

# NUEVOS ÁLBUMES: REGISTRO, INTERVENCIÓN Y CRÍTICA EN LA FOTOGRAFÍA LATINOAMERICANA ACTUAL

Leticia Rigat

<https://ri.conicet.gov.ar/author/32249>

## Fotografía latinoamericana contemporánea

Los estudios sobre “fotografía latinoamericana” son relativamente recientes, no fue hasta la década de 1970 que comenzaron a aparecer trabajos de investigación, coloquios y exhibiciones que ponían en escena este concepto. En este contexto, se llevó a cabo, en 1978, el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía en México, un punto inicial a partir del cual se crearon numerosos “Consejos Nacionales de Fotografía” en distintos países de la región y la réplica de reuniones, coloquios, exhibiciones con la denominación *Fotografía Latinoamericana*. Un encuentro que se pensaba como un espacio de intercambio para los fotógrafos latinoamericanos, y tras el cual se establecía al *documental social* como la práctica latinoamericana por excelencia, pero buscando un *giro en la mirada*: una búsqueda de encontrar la propia mirada como la contracara de lo que se pensaba como la mirada colonizada.

Desde aquel momento inicial al presente, las investigaciones en el tema, las exhibiciones, coloquios, bienales y debates se han incrementado notablemente, y han ido

variando determinados enfoques en torno a la conjunción de estos dos conceptos: fotografía y Latinoamérica. De los primeros casos, podemos decir que en su mayoría se trataba de investigadores europeos o norteamericanos que reproducían tópicos como lo exótico, lo tercermundista, el subdesarrollo, la violencia, entre otros<sup>1</sup>.

Avanzada la década de 1980 comienza a producirse un verdadero giro, tanto en las producciones fotográficas como en las investigaciones latinoamericanas: fotógrafos, curadores e investigadores proclaman la necesidad de revertir lo que se consideraba una visión “desde afuera”, y las definiciones hegemónicas del mercado del arte occidental que clasifica en términos de “alteridad” respecto al origen geográfico y cultural. Así, afirmaban con ello la necesidad de centrarse en una definición, en una historiografía<sup>2</sup> y en una producción que reflejara una autorreflexión crítica sobre la fotografía realizada en América latina.

---

1 Ejemplo de esto es la muestra “El Rostro de América latina en 300 imágenes insólitas” (1982) y la publicación “Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana 1860–1993”, ambas dirigidas por Erika Billeter. En cuyos textos curatoriales afirmaba que la fotografía latinoamericana –al contrario de la europea y la norteamericana– “está totalmente orientada a la realidad de la existencia y desconectada por completo de cualquier veleidad que tiende a la experiencia estética” (Billeter, 1993, p. 30).

2 La historia oficial de la fotografía se ha centrado principalmente en el detalle de los avances técnicos realizados en los países centrales y a partir de fotógrafos europeos y estadounidenses. No obstante, en los años 1970, en Latinoamérica se buscó reconstruir una historia de la fotografía que incluyera a los pioneros de la invención de la fotografía oriundos de nuestros países y a los fotógrafos de la región. Entre ellos cabe destacar la labor de investigación del brasileño Boris Kossoy.

Podemos encontrar ciertas constantes en las exposiciones y ponencias presentadas en los diferentes encuentros de fotografía latinoamericana, hasta por lo menos los años noventa<sup>3</sup>. En primer lugar, el interés por pensar a la fotografía latinoamericana desde una perspectiva propia, buscando “descolonizar” el pensamiento sobre la fotografía, pero así también la mirada sobre nuestras realidades y cómo las representamos (y las han representado). Un deseo de caracterizar a la fotografía latinoamericana en relación a los complejos contextos sociales, culturales, económicos y políticos de Latinoamérica como una unidad, resaltando las similitudes de las experiencias históricas compartidas: el “ser latinoamericano”, cuya historia está marcada, entre otras cosas, por la experiencia colonial, los procesos de construcción de lo nacional, y los regímenes autoritarios del siglo XX.

Una definición totalizadora sobre la fotografía latinoamericana que en los años noventa comienza a debilitarse de la mano de críticos y fotógrafos que planteaban que dicha categoría homogeneizaba bajo una misma rúbrica realidades dispares y diferenciales. Un cambio que se vio reflejado también en las prácticas fotográficas que comenzaron a despegarse de lo que se había marcado como la “plataforma común de los fotógrafos latinoamericanos” (Tibol, 1978), movidos por representar su contexto a través del documentalismo de registro directo.

---

3 Como es el caso de: el Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía, realizado en México en 1981; el Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, Cuba, 1984; el Encuentro de Fotografía Latinoamericana, Venezuela, 1993; y el Quinto Coloquio de Fotografía Latinoamericana, México, 1996.

Podemos hablar entonces de una ruptura en el pensamiento sobre la fotografía realizada en América Latina desde la última década del siglo pasado, en cuanto a la existencia de un conjunto uniforme y homogéneo de prácticas y representaciones. Asimismo, es posible considerar que la violencia vivida a partir de las dictaduras militares, y luego la implementación de las políticas liberales en la década de 1990, fueron factores que generaron un fuerte cambio en la forma de pensar la propia identidad. Podríamos decir que, en estos años, en el pensamiento sobre la fotografía latinoamericana, se produce 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. Un cambio que tiene lugar en un contexto más general, en el que cobran un impulso sin precedentes los discursos sobre la memoria y el debate sobre el significado de determinados acontecimientos históricos 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 (Huysen, 2009).

En este sentido, podemos observar que en las producciones fotográficas latinoamericanas de las últimas décadas estas cuestiones se tornan centrales, principalmente (aunque no únicamente) en lo que refiere a las prácticas contemporáneas, en las que es posible observar 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. Como afirma Andrea Giunta, en el arte contemporáneo:

... 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 (Giunta, 2014, p. 28).

Una mirada crítica del tiempo presente que en América latina se ve reflejado tanto en las temáticas de las obras fotográficas como en los modos de representarlas. En base a lo anterior, es posible afirmar que desde los años 1990 y bajo la denominación “Fotografía latinoamericana”, se ha buscado definir una identidad latinoamericana abordando una posición crítica respecto al contexto sociopolítico de la región y la recuperación y resignificación del pasado en el presente, principalmente en lo que respecta al pasado prehispánico, al colonialismo y al pasado reciente.

En este sentido, nos interesa reflexionar sobre cómo en la fotografía contemporánea latinoamericana se genera una visión crítica sobre la persistencia de lo colonial, como un proceso continuo e inacabado en el presente, con una crítica (ya sea implícita o explícita) sobre los modos de representación de los Pueblos Originarios (en el presente o en otros contextos históricos). Un pasado que es revisitado y (re)significado en el contexto actual, para desentrañar sus ecos y persistencias. “Persistencia de lo colonial” que, como bien afirman Laura Catelli, Mario Rufer y Alejandro De Oto (2018):

... no pueden resumirse como una serie de continuidades inalterables. Dichas continuidades han sido ocultadas por los discursos de quiebre de las élites criollas en los momentos genésicos de la nación latinoamericana, o suprimidas por instauraciones performativas: mestizaje, ciudadanía, igualdad, hibridez, república (p.11).

Por lo tanto, cuando hablamos de poscolonialismo en América latina desde un punto de vista temporal surge el cuestionamiento sobre su aplicabilidad, puesto que los países latinoamericanos en su mayoría lograron su independencia en el siglo XIX. En relación a esto José Rabasa nos 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 (Rabasa, 2009, p. 220).

En este sentido, afirma que referirse al momento poscolonial en Latinoamérica como aquel en el que surgen los Estados nacionales tras las guerras de independencia, carece de rigor, puesto que más allá de las independencias formales pueden observarse realidades socioeconómicas y culturales en las que se reproducen estructuras coloniales bajo la modalidad de neocolonialismos internos, que sometieron a las poblaciones indígenas y negras a procesos de marginalización y exclusión.

Por 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 (Rabasa, 2009, p. 221).

En relación a 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.

Un punto importante a evaluar, entonces, son las resonancias contemporáneas de algunas consecuencias (políticas, económica y sociales) del colonialismo, que continúan vigentes (aun cuando 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 nuestros imaginarios sociales.

La crítica poscolonial puede verse reflejada en ciertas manifestaciones del arte contemporáneo en las que se cuestionan los contextos políticos, económicos, sociales y simbólicos, poniéndolos en relación a los efectos del colonialismo, buscando deconstruir las representaciones visuales y teóricas. En efecto, 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. Una corriente del arte contemporáneo a la que Terry Smith (2012) denomina precisamente, el “giro poscolonial”.

Una corriente del arte contemporáneo en la que es posible ver 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 (Foster, 2006, p. 617).

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 (Smith, 2012).

Una crítica que alcanza a la cuestión de las identidades (racial, multicultural, feminista y homosexual), en donde 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 esencial en la que muchos fotógrafos y artistas van a revisar ciertas prácticas documentales, *científicas* y de identificación para poner de manifiesto cómo se ha creado un imaginario de los “otros”.

Es en este sentido, del giro poscolonial del arte contemporáneo, que nos proponemos reflexionar sobre ciertas obras de la fotografía latinoamericana contemporánea, en las que se busca deconstruir los cánones coloniales, revisitando el pasado y sus iconografías, para hablar del presente.

Desde este punto de vista, podemos observar el surgimiento en los años noventa de una vasta cantidad de obras fotográficas que complejizan la representación de Latinoamérica buscando poner de manifiesto la heterogeneidad, tanto de los modos de representación como de los contextos y los sujetos representados. Asimismo, en estos años es posible distinguir temáticas recurrentes en la fotografía latinoamericana, como son “identidad y memoria”<sup>4</sup>. Producciones que buscan visitar nuestra historia en términos identitarios a través de prácticas no realistas, que pluralizan los lugares de la enunciación, tanto de nuestra historia latinoamericana como de la propia práctica fotográfica.

## Los comienzos del fotodocumentalismo en Latinoamérica

Cabe recordar que el comienzo de la documentación fotográfica en América Latina se relacionó con los ideales de la modernización de los Estados Nacionales hacia fines del siglo XIX y principios del XX. En este contexto, ya sea

---

<sup>4</sup> En términos similares, y tomado como antecedente, Alejandro Castellote al curar la muestra “Mapas Abiertos, fotografía latinoamericana, 1993-2002” (2007) declara que las ideas más frecuentadas por los artistas latinoamericanos en los años 1990 son la identidad, la memoria, los géneros, las ciudades, el espejo social, los mitos y los rituales.

de manera independiente por voluntad de los fotógrafos o por encargo del Estado, se comienzan a producir álbumes *expedicionistas* y postales con tomas de vista, costumbres y paisajes, escenas urbanas, del campo, y de “tipos humanos”.

En este sentido, cuando se habla de los primeros documentalistas en América Latina suele hacerse referencia a los fotógrafos (tanto extranjeros como locales) que utilizaron el medio fotográfico con un afán de documentar nuestros territorios, y que culminaron en la construcción de álbumes, postales y archivos fotográficos. En relación a la fotografía decimonónica, puede pensarse entonces que al hablar sobre documentalismo latinoamericano, al menos en el siglo XIX y principios del XX, se hace referencia al espíritu que caracterizó la labor de los fotógrafos que buscaban construir un “mapa visual” en relación a los procesos de modernización y progreso (y en contraposición de lo bárbaro y lo primitivo): ciudades, campos, costumbres, paisajes, tipos populares, indígenas, negros, personajes de la cultura y la política, etcétera.

Lo que se veía reflejado en dichas producciones era la búsqueda de los recientes Estados Nacionales de crear un imaginario nacional que actuara como fuente de identificación para la sociedad. Un punto de reflexión que abarcó no solo la cuestión de lo nacional sino también la heterogeneidad de las poblaciones, y la definición de un “nosotros” en contraposición a un *otro* bajo nuevos colonialismos internos. De esta manera, en los distintos países fueron surgiendo series fotográficas que iban poniendo el acento en la clasificación e identificación de

tipos populares, tipos indígenas, tipos negros; en oposición al proyecto modernizador que se veía reflejado en las imágenes de las principales ciudades.

En el caso de los “tipos indígenas” y los “tipos negros”, puede observarse una búsqueda de categorización del *otro* como exótico y salvaje. Representaciones que eran recibidas como documentales, pero que en realidad eran construcciones que seguían convenciones estilísticas, por ejemplo: situar la cabeza en tres cuartos de perfil para registrar rasgos fisionómicos específicos, resaltar los tonos de la piel, los rasgos faciales, la vestimenta y la vivienda. De esta manera, las imágenes, más que representaciones directas, respondían a la búsqueda y necesidad de identificación y observación, a través de diferentes métodos, al servicio de disciplinas como la criminología, la antropología y la psiquiatría (antropometría y fotografía métrica).

En América, estos métodos fueron aplicados ampliamente en la representación de los indígenas, grupos humanos que pasaron a ser objeto de representación, y sus imágenes sirvieron más que como retratos como medios para definir la categoría de *indio*, como lo exótico, lo extraño, lo que queda en los márgenes de la civilización y el progreso, a través de recursos formales como las poses, las miradas, las indumentarias, una tipología de viviendas o ranchos (que muchas veces eran “telones de fondo” en estudios fotográficos). Componentes estilísticos que, como explica John Pultz (2003), respondían a convenciones etnográficas.

Dichas convenciones etnográficas, que establecen modos de representación del otro, anteceden a la aparición

de la fotografía en el siglo XIX. Se trata, como señala Catelli (2014) “de prácticas de representación que se despliegan de manera conjunta en el proceso de expansión y dominación colonial ibérica que comienza a fines del siglo XV” (p. 19), y que proliferan a través de la circulación de libros, cartas, cuadros, esculturas, dibujos, mapas, y grabados. Un conjunto de prácticas representacionales que forman parte del capital cultural de la modernidad/colonialidad, que reflejan y alimentan un proceso extendido de reificación y subhumanización del espacio colonial (Catelli, 2014, p. 19).

La aparición de la fotografía, técnica que fue celebrada como modo de registro fiel de lo real, le dio a estas representaciones un valor documental, la concepción de que la imagen se crea sin la intervención de la mano del hombre, ocultaba los recursos que dichas prácticas otrerizantes utilizaban en la construcción de la imagen del *otro*. En el siglo XIX, explica Catelli (2014), la fotografía, se vincula a un “racismo científico”, que a través de mediciones corpóreas fundamenta “la implementación de políticas de control poblacional” (Catelli, 2014, p. 21).

En las fotografías de *tipos étnicos*, abundan las representaciones con fines antropológicos, y asimismo en ellas es posible observar la persistencia de los recursos de representación de los retratos etnográficos del período colonial.

Específicamente hablando de la fotografía, en el período que se extiende entre el siglo XIX y principios del XX, Margarita Alvarado y Mariana Giordano establecen una diferencia entre los “retratos” y las “escenas étnicas”. En cuanto a los primeros, explican 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. En cambio, en las “escenas étnicas” las autoras observan 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 (Alvarado y Giordano, 2007, p. 21).

De esta manera, las fotografías en 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 mostraran 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, y aunque no siempre dichos elementos eran auténticos o propios del sujeto o la comunidad, ayudaban a crear una atmósfera étnica.

En las últimas décadas del siglo XIX, la circulación y el consumo de la fotografía se vio acrecentado por las tarjetas postales, las *carte-de-visite*, y las revistas ilustradas. Es en este contexto en el que se despliega la práctica de los retratos de “tipos”. José Antonio Navarrete (2017) ubica entre

los años 1860 y 1870 la expansión de la modalidad de “tipo indígena” 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.

La amplia difusión de las tarjetas postales vino unida a un proceso de modernización en donde la diversificación de los medios de comunicación se vio facilitada por nuevas técnicas aplicadas a la reproducción y nuevas formas de circulación. La tarjeta postal cobró un impulso sin precedentes en un contexto donde 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” (Masotta, 2005, p. 73).

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 todo un arsenal iconográfico que se transformaba en objetos cotidianos y de colección de los sectores en ascenso.

De esta manera, Navarrete (2017) 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 indígena. En dichas tarjetas era frecuente la identificación, en los epígrafes, de los grupos y sus actividades características; Masotta (2005) explica que en el uso del epígrafe en una y otra puede marcarse una diferencia importante sobre cómo iban construyéndose cada uno de estos grupos. Así, en las tarjetas de gauchos, encontramos epígrafes tales como: “En el campo argentino. Vadeando el río”, “En el corral. Tomando mate”, “En el campo. Cinchando. Rep. Arg.”, “Costumbres campesinas. Jugando a la taba”. Mientras que en las postales de los indígenas encontrábamos pies de fotos tales como: “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.”.

En las fotografías de gauchos y costumbres populares de Latinoamérica, podemos observar también la continuidad de su representación con otros medios de producción de imágenes y descripciones textuales, anteriores a la fotografía. Así lo revelan, advierte Carla Giaudrone (2008) la tradición iconográfica latinoamericana, en la que:

... numerosos dibujos y bosquejos realizados por artistas europeos que, durante el s. XVII y principios del XIX, llegaron al continente junto con exploradores y viajeros con el fin de documentar tipos y costumbres sudamericanos (p. 149).

Dichas ilustraciones dan comienzo a una práctica representacional sobre la tradición costumbrista rural de los habitantes sudamericanos que tendrá continuidad en las producciones iconográficas sobre lo nacional de fines del siglo XIX y principios del XX. En este período, la imagen eurocentrista del gaucho como identidad de lo nacional se consolida y expande gracias a los nuevos medios de producción, reproducción y circulación de las imágenes, en pos de un proyecto modernizador de las oligarquías, que buscaba la integración nacional a través de la homogeneización y la negación del pasado indígena. Como explica Gaudrone (2008):

... la estampa del gaucho, deslindada ya de un criollismo de tipo popular y consolidada como mito fundacional, es apropiada por un sector de la oligarquía terrateniente e impuesta como emblema de la tradición (p. 152).

En contraposición, el indígena en las tarjetas postales era identificado siempre bajo el mismo genérico “Indio”. En la postal, el indígena se conformó en vínculo y oposición con el gaucho; en este sentido, Giordano (2012) explica que en estas imágenes de “tipos regionales” los grupos no están diferenciados en su diversidad cultural sino que conforman un colectivo de identificación, al que se lo denomina bajo el genérico Indio (al que en algunos casos se le agregaba el nombre del grupo étnico o la referencia geográfica).

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 feminización desde la pose. En relación a 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 (Masotta, 2005, p. 82).

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, etc.).

No obstante, en la fotografía latinoamericana actual es posible observar una actitud crítica hacia la exclusión de estos grupos humanos. En este contexto, podemos ubicar obras en las que se ponen en cuestionamiento la violencia ejercida en la conquista de América y los modos de representación en la construcción de un mapa visual de la región como un territorio en desarrollo. En este sentido, distintos fotógrafos actuales han generado –tanto desde el registro directo como desde prácticas contemporáneas– nuevos documentos visuales sobre Latinoamérica en la actualidad, explicitando en algunos casos una crítica

hacia aquel período y en otros desplazando la mirada para generar nuevas formas de documentar, un giro en la mirada que venía anunciándose desde fines de los años 1970. Producciones que marcan estas diferencias en la representación de los Pueblos Originarios, resignificando y cuestionando formas canónicas en que los mismos han sido representados a lo largo de la historia.

### **Julio Pantoja: el retrato y la intervención de la escena**

En esta oportunidad, nos gustaría compartir algunas reflexiones sobre dos obras del fotodocumentalista argentino Julio Pantoja: “Las madres del monte” (Argentina, 2007) y “Mujeres, maíz y resistencia” (México, 2010)<sup>5</sup>. La primera de ellas, “Las madres del monte” (Argentina, 2007) surge en un contexto argentino y latinoamericano marcado por el surgimiento de reclamos en contra de los programas de ajuste neoliberales (tras la crisis del 2001), a favor de una revalorización del rol social y distributivo del Estado.

En esta serie, Pantoja retrata a mujeres (campesinas e indígenas) que, en el norte argentino, luchan por conservar las tierras que están siendo asechadas por los desmontes para la plantación de soja transgénica, provocando un fuerte impacto ambiental y social.

La obra surge a partir de un trabajo que el fotógrafo estaba realizando para Greenpeace, ONG que lo había contratado para crear fotografías aéreas de la quema de

---

<sup>5</sup> Parte del análisis de la obra de Pantoja aquí presentado, corresponde al capítulo “Julio Pantoja. De territorios, telones y comunidades”, Rigat (2018, pp. 149–162).

bosques. En una entrevista que tuve la oportunidad de realizarle (Rigat, 2011), Pantoja relata que

... desde la altura se veían grandes extensiones de tierra quemada, unos cuadrados blancos de ceniza en medio de los extensos bosques, lotes sobre los que se planta luego la soja.

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. La primera de ellas 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 (ver página siguiente). Como un relato en secuencia, el autor narra con estas seis imágenes el proceso de desmonte, la quema de bosques y la plantación de soja transgénica.



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



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

Junto a estas seis imágenes, el fotógrafo presenta once retratos que mantienen una unidad estilística entre sí. Se trata de fotografías panorámicas, iguales a los paisajes descritos anteriormente, en donde las retratadas son colocadas en el centro de la imagen delante de un telón de tela blanca, sostenido por otras personas de la misma comunidad, y 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 a la problemática planteada), el nombre propio de cada una, la comunidad a la que pertenece y la región donde habita.



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 las imágenes de Pantoja se ponen en relación dos géneros: el retrato y el paisaje, dos tipos fotográficos que históricamente se han construido de manera diferente: el retrato, que por lo general se trabaja desde la pose (e implica un vínculo entre el fotógrafo y la/el fotografiada/o), con una composición centrada, donde el retratado ocupa la mayor parte del plano; y el paisaje que, en cambio, se realiza desde la ausencia de personas, desde el despojo, y el formato apaisado. Dos géneros diferentes que en la obra de Pantoja se articulan a través de la interposición del telón que encuadra a la retratada en la fotografía panorámica del paisaje (Rigat, 2011).

Observadas en conjunto, podemos relacionarlas a las viejas *postales* que, como vimos, eran creadas y comercializadas como íconos de nuestros territorios y de los pueblos autóctonos, hacia fines del siglo XIX y principios del XX. Pero en lugar de retratar a estas mujeres en su entorno natural o en estudios fotográficos delante de telones que buscaban generar una atmósfera étnica, Pantoja interpone una tela blanca que sirve de frontera y de fondo. El uso de este elemento, colocado *ex profeso* en el retrato, nos permite

pensar en aquellas imágenes que se presentaban antaño como registros directos y naturales de estos grupos humanos, y que sin embargo respondían a ciertas normas de construcción de la imagen que intervenían a fin de crear un imaginario de estos grupos humanos desde el exotismo y el salvajismo. Asimismo, 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”.

No obstante, Pantoja introduce el nombre propio de estas mujeres en los epígrafes, marcando con ello la identidad de cada una. Un contrapunto con los epígrafes de las postales etnográficas en los que se empleaba siempre el mismo genérico que los igualaba como tipos humanos: “indios”.

En el año 2011, Pantoja reitera las consignas estilísticas de este trabajo y realiza una serie fotográfica en México titulada *Mujer, maíz y resistencia*. La misma se compone de treinta imágenes, la primera y la última a color y las restantes en blanco y negro. La primera muestra un 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 de la obra: la mujer, la resistencia, la tradición y la agricultura, como así también el cuerpo, el retrato y el paisaje, siendo la primera imagen predominantemente cuadrada y presentando un plano detalle de los ojos, y la última panorámica y apaisada.



Julio Pantoja – Rosario Martínez, campesina. Trabaja en la “milpas” de su familia cuidando y cosechando el maíz durante todo el año. Tanivet, Oaxaca, México, 2011.

En esta serie, el fotógrafo 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 de la tradición frente a las fuerzas comerciales de las transnacionales y las plantaciones transgénicas. Al 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: el 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.

A diferencia de *Las Madres del Monte*, en esta serie no todas las mujeres fotografiadas pertenecen a comunidades indígenas, sino que los retratos integran a mujeres mexicanas de distintas regiones y profesiones que están relacionadas a la lucha por la conservación de maíz originario, mujeres de zonas rurales y urbanas, artistas, intelectuales y activistas<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Este es el caso de 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

Hay dos imágenes que se diferencian del resto, realizadas en las ruinas de Teotihuacán y en las de Palenque, donde el telón oculta el cuerpo y adquiere el lugar predilecto del retrato. El texto que acompaña las imágenes nos indica que las mujeres del México antiguo, teotihuacanas y aztecas, 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<sup>7</sup>.

---

retrato de Liliana Felipe (compositora y cantante); Jesusa Rodríguez (performance y activista); Gabriela de la Garza (psicóloga, empresaria teatral y actriz); María Elena Álvarez – Buylla (doctora en genética y ecologista) y el de Cecilia Suarez (actriz). Dentro de este grupo ubicamos, por ejemplo, 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 permite recordar las fotografías de indígenas del período antes señalado en donde las mujeres posaban con el tronco desnudo (en correspondencia con un imaginario de lo primitivo), y, asimismo, remite a las luchas feministas y las performances que algunas artistas realizaban a fines de los años 60 y principios de los 70 para denunciar la cuestión de la mujer en la sociedad. Esta idea queda reforzada por el retrato número 22 en donde, delante del telón, Pantoja coloca el retrato de Frida Kahlo, ícono en el arte de la lucha por la liberación de la mujer en el siglo XX.

<sup>7</sup> En contraposición a las dos imágenes anteriores encontramos otros retratos donde es el telón el que se ausenta. El primero de ellos presenta a dos mujeres del ejército zapatista, organización que se ha encargado de constituirse en sí misma en ‘un telón de fondo’ en la reivindicación de la tradición mexicana y la lucha por los pueblos originarios; y el segundo, la imagen de Diana Rose (doctora en historia del arte especializada 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 simula ser el telón mismo.



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.

En esta obra *–Mujer, maíz y resistencia–*, a diferencia de *Las Madres del Monte*, el telón no es un paño blanco, sino una tela intervenida con bordados que representan las diferentes etapas y tareas de siembra y cosecha.

En estas dos obras, Pantoja no realiza un registro directo del acontecimiento, ni centra su atención en el desastre natural (lo que dio origen a este tipo de trabajos mientras trabajaba con *Greenpace*), sino que produce una construcción simbólica que pone el acento en el cuerpo de estas mujeres que pertenecen a grupos humanos cuya historia está marcada, desde la colonización hasta nuestros días, por la violencia, los desplazamientos y la exclusión.

El cuerpo queda contenido en un rectángulo blanco, en un extrañamiento con lo que lo rodea, personas desplazadas, circunscriptas por un entorno que se va limitando y cerrando sobre ellas, los cuerpos quedan enmarcados dentro de un límite preciso, a partir de una composición centralizada que incorpora elementos que actúan como diferencias visuales de contraste.

De esta manera, los trozos de tela sirven para aislar a los cuerpos del entorno, para separarlos de su propio medio de vida, una ruptura espacial en la imagen que presagia un extrañamiento de lo corpóreo con aquello que lo rodea.

Los desplazamientos territoriales de la globalización, la industrialización y su expansión a escala mundial, que llevan a la exclusión y devastación del territorio y sus implicancias en lo social, es representada por Pantoja a través del recurso metonímico de la tela blanca y el testimonio escrito.

El telón de fondo, metafóricamente, remite a esas extensiones cuadradas de cenizas, de tierra destruidas por el fuego rodeado por un espacio vivo que rodea a las mujeres que el autor veía desde el aire en su trabajo con *Greenpeace*. Desde este punto de vista, el fondo neutro blanco, sugiere la privación del espacio.

Pero, por otra parte, y en consonancia a esta denuncia antiimperialista, esta tela blanca en conjunción al apelativo *madres y mujeres*, puede relacionarse al 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 Latinoamérica.

Pantoja desplaza el estudio fotográfico –sugerido 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 a las prácticas fotográficas de fines del siglo XIX y principios del XX en donde los fotógrafos itinerantes retrataban Latinoamérica con fines comerciales, turísticos, etnográficos, y con el objetivo de 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 continúan aquejando a las poblaciones originarias.

La Conquista de América y la cuestión de lo originario, son revisitadas desde la contemporaneidad a fin de resignificarlos, poniendo en cuestionamiento su valor como imaginario identitario en la conformación de los Estados Nacionales y su proceso de modernización, en los que se celebraron los gestos civilizatorios de los conquistadores. Ello se resignifica en un nuevo contexto en donde las políticas neoliberales prometen introducirnos en el mundo, mientras avanza la pobreza y la marginalidad, tal como plantea Giunta (2014):

... la inscripción de la contemporaneidad está continuamente enfrentada a lo irresuelto de la historia. El pasado se abre en el presente (p. 25).

En las dos series de Pantoja, si bien se busca representar situaciones presentes, hacen intervenir ciertos elementos y modos de representación que deben 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. Pantoja hace intervenir ciertas 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.

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. Las dos obras descritas, pueden ser pensadas a la luz de una reflexión sobre la occidentalización de ciertas regiones y desde la creciente globalización e industrialización que plantean nuevos interrogantes y problemáticas a escala mundial, como así también la redefinición de los procesos de construcción identitarias 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 un proceso progresivo de degradación de la cultura local (representada

aquí por el cuerpo de los pueblos autóctonos) en los márgenes del llamado Mundo Global y las secuelas de las políticas neoliberales implementadas en los años 1990. Dichas denuncias se enraízan como en un pliegue temporal con el fin del siglo XIX y principios del XX. Estas producciones encarnan en un tipo de discurso que los teóricos del poscolonialismo han caracterizado como anticapitalista y que refiere a la conquista de América como sinónimo de usurpación, e invoca un nosotros frente a otro (el imperio). No obstante, en las obras descritas podemos observar que la representación de estos grupos humanos no se realiza a partir de una asimilación formal a una mayoría, sino desde su diferencia y singularidad.

Podemos pensar en el telón que introduce Pantoja, tal como propone Arjun Appadurai (1997), desde la incertidumbre epistemológica sobre la que las fotografías buscan representar. Bajo una lúcida distinción, el autor diferencia los telones de fondo como visibles e invisibles. Estos últimos son, precisamente, los que permiten descifrar a los primeros. El fondo invisible, según Appadurai, son los discursos e imágenes en los que se apoyan las prácticas fotográficas.

En este sentido, respecto al fondo invisible de discursos e iconografías que gestaron nuestros imaginarios sociales, es que consideramos que deben ser leídos los telones blancos que Pantoja introduce en sus retratos, con los que fisura la verosimilitud de la fotografía y pone entre paréntesis, a fin de desnaturalizar ciertas verdades históricas que están instaladas en los relatos de la conformación de nuestra identidad latinoamericana. Podríamos decir: nuevos

álbumes, que en muchos casos implican una nueva forma de ver el pasado para indagar el presente.

## Bibliografía

- Alvarado, M. y Giordano, M. (2007). Imágenes de indígenas con pasaporte abierto: del Gran Chaco a la Tierra del Fuego. *Revista Magallania*, 35 (2), 15–36.
- Appadurai, A. (1997). *The Colonial Backdrop*. *Afterimage*, 24, 4–7.
- Billeter, E. (1993). *Canto a la realidad*. Barcelona, España: Lunwerg Editores.
- Castellote, A. (2007). *Mapas abiertos: fotografía latinoamericana 1991–2002*. Barcelona, España: Lunwerg Editores.
- Catelli, L. (2014) Improntas coloniales en las prácticas artísticas latinoamericanas: versiones del retrato etnográfico en la Serie 1980–2000 de Luis González Palma. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentina de Investigadores de Arte*, 5, 14–28. Recuperado de: [http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_1.php&obj=160&vol=5](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=160&vol=5)
- Catelli, L., De Oto, A., y Rufer, M. (2018). Introducción: pensar lo colonial. *Tabula Rasa*, 29, 11–18. Recuperado de <https://www.revistatabularasa.org/numero29/introduccion-pensar-lo-colonial/> <https://doi.org/10.25058/20112742.n29.01>
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y. y Buchloh, B. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid, España: Akal.
- Giaudrone, C. (2008). El gaucho en el ámbito etnográfico del Centenario Uruguayo (1925–1930). *Revista Hispánica Moderna*, 61(2), 149–165.
- Giordano, M. (2012). *Indígenas en la Argentina. Fotografías 1860 a 1970*. Buenos Aires, Argentina: El Artenauta.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires, Argentina: Fundación Arte BA.

- Huysen, A. (2009). Medios y memoria. En C. Feld y J. Stities Mor (comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, 15–24. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Masotta, C. (2005). Representación e iconografía de dos tipos nacionales. El caso de las postales etnográficas en Argentina 1900–1930. En M. Baron Supervielle (coord.), *Arte y antropología en argentina*, (pp. 65–114). Buenos Aires, Argentina: Fundación Telefónica, Fundación Espigas, Fundación para la Investigación del Arte en Argentina.
- Navarrete, J. (2017). *Fotografiando en América Latina. Ensayos de crítica histórica*. Montevideo, Uruguay: Centro de Fotografía.
- Pultz, J. (2003). *La fotografía y el cuerpo*. Madrid, España: Akal.
- Rabasa, J. (2009). Poscolonialismo. En Szurmuk, M. y R. Mckee Irgwin (coords.), *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, (pp. 219–223). México: Siglo XXI Editores, 2009.
- Rigat, L. (2011). Fotografía y memoria. Entrevista a Julio Pantoja. En E. Martínez de Aguirre (comp.), *Contratiempo. Trayectos y tensiones en la fotografía argentina y latinoamericana contemporánea 1* (pp. 27–33). Rosario, Argentina: UNR Editora.
- Rigat, L. (2018). *La representación de los Pueblos Originarios en la fotografía latinoamericana contemporánea: de la imagen de identificación a la imagen de reconocimiento*. Montevideo, Uruguay: Centro de Fotografía.
- Smith, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI.
- Tibol, R. (1978). Presentación. En *Hecho en Latinoamérica. Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*. México D.F., México: Centro de la Imagen.