, manifestando con ello el espíritu que motiva y da título a la obra: *Katinaj*, que significa encuentro y fiesta. Una fiesta que busca mantener vivas las tradiciones en las que los más ancianos se reúnen con las nuevas generaciones para transmitirles las antiguas tradiciones, cuestión que queda representada en una de las imágenes, que es en realidad una secuencia de cuatro fotografías que parten del primer plano de un hombre adulto (1), la toma se abre hacia un plano medio (2), hasta un plano entero del sujeto sentado en una silla (3) y finalmente el asiento solo, en medio del paisaje, denotando la necesidad de preservar el conocimiento y las costumbres que son transmitidas de generación en generación a través de un relato que se perderá con la futura ausencia de los integrantes adultos de la comunidad.¹⁹⁶

Otro caso paradigmático que podemos incluir en este conjunto es la obra de Res *Necah/1879. No entregar el Carhué al Huinca, Calfucurá, 1873* (Argentina, 1996), en la que aborda la cuestión de la conquista territorial de la pampa húmeda que inició la consolidación del Estado Nacional Argentino a fines del siglo XIX. El trabajo hace referencia a la expropiación de tierras de los pueblos originarios en la llamada campaña militar La Conquista del Desierto, encabezada por el general Julio A. Roca. Un siglo después, Res vuelve sobre la ruta trazada por los militares de la campaña partiendo desde Cahué (provincia de Buenos Aires) hasta Choele Choele

196 Esta obra Romano la realizó en colaboración con la fundación Argentina Indígena, cuya meta es la difusión de la música y el arte indígenas. Esta fundación rescata esas antiguas danzas y cánticos que se habían perdido, a través de las fiestas Katinajs, las cuales son organizados en forma espontánea por los mismos habitantes de la zona. Fuente: <http://www.artecorrientes.com/expo+ruben+romano+extension+universitaria.php> (visitada por última vez el 3/10/2016).

(provincia de Río Negro), repitiendo las tomas que Antonio Pozzo realizó como fotógrafo de *la conquista*.

Necah/1879 se divide en tres partes: 1. Una serie de dípticos en los que se incluyen imágenes de Pozzo y las imágenes en color creadas por Res repitiéndolas. 2. Un grupo de 24 fotografías en blanco y negro en las que el autor interviene los espacios con letras que forman la consigna del cacique Clafucurá: “No entregar Cahué al Huinca”. 3. Una fotografía del corte transversal del fusil Remington, cuyo mecanismo según Res fue un avance armamentístico estadounidense, que puede considerarse una síntesis de la lógica de la ocupación militar del territorio americano a fines del siglo XIX.¹⁹⁷

En este período histórico con la generación de 1880 se inicia un proceso de modernización, en el que Buenos Aires se colocaba como centro respecto del interior del país, y en el cual la fotografía se utilizaba como medio de registro para crear una imagen de una nación en progreso. En 1878, Julio A. Roca inicia un proceso de conquista de la pampa húmeda hacia el sur, tierras que permanecían en dominio de comunidades originarias. La “conquista del desierto” implicó la apropiación de más de 400 mil kilómetros y llevó a la presidencia a Roca en 1898. Se dice que Pozzo se unió a las tropas de Roca cuando la resistencia indígena ya había sido vencida, por lo tanto no hay registro de batallas, sino de soldados, prisioneros, guardias y jefes de campaña.

En las escenas de Res encontramos una pampa sin comunidades, plazas, monumentos, edificios, colectoras de energía (todos íconos de la urbanización y la modernización), cementerios abandonados, y como único lazo con aquel pasado, un retrato grupal de los descendientes del cacique Linares en Choele Choel. En la obra de Res se invierte la mirada y sus imágenes testimonian *el desierto tras la conquista*, donde desierto remite a los ausentes –a los no reconocidos por el discurso oficial de la época, que iba a ocupar un territorio habitado designándolo como desierto–, con ello busca resituar el pasado en el presente a través de una imagen crítica; una crítica que se manifiesta –y comprendemos– a partir de la recontextualización de las imágenes pasadas, que al recontextualizarlas en la conjunción

197 RES. *La verdad inútil*. Buenos Aires, La Marca, 2006.

con las imágenes presentes se resignifican. No son sólo paisajes al estilo del documentalismo canónico, son la reactualización de las imágenes del desierto presente, resultantes de la conquista y la colonización. Los dípticos manifiestan un lapso temporal que no puede ser reconstruido, un accionar que no fue registrado; hay una separación temporal que las imágenes enlazan a través de la conjunción de dos puntos de la historia argentina (y también latinoamericana).



RES
NECAH 1879
No Entregar Carhué Al Huinca
1996

La segunda parte de la serie se compone de 24 imágenes realizadas durante la *exploración* de Res, fotografías intervenidas por el autor con grandes letras blancas que flotan suspendidas en los espacios, en cada imagen una letra, que en su conjunto componen la consigna atribuida al cacique Calfucurá: “No entregar Carhué al Huinca”, en donde Carhué identifica a una zona de la provincia de Buenos Aires a la que se dirigían las tropas de Roca, y Huica significa en mapuche “el que viene de afuera”¹⁹⁸, como si buscara restituir una voz a través de la imagen fantasmal de las letras flotando.

Todos los casos mencionados y los analizados en el capítulo anterior pueden pensarse a la luz de una reflexión sobre la colonización y la occidentalización de ciertas regiones, y desde la creciente globalización e

198 *Ibidem*.



RES
NECAH 1879
No Entregar Carhué Al Huinca
1996

industrialización que plantean nuevos interrogantes y problemáticas a escala mundial, como así también la redefinición de los procesos de construcción identitaria y los modos y medios de representación que conforman el caudal simbólico de referencia a través del cual las sociedades se perciben, se identifican y definen sus relaciones con el otro.

En las imágenes analizadas se alude a un proceso progresivo de degradación de la cultura local (representada por el cuerpo de los pueblos autóctonos) en los márgenes del llamado mundo global y en el contexto de las secuelas de las políticas neoliberales implementadas en la década de 1990 en la mayoría de los países latinoamericanos. Estas denuncias se enraízan como en un pliegue temporal con el fin del siglo XIX y principios del XX.

En todos estos casos –tanto desde el registro directo como en los trabajos contemporáneos del arte y del documentalismo– la conquista de América y la cuestión de lo originario son revisitadas desde la contemporaneidad a fin de resignificarlas, poniendo en cuestionamiento su valor como imaginario identitario en la conformación del Estado nación y su proceso de modernización, en los que se celebraron los gestos civilizatorios de los conquistadores. Ello se resignifica en un nuevo contexto en el que las políticas neoliberales prometen introducirnos en el mundo, mientras avanza la pobreza, la marginalidad y el Estado que se desplaza de lo social. La conquista fue también un proceso de exclusión, pero por mucho tiempo la contracara del discurso oficial fue una cuestión silenciada, los indígenas

doblegados ya no podían hablar o no tenían voz. Tal como plantea Andrea Giunta: “La inscripción de la contemporaneidad está continuamente enfrentada a lo irresuelto de la historia. El pasado se abre en el presente”.¹⁹⁹

En síntesis, en el presente trabajo el análisis bibliográfico y el de distintas series fotográficas contemporáneas nos permitió observar cómo la construcción de escenas puede documentar y manifestar una mirada crítica. A través de escenas y cuerpos intervenidos, los autores muestran un pasado que continúa vigente y cómo su trazo marca nuestros marcos de referencia e identificación. Las escenas manifiestan territorios habitados por cuerpos acechados, olvidados, con miradas negadas y voces silenciadas; pero asimismo una historia de permanente resistencia. No se trata del cuerpo individual sino del cuerpo colectivo que encarna un siglo de destrucción, un siglo de desapariciones masivas. Las imágenes que antes servían a discursos que intentaban identificar al Otro a partir de su unificación bajo un mismo genérico, dan lugar ahora a fotografías cuya construcción simbólica reconoce las diferencias culturales y sus singularidades. Imágenes que ponen de manifiesto nuestras ausencias presentes, pero también las presencias presentes, olvidadas, despojadas. Un pasado, nuestro pasado, que habla del presente, en continuidades y rupturas, a través de un inacabado interrogante sobre la identidad latinoamericana.

199 GIUNTA, A. Ob. Cit.: 25.

Bibliografía

- ACTUEL, Mar. *Cuerpos dominados, Cuerpos en ruptura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.
- ALVARADO PÉREZ, Margarita. "Pose y montaje en la fotografía mapuche. Retrato fotográfico, representación e identidad" en Margarita Alvarado Pérez, Pedro Mege Rosso y Christian Biez Allende (Eds.) *Mapuches. Fotografías siglos XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario*. Santiago de Chile, 2001.
- ALVARADO, Margarita y GIORDANO, Mariana. *Imágenes de indígenas con pasaporte abierto: del Gran Chaco a la Tierra del Fuego*. Revista *Magallania* 32 (2). Instituto del Austral. Universidad de Magallanes, Punta Arena: 2007.
- APREA, Gustav. "Los documentales y la noción de dispositivo" en Jornadas de Política y Cultura, Instituto del Desarrollo Humano, Universidad Nacional de General Sarmiento. 2004. Disponible en: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/steimberg/pdf/aprea06.pdf> (última visita: 12/11/2015).
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- BAUDRILLARD, Jean. "La precisión de los simulacros" en WALLIS, Brian. *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001.
- BAURET, Gabriel. *De la fotografía*. Buenos Aires: La Marca, 1999.
- BAUMANN, Gerd. *El enigma multicultural. Un replanteamiento de las identidades nacionales, étnicas y religiosas*. Barcelona: Paidós, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. *La hermenéutica y las ciencias sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- BAZIN, André. "Ontología de la imagen fotográfica" en *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp, 2008.
- BACZKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales, memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.
- BENJAMIN, Walter. "Pequeña historia de la fotografía" en *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos, 2007 [1931].
- "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos, 2007 [1935].
- BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.
- BRESCHAND, Jean. *El documental*. Barcelona: Paidós, 2001.
- BÜRGER, Peter. *Teorías de la vanguardia*. Barcelona: Península. 1987.

- CASTELLOTE, Alejandro. *Mapas abiertos: fotografía latinoamericana 1991-2002*. Madrid: LUNWERG, 2007.
- CASULLO, Nicolás, FOSTER, Ricardo y KAUFFMAN, Alejandro. *Itinerarios de la modernidad. Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- CARLÓN, Mario (2012). “En el ojo de la convergencia. Los discursos de los usuarios de Facebook durante la transmisión televisiva de la votación de la ley de matrimonio igualitario” en Carlón, Mario y Fausto Neto, Antonio (Comp.) *La política de los internautas*. Buenos Aires: La Crujía, 2012.
- “Registrar, subir, comentar, compartir: prácticas fotográficas en la era contemporánea” en Pablo Corro y Constanza Robles (Eds.) *Estética, medios y subjetividades*. Santiago: Universidad Pontificia Católica de Chile, 2016.
- CATELLI, Laura. “Improntas coloniales en las prácticas artísticas latinoamericanas: versiones del retrato etnográfico en la *Serie 1980-2000* de Luis González Palma” en Revista Caiana N° 5, 2014. Disponible en: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=160&vol=5 (última visita 7/3/2018).
- CRIMP, Douglas. “La actividad fotográfica de la posmodernidad” en RIBALTA, Jorge Ed. (2004) *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- DANTO, Arthur. *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós, 2009.
- “El final del torneo: el paragone entre pintura y fotografía” en *¿Qué es el arte?* Buenos Aires: Paidós, 2013.
- “TheArtworld” en *The Journal of Philosophy*, 61, 1964.
- DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca, 2008.
- FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- FOSTER, Hal. “Asunto: Post” en Wallis, Brian, *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos sobre la representación* (Ed.) Madrid: Akal, 2001.
- FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006.
- FOUCALT, Michel. *La vida de los hombres infames*. Buenos Aires: Altamira, 2006.
- *Saber y verdad*. Madrid: Ediciones La Piqueta, 1985.
- *Vigilar y castigar*. El nacimiento de la prisión. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006b.
- *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

- FREUND, Giselle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- GAUTHIER, Guy. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra, 1996.
- GIORDANO, Mariana. *Indígenas en la Argentina. Fotografías 1860 a 1970*. Buenos Aires: El Artenauta, 2012.
- GIORGI, Gabriel. “Cuerpo” en SZURMUK, Mónica y MCKEE IRGWIN, Robert (coords.). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI, 2009.
- GIUNTA, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación Arte BA, 2014.
- GONZÁLEZ, Valeria. *Fotografía en la Argentina 1840/2010*. Buenos Aires: Ediciones Astexarte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo, 2011.
- Hecho en Latinoamérica. Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía. México, 1978.
- Hecho en Latinoamérica 2. Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía. México, 1981.
- HUYSEN, Andreas. *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- “Medios y memoria” en FELD, Claudia y STITES MOR, Jessica (comp). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2007.
- JAY, Martín. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- KRAUSS, Rosalind. *Sobre lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- KOSSOY, Boris. *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La Marca, 2001.
- LE BRETON, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- *El rostro*. Buenos Aires: Letra Viva, 2010.
- *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2008.
- LEDO, Margarita. *Documentalismo fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1998.
- LEMAGNY, Jean-Claude. *La sombra y el tiempo. La fotografía como arte*. Buenos Aires: La Marca, 2008.
- LISTER, Martín (Comp.) *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós, 1997.
- LIRA, Claudia “El animal en la cosmovisión indígena” en Revista *Aisthesis* N° 30, 1997. Disponible en: <http://estetica.uc.cl/images/stories/Aisthesis1/>

- Aisthesis30/el%20animal%20en%20la%20cosmovision%20indigena_claudia%20lira%20l.pdf (última visita: 8/01/2014).
- LOZANO, Jorge. *El discurso histórico*. Madrid: Alianza, 1994.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Elizabeth. *Contratiempos 1. Trayectos y tensiones en la fotografía argentina y latinoamericana contemporánea*. Rosario: UNR Editora, 2011.
- MASOTTA, Carlos. "Representación e iconografía de dos tipos nacionales. El caso de las postales etnográficas en Argentina 1900-1930" en BARON SUPERVILLE, Marina (Coord.) *Arte y antropología en Argentina*. Fundación Telefónica, Fundación Espigas, Fundación para la Investigación del Arte en Argentina, Buenos Aires, 2005.
- MENDOZA, Patricia "Presentación" en Memorias del V Coloquio Latinoamericano de Fotografía. México: Centro de la Imagen, 2000.
- MEYER, Pedro "Tres carabelas rumbo al nuevo milenio" en Memorias del V Coloquio Latinoamericano de Fotografía. México: Centro de la Imagen, 2000.
- MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003.
- MITCHELL, William. *Thereconfiguredeyes: visual truth in the post-photographic era*. Cambridge: MassMitPress, 1992.
- NARANJO, Juan (ed.) *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- NAVARRETE, José Antonio. *Fotografiando en América Latina. Ensayos de crítica histórica*. Montevideo: CDF, 2017.
- NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- OROPEZZA, Mariano. "Los avatares de la identidad. La estética euríndica de Ricardo Rojas" en BARON SUPERVILLE, Marina (Coord.) *Arte y antropología en Argentina*. Fundación Telefónica, Fundación Espigas, Fundación para la Investigación del Arte en Argentina, Buenos Aires, 2005.
- PENHOS, Marta Noemí. "Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del siglo XX" en BARON SUPERVILLE, Marina (Coord.) *Arte y antropología en Argentina*. Fundación Telefónica, Fundación Espigas, Fundación para la Investigación del Arte en Argentina, Buenos Aires, 2005.
- PÉREZ, David. *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- PHILLIPS, Christopher "El tribunal de la fotografía" en Picazo, G. y Ribalta, J. (Eds) *Inferencia y singularidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

- PULTZ, John. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal, 2003.
- PRIAMO, Luis. "Fotografía y vida privada (1870-1930)" en DEVOTO, Fernando y MADERO, Marta. *Historia de la vida privada en Argentina V. 2. La Argentina plural: 1970-1930*. Buenos Aires: Taurus, 1999.
- "Un patrimonio doloroso" en Giordano, Mariana. *Indígenas en Argentina*. Fotografías 1860-1970. Buenos Aires: El Eternauta, 2012.
- RABASA, José "Poscolonialismo" en SZURMUK, Mónica y MCKEE IRGWIN, Robert (coords.) *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores, 2009.
- RIBALTA, Jorge (Ed.) *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- RIGAT, Leticia. "Cultura, cuerpo y fotografía: una aproximación a la obra de Antonio Briceño" en *Revista Opción* de Venezuela, Volumen N° 77, 2015. Disponible en: <http://produccioncientificaluz.org/index.php/opcion/issue/view/2372>
- "Fotografía y memoria. Entrevista a Julio Pantoja". En Elizabeth Martínez de Aguirre (comp.) *Contratiempo. Trayectos y tensiones en la fotografía argentina y latinoamericana contemporánea 1*. Rosario: UNR Editora, 2011.
- "Cuerpo y fotografía, la mirada sobre el otro. Notas sobre Madres del Monte de Julio Pantoja" en E-Book de Las Jornadas Visualidades 2.0. Infinitas. (R) Evolución de los lenguajes expresivos, UNR Editora. Escuela de Comunicación Social, Facultad de Ciencia Política y RR.II. UNR., 2012.
- RITCHIN, Fred. *AfterPhotography*. WW Norton & Co., 2010.
- ROBINS, Kevin "¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?" en Lister, M. (Comp.) *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós, 1997.
- ROJAS, Ricardo. *Historia de la literatura argentina. Tomo II*. 1960. Ed. Guillermo Kraft Ltda., Buenos Aires, 1960.
- ROJAS MIX, Miguel. *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo, 2006.
- ROSLER Martha. *Fotografía y activismo*, Marzo Jorge Luis (ed.). Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- SCAVINO, Dardo. *Narraciones de la independencia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1990.

- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.
- SEKULA, Allan. "Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación" en RIBALTA, Jorge (Ed.) *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- SHINER, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004.
- SMITH, Terry. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail. "La fotografía después de la fotografía artística" en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos sobre la representación* (Brian Wallis Ed.) Madrid: Akal, 2001.
- SORLIN, Pierre. *El siglo de la imagen analógica: los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La Marca, 2004.
- SOLÓRZANO-THOMPSON, Noemy y RIVERA-GARZA, Cristina. "Identidad" en SZURMUK, Mónica y MCKEE IRGWIN, Robert (coords.) *Diccionario de estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores, 2009.
- SZURMUK, Mónica y MCKEE IRGWIN, Robert (coords.) *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores, 2009.
- TAGG, John. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005
- Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía. Ponencias. Cuba/ Centro de Documentación CMF.
- TODOROV, Tzvetan. *La conquista de América: el problema del otro*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1987.
- TOVAR, Rafael. "Presentación" en *Memorias del V Coloquio Latinoamericano de Fotografía*. México: Centro de la Imagen, 2000.
- VERÓN, Eliseo. "De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía" en *Espacios públicos en imágenes*, Isabel Veyrat-Masson y Daniel Dayan (Ed.), Barcelona: Gedisa, 1997.
- WALLIS, Brian "Qué falta en esta imagen: una introducción" en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001.
- ZEBALLOS, Estanislao S. *Viaje al país de los araucanos*. Talleres gráficos argentinos de L. J. Rosso, Buenos Aires, 1934.
- ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra, 1989.

Catálogos, libros y páginas de fotógrafos:

RES La verdad inútil. Buenos Aires, La Marca. 2006.

Marcos López (2010) Marcos López. Buenos Aires, Ediciones Larivière.

----- <http://www.marcoslopez.com/>

Julio Pantoja <http://www.juliopantoja.com.ar/>

Luis González Palma (2005) Luis González Palma. Buenos Aires, La Azotea.

----- <http://www.gonzalezpalma.com/>

Antonio Briceño <http://www.antoniobriceno.com/>

Ana de Orbegoso <http://www.anadeorbegoso.com/espanol/html>

Bernardo Oyarzún <http://www.bernardooyarzun.com/>

Índice

Agradecimientos	13
Presentación por Elizabeth Martínez de Aguirre	15
Introducción	19

Primera parte:

De lo fotográfico a la fotografía digital contemporánea	25
1. Fotografía y modernidad	27
2. La fotografía: arte y documento.....	33
2.1. ¿Herramienta de registro o medios de expresión?	33
2.2. La fotografía y el moderno discurso del arte	37
2.3. Fotodocumentalismo.....	40
3. La redefinición de la fotografía en el debate posmoderno.....	44
4. Las teorías sobre la fotografía	50
4.1. Los estudios sobre lo fotográfico	50
4.2. El advenimiento de lo digital.....	61

Segunda parte:

La fotografía y la construcción del <i>otro</i>	67
1. Fotografía, archivo y discursos de poder	69
1.1. Los estudios sobre el cuerpo. Cómo pensar la corporeidad	72
1.2. Fotografía y cuerpo	78
1.3. Fotografía, antropología y colonialismo	82
2. Hacia una representación de los pueblos originarios de América Latina. La fotografía como imagen de identificación.....	91

Tercera parte:

Hacia una representación de los pueblos originarios de América

Latina en la fotografía contemporánea 103

1. Arte contemporáneo y poscolonialismo 105

2. La búsqueda de una identidad latinoamericana en la fotografía de América Latina 114

3. Tres autores, tres miradas 131

3.1. Luis González Palma. Del Blanco, del sepia y la negación de la mirada 131

3.2. Julio Pantoja. De territorios, cuerpos y extrañamientos..... 149

3.3. Antonio Briceño. De Dioses, telones y comunidades..... 162

4. Reflexiones finales. De la imagen de identificación a la imagen de reconocimiento 173

Bibliografía 189

Este trabajo fue seleccionado en el Llamado a Ediciones 2018 para la publicación del **Libro de investigación sobre fotografía**.

Con el objetivo de estimular la producción de trabajos fotográficos y de promover la realización de libros de fotografía, a partir de 2011 el CdF -mediante una convocatoria pública- edita anualmente un libro de investigación sobre fotografía.

La selección estuvo a cargo de Ana Frega, Diana Mines y Pablo Thiago Rocca. Las bases del llamado se encuentran disponibles en el sitio web del CdF.



Este trabajo propone una reflexión en torno al uso de la fotografía en la construcción identitaria y su incidencia en la producción de imaginarios sociales. Partiendo de tres ejes conceptuales: cuerpo, fotografía y cultura, se busca analizar cómo en la fotografía latinoamericana contemporánea se produce una nueva significación en la representación de los Pueblos Originarios de América Latina en contraposición a cómo se los retrataba a fines del siglo XIX y principios del XX: período en el que intereses científicos y coloniales occidentales buscaban crear una imagen de los *Otros*-indígenas desde el exotismo y salvajismo, como aquello que estaba en los márgenes de los procesos de modernización y proyectos civilizatorios en los Estados-nacionales posrevolucionarios.

Basándonos en estos usos de la fotografía en dicho período, se propone compararlos con producciones contemporáneas, a partir de las obras de Julio Pantoja, Luis González Palma y Antonio Briceño. En las mismas es posible reconocer una dimensión crítica de la situación actual de los pueblos originarios a partir de la resignificación de ciertas normas de representación que sirvieron para la identificación y exclusión de dichos grupos. Estos desplazamientos en la representación producen un giro histórico, estético y conceptual que marcan un reconocimiento del *Otro* desde su diferencia cultural.

Partiendo desde aquí, consideramos cómo la colonización de las poblaciones originarias de América Latina es representada y denunciada por ciertas obras actuales de la fotografía contemporánea. En estas producciones el cuerpo es colocado en el centro de la representación y en ellas podemos reconocer muchas características de los retratos de fines del siglo XIX y principios del siglo XX con las que se buscaba identificar y delimitar *tipos* humanos. En este sentido consideramos que las normas de representación que estructuraron la producción de este tipo de imágenes son resignificadas en los casos analizados para poner de manifiesto cómo estos grupos eran desplazados e identificados como *Otro*. Una mirada crítica sobre el pasado pero para hablar del presente, para problematizar lo actual, buscando una descolonización de la mirada, del saber, y de las iconografías que gestaron nuestros imaginarios.