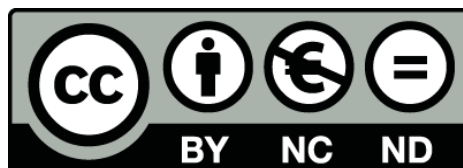


Alteridad y Colonialismo

La construcción de imaginarios y estereotipos en el retrato colonial y sus repercusiones en la fotografía contemporánea

Laura Ribero Rueda



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0. Spain License.**

Alteridad y Colonialismo

La construcción de imaginarios y estereotipos
en el retrato colonial y sus repercusiones en
la fotografía contemporánea

Tesis Doctoral

Laura Ribero Rueda

Directora

Dra. Ma. Dolors Tapias Gil

Tutor

Dr. Carles Ameller Ferretjans

Traducciones

Julienne Onorato, Rodrigo Serra Giacobbo y Laura Ribero Rueda

Programa de Doctorado

Arte, Territorio y Cultura de los Media

Bienio 2002-2004 Departamento de Diseño e Imagen

Seguimiento: Comisión Académica del Programa de
Doctorado Estudios Avanzados en Producciones Artísticas

Línea de Investigación: Diseño e Imagen

Facultad de Bellas Artes. Universidad de Barcelona

Barcelona, 2013

Agradecimientos

Quisiera agradecer a todas las personas que han contribuido en éste proceso a lo largo de éstos años. Tengo solo palabras de gratitud para mi directora de tesis, Ma. Dolors Tapias y mi tutor, Dr. Carles Ameller por su paciencia, dedicación y oportunos consejos, por ayudarme a establecer los límites y las pautas de ésta investigación.

Y aunque la lista sería interminable, quisiera expresar mi enorme agradecimiento a todos los que me tendieron la mano y me han acompañado a lo largo de éste viaje, que sin duda se ha alimentado no solo de textos, de libros y exposiciones; sino también de vivencias, de charlas y de experiencias compartidas.

Hago una mención especial a Claudia por su inestimable amistad y afecto y a Julie, por el tiempo dedicado a leer y corregir mi trabajo.

Gracias también a mi familia, por su apoyo incondicional: a mi hermano por su cariño y a mi abuela por estar siempre presente con su inigualable alegría. A mis padres, incansables lectores que me han enseñado el amor por los libros; gracias por la dedicación y el cariño con el que han revisado mi tesis y por el apoyo constante durante estos años. Por último, a Rodrigo quien ha sido un apoyo fundamental para realizar mis sueños.

Tabla de Contenido

Capítulo 1. Introducción **11**

Presentación.....	13
Introducción.....	15
Objetivos.....	19
Metodología: instrumentos utilizados en el análisis de la imagen.....	20
Aproximaciones desde la perspectiva sociológica.....	21
Metodología principal.....	23
Consideraciones finales.....	24
Aspectos técnicos.....	25

Capítulo 2. Revisión histórica: del contexto colonial a la contemporaneidad **27**

Introducción.....	29
Antropología y fotografía en el contexto colonial.....	31
El influjo del imperialismo en la antropología colonial.....	31
La influencia clasificatoria de las Ciencias Naturales.....	33
Los inicios de la fotografía: registrar la diferencia.....	36
La teoría antropológica y la práctica fotográfica.....	39
Colonialismos contemporáneos.....	41
Colonialismo vs. Poscolonialismo.....	41

El otro en la era digital.....	44
La percepción de los nuevos imperialismos.....	46

Capítulo 3. Cuestiones acerca de la otredad **51**

Introducción.....	53
El yo, los otros.....	54
El retrato fotográfico: el yo en relación al otro.....	54
La multiplicidad del sujeto.....	57
El extraño, el extranjero, el inmigrante.....	59
La alteridad y la representación fotográfica.....	61
La condición de ser otro.....	61
Autorretrato y autorreferencialidad.....	64

Capítulo 4. El documental es ficción, la ficción es documental **67**

Introducción.....	69
Ficción documental.....	70
La objetividad de la fotografía: ¿un tema aún en debate?.....	70
Ficción y realidad fotográfica.....	72
Fotografía artística y fotografía documental.....	76
Entre la realidad y el simulacro.....	80
La memoria.....	80
Los relatos ficcionales.....	82
Imaginarios en la construcción del retrato.....	84
Creación y asimilación de los estereotipos.....	84

Capítulo 5. La construcción del imaginario colonial **89**

Introducción.....	91
La construcción del sujeto colonial.....	92
El concepto de raza.....	92
Una herramienta para las Ciencias y las Bellas Artes.....	95
La antropometría.....	97
Entre el rigor científico y el exotismo.....	101
La escenografía y la pose.....	103
Exposiciones Universales.....	107
Salvajismo y exotismo en las imágenes coloniales del Pacífico Sur.....	110
Las publicaciones ilustradas.....	111
Las Venus coloniales.....	119
La jerarquía en la fotografía grupal.....	125
Las simbologías del Buen Salvaje, a través de los retratos del pueblo Mapuche.....	129
El indígena domesticado.....	130
Montajes fotográficos: en busca del paradigma.....	133
Fotografía en exteriores.....	136
Simbologías visuales.....	138

Capítulo 6. Mirada al pasado: más allá del documento **143**

Presentación. Fotografía artística contemporánea.....	145
Introducción.....	146
Simbologías del Buen Salvaje.....	148
Luis González Palma. El indígena estetizado.....	148

Vertti Teräs vuori. Suplantaciones.....	153
Shigeyuki Kihara. El mito de las Bellas de los Mares del Sur.....	160
Nuevas lecturas a partir del documento.....	166
Jorma Puranen. Una etnografía poética.....	166
Carrie Mae Weems. Confiriendo voces al pasado.....	173
Maryam Jafri. La correlación de archivos documentales.....	178
Ficciones históricas, ficciones personales.....	186
Yinka Shonibare. El dandi africano.....	186
Lorna Simpson. Los usos velados del lenguaje.....	192

Capítulo 7. Nuevos paradigmas, nuevos colonialismos **199**

Introducción.....	201
La realidad fragmentada.....	202
Julie Moos. La permanencia de los estereotipos.....	202
Alfredo Jaar. Cantos desde África.....	209
Santiago Sierra. Mecanismos de poder: el papel del colonizador.....	216
Subvirtiendo Imaginarios.....	223
Guillermo Gomez-Peña. Identidades híbridas.....	223
Samuel Fosso. Estereotipos africanos y multiplicidad de identidades.....	231
Dulce Pinzón. Multiculturalismo.....	238
Otros relatos, nuevas perspectivas.....	243
Nabil Boutros. El hábito hace al monje.....	243
Ken Lum. Entre la diversidad local y la global.....	250

Capítulo 8. Conclusiones	259
---------------------------------	------------

Capítulo 9. Referencias bibliográficas	265
---	------------

Capítulo 10. Crédito de las imágenes	287
---	------------

1 | Introducción

Capítulo 1. Introducción

Presentación

Desde el planteamiento inicial de éste proceso de elaboración de tesis, siempre ha existido un componente sociológico con relación al análisis de la imagen fotográfica. La motivación inicial ha sido definir el marco conceptual en el que se desarrolla mi propuesta artística, para tratar de dilucidar los elementos teóricos que la componen. Sin embargo, al desafiar las dificultades y subjetividades de trabajar a partir de mis proyectos fotográficos, el punto de focalización se fue transformado en una búsqueda de los temas que me interesan, centrándome cada vez más en la representación del *otro* y en las causas que subyacen a mis propios intereses creativos.

Como punto de partida, esta tesis se instala en el terreno de la antropología visual, comenzando en el periodo de la colonización europea del s.XIX y que fue paralela a los inicios del descubrimiento de la técnica fotográfica; en ésta época comenzaron las primeras representaciones acerca de la *otredad* que influenciaron profundamente las concepciones de raza, diferencia e identidad que aún siguen vigentes en nuestros días.

Es precisamente ésta relación con nuestra actualidad la que me lleva a establecer paralelismos con la obra de artistas contemporáneos en el terreno de la fotografía, que aluden directa o indirectamente a los patrones e imaginarios colonialistas, en un intento por subvertir los simbolismos ya establecidos y rebatirlos a la par de las teorías poscolonialistas.

Esta tesis parte del desafío de abarcar campos de investigación que habitualmente no competen a la Licenciatura en Bellas Artes, que es el área en la que me he formado, pero que inciden en gran manera en el desarrollo del arte, tales como la antropología, la etnografía, la psicología social y la sociología. Siendo consciente de estas limitaciones, esta tesis comienza su andadura en el campo de la fotografía y desde allí dirige la mirada hacia las otras disciplinas.

Dichos aspectos conforman un cuerpo conceptual, que tiene el propósito inherente de contribuir a desarrollar mi propia creación fotográfica, fortaleciendo las bases discursivas sobre las que se sustenta.

Introducción

El nacimiento de la fotografía coincidió con la plenitud del desarrollo colonial. La fotografía se ha utilizado como una herramienta técnica que ha acompañado el desarrollo de áreas como la etnografía, la antropología y las ciencias naturales, pero que a su vez ha evolucionado como disciplina independiente, marcada por las ambigüedades y las dualidades intrínsecas a su naturaleza: siendo muy efectiva al registrar la cotidianidad así como los imaginarios de aquellos que la han realizado.

Es innegable el crecimiento de la fotografía en concordancia con el contexto que la ha rodeado. Una de las disciplinas afines a su origen es la antropología, cuya interrelación, ha proporcionado algunas herramientas necesarias para comprender las actitudes de una sociedad -la occidental en este caso- respecto a las demás. (Naranjo [ed.], 2006, p.205)

A mediados del s.XIX, los antropólogos que daban cuenta de los hombres y comunidades colonizadas alrededor del mundo ante los imperialismos europeos, utilizaron los avances de la fotografía para estudiar la medida y clasificación del cuerpo, dentro del contexto de la raza y la evolución. (Ewing, 1996, p.112) Imágenes pretendidamente científicas, objetivas y documentales, que sin embargo ayudaron en la construcción de imaginarios y estereotipos respecto a la raza, la jerarquía, la diferenciación social, moral, cultural e intelectual.

La relación entre colonialismo y la práctica fotográfica decimonónica, ha tendido a apoyar la retórica política y cultural de la desigualdad racial entre Occidente y sus colonias. (Guardiola, 2006, p.11) Una desigualdad que ha establecido las pautas de las diferencias mundiales que aún perviven en nuestra contemporaneidad.

Al plantear éste proyecto de investigación, una constante inicial fue el interés por el *otro*, y es precisamente el sujeto colonial, el que suscita los primeros debates fotográficos acerca

de la diferencia. Por tal razón, nuestra investigación se centra en el *otro colonizado*; no sólo aquel del s.XIX, sino aquel que lleva el estigma de ser considerado un extraño, diferente o inmigrante aún en su propia tierra. Dichas consecuencias se extienden hasta nuestros días entendiéndose como *colonialidad*, la cual permanece vigente una vez concluye el proceso de colonización, como esquema de pensamiento y marco de acción que legitima las diferencias entre sociedades y sujetos.¹ (Restrepo & Rojas, 2010, p.16)

La imagen que hemos heredado del sujeto colonial nos lleva a dilucidar cuáles son las fisuras y paradojas del retrato fotográfico -no solo a nivel visual sino también conceptual- por las cuales se han colado las nociones relativas a la *otredad*. Una serie de nociones a las que se enfrentan y debaten continuamente la realidad y la ficción, la subjetividad y la objetividad científica.

Para contextualizar varios estudios relacionados con el retrato fotográfico colonial, se ha partido en esta tesis de un mapa geográfico que reúne dos posturas de representación del sujeto antropológico: por una parte el concepto de exotismo y salvajismo que está fielmente reflejado en muchas de las imágenes de las islas del sudeste asiático, tales como Filipinas, Samoa y en general Oceanía; y por otra parte las representaciones simbólicas y escenográficas atribuidas a pueblos indígenas y que están representadas en las fotografías realizadas al pueblo Mapuche en Chile; un pueblo guerrero y de difícil colonización.

¹ Según las más recientes teorías, el *colonialismo* se refiere a un proceso militar y de dominio político concreto, que se despliega en las colonias para garantizar la explotación del trabajo y riquezas en beneficio del colonizador. Mientras que la *colonialidad*, es un fenómeno histórico, mucho más complejo que se extiende hasta nuestros días y que se refiere a un patrón de poder que estructura el sistema del mundo moderno; en el que el trabajo, las subjetividades, los conocimientos, los lugares y los seres humanos son jerarquizados, posibilitando la re-producción de las relaciones de poder y dominación. El *colonialismo* es una de las experiencias históricas constitutivas de la *colonialidad*, pero la *colonialidad* incluye muchas otras prácticas y articulaciones que operan incluso en nuestro presente.

Tal contextualización específica, nos permite elaborar un proceso de investigación que va más allá de nombrar como positivo o negativo la construcción de imaginarios o estereotipos coloniales; y nos permite comprender cabalmente cuales son los símbolos visuales que hemos heredado del colonialismo y que son a los que se enfrentan los discursos poscolonialistas y los discursos de determinados artistas contemporáneos.

Escribir u opinar sobre el colonialismo en los albores del siglo veintiuno podría parecer anacrónico o carente de propósito. Para muchos es cosa del pasado, que en todo caso mueve la nostalgia y quizá a algún acto patriótico ante la estatua ecuestre de algún padre de la patria; pero nada más. (...) En efecto, el colonialismo *clásico* como forma extrema de dominación política, económica, social y cultural, virtualmente ha desaparecido del planeta. Está superado históricamente. Pero prevalece como problema político que afecta directamente a millones de seres humanos en varios continentes y que amenaza a otros pueblos formalmente independientes y realmente dominados por grandes potencias, o que intentan zafarse de esa condición de dependencia y sometimiento. (Muriente Pérez, 2010, p.48)

Hay un impulso contestatario en las propuestas de arte contemporáneo referidas al colonialismo, cuya pretensión es revisar ciertas estructuras jerárquicas en la historia de la representación del *otro*. A través del trabajo de algunos artistas contemporáneos se evidencian los estereotipos culturales que la fotografía antropológica ha manejado desde los inicios y que revela los imaginarios, los simulacros y las capas de realidad que existen en el retrato fotográfico.

Mediante el análisis crítico de diversas propuestas fotográficas contemporáneas, nuestro interés ha sido mostrar trabajos artísticos específicos que estén enmarcados en el contexto actual, pero que se refieren a los intersticios originados hace siglos respecto a las

problemáticas de raza, género, clase y condición social. Artistas que se posicionan desde la perspectiva del *otro*, desde la *alteridad*, y que evidencian a través de sus propuestas las estructuras jerárquicas y de poder que han imperado hasta nuestra contemporaneidad.

El discurso colonialista es tema fundamental en la teoría de la cultura, la sociología y la historia contemporánea. Tanto por ser un problema irresuelto, como por ser una problemática subrayada por la globalización y sus fenómenos latentes: la hibridación de las culturas, el mestizaje, la diáspora y la inmigración.² (Mejía I. , Escritos sobre arte)

La llegada de las nuevas teorías poscolonialistas ha potenciado una actitud crítica frente a la representación de la *otredad*, poniendo en debate la aceptación de imaginarios y estereotipos en detrimento de culturas y etnias supuestamente inferiores. Desde el arte contemporáneo se suscitan diferentes perspectivas y propuestas creativas que subvierten y desconfiguran los imaginarios y estereotipos creados alrededor del sujeto colonial, creando un escenario plural y multirracial, donde hay cabida para la *alteridad*.

La mayoría de los artistas contemporáneos que presentamos en éste trabajo de investigación, podrían calificarse como sujetos nómadas, como artistas transnacionales, cuyas familias o ellos mismos han pertenecido a movimientos migratorios y que elaboran sus propuestas artísticas asumiendo el rol de la *otredad*.

Como ejemplo tenemos a Lorna Simpson y Carrie Mae Weems que pertenecen a familias afroamericanas instaladas en Estados Unidos; a Maryam Jafri que es pakistaní, pero viaja continuamente entre Nueva York y Copenhague; a Guillermo Gómez-Peña y Dulce Pinzón, mexicanos que han vivido en Estados Unidos; a Nabil Boutros, un egipcio que vive

² Referencia tomada de *El Otro como objeto, el Ideal del yo, y Viceversa. Sobre el discurso colonialista*, que se encuentra en: Mejía, I. (s.f.). *Escritos sobre arte*. (Ivan Mejía) Recuperado el 24 de Febrero de 2012, de <https://sites.google.com/site/contemporaryartcriticism/home>

entre su país natal y Francia; Yinka Shonibare, un londinense con ascendencia nigeriana o Alfredo Jaar, un chileno que ha vivido en Martinica, se ha está establecido en Nueva York y cuya propuesta artística se contextualiza en África.

Todos ellos son sujetos que de alguna manera han sufrido o son sensibles a las diferencias ocasionadas por la *colonialidad*, y utilizan la *otredad* como elemento vertebrador y discursivo de algunos de sus proyectos artísticos. Su experiencia viene dada por la relación con el *otro*-blanco, el *otro*-norteamericano, el *otro*-europeo. Es decir, que ellos se ven a sí mismos como una *alteridad* y subvierten el rol que históricamente les ha sido asignado, parodiando, desmitificando o reconstruyendo la representación de su *otredad*.

Objetivos

El planteamiento de esta tesis tiene como objeto de investigación la representación del *otro* en el retrato fotográfico. El contexto histórico que manejamos incluye dos polaridades: por un lado los retratos documentales elaborados durante la colonia entre el s.XIX y principios del s.XX y por otro, obras de artistas contemporáneos cuyo marco conceptual pone a debate la herencia colonial en la contemporaneidad, mediante retratos de estilo documental.

A partir de aquí han surgido cuestiones a las que se intentará dar respuesta en el desarrollo de ésta investigación: ¿cuáles son los estereotipos e imaginarios creados a partir del retrato antropológico colonial?, ¿Qué aspectos de estos estereotipos son utilizados por los artistas contemporáneos?, ¿Es la fotografía documental una construcción simbólica?, ¿Qué aporta el género documental en la construcción de imaginarios contemporáneos?.

Metodología: instrumentos utilizados en el análisis de la imagen

El método de investigación empleado es predominantemente cualitativo, por medio de la observación de exposiciones, internet y catálogos de arte; además de la lectura de bibliografía crítica a los temas en cuestión. A esto se suma un trabajo de creación personal que he ido desarrollando intensivamente durante la última década y que sirve de argumento para realizar ésta investigación.

La presente investigación se basa en el análisis de fotografías procedentes de diferentes épocas: tanto del arte contemporáneo como imágenes correspondientes a los inicios de la fotografía, y que están inscritas en el campo de la antropología visual. El desafío se centra en conectar e interrelacionar éstas imágenes y épocas entre sí, para mantener un discurso conductor que ligue todos los puntos estudiados. Es necesario, por tanto, definir un método de interpretación, que se extienda a toda la lectura de las imágenes fotográficas incluidas en ésta investigación.

En la fotografía, al contrario de la pintura o la escultura, no existe una tradición histórica de análisis que permita obtener o establecer con certeza, metodologías de interpretación definidas. La cercanía de los estudios elaborados están inevitablemente influenciados por las Bellas Artes o por una vertiente más científica, sin que exista un mismo método evaluativo que analice diferentes aspectos de una misma imagen fotográfica, tanto a nivel estético y físico como a nivel interpretativo. Así que habría que remitirse a diversas corrientes metodológicas, que aunque sean independientes, se conectan e interrelacionan entre sí, y ayudan a visualizar desde diferentes ángulos el significado y la repercusión de una imagen fotográfica.

El foco principal de la presente tesis se relaciona con la correspondencia de determinadas imágenes fotográficas con la sociedad en la que surgen; la influencia en el

contexto social, cultural y político de la época en la que se desarrollaron y su posterior repercusión. Esta perspectiva sociológica es la que relaciona las imágenes que aquí presentamos.

Aproximaciones desde la perspectiva sociológica.

Hay varios autores que se posicionan desde un punto de vista con una fuerte influencia de lo social y cuyo pensamiento se relaciona con los *Estudios Culturales*; los cuales ofrecen una vuelta de tuerca al reevaluar la estructura cultural de donde surgen las imágenes fotográficas, para contextualizarlas dentro de un mecanismo más amplio, que incluye la importancia tanto del contexto del emisor como del receptor.

Los *Estudios Culturales* son un modelo interdisciplinario, que sostiene que todas y cada una de las formas de producción deben ser estudiadas con relación a las estructuras sociales, culturales e históricas. (Marzal Felici, 2007, p.158) La cultura está entonces, determinada por estas macro estructuras que constituyen un reflejo de la realidad social, por cuyas entrañas se cuele el estudio y la producción artística, que trata de visualizar o desenmarañar tales engranajes.

Hay otros autores cercanos a éste tipo de ideas y que se pueden catalogar dentro de la perspectiva sociológica, tales como Gisèle Freund, que en su trabajo *La fotografía como documento social*, defiende la idea que todas las modalidades de expresión artística, están influidas por las variaciones de la estructura social. (Freund, 1974)

El historiador español de fotografía Bernardo Riego, también da importancia a la perspectiva histórica de la imagen al afirmar: ‘la fotografía debe estudiarse como parte

sustancial de la cultura del s.XIX y no como un fenómeno aislado e independiente.’ (Marzal Felici, 2007, p.111)

Pierre Bourdieu sigue ésta misma dirección, al demostrar por medio de sus investigaciones que cualquier imagen realizada tanto por un fotógrafo profesional hasta la fotografía más ingenua hecha por un amateur, es un fiel reflejo del modo de entender la realidad de la sociedad en la que existe y que además posee consciente o inconscientemente una intencionalidad por parte del fotógrafo, que la aleja de esa aura espontánea con la que se ha calificado a la fotografía. Tal como el mismo autor plantea:

(...) la fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha hecho, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común en todo un grupo. (...) Comprender adecuadamente una fotografía (...) no es solamente recuperar los significados que reclama (...) es también descifrar el excedente de significados que revela en la medida que participa en la simbólico de una época, de una clase o de un grupo artístico. (Bourdieu, 2003, p.44)

El teórico brasileño Boris Kossoy entiende por su parte, el acto fotográfico como parte de un contexto, al cual el fotógrafo, y a su vez el receptor, están sometidos. El momento histórico de la lectura o recepción de una imagen fotográfica puede variar el concepto y la finalidad original de dicha imagen.

O espaço e o tempo implícito no documento fotográfico subentendem sempre um contexto histórico específico em seus desdobramentos sociais, econômicos, políticos, culturais, etc. A fotografia resulta de uma secessão de fatos fotográficos que têm seu

desenrolar no interior de aquele contexto. Ela registra, por outro lado, um micro-aspecto do mesmo contexto.³ (Kossoy, 2002, p.26)

Metodología principal.

Al tratarse del análisis de imágenes fotográficas, el enfoque sociológico debe acompañarse indefectiblemente por una lectura estética, que tenga en cuenta los aspectos más físicos o tangibles de la obra. Para hacer éste análisis más completo, la metodología de análisis escogida para seguir en ésta tesis, es una propuesta más o menos reciente, elaborada por el investigador Javier Marzal Felici y que se recoge en el libro *Cómo se lee una Fotografía. Interpretaciones de la Mirada*⁴ (Marzal Felici, 2007); el cual reúne los aspectos que más se ajustan a éste análisis. Una iniciativa que agrupa las vertientes ya mencionadas y que aporta una lectura estética; es decir, la convergencia entre una aproximación sociológica y un análisis proveniente del terreno de las Bellas Artes.

Esta propuesta, está basada en la ‘naturaleza del texto fotográfico, la deriva interpretativa y la materialidad de la forma.’ (Marzal Felici, 2007, p.169-218) Los autores de

³ Podría traducirse como: El espacio y el tiempo en el documento fotográfico implican un contexto histórico específico en sus aspectos sociales, económicos, políticos, culturales, etc. La fotografía es el resultado de una sucesión de hechos fotográficos que tienen su desarrollo en el interior de aquel contexto. Ella registra, por otro lado, un micro-aspecto de un mismo contexto.

⁴ En el cuarto capítulo de éste libro, el autor elabora una propuesta metodológica, junto con el Grupo de Estudio ITACA-UJI [Investigación en Tecnologías Aplicadas a la Comunicación Audiovisual], de la Universitat Jaume I, de Castellón y la Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação de la Universidade da Beira Interior, en Portugal. Los resultados de dicha investigación fueron presentados posteriormente en el *I Congreso de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales*, dedicado a ‘El análisis de la imagen fotográfica’, celebrado en Castellón los días 13, 14 y 15 de octubre de 2004 y que además se recogen en la página web: López Lita, R., & Marzal Felici, J. [. (Octubre de 2004). *Análisis Fotografía*. Recuperado el 3 de Mayo de 2012, de Propuesta de modelo de análisis de la imagen fotográfica: www.analisisfotografia.uji.es/root2/intr.html

ésta propuesta, en definitiva, se basan en el análisis textual de la fotografía o *naturaleza del texto fotográfico*, en la que confluyen una serie de estrategias discursivas, una intencionalidad del autor, un horizonte cultural de recepción, unos medios de difusión de la obra, etc., así como un contexto socioeconómico y político. (Marzal Felici, 2007, p.170)

Es una aproximación mucho más interesada en los sistemas de representación de la fotografía, que en los datos acerca de los autores, características técnicas, nexos estilísticos, etc. Es una propuesta que centra su atención en la *materialidad de la forma* como punto de inicio, sin descuidar las informaciones técnicas. (Marzal Felici, 2007, p.173)

Consideraciones finales.

En la metodología propuesta por Marzal Felici se establece una serie de parámetros a tener en cuenta sobre el modelo propuesto. Así que el autor, junto con su grupo de investigación, ha creado una serie de niveles para agruparlos.⁵ (Marzal Felici, 2007, p.173-218):

- *Nivel contextual*, que como su nombre lo indica pretende enmarcar el momento histórico del que data la imagen, y a su vez dar información técnica acerca de la obra, el autor y otros estudios críticos acerca de la misma.
- El *nivel morfológico y el nivel compositivo*, incluyen nociones estéticas como punto, línea, plano y composición. Una perspectiva descriptiva, donde empiezan a aflorar consideraciones de índole *valorativo*. Todas las partes de la imagen o de sus elementos simples no son unidades simples sin significado, sino que tienen efectos en

⁵ Los siguientes enunciados se desarrollan más ampliamente en el libro del autor. En éste capítulo tan solo señalamos las características más sobresalientes que servirán de base metodológica para la interpretación posterior de las fotografías que aquí compilamos.

la relación entre sí. Reconocer la ausencia de frontera entre forma y contenido que en realidad funcionan como un *continuum*, donde resulta difícil delimitar donde termina uno y empieza el otro.

- Según el *nivel enunciativo*, toda fotografía, mantiene una *ideología implícita*. Este nivel es la articulación del punto de vista físico: elementos como el ángulo desde el que se hizo la foto (de frente, picado, etc.) o la elección de la altura; con simbolismos tales como la actitud de los personajes, la teatralidad o la verosimilitud.
- La *interpretación global del texto fotográfico*, es una interpretación de carácter subjetivo: es la articulación de los aspectos enunciados, donde se analiza la imagen desde el punto ontológico (lo que significa), pero también desde el punto operativo: a quien está dirigida, donde fue realizada, en qué época fue desarrollada, etc.

Aspectos técnicos

La bibliografía y los recursos estilísticos empleados para realizar la tesis doctoral han seguido el sistema *APA*, específicamente las indicaciones del *Manual de Publicaciones de la American Psychological Association (APA)*.⁶ Según las indicaciones del manual, se han respetado el idioma original de los textos que se referencian a lo largo de la tesis doctoral, incluyendo, en los casos necesarios, la traducción al castellano, realizados por la propia autora o por traductores no oficiales; y en los casos oportunos, las traducciones oficiales ya publicadas con anterioridad.

⁶ Referencias metodológicas tomadas de la última actualización de *APA* editada hasta la fecha: American Psychological Association (APA). (2010). *Publication Manual of the American Psychological Association* (6th ed.). Washington, D.C., Unites States: Amer Psychological Assn.

Con referencia a los hipervínculos a lo largo de la tesis, tanto en la versión impresa como en la digital, se encuentran diferenciados del texto. En la versión digital (en PDF), estos hipervínculos están activos y conducen directamente a las páginas web de artistas, blogs, textos específicos y links pertenecientes a fotografías concretas alusivas al texto. Estas referencias digitales completan la lectura de la tesis, que aunque no son indispensables para el entendimiento de la misma, colaboran para tener un espectro más amplio de los textos citados, así como de las obras fotográficas y los artistas mencionados. Se han escogido sólo algunas de las imágenes o series fotográficas para ilustrar el texto y no la totalidad de la obra de los artistas, ya que excedería en longitud ésta publicación.

Hay que tener en cuenta además, que los links a páginas web han sido revisados a lo largo de varios meses, por lo que muchos de los vínculos podrían haber cambiado en la actualidad. Para ello, conforme a las indicaciones de *APA*, cada uno de ellos, está acompañado de la fecha de la última consulta.

Por último, el listado de las imágenes reproducidas y el copyright correspondiente, se encuentran tanto al pie de cada fotografía como al final de la tesis, para facilitar su lectura y revisión. Cada pie de foto menciona la información básica de la imagen, así como los datos técnicos que complementan los requerimientos específicos que se consideran fundamentales para determinar el carácter físico de cada una de las obras. Sin embargo, existen casos en los que no ha sido posible acceder a la totalidad de la información, especialmente en la primera parte de la tesis, donde hay referencias del s.XIX y principios del s.XX, en las que se ha dificultado determinar la integridad de los datos.

2|Revisión histórica: del contexto colonial a la contemporaneidad

Capítulo 2. Revisión histórica: del contexto colonial a la contemporaneidad

Introducción

El nacimiento de la fotografía es relativamente simultáneo al de la antropología: ambas han surgido en medio de un contexto colonial. (Naranjo [ed.], 2006, p.206; Lévi-Strauss, 1966; PHE03, 2004) Se puede establecer un paralelismo en la evolución de ambas, una vinculación que se ha dado desde sus comienzos.

Las conquistas y descubrimientos geográficos, suscitados a finales del s.XV, incentivaron la necesidad creciente de ampliar los conocimientos acerca de la variedad de las poblaciones que habitaban fuera de los límites de Europa. Una incipiente etapa que se originó a partir el descubrimiento de América y se estableció hasta la llegada del denominado colonialismo moderno en el s.XIX, en el que los países más influyentes de Europa se repartieron el continente africano, reclamando para sí la soberanía sobre la mayor parte de estas naciones, e intentando extenderse hacia el este europeo, Asia y Oceanía, a la vez que intentaron ampliar sus propios territorios dentro de la misma Europa. Periodos que claudicaron y se transformaron con las Guerras Mundiales, las cuales causaron un vuelco en el orden geopolítico y estructural global.

La primera etapa de dicho colonialismo, según José R. Llobera, podríamos denominarla

como el periodo de ‘expansión colonial’; la segunda etapa que abarca hasta la II Guerra, sería la ‘consolidación colonial’; y añade un tercer periodo al que denomina ‘desintegración colonial’, y que va desde la posguerra hasta nuestra actualidad. (Llobera, 1975)

Esta conjunción de movimientos dominantes y la reestructuración geográfica del poder político y económico mundial, determinaron un nuevo carácter que cambió para siempre la concepción de Europa sobre sí misma, marcando las estructuras de los estados ocupados, no solo a nivel gubernamental sino simbólico y a su vez gestaron una influencia radical de la percepción de las poblaciones ocupadas, que determinaría los enfoques científicos e intelectuales de varias disciplinas.

La expansión económica y territorial inherente al colonialismo, daría despliegue a los estudios antropológicos y etnográficos, que daban cuenta de las costumbres y las jerarquías de las nuevas razas descubiertas por los hombres europeos y donde la herramienta indispensable para registrarlo sería la fotografía.

(...) fins al punt de pensar que les ciències socials modernes estan en bona mesura determinades per la fotografia, en tant que primera i més assequible tecnologia moderna de la imatge, a més de ser la més afi a la lògica arxivística i documental de les ciències socials sorgides del Positivisme.⁷ (Ribalta, 2008, p.38)

El último periodo denominado ‘desintegración colonial’ (Llobera, 1975), sin duda se refiere al poscolonialismo, el cual se ha constituido como una respuesta crítica al colonialismo moderno. Un colonialismo nacido en el interior de Europa, a quien Walter Mignolo señala no sólo como la gran co-autora de la experiencia colonial, sino que al mismo

⁷ Podría traducirse como: (...) hasta el punto de pensar que las ciencias sociales modernas están en buena medida determinadas por la fotografía, ya que es la primera y más asequible tecnología moderna de la imagen y además es la más a fin a la lógica archivística y documental de las ciencias sociales surgidas del Positivismo.

tiempo se ha constituido y co-producido a sí misma, generando imaginarios eurocentristas con relación a los territorios ocupados. Europa, según Mignolo, no es una entidad preexistente a la experiencia colonial puesto que se constituye al mismo tiempo, y por el mismo procedimiento, ha producido un imaginario respecto a sus colonias que lo auto-definen, a la vez que ha generado el ‘otro colonial’. (Mignolo, 2000, p.49-90)

El colonialismo y el poscolonialismo, han significado específicamente para el arte un cambio de perspectiva, además de un cambio en referencia a los sujetos que elaboran las propuestas artísticas. De una visión unilateral, hemos pasado a la multiplicidad de ideologías y acercamientos respecto a la contemporaneidad; en los cuales juega un papel vital el contexto político, económico y simbólico con relación directa a los efectos del colonialismo sobre la sociedad y la concepción de *yo* y de los *otros*.

Antropología y fotografía en el contexto colonial

El influjo del imperialismo en la antropología colonial.

Desde las primeras aproximaciones y observaciones de las sociedades imperialistas respecto a los sujetos que habitaban los territorios colonizados, ha existido un creciente interés en determinar y clasificar la posición del *otro* en comparación con las naciones europeas. Sin embargo, tal iniciativa ha ido mucho más allá de lo llanamente cultural o científico, para estructurar una metodología que llevaría a un mayor poderío político, geográfico y económico por parte de las potencias occidentales.

La antropología surge paralela al colonialismo, o como lo afirma rotundamente Lévi-Strauss: es hija del colonialismo. (Lévi-Strauss, 1966) La influencia imperialista y la ideología colonial se encuentran al servicio de una ciencia con profundas contradicciones

estructurales, y que desde sus propios orígenes mantienen una correlación de confrontaciones y ambigüedades:

Anthropology (...) is the outcome of an historical process, which has made the larger part of mankind subservient to the other, and during which millions of innocent human beings have had their resources plundered, their institutions and beliefs destroyed while they themselves were ruthlessly killed, thrown into bondage, and contaminated by diseases they were unable to resist. Anthropology is the daughter to this era of violence. Its capacity to assess more objectively the facts pertaining to the human condition reflects, on the epistemological level, a state of affairs in which one part of mankind treats the other as an object.⁸ (Lévi-Strauss, 1966, p.126)

Este parentesco categórico con el colonialismo, ha sido definitivo para la antropología y ha tenido una repercusión absoluta en la manera en que determinamos el orden y la estructura mundial, aún en nuestra contemporaneidad.

Por un lado, se ha convertido en un instrumento de conocimiento que estudia al hombre, es decir al *otro*; a aquel individuo o sociedad ajena a nuestra cultura digna de estudio e investigación y que nos induce a su conocimiento. Dicha premisa, sin embargo, se contrarresta con la creación y confirmación de estereotipos: ‘cuando el indio era fotografiado como ‘salvaje’ era confirmado como ‘salvaje’. (Naranjo [ed.], 2006, p.206) Evidenciando el predominio de las teorías realizadas por parte de los antropólogos al servicio de los

⁸ Podría traducirse como: La antropología (...) es el resultado de un proceso histórico, que ha hecho que la mayor parte de la humanidad esté subordinada a la otra, y durante el cual, a millones de seres humanos inocentes les han saqueado sus recursos e instituciones, han destruido sus creencias mientras eran asesinados sin piedad, esclavizados y contaminados por enfermedades que no pudieron resistir. La antropología es la hija de esta época de violencia. Su capacidad para evaluar con mayor objetividad los hechos relativos a la condición humana refleja, en el plano epistemológico, un estado de cosas en las que una parte de la humanidad trata al otro como objeto.

imperialismos y que confirmarían la justificación de las intromisiones políticas, económicas y geográficas en los territorios colonizados; concebidos como estados permanentemente dependientes de las sociedades más civilizadas, que indudablemente estaban centralizadas en las habituales hegemonías europeas.

El control y el dominio sobre otros territorios, fue amparado por justificaciones políticas y academicistas que determinaban tal invasión como necesaria. Octavio Zaya, retoma a Baudelaire para afirmar: ‘todo pueblo es académico al juzgar a los otros pueblos, todo pueblo es bárbaro cuando es juzgado.’ (Zaya, 1991, p.28)

(...) cualquiera que sea el caso, todo el discurso está contaminado: (...) los conceptos de raza, nación, cultura y civilización son conceptos occidentales bajo los que vive el resto de las sociedades cuyas fronteras, y hasta lenguas y costumbres, hemos puesto los occidentales, que, además, seguimos escribiendo la ‘verdadera’ historia de los pueblos. (Zaya, 1991, p.29)

La influencia clasificatoria de las Ciencias Naturales.

Ha sido determinante la influencia de las ciencias naturales para definir el objeto antropológico. Según el diccionario de la *RAE*, la antropología se define como el estudio de la realidad humana, la ciencia que trata los aspectos biológicos y sociales del hombre⁹ (RAE); combinando así una base naturalista, relacionada con el problema de la diversidad

⁹ Real Academia Española. (s.f.). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 14 de Julio de 2012, de <http://lema.rae.es/drae/?val=antropología>

física de la especie humana, con la etnología, que se refiere al proyecto comparativo de descripción de la diversidad de los pueblos.¹⁰ (Korsbaek, 1999)

La antropología nació entonces, como una disciplina clasificatoria dependiente de la Historia y Ciencias Naturales, pero comenzó a gestar su autonomía a finales del s.XVII de la mano de la Ilustración y el Positivismo en el s.XIX.¹¹ (González Alcantud J. A., 1992) La dependencia con tales disciplinas, afianzaba la intención de justificar y estructurar científicamente la diversidad cultural y racial del sujeto colonial.

El método comparativo utilizado en las Ciencias Naturales, era la pauta por seguir en el estudio del hombre, sin embargo, tal como lo afirma Lévi-Strauss, ‘la evolución humana no es subproducto de la evolución biológica, pero tampoco es completamente distinta a ella.’¹² (Lévi-Strauss, 1996, p.33) Encontrar la correlación entre estos dos aspectos fue uno de los desafíos en la definición original del concepto antropológico.

De los inicios de la antropología como disciplina, hay hechos insólitos que definirían el camino a seguir, tales como que la mayor parte de los primeros científicos fueron biólogos, botánicos o abogados, lo que fue determinante en la construcción del marco de referencia en el que se desenvolvía la antropología, y que se centraba en los temas propios de tales

¹⁰ Korsbaek, L. (28 de Febrero de 1999). *La antropología y sus disciplinas vecinas*. Recuperado el 18 de Julio de 2012, de Redalyc. Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=10401511>

¹¹ González Alcantud, J. A. (Octubre de 1992). *Historia y antropología. De la teoría a la metódica pasando por las fuentes*. Recuperado el 18 de Julio de 2012, de DIGIBUG. Gazeta de Antropología: http://www.ugr.es/~pwlac/G09_06JoseAntonio_Gonzalez_Alcantud.html

¹² Lévi-Strauss, C. (Marzo de 1996). *Raza, historia y cultura*. Recuperado el 19 de Julio de 2012, de El correo de la Unesco. De donde viene el racismo?: <http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001025/102577so.pdf#102562>.

disciplinas: la raza, el parentesco, la herencia, la evolución social y las jerarquías que dicha evolución sugería. (Ewing, 1996, p.15)

Así mismo, la antropología visual -donde entra a jugar un papel importante la fotografía- se fundamentó en los estudios de zoología¹³ (Jáuregui, 2001), donde primaban las características visuales antes que las sociológicas. La medida y la clasificación del cuerpo humano se han basado en los estudios de los caracteres y modificaciones físicas de los animales y de las plantas; lo que ha servido para categorizar al hombre según su aspecto físico y de carácter, aspectos fundamentales en el contexto de la raza y la evolución. (Ewing, 1996, p.112)

Etienne Serres, en el texto *Fotografía Antropológica*, de 1852, afirma que la antropología ‘determina las condiciones físicas que separan al hombre de la animalidad, reconduciendo la diversidad de razas a su unidad primitiva.’ (Naranjo [ed.], 2006, p.31) La antropología puso de manifiesto en sus primeras disertaciones que el hombre no era estudiado como hombre en una dimensión que abarcaba lo biológico y lo cultural con relación a la sociedad, sino que se apelaba a su bestialidad y a teorías que confirmaban la jerarquía intelectual de las razas de acuerdo a su aspecto físico.

Históricamente, los fotógrafos de todo el mundo se han visto impelidos a registrar su cultura, sus tradiciones y los personajes con los que comparten su universo particular. La necesidad de registrar, archivar, en definitiva, poseer, es en alguna medida el resultado de la inercia generada por el espíritu catalogador de los antropólogos del siglo XIX y XX. (Castellote [ed.], 2003, p.34)

¹³ Jáuregui, I. (Mayo de 2001). *Cuestiones epistemológicas en antropología*. Recuperado el 18 de Julio de 2012, de DIGIBUG. Gazeta de Antropología:

http://www.ugr.es/~pwlac/G17_16Inmaculada_Jauregui_Balenciaga.html

Esta fragmentación en la visión del ser humano, tuvo como consecuencia la jerarquización de los pueblos y las razas; cuya clasificación determinaría el grado de mayor o menor progreso respecto al predominio europeo. Hipótesis que serían avaladas con la inclusión de la fotografía.

Los inicios de la fotografía: registrar la diferencia.

Paralelamente a todos los descubrimientos y quehaceres antropológicos, nace la fotografía en plena Revolución Industrial. Tal como lo afirma Boris Kossoy, ésta etapa de industrialización trajo consigo enormes avances tecnológicos y científicos que ocasionaron profundas transformaciones económicas, sociales y culturales, que decidirían el rumbo de la historia moderna. ‘A fotografia, uma das invenções que ocorre naquele contexto, teria um papel fundamental enquanto possibilidade inovadora de informação e conhecimento, instrumento de apoio à pesquisa nos diferentes campos da ciência e também como forma de expressão artística.’¹⁴ (Kossoy, 1989, p.14)

La fotografía desempeñó un papel fundamental en esta transformación cultural, en la que la imagen fue ganando terreno a la palabra impresa, ya que éste es uno de los medios en que más se desdibujan las fronteras entre realidad y su representación. (Naranjo [ed.], 2006, p.11)

Luis Calvo Calvo y Josep Mañà Oller, en su texto *El valor antropológico de la imagen. Hacia el ‘homo photographicus?’*, 1994, afirman que la convergencia de la fotografía y la

¹⁴ Podría traducirse como: ‘La fotografía, una de las invenciones que surge en aquel contexto, tendría un papel fundamental como posibilidad innovadora de información y conocimiento, instrumento de apoyo a la investigación en los diferentes campos de la ciencia y también como forma de expresión artística.’

antropología proporciona herramientas para comprender las actitudes de la sociedad, que en éste caso sería la europea, respecto a las demás. (Naranjo [ed.], 2006, p.205) La imagen fotográfica no simplemente aporta un valor analógico, sino que sirve de dispositivo para la construcción de modelos sobre las cosas y las personas. (Durand, 1998, p.131)

Sin embargo, la interpretación de la fotografía dota de otros significados a una misma imagen que no siempre le pueden ser propios. Y es precisamente en la antropología donde se han establecido clasificaciones y maneras de interpretar documentos fotográficos referidos al sujeto. Una de las diferencias fundamentales entre tomar fotos e interpretarlas es que, la fotografía nos presenta la imagen del *otro*, lo que ya supone de por sí un punto de vista emocional y que puede ser objetivizado y verbalizado mediante la interpretación. (Collier Jr, 1973, p.22)

La revolución industrial y los viajes intercontinentales motivaron la necesidad de antropólogos y de artistas, de registrar tanto lo desconocido, como la propia cotidianidad. Gisèle Freund apunta que la sociedad deja de retratarse individualmente para reconocerse culturalmente en las fotografías y, a su vez, identificar las costumbres y hábitos del *otro*. (Freund, 1974, p.82) Es decir que la fotografía trae consigo el reconocimiento de la diferencia y la observación de la semejanza. La fotografía ha sido testigo de la interacción de las actuaciones humanas en una aventura desconocida: la tentativa de conocernos a través del estudio de los demás. (Banta & Hinsley, 1986, p.101)

A fixação de imagens através do daguerreótipo quebrou um paradigma das artes plásticas: *a obsessão da semelhança*. Para alguns, contrariando as afirmações de Baudelaire, a fotografia é a libertação da arte de copiar a realidade; ela contribui e influencia na continuidade das artes visuais. Nesse sentido, é superior à pintura, afirma André Bazin (1979), pois alcança com objetividade a realidade, sendo um decalque do

real. (...) Surge assim uma nova consciência da realidade e uma apreciação desconhecida da natureza. Exige-se exatidão científica e uma reprodução fiel da realidade em obras de arte, o que desperta olhares para a fotografia.¹⁵ (de Andrade, R., 2005, p.35)

Herramientas visuales que fueron esenciales para los propósitos clasificatorios de las ciencias sociales: así como la fotografía taxonómica y antropológica intentaban dar un nuevo orden al mundo a raíz de las nuevas colonizaciones, también se realizaba un cambio estructural que posicionara a los ‘descubridores’ respecto a sus antónimos y a sus semejantes. La ‘combinación de evidencia y fotografía en la mitad del siglo XIX estaba estrechamente ligada a la aparición de nuevas instituciones y nuevas prácticas de observación y archivo.’ (Tagg, 2005, p.12) Técnicas esenciales para la reestructuración global a nivel simbólico, que repercutiría en la economía y política de los gobiernos.

Tal como apunta Juan Guardiola, ‘(...) no sólo se va a colonizar el paisaje físico y humano sino también su imagen, creándose de este modo un imaginario colectivo que perpetuará las relaciones de control y poder sobre el territorio ‘conquistado’. (Guardiola, 2006, p.11)

¹⁵ Podría traducirse como: La fijación de imágenes a través del daguerrotipo quebró un paradigma de las artes plásticas y paralelamente de la antropología: la obsesión de la semejanza. Para algunos, contrariando las afirmaciones de Baudelaire, la fotografía es la liberación del arte de copiar la realidad y además contribuye e influencia la continuidad de las artes visuales. En ese sentido, es superior a la pintura, afirma André Bazin (1979), pues alcanza con objetividad la realidad, siendo un facsímil de lo real. (...) Surge así una nueva conciencia de la realidad y una apreciación desconocida de la naturaleza. Se exige una exactitud científica y una reproducción fiel de la realidad en las obras de arte, lo que desperta miradas hacia la fotografía.

Respecto a la cita de André Bazin, la autora se refiere al texto ‘The Ontology of Photographic Image’, compilado en el libro *The Camera Viewed. Writings on Twentieth-Century Photography* (1979). New York: Dutton.

La teoría antropológica y la práctica fotográfica.

Históricamente, la interacción entre la antropología y la fotografía, con relación a la observación del sujeto colonial, ha evidenciado el contexto político en que dichas disciplinas se desarrollaron originalmente, y que dieron como resultado la formulación de una serie de teorías que avalaban todo tipo de procedimientos en contra de aquellos que pasaron de ser sujetos a objetos antropológicos. (Banta & Hinsley, 1986, p.101)

El recurso de la fotografía a menudo se limita a una función puramente ornamental o ilustrativa, que vendría a servir de apoyo testimonial y probatorio en el desarrollo de la descripción o de la argumentación teórica. Realmente son muy escasos los trabajos que utilizan la imagen fotográfica y, cuando lo hacen, ésta aparece ‘debidamente anotada’ o, por seguir diciéndolo con palabras de Sylvain Maresca, ‘condicionada por la palabra que integra el texto del análisis, convertida por consiguiente en un signo que hay que leer como una ilustración del concepto.’¹⁶ (Monnet & Santamaría [eds.], 2011)

El teórico Sánchez-Moreno, enumera una serie de mitos que se han construido en la interrelación entre fotografía y antropología, y que bien podrían aplicarse a la influencia de las teorías, las Ciencias Naturales y los estereotipos originados en la era colonial:¹⁷ (Monnet & Santamaría [eds.], 2011)

¹⁶ Fragmento del texto *Fotografía y alteridades. A vueltas con los usos de la fotografía y el sentido de los otros*; que se encuentra en: Monnet, N., & Santamaría [eds.], E. (2011). *Fotografia i alteritats*. Recuperado el 4 de Septiembre de 2012, de Quaderns-e. Instituto Català d'Antropologia: www.antropologia.cat/node/19307

La referencia a Sylvain Maresca, está tomada de: Maresca, S. (1996) *La photographie. Un miroir des sciences sociales*, Paris: L'Harmattan, p.206.

¹⁷ Referencia tomada de *La irreal realidad de lo visto (y previsto). Construcción fotográfica de la identidad y la subjetividad en el siglo XIX*, de Iván Sánchez-Moreno; que se encuentra en: Monnet, N., & Santamaría [eds.], E. (2011).

- Lo que la ciencia evalúa a través de la imagen fotográfica es una imagen idealizada, que podríamos denominar estereotipo; el cual, al materializarse fotográficamente parece natural e incuestionable, ya que reafirma las teorías elaboradas con anterioridad a la imagen. Tal como afirma Joan Fontcuberta, una foto no prueba nada por sí sola, porque necesariamente se apoya en un discurso dado. (Fontcuberta, 2000)
- Toda política de representación responde a intereses de clasificación. La fotografía se encuentra siempre a medio camino entre la representación de una realidad fija y la dinámica de una ficción. Sin embargo, su uso se asocia muchas veces a formas no siempre sutiles de control social.
- Toda imagen fotográfica ‘naturaliza’ lo representado. De hecho, cada fotografía ‘antropológica’ está siempre tomada a conciencia: con poses estudiadas, gestos, vestimentas, una composición visual clara y *ambientada*, etc. Se da por *natural* aquello que no es sino una convención determinada.
- La fotografía revierte lo retratado en objeto, distanciándolo de la realidad y dejándolo a expensas de las teorías de la interpretación. Pese a que toda taxonomía es arbitraria, la imagen aporta una valoración aparentemente objetiva, que sin embargo es interpretada bajo la experiencia y el contexto previo y personal de quien la observa o de quien formula una teoría sobre ella.

Los razonamientos y prejuicios acerca del sujeto-objeto antropológico colonial, han desenmascarado las responsabilidades de los antropólogos y fotógrafos respecto a la objetividad con la que han transmitido una imagen de la *otredad*. Dicha objetividad ha quedado en entredicho, no sólo respecto a las teorías impuestas sino a la utilización de la propia tecnología fotográfica, que permite magnificar, reducir, aislar, contrastar e idealizar temas y sujetos. (Naranjo [ed.], 2006, p.209)

Nos enfrentamos de nuevo al problema de la fidelidad de la observación humana en su conjunto. Ninguna disciplina es más consciente de este desafío que la antropología. Nuestros valores personales impiden con demasiada frecuencia que veamos a un extraño como lo que ‘realmente’ es, ya sea en etnografía o en las relaciones humanas en general. Los científicos sociales consideran que casi todo lo que vemos se encuentra afectado por algún tipo de sesgo o proyección personal. (Naranjo [ed.], 2006, p.178)

Colonialismos contemporáneos

Colonialismo vs. Poscolonialismo.

La desintegración progresiva del colonialismo, produjo un cambio en la hegemonía de la estructura eurocentrista, propiciando un gran movimiento migratorio a nivel mundial y la deconstrucción de las ideologías y de las representaciones visuales y teóricas hasta entonces conocidas. ‘Nous entrons dans le temps où les minoritaires du monde commencent à s’organiser contre les pouvoirs qui les dominent et contre toutes les orthodoxies’¹⁸ (Guattari, 1973, p.2-3)

Los estudios postcoloniales, según Radhika Mohanram, basan su planteamiento en la historia del colonialismo, la cual sustenta el mantenimiento de límites claramente definidos entre el *sí mismo* y el *otro*. El proceso del colonialismo ha dado por supuesto y casi de manera natural, que el *sí mismo* se refiere al hombre blanco occidental y europeo; y es quien ha designado dichos límites respecto al *otro*. (Mohanram, 1999, p.185)

¹⁸ Podría traducirse como: ‘Nosotros entramos en una época en donde las minorías del mundo comenzaron a organizarse contra los poderes que les dominan y contra todas las ortodoxias.’

Dentro de las reacciones poscolonialistas, es sin duda el arte contemporáneo una de las vertientes que intervienen en la postulación de nuevos tipos de representación que aluden a los efectos del colonialismo, ya sea retomándolo, criticándolo o reinventándolo visual y conceptualmente. Un poscolonialismo caracterizado por la multiplicación de perspectivas: el *otro* pasa a ser co-partícipe en la acción, y no simplemente un observador pasivo; en permanente diálogo y cuestionamiento hacia el *sí mismo*.

Tales posturas, permiten a los sujetos de los territorios y continentes no occidentales, la reinención de las representaciones y los códigos establecidos visualmente durante la época colonial. Africa, Asia y América, sopesan gran parte de los imaginarios y estereotipos referidos a la construcción desafortunada del *otro* y cuya perspectiva contemporánea se enfrenta a la eliminación de los límites anteriormente definidos, en un intento de crear multiplicidad de nuevas identidades transculturales.

Entonces, dentro de la lógica híbrida y abierta de las identidades, el arte poscolonial es una interconexión de prácticas locales y contemporáneas, que cuestiona jerarquías culturales impuestas y una supuesta universalidad de la cultura occidental, desde una asunción híbrida tanto de las identidades del arte como la proyección de las identidades en el arte. Las producciones artísticas poscoloniales reconfiguran, de manera crítica, otros imaginarios simbólicos: intentan fundar espacios de acercamiento, cada vez más, entre lo lejano y lo próximo, de negociaciones identitarias de lo Uno con lo Diverso. Desde las artes visuales (o las literarias) se emprende una fecunda deconstrucción de la invención de África, basada en una imagen estereotipada, fija, fijada, exótica y miserabilista. Por consiguiente, las artes visuales (como la literatura escrita) diseñan un

emergente fronterizo humanismo transcontinental, fundado en las conjunciones y disyunciones de inevitables identidades transculturales.¹⁹ (Miampika, 2008, p.184)

El paradigma antropocéntrico de la modernidad se ha deconstruido a favor de una nueva interpretación del sujeto, en donde entran en juego lo global y lo local, el centro y la periferia. La condición posmoderna -en la cual se inserta el poscolonialismo- apuesta por definir la identidad desde nuevas perspectivas (Guasch, 2005, p.6); y se caracteriza por albergar propuestas artísticas en las que el fragmento y la multiplicidad hacen parte de un todo, entendiendo éste como una de las lecturas posibles y no como una totalidad.

The Modernist aesthetic of art photography thus implied a belief in the frame, in the aesthetic self-sufficiency of the picture rectangle. Postmodern photography is not concerned with the moment: the new photograph renounces details, found objects, surprises and shock value in favour of types and concepts. Originality of vision has demounted, since reality is *déjà vu*: we can only rediscover objects that have been found before.²⁰ (Tarkka, 1991, p.XIX)

En el colonialismo, acorde a la perspectiva moderna, la fotografía estaría construida bajo los valores de objetividad, claridad, descripción, fijación o singularidad. Mientras que la

¹⁹ Tomado del ensayo *Poética de un juego de rizomas*, del autor mismo del libro: Miampika, L.-W. (2008), p.184

²⁰ Podría traducirse como: La estética modernista de la fotografía artística implica una creencia en el marco, en el auto-abastimiento estético del rectángulo de la imagen. La fotografía posmoderna no tiene que ver con el momento: la nueva fotografía renuncia a los detalles, a objetos encontrados, a las sorpresas y al valor del escándalo, a favor de tipos y conceptos. La originalidad de la visión ha sido desmontada, ya que la realidad es un *déjà vu*: sólo podemos redescubrir objetos que ya se han encontrado antes.

posmodernidad se decanta por la alusión, la abundancia, el exceso y el misterio.²¹ (Bravo, 2006, p.20) Posmodernidad y poscolonialismo convergen en el descreimiento de la sinceridad y la desilusión hacia la verdad y hacia las llamadas representaciones ‘realistas’. (Bravo, 2006, p.18-19)

El otro en la era digital.

Una de las cuestiones fundamentales en esta tesis es la resonancia dentro de nuestra contemporaneidad de los temas estudiados. Las consecuencias políticas, económicas y sociales del colonialismo europeo siguen siendo palpables en nuestras sociedades, adquiriendo nuevos matices con los sucesivos imperialismos que han permanecido tanto en los tradicionales países hegemónicos, como aquellos que han surgido recientemente, durante el s. XX, tales como Estados Unidos.

Según el informe de la [Organización de las Naciones Unidas](#) existen en la actualidad [16 territorios no autónomos](#) reconocidos, cuyos procesos de descolonización se encuentran abiertos.²² (Naciones Unidas, 2012) Este informe, sin embargo no tiene en cuenta la invasión

²¹ La autora Laura Bravo, retoma esta afirmación realizada por Andy Grundberg en el texto *Art and Photography, Photography and Art: Across the Modernist Membrane*, en Janus, E. [ed.]. (1998) *Veronica's Revenge. Contemporary perspectives on Photography*, Zurich, Berlin, NY: LAC.Scalo, p. 52.

²² La ONU reconoce en su informe de 2010, a 16 territorios no autónomos, dispersados por todos los continentes a excepción de Asia. La Asamblea General declaró el periodo 2011-2020 como el *Tercer Decenio Internacional para la Eliminación del Colonialismo*. Para más información dirigirse a: Naciones Unidas. (2012) *Las Naciones Unidas y la descolonización*. Recuperado el 2 de Agosto de 2012, de Naciones Unidas: <http://www.un.org/es/decolonization/index.shtml>

Así mismo, la periodista Raquel Quílez analiza la situación de cada uno de los territorios ocupados en un informe para el diario El Mundo, España: Quílez, R. (4 de Abril de 2012). *Las Malvinas y Goliath venció a David. Las colonias del siglo XXI*. Recuperado el 2 de Agosto de 2012, de Especiales El Mundo.es: <http://www.elmundo.es/especiales/2012/internacional/malvinas/otros-territorios/index.html>

y ocupación de países como el Tíbet, Irak o Afganistán de los cuáles no existe un pronunciamiento oficial, pero que sin duda ejercen un punto de inflexión en la percepción de las estructuras mundiales.

Entre el colonialismo europeo del s.XIX y primera mitad del s.XX, existen similitudes con referencia a las nuevas colonias que perviven en el s.XXI, centralizadas en el dominio que ejerce Gran Bretaña, Estados Unidos, China y Francia. Una de estas correspondencias, es lo pertinente a la imagen y las vías de comunicación, las cuales se han expandido enormemente.

En los comienzos de la invención de la fotografía, las postales, las fotografías de viajes y la edición de libros de estudios antropológicos, permitían identificar al *otro*, reconocerlo en su entorno, en su diferencia. En la actualidad, los canales de comunicación que nos permiten tal reconocimiento de la diferencia, se han multiplicado a favor de la imagen: telediaris, prensa, internet, revistas, etc. Vivimos una era digital donde la imagen fotográfica y el vídeo, han alcanzado un alto grado de expresión, que inunda permanentemente todos los medios de comunicación a nuestro alcance, en una inmensa gama que se amplía vertiginosamente.

En contraposición, la percepción acerca del colonialismo nutre las brechas hacia la diferencia del *otro*. Tal como lo interpretaría el marxismo referente a la modernidad, pero igualmente aplicable a la posmodernidad, una de sus mayores incongruencias es que el mundo aunque se empequeñece, se globaliza e integra cada vez más, la experiencia de la gente resulta más atomizada y dispersa:

A lo largo del siglo XX hemos visto como el temor al otro, ya sea judío, musulmán, inmigrante, enfermo de sida, loco, demonio o mujer, no solo no se ha superado sino que sigue ahí, a veces incluso exacerbado. (...) El otro, a menudo, viene dado por una frontera geográfica, pero en un mundo globalizado como en el que vivimos, las fronteras

son fundamentalmente culturales, sociales, económicas, raciales, políticas o religiosas.²³
(PHE03, 2004, p.18)

Una percepción de la diferencia que se sigue constituyendo a pesar de la fragmentación de la información. La actual sociedad se encuentra en un punto de intersección en el que los medios de comunicación oficiales siguen transmitiendo aquello que es beneficioso para sus intereses estratégicos; pero que está siendo continuamente debatido por nuevos canales, cada vez más personalizados, tales como las posibilidades de internet (blogs, facebook, comunidades virtuales, etc.) que abonan otro tipo de informaciones fuera de los circuitos gubernamentales y administrativos, en un intento por acercarse cada vez más a aquello que definimos como realidad, sin los velos proporcionados por el sistema que regula la masa informativa.

En este sentido, los avances tecnológicos de la contemporaneidad nos han proporcionado herramientas que nos permiten descentralizar los medios de comunicación y por ende nos imprimen cierta audacia a la hora de discernir aquellas informaciones impuestas por un organismo regulador, de aquellas vividas por el común de la gente. Es decir que colabora en acortar esa distancia que se establece entre realidad y ficción en un contexto documental.

La percepción de los nuevos imperialismos.

Actualmente, las nuevas tecnologías y las posibilidades técnicas de manipulación fotográfica, acentúan la vulnerabilidad de la premisa de verdad de la imagen. Pero ésta pérdida de imparcialidad de la fotografía ya le era propia desde sus comienzos.

²³ Texto escrito por Oliva María Rubio, directora artística en PhotoEspaña 2003, en el ensayo *NosOtros. Identidad y Alteridad*, que corresponde también al título del evento.

La dignidad de ciertas áreas de lo real se confirma en la medida en que son consideradas dignas de representación. Trabajar sobre ésta idea implica también cambios en un sistema de jerarquías que tiende a priorizar lo interesante, lo impactante, lo heroico o lo épico como medidas del valor estético e ideológico de las fotos. (Castellote [ed.], 2003, p.262)

Precisamente los medios de comunicación contemporáneos, se destacan por la inmediatez en la distribución de la información y por la imperiosa jerarquización de la misma; dando paso a consecuencias simbólicas e ideológicas que se expanden por la sociedad, con la misma rapidez con las que se perciben.

Sin embargo, dicha percepción de la realidad continúa siendo una construcción simbólica, que siempre ha sido a favor de otros propósitos que difieren de la simple presentación de los hechos. Sin embargo, estas mismas herramientas tecnológicas han democratizado su uso y abierto nuevos canales mediáticos que nos permiten, cada vez más, comparar las informaciones y acceder a nuevas imágenes que documentan los mismos hechos. Por tanto tenemos no una, sino varias informaciones acerca de un mismo suceso, que permiten debatir su objetividad.

Pese a ello, han aparecido nuevos estereotipos, que aún siglos después continúan refiriéndose a la raza, la religión, la intelectualidad o la condición social. Un ejemplo contundente, podría ser la percepción perniciosa del mundo árabe, camuflado bajo un discurso de protección ante amenazas terroristas inminentes. Un interés que no dista mucho de los objetivos de las sociedades imperialistas de los siglos anteriores, que ayudaron a constituir la diferencia respecto al *otro*.

En la contemporaneidad hemos sobrepasado las revistas ilustradas, las postales y textos específicos, para dar paso a una avalancha visual que sirve de propaganda y justificación a

los nuevos imperialismos. Sin embargo la finalidad de tales propósitos es un claro reflejo del colonialismo moderno, en el que la manipulación de la información y de la imagen continúa dando paso a la constitución de imaginarios y estereotipos.

La carga simbólica que poseen las imágenes de los países árabes en la actualidad, ha trascendido el plano visual para instalarse en el inconsciente colectivo. Sin embargo, tal como apunta Susan Sontag, más que la memoria colectiva, son imágenes que tienen que ver con la instrucción colectiva (Sontag, 2003, p.99-100); que no se relacionan con un recuerdo personal sino con una información global, mediada por intereses políticos y económicos que son los que establecen las estructuras de nuestra sociedad.

La concurrencia de múltiples factores favorece las intenciones básicas de la fotografía: una imagen que se interna en nuestra cabeza y a la que nuestra mente vuelve cada vez que se le menciona. En ese sentido, el logro de las imágenes que relacionadas con el mundo árabe, son perfectas porque han perdurado en nuestra memoria y desencadenado un prejuicio político, religioso y cultural. Pero cabe el cuestionamiento nuevamente, si realmente se debe a la imagen en sí misma o es consecuencia del uso social e ideológico por parte de los canales informativos.

Hemos llegado a un estadio en el que se puede decir que, para la inmensa mayoría de nosotros, *la visión precede a la experiencia*. Cualquiera que sea la parte del mundo, el país, el tema de actualidad, hemos visto algo de ella antes incluso de saber nada de ella. Si bien podemos preguntarnos si esta visión, ampliamente condicionada por los medios de comunicación, y vehiculada en buena parte mediante imágenes, no nos dejará espacio en adelante para tener experiencias personales. Qué sé yo de Afganistán o de Dafur, sino eso que me muestran la televisión y los medios de comunicación, en todo caso nada por mí mismo, salvo si asumo el riesgo de estar allí. La cuestión es saber cómo el ciudadano

ordinario, yo, vosotros, puede hacer para controlar mínimamente las informaciones de las que dispone y formarse su propia opinión. Esto se convierte en algo extremadamente difícil.²⁴ (Monnet & Santamaría [eds.], 2011)

²⁴ Referencia tomada de: *Imágenes, ciencias sociales y alteridad. Entrevista a Sylvain Maresca*; que se encuentra en: Monnet, N., & Santamaría [eds.], E. (2011). *Fotografia i alteritats*. Recuperado el 4 de Septiembre de 2012, de Quaderns-e. Instituto Català d'Antropologia: www.antropologia.cat/node/19307

3 | Cuestiones acerca de la otredad

Capítulo 3. Cuestiones acerca de la otredad

Introducción

La fotografía ha sido testigo permanente de la representación del *otro*: desde los comienzos de la fotografía etnográfica y la antropología visual, pasando por la fotografía científica, el fotoperiodismo o el reportaje sociológico, el foco fundamental al que apunta el objetivo de la cámara es el *otro*. Sin embargo existe multiplicidad de variantes a quienes podríamos adjudicarle un término con el que definimos todo aquello que percibimos como diferente a nuestra cotidianidad y ajeno a nuestra identidad.

En el ensayo *¿Quién es el otro?*, Enrica Viganó, curadora invitada en PhotoEspaña 2003, cuyo tema central era *NosOtros, identidad y alteridad*; reitera precisamente esa dimensión múltiple en la que no hay un solo *otro*, hay muchas maneras de ser *otro*:

Del salvaje al loco, del emigrante al travestido, del *freak* al otro yo. Imágenes que no podían responder a la identificación del *otro*. El otro puede estar muy lejos o muy cerca, puede utilizar un lenguaje desconocido -que puede ser una lengua distinta o tal vez otra dimensión-, el otro puede sencillamente aparecer como algo distinto o simplemente estar dentro de nosotros. (PHE03, 2004, p.13)

Sin embargo sería inabarcable para nuestro proyecto tratar de configurar un cuerpo de

trabajo que se refiera al *otro* como una generalidad. Así que nuestro trabajo se focaliza en la fotografía antropológica colonial, en la que el *otro* constituye una entidad científica, social, política y cultural. Es decir, que es un tipo de fotografía que condensa diversas maneras de mirar una misma *otredad*, ya que el sujeto antropológico es visto desde su diferencia física hasta su diferencia ideológica y cultural.

Viganó, en éste mismo ensayo, divide en tres áreas la *otredad*: *El otro nunca visto*, que se refiere a la fotografía antropológica con una conciencia colonial; *La ciencia infeliz*, que hace prejuicios de orden social al servicio de la fotografía médica; y *El otro en nuestra casa*, que es de índole social y se debate entre la denuncia y la crítica del foto-reportaje. (PHE03, 2004, p.13-15) Sin embargo, podríamos considerar que éstos tres territorios se originaron desde una misma conjunción: que en la fotografía antropológica colonial se debatían problemas de índole médico y científico a la vez que se fomentaban los reportajes sociológicos que nos llevarían a ser críticos o simplemente presentar los sujetos marginalizados en sociedades cada vez más ávidas de diferencias.

Al plantear éste proyecto de investigación, una constante inicial era el interés por el *otro*, y es precisamente el sujeto colonial, el que suscita los primeros debates fotográficos acerca de la diferencia. Por tal razón, nuestra investigación se centra en el *otro colonizado*, pero no solo aquel s.XIX, sino aquel que aún lleva el estigma de ser considerado un extraño, diferente o inmigrante aún en su propia tierra.

El yo, los otros

El retrato fotográfico: el yo en relación al otro.

Aunque existen variantes del retrato fotográfico -tales como el psicológico, el de moda, el médico, el antropológico- hay una pretensión última de captar fielmente al individuo. Es

en el retrato antropológico y psicológico donde se acentúa la intención de revelar el yo más interno del sujeto fotografiado. Sin embargo, ‘la afirmación de la permanencia y la estabilidad del yo se han tambaleado junto con la postmodernidad. Jacques Lacan afirma que el yo es una construcción imaginaria.’²⁵ (PHE03, 2004, p.17)

El retrato fotográfico es una acción conjunta, en la que el fotógrafo interviene para materializar la identidad del individuo. Sin embargo no lo hace como simple espectador, sino que invariablemente aporta su subjetividad en el momento de disparar el obturador. Es decir que el yo, está mediado por la percepción del fotógrafo, y a su vez por el contexto y el momento en que se realiza la fotografía, revelando la naturaleza mutable del yo del sujeto.

Más explícitamente, podríamos definir diversas variables que entran en juego a la hora de registrar fotográficamente al sujeto: por una parte está la imagen que el sujeto tiene de sí mismo, determinada por el momento específico de la toma de la fotografía -aunque no de la totalidad de su identidad, que sería inabarcable en el negativo-. Por otra parte, habría que tener en cuenta que un mismo sujeto está compuesto por múltiples *yoes*, que lo hacen indefinible; y que a su vez interactúa con el yo del fotógrafo y del espectador, quienes construyen otra mirada acerca de un mismo yo, dando como resultado una relación imaginaria y parcial. (Castilla del Pino, 2000, p.42)

De la misma manera Barthes sintetiza los cuatro imaginarios que se cruzan frente al objetivo fotográfico, afrontándose o deformándose: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean que soy, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte. (Barthes, 1999, p.45) La fotografía, según el autor, es una empalizada de fuerzas, en la que las percepciones subjetivas acerca del yo determinan la vulnerabilidad de la identidad

²⁵ Tomado de la autora Oliva María Rubio, directora artística en PhotoEspaña 2003, en el ensayo *NosOtros. Identidad y Alteridad*, que corresponde también al título del evento.

del sujeto fotografiado. Tal como lo afirma Kertész: ‘Yo: una ficción de la que a lo sumo somos coautores.’ (Kertész, 2010, p.13)

En última instancia, el *yo* fotografiado es una fragmentación de la totalidad del sujeto. El *yo*, en el retrato fotográfico es una construcción que se elabora en el momento del registro químico o digital, y que se sigue transformando por la subjetividad de quienes observan el retrato. Es decir, que es una entidad dinámica, en la que el *yo*, siempre es visto como *otro*; no como una totalidad independiente, sino como una parte que entra a definirse en relación con otros *yo*. Barthes afirma: el *yo* es el advenimiento como otro, es una disociación de la identidad. (Barthes, 1999, p.44)

Por eso la búsqueda de uno mismo entre los demás, incluso entre los que habitaron el sujeto, es una búsqueda desplegada siempre en la ficción: el sujeto –implique lo que implique ese concepto- anda siempre escapándose. Probablemente es esa brecha, la conciencia de esa fractura profunda, de esas omisiones y de esa impunidad que busca el sujeto contemporáneo (...) (de Diego, 2011, p.47-48)

El reto de asumirse como *otro* en el retrato fotográfico, es deliberadamente una opción del sujeto o del fotógrafo; y no necesariamente implica la anulación de la propia identidad. En el ejercicio de fotografiar, la pose y la simulación hacen parte del retrato y pueden ayudar a construir un nuevo imaginario identitario que también identifica al sujeto.

(...) un retrato del otro puede terminar siendo un autorretrato del propio artista, abundan las obras en las que el autor se fotografía a sí mismo asumiendo el papel del otro, sea éste un ancestro, un estereotipo mostrado por los medios de comunicación o un rol culturalmente asimilado por su género o su raza. (Pardo Sainz, 2011, p.255)

La asimilación del retrato fotográfico es en última instancia, una identificación por parte

del espectador, el cual reconoce, siente afinidad o curiosidad por el sujeto retratado. El *otro* no existe por sí mismo, sino que se construye en relación con base en nuestro imaginario, el cual es un reflejo del imaginario implantado en la sociedad a la cual pertenecemos; y esa definición o identificación con otro individuo, depende de la herencia cultural y visual en donde podemos registrar mentalmente a dicho sujeto.

‘Percibir al otro puede depender de un proceso de incorporación de esa persona, de que consigamos que el otro sea una prolongación de uno mismo.’²⁶ (PHE03, 2004) A raíz de las múltiples interpretaciones que tenemos del *otro*, siempre queda algún vestigio en esas representaciones que se refieren a uno mismo, de cómo uno ve al *otro*.

La multiplicidad del sujeto.

En las teorías posmodernas y poscolonialistas hay una referencia clara a la fragmentación y la pluralidad del sujeto: ‘(...) reconocer en el marco de lo políticamente correcto la existencia del otro múltiple, a su capacidad transgresora y su alteridad.’ (Guasch, 2005, p.7)

Sin embargo, tal reconocimiento también se aplica al propio *yo*. Ya lo afirmaba Arthur Rimbaud: ‘Je est un autre’²⁷, que nos lleva a la verificación que nosotros mismos somos algo extraño, que podemos devenir *otro*: ‘A menudo cuando uno intenta decir quién es, descubre que para representar su identidad tiene que inventarla y decir que es otro. Fernando Pessoa,

²⁶ Tomado del texto *En/Con el mundo: Yo, ella y lo todavía no conocido*, escrito por la comisaria invitada a PhotoEspaña 2003, Elizabeth A. Brown.

²⁷ Podría traducirse como: ‘Yo es otro.’ Esta afirmación se encuentra en *Lettres du Voyant*, que podría traducirse como: *Carta del Vidente*. Para leer el texto completo dirigirse a: Rimbaud, A. (13 de Mayo de 1871). *Cartas del vidente*. Recuperado el 14 de Agosto de 2012, de Scribd: <http://es.scribd.com/doc/33377239/Cartas-Del-Vidente>

con sus heterónimos, va más allá para decir ‘yo es otros’, el yo es una pluralidad.’²⁸ (PHE03, 2004, p.17)

Ani Bustamante propone justamente esa pluralidad a partir de la obra de Pessoa: ‘yo es otros’, quien parte de la multiplicidad de identidades trasciende el enunciado de Rimbaud, y reconoce que nuestro inconsciente está habitado por múltiples vicisitudes del sujeto -que aún cuando no todas son evidentes para el mismo sujeto-, sí que conforman las claves de nuestra propio universo. Pessoa conlleva en sí este simbolismo del desbordamiento ficticio, de asumir plenamente un personaje mientras el yo desaparece entre capas de sentido, y da paso a esas múltiples voces que lleva dentro de sí, pero que no se pueden reducir a un simple yo o un simple *otro*. (Bustamante, 2010)

‘No existe el Otro, sino multitud de otros’, afirma Trouillot en concordancia con Pessoa; y que a pesar de las narrativas totalizadoras es infinitamente inabarcable, y siempre dependiente de las circunstancias y el contexto en el que se encuentre. (Trouillot 2003, p.27)

Efectivamente, el YO unitario moderno ha sido dinamitado y sobre sus cenizas se reconstruye un nuevo ser plurifacético y consciente de su propio simulacro existencial, que bucea en su representación y en la realidad que se oculta tras esa imagen. Para que esto sea posible es necesaria la aparición del arte narrativo que combina la imagen con la palabra, la representación con el testimonio de la realidad, y el lenguaje icónico con el verbal. (Pardo Sainz, 2011, p.311)

²⁸ Tomado de la autora Oliva María Rubio, directora artística en PhotoEspaña 2003, en el ensayo *NosOtros. Identidad y Alteridad*, que corresponde también al título del evento.

El extraño, el extranjero, el inmigrante.

Al sujeto antropológico colonial se le definía inequívocamente como el *otro*. En nuestra contemporaneidad, las secuelas de dichas etiquetas y diferenciaciones siguen causando estragos a nivel ideológico, político, cultural y económico.

Los movimientos migratorios que se acentuaron en las diversas épocas coloniales y la actual globalización, han permitido la mezcla cultural y ética de diversos individuos. Sin embargo, podríamos determinar que a nivel artístico siguen habiendo cuestionamientos acerca de la propia identidad en relación a la *otredad*.

‘(...) los trabajos de indagación sobre la identidad y la memoria se dan especialmente en emigrantes o descendientes de emigrantes, es decir: de personas que han vivido en carne propia ese extrañamiento del propio ‘yo’ frente a otro que es un extranjero con el que es complicado encontrar lugares comunes.’ (Pardo Sainz, 2011, p.76)

El *otro*, cuando se encuentra en una sociedad que no es la originaria de su familia, puede sin embargo, asumirse como un ente globalizado; y a su vez posee las herramientas para criticar esa sociedad. Santiago Sierra, en entrevista con Carlos Jiménez, reconoce que como español en un territorio extranjero -en éste caso México- se puede distanciar y ser muchísimo mejor narrador de lo que está ocurriendo en el contexto de dicho país; mucho más que un ciudadano mexicano, que en ocasiones lo que quiere es alejarse de su propia cotidianidad, olvidarse de algo que puede ser angustiante para sí mismo.²⁹ (Jiménez, 2005).

(...) la llegada de un Extraño tiene el impacto de un terremoto...el Extraño hace pedazos la roca sobre la que descansa la seguridad de la vida cotidiana. Viene de muy lejos; no

²⁹ Jiménez, C. (5 de Febrero de 2005). *México es como una ciudad-tumor. Entrevista con Santiago Sierra. Arco 2005*. Recuperado el 10 de Agosto de 2012, de El País. Archivo de la edición impresa: http://elpais.com/diario/2005/02/05/babelia/1107563956_850215.html

comparte los supuestos locales y, por consiguiente, ‘se convierte esencialmente en el hombre que tiene que poner en cuestión prácticamente todo lo que parece incuestionable a los ojos de los miembros del grupo abordado.’³⁰ (Bauman, 2001, p. 19)

El trabajo artístico contemporáneo posibilita tratar cuestiones que han sido inherentes al propio individuo durante décadas. Zygmunt Bauman insta al *otro*, *al extraño*, a cuestionar las afirmaciones y los fundamentos; a señalar las discrepancias que ponen al descubierto las arbitrariedades y que dejan en entredicho el orden y la jerarquía adquirida de los siglos pasados: ‘(...) la construcción del orden consiste en el desmantelamiento del orden ‘tradicional’, heredado y aceptado, en la que ‘ser’ supone comenzar eternamente de nuevo’. (Bauman, 2001, p. 19-20)

La pregunta rigurosamente antropológica que alude al hombre en su problemática genuina se deja oír en épocas en que parece como si se rescindiera el pacto primero entre el mundo y el hombre y éste se encontrara en éste mundo como un extranjero y solitario. Los hombres se empiezan a plantear cuestionamientos acerca de su cotidianidad, con repercusiones en el mundo. (Buber, 1990, p.33)

Anna María Guasch habla de la diáspora, sobretodo la de artistas no occidentales que migran hacia las metrópolis de poder en el mundo, en esa necesidad de actuar a favor y no en contra de las propias identidades, que son fruto de la transformación y la diferencia, de la multiplicidad como resultado de la hibridación y mestizaje desarrollado en el colonialismo y

³⁰ Zygmunt Bauman a su vez cita a Alfred Schütz en *The stranger: an essay in social psychology*, en *Studies in Social Theory*, 1967, vol. 2, cit., p.95.

que hoy en día son las herramientas contemporáneas para examinar Occidente.³¹ (Guasch, 2005, p.8-9)

(...) el individuo fruto de la diáspora desarrollaría mejor su identidad fuera de su ámbito nacional, buscando sus puntos de fricción y diferencias con el mismo (...) y además sería esta identidad la que ayudaría a Occidente a conocerse mejor a sí mismo, a reconocerse en la figura del otro.³² (Guasch, 2005, p.9)

La alteridad y la representación fotográfica

La condición de ser otro.

Para el título de ésta tesis hemos escogido el término *Alteridad*, que engloba en sí la condición de ser *otro*. Emmanuel Lévinas, en su condición de judío lituano, que sufrió en carne propia el nazismo, es quien acuñó dicho término.³³ (Institut d'études Lévinassciennes) El trabajo de Lévinas se basa en la identificación con el *otro* y no en la imposición del *otro* sobre la individualidad. Es por tanto, el reconocimiento de la diferencia como un encuentro con el *otro* al mismo nivel, sin jerarquizar ni priorizar la existencia de uno con relación al *otro*.

Sin embargo aquello que denominamos *alteridad* no es una realidad tangible, real o está-

³¹ Anna María Guasch a su vez cita a dos autores: Thomas McEvilley, en el libro *West African Artists at the Venice Biennale*, The Museum for African Art, NY, Prestel, Munich, 1993, p.10-13; y al autor Stuart Hall, en el texto *Cultural Identity and Diaspora*, recogidas en el libro Mirzoeff, N. [ed.], *Diaspora and Visual Culture. Representing Africans and Jews*, Londres, NY, Routledge, 2000, p.21.

³² Tal afirmación está hecha en consecuencia a las teorías de Stuart Hall. Guasch, (2005), p.23

³³ Institut d'études Lévinassciennes. (s.f.). *Institut d'études Lévinassciennes*. Recuperado el 12 de Septiembre de 2012, de www.levinas.fr

tica, sino que siempre está determinada por el contexto social e histórico, considerándose entonces relativa y relacional:

El término alteridades, ‘nos emplaza en un mundo que lejos de configurarse como familiar e integrado por sujetos similares a uno, se nos presenta como desconocido y constituido insólitamente por extrañezas y extraños; incluyendo entre estos últimos a ese extraño particular, que individual y colectivamente, es uno mismo. Nos emplaza, pues, en un mundo múltiple, mudable y contradictorio, incierto e imprevisible, en el que vivimos y convivimos, en el que nos desplegamos e interactuamos, y que al despertar a sí nuestra curiosidad e imaginación, nos permite vernos, como dice Clifford Geertz, ‘tanto a nosotros mismos, como a cualquier otro, arrojados en medio de un mundo lleno de indelebles extrañezas e incertidumbres.’³⁴ (Monnet & Santamaría [eds.], 2011)

Según el sociólogo Sylvain Maresca, en el ejercicio de la antropología visual y la fotografía antropológica, ‘la alteridad no es fácil de ver. Estamos más habituados a reconocer lo que ya conocemos que a distinguir lo que nos es desconocido.’³⁵ (Monnet & Santamaría [eds.], 2011)

To see ourselves as others see us can be eye-opening. To see others as sharing a nature with ourselves is the merest decency. But it is a far more difficult achievement to see ourselves amongst others, as a particular example of the forms human life has locally ta-

³⁴ Fragmento del texto *Fotografía y alteridades. A vueltas con los usos de la fotografía y el sentido de los otros*; que se encuentra en: Monnet, N., & Santamaría [eds.], E. (2011). *Fotografia i alteritats*. Recuperado el 4 de Septiembre de 2012, de Quaderns-e. Institut Català d'Antropologia: www.antropologia.cat/node/19307.

La referencia a Clifford Geertz, es tomada de: Geertz, C. (1996) *Los usos de la diversidad*. Barcelona: Paidós, p.88.

³⁵ Fragmento del texto ‘*Imágenes, ciencias sociales y alteridad*’ Entrevista a Sylvain Maresca; que se encuentra en: Monnet, N., & Santamaría [eds.], (2011).

ken, a case among cases, a world among worlds.³⁶ (Roodenburg, 2002, p.10)

La diferencia, contraria a la *alteridad*, es el resultado de la relación que existe entre el centro –considerado como referente- y todo aquello que se aleja a la periferia. Este referente ha sido considerado históricamente como una entidad inmóvil, que ha determinado nuestro pensamiento sobre todo aquello que difiere de ello:

Como nos señala Colette Guillaumin, el innegable y abrumador éxito de la noción de diferencia es ambiguo, pues si bien por una lado muestra un intento de romper con la rigidez y violencia del pensamiento naturalizador, con el imperativo de la naturalidad física que han impuesto nociones como raza o sexo, es igualmente acogedor con todos aquellos pensamientos que persisten en pensar en esos mismos términos naturalizadores sin atreverse a utilizar sus tradicionales términos, de tal manera que está en posición de heredar todo lo que aquellos otrora llevaban consigo: la especificidad de cada grupo humano.³⁷ (Monnet & Santamaría [eds.], 2011)

De allí surge el proceso de fabricación de lateridades, *otredades*, diferencias o extranjerías contra las que el postcolonialismo ha arremetido en virtud del reconocimiento de la semejanza. La *alteridad* no niega la diferencia, pero la reconoce para constituir un *nosotros*, una ética de comportamiento que respeta las subjetividades y la pluralidad de cada individuo y del contexto en el que se da tal encuentro.

³⁶ Podría traducirse como: Miramos a nosotros mismos como otros nos miran puede ser una revelación. Mirar como otros comparten su naturaleza con nosotros, es solo decencia. Pero mucho más difícil de lograr, es miramos a nosotros mismos entre otros, como un ejemplo particular de las formas que la vida humana ha tomado, un caso entre otros casos, un mundo entre otros mundos.

³⁷ Fragmento del texto *Fotografía y alteridades. A vueltas con los usos de la fotografía y el sentido de los otros*; que se encuentra en: Monnet, N., & Santamaría [eds.], (2011).

Autorretrato y autorreferencialidad.

En el marco de la fotografía antropológica del s.XIX la representación del sujeto siempre se refería a la *otredad*, quien se constituía en el sujeto-objeto de investigación y que fue utilizado como herramienta para teorías ideológicas y como fin para las propuestas visuales.

En contraposición, la creación contemporánea -de los artistas que aquí compilamos- trabajan desde dos aproximaciones diferentes al sujeto: por una parte mantienen la referencia a la *otredad*, y por otra, parten de una propuesta autorreferencial, en donde ellos mismos, a través de su trabajo artístico, se relacionan con los *otros* como una alteridad, a partir de la interculturalidad.

Habría que rescatar la intencionalidad de dichos artistas que retratan fotográficamente -ya sea su propio cuerpo o el de *otros*- la individualidad como reflejo de una colectividad. El reflejo precisamente, es para Jorge Luis Borges una metáfora para la autorreferencialidad:

Existen dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas.

Guiado por la primera, el arte se transforma en una copia de la objetividad del medio ambiente o de la historia psíquica del individuo. Guiado por la segunda, el arte se redime, hace del mundo un instrumento, y forja su visión personal. (Borges, J. et al, 1997, p.86)

En el arte contemporáneo hay referencias reiteradas hacia la propia individualidad, en términos de identidad, género y cuerpo. Según Marta Gili, quien reflexiona a partir de la lectura de Borges, hay muchas propuestas artísticas que tratan el reflejo que el espejo devuelve al sujeto, en un intento por reducir y domesticar una realidad cada vez más cambiante, inaccesible y caótica. (Gili, M. [comisaria] et al, 1998, p.13)

Sin embargo, es la refracción de los prismas el que posibilita, según Borges, la interac-

ción en otros campos diferentes al propio reflejo; áreas que trasgreden nuestra cotidianidad inmediata para instalarse en otros tiempos históricos o en otros contextos culturales. Las revisiones históricas y los trabajos que remiten a la memoria, permiten hallar múltiples lecturas de un mismo acontecimiento, que es visto a través de ese prisma del cual se vale el artista para relacionar su cotidianidad con otras esferas de conocimiento y con otros sujetos (Gili, M. [comisaria] et al, 1998, p.13), convirtiendo la identidad y la memoria en temas recurrentes en el arte autorreferencial.

‘Como se puede entrever, se trata de un juego artificioso de ventanas y espejos en el que lo *real* ha quedado disuelto en su apariencia.’ (Gonzalo Prieto, 2003, p.27) La dinámica de los contextos y de la identidad, hace que la autorreferencialidad –y por consiguiente el autorretrato- sea una entidad móvil, la cual, como apunta Baudrillard, va más allá del simple reflejo para generar modelos sin un origen o una realidad. (Baudrillard, 2008, p.9)

La percepción de mi propio *yo* entra en un juego en el que se entrelazan apariencia y realidad, y acorde a la teoría de Baudrillard, se convierte en un simulacro constante, definido por un conjunto de espejos socialmente contruidos, en el que la realidad desaparece y se sustituye por un mundo de imágenes e de ilusiones, integrado en la cultura de masas. (Bravo, 2006, p.19; Rebollar, 2003, p.61)

La teórica y crítica de arte Ingrid Hölzl, plantea una ambigüedad entre el retrato autorreferencial y el retrato ficticio:

Playing with the autoportraitistic pact in taking away its sign, the identity of name between the photographer and the photographed, blurs the borderline between the autonymous and the heteronymous: it becomes difficult to tell whether and ‘unmarked’ image is still a self-portrait or already a portrait (if the photographed person is ‘meant’) or rather a fictitious portrait (if he or she is not). In this zone of ambiguity, where

distinguishing between self-photography and self-portraiture becomes problematic, it is up to the beholder to hold on to the traditional assumption of self-representation or to give way to the postmodern doubt of self-representability in visual or other media.³⁸ (Hoelzl, 2009, p.43)

En última instancia, el retrato es el espacio donde entran en conflicto la identidad y la apariencia. ‘En un mundo donde la imagen y la superficie son parte esencial de nuestra identidad, el retrato se manifiesta en uno de los máximos exponentes del arte contemporáneo.’ (Gonzalo Prieto, 2003, p.93-94) Y es precisamente el retrato fotográfico el que ha generado una conciencia sobre la propia imagen, y a su vez, una conciencia acerca de la simulación de la identidad, de la separación entre el cuerpo y el yo, entre el cuerpo y la imagen.

³⁸ Podría traducirse como: Jugando a quitarle el signo al pacto auto-retratista, la identidad del nombre entre el fotógrafo y lo fotografiado, difumina la frontera entre el yo y el heterónimo: se hace difícil decir si una imagen sin clasificar es todavía un autorretrato o es ya un retrato (si la persona fotografiada tiene un ‘propósito’) o, más bien es un retrato ficticio (si él o ella no lo son). En esta zona de ambigüedad, donde la distinción entre la auto-fotografía y el autorretrato se hace problemática, lo que implica para al espectador aferrarse a la idea tradicional de la auto-representación o ceder el paso a la duda postmoderna de la auto-representabilidad tanto en lo visual como en otros medios.

4 | El documental es ficción, la ficción es documental

Capítulo 4. El documental es ficción, la ficción es documental

Introducción

Uno de los puntos de partida de ésta investigación es la aseveración que la ficción y la construcción de imaginarios está implícita en la imagen fotográfica. Sin embargo, nuestro interés es encontrar exactamente en qué aspectos de la fotografía se han filtrado éstas construcciones sociales, culturales y políticas que le preceden y como son utilizadas en el arte contemporáneo.

Todo trabajo documental se nutre de imaginarios y ficciones colectivas, que surgen de las ideologías propias de cada época; de la misma manera que existe una fotografía ficcional que parte conscientemente de la realidad para representar su propia visión. Estas dos posturas sirven al propósito de hacer visible una realidad ideológica común, en donde la objetividad viene dada por imaginarios colectivos, una realidad que se constituye a partir de lo simbólico.

A fotografia tem uma realidade própria que não corresponde necessariamente à realidade que envolveu o assunto, objeto do registro, no contexto da vida passada. Trata-se da realidade do documento, da representação: uma *segunda realidade*, construída, codificada, sedutora em sua montagem, em sua estética, de forma alguma ingênua,

inocente, mas que é, todavia, o elo material do tempo e espaço representado, pista decisiva para desvendarmos o passado.³⁹ (Kossoy, 2002, p.22)

A través de éste capítulo convergen las teorías que se desarrollan con relación a la subjetividad implícita en la fotografía artística y en la fotografía documental; estableciendo paralelismos y convergencias entre dos campos aparentemente disímiles. A partir de tal afirmación de sospecha de la objetividad fotográfica, entonces podemos dudar de la certeza de la objetividad histórica y de cómo nuestra memoria colectiva viene sesgada permanentemente por experiencias personales, imprecisiones ficcionales y por la creación de imaginarios y estereotipos que han dirigido nuestra mirada a la *otredad*.

Ficción documental

La objetividad de la fotografía: ¿un tema aún en debate?

Es una reiterada afirmación la pérdida de objetividad y veracidad de la fotografía. Tanto en el campo del arte como el documental, la imagen fotográfica ha perdido su valor absoluto de imagen auténtica, para encontrarse bajo continua sospecha.

Si algún discurso en el terreno artístico ha sido discutido hasta la saciedad en los últimos años, es el de los límites entre realidad y ficción. Suponiendo que acordásemos que estos límites son cada día más difusos (no solo en el mundo del arte, sino en política, en economía, en cultura, incluso en historia), quizás comprenderíamos por que el vídeo y la

³⁹ Podría traducirse como: La fotografía tiene una realidad que no corresponde necesariamente a la realidad que envuelve el asunto, al objeto que se ha registrado en un tiempo pasado. Se trata de la realidad del documento, de su representación: una segunda *realidad* construida, codificada, seductora en su montaje, en su estética; pero de ninguna forma ingenua e inocente, sobretudo porque es todavía el material del tiempo y el espacio representado, una pista decisiva para desvelar el pasado.

fotografía se han convertido en instrumentos idóneos para expresar todo este cúmulo de ambigüedades: entre yo y el otro, entre lo público y lo privado, entre lo que es y lo que aparece. (Gili, M. [comisaria] et al, 1998, p.14)

Desde los inicios de su aparición, la cámara fotográfica fue una herramienta utilizada como instrumento veraz de documentación: la fotografía antropológica, pasando por la judicial, la médica o el fotoperiodismo, era y en muchos casos, continúa siendo una prueba irrefutable que corrobora afirmaciones o descarta enunciados. Sin embargo, para nadie es un secreto que el trucaje y la manipulación de la imagen están al alcance de cualquiera, y que más de 150 años después de su descubrimiento, ha perdido, aunque no por completo, el ser un fiel reflejo de la realidad.

Pero la imagen fotográfica, incluso en la medida en que es un rastro (y no una construcción elaborada con rastros fotográficos diversos), no puede ser la mera transparencia de lo sucedido. Siempre es la imagen que alguien eligió; fotografiar es encuadrar y encuadrar es excluir. Además, la manipulación de la foto antecede largamente a la era digital y los trucos de Photoshop: siempre ha sido posible que una fotografía tergiverse las cosas. Una pintura o un dibujo se consideran falsos cuando resulta que no son del artista a quien se le han atribuido. Una fotografía o un documento filmado- se considera falso cuando resulta que ha engañado al espectador en relación con la escena que al parecer se representa. (Sontag, 2003, p.57)

La fotografía considerada netamente documental se aleja de la función estética para instalarse en la realidad. Tiene como misión transmitir una imagen poco maquillada, que hable de hechos actuales que suceden en algún lugar. Aunque muchas veces, se recurren a las mismas herramientas de pre y posproducción tradicionales para hacerla más atractiva: maquillar, ocultar, encuadrar o componer. Estas son funciones inherentes a la fotografía,

pero que tratándose del ámbito documental pueden dar pie a tergiversar el significado de la imagen.

Aún existe una confianza universal en la imagen, que no ha decaído, pese al reconocimiento de que los nuevos medios hacen más fácil la distorsión, la manipulación e incluso la mutilación de ciertos aspectos de la realidad. Ni la proliferación de las nuevas tecnologías en la producción de imágenes de calidad fotográfica, ni el poco pudor con que las nuevas tecnologías tienden a exhibir su artificialidad, bastan para limitar las posibilidades de la imagen como forma de persuasión, coacción y control social. (Castellote [ed.], 2003, p.197)

John Tagg pone de manifiesto la importancia del contexto y del discurso que contienen a la imagen y que colaboran con la creencia en la objetividad fotográfica. (Tagg, 2005, p.11) Lo real pasa de ser un hecho natural a ser un proceso de construcción simbólico y social.

En este sentido, podríamos afirmar que la fotografía construye realidades, imaginarios y simulacros. ‘(...) resulta paradójico que un medio de sólida tradición certificadora de la realidad como la fotografía se haya convertido en la herramienta más solicitada para representar una invención.’ (Bravo, 2006, p.9) Se ha esfumado la idea de que la fotografía es un elemento verídico o un documento irrefutable de la realidad, ya que su importancia y objetividad radica no en la fotografía por sí misma, sino por la finalidad y la interpretación de dicha imagen.

Ficción y realidad fotográfica.

El fotoperiodismo, la fotografía sociológica y la antropológica se consideran disciplinas documentales, que sin embargo se acercan peligrosamente a la fotografía ficcional. Ambas

dependen del punto de vista del autor, alimentado por convenciones e imaginarios sociales, culturales e ideológicos.

A imagem fotográfica, exatamente por ter nascido modificando comportamentos e provocando questões ontológicas, carregará sempre o estigma de ser a realidade congelada no tempo e fruto da imaginação e da interpretação do autor. Sejam quais forem as questões nascidas dessa dualidade, a própria história da fotografia vem carregada de reflexões e equívocos, gerando desinformação a respeito da imagem e de sua aplicação, especialmente nas investigações e nas pesquisas.⁴⁰ (de Andrade, R., 2005, p.52)

Tanto las imágenes documentales, como las que no, sirven al propósito de hacer visible una realidad ideológica, ya sea común o personal. Estas imágenes desvelan hechos desconocidos para el resto del mundo, pero al mismo tiempo responden a construcciones estereotípicas o imaginarias con relación al contexto de cada época, que anticipan la aceptación de dichas imágenes.

La realidad se constituye a partir de lo simbólico: parte de una realidad documental que se mezcla con toda una carga cultural de constitución de imaginarios, a través de los cuales también se construye un documento social. Estos imaginarios se alimentan de tejidos sociales que no son visibles para la lente fotográfica, pero que son necesarios para la construcción de la imagen.

⁴⁰ Podría traducirse como: La imagen fotográfica, por haber nacido modificando comportamientos y provocando cuestiones ontológicas, cargará siempre el estigma de ser una realidad congelada en el tiempo y fruto de la imaginación y de la interpretación del autor. Sean cuales fueran las cuestiones nacidas de esa dualidad, la propia historia de la fotografía viene cargada de reflexiones y equívocos, generando desinformación respecto a la imagen y su aplicación, especialmente en las investigaciones.

Baudrillard se posiciona ante una realidad que desaparece bajo el peso de las imágenes, las cuales utilizamos en beneficio de determinados intereses y no en su esencia original. ¿Es realmente la fotografía un reflejo fiel de lo que sucede en la cotidianidad?, o como lo afirma éste sociólogo y filósofo francés, es el hombre quien falsifica las perspectivas visuales y borra las precisiones del mundo⁴¹ (Baudrillard, 2006); creando una distancia infinita con aquello a lo que llamamos realidad y a la que atribuimos la supuesta objetividad otorgada a la fotografía.

En la fotografía no vemos nada. Solo la lente ‘ve’ cosas. (...) Nunca estamos en realidad frente a la presencia del objeto. Entre la realidad y su reflejo como imagen, existe un intercambio imposible. Si acaso, uno encuentra una correlación entre la realidad y la imagen. Realidad “pura” - si es que acaso existe eso -, es una pregunta sin respuesta.⁴² (Baudrillard, 2006)

La curadora e investigadora Minna Tarkka, afirma en su ensayo *SEE YOU!: photography's farewell to reality*⁴³ (Tarkka, 1991), que utilizar la fotografía como medio artístico, no implica que ésta pueda considerarse como objetiva e imparcial. Takka retoma Baudrillard para referirse a la imagen como reflejo de una realidad básica, que se enmascara y pervierte a sí misma, sin que guarde relación con otra cosa que no sea su propio simulacro. (Baudrillard, 1983)

The polarizing structures dividing subject and object, fact and fiction, message and medium, are dissolving. The growing interest in photography reflects a Postmodern

⁴¹ Baudrillard, J. (14 de Enero de 2006). *Fotografía, o la escritura de la luz*. Recuperado el 10 de Julio de 2012, de U-ABC TEORIA. Universidad Autónoma de Baja California (Tijuana-Mexicali): <http://tijuana-artes.blogspot.com.es/2006/01/fotografia-o-la-escritura-de-la-luz.html>

⁴² Baudrillard, J. (14 de Enero de 2006).

⁴³ Podría traducirse como: *NOS VEMOS!: la fotografía despide a la realidad*.

sensibility, an awareness of the fact that reality is manipulated and manipulable, both on the surface of the image and behind it. The relationship between image and reality has changed, and representation in its various modes has become problematic. We may be dealing with simulations –images without originals, without models. And sometimes, there may be no ‘reality’ whatsoever underlying the picture- only another image.⁴⁴ (Tarkka, 1991, p.XVII)

Dentro este vaivén de conceptos totalizadores referidos a la objetividad, a la representación de la realidad, a lo verdadero, a lo simulado, a lo irreal; se articulan otro tipo de significaciones, que se refieren no solo a lo visual y a lo tangible, sino que aluden a la visualidad. Si actualmente se suele utilizar el término visualidad antes que visión, es porque deja ver como la experiencia visual del mundo se construye socialmente y como el campo social se determina visualmente. (Byrson, 1988, p.87-108)

De esa forma, los seres humanos aprehendemos culturalmente que es lo que deberíamos ver o no. Es desde estas relaciones entre la experiencia visual y las prácticas sociales que podemos entender la veracidad de la fotografía como una convención cultural.

Victor Burgin afirma que ‘la visión no es una actividad ajena al resto de la conciencia.’ (Burgin, 2004, p.165) Cualquier estudio sobre las artes visuales, que se refiera a la objetividad de la experiencia real, debe tener presente la implicación de lo visual en otros aspectos del pensamiento.

⁴⁴ Podría traducirse como: Las estructuras que polarizan y dividen el sujeto y el objeto, el hecho y la ficción, el mensaje y el medio, se están disolviendo. El creciente interés en la fotografía refleja una sensibilidad postmoderna, una conciencia del hecho de que la realidad es manipulada y manipulable, tanto en la superficie de la imagen como detrás de ella. La relación entre imagen y realidad ha cambiado, problematizando los modos de representación. Quizás estemos frente a simulaciones - imágenes sin originales, sin modelos. Y algunas veces, puede no haber una ‘realidad’ subyacente a la imagen - sólo otra imagen.

Equívocos ocorrem pela desinformação conceitual quanto aos fundamentos que regem a expressão fotográfica, o que os leva a estacionarem apenas no plano iconográfico, sem perceberem a ambigüidade das informações contidas nas representações fotográficas. Resulta de tal desconhecimento, ou despreparo, o emprego das imagens do passado como ‘ilustrações’ dos textos: o potencial do documento não é explorado, suas informações não são decodificadas, posto que, não raro, se encontram além da própria imagem.⁴⁵ (Kossoy, 2002, p.20-21)

La diferencia entre ver y observar una imagen, está siempre mediada por nuestro contexto y nuestro conocimiento: vemos sólo lo que conocemos, aquello que podemos registrar o integrar en nuestro sistema coherente de conocimientos, en el que lo categorizamos como objetivo o subjetivo, como realidad o como ficción.⁴⁶ (Monnet & Santamaría [eds.], 2011)

Fotografía artística y fotografía documental.

El fotógrafo, investigador e historiador brasileño Boris Kossoy realiza un análisis de la dualidad intrínseca a la imagen fotográfica, tanto como documento veraz de la realidad, así como instrumento creador de imaginarios. Esta investigación realizada por Kossoy nos sirve

⁴⁵ Podría traducirse como: Ocurren equívocos por la desinformación conceptual en cuanto a los fundamentos que rigen la expresión fotográfica, o que los lleva a ubicarse apenas en el plano iconográfico, sin percibir la ambigüedad de las informaciones contenidas en las representaciones fotográficas. Resulta de tal desconocimiento, o poca preparación, el empleo de las imágenes del pasado apenas como ilustraciones de los textos: el potencial del documento no es explorado, sus informaciones no son decodificadas, puesto que, comúnmente, se encuentran más allá de la propia imagen.

⁴⁶ Fragmento del texto *Fotografía y alteridades. A vueltas con los usos de la fotografía y el sentido de los otros*; que se encuentra en: Monnet, N., & Santamaría [eds.], E. (2011). *Fotografia i alteritats*. Recuperado el 4 de Septiembre de 2012, de Quaderns-e. Instituto Català d'Antropologia: www.antropologia.cat/node/19307

de puente para conectar las dos instancias que convergen en ésta tesis: la fotografía documental colonial y la fotografía artística contemporánea.

La fotografía es un documento simbólico de una realidad. Es decir que, no se instala solamente en la ficción o en la realidad, sino que en sí misma contiene a las dos.

A pesar de sua vinculação documental com o referente, o testemunho que se vê gravado na fotografia se acha fundido ao *processo de criação* do fotógrafo. O dado do real, registrado fotograficamente, corresponde a um produto documental elaborado cultural, técnica e esteticamente, portanto ideologicamente: *registro/criação*. Trata-se, como vimos, de um *binômio indivisível* amalgamado na imagem fotográfica: dualidade ontológica que convive perenemente nos conteúdos fotográficos.⁴⁷ (Kossoy, 2002, p.34-35)

Podemos observar en la [*imagen 1*](#), que Kossoy realiza un esquema que nos permite diferenciar y, a su vez, relacionar el proceso de elaboración de la imagen. A partir de la imagen fotográfica hay dos alternativas posibles para captar lo real: por una parte la fotografía documental, la cuál es la encargada de presentar la realidad de manera objetiva y concreta. Y por otra parte, lo que podríamos reconocer como fotografía artística, la cual es una representación de la realidad, que asume conscientemente el papel de construir una imagen –un imaginario- a partir de lo real.

Es precisamente ésta diferenciación entre presentar y *re-presentar* la realidad donde se origina la distinción principal entre una imagen documental y una artística. La presentación

⁴⁷ Podría traducirse como: A pesar de su vinculación documental con el referente, el testimonio que se ve grabado en la fotografía se encuentra conectado con el *proceso de creación del fotógrafo*. La información de lo real, registrado fotograficamente, corresponde a un producto documental elaborado cultural, técnica y estéticamente, y por lo tanto, ideológicamente. Se trata, como vimos, de un *binomio indivisible*, conjuntamente manifestado en la imagen fotográfica: dualidad ontológica que convive en los contenidos fotográficos.

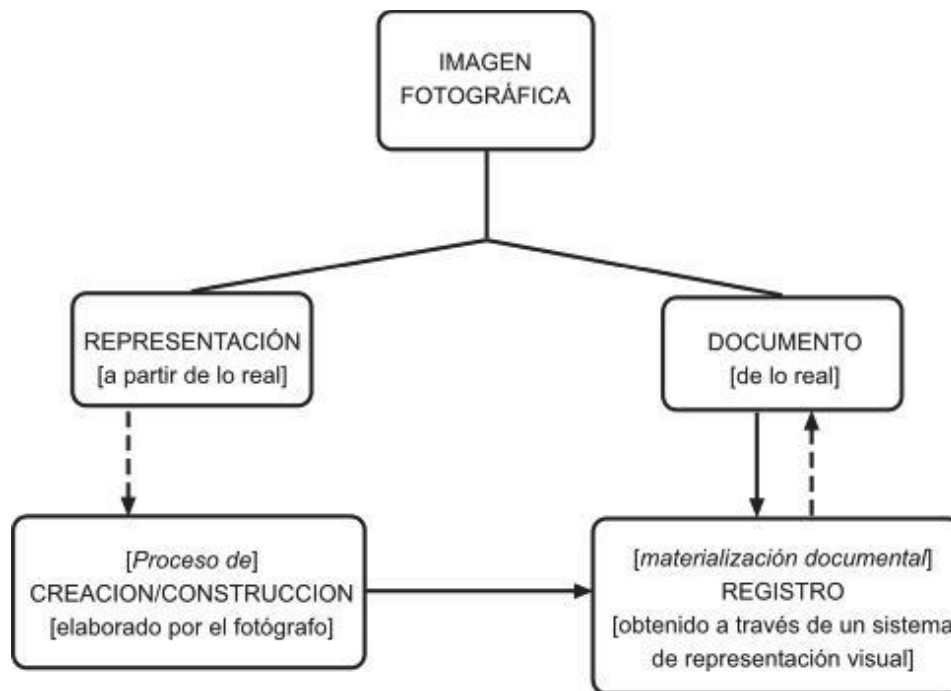


Imagen 1 | Kossoy, B., 2002, Imagen fotográfica. Documento/Representación © Boris Kossoy⁴⁸

de la realidad se encarga de registrarla, como bien su nombre lo indica, con un valor documental. Mientras que la representación a partir de la realidad indica inmediatamente un proceso de subjetivización por parte del fotógrafo; lo que significa que dicha imagen fotográfica esta mediada por la particular visión del autor.

A lo expuesto hasta ahora, se suma el hecho de que la fotografía más reciente ya ni siquiera está asumiendo su tradicional tarea de *presentación* de lo real, sino que se concibe a sí misma una *representación*, al igual que lo han hecho otros procedimientos como, por ejemplo, la pintura. Así pues, el agonizante *sustituto* (el procedimiento fotográfico) – hasta la fecha tomado por lo *sustituido* (el referente real)- reivindica ahora su papel *de intérprete de lo real*. (Gonzalo Prieto, 2003, p.26)

⁴⁸ La tabla original está elaborada en idioma portugués. Como una excepción en esta tesis, hemos cambiado la fuente original, para una lectura más fluida del texto. Para observar la tabla original dirigirse a: Kossoy, B. (2002). *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica* (3a ed.). São Paulo, Brasil: Ateliê Editorial, p.35.

Como observamos en la tabla, la construcción de una imagen también puede ser asimilada como documento y por tanto valorada, por parte del espectador, como una imagen que ha registrado lo real. Esta percepción, puede ser dada, no sólo por la intencionalidad del fotógrafo detrás de la imagen, sino por el contexto en que es recibida dicha imagen, la cual puede también tergiversar su origen.

En una fotografía tanto artística como documental, existe una asimilación e interpretación de esa realidad visible en la imagen. Sin embargo, asistimos también a un proceso de construcción de la interpretación; es decir que la recepción de la obra fotográfica y sus diferentes lecturas, viene dada por el momento preciso de la historia en el cual se instala, es decir en su contexto histórico. (Kossoy, 2002, p.41-42)

Es decir que la ficción fotográfica o el valor como documento, no solo proviene de la misma fotografía, sino de las interpretaciones de dichas fotografías. Cualquier tipo de documentación fotográfica, puede ser dramatizada o estetizada en función de la aplicación o de la finalidad a la que se destina.

São esses os processos que encerram, em sua abrangência, possivelmente, os meandros da experiência fotográfica; na tentativa de desmontagem de tais processos visamos contribuir para os fundamentos da *estética* particular da fotografia. Além disso, é a partir desta desmontagem, que se pode perceber, em que medida a fotografia, seja em sua produção, seja em sua recepção, sempre dá margem a um *processo de construção de realidades*.⁴⁹ (Kossoy, 2002, p.42)

⁴⁹ Podría traducirse como: Son estos los procesos que encierran, en su composición, posiblemente, las bases primordiales de la experiencia fotográfica; en el intento de desmontar tales procesos tenemos como objetivo contribuir con los fundamentos de la *estética* particular de la fotografía. Además de eso, a partir de éste desmontaje, que se puede percibir, en la medida en que la fotografía, sea en su producción o en su recepción, siempre posibilita un *proceso de construcción de realidades*.

Kossoy analiza la imagen fotográfica como una mixtura de lo documental en la ficción y viceversa. (Kossoy, 2002, p.35) La fotografía es la presentación -o representación- de sólo un fragmento de una realidad que es múltiple, plural y dinámica.

Entre la realidad y el simulacro

La memoria.

La fotografía posee la capacidad de evocar la experiencia histórica (Van der Stok, F.; Gierstberg, F. & Bool, F. [eds.], 2008, p.51), y precisamente de ésta virtud se valen diversos artistas contemporáneos, para generar otro tipo de relatos que tienen que ver con lo personal o lo colectivo.

Acercarse a las experiencias ajenas les permite extraer el sentido de una infinidad de conocimientos dispares. Implica también reconocer que formamos parte de un universo de intercambios emocionales y vivenciales que difícilmente podrían concluir en una única visión del mundo. Y que la historia es un círculo que se repite eternamente. Por este motivo, muchos (...) artistas recurren a la revisión de la historia y la memoria como elementos fundamentales de trasmisión de valores, de verdades y prejuicios, es decir, de ideología. (...) La historia, como los prismas, tiene siempre tantas caras como historias y todas ellas son aprovechables. (Gili, M. [comisaria] et al, 1998, p.13)

La memoria y las vivencias sociales son inherentes al hombre, el cual ha nacido como un ser social, vinculado a una comunidad, a una historia y por tanto a una memoria que es impuesta por el grupo al cual pertenece. (Farrugia, 2004, p.136) Y que se cruza continuamente con su propia experiencia, con su memoria personal:

Así pues, cabría distinguir dos memorias, que podemos denominar, por ejemplo, una

memoria interior o interna y otra exterior, o bien una memoria personal y otra memoria social. Podríamos decir aún con más precisión: memoria autobiográfica y memoria histórica. La primera se apoyaría en la segunda, ya que al fin y al cabo la historia de nuestra vida forma parte de la historia en general. Pero la segunda, sería, naturalmente, mucho más amplia que la primera. (Halbwachs, 2004, p.55)

Aunque precisamente Susan Sontag va en contra-dirección a la relevancia totalizadora que se le asigna a la memoria histórica. Sontag se refiere a la memoria como el vestigio impuesto por la historia, en el que más que memoria colectiva existe la instrucción colectiva:

Las fotografías que todos reconocemos son en la actualidad parte constitutiva de lo que la sociedad ha elegido para reflexionar, o declara que ha elegido para reflexionar. Denomina a estas ideas ‘recuerdos’, y esto es, a la larga, mera ficción. En sentido estricto no existe lo que se llama memoria colectiva: es parte de la misma familia de nociones espurias, como la culpa colectiva. Toda memoria es individual, no puede reproducirse, y muere con cada persona. Lo que se denomina memoria colectiva no es un recuerdo sino una declaración: que *esto* es importante y que ésta es la historia de lo ocurrido, con las imágenes que encierran la historia en nuestra mente. Las ideologías crean archivos probatorios de imágenes, imágenes representativas, las cuales compendian ideas comunes de significación y desencadenan reflexiones y sentimientos predecibles. (Sontag, 2003, p.99-100)

La historia, así como la memoria, es por tanto manipulable y susceptible de deconstruirse, para volver a reconstruirse en determinada dirección. El pasado puede atender a situaciones históricas comunes, que un individuo puede compartir con otros que hayan hecho parte de su misma sociedad y cultura. La conciencia histórica entonces entra en juego

cuando abre la posibilidad de contextualizar determinados hechos colectivos.⁵⁰ (Van der Stok, F.; Gierstberg, F. & Bool, F. [eds.], 2008)

Saber cuál es el modo adecuado de entonar ahora el pasado, si atendiendo a lo que es necesario saber o reteniendo lo que es imposible olvidar es algo que le corresponde dirimir a cada cual, porque sólo cada cual sabe a partir de qué punto se ve obligado a mentir o cuánto no puede sino callar. (Morey, 2008, p.24)

El ‘realismo’ de la imagen fotográfica no corresponde necesariamente a una verdad histórica, apenas es el registro, la apariencia. La memoria es en realidad una fuente de ambigüedades, un archivo que no es estático sino que se mezcla con lo que pensamos. (Kossoy, 2002, p.37) Un imaginario que relaciona nuestras concepciones de la vida con la ideología de la sociedad, nuestros conceptos con los estereotipos sociales; en una construcción conjunta y continua de fragmentos de historias ficticias, comunitarias y personales.

Los relatos ficcionales.

La posmodernidad trajo consigo la certeza de que no existe una historia unitaria ni real. La veracidad del documento fotográfico, al que se le ha encargado de preservar un testimonio visual de esa historia, pareciera estar en continua relación con los simulacros de realidades, y no con la realidad en sí misma.

Las nuevas estrategias de representación reivindican los relatos ficticios como dignos de ser legitimados por la imagen fotográfica a la vez que sirven para llamar la atención

⁵⁰ Tomado del ensayo *The big History Quiz*, del autor Frits Gierstberg, que se encuentra en el libro: Van der Stok, F.; Gierstberg, F. & Bool, F. [eds.]. (2008).

sobre la relatividad de lo verosímil. Ponen sobre el tapete la pregunta: hasta qué punto son fiables los relatos históricos, una vez demostrado que en su mayoría han sido soportados y reforzados por imágenes cuya veracidad es cuestionable? (Castellote [ed.], 2003, p.262)

Una de las características de nuestro tiempo, es que vivimos en un imaginario generalizado. La fotografía ha colaborado para la creación de imágenes impactantes y atractivas, aún más verídicas que la realidad misma. Una *sociedad del espectáculo*, cómo lo describiría Guy Debord, en el que la representación y la apariencia son más vívidas que la realidad.

Lo que caracteriza a las sociedades contemporáneas avanzadas de hoy en día, es que esas sociedades consumen imágenes y no creencias; son por tanto —en comparación con las sociedades modernas- más liberales, menos fanáticas, aunque también más falsas y menos auténticas. (Barthes, 1999, p.173)

El término simulacro sería el que mejor sintetiza este juego entre ficción y realidad, ya que contiene en sí mismo la multiplicidad y la apariencia implícita en la percepción de lo real. Según el propio Baudrillard, ‘la fotografía exorciza al mundo a través de la ficción instantánea de su representación (no por su representación directa; la representación es siempre un juego con la realidad).’⁵¹ (Baudrillard, 2006)

Es precisamente en el arte contemporáneo, donde se abren nuevas perspectivas, nuevas lecturas e hipótesis de hechos determinados como únicos y reales. La posmodernidad es el escenario que posibilita el encuentro de la experiencia personal con la llamada memoria

⁵¹ Baudrillard, J. (14 de Enero de 2006). *Fotografía, o la escritura de la luz*. Recuperado el 10 de Julio de 2012, de U-ABC TEORIA. Universidad Autónoma de Baja California (Tijuana-Mexicali): <http://tijuana-artes.blogspot.com/2006/01/fotografia-o-la-escritura-de-la-luz.html>

colectiva, aunque los puntos de referencia, tal como afirma Augé hacen de la identidad del sujeto un ente fluctuante, plural y dinámico; que necesita no sólo de la apariencia sino de una producción individual de sentido. (Augé, 2000, p.43)

Muestra una visión de la realidad centrada en lo impreciso y aborda desde inspiradoras perspectivas como la del simulacro, la ficción o la imaginación. Se trata de ese heideggeriano ‘espacio del entre’. (...) utilizando, sin embargo, una estética altamente documental y narrativa. Se trata de hacer que esa realidad emerja como una construcción, una ficción: se intenta *ficcionalizarla* acentuando la mirada de lo natural mientras se introduce una visión crítica. (Gonzalo Prieto, 2003, p.72-73)

Imaginarios en la construcción del retrato

Creación y asimilación de los estereotipos.

El estereotipo según la *RAE*⁵², es una ‘imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable.’ (RAE) El estereotipo es ambiguo, en el confluye lo histórico con lo ficcional, y que según, afirma el teórico del poscolonialismo Homi Bhabha, no puede ser categorizada simplemente como positivo o negativo; sino que habría que entenderse a partir de su ambigüedad. (Bhabha, 2002, p.91-109)

Para el sujeto colonial el estereotipo era una imposición que distorsionaba su propia realidad, estableciendo mecanismos externos para controlarla.⁵³ (Mejía, 2009a) Sin embargo

⁵² Real Academia Española. (s.f.). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 14 de Julio de 2012, de <http://lema.rae.es/drae/?val=estereotipo>

⁵³ Mejía, I. (30 de Enero de 2009). *Detonando estereotipos*. Recuperado el 23 de Febrero de 2012, de Zonas de disturbio. Cartografías de la fractura: <http://zonascartografias.blogspot.com/2009/01/detonando-estereotipos-por-ivan-mejia.html>

dicha construcción ha adquirido un carácter totalmente diferente a través del discurso poscolonial, donde el individuo ha sido capaz de redefinirse para romper con los paradigmas asignados y poner en crisis el ideal que el occidental tiene de sí mismo:

Para Babha no se trata de juzgar un estereotipo como bueno o malo, sino procurar entender la subjetividad occidental. En términos coloquiales, llegaría la siguiente formulación: ‘Me estereotipas para definirme y construirme a ti mismo’, pero: ‘cuando te digo que no soy quien piensas que soy, tu subjetividad entra en crisis’. ‘Al ser sujeto y no un objeto-conceptualmente ‘utilizable’-, te confirmo que mi definición impuesta por ti, al negarlo estas evadiendo la realidad y construyendo una fantasía.’⁵⁴ (Mejía, Escritos sobre arte)

La historia de la relación jerárquica entre oriente y occidente nos enfrenta no sólo a los estereotipos que han creado desde Europa hacia sus colonias, sino también la mirada de los *otros* a través de ellos mismos. Es decir, que en la creación de imaginarios también han intervenido los *otros*, al creerse ellos mismos el papel que les había sido asignado. Magnus af Petersens, en el ensayo *Staged Identities* nos manifiesta ésta relación:

In the *Nordic Family Encyclopedia*, from 1930's for example races and ethnic groups are documented in a quasi scientific and stereotyped manner. According to postcolonial theory, the African body has been used for the projection of Western fantasies and desires. But the history of African photography is more complex than this. Those who consider early African photography as something that arrived from outside, for which Africans were merely passive objects, do not take account of either the

⁵⁴ Referencia tomada del ensayo *El Otro como objeto, el Ideal del yo, y Viceversa. Sobre el discurso colonialista* que se encuentra en: Mejía, I. (s.f.). *Escritos sobre arte*. (Ivan Mejía) Recuperado el 24 de Febrero de 2012, de <https://sites.google.com/site/contemporaryartcriticism/home>

portrayed as co-actor, the speed at which photography was taken up by African photographers, or how certain photographic practices were appropriated for new purposes.⁵⁵ (Njami & Petersens, 2002, p.36,38)

Un ejemplo práctico de la contemporaneidad proviene desde el terreno antropológico, y se refiere a los viajes turísticos con fines etnográficos, en donde denominamos fotografía documental al registro de aquello que queremos ver: ‘Aprendemos a ver apenas o que praticamente precisamos ver. Atravessamos nossos dias com viseiras, observando apenas uma fração do que nos rodeia. Os homens modernos não são bons observadores, e o uso de uma máquina fotográfica pode auxiliar sua percepção.’⁵⁶ (de Andrade, R., 2005, p.54)

Cada vez que somos fotografiados, espontáneamente tomamos una posición mental en la lente del fotógrafo, justo como si su lente tomara posición sobre nosotros. Aún el más salvaje de los aborígenes en una aldea, ha aprendido cómo responder de manera espontánea en una pose frente a la cámara. Todos saben cómo adoptar una pose en un vasto campo de reconciliación imaginaria.⁵⁷ (Baudrillard, 2006)

⁵⁵ Podría traducirse como: Por ejemplo, en la *Enciclopedia de la Familia Nórdica*, a partir de 1930, razas y grupos étnicos fueron documentados de manera casi científica y estereotipada. De acuerdo a la teoría postcolonial, el cuerpo africano ha sido utilizado para proyectar las fantasías y deseos de Occidente. Pero la historia de la fotografía africana es más compleja que esto. Aquellos que consideran los comienzos de la fotografía africana como algo que llegó desde fuera del continente, y en la cual, los africanos fueron simplemente objetos pasivos, no tienen en cuenta el papel de co-actor de los retratados y la rapidez con la que la fotografía fue asumida por los fotógrafos africanos, o como se apropiaron de ciertas prácticas fotográficas para nuevos propósitos.

⁵⁶ Podría traducirse como: ‘Aprendemos a ver apenas lo que necesitamos ver. Pasamos nuestros días con viseras, observando apenas una fracción de lo que nos rodea. Los hombres modernos no son buenos observadores, y el uso de una máquina fotográfica puede auxiliar en su percepción.’

⁵⁷ Baudrillard, J. (14 de Enero de 2006). *Fotografía, o la escritura de la luz*. Recuperado el 10 de Julio de 2012, de U-ABC TEORIA. Universidad Autónoma de Baja California (Tijuana-Mexicali): <http://tijuana-artes.blogspot.com.es/2006/01/fotografia-o-la-escritura-de-la-luz.html>

El arte contemporáneo posee las herramientas para romper las construcciones e imaginarios, tanto discursivos como visuales, y que operan desde dos direcciones: como estereotipamos a los *otros* y a su vez, como los *otros* han creído en ese estereotipo

En sentido general la fotografía documental tiende a ser asociada con la idea de un ejercicio de apropiación que, desde el aparato fotográfico, se impone sobre la realidad fotografiada (...) se asumen como prácticas legítimas las del desdoblamiento, el enmascaramiento, el disfraz, el travestismo, el maquillaje o la pose. (...) La fotografía, y en especial, el retrato fotográfico se han especializado en crear esos espacios rituales en los que el cuerpo se reafirma y se niega simultáneamente como individualidad. (...) un impulso contestatario, un deseo de revisar ciertas estructuras jerárquicas en la historia de la representación del cuerpo y en la historia de las miradas sobre el cuerpo. (...) se percibe una resistencia ante la imposición de modelos y valores que en una sociedad de masas pretende establecer una estandarización de las ideas sobre la belleza, el erotismo y la funcionalidad de los cuerpos. (Castellote [ed.], 2003, p.51)

La parodia, la hibridación, la multiplicación, la subjetividad, la apropiación de paradigmas, están presentes como conceptos y herramientas que sirven para deconstruir la mirada unilateral al sujeto colonial y a su vez sirve a los *otros*, para reinventarse a sí mismos.

5|La construcción del imaginario colonial

Capítulo 5. La construcción del imaginario colonial

Introducción

Cómo en todos los territorios coloniales pertenecientes a Europa, los primeros estudios fotográficos pretendían no sólo mostrar las particularidades geográficas y de los sujetos que allí habitaban, sino potenciar la presencia y la preponderancia imperialista sobre sus dominios. Dichos estudios fotográficos, avalados con fines científicos, ayudaban a corroborar y conservar el imaginario preestablecido en Europa de la necesidad y efectividad de la colonización.

La mayor parte de las veces los fotógrafos reflejaban fragmentos de su imaginario. Me explico: la imagen tendía a recrear una visión preconcebida del ‘salvaje’. Este prejuicio había sido creado por la información unívoca del colonialismo económico, político y religioso. Demostrar a toda costa la inferioridad del salvaje y su presunta necesidad de la presencia del ‘blanco’ era casi un automatismo, con raras excepciones que debemos más a los viajeros aficionados a la fotografía que a los antropólogos, quienes fueron duramente criticados por Lévi-Strauss, en su escrito de 1966 *Anthropology: its achievements and future*: que la antropología nació como criada del colonialismo es algo sabido. Su primera contradicción, su primer motivo de crisis se produjo al querer

convertirse en ‘ciencia pura’, ella que nacía absolutamente influenciada por la ideología colonialista, y más aún, al servicio del imperialismo.⁵⁸ (PHE03, 2004)

La construcción del imaginario colonial, se refiere a los estereotipos que fueron fruto de la convergencia de la fotografía y la antropología. Conceptos como raza, inteligencia, capacidad física, exotismo, sensualidad, valores morales, etc; venían determinados por la visualización de las imágenes fotográficas.

A continuación presentamos nociones y ejemplos específicos que determinan como éstos conceptos fueron potenciados con el uso de la fotografía y que determinarían la percepción del *otro*. Nuestro interés más allá de especificarlos, es tener una constancia de nuestra herencia visual, que sirve de fuente para la creación de artistas contemporáneos y la reevaluación discursiva de antropólogos.

La construcción del sujeto colonial

El concepto de raza.

En el s.XIX el concepto de raza precedía a la fotografía antropológica, que servía de instrumento para las teorías generadas del colonialismo. Cuando los fotógrafos-antropólogos llegaron a nuevos territorios, ya habían pasado varios siglos desde el descubrimiento del Nuevo Mundo, y las colonizaciones orientales y africanas se comenzaban a afianzar; así que la labor fotográfica era evidenciar la *realidad* que se había generalizado en Europa acerca de aquellos pueblos determinados como salvajes.

A mediados del siglo XIX en la Europa Occidental, los etnógrafos y emergentes antro-

⁵⁸ Tomado del ensayo *¿Quién es el Otro?*, escrito por la comisaria invitada a PhotoEspaña 2003, Enrica Viganó.

pólogos que daban cuenta de los hombres y territorios descubiertos del viejo mundo, utilizaron los avances de la fotografía médica para estudiar la medida y clasificación del cuerpo, dentro del contexto de la raza y la evolución. Estas fotografías consideradas en toda regla, como imágenes fielmente documentales, basaban sus estudios en la palabra ‘raza’, que para la época, connotaba no sólo las características físicas, sino que también denominaba el carácter moral, la capacidad intelectual y hasta la capacidad para comportarse ‘civilizadamente’. (Ewing, 1996, p.112)

La fotografía, en ese momento, era utilizada por muchos de estos científicos y humanistas, como una técnica auxiliar que corroboraba lo ya visto; que carecía de interés en sí misma pero reafirmaba los conocimientos de la época. Sin embargo su manipulación inconsciente -o consiente de la gran repercusión en el futuro-, puede verse reflejada en diversos estudios. Uno de ellos el *Berliner Gesellschaft für Anthropologie*⁵⁹, una institución alemana, que en la década de 1870, contrató fotógrafos para iniciar una ‘Galería fotográfico-etnológica de las diversas razas humanas’. Un mapa humano que empezaba en lo más alto de los tipos ‘germánicos y teutónicos’, y descendía hasta llegar a los aborígenes australianos. (Ewing, 1996, p.112)

Un paralelo visual, que hacía una transición del vestido al desnudo, como lo señala la antropóloga Roslyn Poignant: el hombre blanco vestido convenientemente con ropa manufacturada en línea descendente, pasando por los trajes ceremoniales o tradicionales, hasta el vestido natural de fibra y piel. (Poignant, 1992, p.58) Lo que reafirmaba este estudio era la superioridad de los mismos hombres que lo realizaban, y que a sus ojos, era la comprobación de un hecho evidente, verídico y objetivo.

⁵⁹ Podría traducirse como: *La Sociedad Berlinesa de Antropología*.

Así mismo, la reafirmación visual de tales estudios dio paso a teorías concretas que desestimaban jerárquicamente la diferencia intelectual del hombre según el grupo étnico al cual pertenecía. El código de la trata de negros, ejemplifica tal enunciación. Etienne Serres, que nombra dicho estudio en un ensayo de 1845, afirma que las razas africanas, en especial la etiópica, se han visto profundamente desfiguradas por las opiniones sistemáticas de filósofos y antropólogos, que las han señalado como el paso intermedio de mono a hombre. Al comparar dichas etnias con la raza europea, los antropólogos han exagerado su degradación para establecer una comparación con las razas hotentote y bosquimana. En ambos casos, el negro es algo más que un mono, pero se le considera como algo menos que un hombre.⁶⁰ (Naranjo [ed.], 2006, p.27)

Tales deducciones científicas, apuntan a que los teóricos de la época ‘(...) basaban sus estudios en el análisis más superficial del hombre, en su morfología anatómica, y que la fotografía era el medio de representación visual que ofrecía más precisión y credibilidad.’ (Naranjo [ed.], 2006, p.15) En consecuencia la apariencia y la condición física de los sujetos, han derivado en una condición social, que ha sido decisiva para determinar el posicionamiento de dichas razas en un orden global.

El sociólogo y psicólogo Gustave Le Bon escribe en *Sobre las aplicaciones de la fotografía en la antropología. A propósito de la fotografía de los fueguinos del Jardin d’acclimatation*, 1881:

La mayoría de los caracteres distintivos de las diferentes razas humanas se encuentran principalmente en la cabeza. (...) Sin embargo, no debe pensarse que la representación del cuerpo entero no es de utilidad. Por el contrario, a menudo interesa determinar la

⁶⁰ Tomado del texto *Antropología comparada. Observaciones sobre la aplicación de la fotografía al estudio de las razas humanas* (1845), de E.R.E Serres, que se recoge en el libro: Naranjo [ed.], J. (. (2006), p.27

proporción que existe entre los miembros superiores e inferiores, y sabemos que las razas inferiores difieren totalmente en este aspecto de las demás. (...) Finalmente, no hay que olvidar que esta parte de la ciencia del hombre, a la que se le da el nombre de etnografía, halla elementos de gran interés en el estudio de los trajes, las armas, los instrumentos, las viviendas (...) cosas, todas ellas, que tienen importancia sobretudo en las razas que son todavía salvajes o que están próximas al estado primitivo. (Naranjo [ed.], 2006, p.86)

Dichas teorías han sido impuestas a la imagen fotográfica para describir y clasificar la condición física de los sujetos, derivando en etiquetas y jerarquizaciones intelectuales, que han permanecido simbólicamente implícitas en la estructura mundial, a través de estereotipos e imaginarios que difícilmente se han ido tratando de desmontar a través de los años.

Una herramienta para las Ciencias y las Bellas Artes.

La antropología fue concebida como una disciplina científica clasificatoria, ‘y dado que la fotografía se consideraba proveedora de la verdad absoluta, era inevitable que fuera utilizada para proporcionar registros objetivos de un pueblo y su cultura.’ (Ewing, 1996, p.15) Un instrumento, con utilidades científicas, técnicas e inclusive médicas, que fue usado como documento auxiliar de las ciencias, y como fuente empírica de demostración de la realidad, y por tanto, portadora de la verdad.

Com o passar do tempo, uma explosão de produtos, técnicas e processos produziu uma mudança significativa nas formas de aplicação das imagens fotográficas, que a partir desse momento vinham carregadas de informações do mundo, o que alterou tanto as atitudes públicas quanto a percepção da realidade. Foi atribuído à fotografia o peso de expressar o real, sendo a foto vista como uma espécie de prova, necessária e suficiente,

que atesta a existência daquilo que é visto. Classificada por alguns como um simples instrumento de uma memória documental do real, ora como criação imaginária, a fotografia assume o papel de auxiliar a memória.⁶¹ (de Andrade, R., 2005, p.38)

La fotografía también servía a los propósitos más mundanos de la emergente burguesía, la cual quería hacerse retratar en los estudios fotográficos para su propia admiración y para adquirir un estatus, antes reservado sólo para las clases aristócratas. Así que el carácter artístico también se adhiere a la fotografía, dotándola de un uso mucho más extendido que ningún otro instrumento utilizado anteriormente.

(...) esto significaba entre la antropología y la fotografía una dualidad: mientras que para la burguesía se convertía en un signo de distinción social y en prueba de progreso social, para otros (esclavos, poblaciones no occidentales, grupos subalternos de la sociedad occidental) se convirtió en un elemento de confirmación de su inferioridad moral e intelectual. (Naranjo [ed.], 2006, p.207)

Un instrumento reclamado paralelamente por el arte y por las ciencias: un origen ambiguo que no sabía decantarse si como una nueva forma de arte o un auxilio para el dogmatismo. ‘Em pleno romantismo e em meio a grandes transformações sociais e

⁶¹ Podría traducirse como: Con el pasar del tiempo, una explosión de productos, técnicas y procesos produjo un cambio significativo en las formas de aplicación de las imágenes fotográficas, que a partir de ese momento venían cargadas de informaciones del mundo, lo que alteró tanto las actitudes públicas como la percepción de realidad. Fue atribuido a la fotografía el peso de expresar lo real, siendo la foto vista como una especie de prueba, necesaria y suficiente, que certifica la existencia de aquello que es visto. Clasificada por algunos como un simple instrumento de una memoria documental de lo real, o como creación imaginaria, la fotografía asume el papel de auxiliar de una memoria.

conômicas, a fotografia já nasce instigante, provocando reações contrárias de artistas e intelectuais.⁶² (de Andrade, R., 2005, p.34)

Quando mergulhamos profundamente em uma imagem percebemos que ali não existe um mero registro da realidade, mas sim uma cumplicidade do autor com o objeto fotografado. E é desses extremos que sobrevive a fotografia; a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca terá para nós.⁶³ (de Andrade, 2005, p.47)

La antropometría.

Durante la época colonial surgieron múltiples convencionalismos que batallaban por determinar la exactitud fotográfica a favor de la objetividad y rigurosidad científica. John Tagg, en *El peso de la representación*, se refiere a las imágenes realizadas con fines oficiales, tales como las imágenes de archivo, las cuáles son producidas ‘de acuerdo con determinadas normas formales y procedimientos técnicos de carácter institucionalizado que define cuales son las manipulaciones legítimas y las distorsiones permisibles (...).’ (Tagg, 2005, p.9) De manera que dependiendo del contexto, dichas imágenes pueden ser interpretadas según los propósitos que le subyacen y de acuerdo a las convenciones históricamente establecidas.

Hay innumerables ejemplos de la influencia de las Ciencias Naturales en la observación

⁶² Podría traducirse como: ‘En pleno romanticismo y en medio de grandes transformaciones sociales, económicas, la fotografía ya nace instigando, provocando reacciones contrarias de artistas e intelectuales.’

⁶³ Podrá traducirse como: Cuando analizamos profundamente una imagen percibimos que allí no existe un mero registro de la realidad, sino una complicidad del autor con el objeto fotografiado. Es de estos extremos que sobrevive la fotografía; la técnica más exacta puede dar a sus creaciones un valor mágico que un cuadro nunca tendrá para nosotros (...)

y clasificación del sujeto antropológico. Precisamente el biólogo T.H. Huxley, que estaba al servicio de la antropología del s.XIX, determinó junto con John Lamprey métodos antropométricos para la clasificación de individuos de diferentes etnias mediante la fotografía; considerándose en su época, los modelos más habituales de documentación del cuerpo humano para registrar cualquier individuo o grupo considerado exótico.⁶⁴ (Naranjo [ed.], 2006, p.15; Monnet & Santamaría [eds.], 2011)

La medición diseñada por estos dos científicos provenientes de las ciencias, se basaba en el método comparativo de la proporción del cuerpo, mediante una vara numérica colocada junto al sujeto o una cuadrícula como telón de fondo. El sujeto debía estar completamente desnudo y ser fotografiado de frente, de perfil y de espalda. El espacio, para mayor objetividad y apreciación científica, debía ser lo más neutro posible y sin intervenciones de otros elementos que distrajeran la escena.

En las representaciones científicas debe tenerse en cuenta, en lo posible, lo siguiente: deben descartarse los enfoques artísticos y utilizarse los puntos de vista frontales; debe escogerse una iluminación que venga de delante. Para evitar los efectos de contraste perjudiciales; los objetivos deben estar libres de aberraciones esféricas y no deben ser excesivamente angulares.⁶⁵ (Naranjo [ed.], 2006, p.54)

La difusión de tal método comparativo fue ampliamente extendido por todas las colonias, siendo utilizado en diversos lugares y por fotógrafos y antropólogos que avalaban

⁶⁴ Referencia tomada del ensayo *La irreal realidad de lo visto (y previsto). Construcción fotográfica de la identidad y la subjetividad en el siglo XIX*, de Iván Sánchez-Moreno; que se encuentra en: Monnet, N., & Santamaría [eds.], E. (2011). *Fotografia i alteritats*. Recuperado el 4 de Septiembre de 2012, de Quaderns-e. Institut Català d'Antropologia: www.antropologia.cat/node/19307

⁶⁵ Referencia tomada del ensayo *Revista de Etnología*, 1870, de Gustave Fritsch que se encuentra en: Naranjo [ed.], J. (2006), p.54.

la eficacia de su objetividad. Tal es el caso del etnógrafo y biólogo polaco Johann Stanislaus Kubary, quien empleaba dicha técnica en sus indagaciones en el Pacífico Sur, la cual podemos observar en la [*imagen 2*](#).

Así mismo, otros científicos, tales como Francis Galton y Arthur Batut, experimentaron con la superposición de retratos para visualizar los rasgos comunes a una misma raza. Galton, llegó incluso a diseñar en 1878, un ‘Mapa de la belleza ideal’, acorde a sus investigaciones sobre las diferencias antropométricas.⁶⁶ (Naranjo [ed.], 2006, p.15; Monnet & Santamaría [eds.], 2011)

Pese a la supuesta rigurosidad de la mirada científica, se convirtió al sujeto antropológico, es decir al *otro*, en un objeto, comparable con las plantas y animales, ajeno a su condición de individuo. Según Sánchez-Moreno, a la fotografía no se le acusó de caricaturizar a sus retratados porque se les percibía como fruto de una técnica depurada de objetividad pura, pese a proyectar las fantasías románticas de lo desconocido.⁶⁷ (Monnet & Santamaría [eds.], 2011)

‘Por caminhos diversos, a antropologia e a fotografia alimentaram-se de uma mesma fonte: a observação. Existe, porém, uma distinção entre registrar y ver.’⁶⁸ (de Andrade, R., 2005, p.55) Es una distancia que las separa y las une al mismo tiempo. Es una manera de mirar que nace de la diferencia, respecto al *otro*.

⁶⁶ Referencia tomada del ensayo *La irreal realidad de lo visto (y previsto). Construcción fotográfica de la identidad y la subjetividad en el siglo XIX*, de Iván Sánchez-Moreno; que se encuentra en: Monnet, N., & Santamaría [eds.], E. (2011). *Fotografia i alteritats*. Recuperado el 4 de Septiembre de 2012, de Quaderns-e. Institut Català d'Antropologia: www.antropologia.cat/node/19307

⁶⁷ Monnet, N., & Santamaría [eds.], E. (2011).

⁶⁸ Podría traducirse como: ‘Por caminos diversos la fotografía y la antropología se alimentan de una misma fuente: la observación. Existe pues una distinción entre registrar y ver.’

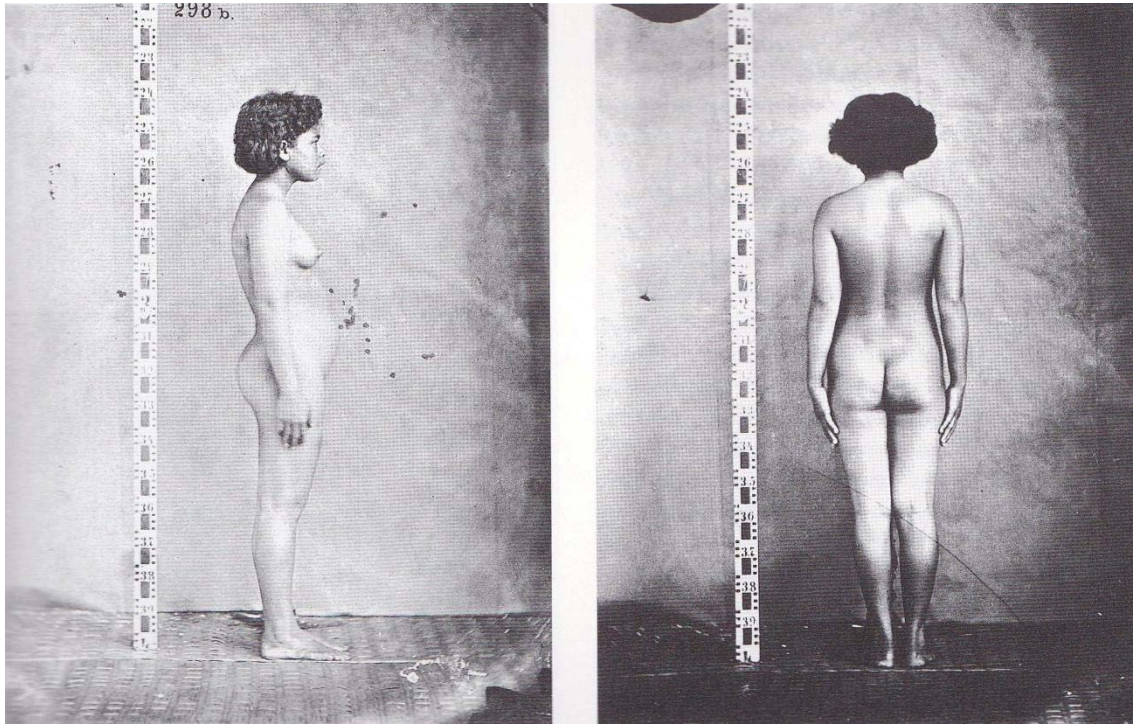


Imagen 2 | Kubary, J.S., ca. 1875, *Junges Mädchen, unbekleidet, ganze Figur*, Apia, Upolu. [Col. Hamburgisches Museum für Völkerkunde, Hamburg, Deutschland]⁶⁹ © Johann Stanislaus Kubary

La fotografía sirvió para devolver una lectura interesada de la historia, una imaginaria antropológica con fines de estudio del *otro*, una forja de las identidades (nacionales e internacionales) y unos propósitos clasificatorios de la realidad basados en las premisas enciclopedistas de la Ilustración. No es casualidad que la creación de un gran número de sociedades e instituciones fotográficas se fundara a la par que se estrechaban las relaciones comerciales con las colonias de los más importantes imperios mundiales, hasta el extremo de que en su obsesión por establecer nuevas formas de medición antropológica y psicométrica de sus gentes, las ciencias sociales cayeran a menudo en una especie de exotismo esteticista que poco o nada tenía que ver con la realidad objetiva.⁷⁰ (Monnet & Santamaría [eds.], 2011)

⁶⁹ Podría traducirse como: *Joven mujer, desnuda, figura completa*, Apia, Samoa. [Col. Museo de Etnología de Hamburgo, Alemania]

⁷⁰ Monnet, N., & Santamaría [eds.], E. (2011).

Entre el rigor científico y el exotismo.

Junto con la fascinación ejercida por la aparición de la imagen fotográfica en sus comienzos, la comunidad científica no opuso demasiada resistencia a esta idealización de los sujetos antropológicos; a la vez que determinaba, categorizaba y clasificaba la *otredad*, utilizando la fotografía a favor de la retórica colonialista de la Europa Occidental.

Para muchos fotógrafos, los estrictos parámetros de medición no ofrecían una imagen atractiva del exotismo ya que simplemente basaban sus estudios en el análisis de la morfología anatómica del hombre (Naranjo [ed.], 2006, p.15), dejando de lado la representación del contexto, de una visión más acicalada del sujeto representado. Así que una parte importante de los fotógrafos viajeros y de los antropólogos, ofrecieron una proyección idealizada de la *otredad*; de esa *otredad* exótica y salvaje, alimentada por la literatura y las crónicas de los viajeros, además de la misma observación de la cotidianidad.⁷¹

Prominentes etnógrafos durante el s.XIX, establecieron métodos de medición que determinarían muchas de las características esenciales que permitían clasificar a los sujetos antropológicos. Sin embargo, no todos los fotógrafos se ceñían a parámetros establecidos, sino que reproducían imaginarios relacionados con el exotismo:

Algunas de las fotografías etnológicas que se realizaban, aparte de no haber sido realiza-

⁷¹ Las *Crónicas de Indias*, son un ejemplo de relatos históricos, acerca de la geografía y la población que habitaba el Nuevo Mundo, que se sucedieron justo después del descubrimiento de América; pero que en ocasiones incorporaban relatos ficticios a textos que se postulaban como fieles reflejos de la realidad. Dichas narraciones operaban como relatos europeizantes al servicio de diversas ideologías, tanto económicas, como religiosas y geopolíticas. Para más información acerca de los imaginarios a través de los relatos históricos, dirigirse a: Martínez, T. E. (1986). *La batalla de las versiones narrativas*. Recuperado el 1 de Octubre de 2012, de Boletín Cultural y Bibliográfico de la Biblioteca Luis Angel Arango: www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti4/bol8/batalla.htm y a Barriandos, J. (2007). *Indios Medievales. Tomás Ochoa. Guía de lectura de exposición*. Barcelona: Can Fabra.

das bajo parámetros científicos, como había señalado T.H. Huxley, presentaban otros inconvenientes que preocuparon a los antropólogos de la época y que tenían que ver con la europeización de las tribus ‘salvajes.’ (...) No obstante, gran parte de este tipo de fotografías reproducían todo tipo de fantasías relacionadas con el oriente y otros exotismos, y fueron utilizadas para crear identidades estereotipadas, que complacían a los consumidores románticos 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. (Naranjo [ed.], 2006, p.15)

Esta representación del exotismo conlleva simbolismos en las fotografías impuestos por el mismo fotógrafo, que obedecen más a intereses estéticos que científicos. La fotografía en estudio, permitió en gran medida desarrollar el carácter interpretativo en determinadas escenas, que no solo mostraban al sujeto, sino a una construcción ideal que lo complementaba y que atañía más a la perpetuación de ciertos imaginarios que a la cotidianidad de los retratados. ‘Com a superação da técnica e um maior domínio da luz, a comercialização dos retratos começa a se sofisticar. Cria-se cenários nos estúdios -colunas que saem de tapetes, palmeiras e jardins-, mesclando cada vez mais realidade e ficção.’⁷² (de Andrade, R., 2005, p.38)

En cambio, cuando se trata de fotografiar la vestimenta de uno u otro pueblo, el elemento artístico no debe ser descuidado, y no habrá que olvidar que la etnografía, aún teniendo bases realmente científicas, requiere sin embargo, del arte característico de

⁷² Podría traducirse como: ‘Con la superación de la técnica y un mayor dominio de la luz, se comienza a sofisticar la comercialización de retratos. Se crean escenarios en los estudios –columnas de las que salen de tapetes, palmeras y jardines-, mezclando cada vez más realidad y ficción.’

cada raza; es precisamente en las ropas, las armas, los instrumentos, donde se halla dicho elemento. (...)El uso de fondos uniformes ya no será indispensable en los casos precedentes. Por el contrario, si es posible situar al objeto que vamos a fotografiar delante de su vivienda, delante de una roca o un árbol, el efecto mejorará. (...) se trata sobretudo de una cuestión de gusto que, sin embargo, deberá estar regida por un estudio razonado que ningún consejo puede sustituir.⁷³ (Naranjo [ed.], 2006, p.90)

Anna María Guasch señala que *Orientalism* (1977), de Edward W. Said, es el primer estudio crítico del conocimiento occidental sobre lo exótico, y sugiere un nuevo espacio cultural que se concibe como un entramado de continuidades y discontinuidades donde lo importante no era tanto la cuestión de la ‘identidad’ sino la política de ‘reconocimiento’.⁷⁴ (Miampika, 2008, p.131)

Los antropólogos-fotógrafos deben lidiar con los temores suscitados entre una búsqueda de significados mas científicos, más minuciosos y *reales*, manteniendo el atractivo de una imagen estética. (de Andrade, R., 2005, p.51-52) En una balanza que equilibra la fotografía con el rigor científico, se ha justificado la perpetuación de imaginarios y estereotipos a favor del reconocimiento de la diferencia.

La escenografía y la pose.

La imagen fotográfica colonial estaba destinada a los ojos occidentales: para observa-

⁷³ Referencia tomada del ensayo *Sobre las aplicaciones de la fotografía en la antropología. A propósito de la fotografía de los fueguinos del Jardin d'acclimatation*, 1881, de Gustave Fritsch que se encuentra en: Naranjo [ed.], J. (2006), p.90

⁷⁴ Tomado del texto *El arte contemporáneo africano en un contexto global*, de Anna María Guasch; que se encuentra en el libro: Miampika, L.-W. (2008), p.131

ción y estudio de los científicos y para satisfacer la curiosidad del gran público en general.

Los fotógrafos cuidaban al extremo los detalles técnicos de estas primeras imágenes que demandaban tiempo, preparación y destreza. Muchas veces la utilización del estudio se convertía en el modo más práctico y el entorno más controlado, en el que se podían realizar las fotografías, debido al peso y la portabilidad de la cámara fotográfica, así como el trípode y demás elementos necesarios para realizar y revelar la toma fotográfica.⁷⁵

Desde el comienzo mismo de la fotografía, ha sido inherente la necesidad de trucos visuales para obtener una imagen que no solo documente, sino que sea atractiva estilísticamente. Algunos de los recursos utilizados, como los telones de fondo, las telas pintadas y los decorados con aires teatrales son una influencia de la pintura europea del s.XVII y XVIII. También los ornamento en el sujeto, el trucaje de negativos mediante superposición o la utilización de un mismo individuo representando varios personajes; son sólo algunas de las herramientas utilizadas con una finalidad eminentemente práctica y para dar más veracidad a una escena. (Guardiola, 2006, p.27)

La finalidad era obtener una imagen concisa y *real*: un entorno definido, una luz clara que ilumine todas las partes de la composición y un sujeto cuya actitud y vestuario

⁷⁵ La principal razón para la escasa movilidad de los fotógrafos era el transporte de los equipos, ya que se necesitaban condiciones óptimas de luz, un control específico del tiempo en la toma de fotografías y el inmediato revelado de las placas. Todo esto sumado al problema fundamental del mismo peso de las primeras cámaras fotográficas y el equipo adicional, como el trípode, los químicos para el revelado, y si había necesidad de llevar materiales de escenografía. El promedio de peso de las cámaras transportables en la época colonial, podía variar de 5 a 45kg. Sin embargo existían cámaras y equipos bastante pesados, tales como la cámara Mamut, construida en 1900 en USA, cuyo peso era de 450kg, y con una placa de cristal de 130x240cm. Para más información dirigirse a: Foto3 (s.f.). *Historia de la fotografía*. Recuperado el 16 de octubre de 2011, de Foto3: www.foto3.es/web/historia/historia.htm; y Alvarado, M., Mege R., P., & Báez A., C. [. (2001), p.14-15.

ejemplifique a la perfección una idea, un ideal. Aunque éste no se corresponda con la cotidianidad del sujeto o del pueblo al que se fotografía.

La pauta estética de gran parte de las imágenes coloniales, a pesar de estar anclada en la tradición pictórica europea, tenía en cuenta la parte técnica estrictamente fotográfica para su perfecta ejecución. Cada imagen estaba cuidadosamente planeada, con una composición, escenografía y actitud preestablecida anteriormente, en la que los personajes debían estar perfectamente encuadrados dentro de los bordes de la imagen y con un fondo o utilería también centrada.

En la escena era importante establecer la importancia del contexto, si era necesario ubicar la cámara en un lugar representativo con relación al sujeto fotografiado, ya sea un espacio exterior o interior; o si era más adecuado construir un decorado en estudio.

La idea de recrear una atmósfera adecuada o de utilizar determinados elementos para retratar una persona ha sido, desde siempre, la manera de asignar un estatus a un personaje y crear un contexto tanto estético como cultural. Como consecuencia de la tradición pictórica, los elementos de utilería son los que sitúan al sujeto dentro de una jerarquía, y suministran información acerca del oficio y la posición del individuo dentro de la sociedad a la cual pertenece. Aunque no siempre dichos objetos o elementos de utilería eran auténticos o propios del sujeto, ayudaban a dar convencimiento a la escena, produciendo una equivalencia entre la realidad y la simulación. (Alvarado, Mege R., & Báez A. [eds.], 2001, p.14-15)

Igualmente sucedía en el terreno de la *pose*, que así como la escenografía, determinaba el carácter del personaje y permitía su reconocimiento. La importancia de la escogencia de la

pose también radicaba en los largos tiempos de exposición,⁷⁶ lo que priorizaba la preparación de la toma fotográfica con anterioridad, para facilitar el mantener una pose inmóvil durante el tiempo necesario para que quedara la impronta de la luz en la placa. La rigidez de los rostros y el estado hierático del cuerpo, se debe precisamente a esta falta de inmediatez de la toma fotográfica.

Cada vez que somos fotografiados, espontáneamente tomamos una posición mental en el lente del fotógrafo, justo como si su lente tomara posición sobre nosotros. Aún el más salvaje de los aborígenes en una aldea, ha aprendido cómo responder de manera espontánea en una pose frente a la cámara. Todos saben cómo adoptar una pose en un vasto campo de reconciliación imaginaria.⁷⁷ (Baudrillard, 2006)

Existen diversos tipos de retratos, que durante la época colonial estaban especialmente remarcados: el retrato de cuerpo entero permitía el despliegue más acabado de 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 solo una parte del rostro insinuando el resto con juego de luces y sombras. El peso estético de retrato se ubica aquí en la pose del retratado, más que en la parafernalia o la escenografía. (Alvarado, Mege, & Báez A.[eds.], 2001, p.15)

⁷⁶ En los inicios de la fotografía el tiempo de exposición podría alcanzar de 15 a 25 minutos. Sin embargo, el avance técnico de la fotografía ha sido sorprendentemente ágil y tan solo pocos años después ya se había conseguido que el tiempo se redujera a medio minuto en condiciones normales de luz.

⁷⁷ Baudrillard, J. (14 de Enero de 2006). *Fotografía, o la escritura de la luz*. Recuperado el 10 de Julio de 2012, de U-ABC TEORIA. Universidad Autónoma de Baja California (Tijuana-Mexicali): <http://tijuana-artes.blogspot.com.es/2006/01/fotografia-o-la-escritura-de-la-luz.html>

Debido a la exhaustiva preparación de la toma fotográfica, el cuestionamiento se deriva hacia el carácter espontáneo de la fotografía documental. Debido en parte al incipiente desarrollo de la técnica, era imposible producir una imagen natural o cotidiana; pero por otro lado, los trucos de pre y posproducción ayudaron a que la fotografía adquiriera un matiz estético y a su vez cultural, que la acercaba al ideal que las teorías de la época, los estereotipos y la propia subjetividad del fotógrafo había elaborado como base para realizar la imagen. Es decir, que el contexto, no solo a nivel estético o técnico sino también simbólico, estaba preestablecido, incluso, antes de posicionar la cámara sobre el trípode.

Exposiciones Universales.

Dentro de los intereses comunes a la antropología y la fotografía, cabría resaltar la necesidad de comunicar y enseñar al gran público de Occidente, los descubrimientos y observaciones hechas en los nuevos territorios, y con ello, además demostrar el poderío de los imperios sobre las colonias. El crecimiento de la industria fotográfica, la realización de expediciones a las nuevas colonias y los descubrimientos en torno al *otro*, atrajeron una gran atención y atracción sobre las imágenes fotográficas traídas de lugares remotos a Europa.

El colonialismo, además, atrajo consigo una movilidad intercontinental. No solo por parte de los viajeros, fotógrafos y científicos colonialistas que se movilizaban a las colonias, sino también de manera inversa: colonos que llegaban por primera vez a Europa, aunque en muchas ocasiones como parte de expediciones organizadas por hombres blancos.

Otra de las formas con que los estudios fotográficos incrementaron su catálogo de personajes exóticos sin realizar grandes desplazamientos fue aprovechar la gran movilidad intercontinental que había generado la actividad colonial y fotografiar a los diferentes tipos humanos que se concentraban en las principales ciudades y puertos, así

como a los miembros de las embajadas o las delegaciones comerciales o militares, y a aquéllos que participaban en las exposiciones universales, internacionales y coloniales celebradas en las grandes ciudades europeas. (...) La gran circulación de fotografías familiarizó tanto a la clase científica como a la burguesía de la época con la imagen del otro. (Naranjo [ed.], 2006, p.13)

Especialmente, fue en estas exposiciones universales o coloniales, donde era bastante habitual encontrar ambientaciones del entorno y representaciones de las formas de vida de las poblaciones conquistadas. Representaciones que pretendían servir de documento para mostrar las tribus más alejadas sin tener que hacer grandes desplazamientos. (Naranjo [ed.], 2006, p.16) Motivo de observación para la comunidad científica y de espectáculo para el gran público en general.

(...) la antigua práctica secular de exhibir seres humanos exóticos; es decir colonizados: africanos y habitantes de remotos países asiáticos eran presentados como animales de zoológico en exposiciones etnológicas organizadas en Londres, París y otras capitales europeas desde el siglo XVI hasta comienzos del siglo XX. (Sontag, 2003, p.86)

Aparte del carácter teatralizado de dichos espectáculos, también era reprochable la autenticidad de los personajes representados. Si bien era evidente que los sujetos correspondían a estereotipos visuales de individuos que efectivamente provenían de diversas etnias, podría darse el caso que la tarea de representación encomendada podría diferir de la que cotidianamente realizaba el sujeto.

Un ejemplo de ello, lo da Juan Naranjo en el libro *Fotografía, Antropología y Colonialismo (1845-2006)*, en el que describe que el marqués de Bergel realizó una serie de fotografías a personajes que podrían catalogarse para la época como *exóticos*. Una de estas

imágenes representa a un personaje en su hábitat natural, y que por su escasa indumentaria se asocia a lo denominado *salvaje*:

Pero al consultar las publicaciones del 1887, nos encontramos con que las fotografías del marqués fueron utilizadas para ilustrar un texto sobre la Exposición de Filipinas y se habían tomado en Madrid. Al continuar leyendo el artículo, se rompe del todo el espejismo, pues en un intento de dignificar la imagen del personaje retratado, el autor nos muestra el otro lado del espejo: ‘El tinguian Purganan, el de nuestro grabado, aunque toma parte en las danzas y usa hábitos de su país, es persona ilustrada, de carácter bondadoso y esmerada educación. Es maestro de escuela y ejerce una influencia extraordinaria sobre sus compañeros’. Nada más lejano de la realidad del personaje de la fotografía en la que es representado. En ella ejerce de salvaje *amateur* o de fin de semana para la comunidad científica o para los espectadores occidentales. (Naranjo [ed.], 2006, p.16)

Es decir, tal como lo habíamos comentado anteriormente, que la condición física ha derivado en una condición social maleable. Los estereotipos y la conservación de los imaginarios se anteponen a la identidad del individuo retratado.

‘Poder ver lo extraño, lo lejano, lo desconocido un rostro distinto de la propia naturaleza era una conquista extraordinaria.’⁷⁸ (PHE03, 2004) Y aparentemente, cualquier artificio o simulacro en beneficio del *exotismo* y de la reafirmación de las teorías precedentes, merecía la pena y alimentaba la construcción de imaginarios.

La ambivalencia de la fotografía, su capacidad para documentar, evidenciar o mentir ha

⁷⁸ Tomado del texto *¿Quién es el Otro?*, escrito por la comisaria invitada Enrica Viganó a PhotoEspaña 2003.

llevado a una serie de historiadores y críticos en las últimas décadas, a repensar el papel desempeñado por la fotografía y otros productos culturales en la construcción de identidades estereotipadas durante el periodo de la dominación colonial y ha animado a artistas, como Joan Fontcuberta, a cuestionar con su obra la objetividad de la fotografía y el discurso científico. (Naranjo [ed.], 2006, p.16)

Salvajismo y exotismo en las imágenes coloniales del Pacífico Sur

Las colonias establecidas del s.XV al s.XIX sustentan gran parte de los imaginarios relativos al exotismo y la belleza. Durante la primera mitad del s.XIX, el Sudeste Asiático y Oceanía se convirtieron en uno de los destinos preferidos por científicos, antropólogos, escritores y viajeros. El aura paradisíaca que han encontrado los antiguos colonizadores en estos territorios ha sido el punto de inicio para construir todo un imaginario cultural y simbólico, acerca de la naturaleza de estas lejanas tierras y del exotismo de sus habitantes.

Las primeras imágenes que tenemos de territorios colonizados, eran evidentemente realizadas por fotógrafos foráneos europeos, quienes eran los que poseían la habilidad y la capacidad técnica para elaborarlas. Así mismo, han sido quienes proporcionaron un imaginario oriental pintoresco, salvaje, y a su vez, exótico, que desde aquel entonces ha sido cómodamente consumido por el público occidental a través de álbumes, libros de viaje, de aventuras, crónicas y revistas ilustradas (Guardiola, 2006, p.11); y que permitieron en gran medida perpetuar las relaciones de jerarquización entre el europeo colonizador y el territorio conquistado. Convirtiendo, tal como apunta Brissac, a transformar a aquellos sujetos fotografiados en objetos, los cuales simbólicamente se podían poseer. (Brissac, 1999, p.471)

La fotografía como objeto coleccionable, apilable y observable, no solo en círculos

científicos sino también, y cada vez con mayor frecuencia a lo largo del s.XIX, se tornó accesible para el gran público en general.

Paradisiaco y exótico son los términos que mejor describirían el Oriente con relación a Occidente. Naturaleza agradable, personas tranquilas y sensualidad en las mujeres son las ideas elementales que surgen al rememorar lugares como la Polinesia, Nueva Guinea, Nueva Zelanda o inclusive Filipinas e Indonesia.

Imaginarios visuales que en un principio fueron producidos por los fotógrafos viajeros decimonónicos. La naturaleza de dichos territorios sirvió de inspiración para la construcción en estudio de paisajes exuberantes pero a la vez tranquilos, que no reflejaban la verdadera naturaleza indómita, el calor tropical, los innumerables fallos geológicos, los ciclones o los constantes movimientos telúricos. (Guardiola, 2006, p.28-31)

Era la construcción desde un punto de vista particular acerca del entorno, de un imaginario a través del cual se perpetuaba la idea de lugar paradisiaco, romántico e idílico, con habitantes exóticos y sensuales. Una construcción visual que ha dado paso a un paisaje cultural, que se caracteriza por ser más simbólico que *real*.

Las publicaciones ilustradas.

La enorme circulación de imágenes, introdujo un cambio en la percepción y en la divulgación de la información, donde la imagen fotográfica avalaba una serie de discurso teóricos, de una manera mucho más verosímil que las tradicionales ilustraciones y grabados, a los cuales se les acusaba de la subjetiva interpretación por parte del artista encargado de realizarla; y que parecía ser contraria a la proclamada objetividad fotográfica.

En la época colonial se dio una avalancha informativa y proliferación de ediciones impresas en diversos lugares de Europa, con imágenes provenientes de las colonias: *La Ilustración Española y Americana*, de España; *Le Monde Illustrée*, de Francia; *Illustrirte Zeitung*, de Alemania o *Illustrated London News*, de Gran Bretaña. Estos son solo algunos ejemplos de cómo cada vez más se reducía la distancia entre los antropólogos y sus sujetos-objetos de estudio, donde sin embargo, la fotografía desdibujaba la frontera entre realidad y representación. (Guardiola, 2006, p.103-105)



Imagen 3 | Dammann, C., 1873-74, *Philippinen. Indischer Archipel*. Álbum *Anthropologisch – Ethnologisches* [Col. Museo Nacional de Antropología, Madrid] © Carl Dammann

El simple hecho de ver técnicamente una imagen impresa de un individuo o una tribu de alguna raza exótica, comprendía dos fuentes de estupor: por un lado la asimilación de tribus y razas cabalmente diferentes al estándar europeo y por otro el observar una imagen

fotográfica que reivindicara esa realidad. Sin lugar a dudas, este doble gesto podría descontextualizar la procedencia de las imágenes y maravillar a cualquiera, tan solo por el efecto suscitado.

Un ejemplo paradigmático [y controvertido], es la aparición del *Anthropologisch-Ethnologisches Album in Photographien*, publicado por Carl Dammann en 1873-1874 en diferentes entregas, y que reunía más de seiscientas fotografías de razas humanas según su origen geográfico. Las láminas reproducían las fotografías con información sobre los diferentes tipos y su procedencia, y en breve tiempo se convirtió en la fuente más popular de consulta para los antropólogos. (Guardiola, 2006, p.107)

Según la proveniencia de cada raza, había una imagen representativa que la catalogaba y clasificaba, estableciendo así un *estereotipo* de lo que se conocía por zulú, filipino o balinés. Con un fin predominantemente científico se empezó a encasillar a diferentes grupos humanos, pero inevitablemente estas clasificaciones traspasaron al campo cultural, puesto que existía un ferviente recibimiento y aceptación de estos nuevos descubrimientos y clasificaciones científicas por parte de la sociedad en general, lo que supuso un nuevo orden de jerarquías en el mundo.

[*Philippinen. Indischer Archipel*](#),⁷⁹ corresponde a la quinta entrega de la edición de Carl Dammann, dedicada a los tipos –*estereotipos*– filipinos, australianos y del archipiélago malayo. Es una lámina que incluye 8 fotografías de individuos de ambos sexos. La primera fotografía, la cual reproducimos en la [imagen 4](#), es especialmente ilustrativa y casi que sobrecogedora, de una mujer semidesnuda, con evidente aprehensión frente a la cámara, y con una posición corporal y facial muy gestual, seguramente buscada por el fotógrafo, al

⁷⁹ Podría traducirse como: *Aborígenes del archipiélago filipino*.



Imagen 4 | Imagen 5 | Izq. *Tipo de mujer aeta, raza aborigen de Filipinas* | Der. *Calinga del rancho de Aripá perteneciente al pueblo de Tabang, en traje de gala* | Ambas imágenes están realizadas por Dammann, C., incluidas en el *Álbum Provincia de Cagayan*, ca.1875-1880 [Col. Museo Nacional de Antropología, Madrid] © Carl Dammann

remarcar el *salvajismo* o *animalidad* dado por innato en los *indígenas primitivos*. Su *valor científico*, viene agregado por la información en el pie de foto acerca de su tipo y origen: *Cagayan*, que significa la provincia de donde proviene y (*Aeta von Tuguerao*), que indica que es una mujer de tipo aeta, es decir el grupo humano *negrito* y la localidad en donde está clasificada. (Guardiola, 2006, p.107-108)

En las fotografías sucesivas va variando la temática, para presentar un conjunto de imágenes *propias* de estas islas, aunque con un mensaje ambiguo, al presentar en la tercera fotografía superior –que reproducimos en la [imagen 5](#)– una mujer elegantemente vestida, con una pose de manos muy sutil, que pareciera representar la influencia colonialista en pro de la evolución del estado *salvaje* en el que se encontraban estas tribus:

(...) denota un sofisticado uso del adorno y la indumentaria; prueba de la ambigüedad de los mensajes; por lo que una lectura de la antropología decimonónica debería exigir un

análisis más matizado que la simple visión darwinista en clave poscolonial. (Guardiola, 2006, p.108)

Los ejemplos de éstos tempranos retratos de la tipología de hombres y mujeres filipinos, directa o indirectamente aclaran toda una serie de cuestiones de gran importancia en la sociedad europea: los conceptos sobre la belleza, la sexualidad, la naturaleza animal del hombre, creencias acerca de la decencia, la moralidad y la distinción entre *salvajismo* y *civilización*, presupuestos sobre las clases sociales e incluso sobre el lugar que debe corresponder al cuerpo en el arte y la ciencia.

En el Álbum de la *Provincia de Cagayan*, perteneciente al Museo Nacional de Fotografía de Madrid, encontramos la imagen [*Tipos de Aeta*](#), ca. 1875-1880, una fotografía de estudio donde tres hombres y dos mujeres de diferentes edades, son presentados como la imagen *representativa* de éste grupo racial. Su gestualidad facial nos remite nuevamente al *salvajismo*.

Ésta misma imagen fue incluida en 1873 a modo de ilustración, en el libro de viajes [*Reisen in der Philippinen*](#)⁸⁰, del alemán Frederic Jagor. Lo que significa, que ahora es la fotografía la que auxilia otras disciplinas estéticas, tales como la ilustración. La diferencia con la toma fotográfica original, radica en que se ha suprimido el fondo, en un intento por contextualizar la imagen dentro de un espacio neutro, alejado del evidente telón usado en el estudio, que daba un aire mucho más teatralizado y escenificado. Y además se ha vedado al hombre más anciano que posaba en la anterior foto. Esta recomposición, manipulación y edición de la imagen, es tan solo un ejemplo de la facilidad de reinventar una nuevo significado para la imagen. (Guardiola, 2006, p.111)

⁸⁰ Podría traducirse como: *Viaje por Filipinas*.

En ese momento era más fácil reeditar la composición mediante la ilustración, ya que no había las herramientas técnicas para hacerlo en el mismo negativo. A diferencia de hoy en día, que para nadie es un secreto la reelaboración de fondos y edición de personajes con el software apropiado y con finalidades documentales, artísticas o publicitarias.

Sin embargo, el debate más que estético, recae en la significación propia de una imagen documental, donde supuestamente la pre y la posproducción de imágenes debiera ser limitada a arreglar mínimos detalles, tales como el brillo o el contraste, pero siempre respetando la fidelidad de la toma original y en ningún caso manipulando la situación que se presenta. En caso contrario dejaría de ser una imagen documental, porque abandonaría su carácter de verosimilitud, de copia exacta de la realidad, con la que siempre se ha defendido desde la antropología.

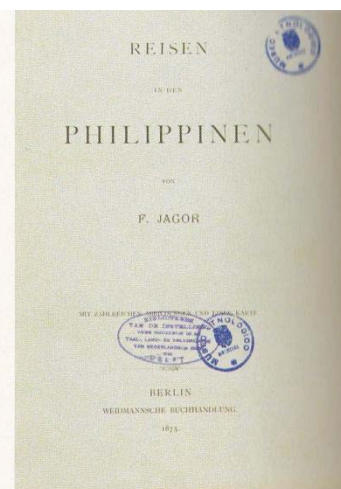
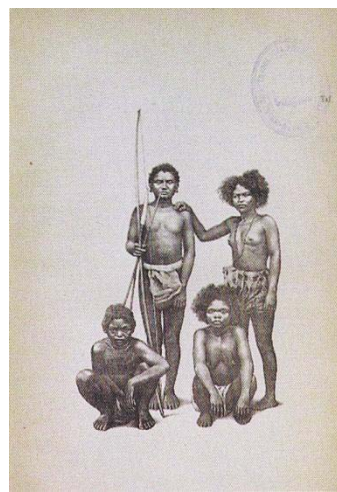


Imagen 6 | Imagen 7 | Izq. Jagor, F., ca.1875-1880, *Tipos de Aeta*. Álbum *Provincia de Cagayan* [Col. Museo Nacional de Antropología, Madrid] | Der. Jagor, F., 1873, página interior del libro *Reisen in der Philippinen*

© Frederic Jagor

El estudio fotográfico se convirtió en el lugar por excelencia donde se evidenciaba más notoriamente la creación y la simulación de realidades. Bajo la justificación de controlar el con-texto y potenciar las habilidades técnicas fotográficas, se dio paso a la creación de imaginarios e ideales tanto de naturaleza, como de personajes.

Tal como afirma Susan Sontag: ‘algo se vuelve real al ser fotografiado.’ (Sontag, 2003, p.31) Así sea innegable la simulación del retrato, como en el caso de *[Samoan Man in Maxi Dress](#)*, la imagen fotográfica construye una realidad histórica, y su sola presencia es de por sí una evidencia.

La mayoría de éstas reediciones fotográficas las encontramos en los libros de viajes, aunque también se encuentran algunas en publicaciones científicas, tales como científicas, tales como

[Über die negritos oder aëtas der Philippinen](#),⁸¹ de A.B Meyer, 1872. (Guardiola, 2006, p.108-112)

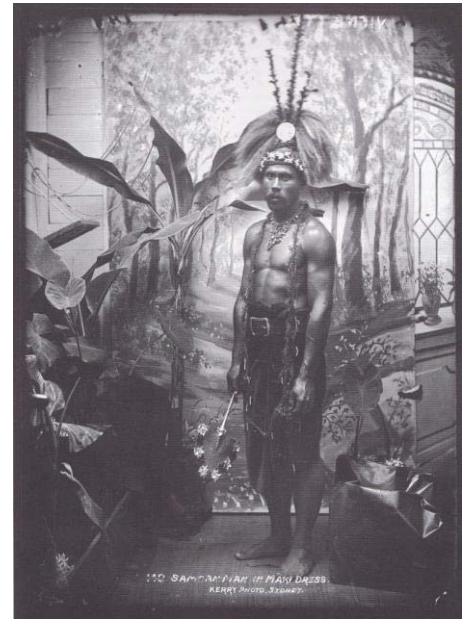


Imagen 8 | Estudio Charles Kerry & Co,
1895, *Samoan Man in Maxi Dress*
© Studio Charles Kerry & Co

En las páginas interiores de éste libro encontramos un retrato de un nativo sentado en medio de su ambiente natural: un encuadre cerrado de un sujeto característico del grupo *negritos*, con la vestimenta y la vegetación típica. Sin embargo, Juan Guardiola, en su libro *El imaginario colonial. Fotografía en Filipinas durante el periodo español, 1860-1898*, nos descubre el truco: el mismo sujeto, en una posición diferente, pero acompañado de casi el mismo tipo de utilería, evidencia que la fotografía fue realizada en estudio con elementos de utilería, el fondo pintado y completamente escenificada. Fue una fotografía tomada en Manila, en un estudio de la ciudad. (Guardiola, 2006, p.112)

Esta fotografía implica varias cuestiones: por un lado sabemos que los elementos de la

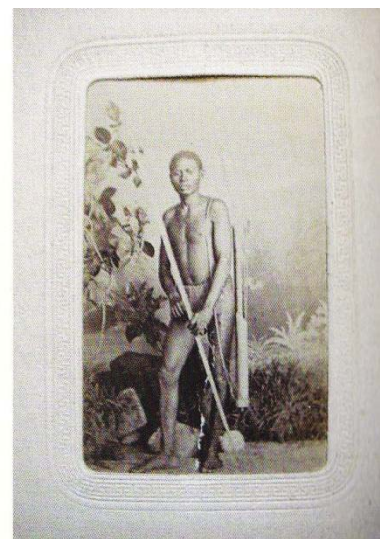
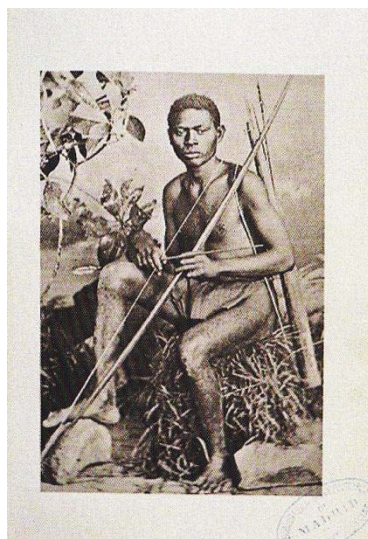
⁸¹ Podría traducirse como: *Acerca de los negritos o aetas de Filipinas*.

imagen pertenecen a un estudio fotográfico, así que son aprovechados tanto para ésta imagen como para cualquier otra fotografía. Esta simple cuestión de antemano nos indica que no hay fiabilidad acerca de que esa flora sea la representativa del lugar de donde provienen los *negritos* o *aeta*.

Por otra parte nos cuestiona también la objetividad en la escogencia del individuo. ¿Podríamos asegurar que es 100% un individuo representativo de éste grupo indígena, o puede ser alguien representativo de la zona, pero no perteneciente a la tribu que le atribuyen?.

Y en último término, es una imagen que ejemplifica el método a seguir durante aquella época, cuando el antropólogo tenía la necesidad de ilustrar y por tanto sustentar sus investigaciones por medio de fotografías que no siempre poseía, así que se valían de las fotografías oficiales proporcionadas por diferentes estudios profesionales, que funcionaban como una agencia central de estos lugares más apartados. En los años posteriores surge la necesidad para el antropólogo de incluir fotógrafos en sus viajes, y posteriormente el mismo antropólogo se convirtió en fotógrafo.

Imagen 9 | Imagen 10 | Izq.
Meyer, A.B, 1872, pág. interior del
libro *Über die negritos oder aëtas
der Philippinen* © A.B Meyer |
Der. Estudio Wood Hijos
de Manila, ca.1865,
*Aeta o negro de los montes de
la isla de Luzón*, Filipinas [Col.
Biblioteca Nacional, Madrid]
© Estudio Wood Hijos



Las Venus coloniales.

Las ilustraciones que se publicaron en los territorios colonizados, antes de la llegada de la cámara fotográfica, pretendían ser precisas y academicistas, aunque tampoco estaban exentas de los imaginarios y las impresiones personales de quien las ejecutaba. A pesar de ello, el carácter estético de estas ilustraciones influenció a los aún incipientes estudios antropológicos y abrió el camino para los retratos fotográficos, que en muchos casos perpetuaron la imagen idealizada que ya se había preestablecido en la mentalidad europea.

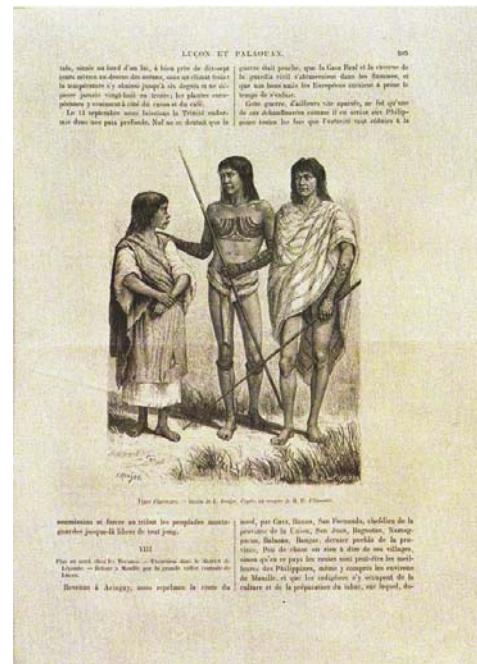


Imagen 11 | Charton, E. [ed.], 1886,
página interior del libro

*Le Tour du Monde, Nouveau Journal
des Voyages* © Edouard Charton

Uno de estos ejemplos lo encontramos en un libro editado por M. Édouard Charton, en 1886, titulado [*Le Tour du Monde*](#). [*Nouveau Journal des Voyages*](#),⁸² donde se

se ilustra un pasaje del texto de Alfred Marché sobre Filipinas, con un grabado que representa a tres indígenas igorotes de pie, con trajes tradicionales en un ambiente natural. Sin embargo, la posición de las piernas y manos, parece un reflejo reciente de la tradición pictórica de la academia europea neoclásica (Guardiola, 2006, p.103), que de una pose elegida por los propios protagonistas de la imagen. Viendo ésta ilustración, cabe el

⁸² Otros textos ilustrados, aparte del aquí mencionado, son *Océanie ou cinquième partie du monde revue géographique et ethnographique* (1836), de Grégoire Louis Domeny de Rienzi; *Viaje Pintoresco alrededor del mundo* (1842), de M. Durmont D'Urville; *Voyages autour du monde et naufrages célèbres* (1844), de Gabriel Lafond y *Aventures d'un gentilhomme breton aux îles Philippines* (1857), de Paul Proust de la Gironiere. El ejemplo de estos textos está tomado de: Guardiola, J. (2006), p.103.

cuestionamiento, de cómo hubiera sido si ésta misma imagen la hubieran realizado los propios protagonistas de dicha escena.

Existe una fotografía que bien podría parodiar la ilustración anterior, realizada algunos años antes en Sudáfrica. Si bien, África y el Pacífico Sur, distan geográfica y racialmente entre sí, existen paralelismos en cuanto a la esencia fotográfica con la que fueron observados y registrados estos grupos étnicos durante la época colonial. La cercanía en cuanto a los retratos realizados a dichas civilizaciones, proviene de la herencia pictórica europea, quienes eran los que determinaban el tipo de mirada y registro que identificarían al *otro*.

En la fotografía [*Un Feliz Año Nuevo*](#), dos mujeres zulúes están situadas de pie frente a la cámara, pero su postura no coincide con lo que actualmente pensaríamos que distinguiría a una tribu zulú de aquella época. La evidente desnudez de las mujeres, hace que la fotografía genere un impacto visual mucho mayor que las antiguas ilustraciones.

Habría que tener en cuenta el contexto en que fue realizada esta fotografía: tomada en el año 1879, y publicada durante ese otoño en *Photographic News*, una revista de la Inglaterra victoriana, que publicó una serie de artículos acerca de los zulúes, quienes ejercían una potente atracción en el pueblo occidental. En éste artículo puntual trataban de desmitificar la imagen del feroz guerrero zulú, por una imagen mucho más sensual, como era la des-carada desnudez de los nativos.

El valor dado por la revista a estos retratos, fue calificado como de un *estudio etnológico* inestimable para la ciencia, pero que velaba la percepción y la actitud hacia la desnudez del cuerpo del no occidental. En la revista, se presentaba -o representaba- un punto de vista, mucho menos melodramático del que aparecían en las estampas guerreras, pero mucho más seductor; una imagen que ejercía fascinación y perturbación al mismo tiempo, en una sociedad occidental y conservadora. (Erwing, 2006, p.12-14)

Además de la indumentaria y la choza que sirve de fondo, la duda de la fidelidad de la imagen recae sobre la pose de las dos mujeres, sobre la teatralización de la escena. Cabe destacar, que para la época, la cámara fotográfica era un invento reciente y muchas tribus aborígenes sentían aprehensión por ella, por lo que se puede dudar del aspecto relajado y casual en el que parecen estar, casi como una pose de modelo, bastante exótica y seguramente milimétricamente cuidada. Una de las mujeres tiene un cinturón occidental que abrocha su su pecho y acentúa el carácter sexual que domina la escena.



Imagen 12 | Anónimo, ca.1879,
Un Feliz Año Nuevo [Mujeres zulúes]

Esta imagen no se diferencia de las antiguas ilustraciones y nos remite a la perpetuación de los estereotipos. El ojo del antropólogo-fotógrafo se guía más por un condicionamiento estético que por la cotidianidad que tiene delante de sus ojos.

Contemporáneas a estas imágenes hay gran cantidad de ejemplos, en donde las poses y las maneras de representar el cuerpo y de retratar a los *otros*, vienen remarcadas por la tradición pictórica europea.

[*Samoan Fruit Seller*](#)⁸³ encaja perfectamente dentro de éstas imágenes estereotípicas de las islas del Sureste Asiático y Oceanía. Una fotografía tomada en el interior de un estudio, con un telón de fondo pintado, attrezzo y una composición esmeradamente cuidada.

La vendedora, más que ofrecer comestibles, es presentada por el fotógrafo como un producto en sí mismo, como un objeto posible de poseer. Es el reflejo de la belleza exótica, es ‘die koloniale Venus’⁸⁴ (Roodenburg, 2002). Una pose sensual impuesta por el fotógrafo, que toma como referente las pinturas del romanticismo, realizadas a finales del s.XVIII y principios del s.XIX, tales como [*La maja desnuda*](#) y [*La maja vestida*](#) de Goya, [1790-1800] y del orientalismo, donde también se sucedían los estereotipos de tierras exóticas, tales como *La Odalisca y la esclava*, de Ingres [1842].

A diferencia de las pinturas europeas, en éste caso la mujer samoana está recostada sobre la hierba, lo que según el contexto parece ser más propio a un sujeto colonial, que las suntuosas habitaciones de los cuadros en los que se inspira. El traje que lleva sólo cubre la parte posterior del cuerpo dejando el busto desnudo, aunque sin disimular un rostro que no demuestra la misma serenidad aparente del cuerpo. Una imagen que representa un oficio, pero que tiene una marcada connotación sensual y sexual.

La desnudez era sinónimo de inmoralidad en la sociedad europea, pero no en el caso de los sujetos coloniales, ya que su condición de *salvajes* lo permitía. Un método que bajo la excusa de lo científico y del discurso teórico, disimulaba el voyerismo de los occidentales al observar éstas imágenes en los círculos culturales de la sociedad europea.

⁸³ Podría traducirse como: *La vendedora de frutas samoana*.

⁸⁴ Podría traducirse como: ‘la Venus colonial.’ Término utilizado por Linda Roodenburg, para definir el tipo de fotografías realizadas a mujeres definidas como exóticas en el periodo colonial.

La gente del siglo XIX veía la desnudez como algo al mismo tiempo fascinante y perturbador. Existían pocas oportunidades para examinar el cuerpo humano. En esa época la indumentaria era particularmente restrictiva y ocultadora, y el conocimiento del cuerpo de otra persona se limitaba básicamente



Imagen 13 | Studio Charles Kerry & Co, 1890,
Samoan Fruit Seller, Sidney [15,2x19,7cm]
© Studio Charles Kerry & Co

a las manos y a la cara, lo que explica la popularidad que adquirieron por entonces las ‘ciencias’ de la frenología y la fisiognomía, que intentaban ‘leer’ en esos rasgos físicos la constitución interna. (Erwing, 2006, p.12)

El foco de atención de tales imágenes estaba dirigido hacia la manera en la que se exhibida la desnudez. Algunas veces presentada de manera estilística, otras con un acentuado carácter antropométrico y otras de manera directa, sin grandes pretensiones estéticas, tales como la [imagen 14](#) e [imagen 15](#).

La antropología colaboró como excusa para observar el cuerpo de los *otros* sin las prebendas morales con las que se observaba el cuerpo europeo. La antropología legitimaba dicha observación, siempre y cuando fuera el cuerpo del *otro* y no la imagen propia; lo que sin duda hubiera supuesto un acto de inmoralidad y marginalización de la sociedad.

La desnudez (...) se postulaba como prueba de la moralidad primitiva: la condición natural y el linaje animal de las razas salvajes más cercanas a la naturaleza. Pero una cosa era que los ‘nativos’ inocentes ‘vistieran’ de ese modo, y otra distinta exhibir imá-

genes de sus cuerpos ante el mundo civilizado. (Erwing, 2006, p.14)

Siempre ha habido un interés comercial por la fotografía. Pronto el pretendido científicismo dio paso a la mercadotecnia. Aunque en la primera etapa de la utilización de tal herramienta fue realizada para documentar las investigaciones de antropólogos, etnógrafos, fisiólogos, psicólogos, arquitectos e ingenieros; poco a poco su manipulación técnica estuvo al alcance del gran público que fue degradando al ser utilizada por mercaderes, colonos, misioneros, explotadores, esclavistas y otros cazadores de fortuna.⁸⁵ (Monnet & Santamaría [eds.], 2011)



Imagen 14 | Imagen 15 | Izq. *Nativa tinguiana de Abra* | Der. *Nativa tinguiana con collares y brazaletes de cuentas* | Ambas imágenes están realizadas por Meyer, A.B y Schadenberg, A., 1891, incluidas en el *Álbum de Tipos Filipinos Luzón Norte. Negritos, Tinguianes, Banaos, Guinaanes, Silipanes, Calingas, Apoyáos, Quianganes, Igorrotes y Ilocanos* © A.B.Meyer y A.Schadenberg

⁸⁵ Referencia tomada de *La irreal realidad de lo visto (y previsto). Construcción fotográfica de la identidad y la subjetividad en el siglo XIX*, de Iván Sánchez-Moreno; que se encuentra en: Monnet, N., & Santamaría [eds.], E. (2011). *Fotografía i alteritats*. Recuperado el 4 de Septiembre de 2012, de Quaderns-e. Institut Català d'Antropologia: www.antropologia.cat/node/19307

La jerarquía en la fotografía grupal

Existen variedades de fotografías en las que los europeos comparten escena con los sujetos coloniales, estableciendo como característica la jerarquía entre los diferentes tipos raciales. Estas imágenes mantienen cierto tipo de estereotipos: por un lado preservan la disposición compositiva de la pintura clásica europea, además de enseñar la eficacia de la colonización y la integración a la *civilización* por parte de los colonizados.

Con un marcado carácter simbólico se han realizado las fotografías relacionadas a la evangelización, tal como podemos observar en [*Misioneros dominicos del Santuario de Nuestra Señora de Piat*](#). Una imagen que continua con el rasgo común a las fotos de la época que es la teatralización de la escena (Guardiola, 2006, p.73); remitiéndose al estilo de pintura clásico, donde la jerarquía de los miembros de un grupo estaba dado por la composición de los personajes.

Este retrato de grupo, que bien pudo haber sido realizado en el Santuario del cual provienen los misioneros, aunque por la cortina que aparece en el fondo y la composición totalmente cerrada, que acentúan el carácter pictórico, podría haber sido realizada en estudio.

En el centro de la imagen, se ubica el único personaje sentado en una silla alrededor del cual su-



Imagen 16 | Anónimo, ca.1880-1885,
*Misioneros dominicos del Santuario de Nuestra Señora
de Piat*. Álbum *Provincia de Cagayan* [Col. Museo
Nacional de Antropología, Madrid]

cede el resto de la escena: los misioneros, todos de pie, en posición pensativa, leyendo o con el gesto de las manos que indica la enseñanza o la evangelización. En la parte inferior, hay cuatro niños descalzos, sentados en el suelo, con una mirada impávida frente a la cámara. No llevan los sombreros puestos, lo que indica respeto frente a las personas que se encuentran o frente al hecho de la evangelización.

Simbólicamente, ésta fotografía, avala la función de los misioneros en las tierras colonizadas. Los niños representan el futuro y están en proceso de evangelización, lo que significa que las comunidades *salvajes*, pueden en algún momento alcanzar la *civilización*.

De índole similar son las imágenes que representan las nuevas construcciones y el progreso industrial en las colonias. En la fotografía [*Pintores europeos con sus operarios indios*](#), se puede observar un grupo de trabajadores filipinos junto a dos pintores europeos, que son al parecer, quienes dirigen la obra. (Guardiola, 2006, p.12-13) Todos los personajes están claramente definidos, no tan solo por su aspecto físico y sus características raciales, sino por su disposición dentro de la imagen.

Uno de los directores de la obra, occidental evidentemente, es el único personaje que está sentado sobre un pequeño banco, sosteniendo los planos o bocetos de la obra a realizar, y que parece sujetar en señal de enseñarla a su compañero quien la mira atentamente. Entre estos dos personajes parece existir una conexión que no se da en el resto del grupo. Los operarios o trabajadores, se encuentran en dos niveles: tres de ellos sentados en el suelo y dos junto a la escalera, uno en una posición aparentemente más relajada que el otro.

Lo que es simbólico en esta imagen es el aspecto altivo de los directores de obra, que poseen cierta estética proveniente de la pintura clásica: la mirada de uno de ellos es elevada, pareciendo vislumbrar el trabajo que están realizando, mientras que el otro posee una mirada atenta sobre el plano, manteniendo la pose de las piernas y los brazos de manera cortesana.



Imagen 17 | Anónimo, ca.1870, *Pintores europeos con sus operarios indio*,
 Álbum *Filipinas. Retratos y Vista*. [Col. Biblioteca Nacional, Madrid]

Mientras que los otros personajes, es decir los filipinos, carecen de esta *mirada interesante*. Simplemente posan junto a sus herramientas de trabajos, que evidentemente carecen de elegancia y con los pies descalzos, lo que les da un aire aún más salvaje. Sus miradas no son altivas, no poseen el conocimiento de la tradición de los retratos pictóricos europeos, en la que parecen verse reflejados los dos hombres occidentales.

De una forma totalmente antagónica, también existen ejemplos de fotografías, que no sólo servían para dar cuenta de los progresos intelectuales, religiosos y económicos de las colonias, sino que también se encargaban de difundir la mirada exótica y paradisíaca de estos lejanos territorios.

*Lebende Bilder aus Samoa Matrosen der S.M.S. 'Bussard' mit Samoanerinnen*⁸⁶ es un

⁸⁶ Podría traducirse como: *Vivir la vida en Samoa, marineros del barco S.M.S. 'Bussard' con samoanas*.

ejemplo explícito de las intenciones detrás de las fotografías utilizadas como imaginario del estilo de vida en Samoa. Nuevamente muestra una fotografía realizada de estudio, con un telón de fondo que ambienta la escena. En este caso las mujeres están completamente vestidas, aunque los hombres europeos son cautivados y seducidos por las samoanas. Es un juego de rol, sensorial y aparente, en donde el enamoramiento y la posibilidad de tener relaciones sexuales y sensuales hacen parte de las intenciones implícitas en la imagen.

Este tipo de fotografías fueron elaboradas desde un principio como tarjeta postal de las islas: transmiten la idea de destinos turísticos paradisíacos, donde el placer también juega una parte importante. Una idea, que hasta hoy en día se sigue conservando.

Sin embargo, tanto en éstas imágenes como las anteriores que hemos reproducido en éste texto, el cuerpo de las mujeres, de los niños y de los trabajadores no es exhibido. Las mujeres samoanas llevan sus vestimentas tradicionales, pero los hombres y los niños están vestidos con ropas occidentales.

Todos ellos, en contraposición de los hombres blancos, De los hombres blancos, van descalzos.

A nivel simbólico podríamos deducir que el proceso de colonización ha sido convenientemente aceptado. En los apartados anteriores, hemos visto cómo el cuerpo desnudo repre-



Imagen 18 | Anónimo, otoño de 1894,
Lebende Bilder aus Samoa, Matrosen der S.M.S.
'Bussard' mit Samoanerinnen, Apia, Upolu

sentaba al *salvaje*, y sin embargo, al compartir el mismo escenario con el hombre blanco, demuestra su integración y su proceso no solo hacia la civilización, sino a ser considerado

como un hombre. De todas maneras, el estar descalzos, es un rasgo de salvajismo, lo que permite establecer jerarquías y distinciones no solo a nivel visual, sino de tipo moral, cultural e intelectual.

Las simbologías del Buen Salvaje, a través de los retratos del pueblo Mapuche

El pueblo *Mapuche* o *Araucanos*, es una etnia que vive en el sur de Latinoamérica, principalmente al sur de Chile y Argentina; y se destacaron por llevar a cabo una tenaz resistencia a la conquista y colonización española. La firmeza de carácter y el interés por mantener su cultura y su independencia, los llevó a un enfrentamiento prolongado entre conquistadores y mapuches, conocido como la *Guerra de Arauco*⁸⁷. (Wikipedia)

Nunca fueron sometidos directamente por los europeos, pero las enfermedades, la presión demográfica y el mestizaje, diezmaron mayoritariamente su población, facilitando la conquista del territorio. Tuvieron que pasar de un modo de vida nómada a ser campesinos sedentarios que sobrevivían en terrenos designados arbitrariamente por los gobiernos chilenos y argentinos. Lo cual, indefectiblemente, produjo consecuencias en la división de sus valores culturales tradicionales y la marginalización, que aún hoy en día, ha sufrido su población.

A raíz de la dificultad del proceso de colonización chileno, las primeras imágenes de mapuches fueron realizadas tan solo durante la última década del s. XIX y mayoritariamente, en el s.XX. Por lo tanto, no existen registros anteriores a estas fechas, ya que la resistencia

⁸⁷ La *Guerra de Arauco* duró más de tres siglos [1536-ca.1883] con algunos periodos de paz, aunque caracterizada por ser una de las colonizaciones más problemáticas y sangrientas del sur del continente americano. El pueblo mapuche fue el principal protagonista, en defensa de su territorio y su cultura. *Wikipedia*. (s.f.). Recuperado el 16 de Octubre de 2011, de: http://es.wikipedia.org/wiki/Guerra_de_Arauco

de éste pueblo ante los nuevos colonizadores también significaba la no aceptación de las nuevas tecnologías que traían consigo.

Las imágenes que existen del pueblo Mapuche y el discurso en torno a estas imágenes, se refiere al periodo posterior a la *Guerra de Arauco*, en el que sucumbieron ante la ya extendida colonia española. Un periodo que coincide con la aparición de la fotografía y la llegada, consecuente, de los primeros antropólogos-fotógrafos al territorio chileno.

Tales imágenes, corresponden a un pueblo colonizado y no a un pueblo guerrero. Es una representación de los mapuches en términos occidentales —en término de *otros*—, más que una presentación de los mapuches por ellos mismos. Así como apunta Carreño González, estas fotografías nos presentan una cultura en abrupta transformación, pero sobretudo nos da luces acerca de la sociedad productora de estas imágenes.⁸⁸ (Alvarado, Mege R., & Báez A. [eds.], 2001, p.60)

La fotografía era una herramienta técnica descubierta por europeos y utilizada por europeos; necesitaba de una preparación previa para saber utilizar una cámara fotográfica y el afán primordial era categorizar, detallar, estudiar a *los otros*, más no enseñar cómo se utilizaban estos nuevos inventos. El lenguaje de por sí, era el primer obstáculo para hacer colectivo este proceso; seguido de las diferencias culturales y también de las diferencias de quien se posiciona como *observador* y quien como *observado*.

El indígena domesticado.

Las imágenes fotográficas del pueblo Mapuche en el periodo colonial, son de indígenas capturados por los españoles, pero ninguna realizada antes de su sometimiento. Sabemos por

⁸⁸ Referencia tomada de *Metales y alquimia. La técnica fotográfica en la construcción de la imagen mapuche*, de Carreño González; que se encuentra en: Alvarado, M., Mege R., P., & Báez A., C. (2001), p.60

los relatos históricos, de la capacidad guerrera de dicho pueblo, aunque las primeras fotografías realizadas en su territorio nos transmiten la domesticación de su gente.

Observamos entonces, no la imagen de un pueblo guerrero sino la imagen de sujetos sumisos. Podemos considerar a las fotografías del mundo Mapuche como una metáfora o expresión visual de las relaciones de las comunidades indígenas con los colonizadores de su territorio. ‘El gesto simbólico de una cultura que lentamente se transformaba tras los procesos de integración, reducción en comunidades, pérdida de territorios ancestrales y la imposición por parte de la sociedad chilena de una serie de modelos normativos y valóricos.’⁸⁹ (Alvarado, Mege R., & Báez A. [eds.], 2001, p.38)

Para la antropóloga inglesa Elizabeth Edwards, el fotógrafo es quien realiza la construcción de un universo que sirve como utopía, como ‘un símbolo para todos y tienta al espectador a permitir que lo específico represente generalidades, convirtiéndose en un símbolo para verdades más amplias, con el riesgo de estereotiparse o tergiversarse.’ (Edwards, 1992)

La [*imagen 19*](#) es una reproducción del fotógrafo canadiense afincado en Chile, Odber Heffer Bisset. Tal como en ejemplos anteriores, esta fotografía está realizada al interior de un estudio fotográfico, con un telón de fondo pintado y con elementos de utilería que ayudan a constituir una escena aparentemente cotidiana, donde las mujeres se congregan para hacer labores del hogar. Tres generaciones están sentadas en el suelo realizando actividades que son propias de su edad: dos mujeres jóvenes son quienes simulan trabajar, mientras la niña y la anciana acompañan la escena.

⁸⁹ El autor Patricio Toledo Araneda cita a Alvaro Bello, 1998, en el texto *La mirada de los testigos. Uso, reproducción y conflicto de la fotografía mapuche de finales del siglo XIX y principios del XX*; que se encuentra en el libro Alvarado, M., Mege R., P., & Báez A., C. (2001), p.38



Imagen 19 | Bisset, O.H., ca.1886, *Sin título* [Col. Archivo del Museo Nacional de Historia Natural, Santiago de Chile] © Odber Heffer Bisset

Las mujeres que representan al parecer, una actividad típicamente mapuche, son sujetos desconocidos. Lo más importante de la escena es la acción desarrollada y los personajes que intervienen en ella, a modo de generalidad y no como una individualidad.

Estas imágenes que representan lo *mapuche*, se han convertido en un documento visual irrefutable de cómo eran la realidad cultural y social de éste pueblo, instalándose como presencia más o menos activa en la memoria colectiva. Las fotografías son creaciones y representaciones iconográficas producidas en un momento específico y han entrado a formar parte de nuestro imaginario, pasando a constituir verdaderos paradigmas fotográficos de *lo mapuche*.⁹⁰ (Alvarado, Mege R., & Báez A. [eds.], 2001, p.14)

⁹⁰ Referencia tomada del ensayo *Pose y Montaje en la fotografía mapuche*, de Margarita Alvarado Pérez; que se encuentra en: Alvarado, M., Mege R., P., & Báez A. [eds.]. (2001), p.14

Montajes fotográficos: en busca del paradigma.

Los retratos antropológicos grupales durante la colonia, se caracterizaban por ser fotografías que enseñaban una comunidad indígena determinada, refiriéndose siempre a la vestimenta, a las actividades y al ambiente que supuestamente le era propio a éste grupo étnico, pero nunca referidos a individualidades dentro de esa comunidad.

Es decir, más que sujetos retratados específicamente, los indígenas servían como modelos que representaban las acciones y la voluntad que demandaba el fotógrafo. Una misma persona servía de modelo para varias escenas, cambiando de vestimenta, de grupo familiar, y por supuesto de pose y escenografía. Así que la gran mayoría de las fotografías antropológicas coloniales, se caracterizan por que desconocemos a sus protagonistas y por la ausencia de detalles históricos específicos.

Tal como dice Susan Sontag, el sujeto retratado es un sujeto anónimo. En este caso -un *mapuche anónimo*- colocado en medio de una escenografía, con una pose o actitud aparentemente relacionada con su cotidianidad, con una lente que le apunta, dispara y se apropia de su propia imagen, entablando una relación asimétrica de poder entre el fotógrafo y su retratado. (Sontag, 1996)

La evidencia de estas fotografías es que enseñan una realidad distinta, un mundo salvaje, exótico, con personajes de rasgos y vestimentas ajenos al mundo europeo. ‘El retratado pierde toda su individualidad para transformarse en un personaje que encarna otra realidad cultural.’⁹¹ (Alvarado, Mege R., & Báez A. [eds.], 2001, p.21)

Un ejemplo elocuente de esta generalización de los retratos, es una serie de fotografías

⁹¹ Alvarado, M., Mege R., P., & Báez A. [eds.]. (2001), p.21

realizadas alrededor de 1940 y que corresponden a la [imagen 20](#), [imagen 21](#) e [imagen 23](#). En ellas observamos un grupo familiar o una comunidad tradicional de indígenas araucanos o mapuches.

Las investigaciones de Margarita Alvarado Pérez que se recogen en el libro *Mapuche. Fotografías Siglos XIX y XX. Construcción y Montaje de un Imaginario* (Alvarado, Mege R., & Báez A. [eds.], 2001, p.24), nos revelan el montaje visual y la construcción simbólica, detrás de las fotografías.

Al observar la [imagen 20](#) detenidamente, puede verse un corte de edición en la figura central, que es más evidente en la [imagen 21](#). El personaje masculino central, denominado *longko*,⁹² era originalmente, antes del montaje fotográfico, un hombre blanco occidental con vestimentas claramente europeas.

Podría pensarse que en la fotografía original, [imagen 22](#), habría varios motivos por los cuales aparece un hombre blanco, en vez de un mapuche tradicional. Por una parte podría pensarse que en el momento de la toma, el fotógrafo para dar forma al ideal de la comunidad mapuche, carecía de una figura masculina central, por lo que debía suplantarse por alguien que estuviera a mano, con la altura y la posición del cuerpo correcta, para después ser reemplazado en postproducción por un mapuche representativo. O por el contrario, también podría haber sido una imagen a modo de postal turística, como tantas otras fotografías, donde el hombre blanco está posando con una comunidad exótica, asumiendo el papel de líder de la comunidad.

Sea cual fuere la razón inicial para realizar ésta fotografía, el fin último de la imagen

⁹² *Longko* o *lonco*, significa en mapuche *cabeza*. Es la manera de designar el jefe de una comunidad o grupo familiar mapuche. Para más información dirigirse a: *Wikipedia*. (s.f.). Recuperado el 16 de Octubre de 2011, de: <http://es.wikipedia.org/wiki/Lonco>

editada era presentar una comunidad que se percibía como completamente mapuche. El hombre masculino central -o *longko*- ha sido reeditado a partir de otra fotografía, [imagen 23](#), donde el sujeto aparecía en la pose y vestimenta correcta para ser mimetizado dentro de la imagen de la comunidad.



Imagen 20 | Imagen 21 | Imagen 22 | Imagen 23 | Arriba. Izq. Anónimo, ca.1940, Indios Araucanos, postal intervenida [Col. Museo Nacional de Historia Natural, Santiago de Chile] | Arriba. Der. Detalle de la fotografía anterior, donde se evidencia el corte realizado a la silueta de la figura masculina central. | Abajo Izq. Anónimo, ca.1940, fotografía original, en la que aparece un hombre europeo en la parte central [Col. Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile] | Abajo Der. Anónimo, ca.1940, fotografía original, de donde se sacó el modelo para intervenir la postal [Col. Museo Histórico y Antropológico Mauricio van de Maele, Valdivia, Chile]

Una vez más, la individualidad era infravalorada, en función de presentar una comunidad étnica que representara lo mapuche, con indiferencia acerca de la identidad específica de los sujetos. Sin la certeza de que éste hombre presentado como el eje central de éste grupo, realmente pertenezca a él.

Escena étnica y pose, constituyen el andamiaje que sustenta el montaje iconográfico de este paradigma estético del retrato fotográfico de los mapuche. De ésta manera magistral, los fotógrafos de ésta época, producen su trampa fantástica para capturarlos, desplegando una atmósfera poética y misteriosa, que nos envuelve, seduce y cautiva, haciéndonos creer que éstas borrosas imágenes fotográficas son la perfecta representación de lo mapuche, sin considerar siquiera la posibilidad de un engaño.⁹³ (Alvarado, Mege R., & Báez A. [eds.], 2001, p.25)

La objetividad y el valor de un documento son reemplazados por la construcción de un imaginario, por la idea que queremos presentar. Es una imagen que se sustenta en la utopía, en la que reafirmamos el estereotipo de comunidad de esta etnia indígena. Por tanto, podríamos certificar que su validez corresponde a una imagen ideal, pero no como elemento documental, ya que ha sido modificado en función de ideas preconcebidas, con una finalidad tanto estética como simbólica.

Fotografía en exteriores.

La fotografía en exteriores, durante la época colonial, fue un poco más escasa que la realizada en estudio, ya que éste se consideraba el espacio ideal de trabajo; donde se

⁹³ Referencia tomada del ensayo *Pose y Montaje en la fotografía mapuche*, de Margarita Alvarado Pérez; que se encuentra en el libro: Alvarado, M., Mege R., P., & Báez A., C. (2001), p.25

encontraban a mano los elementos y herramientas esenciales para realizar tomas fotográficas con mayor control técnico y estilístico.

Las limitaciones de la fotografía a la intemperie tenía como consecuencia que en muchas ocasiones se realizaba la mayor cantidad de tomas fotográficas en el mismo sitio donde se instalaba la cámara fotográfica, sacando el mayor provecho del complejo montaje de un estudio fotográfico al aire libre.

Era necesario encontrar un lugar central, donde se pudiera aprovechar al máximo las condiciones de luz propicias, colocar el trípode de manera firme y mientras tanto organizar a las personas y las vestimentas para cada toma fotográfica; teniendo en cuenta el significado, la jerarquía o simplemente la estética de la fotografía; además de los grupos de personas que se relacionarían en cada imagen. (Alvarado, Mege R., & Báez A. [eds.], 2001, p.90-110)



Imagen 24 | Grupo de fotografías de Valck, E., realizadas en formato *Carte de Visite*.

[Colecciones Particulares] © Enrique Valck

El fotógrafo alemán, radicado en Chile, Enrique Valck, realizó varias fotografías entre finales del s.XIX y principios del s.XX acerca de las comunidades mapuches. En la [imagen 24](#) observamos una serie de fotografías realizadas en exteriores, que se caracteriza por

utilizar el mismo espacio: una valla de madera que sirve como fondo de la imagen, en la que se representan o simulan varias escenas de la vida cotidiana de los mapuche.

En cada una de las fotografías, el elemento común es la bebida. Primero en un grupo familiar, después una pareja y por último un grupo de hombres comparten la bebida, que podríamos suponer como alcohólica, además de no realizar ninguna tarea productiva. Son generalizados los prejuicios hacia los hábitos de la comunidad mapuche, caracterizados históricamente por ser ‘sucios, flojos, borrachos, y anticuados’.⁹⁴ (Quilaqueo R., Merino D., & Luis, 2007) Estereotipos que sin duda son afianzados y reafirmados por este tipo de imágenes, provenientes del periodo colonial.

La idea de fotografía instantánea o espontánea era técnicamente imposibles en los inicios de la misma; por tanto todas las imágenes coloniales son premeditadas, incluso aquellas que simulan ejecutar un oficio o alguna acción, son meras representaciones que parecen estar congeladas en el tiempo, pero que realmente obedecen a las intenciones del fotógrafo y a una construcción estética e ideológica de la imagen.

Simbologías visuales.

Muchas de las investigaciones realizadas posteriormente acerca de grupos de fotografías pertenecientes a diferentes etnias, dan como resultado que un porcentaje significativo de las imágenes utilizan los mismos personajes y utilería en diferentes situaciones y contextos. Las investigaciones acerca de la identidad y la imagen de los mapuche no son la excepción.

⁹⁴ Quilaqueo R., D., Merino D., M. E., & Luis, S. V. (12 de Agosto de 2007). *Representación social Mapuche e imaginario social no Mapuche de la discriminación percibida*. Recuperado el 21 de Octubre de 2011, de SciELO Chile. Scientific Electronic Library Online. Revista Atenea No.496: www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622007000200006&script=sci_arttext

Uno de los casos que ponen de manifiesto la exaltación de la etnia mapuche, se observa en algunos de los retratos femeninos realizados por Gustavo Milet Ramírez, uno de los notables fotógrafos que se dedicaron de captar la imagen más tradicional y autóctona de esta etnia indígena.

Milet Ramírez firmaba muchas de sus imágenes como *artista fotógrafo* (Alvarado, Mege R., & Báez A. [eds.], 2001, p.122-143), lo que connotaba significativamente su trabajo fotográfico, ya que no se posicionaba sólo como fotógrafo, o artista, o antropólogo, o investigador; sino que su trabajo estaba determinado por una pauta estética y un planteamiento poético y evocativo muy personal.

La mayoría de sus retratos están producidos en estudio con telones pintados al estilo europeo y con utilería variada que referencia culturalmente a los retratados. La serie que aquí presentamos en la [*imagen 25*](#), es una serie de retratos individuales o en pequeños grupos, de mujeres sentadas de frente a la cámara, vestidas tradicionalmente. Lo más característico de éste conjunto de imágenes son las joyas de plata que exhiben las mujeres y que son un reflejo y reafirmación de la autenticidad de su etnia.

Al interior de la cultura mapuche, estas joyas estaban determinadas por la jerarquía y relevancias sociales de la persona que las utilizaba, así como la identidad y pertenencia a una familia o linaje. ‘El tipo y variedad de joyas, así como el lugar en que se situaban sobre el cuerpo, estaban rigurosamente pautados por la costumbre y la tradición, con sus respectivos códigos estéticos y simbólicos.’ (Alvarado, Mege R., & Báez A. [eds.], 2001, p.123)

No obstante, las mujeres retratadas en esta serie poseen en su mayoría las mismas joyas y la misma indumentaria, independientemente de sus rasgos visibles tales como su edad, y de aquellos que habría que haber tenido en cuenta el fotógrafo, sabiendo la importancia

simbólica de la utilización de estos elementos.

Hay dos puntos de controversia respecto a la homogeneidad en cuanto a las joyas de estas mujeres: por una lado dudamos de que todas las mujeres fotografiadas pertenecen a una misma jerarquía social y segundo, al utilizar las misma utilería y el mismo escenario de fondo, cabe pensar que las joyas pertenecían al fotógrafo y nos a las retratadas. (Alvarado, Mege R., & Báez A. [eds.], 2001, p.123-143) Esto se deduce por el contexto histórico en el que fueron tomadas las fotografías, donde las etnias indígenas estaban sometidas al escrutinio y al poderío español.

Además, cabe recordar que el fin estético para éste *artista fotógrafo*, seguramente primaba sobre el documental. La utilización de estas alhajas, además de dar un valor visual inconfundible a la imagen, era la condición necesaria y estéticamente más acertada, para exaltar la identidad mapuche.

Los retratos fotográficos que documentan a este grupo de mujeres mapuche, se caracterizan por repetir el mismo tratamiento estético, sin diferenciar las particularidades de cada uno de los sujetos dentro de su grupo étnico. De manera similar, como sucede en la documentación de otros grupos indígenas, existe un elevado porcentaje de fotografías en las cuales se obvia el nombre de los retratados, simplemente para instalarse en la evocación de una imagen que transmite de un modo general quienes eran *ellos*, pero sobretudo como *ellos* eran percibidos por *nosotros*.

Es la construcción de un juego de apariencias, de un imaginario, donde todo está perfectamente milimetrado y que constituye el archivo de fragmentos de nuestra memoria colectiva. Hemos percibido la historia como una verdad documentada sin detenernos a evaluar los intersticios de la misma. Se ha dicho desde siempre que una imagen es mucho



Imagen 25 |
Milet Ramírez, G., ca. 1890,
Indios Araucanos de Traiguen
[fotografías realizadas en formato
Cabinet.⁹⁵ Col. Rijksmuseum
voor Volkenkunde, Leiden,
Holanda] © Gustavo
Milet Ramírez

más contundente que las palabras y han sido, precisamente la falta de un contexto histórico documentado, el que ha tergiversado nuestra percepción sobre las imágenes que representan al *otro*.

⁹⁵ El formato *Cabinet* o *Tarjeta Album* [10x15], es parecido al de *Carte de Visite* y normalmente incluía al pie de la fotografía información acerca de la imagen: el nombre del retratado, el nombre del fotógrafo y algunas veces el sello personal. Estos pequeños formatos tenían una posibilidad de reproducción ilimitada y a partir de allí nace lo que hoy conocemos como postales. Para más información dirigirse a: *Wikipedia*. (s.f.). Recuperado el 21 de Octubre de 2011, de: http://es.wikipedia.org/wiki/André_Adolphe_Eugène_Disdéri

6|Mirada al pasado: más allá del documento

Capítulo 6. Mirada al pasado: más allá del documento

Presentación. Fotografía artística contemporánea

En los capítulos anteriores, hemos visto ejemplos del material fotográfico documental de finales del s.XIX y principios del XX, donde se ha puesto en evidencia las fisuras por donde se filtran los cuestionamientos acerca de la falta de rigurosidad metodológica al realizar las tomas fotográficas, con la intención de poner en tela de juicio la objetividad cultural y social del contexto del cual han surgido.

Esta última parte de la tesis, que desarrollamos en los *capítulos 6 y 7*, están dedicados a la creación artística contemporánea, que refleja la utilización de los estereotipos e imaginarios ya establecidos desde épocas coloniales y que han moldeado nuestra percepción acerca del *otro*. Este último apartado está dividido en dos partes: en el *capítulo 6* analizaremos el trabajo de artistas que desarrollan sus propuestas a partir de imágenes documentales provenientes de la época colonial; y en el *capítulo 7*, analizaremos el trabajo de artistas que generan nuevas imágenes que surgen del contexto contemporáneo al cual pertenecen y que están relacionadas con el colonialismo.

Nuestro interés en la fotografía artística, se instala precisamente en el umbral de ese ligero velo que separa realidad de ficción: donde las imágenes ficcionales se alimentan de lo

documental y donde las imágenes documentales se alimentan a su vez de la imaginación y la subjetividad personal.

Hemos de enfatizar, por último, que el análisis que realizamos de las propuestas estéticas se refiere a obras y proyectos fotográficos específicos, relacionados con los temas propuestos, sin abarcar el conjunto del trabajo artístico de cada autor.

Introducción

Los artistas que analizamos, en ésta primera parte dedicada a la fotografía contemporánea, nos brindan la posibilidad de aportar otras miradas sobre diversas historias, que nos habían sido contadas desde un solo punto de vista; trasladándonos a una creación utópica del pasado, que abriría la puerta para otras posibilidades del presente.

En los últimos años, se acumulan los trabajos artísticos en los que, a través de la imagen, se intenta ‘invocar’, ‘evocar’, ‘avocar’ o, en algunos casos, ‘provocar’ e incluso la ‘reinención’ de la memoria personal de algunos artistas o de momentos complicados de la historia reciente. Es decir, que hay numerosas obras, sobre todo en los últimos 40 años, en las que se cruzan la memoria individual con la colectiva y la historia por medio de la imagen. (Pardo Sainz, 2011, p.161)

Simbologías del Buen Salvaje, Nuevas lecturas a partir del documento y Ficciones históricas, ficciones personales, son los temas propuestos en los que se desenvuelven diversos proyectos fotográficos.

En *Simbologías del Buen Salvaje* incluimos el trabajo de Luis González Palma, Vertti Teräsvoori y Shigeyuki Kihara, quienes elaboran su propuesta estética como eco de las fotografías coloniales, en una mezcla de ficción y utopía que tiene que ver con las

representaciones ideales que tenemos de los pueblos nativos. Teräs vuori además, realiza una construcción imaginaria que juega con las expectativas del espectador; y Kihara evidencia su propia identidad y la de la comunidad a la cual pertenece, de una manera mucho más profunda y certera que la enseñada por los colonizadores. Tales trabajos fotográficos, revelan un universo exótico y apacible, considerado como documento verídico de la cotidianidad en las colonias europeas; que sin duda reafirmarían la teoría naturalista de Rousseau de considerar buena la naturaleza del hombre hasta que la sociedad la corrompe.⁹⁶ (Rousseau, 1923)

En *Nuevas lecturas a partir del documento*, Maryam Jafri, Jorma Puranen y Carrie Mae Weems, retoman imágenes documentales de archivos históricos para generar discursos alternativos, en los que se entremezcla el imaginario colonial con los discursos más contemporáneos. Nuevamente, en dichas propuestas, la memoria histórica se mezcla con la memoria y la experiencia personal, en un intento por traspasar fronteras, esquemas ortodoxos y simplificaciones jerárquicas, generando nuevas alternativas para comprender la historia.

En *Ficciones históricas, ficciones personales*, Lorna Simpson y Yinka Shonibare recrean un universo particular y realizan diferentes lecturas acerca de la discriminación de la raza negra en la comunidad norteamericana e inglesa respectivamente. Shonibare desde una puesta en escena majestuosa con vínculos específicos a la pintura victoriana y Simpson con un lenguaje minimalista, en donde destaca la perspectiva de género.

⁹⁶ Rousseau, J.-J. (1923). *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*. (A. Pumarega, Trad.) Recuperado el 14 de Junio de 2012, de Cátedra Unesco Derecho Humanos: www.catedradh.unesco.unam.mx/SeminarioCETis/Documentos/Doc_basicos/5_biblioteca_virtual/2_genero/5.pdf

Simbologías del Buen Salvaje

Luis González Palma. El indígena estetizado.

La resonancia internacional de la obra de [Luis González Palma](#)⁹⁷ contribuye a despertar el interés hacia la nueva fotografía latinoamericana en la década de los 90. (Castellote [ed.], 2003, p.18) Es un fotógrafo que trata la esencia de lo latinoamericano y se caracteriza por una perspectiva poética en la que confluyen la tradición y la memoria.

Retratos de indígenas contemporáneos, que nos devuelven al justo momento de la llegada hispánica; aunque no como ruptura, sino en concordancia y sincretismo de costumbres, ritos y alegorías tanto religiosas como profanas. Es un artista enormemente simbólico que nos remite continuamente al pasado a modo de sugerencia, nunca de manera evidente.

El trabajo de González Palma oscila entre la fotografía y las artes plásticas.⁹⁸ (Escobar, 1997) No es ninguna de las dos por separado, sino que estas facetas convergen continuamente en su obra. La teatralidad, la puesta en escena y la iluminación son esenciales en su trabajo, dotándolo de un carácter melancólico y nostálgico.⁹⁹ (PHE08, 2008) Además de reafirmar el valor plástico y matérico de sus imágenes, con una detallada posproducción

⁹⁷ González Palma nació en Guatemala en 1957. Estudió arquitectura y cinematografía, y hacia los años 80 es cuando comienza su trabajo fotográfico. A partir de los años 90 su nombre se dio a conocer a nivel mundial, por su innovadora propuesta estética, que lo diferenciaba de los trabajos artísticos tradicionales en Latinoamérica, y en específico de Guatemala. Actualmente vive y trabaja en Córdoba, Argentina. Para más información acerca de éste artista, dirigirse a: Gonzáles Palma, L. (s.f.). *Página del artista [online] en Internet*. Recuperado el 16 de Agosto de 2011, de <http://www.gonzalezpalma.com>

⁹⁸ Escobar, T. (1997). *Luis González Palma. De imágenes híbridas y retratos mezclados*. Recuperado el 16 de Agosto de 2011, de Sol del Río Arte Contemporánea: <http://www.sdr-arte.com/lgartic01.html>

⁹⁹ PHE08. (23 de Febrero de 2008). *Entrevista a Luis González Palma*. Recuperado el 22 de Junio de 2011, de Photo España 2008: <http://www.phedigital.com/index.php>

de las mismas y utilizando soportes variados, no del todo convencionales en el terreno fotográfico, tales como maderas pintadas o papeles, telas o textos.

Los trabajos fotográficos que inició en 1989 y que continuó durante los años 90, son los que aportan luces sobre esta investigación. Durante esta década realizó varias series de retratos en color sepia, tales como [*Lotería I*](#), 1989 y [*Lotería I I*](#), 1991-1992, las cuales destacamos dentro de un grupo de fotografías similares.¹⁰⁰ Estas fotografías lo acercaron a una percepción histórica de la realidad de su país, no sólo del pueblo indígena, sino el mestizo y multiétnico propiciado durante el colonialismo. Retratos arquetípicos de la mitología indígena y del imaginario popular y religioso.

Cada una de las fotografías de [*Lotería*](#), está compuesta por un panel con nueve retratos diferentes. Cada una de las imágenes corresponde a un sujeto indígena o mestizo que posa junto con una utilería específica. En [*Lotería I*](#), 1989, por ejemplo, la primera fotografía corresponde a una mujer de perfil, en plano medio, con el torso desnudo, y cuya cabeza está casi oculta por una luna; a diferencia de la figura central cuyo rostro se ubica de frente al espectador en un primer plano, enmarcado por una corona, que parece ser de rosas, con una calavera en la parte superior. En otra de las imágenes, González Palma fotografía el vientre desnudo de una mujer embarazada que sostiene una calavera, sin que veamos su rostro, lo mismo que varias de las imágenes, en las que éste se oculta tras máscaras.

¹⁰⁰ Además de la obra de [*Lotería*](#), González de Palma realizó varios retratos bajo la misma calidad estética; los cuales se recogen en un libro titulado *Peoms of Sorrow*, 1999 [que podría traducirse como *Poemas de dolor*], en el que se congregan muchas de las imágenes realizadas en ésta década y que contienen en sí mismas la pena y la melancolía que caracterizan a Latinoamérica. [*Fidelidad del Dolor*](#), 1991, [*La única esperanza*](#), 1998 o [*Entre raíces y aire*](#), 1997; ejemplifican algunos de los títulos utilizados por el artista para nombrar sus fotografías, y que acentúan la dimensión nostálgica de la imagen, de recuerdo, de un momento pasado, que parece doloroso y melancólico. Referencia tomada de: Wood, J. (1999). *Luis González Palma. Poems of Sorrow*. San Francisco, California, USA: Arena Editions.



Imagen 26 | González Palma., L., 1998, *Lotería I* [fotografía pintada con betún de judea, 150x150cm cada imagen] © Luis González Palma

Tanto en ésta como en toda la obra fotográfica de González Palma, existe una marcada tendencia e influencia de la fotografía colonial y antropológica. Su trabajo parece una prolongación de los cánones utilizados en los primeros registros fotográficos del mundo indígena. Existen tres variables que reafirman su espíritu y esencia colonial: el uso de la pose en el retrato, la influencia pictórica en la puesta en escena y la utilización de elementos de utilería.

Por una parte, la pose y la actitud en muchos de los retratos están perfectamente calculadas y estudiadas compositivamente. González Palma no realiza imágenes espontáneas, sino que se sirve de todo el andamiaje visual para transmitir otro sentido, que está centrado en la mirada hacia el *otro*: en la melancolía, la nostalgia y el sentimiento de pérdida que nos transmite esa mirada.

Hay una importancia primordial en la expresividad del sujeto. En la mayoría de imágenes es visible el rostro de las personas, cuya mirada atrae al espectador; valores que González Palma consigue al hacer el registro fotográfico y que se agudizan en el trabajo de posproducción. La calidad y calidez visual ejercen una atracción instantánea sobre el sujeto retratado, dejando que pierda relevancia el fondo de la imagen.

Como segundo punto, destacamos la importancia de la elección del color sepia -que utiliza tanto en esta serie fotográfica, así como en su obra posterior-; y que se constituye en una característica esencial en su trabajo. Son fotografías trabajadas casi artesanalmente, que poseen una textura especial dada por el betún y por un barniz de petróleo que impregna el papel junto con pan de oro, que le da el tono sepia envejecido que caracteriza su trabajo y que simbólicamente le añade un tiempo, un gesto y un uso a sus imágenes.¹⁰¹ (Hernández, 2011)

Y por último, la utilización abundante de elementos simbólicos. El juego de *la lotería*, según comenta el propio artista, remite a un juego didáctico del que había leído, y que se utilizaba para enseñar a leer y escribir el castellano a los indígenas.¹⁰² (Hernández, 2011) De

¹⁰¹ Hernández, O. J. (13 de Febrero de 2011). *Insistir el momento imaginado. Entrevista con Luis González Palma*. Recuperado el 16 de Agosto de 2011, de Siglo XXI: http://www.siglo21.com.gt/sites/default/files/20110210luis_gonzalez_palma.pdf

¹⁰² Hernández, O. J. (13 de Febrero de 2011).

allí la presencia de la iconografía católica, y las alegorías que aluden a la evangelización colonial. Elementos religiosos con relación a cuerpos indígenas, cuerpos profanos: una corona de rosas mariana, otra de espinas, alas de ángel o cuernos de demonio. Un juego fotográfico en el que el cielo y el infierno, los ángeles y demonios, la vida y la muerte, el dios católico y los dioses indígenas están en continua concordancia.

Estas mezclas de rostros con una belleza distinta a los cánones europeos -pero que sin duda emulan algunas de sus poses-, y la utilización de recursos del arte y la religiosidad popular, buscan señalar el carácter mestizo de Guatemala, y por ende de Latinoamérica. Un indígena estetizado e idealizado, que se aleja de los estudios antropométricos y de la investigación científica, para situarse en una perspectiva más interpretativa.

(...) rostros indígenas presentados como retratos prerrafaelitas o íconos bizantinos, de melancólicos martirios, de mujeres anónimas convertidas en reinas, en divas, en diosas o en santas. Imágenes barrocas, globales, posmodernas, arcaicas. Documento de cultura de masas redimido por el drama. Material etnográfico convertido en metáfora.¹⁰³ (Escobar, 1997)

Santiago B. Olmo define la obra de González Palma, como una convergencia donde el pasado y la historia se funden con el presente a través de la alegoría y la ficción.

El tono barroco de sus imágenes es un punto de partida, un lenguaje de lo simbólico y la alegoría. El barroco representa la tradición teatral donde cabe la fábula, los relatos entrelazados permiten las dobles lecturas. (...) El barroco es el lenguaje que permite la

¹⁰³ Escobar, T. (1997). *Luis González Palma. De imágenes híbridas y retratos mezclados*. Recuperado el 16 de Agosto de 2011, de Sol del Río Arte Contemporánea: <http://www.sdr-arte.com/lgartic01.html>

fusión y el exceso, en una escenificación donde la metáfora se libera con el ingenio y la fantasía.¹⁰⁴ (González Palma)

González Palma crea un universo en sepia, que no trata la historia verídica de Guatemala o de Latinoamérica, sino la interpretación poética y nostálgica que tenemos de ese pasado difuso. Sus imágenes son silenciosas y hermosas, críticas en el fondo pero beneplácitas en su superficie estética.¹⁰⁵ Representan al hombre indígena en su esencia natural, con símbolos que representan el sufrimiento de la historia indígena, el dolor de su mirada, de su melancolía, de un tiempo que no retorna. Una perpetuación de la imagen colonial, elevada al rango estético del arte.

Vertti Teräsvuori. Suplantaciones.

El artista finlandés Vertti Teräsvuori¹⁰⁶ se caracteriza por realizar imágenes fotográficas a medio camino entre la realidad y la ficción, con un aura de misticismo y encantamiento

¹⁰⁴ Tomado del ensayo *El dolor de la mirada*, del curador y crítico español Santiago B. Olmo, que se encuentra en: González Palma, L. (s.f.). *Página del artista [online] en Internet*. Recuperado el 16 de Agosto de 2011, de <http://www.gonzalezpalma.com>

¹⁰⁵ La obra de González Palma pronto convoca un debate de orden político que es abordado desde la perspectiva de una ética de la representación: ‘el ladino fotografiando indígenas para el mercado del arte’ y cuyas implicaciones extienden la imagen de una Latinoamérica congelada en el tiempo y desvinculada del contexto social contemporáneo. González Palma es visto como proveedor de los estereotipos melancólicos que tanto gustan a los europeos y norteamericanos. A juicio de Alejandro Castellote, ésta es una lectura reduccionista de una obra que tiene conexiones históricas, filosóficas e intelectuales más densas de lo que pudiera intuirse en una mera aproximación formal. Dice de González Palma, que es un autor que asume el conflicto y reflexiona acerca de todos sus aspectos con instalaciones y propuestas, que sin perder la hipnótica impronta de su universo particular, abordan una sólida posición crítica respecto al contexto sociopolítico guatemalteco, y por extensión, de la América indígena y mestiza. Referencia tomada de: Castellote [ed.], A. (2003). *Mapas Abiertos. Fotografía Latinoamericana 1991-2002*. Barcelona: Lunwerg Editores, p.18.

¹⁰⁶ Vertti Teräsvuori nació en Helsinki en 1966, donde actualmente vive y trabaja.

que parecen transportarnos a otra época o a un mundo imaginario más propio de cuentos que de la cotidianidad.

Es de especial interés para nuestro proyecto de investigación la serie *Finnish Indians, 1990*. A simple vista, estos retratos nos presentan imágenes de indios, que por el título de la serie se refiere a aborígenes finlandeses o samis que habitan el norte de Finlandia. Retratos en primer plano o plano medio, que se destacan por tener una luz poco contrastada, con una tonalidad azulada, que rescata finamente los contornos de la figura del fondo. La imagen posee una composición clásica, aunque es precisamente la tonalidad la que aporta ese aire ficticio y la saca de su convencionalismo. La iluminación es fundamental por el manejo del claroscuro que da una definición matérica, casi pictórica a la serie en general y que podría responder a dos alternativas: una iluminación de estudio o una postproducción hecha en laboratorio u ordenador. El fondo de la imagen es un telón que sólo aporta textura a la escena y que contrasta con la precisión en los detalles del vestuario. En la [imagen 27](#) por ejemplo, el sujeto parece tener el torso cubierto de ramas y en su cabeza un sombrero que culmina con un búho que también se ubica en posición frontal respecto al espectador.

Los sujetos de la [imagen 28-29](#) tienen el rostro maquillado, con lo que al parecer son, simbolismos aborígenes. El vestuario es apenas visible, pero se destacan los pendientes y colgantes hechos de plumas y semillas en colores vivos. En la [imagen 29](#) resalta además, un pectoral de color claro hecho de tela.

En todos los retratos de ésta serie, los sujetos posan de frente o de perfil, rememorando la fotografía etnográfica del s.XIX, en la que se utilizaban estas dos posiciones para fines antropométricos. A pesar de que estas imágenes fueron realizadas en 1990, aún mantienen los cánones de las imágenes antropológicas añadiendo un tratamiento exquisito del color,



Imagen 27 | Teräsvouri, V., 1990, *Sarjasta Suomalaisia intiaaneja*
de la serie *Finnish Indians* © Vertti Teräsvouri.

que las ubica en una delgada línea que acerca y divide a su vez, la fotografía etnográfica documental y la fotografía artística.

Nada en absoluto parece indicar que la realidad es diferente a la que Teräs vuori nos presenta. Damos por hecho que son indios, sin embargo, el título de la serie en sí mismo ya nos induce a pensar en un error: ¿en realidad existen los indios europeos? El concepto *Finnish Indians*, o indios finlandeses no es acertado: hay tribus samis que habitan en la Europa Septentrional¹⁰⁷ o hay nativos o habitantes finlandeses que no son considerados indígenas; así que, en ningún caso existen los indios finlandeses. El término *indio* o *indígena*, es un tipo de clasificación que hace notar precisamente la distinción de los pueblos que no tienen ascendencia europea, a los cuales se les denomina nativos o aborígenes.¹⁰⁸ (Wikipedia) Los samis podrían denominarse precisamente como nativos, ya que es una minoría que mantiene características tribales similares a otros pueblos primitivos fuera de los límites de Europa.

Partiendo de un título que indica una falsedad, habría que replantear la veracidad de estas fotografías. Si no existen los indios finlandeses, ¿entonces quienes son los sujetos retratados?, ¿se trata de la simulación de un imaginario?. A estos cuestionamientos sigue la explicación de Teräs vuori, en la que afirma que efectivamente las personas retratadas son amigos finlandeses del artista, quienes se han prestado de modelos para disfrazarse y ser

¹⁰⁷ Europa Septentrional se refiere a una parte de los países que actualmente conforman Finlandia, Noruega, Suecia y Rusia.

¹⁰⁸ El término *indio* o *indígena*, proviene de la época del descubrimiento de América, justamente de los viajes de Colón, en los que se creía que habían llegado a la India, generando un equívoco que ha perdurado en el tiempo. *Wikipedia*. (s.f.). Recuperado el 16 de Julio 2012, de:

http://es.wikipedia.org/wiki/Ind%C3%ADgena#cite_note-3

caracterizados como indios exóticos.¹⁰⁹ (Enfocarte.com, 2003)

Es decir, Teräsvuori nos presenta una realidad construida, manipulada y donde, aparte del dudoso título, no nos ofrece herramientas para que el espectador distinga si son retratos de indígenas reales o no. El artista se aprovecha de la ingenuidad y del hábito del espectador que tiende a considerar este tipo de imágenes como testimonios directos de la realidad, para hacernos ver un imaginario que él mismo ha inventado, una suplantación de identidades que el mismo ha orquestado.

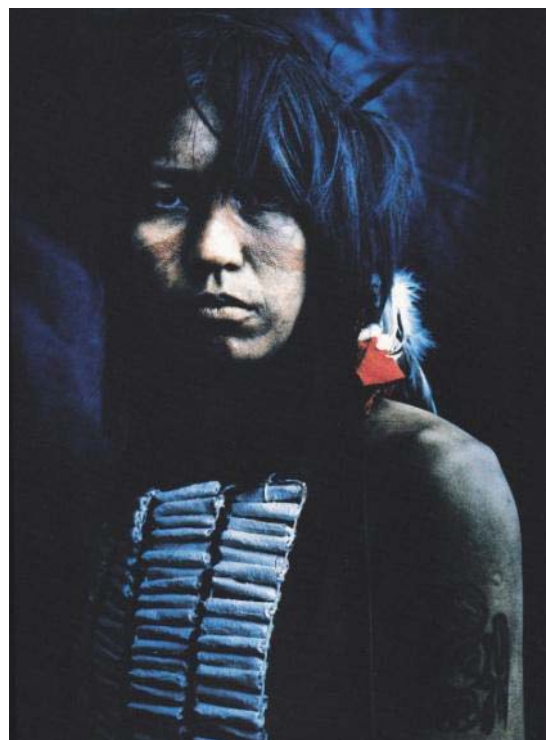
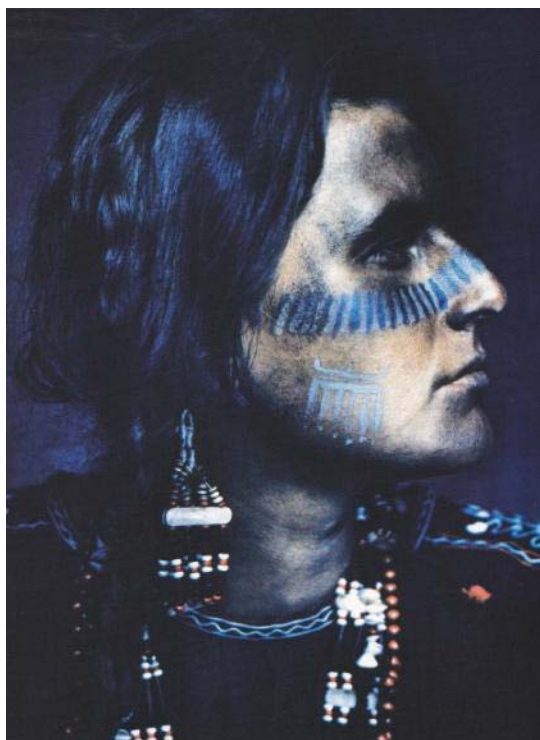


Imagen 28 | Imagen 29 | Teräsvuori, V., 1990, *Sarjasta Suomalaisia intiaaneja*
de la serie *Finnish Indians* © Vertti Teräsvuori.

La investigadora y curadora Minna Tarkka comenta con relación a la obra aparentemente tradicional del artista: ‘(...) and even he engages in Postmodern

¹⁰⁹ Enfocarte.com. (Septiembre - Noviembre de 2003). *Finlandia: los límites del realismo*. Recuperado el 27 de Enero de 2012, de Enfocarte.com - Arte y Cultura en la Red: <http://www.enfocarte.com/3.22/finlandia.html>

appropriation, using manipulated and distorted images: Teräs vuori's noble savages – dignified portraits of blue-eyed Finns from Lahti- are the colored echoes of Edward S. Curtis' last Indians.'¹¹⁰ (Tarkka, 1991, p.XXI) Teräs vuori reafirma la necesidad de dudar continuamente de aquellas afirmaciones antropológicas totalizadoras, en las cuales anulamos la sospecha para caer en el encantamiento de la representación.

En los comienzos de la fotografía antropológica documental, una gran parte de los sujetos retratados eran nativos o indígenas que se elegían específicamente para recrear ciertos estereotipos o para representar un tipo de realidad escenificada e impuesta por el propio fotógrafo. Estos retratos del s.XIX considerados documentales, servían a fines sociológicos y científicos; en ningún caso se dudaba de la veracidad de la imagen. El trabajo de Teräs vuori mantiene la misma relación conceptual de estos retratos decimonónicos, aunque enmarca su trabajo en un contexto contemporáneo. Su obra parte del terreno artístico y no del documental, actuando así sobre la posibilidad latente del engaño.

¹¹⁰ Podría traducirse como: '(...) e incluso él se dedica a la apropiación posmoderna, usando imágenes manipuladas y distorsionadas: los nobles salvajes de Teräs vuori -retratos que dignifican a los finlandeses de ojos azules de Laponia- son los ecos de colores de los últimos indios retratados por Edward S. Curtis.'

Edward S. Curtis [1868-1952], a quien Minna Tarkka nombra en ésta cita, fue un fotógrafo estadounidense cuya obra se centró en los retratos de indios nativos del oeste americano. Su obra ha sido cuestionada por etnólogos y antropólogos debido a la alteración y manipulación de las imágenes a favor de los estereotipos de la época. El autor mismo defendió su trabajo al amparo del arte y de la dignidad dada a los indios americanos, que en dicha época estaban resistiendo la ocupación de sus tierras o ya vivían en reservas indígenas. Sus imágenes se caracterizan por la recomposición de las escenas, retirando todos los elementos occidentales ajenos a la cultura nativa, además de la simulación de ceremonias, trajes, tocados y situaciones cotidianas. Un trabajo pulcro y atractivo visualmente, tanto como la obra de Teräs vuori. Referencias tomadas de: Curtis, E. S. (3 de Octubre de 2006). *The Project Gutenberg EBook of The North American Indian by Edward S. Curtis*. Recuperado el 18 de Agosto de 2012, de Project Gutenberg: <http://www.gutenberg.org/files/19449/19449-h/19449-h.html>; *Wikipedia*. (s.f.). Recuperado el 18 de Agosto de 2012, de: http://en.wikipedia.org/wiki/Edward_S._Curtis

La paradoja a la que nos enfrenta *Finnish Indians*, es que nuestra primera mirada sobre estos retratos, admite como real lo que estamos viendo. El artista juega conscientemente con los imaginarios y estereotipos que la fotografía antropológica manejaba hace más de un siglo, para trasladarlos a una sociedad actual que consume imágenes con la misma avidez que en el pasado. Teräsvuori dimensiona la distancia entre el documental y la construcción de imaginarios. La realidad desaparece bajo el peso de las imágenes: es el hombre quien falsifica las perspectivas visuales y borra las precisiones del mundo.¹¹¹ (Baudrillard, 2006)

Si estas mismas fotografías -al omitir el título- fueran expuestas en un museo etnológico, no dudaríamos de su propia veracidad. Sin embargo el estatus artístico es el que nos inclina a la sospecha. Nuevamente es una delgada línea la que separa lo documental de la ficción, en la que sólo la catalogación como documental o no, nos permite entrever el simulacro.

Se hace aún menos evidente encontrar el filón que nos haga caer en cuenta del engaño porque Teräsvuori elabora imágenes mágicas, placenteras y directas, no suaviza ni exagera rasgos, sino que ejecuta una perfecta simulación. Baudrillard plantea las múltiples lecturas a las que nos enfrenta el simulacro, una imagen que finge una realidad para actuar en ella, entendiendo esa imagen no como realidad sino como un simulacro, como una lectura alternativa de lo real. (Baudrillard, 2008)

¹¹¹ Baudrillard, J. (14 de Enero de 2006). *Fotografía, o la escritura de la luz*. Recuperado el 10 de Julio de 2012, de U-ABC TEORIA. Universidad Autónoma de Baja California (Tijuana-Mexicali): <http://tijuana-artes.blogspot.com/2006/01/fotografia-o-la-escritura-de-la-luz.html>

Shigeyuki Kihara. El mito de las Bellas de los Mares del Sur

[Shigeyuki Kihara](#)¹¹² es una artista multidisciplinaria cuyo trabajo va desde la fotografía al estilismo de moda, pasando por el performance, el vídeo y la curaduría de arte. El trabajo artístico de Kihara nos remite a su propia cotidianidad y a los estereotipos creados alrededor de la cultura samoana a la cual pertenece.

Kihara (...) explores themes of Pacific Culture, identity, indigenous spirituality, colonialism, stereotypes, gender roles and consumerism. (...) Inspiration for Kihara's work comes from a variety sources, including nineteenth –and early twentieth- century colonial photographs made by non-indigenous artists who contributed to perceptions – many of them erroneous- about Pacific Islanders and their culture.¹¹³ (The Metropolitan Museum of Art, 2008)

Fa'a fafine: In a Manner of a Woman,¹¹⁴ 2005, es la serie fotográfica en la que nos detendremos para hablar del trabajo de ésta artista. Esta serie está compuesta por imágenes de mediano formato en color sepia, que semejan fotografías de la época colonial del s.XIX,

¹¹² Shigeyuki Kihara nació en 1975 en Samoa, Polinesia. Su madre es samoana y su padre japonés. Vivió en Indonesia y Japón antes de emigrar en 1989 a Nueva Zelanda para continuar sus estudios. Actualmente vive y trabaja entre Apia, Samoa; Auckland, Nueva Zelanda y Sidney, Australia. Para más información acerca de éste artista, dirigirse a: Kihara, S. (s.f.). Página del artista [online] en Internet. Recuperado el 13 de Junio de 2012, de <http://shigeyukikihara.wordpress.com>

¹¹³ Podría traducirse como: Kihara (...) explora temas de la cultura del Pacífico, tales como la identidad, la espiritualidad indígena, el colonialismo, los estereotipos, las funciones de género y el consumismo. (...) La inspiración para el trabajo de Kihara proviene de una variedad de fuentes, incluyendo fotografías coloniales del siglo XIX y principios del siglo XX, realizadas por artistas no indígenas que contribuyeron a la percepción – muchas veces errónea -acerca de las islas del Pacífico y su cultura. The Metropolitan Museum of Art. (7 de Octubre de 2008). *Shigeyuki Kihara. Living Photographs*. Recuperado el 13 de Junio de 2012, de The Metropolitan Museum of Art: www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2008/shigeyuki%20kihara

¹¹⁴ Podría traducirse como: *Fa'a fafine: como una mujer*.

en las que se exhibían a los samoanos y a las etnias del Sudeste Asiático y Oceanía, como sujetos exóticos a los ojos occidentales.

Todas las fotografías de Kihara fueron elaboradas en estudio, con utilería y accesorios idénticos tal como se usaban originalmente: telones de fondo con vegetación aparentemente típica de la zona y con el sujeto, o los sujetos, vestidos parcialmente o desnudos, en poses sugerentes, que rememoran el academicismo pictórico europeo. La propia Kihara es protagonista de la mayoría de fotografías de la serie; imitando el estilo de la época, la escenografía, el vestuario y el estilo de personajes.

La artista realiza con suma precisión estilística una réplica de imágenes etnográficas, que a primera vista podrían confundirse con postales decimonónicas por la precisión de los detalles y de la actitud de los personajes: Kihara 'transform herself into different persons drawn from Samoan cultural traditions, colonial fantasies of South Seas Belles and her own imagination.'¹¹⁵ (Sherman Galleries)

De la [imagen 30](#) a la [imagen 32](#), podemos observar tres de las fotografías de esta serie, en la cuales Kihara está reclinada sobre un sofá europeo de la época, de frente al espectador. El escenario permanece intacto en cada una de las tres imágenes: un sofá tapizado, un fondo tejido de hojas de palma y algunas plantas típicas a derecha e izquierda. En cada imagen Kihara repite la misma pose, en una clara referencia al romanticismo y orientalismo pictórico de finales del s.XVIII y principios del s.XIX y que también sirvieron de referencia para las

¹¹⁵ Podría traducirse como: 'se transforma a ella misma en diferentes personajes extraídos de tradiciones culturales de Samoa, de fantasías coloniales de las Bellas de los Mares del Sur y además, de su propia imaginación.' Sherman Galleries. (s.f.). *Shigeyuki Kihara*. Recuperado el 12 de Junio de 2012, de Sherman Galleries: http://shermangalleries.sherman-scaf.org.au/artists/inartists/artist_profile.asp%3Fartist=kiharas.html

fantasías coloniales representadas en las postales etnográficas de las llamadas *South Seas Belles*.¹¹⁶

No obstante, las tres imágenes, de apariencia casi idéntica, son disímiles entre sí: la [imagen 30](#) nos muestra a una samoana con el torso desnudo y una falda típica de la polinesia hecha con materiales naturales. La [imagen 31](#) nos muestra la misma mujer totalmente desnuda y en la [imagen 32](#), vemos la misma persona con rasgos físicos idénticos, a excepción de la evidencia de su sexo masculino.

Es así como la aparente normalidad de estos retratos es desenmarañada por la propia artista, quien es la protagonista de la serie y que paralelamente expone su rol de *fa'a fafine*¹¹⁷ para hablar desde el interior de la propia sociedad samoana.

Kihara trata su propia sexualidad, la sexualidad que es común a los *fa'a fafine* en Samoa y que engloba la aceptación y el orgullo de ser tanto un hombre como una mujer. Según aclara la propia artista, el arte de occidente celebra la individualidad, mientras que para la

¹¹⁶ Podría traducirse como: *Bellas de los Mares del Sur*. Dicho mito, hace referencia a la búsqueda del exotismo, tanto de paisajes como de mujeres en los Mares del Sur, en la Polinesia; que ha sido relatada a través de las lecturas de novelistas y poetas extranjeros que visitaron estas islas, tales como Herman Melville o Robert Louis Stevenson; y así mismo como artistas que exploraron dicho mito a través de su pintura, tal como de Paul Gauguin.

¹¹⁷ El término *fa'a fafine*, se utiliza en la cultura samoana para definir el tercer sexo. Los *fa'a fafine* son hombres femeninos, criados como tal por sus familias, independiente de los roles masculinos o femeninos, lo cual es común en la sociedad samoana. Para occidente podría confundirse a los *fa'a fafine* con transexuales u homosexuales, sin embargo hace parte de una cultura que se rige por normas totalmente diferentes a las del mundo occidental. Referencias tomadas de: *Wikipedia*. (s.f.). Recuperado el 13 de Junio de 2012, de: <http://es.wikipedia.org/wiki/Fa'afafine>; Schmidt, J. (Agosto de 2001). *Redefining Fa'afafine: Western Discourses and the Construction of Transgenderism in Samoa*. Recuperado el 13 de Junio de 2012, de *Intersections: Gender, History and Culture in the Asian Context*: <http://intersections.anu.edu.au/issue6/schmidt.html>



Imagen 30 | Imagen 31 | Imagen 32 |
 Kihara, S., 2005,
 de la serie *Fa'a fafine:*
In a Manner of a Woman
 [c-print, 80x60cm cada imagen]
 © Shigeyuki Kihara

cultura polinesia el arte es la celebración de la comunidad.¹¹⁸ (Pasifika Styles, 2005) Su trabajo es una manifestación de la sociedad a la que pertenece, más allá de sus propios intereses o la expresión de su propia identidad.

Kihara usa su cuerpo para reconstruir la mirada colonial que ha sido preservada durante décadas por la fotografía etnográfica, desafiando los estereotipos que se crearon durante los periodos de las sucesivas colonias en Samoa,¹¹⁹ y que retratan a la mujer polinesia en poses sensuales y sexuales, exponiendo su cuerpo como objeto de deseo y como sujetos exóticos propensos a ser observados y estudiados.

El caso particular al que nos remite Kihara, hace referencia a la fotografía etnográfica que fue utilizada como un medio de exploración y explotación de su sociedad y cultura, una herramienta que más allá de la llamada objetividad científica servía a propósitos mucho más mundanos de las sociedades europeas, que repudiaban el cuerpo desnudo al interior de su casta pero se permitían observar el cuerpo de culturas calificadas como salvajes, muchas veces de manera clandestina y otras bajo la lupa de los antropólogos.

La misma artista afirma que una de las razones para reutilizar la fotografía etnográfica es porque sin duda hubo más gente fotografiando samoanos que samoanos fotografiándose a sí

¹¹⁸ Pasifika Styles. (Noviembre de 2005). *Interview with Shigeyuki Kihara by Sarah Robins*. Recuperado el 10 de Junio de 2012, de Pasifika Styles: www.pasifikastyles.org.uk/artists/shigeyuki-kihara.php

¹¹⁹ A lo largo del s.XIX, Samoa fue reclamada sucesivamente por Reino Unido, Alemania y Estados Unidos. En la actualidad, un grupo pequeño de islas al oriente de Samoa –la cual fue anteriormente dividida por los colonizadores- se encuentra aún bajo el dominio de Estados Unidos y se conoce con el nombre de Samoa Americana; mientras que las islas occidentales son el estado independiente de Samoa. Referencias tomadas de: *Wikipedia*. (s.f.). Recuperado el 13 de Junio de 2012, de: <http://es.wikipedia.org/wiki/Samoa>; *Wikipedia*. (s.f.). Recuperado el 11 de Septiembre de 2012, de: http://es.wikipedia.org/wiki/Territorios_no_incorporados_de_los_Estados_Unidos

mismos.¹²⁰ (Pasifika Styles, 2005) Estas construcciones del exotismo de la mujer de Oriente y del Pacífico Este son debidas a la mirada Occidental más que de una autoexpresión de estos mismos pueblos.

Kihara socava las clasificaciones occidentales e incluye en su trabajo fotográfico, aparentemente estereotípico, *el tercer género*, como eje de su trabajo; un género que actúa en el interior de la estructura social samoana y que nos muestra esa identidad como un elemento integrado y aceptado tradicionalmente por la sociedad a la que pertenece.

Tal como lo expresa el artista y curador Jim Vivieaere, el trabajo de Kihara rinde homenaje tanto al aspecto kitsch de la imagen como a la relación respecto al género y la sexualidad. Hay una seriedad en la postura de la artista, en la que ella misma declara el sentido de *pasar* de ser una mujer o un hombre que imita a una mujer, en oposición al sentido de ser una mujer que a su vez es un hombre y que se hace pasar por un hombre. (Vivieaere, 2005)

Kihara's artwork straddles an ambiguous field of binary forces –east/west, original/copy, male/female- and challenges the viewer as being complex and multiple, parody and reality. 'Who am I, and what are you?' are questions that will never haunt or torment Kihara. Rather, they provide her with the material for her artwork.¹²¹ (Vivieaere, 2005)

En el trabajo fotográfico de Kihara desafía al espectador al mostrarse como un ser complejo y múltiple, lejos de los encasillamientos occidentales, ya que nos presenta una

¹²⁰ Pasifika Styles. (Noviembre de 2005). *Interview with Shigeyuki Kihara by Sarah Robins*. Recuperado el 10 de Junio de 2012, de Pasifika Styles: www.pasifikastyles.org.uk/artists/shigeyuki-kihara.php

¹²¹ Podría traducirse como: El arte de Kihara se extiende ampliamente en un campo ambiguo de fuerzas binarias -este/oeste, original/copia, macho/hembra-; y desafía al espectador como ser complejo y múltiple, paródico y real. '¿Quién soy yo, y quién es usted?', son preguntas que nunca persiguen o atormentan Kihara., más bien, son las que le proporcionan el material para su obra.

forma completamente diferente y autónoma de concebir la sociedad y que se aleja de las clasificaciones extendidas por los antropólogos coloniales, en los que se descartaban la sexualidad que no estuviera dentro de los ortodoxos parámetros europeos.

Las fotografías de *Fa'a fafine: In a Manner of a Woman*, 2005, devuelven el balance a unas imágenes estereotipadas, ya que las intercepta en el punto mismo de la expresión de la sexualidad, mostrando su propia sexualidad como hecho verídico y cotidiano en la sociedad samoana. Kihara no se cuestiona acerca de su propia identidad, simplemente la muestra tal cual es, es la expresión misma de su existencia, de su realidad, de una realidad basada en tradiciones ancestrales diametralmente diferente al pensamiento occidental.

Nuevas lecturas a partir del documento

Jorma Puranen. Una etnografía poética.

Jorma Puranen¹²² es uno de los artistas y fotógrafos más reconocidos en el ámbito artístico finlandés. Según comenta el crítico e historiador de arte francés Robert Pujade, '(...) la production d'images de cet auteur recouvre à elle seule l'ensemble des avatars que l'histoire a consenti à la photographie: instrument de connaissance, principe d'engagement moral et politique, création pure et authentique.' ¹²³ (Pujade, R. & Institut Finlandais-Paris, 1994, p.1)

Uno de los trabajos más representativos de la obra de Puranen y que sentó las bases de

¹²² Jorma Puranen nació en Finlandia en 1951. Actualmente vive y trabaja en Helsinki.

¹²³ Podría traducirse como: '(...) la producción de imágenes de este autor cubre por sí sola las vicisitudes que ha registrado la historia de la fotografía: instrumento de conocimiento, principio de compromiso moral y político, creación pura y auténtica.'

su producción posterior es *Imaginary Homecoming*¹²⁴, 1991-1994. Esta es una serie de fotografías que se caracteriza por enmarcarse dentro del campo de la antropología visual, ya que retoma archivos documentales y etnográficos como fuente para su creación artística. Este trabajo fotográfico nace desde lo documental para subvertirlo y abrir caminos paralelos de interpretación y de ese modo apelar a otras connotaciones fuera de las marcadas por los antropólogos del s.XIX.

El punto de inicio dentro de estas cuestiones, fue cuando comenzó a realizar un reportaje acerca de la cultura y las costumbres de la población *sami*¹²⁵, conformada por tribus



Imagen 33 | Imagen 34 | Puranen, J., 1991-1997, *Untitled*, de la serie *Imaginary Homecoming*
[80x100cm cada imagen] © Jorma Puranen

¹²⁴ Podría traducirse como: *El retorno imaginado*.

¹²⁵ El pueblo *sami* habita en Laponia, la zona ártica que ocupa las regiones más altas del norte de Noruega, Suecia, Finlandia y parte de Rusia. En la actualidad se estima que habitan alrededor de 82.000 personas y se les considera una minoría étnica. Ha sido una población altamente diezmada, pese a que resistieron durante más de un siglo a la colonización por parte de sus vecinos escandinavos, quienes dividieron el territorio que reclamaban como perteneciente a sus países. Después de la Segunda Guerra Mundial aumentó el activismo político y cultural del pueblo sami, siempre con el objetivo de preservar su identidad cultural y su modo de vida; sin embargo, desde esa fecha los intereses para establecer industrias, plantas nucleares y explotaciones mineras en Laponia ha ido en aumento. Referencias tomadas de *Wikipedia*. (s.f.). Recuperado el 25 de Junio de 2012, de http://es.wikipedia.org/wiki/Pueblo_lap%C3%B3n; *Wikipedia*. (s.f.). Recuperado el 25 de Junio de 2012, de <http://es.wikipedia.org/wiki/Laponia>

nómadas que habitan la zona norte de los países escandinavos. Para realizarlo, Puranen revisó ampliamente los archivos existentes del pueblo sami, hasta encontrarse con los documentos gráficos de una expedición dirigida por Roland Bonaparte¹²⁶ en 1884, quien incluyó una colección de retratos fotográficos bajo el título *Le Prince Roland Bonaparte en Laponie: Episodes et Tableaux*, 1886. Dichos documentos, hallados en el *Musée de L'Homme*, en París, cambiaron la perspectiva documentalista de su trabajo, debido a que muchos de los nombres propios con los que identificaban y clasificaban a estos hombres, correspondían a familias que él conocía personalmente. Lo sorprendente para Puranen, del sistema de clasificación al que fueron sometidos estos individuos, es que eran más propios de la botánica que de una ciencia humanista. Tal como R. Pujade comenta: ‘ces portraits magnifiques réalisés selon les mêmes principes de classification que ceux préconisés par Linné en 1753 pour *Les Espèces de Plants* (...)’¹²⁷ (Pujade, R. & Institut Finlandais-Paris,

¹²⁶ Roland Bonaparte [París, 1958–1924] fue geógrafo y botánico. Hacia finales del s.XIX realizó un inventario antropológico de poblaciones humanas, fotografiando amerindios, samis u otros pueblos exóticos traídos a Europa para ser exhibidos en las Exposiciones Universales. En 1884 organizó una expedición a Laponia para documentar los nativos samis, la cual se recoge en la monografía de François Escard, *Le Prince Roland Bonaparte in Laponie: Episodes et Tableaux*, 1886. Referencias tomadas de: Wahren, C. (2006). *Special Exhibit: Laplander Studies by Roland Bonaparte*. Recuperado el 26 de Junio de 2012, de Christopher Wahren Fine Photographs: http://cwfp.biz/cgi-bin/se/bonaparte_lapons/tm.pl?intro; Wikipedia. (s.f.). Recuperado el 26 de Junio de 2012, de http://es.wikipedia.org/wiki/Roland_Napol%C3%A9on_Bonaparte

¹²⁷ Podría traducirse como: ‘estos magníficos retratos fotográficos fueron realizados según los mismos principios de clasificación que fueron planteados por Linné, en 1753, en *Las especies de plantas* (...)’

Carl von Linné [Suecia, 1707-1778], a quien Pujade nombra en esta cita, fue quien dio origen a la taxonomía moderna, agrupando las especies según sus características físicas compartidas, dividiéndolas en 3 reinos: mineral, vegetal y animal y a su vez en 5 rangos: clase, orden, género, especie y variedad. En 1753 publicó *Las especies de plantas*, considerado el comienzo de la nomenclatura botánica moderna, en el que describía más de 7.300 especies, con el objetivo de tener un nombre inequívoco y universal para cada una. Referencias tomadas de: Wikipedia. (s.f.). Recuperado el 26 de Junio de 2012, de http://es.wikipedia.org/wiki/Clasificación_biológica; Wikipedia. (s.f.). Recuperado el 26 de Junio de 2012, de http://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Linneo; Wikipedia. (s.f.). Recuperado el 26 de Junio de 2012, de http://es.wikipedia.org/wiki/Nomenclatura_bot%C3%A1nica.

1994, p.1) Cabe anotar, además, que Roland Bonaparte era principalmente botánico, una disciplina que no era insólita para alguien que se dedicara a la antropología; por el contrario, según el pensamiento decimonónico, era complementaria y útil para la clasificación taxonómica de las razas humanas.

En *Le Prince Roland Bonaparte en Laponie: Episodes et Tableaux*, 1886, el archivo fotográfico retomado por Puranen, los retratos de cada persona fueron realizados en plano medio, y aunque solo es posible ver el sujeto desde la cintura para arriba, se observa que están sentados, con las manos sobre sus regazos. A cada uno corresponden dos tomas: una de frente y otra de perfil, cada una con una placa identificativa al lado derecho o izquierdo que numeraba a cada uno de los sujetos. Estos retratos estaban basados en la antropología y etnografía de su tiempo, centrada en la documentación de las características físicas y particularmente en la forma y el tamaño del cráneo, como un medio para establecer relaciones y jerarquías entre las razas. Es decir, que a partir de los rasgos físicos se determinaban cuestiones sociológicas y culturales. Un ejemplo de ellos, son las conclusiones que también están contenidas en el archivo revisado por Puranen; una de las cuales, determinaba que los lapones¹²⁸ eran *braquicéfalos* (Wahren, 2006), es decir que tienen la cabeza corta y ancha, totalmente opuesta a la cabeza *dolicocéfala*, que corresponde a la raza aria blanca, de forma larga y delgada.¹²⁹ (Wikipedia)

¹²⁸ El término *lapón* corresponde a la traducción en castellano de la palabra *lapp*, originaria de Suecia y Finlandia. Históricamente ha sido utilizado de forma peyorativa, ya que también se utiliza como sinónimo de tonto, inculto, periférico, etc. La población de Laponia utiliza únicamente el término sami y se refieren a sí mismos como Sámit (los samis), o Sápmeš (de la familia Sami). *Wikipedia*. (s.f.). Recuperado el 25 de Junio de 2012, de http://es.wikipedia.org/wiki/Pueblo_lapón

¹²⁹ Wahren, C. (2006). *Special Exhibit: Laplander Studies by Roland Bonaparte*. Recuperado el 26 de Junio de 2012, de Christopher Wahren Fine Photographs: http://cwfp.biz/cgi-bin/se/bonaparte_lapons/tmpl?intro; *Wikipedia*. (s.f.). Recuperado el 26 de Junio de 2012, de <http://es.wikipedia.org/wiki/Craneometr%C3%ADa>

A partir de las reflexiones suscitadas por el hallazgo de ésta publicación, la obra de Puranen adquiere un matiz mucho menos descriptivo, para tornarse narrativo. *Imaginary Homecoming*, 1991-1994, lo constituyen una serie de imágenes en las que reutiliza las fotos de la expedición de Bonaparte para colocarlas en territorios considerados sami, anteriores a la llegada de la colonización, según relatan las memorias tribales y los archivos documentales; y que actualmente corresponden a los mismos pueblos o a otros que han suplantado a los anteriores habitantes. ‘A partir de la historia que los familiares recordaban haber oído alguna vez, Puranen fue situando sus personajes, imaginando un retorno metafórico de este pueblo –enterrado ahora en los archivos de fotografía- a la cultura y al paisaje de los que fue separado.’ (Gili, M. [comisaria] et al, 1998, p.17) Su obra fotográfica, es entonces el registro de las fotografías que el mismo ha colocado *in situ* a modo de instalación. Es el acto o performance de colocar estas fotografías en un determinado lugar para rememorar, reconsiderar y evidenciar tangiblemente una memoria alternativa acerca de un territorio específico y de las personas y pueblos que allí habitaron.

Puranen realiza varias intervenciones retomando las mismas fotografías aunque centrando el interés en el rostro de los sujetos. En su obra artística sólo utiliza los retratos de frente realizados en la expedición de Bonaparte, reencuadrando las fotografías en un primer plano y/o en un primerísimo primer plano, dando una sensación de más cercanía con la persona y evitando considerarlo como un sujeto antropológico, ya que omite la placa identificativa colocada en los originales y nos acerca a los ojos, a la mirada del sujeto fotografiado.

Este rasgo identificativo permanece en todas las intervenciones de Puranen a lo largo de la serie, aunque varía la medida y los recursos empleados cuando involucra estas imágenes en el paisaje. La mayoría de las veces mantiene el blanco y negro de las fotografías y utiliza el sepia en contraste con un paisaje de fondo igualmente desaturado, como lo podemos

observar en la [imagen 33](#). Esta es una fotografía de paisaje en gran formato, la cual ha sido intervenida a modo de collage con diferentes sujetos colocados alrededor del territorio, individuos catalogados separadamente pero a los que Puranen coloca en conjunto, dando un sentido de comunidad, de personas que habitan o vuelven a habitar, por medio de la acción artística, un mismo territorio. Tanto en ésta como en varias fotografías de la serie, colocar estos retratos en conjunto, otorga un sentido de comunidad tribal a sujetos que fueron individualizados, clasificados y expropiados de su propia identidad.

En otras fotografías de la serie, tal como observamos en la [imagen 34](#), Puranen imprime paneles de gran formato de metacrilato, resistente a las inclemencias del clima y los coloca en un paisaje ártico, con pequeños arbustos que indican que no ha desaparecido por completo la existencia de vida orgánica. Puranen realiza un gesto de habitar simbólicamente un territorio considerado por la memoria histórica como sami.

En la [imagen 35](#) e [imagen 36](#), Puranen sitúa nuevamente las fotografías en el paisaje. En la primera imagen el enfoque es mucho más reducido, enfocándolo hacia el suelo y en el que un grupo tribal parece reunirse alrededor de una luz central. Las sombras producidas por la impresión fotográfica en el metacrilato dan un aire mágico a la escena y rememoran un acto ceremonial y comunitario. En la última fotografía que presentamos, de formato circular, el artista imprime los negativos de imágenes originales y las adhiere al tronco de un árbol, de forma que las integra en el paisaje. Una intervención mucho más sutil, pero igualmente poética, en la que los sujetos retratados no son impuestos en el territorio sino que pertenecen a él. El negativo de los retratos originales es metafórico de una presencia que no se reconoce por lo físico sino por el alma que ha impregnado la historia del pueblo y del territorio sami.

A lo largo de toda la serie fotográfica de *Imaginary Homecoming*, 1991-1994, Puranen pone de manifiesto tres cuestiones fundamentales e intrínsecamente relacionadas: por un

lado la oposición a la categorización taxonómica, la importancia de la memoria y la tradición oral y por último, la relación del sujeto con el paisaje. En el primer punto, Puranen cuestiona mediante sus intervenciones el papel del antropólogo y desea ejercer una mirada más noble con aquellos que fueron despojados de estos territorios y clasificados según sus características físicas. Su obra fotográfica es una enmienda de la memoria histórica

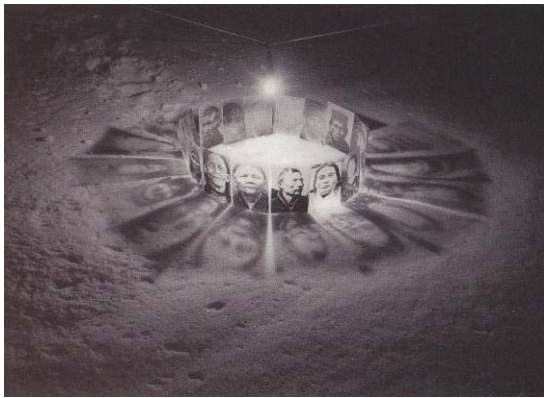


Imagen 35 | Imagen 36 | Puranen, J., 1991-1997, *Untitled*, de la serie *Imaginary Homecoming*
[impresión en gelatina de plata, izq. 80x100cm, der. Ø 80cm] © Jorma Puranen.

visual, en un intento por dignificar a estas personas como hombres y no sólo como sujetos antropológicos. Estos estudios a los que se remite Puranen, forman parte de la historia oficial de los pueblos, de esa memoria colectiva que se identifica con construcciones que tenían una finalidad mucho más allá de la simple descripción visual y costumbrista de los pueblos. Tal como la afirma Marta Gili, ‘la historia no es más que una colección de historias subjetivas recopiladas por otras subjetividades, con intencionalidades diversas.’ (Gili, M. [comisaria] et al, 1998, p.16) La memoria oral es la que más rápidamente se desvanece y sólo nos quedan los estudios antropológicos guardados en los archivos de museos y centros de investigación, que sentencian a que la historia sea contada desde un restrictivo punto de vista. Puranen retoma estas versiones no oficiales para honrar la memoria de un pueblo y hallar nuevas capas, niveles y puntos de aproximación hacia el pasado del pueblo sami.

Por último, esta obra fotográfica, hace referencia a la relación con el paisaje, a nuestra experiencia con el territorio desde una perspectiva histórica. Puranen nos cuestiona acerca de la percepción que tenemos de un lugar y de la memoria de ese lugar.

These works use the landscape to ask questions about colonialism in the north, conquests made in the name of western science and the collision between cultures. (...) He builds the landscape into an ambiguous space, combining questions of culture, language, politics and aesthetics.¹³⁰ (Papastergiadis, 2000, p. 7)

Tal como lo señala el mismo N. Papastergiadis, un territorio por sí mismo no registra el pasado ni la historia, y más tratándose de tribus nómadas en una naturaleza ártica, donde no hay vestigios ni ruinas; así que retornar a ese espacio e intervenirlo, es un gesto que admite una pérdida de memoria (Papastergiadis, 2000, p. 24), pero a la que la intervención artística se resigna a olvidar o archivar.

Carrie Mae Weems. Confiriendo voces al pasado.

La artista norteamericana [Carrie Mae Weems](#)¹³¹, desenvuelve su trabajo artístico alrededor de la cultura afroamericana dentro de la historia anglosajona. Su trayectoria artística posee un carácter político acentuado, que la ha llevado a investigar sobre las

¹³⁰ Podría traducirse como: Estos trabajos utilizan el paisaje para cuestionarse acerca del colonialismo en el norte de Europa, de las conquistas hechas en nombre de la ciencia occidental y de la colisión entre culturas. El construye el paisaje dentro de un espacio ambiguo, relacionandolo con cuestionamientos acerca de la cultura, el lenguaje, la política y la estética.

¹³¹ Carrie Mae Weems nació en Portland, Oregón en 1953. Actualmente vive y trabaja en Nueva York. Para más información acerca de ésta artista, dirigirse a Weems, C. M. (s.f.). *Página del artista [online] en Internet*. Recuperado el 26 de Enero de 2012, de <http://carriemaweems.net/>

relaciones familiares, los roles de género, las historias de racismo, de sexismo y de clase a través de la fotografía y el vídeo.

Uno de los trabajos más emblemáticos de Weems, es la serie [*From Here I Saw What Happened and I Cried*](#), 1995-1996, la cual ha marcado significativamente la trayectoria de la artista. En esta serie, ella selecciona fotografías en blanco y negro del siglo XIX e inclusive de principios del XX, de hombres y mujeres traídos desde África y que fueron colonizados y esclavizados durante éste periodo en los Estados Unidos. La fuente de este archivo fotográfico procede del [*The J. Paul Getty Museum*](#); institución que invita a Weems para recorrer su colección de fotografía, de la cual elige 33 imágenes documentales. Trabaja las imágenes ampliándolas y añadiéndoles una tonalidad rojiza. Cada fotografía se enmarca dentro de una lámina circular de vidrio que sugiere que son observadas a través de una lente fotográfica, incorporando en el vidrio una frase grabada por la artista, ‘(...) evoking the layers of prejudice imposed on the depicted men and women. Weems's work offers a contemporary reading of this historical group of images.’¹³² (MoMA. The Collection, 2010)

Weems revisa archivos documentales, imágenes que pertenecen a la *Historia de la Fotografía* e intenta hacer visible la manera en la que la comunidad afroamericana ha sido representada en ella. Su trabajo consiste en retomar estas imágenes e intervenirlas mediante textos que describen irónicamente las utilidades antropológicas y taxonómicas de las fotografías, utilizando una tonalidad rojiza que parece denunciar lo que en sí mismas

¹³² Podría traducirse como: ‘(...) evocando los niveles de prejuicios que fueron impuestos a los hombres y mujeres representados en la obra de Weems, ofreciendo así una lectura contemporánea a un grupo de imágenes históricas.’ Para ver el texto completo dirigirse a MoMA. The Collection. (2010). *From Here I Saw What Happened and I Cried*. Carrie Mae Weems. Recuperado el 25 de Enero de 2012, de http://www.moma.org: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=45579

representan, ya que separa las imágenes de su fuente documental, alterando la percepción inicial de las fotografías al incluir un carácter más dramático a las escenas presentadas.

Estas 33 imágenes hacen un recorrido histórico que nos muestra el desarrollo de la cultura africana dentro de la sociedad anglosajona. Las frases utilizadas por Weems cumplen diferentes funciones como describir al sujeto representado, hacer anotaciones acerca de la utilidad de las imágenes en el campo científico, o realizar apreciaciones críticas de la escena que nos muestra, utilizando muchas veces, expresiones propias de la sociedad norteamericana, al hablar del *Uncle Tom* o utilizar la palabra *niggah*¹³³. La serie comienza con una fotografía en plano medio y en blanco y negro, de una mujer africana de perfil, con un tocado particular en la cabeza y la frase *From Here I Saw What Happened*.¹³⁴ A continuación, le siguen imágenes de sujetos retratados de frente o de perfil, completa o parcialmente desnudos, bajo frases como *An Anthropological Debate*. Poco a poco, a través del recorrido por las imágenes y los textos, Weems nos va mostrando hombres vestidos que pasan a servir como conductores, jinetes o cocineros; mujeres u hombres enseñando sus genitales en fotografías abiertamente sexuales acompañadas de textos como *You Became A Playmate To The Patriarch*; pasando por imágenes de mulatos, de familias mestizas, de mujeres que cuidan niños en familias blancas o soldados que han participado como norteamericanos en múltiples guerras. La serie termina con la misma imagen del comienzo,

¹³³ *Uncle Tom*, es el protagonista de la reconocida novela *Uncle Tom's Cabina*, 1852: *La Cabaña del Tío Tom*, de la escritora Harriet Beecher Stowe, cuyo tema central es la esclavitud en Estados Unidos. El término *niggah* es la pronunciación de la palabra *nigger*, que en inglés es el peyorativo de alguien de raza negra. En Norteamérica es especialmente ofensivo cuando es utilizado por un individuo de raza blanca. Definición deducida de los foros online de *WordReference.com* | *Online Language Dictionaries*. (s.f.). Recuperado el 28 de Mayo de 2012, de <http://www.wordreference.com/definition/nigger>

¹³⁴ La traducción de algunas de las frases escritas por Weems en su serie fotográfica y que nombramos a lo largo de éste párrafo, podrían traducirse como: *Desde aquí vi lo que pasaba, Un debate antropológico, Te convertiste en compañera de juegos del patriarca, Y lloré.*

la misma fotografía en blanco y negro, con ausencia del virado a rojo, invertida 180 grados, de modo que los perfiles de la misma mujer parecieran abrir y cerrar la serie y cuya frase, es también la que completa el título de la obra: *And I Cried*. Una expresión que desvela un sentido más íntimo que el resto de las frases mostradas, y que denota identificación y aproximación por parte de la artista con su propio trabajo.

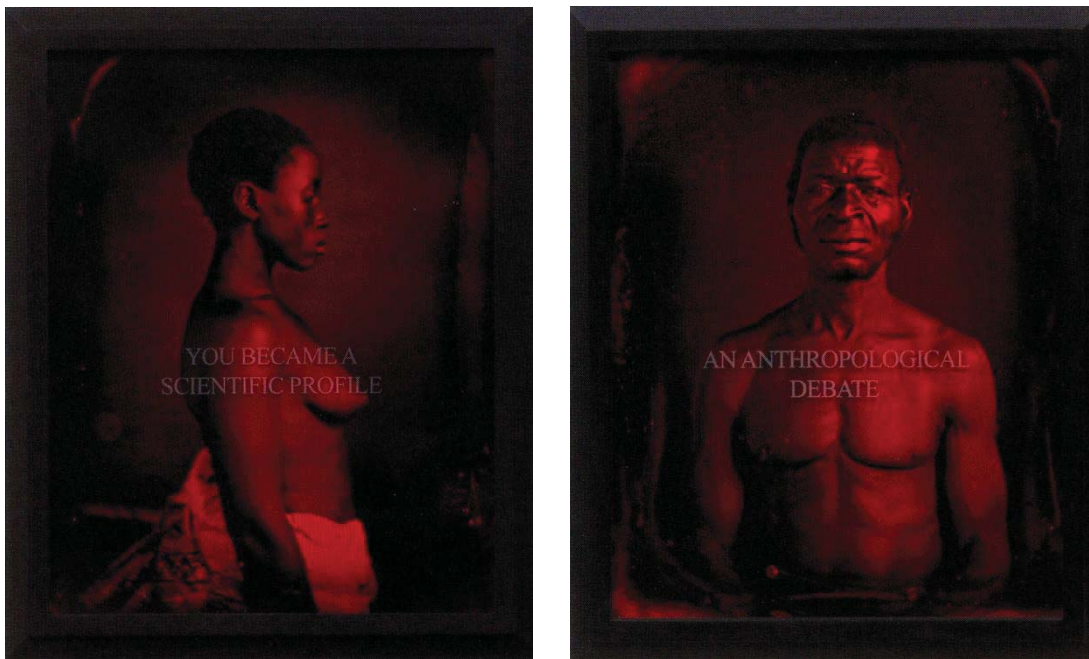


Imagen 37 | Imagen 38 | Izq. *You Became a Scientific Profile* | Der. *An Anthropological Debate* | Ambas imágenes realizadas por Weems, C.M., 1995-1996, de la serie *From Here I Saw What Happened and I Cried* [serie de 33 imágenes, c-print con texto de chorro de arena sobre vidrio, 67,9x55,8cm cada imagen] © Carrie Mae Weems

Nos detendremos un momento para tratar las primeras 5 imágenes de la serie, de las que reproducimos un par en este texto y que se caracterizan por su equivalencia con los primeros estudios antropológicos que se realizaban para clasificar las etnias y las razas: sujetos retratados en plano medio de frente o perfil, completa o parcialmente desnudos. ‘A finales de la década de 1860, T.H. Huxley y John Lamprey sistematizaron una serie de normas para la realización de fotografías etnológicas. El modelo desnudo debía posar de pie y sentado, completamente de frente o de perfil.’ (Ewing, 1996) Aunque Huxley y Lamprey, a diferencia

de estas imágenes, incluían herramientas de medición en sus fotografías, establecieron las bases metodológicas para determinar la morfología de los individuos procedentes de las colonias, que más allá de sólo diferencias físicas, indicaban el carácter moral, la capacidad intelectual y la jerarquía dentro de la clasificación de las razas humanas. Las frases utilizadas por Weems para referirse a los sujetos fotografiados, sugieren la finalidad misma de las imágenes: *You Became A Scientific Profile*, *An Anthropological Debate*, & *A Photographic Subject*¹³⁵.

Estos retratos no difieren de los realizados a otros sujetos de culturas o comunidades diferentes, lo que reafirma el carácter taxonómico de categorizar generalidades, más que de referirse a individualidades. La fotografía antropológica colonial dice más del fotógrafo que del sujeto fotografiado; es un fiel reflejo de los intereses del fotógrafo y de los de la sociedad a la que pertenece, ya que su actividad es influenciada por las intenciones económicas, políticas y culturales de una época, poniendo al servicio de las mismas, los conceptos y deducciones obtenidos a través del estudio y observación de las razas humanas. Desde los comienzos de la actividad antropológica colonial, ha sido discutido el hecho de que son los propios colonialistas los que miran *al otro* para categorizar su imagen, sin dar oportunidad a que este se mire a sí mismo o que pueda tener voz y voto al formar parte de esa comunidad científica que se encargaba de jerarquizar y clasificar las comunidades étnicas. El trabajo de Weems es una mirada crítica al pasado, que pretende dar un giro a esa percepción acerca del *otro*, al poner en evidencia la marginalización y estigmatización de la que ha sido víctima el

¹³⁵ Podría traducirse como: *Usted se convirtió en un perfil científico, Un debate antropológico, Y un tema fotográfico.*

otro-afroamericano: ‘So, I wanted to intervene in that by giving a voice to a subject that historically has had no voice.’ (MoMA. The Collection, 2010)¹³⁶

Su trabajo nos enfrenta de una manera poética y a la vez lamentable, a una realidad latente de nuestro pasado, nos da una imagen global de la historia desde otro punto de vista, que es mucho menos benevolente que los divulgados oficialmente, dando un vuelco a aquellos estereotipos y clichés culturales que se han articulado a través de la historia y que hoy en día siguen vigentes en nuestra cultura. Tal como lo expresa Rosa Olivares acerca del trabajo de la artista:

(...) la historia pasada ya ha sucedido. Sin embargo de ella solo conocemos fragmentos, interpretaciones, una mirada que nos han dado impuesta. Sería conveniente reescribir esa historia, recuperar otras miradas, otras subjetividades y completar así una narración hasta ahora parcial. Y, en ese caso, con esta intervención en el trascurso histórico modificaríamos el presente y el futuro, al tener un conocimiento mayor del pasado. (Olivares, 2010, p. 36)

Maryam Jafri. La correlación de archivos documentales.

El trabajo creativo de [Maryam Jafri](#)¹³⁷ se desenvuelve en el terreno del vídeo, la fotografía y el performance. En cuanto sus proyectos fotográficos, estos están directamente relacionados con archivos documentales e históricos, los cuales retoma como base visual e

¹³⁶ Podría traducirse como: ‘Por tanto, quería dar una voz a un tema que a lo largo de la historia no ha tenido la oportunidad de tenerla.’ Referencia tomada de las grabaciones multimedia de la Colección Open Ends (1960-2000) del MoMA de Nueva York: MoMA. The Collection. (2010). *From Here I Saw What Happened and I Cried. Carrie Mae Weems*. Recuperado el 25 de Enero de 2012, de http://www.moma.org: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=45579

ideológica para desarrollar su obra. En la página web de Jafri se define su propuesta artística de la siguiente manera: ‘(...) her artworks are often marked by a visual language poised between film and theater and a series of narrative experiments oscillating between script and document, fragment and whole.’¹³⁸ (Jafri)

De especial relevancia para nuestra tesis es *[Independence Day 1936-1967](#)*, una foto-instalación que la artista comenzó en 2009 y en la que continúa trabajando en la actualidad. En ella, Jafri ha recogido hasta la fecha, alrededor de 47 fotografías en blanco y negro y de pequeño formato, provenientes de los archivos nacionales y agencias de comunicación de países africanos y asiáticos con relación con sus actos protocolarios de independencia. Entre los países de los que ha ido recogiendo documentación se encuentran entre otros, Indonesia, Vietnam, India, Ghana, Senegal, Pakistán, Siria, Malasia, Kenia, Tanzania y Argelia. Todos ellos, estados cuya historia reciente está enmarcada por un yugo colonial que ha subsistido hasta el s.XX.

El trabajo de esta artista comienza con la búsqueda de estos archivos para elaborar una instalación fotográfica, en la que ‘compara las similitudes de esas ceremonias y rituales políticos, que lejos de tener una identidad propia, imitan a sus antiguos colonos, en un modelo que se repite de forma insistente en países y continentes (...)’¹³⁹ (CAAC, 2012) El momento histórico escogido por Jafri es la celebración, tal como el título mismo de la obra

¹³⁷ Maryam Jafri nació en Karachi, Pakistán, 1972. Vive y trabaja entre Nueva York, USA y Copenhague, Dinamarca. Para más información acerca de ésta artista, dirigirse a Jafri, M. (s.f.). *Página del artista [online] en Internet*. Recuperado el 25 de Abril de 2012, de <http://www.maryamjafri.net>

¹³⁸ Podría traducirse como: ‘(...) sus proyectos artísticos se caracterizan por un lenguaje visual que a menudo se instala a medio camino entre el cine y el teatro; y por una serie de experimentos narrativos que oscilan entre el guión y el documento, el fragmento y el todo.’ Jafri, M. (s.f.).

¹³⁹ CAAC. (Febrero de 2012). *Maryam Jafri. Sombras coloniales*. Recuperado el 25 de Abril de 2012, de Centro Andaluz de Arte Contemporáneo: <http://www.caac.es/>

Imagen 39 | Jafri, M.,
2009-trabajo en proceso,
*Julius Nyerere, Before
his Speech, 9 December
1961, Tanzania*, de la
serie *Independence Day
1936-1967* [impresión
de inyección de tinta,
14,8x21cm aprox.]
© Maryam Jafri



Imagen 40 | Jafri, M.,
2009-trabajo en proceso,
*Saluting the New Flag,
12 December 1963,
Kenya*, de la serie
*Independence Day
1936-1967* [impresión
de inyección de tinta,
14,8x21cm aprox.] ©
Maryam Jafri



revela, del Día de la Independencia, en la que el país colonizador devuelve la soberanía al territorio recién emancipado. Jafri utiliza las fotografías originales encontradas en los archivos, en blanco y negro, con planos generales que nos permiten observar tanto a los protagonistas como a una parte de los espectadores. La artista realiza ampliaciones de una medida más o menos equivalente entre sí, manteniendo el pequeño formato, sin superar la media cuartilla. Tanto en esta pieza, como en otros trabajos de Jafri, las imágenes que nos

muestra son tan similares que si se suprimen los nombres, fechas y lugares de procedencia, se tornarían completamente atemporales, con episodios que reflejan lecturas idénticas.

Para la instalación de estas 47 fotografías, Jafri agrupa todas las imágenes en pequeños conjuntos según la acción que se está conmemorando, pero permitiendo tener una lectura general en la que nos lleva a través de diferentes lugares y actos de ese momento histórico. Los nombres de las clasificaciones de las fotografías son: *Prologue, Negotiations, Airport, At the Stadium, Parades, At the Parliament, Celebrations and Address to the Nation*.¹⁴⁰ La serie *Parades*, por ejemplo, está compuesta por nueve fotografías, y en cuatro de ellas se observan cuatro coches descapotables en primer plano, con los nuevos dirigentes saludando a la población colocada al costado de la calle con apariencia de júbilo y sosteniendo las banderas en un claro simbolismo patriótico. Se observa también que el conductor de cada coche es un militar y en las dos últimas fotografías, el nuevo gobernante está acompañado por el saliente. Son cuatro imágenes muy similares que sin embargo, corresponden a cuatro países y fechas diferentes: *Vietnam, 1955/56; Tanzania, 1961; Malasia, 1957 y Kenia, 1963*. Otro de los conjuntos que relaciona la artista, está igualmente compuesto por nueve fotografías, que nos presenta bajo el título *Celebrations*; tres de las imágenes son tomas de reuniones privadas, en ellas la élite del nuevo gobierno se congrega con el antiguo. Por raza y vestimenta militar, determinamos inmediatamente cuales son los antiguos colonizadores en comparación con el gobierno entrante, que utiliza trajes ceremoniales -aunque no militares- y en dos de las imágenes, se observan trajes tradicionales pertenecientes a la cultura más tradicional del país emancipado. Nuevamente, dichas fotografías, a pesar de la diferencia del

¹⁴⁰ Podría traducirse como: 'Prólogo, Negociaciones, Aeropuerto, En el estadio, Desfiles, En el Parlamento, Celebraciones y Dirigiéndose a la nación.' Para obtener una información más completa acerca de cada una de las fotografías que se agrupan en dichas clasificaciones, dirigirse a Jafri, M. (s.f.). *Página del artista [online] en Internet*. Recuperado el 25 de Abril de 2012, de: http://www.maryamjafri.net/indepDay/jafri_ID_Handout.pdf

vestuario, se perciben como imágenes de naturaleza gubernamental, en la que la seriedad, la formalidad y la masculinidad están presentes. Imágenes similares pero en contextos diferentes y que pertenecen a tres países heterogéneos: [*Siria, 1946; India, 1947 y Congo, 1960.*](#)

At the Stadium, está compuesta por cuatro fotografías, dos de las cuales reproducimos en éste texto. La primera de ellas [*Julius Nyerere Before his Speech, 9 December 1961, Tanzania.*](#) y la siguiente [*Saluting the New Flag, 12 December 1963, Kenya.*](#)¹⁴¹ En las dos imágenes se observa un momento solemne, en el que el nuevo gobernante está de pie junto a la antigua jerarquía colonizadora, en un acto conmemorativo público, que reúne a una parte de la población. En ambos casos, el gobierno saliente mantiene los uniformes militares blancos mientras que el entrante opta por trajes civiles: Julius Nyerere¹⁴² aparece en la [*imagen 39*](#) con un vestido típico tanzano; y en la [*imagen 40*](#), Jomo Kenyatta¹⁴³ lleva vestiduras occidentales pero con un sombrero identificativo keniano. Ambas naciones sostienen una larga historia de colonización, que pasó de manos alemanas en el s.XIX al dominio del imperio británico a finales del mismo siglo, en el caso de Kenia, y principios del XX en el caso de Tanzania. Estos estados se independizaron pacíficamente y mantuvieron nexos políticos británicos en los primeros años de su proclamada

¹⁴¹ Podría traducirse como: '*Julius Nyerere antes de su discurso, 9 de diciembre 1961. Tanzania.*' y '*Saludando a la nueva bandera, 12 de diciembre 1963. Kenia.*'

¹⁴² Julius Kambarage Nyerere (Boutiama, Tanzania, 1922 – Londres, UK, 1999) es uno de los grandes líderes de la África negra, presidente de la Tanganica independiente (1962-1964) y de la Federación de Tanzania (1964-1985). *Wikipedia*. (s.f.). Recuperado el 3 de Julio de 2012, de: http://es.wikipedia.org/wiki/Julius_Nyerere

¹⁴³ Aunque Maryam Jafri no añade un pie de página para ésta fotografía, deducimos por las fechas que el personaje central es Jomo Kenyatta (Ichaweri, 1892 – Mombasa, Kenia, 1978), quien fue el líder principal de la fuerza política que llevó a la independencia a Kenia. Fue primer ministro (1963-1964) y posteriormente presidente de Kenia (1964-1978). *Wikipedia*. (s.f.). Recuperado el 3 de Julio de 2012, de: http://es.wikipedia.org/wiki/Jomo_Kenyatta

independencia; de allí que ambas fotografías, así como muchas imágenes de la serie, enseñan la transición de un gobierno hacia otro con aparente tranquilidad, son imágenes en las que se entrega el mando del poder pacíficamente, en un acuerdo realizado entre ambas entidades, colonos y colonizados.

La estética del material fotográfico reunido por Jafri es completamente documental. La artista actúa como una curadora sin intervenir estéticamente en las fotografías, sino haciendo una selección de imágenes que son correspondientes entre ellas y definiendo la utilización del espacio en el que son exhibidas. Las fotografías escogidas por Jafri no difieren de un territorio a otro, sino todo lo contrario, los ritos y celebraciones realizadas para el Día de la Independencia se llevan a cabo de manera análoga; son países disímiles pero con una estructura colonial compartida, que evidencia que el gobierno saliente es quien ha organizado los festejos.

The photographic material is strikingly similar despite disparate geographical and temporal origins as it reveals a political model exported from Europe and in the process of being cloned throughout the world. The photo installation emerges as a topology, poised somewhere between a grid and a storyboard.¹⁴⁴ (Jafri)

Jafri se interesa por el momento y el día justo, en el que un país colonizado se convierte en una nación o estado soberano (Jafri)¹⁴⁵, pero en cuyo proceso se vislumbran una serie de

¹⁴⁴ Podría traducirse como: El material fotográfico es muy similar, pese a que las imágenes provienen de diferentes orígenes geográficos y temporales revelando así, un modelo político exportado desde Europa y perpetuado en el conjunto de sus colonias alrededor del mundo. La instalación fotográfica de Jafri, surge como una topología, que evidencia que todo ha sido preparado en algún lugar como una red y a su vez como un guión gráfico. Jafri, M. (s.f.). *Página del artista [online] en Internet*. Recuperado el 25 de Abril de 2012, de <http://www.maryamjafri.net>

¹⁴⁵ Jafri, M. (s.f.).

códigos y rituales que han sido íntegramente asimilados o impuestos en el país emancipado.

Esta serie fotográfica nos remite hacia dos afirmaciones inquietantes: por una parte, percibimos que la semejanza de las celebraciones se debe a que los países organizadores provienen del mismo contexto geográfico, que es Europa como centralizador del poder y máximo colonizador; y por otra, entrevemos la continua influencia de dichos países, inclusive el primer día de declaración de independencia, lo que deja entreabierto el debate de la real autonomía, soberanía y autoridad del gobierno emergente. La curadora Bettina Steinbrugge afirma:

Jafri vuelve su mirada hacia las evidencias visuales de momentos históricos específicos para hacer visible, a través de enfoques concisos de evidencias concretas, lo que existe hoy, las estructuras sociales e históricas abstractas y difíciles de asimilar, quizás inconscientes. Su modo de proceder nunca pretende ser moralizador, sino rechazar, de forma analítica y abierta, la mirada colonial. No se trata de la historia de un país o de determinadas personas en particular, sino del relato de las correlaciones.’ (CAAC, 2012)¹⁴⁶

En el trabajo de Jafri, más allá de reproducir los estereotipos e imaginarios relacionados con la época colonial y con el retrato antropológico, de lo que trata, es de vislumbrar las estructuras que sostienen estos imaginarios, cuyas particularidades están relacionadas con las consecuencias y las repercusiones simbólicas de hechos históricos concretos. Jafri da un paso más adelante en la historia de la representación para instalarse en el momento justo de la transición a la independencia, en el momento justo en que la identidad nacional entra en juego y que ha sido analizado pocas veces en términos estéticos, y por donde también se ha

¹⁴⁶ CAAC. (Febrero de 2012). *Maryam Jafri. Sombras coloniales*. Recuperado el 25 de Abril de 2012, de Centro Andaluz de Arte Contemporáneo: <http://www.caac.es/>

filtrado la influencia del yugo colonialista. Sólo la distancia temporal con el pasado permite relacionar la estética y el concepto detrás de estas imágenes, para entrever los hilos invisibles que entretejen dichas estructuras, y así dar otra lectura a eventos que sentamos por irrefutables, que presuponemos como una totalidad absoluta.

El ejercicio artístico de la autora trata, entonces, más allá de la simple presentación del archivo. Tal como lo manifiesta la curadora Patricia Reed, Jafri ‘(...) moves through, around and against documents and social/historical facts’¹⁴⁷ (Reed, 2009) y nos plantea nuevas perspectivas y maneras de contemplación de hechos determinantes en el pasado. La artista afirma en la misma conversación con Reed:

I definitely aim to work around documents, that is, to transform them and not just represent them. (...) I’m not interested in reducing the artistic process to mere research. Artistic research differs from research in the social or physical sciences in that art can open up a fantastical space where imprecision, ambiguity, and contradiction—the very things that the natural or social sciences avoid—come into play.¹⁴⁸ (Reed, 2009)

¹⁴⁷ Podría traducirse como: ‘(...) se mueve a través, alrededor y en contra de los documentos y los hechos sociales e históricos.’ Reed, P. (Enero de 2009). *Through, around, and against the document. Maryam Jafri in conversation with Patricia Reed*. Recuperado el 25 de Abril de 2012, de Patricia Reed: <http://www.aestheticmanagement.com/through-around-and-against-the-document/>

¹⁴⁸ Podría traducirse como: Definitivamente tengo como objetivo trabajar alrededor de los documentos, esto es, transformarlos y no solo representarlos. (...) Yo no estoy interesada en reducir el proceso artístico a la simple investigación, sino que difiere profundamente de la pesquisa en ciencias sociales o físicas, ya que el arte puede abrir un espacio fantástico, donde la imprecisión, la ambigüedad y la contradicción —de muchas cosas que las ciencias naturales y sociales evitan— entran en juego. Reed, P. (Enero de 2009).

Ficciones históricas, ficciones personales

Yinka Shonibare. El dandi africano.

[Yinka Shonibare](#)¹⁴⁹ es un artista multidisciplinario que se vale de diversas técnicas para presentar su trabajo, realizando exploraciones en el terreno del colonialismo y del post-colonialismo dentro del contexto contemporáneo de la globalización.



Imagen 41 | Shonibare, Y., 1998, de la serie *Diary of a Victorian Dandy, 17.00 Hours*
[c-print, 122x183cm] @ Yinka Shonibare.

¹⁴⁹ Yinka Shonibare nació en 1962 en Londres. Cuando tenía tres años su familia se trasladó a Lagos, Nigeria y regresó al Reino Unido con 16 años; desde entonces es en Londres donde vive y trabaja. Shonibare, dado su propio cruce cultural que es fundamental en su trabajo, se refiere a él mismo como un *híbrido-post-colonial*. Para más información acerca de éste artista dirigirse a Shonibare MBE, Y. (s.f.). *Página del artista [online] en Internet*. Recuperado el 25 de Marzo de 2012, de <http://www.yinkashonibaremb.com>

Sus primeros proyectos fotográficos se remontan a 1997, cuando comenzó a realizar autorretratos que reproducían escenas de la pintura costumbrista, neoclasicista y rococó europea. Shonibare es de ascendencia africana, de raza negra, lo que supone en sus autorretratos fotográficos de calidad pictórica, una hibridación y un trasvase cultural de una imagen que cuestiona y parodia la construcción de la simbología que hemos heredado.

Para nuestra tesis nos interesa como referente dos de sus obras, el primer autorretrato fotográfico que realizó: [*Untitled \[reproduced Baroque frame\]*](#), 1997 y la serie [*Diary of a Victorian Dandy*](#), 1998. Ambos proyectos son de gran formato y se caracterizan, al igual que toda su obra, por una puesta en escena muy elaborada y teatral, que inmediatamente captura la mirada del espectador, por la cantidad de detalles en cuanto a personajes, accesorios, vestimentas, peinados, etc. Ambos trabajos se basan en la pintura de la época rococó y victoriana, reproduciendo perfectamente el espíritu de estos periodos. Una de las características del trabajo de Shonibare es la utilización de telas africanas en vestidos victorianos, que sin embargo, en ésta ocasión, dan paso a colores muchísimo más sobrios, que representan fielmente el estilo inglés y en donde el único punto de inflexión visual viene dado por la presencia del propio artista dentro de sus escenas fotográficas.

[*Untitled \[reproduced Baroque frame\]*](#), 1997, es un retrato muy similar a la pintura de [*William Hogarth*](#), titulada [*The Bench*](#), 1758¹⁵⁰, de un tribunal de la época, en el que sobresale

¹⁵⁰ Obras de artistas como Jean-Honoré Fragonard, Thomas Gainsborough o Goya, son reinterpretados en la obra de Shonibare. En este caso, dos de sus fotografías aluden a la obra del artista británico [*William Hogarth*](#) [1697-1764], que se caracterizó por representar escenas costumbristas cargadas de sátira y mordacidad. Parte de la obra de Hogarth trata el tema de las *costumbres morales modernas*, cuyo enfoque estaba dirigido a la crítica social de los hábitos al interior de la sociedad burguesa. El aporte de Hogarth a la pintura inglesa es indudable, ya que hasta entonces se había referido solo a mitologías, héroes o temas religiosos, mientras que el artista comenzó a tratar temáticas de su propia contemporaneidad. Referencias tomadas de: Style, (2004); Mejía I, (2009); Vidal Oliveras, (2007); *William Hogarth. The Painting Collection*. (s.f.). Recuperado el 13 de Abril de 2012, de The National Gallery: <http://www.nationalgallery.org.uk/artists/william-hogarth>

un personaje sentado delante de sus compañeros, en posición de tres cuartos y plano medio. Shonibare solo presenta el personaje central, adicionando un fondo decorado con una cortina, que da apariencia de privacidad a la escena. *Diary of a Victorian Dandy*, 1998, son cinco fotografías en plano general, que representan la rutina de un *dandi africano*¹⁵¹ en diferentes momentos del día en el interior de una gran casa victoriana: una escena de hombres reunidos en la biblioteca a los que observan las criadas a las 14:00h; otra jugando billar cuyo protagonista lleva un pendiente, más propio de los piratas que de los ingleses victorianos; a las 17.00h, otra en una orgía a las 03:00h o una más que recuerda otra pintura de Hogarth, titulada *The Toilette* o *The Countess's Morning Levee*, ca.1743¹⁵²; donde los

¹⁵¹ Según la definición de Wikipedia, la palabra *dandi* -*dandy* en inglés- pertenece a la corriente del *dandismo*; tuvo su origen en la sociedad inglesa victoriana a finales del s. XVIII. Se utiliza para denotar a una persona elegante, original y refinada en extremo, con gustos meticulosos acerca de la vestimenta, cultivada intelectualmente, con buenas maneras, clase y distinción, aunque muchas veces ajena a los problemas del pueblo. *Wikipedia*. (s.f.). Recuperado el 28 de Mayo de 2012, de <http://es.wikipedia.org/wiki/Dandi>.

La expresión *The African Dandi*, que podría traducirse como *El dandi africano*, es una expresión que denota en sí misma la incongruencia de su uso. El contexto contemporáneo permitiría tal afirmación, ya que nos ubicamos en un escenario pleno de identificaciones e hibridaciones hacia varios movimientos de diferentes épocas y procedencias, lo que sería impensable en la época en la que surgió el *dandismo* esencial. Dicha expresión es el título del ensayo de Angela McRobbie publicado en conjunto con la instalación del proyecto *Diary of a Victorian Dandy*, presentado en las estaciones del metro de Londres en Octubre de 1998. Para más información dirigirse a: McRobbie, A. (1998). *The African Dandy*. Recuperado el 24 de Mayo de 2012, de Iniva (Institute of International Visual Arts): http://www.iniva.org/library/archive/people/m/mcrobbe_angela/the_african_dandy

¹⁵² *The Toilette* o *The Countess's Morning Levee*, 1743, es una de las seis pinturas de William Hogarth que pertenecen a la serie *Marriage à-la-mode*, 1745. En esta serie Hogarth narra episodios de la vida de un noble en la ruina y su joven prometida burguesa. En términos generales, la serie de Hogarth es una denuncia moralizante sobre las consecuencias de los matrimonios acordados por dinero entre las clases altas inglesas. La historia comienza con el contrato de la boda, pasando por las peleas entre los esposos, engaños con amantes, hasta terminar con el suicidio de la condesa. *The Countess's Morning Levee* o *El despertar de la Condesa*, corresponde a la cuarta pintura de la serie, y muestra una escena de un grupo burgués rodeando a la condesa y disfrutando de la pintura y la música al interior de un palacete burgués, mientras un criado de raza negra sirve a los asistentes. Un claro contrapunto a la reinterpretación de Shonibare, en donde el personaje de raza negra es el centro de atención, ejecutando el papel de la condesa en la pintura original.

personajes se reúnen en una sala de música en señal de alabanza a su anfitrión, que a lo largo de todas las imágenes es nada menos que el propio Shonibare. ‘The slow motion implied by the photographs in each plate, and the positioning of Shonibare at the centre with everybody’s gaze turned toward him, implies that he is the object of desire, the dandy and playboy.’¹⁵³ (Guldemond, J., [eds.], 2004, p.22)



Imagen 42 | Shonibare, Y., 1998, de la serie *Diary of a Victorian Dandy, 21.00 Hours*

[c-print, 122x183cm] @ Yinka Shonibare

¹⁵³ Podría traducirse como: ‘El movimiento lento implícito en las fotografías que se suceden en diferentes platós, y el posicionamiento de Shonibare como centro de atención hacia el cual se dirigen todas las miradas, implica que es el objeto principal de deseo, el dandi y el playboy.’ Fragmento del ensayo de Manthia Diawara, titulado *Independence Cha Cha CHa. The art of Yinka Shonibare*, que se encuentra en el libro Guldemond, J. & et al [eds.], (2004), p.22

Es precisamente la presencia del artista como protagonista de sus fotografías, lo que pone en evidencia la parodia detrás de la imagen. Shonibare a lo largo de todas las puestas en escena, emula al perfecto hombre victoriano, con el traje y la postura de las pinturas de la época, y que él nos trae de vuelta a la contemporaneidad a través de la imitación y el performance. (Guldemon, J. et al [eds.], 2004, p.23)

La época victoriana fue paralela al esplendor inglés sobre sus colonias, caracterizada por una máxima expansión económica e industrial, pero cuya sociedad, según las pinturas que influyen a Shonibare, estaba más centrada en la diversión en el interior de la aristocracia que de las divisiones y fracturas simbólicas generadas a partir del colonialismo. No es baladí la referencia de Shonibare a la pintura de [Hogarth](#), ya que retoma una obra que es crítica hacia la propia sociedad burguesa, para imponer un nuevo matiz que acentúa el carácter satírico de la obra, al ser el propio artista el protagonista de la serie, un sujeto perteneciente a una de las antiguas colonias inglesas que reclama su papel de protagonista y que efectivamente, es atendido por sus antiguos colonizadores. Una iconografía teatral en la que el artista juega el papel del *otro*, en éste caso el *otro-inglés*, al adquirir la personalidad de éste e identificarse con su pasado, al mimetizar sus rasgos aunque preservando su carácter más identificativo: su color de piel. Tal como afirma Angela McRobbie:

In fact it is only possible to 'read' the images by seeing the African dandy as a contemporary metaphor for the dynamics of race and social mobility in Britain in late 1990's. This becomes more apparent as the images progress through the day.¹⁵⁴
(McRobbie, 1998)

¹⁵⁴ Podría traducirse como: De hecho, solo es posible hacer una lectura del dandi africano como una metáfora contemporánea, debido al dinamismo de la raza y la movilidad social en la Gran Bretaña de finales de los 90s. Esto se hace más evidente por la evolución de las imágenes a través del día.

Sólo nuestra época actual nos permite realizar estas revisiones al pasado, porque históricamente habría sido improbable que sucedieran. Shonibare, por medio de la parodia y la recontextualización, reclama un rol protagónico que juega como una metáfora del protagonismo de los países africanos en la estructura económica y política de Gran Bretaña, un papel que nunca ha sido concedido oficialmente pero que revela en el trascurso de la historia la importancia económica que supusieron las colonias africanas para las nuevas estructuras pre-capitalistas europeas. Shonibare define una identidad victoriana que también se construye con relación al colonialismo y la esclavitud, y que él mismo reclama para sí en virtud de las prolongadas relaciones entre Europa y África. (Guldemon, J. et al [eds.], 2004, p.23)

Shonibare realiza continuamente una compleja mezcla de choques culturales. No sólo es el concepto de transmisión de las imágenes, estilos y pautas estéticas a través del tiempo el que opera aquí sino, también, el de su reubicación contextual. Y ésta orienta inevitablemente la reflexión sobre el arte hacia las esferas de lo social y de lo político. (Mejía I., 2009, p.119)

Una reflexión sobre las relaciones de los países involucrados en el contexto colonial, derribando las lecturas convencionales sobre lo considerado africano, en un juego de ambigüedad entre realidad y representación que explora nuevas identidades.

Lorna Simpson. Los usos velados del lenguaje.

[Lorna Simpson](#)¹⁵⁵ es una de las fotógrafas y videoartistas más representativas de la cultura visual afroamericana. Sus imágenes poéticas giran en torno a la identidad y la memoria de la raza negra, en especial la de la mujer, utilizando siempre el lenguaje en conjugación con la imagen, con la intención de plantear cuestiones filosóficas y políticas acerca de la percepción y la manera como son vistas las mujeres negras dentro del contexto histórico y social, y al mismo tiempo, la manera como ellas se ven a sí mismas, partiendo de la propia percepción de la artista y de su entorno como afroamericana. Más que una reivindicación acerca de las diferencias entre razas, su trabajo trata de la construcción identitaria en la que todos estamos implicados y en la que tanto el lenguaje como la imagen fotográfica han sido decisivos.

La mayoría de las obras de Lorna Simpson se caracterizan por la sutilidad de los elementos con los cuales trabaja, sin embargo, sus primeros trabajos mantienen cierta dureza y carácter de denuncia que será matizada en sus obras posteriores (Gili & Fernández-Cid, 2004, p.21) Precisamente nos detendremos en algunas series del inicio de su carrera, realizadas en la segunda mitad de la década de los 80's y que son solamente un pequeño ejemplo del amplio repertorio de la artista en cuanto a estas temáticas: [Twenty Questions \[A Sampler\]](#), 1986, [Easy for Who to Say](#), 1989 y [Five Day Forecast](#), 1988. En ellas, utiliza imágenes austeras, con apariencia minimalista¹⁵⁶ (Weber, 1991, p. 133), que se caracterizan por ser repetitivas y fragmentadas, en las que solo cambia el texto. Frases cortas o palabras

¹⁵⁵ Lorna Simpson es una artista afroamericana, que nació en 1960 en Brooklyn, Nueva York, donde actualmente vive y trabaja. Para más información acerca de ésta artista, dirigirse a Simpson, L. (s.f.). *Página del artista [online] en Internet*. Recuperado el 12 de Abril de 2012, de <http://lsimpsonstudio.com/>

¹⁵⁶ El trabajo artístico de Simpson se desenvuelve dentro de la línea del arte conceptual, con guiños a otros movimientos, tales como el minimalismo que está presente en sus imágenes fotográficas, caracterizadas por la precisión, la economía de elementos, la sobriedad y la belleza.

se ubican tanto arriba como abajo de la imagen, pero especialmente las situadas en la parte inferior son las que denotan de significado a la obra.

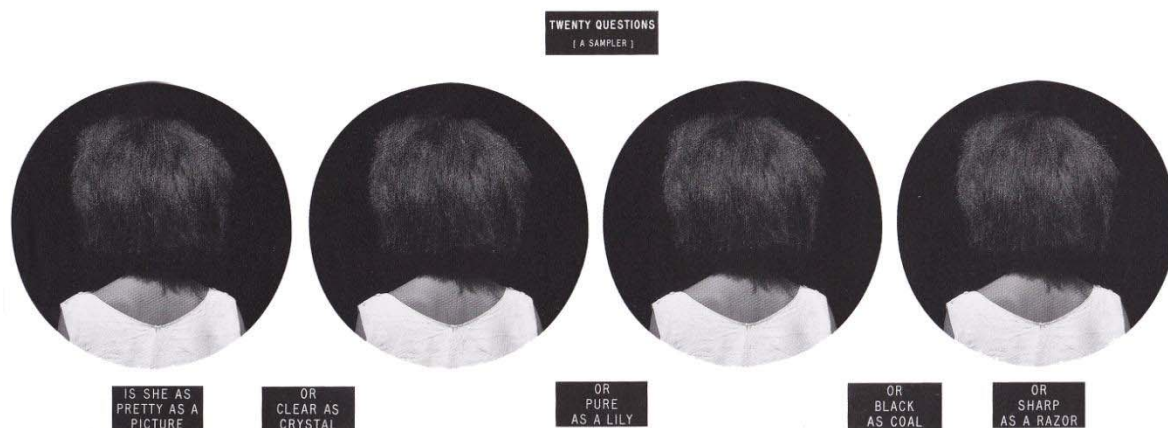


Imagen 43 | Simpson, L., 1986, *Twenty Questions [A Sampler]* [4 impresiones circulares en gelatina de plata, 6 placas plásticas grabadas, Ø 61cm cada imagen] © Lorna Simpson

Muchos de los trabajos de Simpson semejan juegos infantiles, en los cuales la artista se basa para enlazar palabra e imagen; es el caso de [*Twenty Questions \[A Sampler\]*](#), 1986, donde nos muestra cuatro fotografías circulares en blanco y negro, en las que una mujer negra da la espalda a la cámara, ocultando su identidad. La artista misma describe su imagen en una entrevista con la también artista y autora afroamericana Deborah Willis (Willis & Simpson, 1992):

The image is repeated four times, and below each one is a clichéd description: *is she as pretty as a picture....or black as coal...or sharp as a razor*, etc. By presenting these clichés about women, I'm dealing with the language of stereotypes.¹⁵⁷

En cada una de las frases se indaga por la identidad oculta de la mujer, hay una idea de

¹⁵⁷ Podría traducirse como: 'La imagen se repite cuatro veces y en la parte inferior de cada una de ellas hay una descripción cliché: *es ella tan bonita como una pintura...o negra como el carbón...o afilada como una cuchilla*, etc. Yo estoy tratando con el lenguaje de los estereotipos al presentar estos tópicos o clichés acerca de las mujeres.'

mutación de la semántica del lenguaje por la manera en que deriva el significado de una frase en otra. Son expresiones que pertenecen a un lenguaje estereotipado, y como en los juegos de los niños, se utilizan de manera naif, pero sin embargo conllevan toda una significación social vinculada al contexto en el que son utilizadas. Estas frases con relación a la imagen, parecieran anticipar la idea que tenemos de una persona, estereotipos que no revelan una única identidad, sino que son totalizadores y estigmatizantes del lenguaje.

Easy for Who to Say, 1989, también pertenece a esa clase de obras que parten de juegos infantiles donde se mezcla la herencia de la palabra hablada, la cual forma parte de una experiencia más espontánea, íntima e inmediata. Cinco retratos idénticos a color, de una mujer negra en la que su rostro está oculto tras cada una de las vocales que están escritas en color rojo. Debajo de las fotografías cinco frases que comienzan con la misma vocal a la que corresponde cada imagen: ‘A E I O U’ son las primeras letras que aprendemos del alfabeto y que de pequeños nos enseñaban a asociar a las cosas simples para ejercitar la pronunciación fonética: A de auto, E de enano, I de Iglesia...etc. Simpson hace la misma analogía, como ella misma lo dice ‘I tried to make it follow that formula (...)’¹⁵⁸ (Willis & Simpson, 1992), pero apela al significado de las palabras para utilizar aquellas que denotan una carga política y social: A de *Amnesia*, I de *Indiferencia*, O de *Omisión*...¹⁵⁹ Una acción que también rememora la enseñanza de nuevos lenguajes durante la época colonial, en la que ciertamente el idioma fue una estrategia de dominación que marcó diferencias en la forma y la semántica de las palabras, de las que se apropia para deconstruir y evidenciar esos límites de los cuales

¹⁵⁸ Podría traducirse como: ‘He tratado de hacerlo siguiendo la misma fórmula (...)’

¹⁵⁹ Aunque el idioma original que Simpson utiliza en esta obra es el inglés, utilizamos algunas palabras en castellano para ejemplificar más fácilmente el sentido que queremos transmitir. Las palabras empleadas en la obra original son: *Amnesia*, *Error*, *Indifference*, *Omision*, *Uncivil*. Podrían traducirse como: *Amnesia*, *Error*, *Indiferencia*, *Omisión*, *Incivil*.

hablaba el escritor James Baldwin: ‘The root function of language is to control the universe by describing it’.¹⁶⁰ (Baldwin, 1955, p.160)



Imagen 44 | Simpson, L., 1989, *Easy for Who to Say* [5 polaroids a color, 10 placas plásticas grabadas, 78,7x292,1cm] © Lorna Simpson

En *Five Day Forecast*, 1988, Simpson nos muestra cinco fotografías similares, en blanco y negro, en las que solo aparece el torso y los brazos cruzados de una mujer. Arriba de cada imagen, sobre placas negras hay grabados los días laborables de la semana y debajo de las fotografías, 10 palabras que comienzan con el prefijo *Mis*¹⁶¹ en inglés.

La artista nos presenta fragmentos de una realidad, de un cuerpo del cual solo vemos una parte y cuyo significado se entreteje también en los vacíos que deja la imagen. El rostro es el símbolo más representativo de la identidad de una persona, el cual nos es vedado en esta

¹⁶⁰ Podría traducirse como: ‘La función principal del lenguaje es controlar el universo para describirlo’. Esta es una cita del ensayo *Stranger in the Village*, del escritor afroamericano James Baldwin [Nueva York, EU, 1924- Saint-Paul de Vence, Francia, 1987], quien fue una de las influencias literarias en la juventud de Simpson y que determinó el carácter de su obra posterior y el uso específico del lenguaje en relación con la imagen. Simpson habla al respecto de sus influencias en la entrevista realizada por Deborah Willis en: Willis, D., & Simpson, L. (1992). *Lorna Simpson: Untitled 54*. San Francisco, Estados Unidos: The Friends of Photography.

¹⁶¹ El prefijo *Mis* en la lengua inglesa, significa hacer algo incorrectamente, equivocado, errado. En las palabras utilizadas por Lorna Simpson, cada una de ellas cambia su significado por el antónimo correspondiente: *Misdescription*: descripción incorrecta, *Misinformation*: desinformación, *Misidentify*: error al identificar, *Misconstrue*: tergiversar, *Mistranslate*: traducción errada, etc.

serie y a lo largo de todas las obras fotográficas de Simpson, lo que correspondería a varios niveles de significación. Por un lado, Simpson elimina la experiencia biográfica del retrato, al ocultar la identidad específica del individuo para hacer referencia a una experiencia más generalizada que acoge situaciones comunes de la comunidad afroamericana. En una conversación con Thelma Golden, Simpson especifica:

Golden: and so that body seems problematic on so many levels: absented, confused, misidentified, misread...

Simpson: (...) I' am trying to question the viewer's engagement with portraiture. When they experience a representation of a particular individual, what information do they think they're getting?¹⁶² (Jones, Golden, & Iles, 2002, p. 18)

Aunque la obra fotográfica de Simpson trate acerca del retrato, existe una experiencia de ausencia del sujeto, porque nunca lo vemos ni lo identificamos como tal. El cuerpo, se convierte entonces, en un vehículo para tratar totalidades que atañen a las representaciones de arquetipos de la mujer negra, en los que pasa a un segundo plano la identidad específica del individuo, porque toda la dimensión biográfica pasa a ser comunitaria.

Por otro lado, la artista pone de manifiesto la alienación a la que fueron sometidos los sujetos de raza negra durante la colonia y durante la esclavitud en la historia más reciente de Estados Unidos, los cuales fueron mercantilizados, serializados y clasificados según el género y según los oficios que podrían realizar. Kellie Jones escribe al respecto:

Considering the condition of black American servitude before as well as after 1865,

¹⁶² Podría traducirse como: Golden: y entonces, parece problemático éste cuerpo en muchos niveles: ausente, confuso, mal identificado, mal interpretado... | Simpson: (...) Yo estoy tratando de cuestionar el compromiso del espectador con el retrato. Cuando se experimenta una representación de un individuo en particular, qué información cree el espectador que está obteniendo de dicha representación?

hooks emphasizes the idea of blacks reduced to a collection of parts, aspects of the laboring body, by the whites whom they served. (...) this was their sole role during the past five centuries of the western history, as human machines.¹⁶³ (Jones, K. [ed.], 2011, p.87)

Esta negación del sujeto en la obra de Simpson, deconstruye la idea del retrato y de la representación fotográfica, aludiendo a un aspecto más social que trata la indiferencia hacia la individualidad del *otro*, hacia el entendimiento de la otra persona en toda su complejidad y no sólo como una *parte-objeto*, tal como lo sugiere Rosalind Krauss para designar estos elementos que componen las *máquinas sociales* en las que el individuo está inmerso en un engranaje que lo condiciona y organiza, pero al mismo tiempo, limita e inhibe el desarrollo de su propio deseo.¹⁶⁴ (Krauss, 2000, p.63)

Así mismo, estos fragmentos de mujeres también se refieren al cuerpo femenino visto desde una óptica mucho más instintiva, desde el deseo primario. Aunque Simpson no considera su trabajo dentro de las teorías feministas más conservadoras (Jones, Golden, & Iles, 2002, p.23-24) sí que parte de un feminismo más crítico, en el que la artista se apropia de ciertos conceptos para exhortar los estereotipos de sensualidad y sexualidad atribuidos al

¹⁶³ Podría traducirse como: Teniendo en cuenta la condición de la servidumbre afroamericana tanto antes como después de 1865, se enfatiza en la idea que las personas de raza negra se redujeron a una simple colección de partes, de fragmentos, aspectos del cuerpo trabajador que era útil para los hombres blancos a quienes servían. (...) ésta fue su única función durante los últimos cinco siglos de la historia occidental, como máquinas humanas. Kellie Jones escribe acerca de la obra de la artista, en el ensayo titulado *'[Un]Seen & Overheard: Pictures by Lorna Simpson'*, tomado del libro Jones, K. [ed.]. (2011).

¹⁶⁴ Rosalind Krauss retoma los conceptos empleados por Gilles Deleuze y Félix Guattari en el ensayo *Désireux Machines*, del libro Deleuze, G., & Guattari, F. (1972). *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie* (Vol. I). Paris: Éditions de Minuit. Estos pensadores franceses hacen referencia a la conexión entre la *máquina deseante*, considerada como un sistema de producir deseos y la *máquina social*, como un sistema económico y político de producción; cuya relación se canaliza a través de una economía basada en el dinero, pero no en el individuo.

cuerpo femenino, en este caso el de la mujer negra. En las tres obras fotográficas que aquí analizamos, así como en la mayoría de su series, desaparece toda intención erótica, estas mujeres visten ropas holgadas y de color blanco, un vestuario simple que remite a la pureza y la inocencia, y que reacciona en contra de la imagen histórica de la sexualidad disponible de la mujer, cuyo cuerpo es objeto de deseo, considerado solamente como *parte-objeto*.

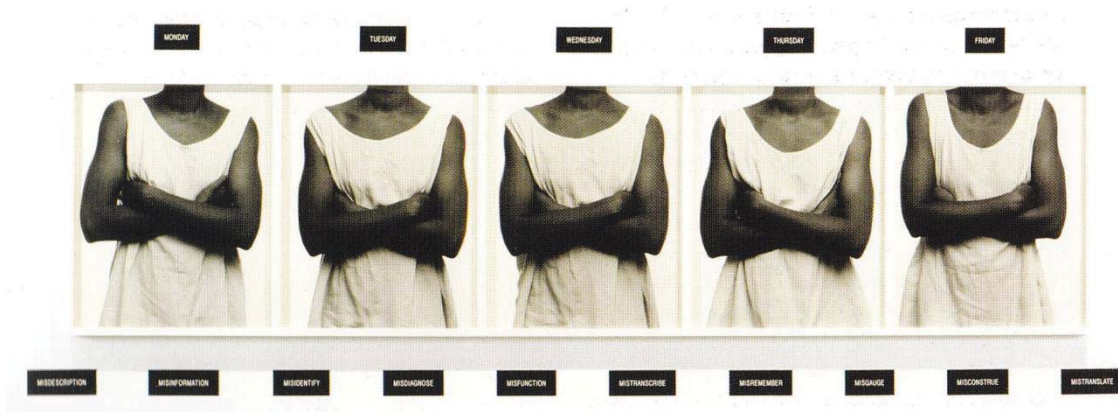


Imagen 45 | Simpson, L., 1988, *Five Day Forecast* [5 fotografías en blanco y negro en gelatina de plata, 15 placas plásticas grabadas, 50,8x305cm] © Lorna Simpson

Todas estas consideraciones y categorías que aborda el trabajo de Simpson se construyen a través de los estereotipos que hemos mantenido durante siglos en la memoria colectiva y que no aluden a referencias visuales de la fotografía antropológica pero sí que se enmarca en una serie de conceptos que hemos adquirido a través de la herencia colonial.

7 | Nuevos paradigmas, nuevos colonialismos

Capítulo 7. Nuevos paradigmas, nuevos colonialismos

Introducción

En ésta segunda parte dedicada a la fotografía contemporánea, analizamos el trabajo de diversos artistas que generan nuevas fotografías que surgen del contexto contemporáneo, pero que están relacionadas con el colonialismo.

Desde finales de los setenta, la práctica artística fotográfica no aparece tanto como una documentación de la realidad, sino como una indagación en las representaciones culturales. (Bravo, 2006, p.18) La posmodernidad se decanta por la destitución de los estereotipos, y la aparición en escena de la pluralidad, la hibridación y el multiculturalismo como características del sujeto y del contexto contemporáneo.

El poscolonialismo a su vez permite desvelar otra manera de realizar y de mirar las fotografías: devolviendo la mirada al que mira, posicionándose en el sitio del *otro*, en donde la observación es un proceso recíproco, que actúa en dos direcciones.

Bajo los títulos *La realidad fragmentada*, *Subvirtiendo imaginarios* y *Otros relatos, nuevas perspectivas*, recogemos las propuestas contemporáneas de un grupo de artistas de procedencias y ámbitos de acción diferentes.

En *La realidad fragmentada*, presentamos artistas que nos muestran historias alternativas, nuevas maneras de aproximarse al pasado y al presente, en un intento por descategorizar las clasificaciones establecidas en la época colonial, tal como lo mostraremos con el trabajo de Alfredo Jaar. Julie Moos, nos presentan desde la actualidad cómo las nociones de diferencia y de raza siguen imperando en nuestras sociedades. Y el trabajo excepcional del español Santiago Sierra, que asume directamente el papel del colonizador, de quien mira y ejerce su rol de dominación hacia el *otro*.

En *Subvirtiendo imaginarios*, los artistas desconfiguran el discurso colonial y se internan en la crítica poscolonial. Los conceptos claves de hibridación, transnacionalismo y multiculturalismo son inherentes a la obra de Guillermo Gómez-Peña, Dulce Pinzón y Samuel Fosso.

Por último, en *Otros relatos, nuevas perspectivas*, presentamos la obra de Nabil Boutros y Ken Lum, quienes hacen visibles los cuestionamientos relacionados con las nuevas formas de jerarquía, dominio y diferencia en nuestra contemporaneidad.

La realidad fragmentada

Julie Moos. La permanencia de los estereotipos.

Julie Moos¹⁶⁵ es una fotógrafa y escritora canadiense que vive en la actualidad en el sur de Estados Unidos. Desde los noventa, el trabajo fotográfico de esta artista se caracteriza por realizar series de retratos, que en los últimos años se han centrado en la composición de dos sujetos y los nexos que unen, y a su vez, distancian a dichos personajes. Aunque no hay

¹⁶⁵ Julie Moos nació en Ottawa, Canadá, en 1965. Ha vivido y estudiado en diferentes ciudades, como París, Nueva York y Montreal. Actualmente vive y trabaja en Birmingham, Alabama.

un énfasis narrativo en la serie de Moos, sí que existe una relación entre las personas retratadas que se mantiene en el conjunto de fotografías: ‘Her work allows us to compare and contrast individuals through a formalism that, to use Allan Sekula’s words, ‘neutralizes and renders equivalent’ its subjects whose relationship is otherwise made clear in the series title (...)’¹⁶⁶ (Walker, Julie Moos. *Monsanto Series*, 2002)

Moos explora la dualidad, en varios de los retratos fotográficos que elabora de manera serial, en la que dos personajes están sentados o de pie frente a la cámara, en actitud relajada pero con gestos poco expresivos, y que bien han sido elaborados en estudio o en exteriores. ‘Working within the familiar framework of formal variation (clothes, posture, facial expression) within a serial format (background, spacing, placement), Moos depicts aspects of American culture (...)’¹⁶⁷ (Fredericks & Freiser) Retratos que cambian de significación con los títulos que utiliza y que nos hacen dar una nueva lectura a su obra, explorando las ‘interdependencias y tensiones en las relaciones personales y económicas.’ (PHE03, 2004)

Domestic, 2001, es una serie de ocho imágenes que se enmarca dentro del mismo estilo de trabajo que Moos ha desarrollado en otras series fotográficas. Esta serie, así como toda la obra de esta artista, se caracteriza por una ejecución técnica y estilística impecable; ésta vez elaborada en estudio, con una cámara de gran formato que evidencia hasta los mínimos detalles de los sujetos retratados. Acompañados por una manejo de luz simple, sin

¹⁶⁶ Podría traducirse como: Su trabajo nos permite comparar y contrastar los individuos a través de un formalismo que, en palabras de Allan Sekula, ‘neutraliza y vuelve equivalente’ a los sujetos, cuya relación es aclarada de otra manera en el título de la serie (...)’ Walker, H. (Septiembre-Noviembre de 2002). *Julie Moos. Monsanto Series*. Recuperado el Agosto de 30 de 2012, de The Renaissance Society at the University of Chicago: www.renaissancesociety.org/site/Exhibitions/Essay-Julie-Moos-MonsantoSeries.19.html?printable=1

¹⁶⁷ Podría traducirse como: ‘Trabajando dentro de un marco familiar de variación formal (ropa, postura, expresión facial) dentro de un formato serial (fondo, espacio, colocación), Moos muestra aspectos de la cultura americana (...)’ Fredericks & Freiser . (s.f.). *Julie Moos*. Recuperado el 4 de Marzo de 2012, de Fredericks & Freiser Gallery: www.fredericksfreisergallery.com/artists/moos/index.html

dramatismos, que envuelve al sujeto y los distancia apenas del fondo de color gris que adiciona sobriedad a la escena. Es una imagen visualmente directa, inmediata, sin simulaciones ni ficciones.



Imagen 46 | Moos, J., 2001, *Julie & Tatíe*, de la serie *Domestic* [c-print, 101,6x132cm] © Julie Moos

En todas, menos una de las fotografías de la serie, un individuo de raza blanca se encuentra sentado al lado de alguien de ascendencia africana; ambos sujetos miran directamente a la cámara, es decir al espectador. La única imagen que difiere del resto es la titulada [*Julie & Tatíe*](#): el sujeto sentado al lado de la persona caucásica, es una mujer de raza mestiza y podríamos asumir que es latina o centroamericana o descendiente de personas de la parte sur del continente americano. Sólo al leer el título de la obra: *Domestic*, podemos comprender la relación, en primera instancia, laboral de estos sujetos; y nos vemos en la situación de definir quien trabaja para quien, quien es el jefe y quien el empleado *doméstico*.

Moos no aporta al espectador información adicional de los sujetos retratados que nos lleven a determinar la identidad laboral de cada uno. No existen informaciones periféricas en la imagen, son tal como observamos y todo lo que hacemos es conjeturar una presunción de verdad con base en nuestros propios estereotipos.

La artista descontextualiza los sujetos que fotografía, los lleva a otro terreno más neutral (Rinder, 2002, p.154), sin darnos pistas de lo que sucede en el espacio privado o de trabajo; sin embargo esto no impide un juicio de valor por parte del espectador. Sabemos por investigaciones posteriores, que en la mayoría de los casos, las amas de casa han trabajado y vivido con la familia del dueño durante varias décadas, pero sólo podemos adivinar los tipos de interacciones que estas personas han experimentado durante la convivencia. (Odita, 2002)

El momento preciso en que asumimos quien es quien en la fotografía, se presenta de forma casi automática e inmediata. Con solo mirar las imágenes ya pretendemos saber quién es el criado y quién el amo, quién es el propietario y quién el extranjero, porque también asumimos que el blanco es el nativo y el mestizo o negro es el inmigrante o descendiente de inmigrantes, que ha llegado de fuera para trabajar en el país. Lo entendemos así, porque son las imágenes que se han perpetuado a través de dos siglos en nuestra evocación gráfica, en nuestra memoria colectiva, o como apunta Susan Sontag, en la instrucción colectiva: ‘las ideologías crean archivos probatorios de imágenes, imágenes representativas, las cuales compendian ideas comunes de significación y desencadenan reflexiones y sentimientos predecibles.’ (Sontag, 2003, p.99-100) Una memoria que no tiene que ver con el recuerdo, o al menos no con un recuerdo personal sino con un conocimiento colectivo, que está mediado por intereses ajenos a nuestro entorno inmediato.

Eludiendo por un momento la diferencia de razas, el único rasgo distintivo entre ambos sujetos es el vestuario, ya que los gestos corporales y faciales son mínimos y no ayudan en

gran medida a establecer particularidades. En el retrato de *Julie & Tatie*, podríamos presumir, que la mujer de la derecha está vestida más informal que la de la izquierda y por tanto le adjudicaríamos el cargo de empleada. En esta imagen ratificaríamos el estereotipo: la mujer mestiza es la empleada doméstica. Sin embargo, en el retrato de *Lawrence & Dick*, el hombre blanco tiene el pantalón manchado de pintura, que le hace tener un aspecto más desaliñado que la persona de raza negra sentada a su derecha; y sin embargo seguimos bajo la sospecha de que él es el empleador. ¿Por qué? ¿Cuáles referentes nos llevan a esa conclusión? En la foto no hay trucajes, no hay simbolismos, dos personas sentadas a derecha e izquierda sin establecer jerarquías, pero nuestro bagaje visual y cultural ya nos anticipa a la realidad, nos atrae como un imán a todos los estereotipos que hemos acarreado durante cientos de años: imágenes heredadas de esclavos y amos, que hacen que nuestro juicio de valor acerca de las fotografías de Moos parezca evidente.

The class of each individual is not generally obvious here, which throws things into an interesting slant. We are forced to assume who the housekeeper and the homeowner might be, and unfortunately, our assumption rings true. Suddenly the photographs ask us to acknowledge and confront assumptions we may carry about class and race. (...) What is most significant about Moos' works is a world changes not so much on its surface as it does underneath.¹⁶⁸ (Odiña, 2002)

Igualmente importante es el contexto geográfico e histórico donde Moos desarrolla ésta obra, que es nada menos que la ciudad donde vive actualmente la propia artista:

¹⁶⁸ Podría traducirse como: La clase de cada individuo no suele ser evidente aquí, lo cual presenta un enfoque interesante. Nos vemos obligados a asumir quien podría ser el ama de llaves y quien podría ser el propietario, y por desgracia, nuestras suposiciones suenan verdaderas. De pronto, las fotografías nos piden reconocer y confrontar las suposiciones que podríamos tener acerca de la clase y la raza. (...) Lo más significativo de las obras de Moos, es un mundo que cambia, no tanto en su superficie como por debajo de ella.

Birmingham, Alabama. Un territorio complejo históricamente en cuando al conflicto racial, el cual alcanzó máxima tensión en la década de los 60's, con los movimientos anti raciales apoyados por Martin Luther King, Jr.¹⁶⁹ Birmingham fue una de las ciudades acérrimas de las ordenanzas segregacionistas, que mantenían y aseguraban por medio de la ley local y de la violencia, uno de los mayores grados de discriminación racial de Estados Unidos.



Imagen 47 | Moos, J., 2001, *Lawrence & Dick*, de la serie *Domestic* [c-print, 101,6x132cm] © Julie Moos

¹⁶⁹ Uno de los hechos más representativos de la ciudad se produjo el 16 de Abril de 1963, cuando Martin Luther King, Jr. fue detenido después de una protesta pacífica en contra de la segregación racial en ésta ciudad de Alabama. Desde su cautiverio escribió el famoso ensayo *Letter from Birmingham Jail* –podría traducirse como: *Carta desde la prisión de Birmingham*-, que tuvo importantes repercusiones para el movimiento liderado por Luther King. Referencias tomadas de: *Wikipedia*. (s.f.). Recuperado el el 3 de Marzo de 2012, de: http://es.wikipedia.org/wiki/Martin_Luther_King; Bass, J. (9 de Noviembre de 2007). *Letter from Birmingham Jail*. Recuperado el 3 de Marzo de 2012, de Encyclopedia of Alabama: www.encyclopediaofalabama.org/face/Article.jsp?id=h-1389

Hoy en día, en oposición a las cifras de los años 60', existe una amplia mayoría afroamericana en Birmingham; mientras que la raza blanca solo asciende a un 22% del total de la población de la ciudad.¹⁷⁰ (U.S. Census Bureau, 2010; Wikipedia). Sin embargo, podríamos afirmar, al mirar los retratos de Moos, que el poder económico de la ciudad parece seguir concentrado en el mismo tipo de población; a pesar de que los blancos actualmente constituyen, una minoría étnica en la ciudad.

Desde su ubicación, en el profundo sur de los Estados Unidos y en los albores del siglo XXI, estos retratos hacen pensar en la esclavitud, la discriminación y segregación racial y, más allá, en la compleja dinámica del poder por la que los sujetos dominantes y dominados basan una parte fundamental de su identidad en el otro. (PHE03, 2004)

Así pues, dentro de éste marco contextual las imágenes de Moos adquieren un fino matiz político. Imágenes realizadas en uno de los centros neurálgicos donde se perpetuaron las diferencias ocasionadas por el colonialismo y el esclavismo, y a raíz de los cuales parece evidente asumir en la actualidad, quien es quien en cada fotografía y hacer frente a supuestos acerca de la identidad de los individuos. 'While exploring, in Moos's words, 'the personal bond between employer and employee', they also bring into play the tension surrounding hierarchy, race and class.'¹⁷¹ (Williams [ed.], 2003, p.236)

¹⁷⁰ Según el Censo de 1960, de los Estados Unidos, en Birmingham, los afroamericanos constituían una minoría del 35% frente a la población blanca. Hoy en día, según el Censo del 2010, se calcula ésta diferencia de manera inversa: mientras la raza afroamericana ascendió a un 73,4%, la raza blanca ha disminuido casi tres veces con referencia a hace 50 años, con una población que no supera el 22,3%. Referencias tomadas de: U.S. Census Bureau. (2010). *2010 Census Interactive Population Search*. Recuperado el 3 de Marzo de 2012, de United States Census 2010: <http://2010.census.gov/2010census/popmap/ipmtext.php?fl=01>; Wikipedia. (s.f.). Recuperado el 3 de Marzo de 2012, de: http://es.wikipedia.org/wiki/Birmingham,_Alabama

¹⁷¹ Podría traducirse como: 'Al explorar, en palabras de Moos, 'la relación personal entre el empleador y el empleado', también pone sobre la mesa la tensión que rodea la jerarquía, la raza y la clase.' Hamza Walker escribe acerca de la obra de Julie Moos en la publicación: Williams [ed.], G. (2003), p.236

Fotografías plenamente contemporáneas, en cuanto los sujetos que nos presenta y la calidad estética del retrato. Sin embargo, en su esencia, son imágenes que están ancladas en el pasado y se mimetizan con fotografías del s.XIX, en las que el colono se fotografiaba con los salvajes.¹⁷² En las fotografías de Moos no existen diferencias determinantes de vestuario y la terminología colonialista ha cambiado drásticamente, pero el estigma sigue llevándose tatuado a la piel. No sólo porque la mayoría de trabajos domésticos siguen siendo realizados por personas pertenecientes al tercer mundo, sino por la lectura instantánea que hacemos de las imágenes y de la vida cotidiana, en la que los estereotipos se anteponen a la imagen, a la realidad.

Alfredo Jaar. Cantos desde África.

La obra de [Alfredo Jaar](#)¹⁷³ es multidisciplinaria. La fotografía es un elemento fundamental, aunque siempre en conjunto con otros medios que intensifican la fuerza de su discurso. No obstante el mismo autor no se considera a sí mismo fotógrafo, sino que utiliza esta herramienta como la mejor manera para expresar su trabajo.

Los procesos artísticos que Jaar desarrolla, responden a eventos y circunstancias precisas

¹⁷² En las imágenes coloniales en las que el blanco se fotografiaba con los colonizados, existía normalmente una composición visual que determinaba de inmediato la jerarquía de los sujetos fotografiados y que era evidente además el tipo de ropa y la actitud frente a la cámara. Diferencias visuales que son totalmente opuestas a las fotografías de Moos, pero que a pesar de ello, responden a un estereotipo contextual.

¹⁷³ Alfredo Jaar es artista y arquitecto. Nació en Chile en 1956. Pasó la mayor parte de su niñez y adolescencia en Martinica, donde según el propio artista, creó fuertes lazos emocionales con la raza negra; -y que seguramente fomentaron el comienzo de sus intereses artísticos, y su compromiso y enfoque con la población africana-. En 1981 decide emigrar a Estados Unidos para alejarse de la dictadura de Pinochet, y así instalarse en Nueva York., donde actualmente continúa viviendo y trabajando. Para más información acerca de éste artista, dirigirse a: Jaar, A. (s.f.). *Página del artista [online] en Internet*. Recuperado el 6 de Marzo de 2012, de <http://www.alfredojaar.net>

de países considerados del tercer mundo, a los cuales viaja para construir sus proyectos a partir del mismo lugar de donde surgen. Existe una intención reflexiva por parte de Jaar: el mismo afirma estar interesado en transformar la experiencia estética del observador, en un momento de conciencia ética. (Jaar, *Es difícil*, 2007, p.204)

Su obra aborda en muchos aspectos las consecuencias de las guerras y los colonialismos. Hay una intención política y social contundente en toda su obra, aunque el artista mismo rechaza tal etiqueta, ya que considera que todo trabajo artístico inevitablemente, de una forma u otra, es esencialmente político. (Jaar, *Es difícil*, 2007, p.203)

He explores the ways in which social and economic inequities in the developing world are understood in the industrialized West. Exposing the often invisible prejudices embedded in images of cultural difference, his work aims to uncover power imbalances on a global scale: the working conditions of Brazilian gold miner, the detainment of Vietnamese boat people by the Hong Kong government, and the slaughter of the Tutsi by Hutu death squads in Rwanda. Jaar has used his picture to question journalistic photography's drive for a total disclosure that results not in the production of objective records but in the creation of new forms of domination and dissociation.¹⁷⁴ (Art Institute Chicago, 2011)

¹⁷⁴ Podría traducirse como: El explora las maneras en las cuales las injusticias sociales y económicas de los países en vías de desarrollo, son comprendidas en el occidente industrializado. Jaar expone los prejuicios, a menudo ocultos, que están integrados en las imágenes que se refieren a diferencias culturales; su trabajo tiene como objetivo destapar los desequilibrios de poder a escala mundial: las condiciones de trabajo de los mineros de oro brasileños, la detención de los barcos con refugiados vietnamitas por el gobierno de Hong Kong, y la masacre de los tutsis por escuadrones de la muerte hutu en Ruanda. Jaar ha utilizado su obra para cuestionar el direccionamiento de la fotografía periodística, entendida como una revelación total que no da lugar a la fabricación de registros objetivos, sino a la creación de nuevas formas de dominación y disociación. Art Institute Chicago. (Diciembre de 2011). *Alfredo Jaar: Muxima*. Recuperado el 3 de Septiembre de 2012, de Art Institute Chicago: www.artic.edu/exhibition/jaar

Uno de sus proyectos más recientes, se titula *Muxima*, 2005 y en él, el vídeo y la fotografía complementan la instalación visual. Esta obra está compuesta por un vídeo de 36 minutos, dos cajas de luz y varias fotografías. La estructura central de la pieza gira en torno a la música angoleña: *Muxima* significa *corazón* en *kimbundu*, uno de los idiomas autóctonos de éste país africano; y a su vez, es una canción tradicional de la cual Jaar -gran coleccionista de la música africana de raíces portuguesas-, encontró cinco versiones diferentes que habían sido realizadas entre 1956 y 1998 y que eran una evidencia sonora de la historia de Angola.¹⁷⁵ (Galería Olivia Arauna, 2006)

La importancia de retomar éstas cinco versiones se debe a la particularidad de cada una de ellas. A pesar de ser la misma canción, contener la misma letra y la misma lírica, cada una es totalmente diferente, y ello se debe a que cada una corresponde a un momento histórico específico de la devastadora y cruenta historia angoleña: la colonización, el comunismo o los 30 años de guerra civil. Tales melodías, en las que la nostalgia y la esperanza están implícitas, hacen de la instalación una poesía visual, un *haiku* que trata los dramas, vivencias y esperanzas del pueblo angolano a través de la música.¹⁷⁶ (Art Institute Chicago, 2011; Prisma.tv, 2011)

Jaar está especialmente comprometido con el continente africano, y en este caso es Angola a donde viaja en varias oportunidades para desarrollar el proyecto. Allí encuentra un país que acaba de salir de una cruenta guerra civil a raíz de las luchas de poder político y

¹⁷⁵ Galería Olivia Arauna. (7 de Septiembre de 2006). *Alfredo Jaar. Muxima*. Recuperado el 5 de Marzo de 2012, de Galería Olivia Arauna: <http://olivarauna.com/galeria/artistas/ajaar/exposicion/muxima.html>

¹⁷⁶ Art Institute Chicago. (Diciembre de 2011). *Alfredo Jaar: Muxima*. Recuperado el 3 de Septiembre de 2012, de Art Institute Chicago: www.artic.edu/exhibition/jaar; Prisma.tv. (2011). *Alfredo Jaar en entrevista con Santiago Rueda*. Recuperado el 4 de Marzo de 2012, de Canal Prisma.tv On-line: www.prismatv.unal.edu.co/nc/detalle-serie/detalle-programa/articulo/alfredo-jaar.html

económico que se generaron después de haber sido colonia portuguesa hasta 1975,¹⁷⁷ y que condujeron al país en un debacle político y social con consecuencias aún visibles en la sociedad angoleña.

La guerra había terminado pero sus efectos, la corrupción y los fuertes contrastes económicos estaban aún omnipresentes. El sueño del desarrollo y la absoluta liberación queda todavía lejos. El 80% de la población sigue viviendo en la absoluta pobreza -a pesar de ser un país rico en recursos naturales como el petróleo o los diamantes-, y con la amenaza del sida y de los 18 millones de minas antipersona dispuestas por todo el territorio angoleño.¹⁷⁸ (Galería Olivia Arauna, 2006)

El proyecto de Jaar muestra una parte del país a través de la música y de imágenes que nos muestran una Angola contemporánea, ligada a un pasado colonial y una historia de décadas de violencia; una nación que se mezcla entre la nostalgia, la tristeza y la esperanza.

Tres de las fotografías que se presentan en esta instalación, son de nuestro especial interés y son parte de una selección titulada *Hope, 2006* y que corresponde a varios retratos en los que aparecen niños o adolescentes angoleños junto a una gran área negra.

En *Hope I, 2006* –que es la imagen reproducimos en este texto–, vemos una fotografía en plano medio de un adolescente que mira a la cámara y que lleva una camiseta del MPLA, la

¹⁷⁷ Hacia 1483, Portugal estableció sus colonias en los territorios aledaños al río Congo, y gradualmente hacia el s.XV conformaron lo que hoy conocemos como Angola. A partir de 1961, se inicia un periodo de 14 años de luchas independentistas entre guerrillas, cada una apoyada por fuertes nexos de países externos de Europa y América, con intereses estratégicos en el país africano debido a sus recursos naturales. Aún cuando fue declarada la independencia en 1975, la guerra civil se perpetuó por 27 años más, hasta el 2002, dejando consecuencias latentes en materia de crisis humanitaria, política y sanitaria, Referencias tomadas de: *Wikipedia*. (s.f.). Recuperado el 4 de Septiembre de 2012, de: <http://es.wikipedia.org/wiki/Angola>

¹⁷⁸ Galería Olivia Arauna. (7 de Septiembre de 2006). *Alfredo Jaar. Muxima*. Recuperado el 5 de Marzo de 2012, de Galería Olivia Arauna: <http://olivarauna.com/galeria/artistas/ajaar/exposicion/muxima.html>



Imagen 48 | Jaar, 2006, *Hope I*, del proyecto *Muxima* [fotografía en color, 75x214,4cm] © Alfredo Jaar

cual contiene los colores de la bandera angoleña y como símbolo una estrella.¹⁷⁹ Parece ser estudiante, por la edad y la mochila, aunque su camiseta indique una inclinación política. El mar sirve de telón de fondo.

En otra imagen se fotografía un chico de edad y composición similar al anterior, que viste camiseta blanca y mochila, y dirige su mirada al horizonte con gesto afable. De nuevo, el mar lo encontramos de fondo. Y en una última imagen, hay un plano general de seis niños angoleños, posando de frente a la cámara y la mayoría tienen su mano derecha puesta en el corazón. Tres de ellos están arrodillados delante en una hilera, y los otros 3 de pie, justo detrás. Todos llevan su ropa cotidiana, y mantienen una actitud sonriente o tranquila. Parecen estar ubicados en la cima de una colina y tienen de fondo lo que parece ser una zona industrial que delimita, de nuevo, con el mar.

Son imágenes hechas en un entorno cotidiano, sin grandes pretensiones técnicas o

¹⁷⁹ Las siglas *MPLA* corresponden al *Movimiento Popular de Liberación de Angola*, el cual luchó contra Portugal por la independencia; y además contra los demás partidos políticos y guerrilleros que se disputaban el poder del país y (1961-1975) De 1975 hasta 1990 ha gobernado el país y actualmente es miembro de la *Internacional Socialista*. La bandera original del MPLA tiene como símbolo una estrella, que a diferencia de la bandera actual de Angola, tiene además una rueda dentada y un machete, símbolos remanentes de la bandera soviética. Referencias tomadas de: *Wikipedia*. (s.f.). Recuperado el 5 de Septiembre de 2012, de: http://es.wikipedia.org/wiki/Bandera_de_Angola; *Wikipedia*. (s.f.). Recuperado el 5 de Septiembre de 2012, de: http://es.wikipedia.org/wiki/Movimiento_Popular_de_Liberación_de_Angola

estilísticas. La elocuencia visual la hace la instalación total de la obra, la cual, como en todos los trabajos de Jaar, envuelven al espectador. Jaar utiliza conscientemente la seducción de la imagen, una belleza que dignifica no sólo a la obra sino a los sujetos que retrata. (Jaar, *Es difícil*, 2007, p.207)

Lo más sobresaliente de dichas imágenes es el gran área negra de las mismas. En algunas ocupa la mitad de la imagen y en otras una tercera parte. Podrían haber varias interpretaciones al respecto: por un lado, es un área oscura ubicada que metafóricamente podría sugerir el pasado difícil de dicha generación. Una juventud dispuesta a olvidar para construir un presente diferente. El mar como símbolo de esperanza y porvenir es el que surge de fondo de cada una de las fotografías.

Por otro lado, según las palabras del propio artista, éste espacio negro indica que la fotografía es solo un fragmento de una realidad que es mucho más inabarcable. Una realidad imposible de condensarse en una sola imagen, ya que ésta, es solamente una parte muy pequeña, casi insignificante de la realidad que nos presenta.¹⁸⁰ (Prisma.tv, 2011)

Estos retratos, son un reconocimiento claro de la incapacidad de la fotografía para dar una visión completa de un país y de sus habitantes, a los cuales simplemente se les ve de forma parcial y fragmentada. Aunque las imágenes de prensa, de documentales o de las ONG, pretendan enseñar imágenes objetivas, verídicas y totalizadoras, caen muchas veces en los estereotipos, sentimentalismos o el espectáculo que es el que genera, sin duda, más beneficios económicos.

¹⁸⁰ Con motivo de la exposición *Muxima* realizada en el contexto del evento *Fotográfica Bogotá 2011*, el artista habla acerca de su obra con el historiador colombiano Santiago Rueda: Prisma.tv. (2011). *Alfredo Jaar en entrevista con Santiago Rueda*. Recuperado el 4 de Marzo de 2012, de Canal Prisma.tv On-line: www.prismatv.unal.edu.co/nc/detalle-serie/detalle-programa/article/alfredo-jaar.html

La obra de Jaar busca una reacción en el espectador, que precisamente el consumismo mediático ha adormecido. Paradójicamente asistimos a una era visual, en la que estamos permanentemente bombardeados de imágenes, de fragmentos de imágenes que descontextualizan la totalidad de un suceso; y ante las cuales reaccionamos con indiferencia. Como afirma el propio Jaar: ‘las personas han perdido su capacidad de ver, y han perdido su capacidad de verse afectadas.’ (Jaar, *Es difícil*, 2007, p. 206)

La conmoción puede volverse corriente. La conmoción puede desaparecer. Y aunque no ocurra así, se puede *no* mirar. La gente tiene medios para defenderse de lo que le perturba (...) Esto parece normal, es decir, adaptación. Al igual que se puede estar habituado al horror de la vida real, es posible habituarse al horror de unas imágenes determinadas. (Sontag, 2003, p.96)

Jaar va mucho más allá, al presentarnos una instalación en la que la poética se mezcla con la crudeza de la realidad. Los niños que fotografía Jaar, al parecer están escolarizados, pero se intuye que viven en la pobreza; y aunque sea una evidencia, no es lo más relevante de las imágenes. El artista no establece esa jerarquía de alguien que observa al oprimido, sino que muestra a las personas como tales y no como instrumentos económicos.

Aunque el periodo colonial en la mayor parte de África ha concluido, la denominada *colonialidad* sigue aún vigente, legitimando los procesos de denominación y de jerarquía que son visibles en nuestro presente (Restrepo & Rojas, 2010, p.18): los nuevos colonizadores son empresas internacionales que no tienen rostro, ni estatus, ni designan con nombres propios las calles; son simplemente expropiadores de riquezas naturales para el beneficio extranjero.¹⁸¹ (Valdés, 2006) Asistimos a un nuevo colonialismo denominado globa-

¹⁸¹ Valdés, A. (2006). *Muxima: ritmo en el corazón*. Recuperado el 4 de Septiembre de 2012, de Fundación Telefónica: www.fundaciontelefonica.cl/arte/jaar.php?Pagina=62

lización,¹⁸² (Khor, 2006) en el que los nativos siguen siendo colonizados y cuya construcción visual sigue anclada en los antiguos estereotipos.

Sin embargo, es precisamente en esa vicisitud donde se instala la obra de Jaar. En una contemporaneidad donde confluye no sólo el pasado sino la intención de cambiar el presente. Jaar se despoja de los estereotipos causados por el colonialismo, de las construcciones acerca del sujeto africano oprimido, y mira desde un nuevo ángulo una misma realidad, en que la música, los sueños y la tristeza confluyen; articulando conexiones entre realidades.

Santiago Sierra. Mecanismos de poder: el papel del colonizador.

La obra de [Santiago Sierra](#)¹⁸³ consiste fundamentalmente en acciones o performances, en los que la fotografía, el vídeo, la música o la escultura, forman parte de la obra, convirtiéndose en documentos de registro. Tal como el mismo autor lo asegura, la fotografía pasa a ser un objeto, un producto comercializable, una mercancía tan legítima dentro de las reglas de juego del arte como cualquier otra y que permite tener constancia de una acción finalizada.¹⁸⁴ (Hontoria, 2004)

Sierra reflexiona acerca del sistema y las estructuras establecidas por el discurso

¹⁸² Khor, M. (Junio de 2006). *La globalización, nueva forma de colonialismo*. Recuperado el 5 de Septiembre de 2012, de Tercer Mundo Económico:

www.redtercermundo.org.uy/tm_economico/texto_completo.php?id=1746

¹⁸³ Santiago Sierra nació en Madrid, España, 1966. Fue alumno visitante de Bellas Artes en Hamburgo, donde mantuvo sus primeros contactos con inmigrantes y ‘extranjeros desplazados’, según palabras del propio artista. Desde 1995 a 2006, estudió y trabajó en México, que ha sido el lugar donde ha generado un posicionamiento en su obra artística. De 2006 a 2010 vivió en Italia, y desde entonces vive y trabaja en Madrid. Para más información acerca de ésta artista, dirigirse a Sierra, S. (s.f.). *Página del artista [online] en Internet*. Recuperado el 24 de Abril de 2012, de <http://www.santiago-sierra.com>

¹⁸⁴ Hontoria, J. (11 de Noviembre de 2004). *Santiago Sierra*. Recuperado el 6 de Septiembre de 2012, El Cultural: www.elcultural.es/version_papel/ARTE/10646/Santiago_Sierra

colonialista en el tercer mundo. Tal como lo indica el teórico Iván Mejía, ‘juega con los estereotipos y las figuras del colonizado y el colonizador. Se apropia del rol del colonizador, del explotador, del usurpador, del castigador, del amo. El Otro resulta su contrario inmediato: el explotado, el usurpado, el castigado, el esclavo.’¹⁸⁵ (Mejía I. , Escritos sobre arte)

El cuestionamiento de las estructuras de poder devenidos del colonialismo y direcciona el trabajo del artista. Aunque muchas de sus obras serían afines a esta tesis, solamente detallaremos dos especialmente relevantes para nuestros propósitos, realizados en el 2001: [11 personas remuneradas para aprender una frase](#) y [133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio](#).

La primera de ellas, fue realizada en el municipio mexicano de Zinacantán, en el estado de Chiapas¹⁸⁶, y consistió en contratar a mujeres que sólo hablaban lengua indígena tzotzil para aprender a decir la frase en castellano: ‘Estoy siendo remunerado para decir algo cuyo significado ignoro’, la cual era enseñada por un profesor concertado que les hacía repetir la

¹⁸⁵ Referencia tomada del ensayo *El Otro como objeto, el Ideal del yo, y Viceversa. Sobre el discurso colonialista*, que se encuentra en: Mejía, I. (s.f.). *Escritos sobre arte*. (Ivan Mejía) Recuperado el 24 de Febrero de 2012, de <https://sites.google.com/site/contemporaryartcriticis/m/home>

¹⁸⁶ La mayoría de la población del área de Chiapas, en México, tiene herencia cultural y étnica proveniente de los mayas, quienes no fueron totalmente colonizados durante la conquista sino que, gracias a sus habilidades negociadoras, hicieron posible que su cultura no fuera destruida ni reemplazada totalmente por parte de los españoles. A consecuencia, existe una porción de la población que desconoce el idioma castellano, que es el oficial del estado mexicano. Chiapas también se caracteriza por ser sede de la organización revolucionaria autodenominada [Ejército Zapatista de Liberación Nacional](#), la cual, manifiesta en uno de sus principios, defender los derechos negados históricamente a los indígenas mexicanos. Referencias tomadas de: EZNL. (s.f.). *Ejército Zapatista de Liberación Nacional*. Recuperado el 8 de Agosto de 2012, de <http://www.ezln.org.mx/>; Wikipedia. (s.f.). Recuperado el 8 de Agosto de 2012, de: <http://es.wikipedia.org/wiki/Zinacant%C3%A1n>; Torres Rodríguez, A. (6 de Diciembre de 2010). *Tzotziles*. Recuperado el 8 de Agosto de 2012, de Centzuntli. Pueblos y pobladores indígenas de Centroamérica, México y Caribe: <http://centzuntli.blogspot.com.es/2010/12/tzotziles.html>

repetir la expresión hasta aprenderla.

La acción fue documentada en vídeo y a partir de allí se tomaron varias fotos fijas. Una de estas imágenes es la fotografía que reproducimos en la [imagen 49](#), en blanco y negro y de gran formato. Una composición en plano general en la cual se ve un grupo de mujeres indígenas, con vestidos tradicionales de la región mexicana de la cual provienen, sentadas en bancos alargados de lo que parece ser una iglesia o una institución. Las mujeres están de frente a la cámara aunque su foco de atención está ubicado a su izquierda, quien tácitamente es el profesor de castellano al cual miran atentamente, a la vez que parecen ejecutar la acción que les ha sido encomendada.

Por una parte, esta obra hace alusión a la imposición histórica de lenguas extranjeras en diversos territorios colonizados. El ejercicio de repetir frases para ser adoctrinados, sitúa automáticamente en una posición jerárquica el predominio de una cultura sobre la otra, y además pone en evidencia la exclusión, por parte de los colonizados, de los ámbitos del saber y de poder. (Martínez [ed.], 2003, p.22)

Así mismo, tal como lo apunta Víctor del Río, con relación específica a la frase que tienen que repetir las mujeres: ‘la proposición se pronuncia, pero no se entiende, carece de significado aún cuando su significado pone de manifiesto la falta de conciencia.’¹⁸⁷ (del Río, 2002) Es un bucle semántico que remite a la propia realidad de un porcentaje de la población de Chiapas, en continua discusión con el gobierno central mexicano, del cual depende política y económicamente, pero al que cuestionan por la falta de protección a los pueblos indígenas. Una relación contradictoria de interdependencia que funciona como eco de otras situaciones de dominación de la lengua, pero que a su vez ahonda en una situación

¹⁸⁷ del Río, V. (2002). *Afinidades efectivas: Santiago Sierra. “11 personas remuneradas para aprender una frase”*. Recuperado el 25 de Abril de 2012, de Víctor del Río: <http://www.victordeirio.net/PDFS/Artistas/Sierra%20Santiago.html>

económica concreta, en la que ‘la precariedad hace posible que el ‘remunerado’ acepte sin preguntar, o lo que es lo mismo, sin comprender, una situación en la que no hay un producto claro como consecuencia del trabajo.’¹⁸⁸ (del Río, 2002)

133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio, del 2001, fue realizada durante la inauguración de la Bienal de Venecia de ese mismo año, y consistía en pintar el cabello de rubio a inmigrantes ilegales que lo tuvieran de color oscuro. La *imagen 50* que reproducimos en este texto, es una de las que documentan el acontecimiento; en ella observamos un plano general en picado, que enfoca más de una veintena de personas, de las que sobresalen sus cabezas ya teñidas de rubio, visible por el contraste, aunque la imagen esté hecha en blanco y negro. La mayoría de las personas de la escena son hombres de raza negra, aunque es difícil vislumbrar la totalidad de los géneros debido a que sobresale su cabello más que otra parte de su cuerpo. El grupo en general está de pie, la mayoría mirando ligeramente a su derecha, sin seguir ningún orden establecido.

Esta acción nos sitúa en dos contrapuntos históricos: por un lado nos remite a las diferencias físicas entre las razas ya delimitadas desde los primeros estudios antropológicos del s.XIX y que fueron determinantes para construir un imaginario acerca de las diferencias intelectuales, culturales, sociales y económicas entre las etnias, debido a la anatomía física del individuo. Teñir de rubio a un sujeto proveniente de las colonias, equivale a eliminar parte de la diferencia que los separa de sus colonizadores, es un intento por simular cierta homogeneidad.

Sin embargo, la lectura actual de éste momento histórico, ejerce un efecto contrario. Son sujetos ilegales que trabajan en las calles, cuyo deseo es mimetizarse en el entorno para no ser visibles, esencialmente a los ojos de la policía. Precisamente teñir su cabello es un

¹⁸⁸ del Río, V. (2002),

ejercicio de señalamiento que funciona de una manera idónea para la deportación racista. (Mejía I., 2010, p.180)

Tanto estas, así como la totalidad de las imágenes que documentan el trabajo de Sierra son elaboradas en blanco y negro, acentuando el carácter manifiestamente documental de su obra; donde más que la estética de la imagen en sí misma, prima su función de registro de un acontecimiento. Los títulos, así como el texto descriptivo que acompaña cada uno de sus trabajos, evidencian la claridad de su postura y la precisión del evento al cual el espectador va a enfrentarse, aunque sin ejercer ningún juicio de valor al respecto.

‘El trabajo de Santiago Sierra explicita con una claridad molesta la mecánica repetitiva de la explotación laboral y la sumisión humana al destino económico, desmintiendo la pretendida pureza del arte.’ (Martínez [ed.], 2003, p.16) Un aura que se ve amenazada por la afrenta mercantilista que parte de la obra misma. El artista se considera a sí mismo un verdugo de los acontecimientos, en un mundo donde aún existen repercusiones de las ideologías colonialistas. Sierra afirma:

(...) he utilizado estratégicamente mi condición de español en México y en Latinoamérica donde es muy fácil identificar mi acento con la explotación simplemente por razones históricas. Lo utilizo para poner en evidencia cuestiones como el privilegio del blanco, el color del empleador, la diferencia o con el color del empleado.¹⁸⁹ (Jiménez, 2005)

Sierra contrata a los participantes que desarrollan las acciones que dan forma a su trabajo, en un claro ejercicio de jerarquía, de imposición y acatamiento, y que de ningún

¹⁸⁹ Jiménez, C. (5 de Febrero de 2005). *México es como una ciudad-tumor. Entrevista con Santiago Sierra. Arco 2005*. Recuperado el 10 de Agosto de 2012, de El País. Archivo de la edición impresa: http://elpais.com/diario/2005/02/05/babelia/1107563956_850215.html



Imagen 49 | Imagen 50 | Izq. Sierra, S., 2001, *11 personas remuneradas para aprender una frase* [fotografía b/n, 150x220cm] | Der. Sierra, S., 2001, *133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio* [fotografía b/n] © Santiago Sierra

Textos que acompañan las obras:

11 personas remuneradas para aprender una frase.

Casa de la Cultura de Zinacantán. Zinacantán, México. Marzo de 2001.

Once mujeres indias tzotziles, sin conocimiento alguno de la lengua española, fueron reunidas en una sala para enseñarles a decir una frase en español. La frase era: ‘Estoy siendo remunerado para decir algo cuyo significado ignoro’. Cobraron 2\$ por persona.

133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio.

Arsenal. Venecia, Italia. Junio de 2001.

En la ciudad de Venecia trabajan como vendedores ambulantes ilegales una gran cantidad de inmigrantes de orígenes dispares. Senegaleses, bengalíes, chinos e incluso italianos del sur. Se les requirió para que consintiesen en ser teñidos de rubio por 120.000 liras, unos 60\$, siendo la única condición tener el cabello oscuro. La operación se realizó en masa en una sala cerrada del Arsenal, durante la inauguración de la Bienal de Venecia de ese año. A pesar de que se preveía teñir a 200 personas, solo fueron 133 debido a que la llegada de inmigrantes se produjo de forma escalonada, sin que se pudiese establecer con precisión cuántas personas se encontraban ya dentro de la sala. Se decidió entonces cortar el ingreso calculando a ojo. Esto causó numerosos problemas en la puerta por el incesante flujo de personas que aún pretendían entrar.

modo es placentero para el espectador, sino al contrario: para muchos constituyen prácticas humillantes, situando su obra en el filo ambiguo de la ética. La obra de Sierra no hace más que revelar los mecanismos del poder, en el que una persona remunerada cobra por un servicio prestado, totalmente indiferente a lo ético de la postura del contratante, sino que apela a su necesidad de cobrar un dinero por una tarea realizada. El artista no oculta en absoluto las condiciones de negociación que enseña su obra y que son identificativas de una estructura social, política, económica y cultural muy definida, que se ha preservado durante siglos y que afirma el valor atemporal de su obra.

Sierra's work has pushed way beyond the limits of what is legal, democratic, social, humanitarian. What is crudely radical here is not so much the work itself, but the systems and models that it poignantly represents. Its work is huge, harsh, chaotic. It is also ugly –not due to its tripped down, no-frills aesthetic, but because of the scary scenes and situations it reveals, provokes and engenders. Sierra's work will never please you or make you feel comfortable, it will never offer aesthetic delight. But to turn away from it would be like avoiding the real world. ¹⁹⁰ (Williams [ed.], 2003, p.356)

Sierra asume su papel de ejecutor de la acción, acarreando hasta las últimas consecuencias una decisión que evidencia los entresijos de los actuales mecanismos de poder y de un capitalismo excluyente, que no difiere de las posturas heredadas del pasado colonial, aunque la distancia temporal sea rotunda.

¹⁹⁰ Podría traducirse como: El trabajo de Sierra va más allá de los límites de lo que es legal, democrático, social y humanitario. La crudeza radical aquí no es tanto la obra en sí, sino los sistemas y modelos que conmovedoramente representa. El trabajo es enorme, duro y caótico. Es también feo -y no solo porque es un golpe bajo- sin adornos estéticos, sino porque revela, provoca y genera escenas y situaciones de miedo. El trabajo de Sierra nunca va a gustar al espectador o lo va a hacer sentir cómodo, nunca ofrecerá placer estético. Sin embargo, alejarse de él sería evitar el mundo real. Adriano Pedrosa escribe acerca de la obra de Santiago Sierra en la publicación: Williams [ed.], G. (2003), p.356

Subvirtiendo Imaginarios

Guillermo Gomez-Peña. Identidades híbridas.

Uno de los artistas más controvertidos y contestatarios acerca de los debates coloniales y post-coloniales, es el mexicano instalado en Estados Unidos, [Guillermo Gómez-Peña](#)¹⁹¹. Artista, performer, escritor, activista e intelectual, Gómez-Peña es un artista que se desenvuelve en diferentes medios para plantear sus propuestas. ‘Strongly critical of the inherent contradictions of the global and dominant neoliberal system, his chosen territory is that of experimental, hybrid, border, cross- and intercultural spaces.’¹⁹² (Britto Jinorio, Cover art feature: Guillermo Gómez-Peña, 2006. p.175) Sólo en los últimos años ha elaborado propuestas fotográficas como tales, que son el resultado de performances pensados para ser fotografiados, es decir, que tanto él como su equipo de la [Pocha Nostra](#)¹⁹³, son los actores de eventos performáticos pensados exclusivamente para la cámara.

A partir de 2003, Gómez-Peña y la *Pocha Nostra* comienzan a desarrollar estos foto-performance en los que la fotografía se convierte en objeto de arte y no solamente en

¹⁹¹ Guillermo Gómez-Peña es un artista nacido en México en 1955. En 1978, emigró para estudiar arte en California, Estados Unidos. Actualmente vive y trabaja en San Francisco. Para más información acerca de éste artista, dirigirse a: La Pocha Nostra. (s.f.). *Página del artista y su equipo multidisciplinar [online] en Internet*. Recuperado el 23 de Enero de 2012, de Gómez-Peña's La Pocha Nostra: <http://www.pochanostra.com/>

¹⁹² Podría traducirse como: ‘Extremadamente crítico con las contradicciones inherentes del sistema globalizador neo-liberal dominante, su territorio de acción se sitúa en espacios experimentales, híbridos, fronterizos, mestizos e interculturales.’

¹⁹³ Gómez-Peña es el fundador y director artístico de *La Pocha Nostra*, una organización interdisciplinaria de artistas, nacida en Los Angeles, California, en 1993. Desde 1995 está radicada en San Francisco y se posiciona desde un ámbito activista y de *arte de la oposición*, tal como se autodenomina. Sus trabajos van desde performance individuales hasta instalaciones o *cyber art*, pasando por la fotografía; focalizándose siempre en una noción de colaboración entre diversas disciplinas que intenta borrar las barreras entre arte y política, arte y teoría, artistas y espectador. Sus temas se enmarcan dentro del territorio de las fronteras nacionales, trans-nacionales, género y raza. Para más información, consultar La Pocha Nostra. (s.f.).

documento. En este *work in progress* cuenta con la colaboración del curador canario Orlando Britto Jinorio para dirigir tres series: [*Ethno-techno: Evil Others and Identity Thieves*](#), 2004; [*Post-México en X-paña*](#), 2005 y [*The Chi-Canarian Expo*](#), 2006. Todas ellas, pertenecientes a un mismo grupo de trabajo titulado [*The New Barbarians*](#)¹⁹⁴, que explora el transnacionalismo y los temores culturales suscitados en occidente a raíz de la caída de las torres gemelas (La Pocha Nostra)¹⁹⁵ y que tensionan aún más las relaciones entre los países etnocéntricos y las comunidades inmigrantes que intentan convivir en éstos países.

Todas las series presentan retratos de gran formato y salvo la serie [*The Chi-Canarian Expo*](#), 2006, que es en blanco y negro, las otras se caracterizan por un uso del color muy barroco. Cada serie consta de 8 fotografías y cuenta con la colaboración, además de su grupo de trabajo habitual, de artistas, activistas, performers, migrantes y bailarines de Canarias, España y Estados Unidos, que son los lugares donde se desarrollaron los foto-performances. Las tres series de [*The New Barbarians*](#) fueron realizadas en estudios fotográficos, con fondos neutros, lo que genera mayor focalización en el sujeto. El plano utilizado es el general y todos los participantes son igualmente protagonistas al posar individualmente o en grupo, aunque se mantiene como figura vinculante en los tres trabajos a Gómez-Peña. Cada sujeto interpreta un papel teatral, posando para la cámara con vestimentas híbridas que exageran la procedencia del sujeto en conjugación con los estereotipos generalizados de la cultura popular tanto de su país de origen, como del país donde residen actualmente, y al mismo tiempo, atravesados por rasgos contemporáneos como la ciber-cultura.

[*Ethno-techno: Evil Others and Identity Thieves*](#), 2004, fue realizada en San Francisco por

¹⁹⁴ El nombre de éste grupo de trabajo podría traducirse como: *Los nuevos Bárbaros*, cuyas series son: *Etno-tecno: Otros malvados y ladrones de identidad*, 2004; *Post-México en X-paña*, 2005; *La expo de Chi-Canarios*, 2006.

¹⁹⁵ La Pocha Nostra. (s.f.).

el fotógrafo James McCaffry, a quien ha invitado Gómez-Peña junto con un grupo colaborador específico para ésta serie.¹⁹⁶ A lo largo de toda la serie observamos a Gómez Peña en cuatro de las imágenes con una vestimenta a medio camino entre el chamanismo, la guerrilla, el travestismo y los ciborg. Sus acompañantes desarrollan el papel de geisha, ciber-guerrillera o de zapatista con la cara oculta tras un pasamontañas y cuerpo semidesnudo. Los textos y las fotografías se encuentran en un punto intermedio, en el cruce de varias culturas, épocas e influencias: *[La geisha apocalíptica](#)*, *[El chamán travesti](#)*, *[La ciborg-miliciana](#)* o *[Turista neo-victoriana](#)*.

La sesión para la serie *[Post-México en X-paña](#)*, 2005, fue realizada en Madrid, cuyo fotógrafo fue Javier Caballero y un grupo copartícipe organizado por Britto Jinorio. Al igual que la serie anterior, Gómez-Peña desenvuelve el mismo papel, mientras que sus colaboradores conjuntan una serie directamente relacionada con el descubrimiento de América y con el cruce de culturas presente hoy en día en el territorio español. El artista mismo se define como un neo-colonialista que regresa a la madre patria: 'de alguna manera somos los nietos macabros de España y la América indígena; regresamos a una X-paña que se piensa a sí misma 'europea', 'global' y 'posmoderna'.¹⁹⁷ (Britto Jinorio, Cover art feature: Guillermo Gómez-Peña, 2006) Imágenes como *[Re-enactment](#)*¹⁹⁸, presenta al conquistador y

¹⁹⁶ El grupo colaborador en ésta serie lo conforman: la artista performer japonesa-americana Emiko R. Lewis, la periodista y crítica de arte norteamericana Rebecca Solnit y el pintor iraní Alí Dadgar. Referencia tomada de: BRH León Editions. (2006). *Guillermo Gómez-Peña. Photo-performances*. Recuperado el 2 de Febrero de 2012, de BRH León Editions: <http://www.brheditions.es/espguillermo.html>

¹⁹⁷ Entrevista realizada a Guillermo Gómez-Peña en el marco de la presentación de su trabajo en la Feria de Arco 2005, dedicada a México. Britto-Jinorio, O. (9 de Marzo de 2005). *Entrevista con Guillermo Gómez-Peña. Los centros de poder y la cultura perfumada*. (H. Yepez, Ed.) Recuperado el 24 de Febrero de 2012, de U-ABC TEORIA. Universidad Autónoma de Baja California (Tijuana-Mexicali): <http://tijuana-artes.blogspot.com/search?q=guillermo+gomez>

¹⁹⁸ Podría traducirse como: *Re-promulgación*.

al colonizado desnudos, identificables solamente por el casco español y el tocado de plumas indígena, aunque ambos están de rodillas e inmovilizados frente a frente tanto de cabeza como de manos por un cepo de madera. *El sueño del turista*, es otra de las fotografías de la serie en el que Gómez-Peña es la figura central, nuevamente ataviado como un chamán travesti, además de unos guantes de boxeo; y a su costado dos sujetos de espaldas, que lo enmarcan mediante un gesto típico del flamenco español: un hombre perfectamente vestido de negro y una mujer con muñequeras de piel de estilo dominatrix y traje de fiesta.

*The Chi-Canarian Expo*¹⁹⁹, 2006, es la última serie de éste grupo de trabajos y tal como lo habíamos mencionado, es la única realizada en blanco y negro, por la fotógrafa Teresa Correa en Las Palmas de Gran Canaria.²⁰⁰ Todas las imágenes fueron realizadas el 13 de Octubre de 2005, en el marco de la celebración del *Día de la Hispanidad*²⁰¹, en el estudio de la fotógrafa, a excepción de dos imágenes que fueron realizadas en la *Sala Verneau* de *El Museo Canario*.²⁰²

¹⁹⁹ *Chi-Canarian* es un término ideado para la serie y se refiere a los chicanos y canarios.

²⁰⁰ Participaron en esta obra, el performer chicano Roberto Sifuentes, la artista australiana de origen indio Rakini Devi, la performer mejicana Violeta Luna, la performer y artista española Silvia Antolín Guerra, Jimmy Dyangani y Pedro Déniz.

²⁰¹ El *Día de la Hispanidad* es el nombre dado en España a lo que se conoce en Latinoamérica como el *Día de la Raza* o el *Día del Descubrimiento*. En los últimos años varios decretos de diversos países han ido cambiando dicho nombre por las connotaciones que implica: en Venezuela, por ejemplo, desde el 2002 se decretó como el *Día de la Resistencia Indígena*; en Argentina en 2010 se cambió a *Día del Respeto a la Diversidad Cultural*; en Perú, en 2009 se estableció el *Día de los Pueblos Originarios y el Diálogo Intercultural*. Wikipedia. (s.f.). Recuperado el 6 de Julio de 2012, de http://es.wikipedia.org/wiki/D%C3%ADA_de_la_Raza

²⁰² *El Museo Canario* es un museo arqueológico de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, cuya exposición permanente está dedicada a la población aborigen de la isla. La *Sala Verneau* está dedicada a la antropología y cuenta con una gran colección de cráneos que fueron utilizados con fines tipológicos desde finales del s.XIX hasta mediados del s.XX. *El Museo Canario*. (s.f.). Recuperado el 6 de Julio de 2012, de <http://www.elmuseocanario.com/>



Imagen 51 | Gómez-Peña, 2006, *Brujos tricontinentales*, de la serie *The Chi-Canarian Expo*
[fotografía b/n, 142x103cm] © Guillermo Gómez-Peña

A lo largo de toda la serie encontramos retazos de personajes identificativos tales como una Frida Kahlo que sostiene entre sus brazos a una persona de raza negra vestida de boxeador. Tanto en ésta como en otras imágenes de la serie hay una clara referencia a íconos religiosos, que además son reafirmados por los nombres escogidos: ésta fotografía se titula *La Piedad Intercontinental*, acompañada de *La Piedad Intercontinental (invertida)*, en la que los personajes alteran su papel y la persona de ascendencia africana es quien sostiene a la otra.

Gómez-Peña también posa para la serie, en un papel que ya ha asumido para sí y en el que lo reconocemos inmediatamente. Una de las fotografías en las que aparece el artista es *Brujos tricontinentales*, que reproducimos en este texto. Los tres sujetos se posicionan de frente a la cámara, mirando directamente al espectador y conformando un trío híbrido proveniente de etnias diferentes y de mezclas interculturales. Gómez-Peña es la figura central, sentado en medio de los otros dos sujetos que están de pie a cada costado. Nuevamente el artista, cuya raza corresponde a la mestiza, aparece con un tocado de plumas, una falda folclórica, tacones altos de mujer y muñequeras de piel, además de un pectoral y rodilleras de fútbol americano y con un arma que sostiene con su mano derecha. El hombre a su costado es el boxeador de raza negra que mencionábamos en las anteriores fotografías, descalzo, con un tocado en la cabeza que parece propio de una etnia africana y una máscara que oculta la mitad inferior de su rostro. La mujer ubicada al lado opuesto es de origen asiático, visible no sólo por sus rasgos físicos, sino por el tocado en la cabeza y la posición de sus manos; aunque lleva la misma máscara que el personaje anterior, ocultando su boca y mandíbula. Su vestimenta es de estampado felino que reafirma su carácter exótico y salvaje, con solo un calcetín que llega hasta abajo de la rodilla y sandalias de tacón.

Tanto en ésta, como en todas las series fotográficas de Gómez-Peña y su equipo multidisciplinar, cada sujeto asume un papel e interpreta la exageración de lo que se supone

que es su identidad, de aquello que los estereotipos e imaginarios han tipificado para cada cultura de la que provienen. Gómez-Peña, por su tipo de cara y bigote es reconocible como mexicano y como latinoamericano, acentuado además por la vestimenta que utiliza a lo largo de los foto-performances: ‘(...) construido a base de estereotipos del “macho mexicano”, del “latin lover” (...) y del “bandido fronterizo”’.²⁰³ (Mejía I., 2009a) Su rol fotográfico es una mezcla del pasado y del presente, de la cultura indígena y de la historia contemporánea de violencia guerrillera en Latinoamérica; sumado al estereotipo del chicano que vive en Estados Unidos y se apropia de ítems culturales para reinventarse. Un performer que se manifiesta así mismo como un travesti, pero más allá de las connotaciones sexuales se refiere a un travestismo cultural, de cruce de identidades, de infiltraciones y apropiaciones sociales.

Los sujetos que participan en *[The New Barbarians](#)* utilizan su cuerpo como un reflejo de una identidad sociopolítica entendida en un sentido amplio, es decir como vehículo de un universo simbólico que trata la hibridación de estereotipos culturales. El propio artista lo define de la siguiente manera:

(...) No estamos atrapados en la camisa de fuerza de la identidad. Tenemos un repertorio de identidades múltiples y deambulamos constantemente entre ellas. Sabemos muy bien que con el uso de elementos de utilería, maquillaje, accesorios y vestuario, en realidad podemos reinventar nuestra identidad ante los ojos de los otros, y nos fascina experimentar con este tipo de conocimiento. De hecho, el juego de invertir las estructuras sociales, étnicas y de género es parte intrínseca de nuestra praxis cotidiana, y

²⁰³ Mejía, I. (30 de Enero de 2009). *Detonando estereotipos*. Recuperado el 23 de Febrero de 2012, de Zonas de disturbio. Cartografías de la fractura: <http://zonascartografias.blogspot.com/2009/01/detonando-estereotipos-por-ivan-mejia.html>

asimismo lo es el travestismo cultural. En el performance, al asumir la personalidad de otras culturas y al problematizar el proceso mismo de representar a otro o de hacerse pasar por el otro puede ser una estrategia efectiva de "antropología inversa."²⁰⁴ (Gómez-Peña, 2005)

Así mismo, el lenguaje se constituye en una parte esencial de transmisión de la idea de hibridación cultural: 'As part of these interracial and intercultural systems, he often mixes English and Spanish to create neo-languages with futu-primitive resonances, creating multilingual and polysemic spaces of fiction and reality'.²⁰⁵ (Britto Jinorio, Cover art feature: Guillermo Gómez-Peña, 2006). Tanto el lenguaje escrito como el visual empleado en estos foto-performances se encuentra en el cruce mismo de muchos significados, no corresponde a términos que hayamos definido previamente sino que es un encuentro híbrido de fronteras, de razas, de expresiones orales y confrontaciones, que intentan fundirse en nuevas identidades que se alejan de las otorgadas por el colonialismo y que borran los perfilados límites entre las culturas para hallarse en un territorio en el que nos redefinimos constantemente.

²⁰⁴ Gómez-Peña, G. (Diciembre de 2005). *En defensa del arte del performance*. Recuperado el 8 de Julio de 2012, de SciELO Brazil. Scientific Electronic Library Online. Horizontes Antropológicos Magazine : http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832005000200010&script=sci_arttext

²⁰⁵ Podría traducirse como: 'Como parte de estos sistemas híbridos interculturales e interraciales, él mezcla constantemente el inglés y el español junto a sus propias neo-lenguas de resonancias futo-primitivistas, generando espacios multilingües polisémicos de realidad y ficción.'

Samuel Fosso. Estereotipos africanos y multiplicidad de identidades.

El trabajo fotográfico de Samuel Fosso²⁰⁶ se caracteriza por el autorretrato, en el combina un mundo íntimo y autorreferencial con otro mucho más amplio, en el que incluye la visión local y a su vez global, de lo que constituye ser africano.²⁰⁷ (Mejía I., 2009a) Precisamente Fosso ha realizado varias series representativas de aquello que consideramos estereotipos del sujeto africano, las cuales el mismo artista retoma y se apropia, en un intento por mezclarlos con su propia imagen, desarrollando gradualmente, a través de su cronología, una conciencia política y crítica de cada uno de los roles que representa.

Series TATI, 1997 es elocuente al respecto. Aunque el artista trabaja indistintamente en color y en blanco y negro, ésta serie fue elaborada en color. Un rasgo característico de su trabajo es la elaboración de la mayoría de sus fotos en estudio, destacando la utilización del telón de fondo, propio de los inicios de la fotografía, y que emula un paisaje pintado o una tela monocromática a modo de cortina. Esta peculiaridad es utilizada por Fosso desde los primeros retratos realizados cuando aún era un adolescente²⁰⁸, ejemplificando por medio de

²⁰⁶ Samuel Fosso nace en Kunmba, Camerún en 1962. De pequeño se traslada a Nigeria y debido a la Guerra Civil, también conocida Guerra de Biafra [1967-1970] es enviado a Bangui, República de África Central. A la edad de 10 años comienza a trabajar como ayudante en un estudio de fotografía y en la adolescencia abre el suyo propio. Es allí donde comienza a elaborar autorretratos, que hacía en su tiempo libre, después que sus clientes se hubieran ido. Actualmente continúa viviendo y trabajando en Bangui, R.A.C. Para mirar más acerca de la obra del artista, dirigirse a: Jean Marc Patras Galerie. (s.f.). *Samuel Fosso*. Recuperado el 13 de Marzo de 2012, de Jean Marc Patras Galerie: <http://www.jeanmarcpatras.com>

²⁰⁷ Mejía, I. (30 de Enero de 2009). *Detonando estereotipos*. Recuperado el 23 de Febrero de 2012, de Zonas de disturbio. Cartografías de la fractura: <http://zonascartografias.blogspot.com/2009/01/detonando-estereotipos-por-ivan-mejia.html>

²⁰⁸ Las fotografías elaboradas por Fosso en su juventud, se recogen bajo el título *Autoportraits des années 1970's* y fueron parte de su propia exploración como fotógrafo, independientemente de los circuitos artísticos. Solo hasta 1994, su obra aparece por primera vez en una exposición fotográfica, en la primera edición de la [Bienal de Bamako 'Rencontres Africaines de la Photographie'](#), gracias al francés Bernard Descamps quien descubre su trabajo, además de ser uno de los fundadores de ésta iniciativa.

dichos fondos ‘(...) the archetypes of an urbanity experienced as the paragon of modernity.’²⁰⁹ (Njami & Petersens, 2002, p.76)



Imagen 52 | Imagen 53 | Izq. detalle de *La Bourgeoise* | Der. *Le Pirate* | Ambas imágenes realizadas por Fosso, S., 1997, de la serie TATI [c-print, 124,5x139,7cm cada una] © Samuel Fosso

Fosso elabora una escenografía elemental, en la que el protagonista es siempre él mismo, quien destaca por su vestuario camaleónico y por sus poses que emulan la representación de personajes. ‘In every photograph the beautiful Fosso is subject, object and creator. Occasionally he includes other people, but their posture and placement relegates them to a secondary position.’²¹⁰ (Higgle, 1998) Los planos fotográficos que usa, varían de una foto a

²⁰⁹ Podría traducirse como: ‘(...) los arquetipos de la experiencia urbana como ejemplo de modernidad.’

²¹⁰ Podría traducirse como: ‘en cada fotografía es el hermoso Fosso sujeto, objeto y creador. Ocasionalmente incluye a otras personas, pero su postura y posicionamiento los relega a un plano secundario’. Higgle, J. (Marzo-Abril de 1998). *Samuel Fosso*. Recuperado el 30 de Julio de 2012, de Frieze Magazine: http://www.frieze.com/issue/review/samuel_fosso/

otra, utilizando plano general, plano americano y en algunas, el plano medio; dejando visible, en muchas ocasiones, los focos de luz y la estructura que sostiene y acompaña la escenografía.

En el conjunto de fotografías *Series TATI*, 1997, se puede entrever cierta dosis de ironía respecto de los estereotipos africanos. Fue realizada como encargo por la cadena de ropa *TATI*²¹¹, en París, la cual contacta tanto con él como con otros fotógrafos africanos para celebrar su 50 aniversario. Fosso elabora una serie de autorretratos en los que refleja la sociedad africana de los 90 a través de un matiz muy personal: *La Bourgeoise*, *L'homme d'affaires*, *Le Pirate*, *Le Golfleur*, *Le Chef [celui qui a vendu l'Afrique aux colons]*, *La femme africaine libérée des années 70*,²¹² son algunos de los nombres de las imágenes de ésta serie que son elocuentes tanto visual como literalmente. En ellas interpreta diferentes tipos de oficios, profesiones, estatus o clases sociales en un intento no solo de personificarlos, sino de desmitificarlos. (Miampika, 2008, p.89)

Podríamos definir dos tipos de evocaciones en esta serie: por una parte, imágenes como *Le Pirate* y *Le Marin*²¹³, nos remiten a la percepción occidental, casi naif, de los estereotipos africanos. En ellos, Fosso está de pie frente a la lente fotográfica, luciendo las vestimentas que el título mismo ilustra, presentando en primera imagen una apariencia algo más seductora, mientras que en *Le Marin* su rostro refleja un estado de ensoñación.

Por otra parte, encontramos otro nivel de evocación que hallamos en fotografías como

²¹¹ Las tiendas *TATI* se caracterizan por ser una de las más económicas del mercado francés, cuyos principales clientes son inmigrantes; por lo que podemos deducir el interés estratégico de la cadena de ropa para invitar a fotógrafos africanos para elaborar un catálogo de sus productos.

²¹² Podría traducirse como: *La burguesa*, *El hombre de negocios*, *El pirata*, *El golfista*, *El jefe [quien ha vendido África a los colonos]*, *La mujer africana liberada de los años 70*.

²¹³ Podría traducirse como: *El Marinero*.

La femme africaine libérée des années 70, que se encuentra en el umbral entre los ideales de lo que constituye para un africano pertenecer al mundo occidental pero manteniendo su propia identidad. En esta imagen, Fosso asume el rol femenino con un traje de pantalón y chaqueta larga de corte occidental aunque elaborado con telas africanas, zapatos de tacón alto que sugieren cierto aire urbano en contraste con un fondo pintado que semeja una naturaleza frondosa y un suelo a cuadros rojos y blancos.

Esta hibridación entre África y occidente, también es palpable en *Le Chef [celui qui a vendu l'Afrique aux colons]*, cuyo título es incisivo y crítico hacia la propia cultura del artista. En este autorretrato lleva una falda de piel de felino con el torso desnudo adornado por innumerables collares, una estola y un gorro con el mismo estampado que la falda. El personaje está sentado en una silla de estilo occidental forrada igualmente de piel de felino, gafas de sol, unos zapatos occidentales a su izquierda, a su derecha un bolso –posiblemente sintético- y un ramo de girasoles que sostiene en su mano.

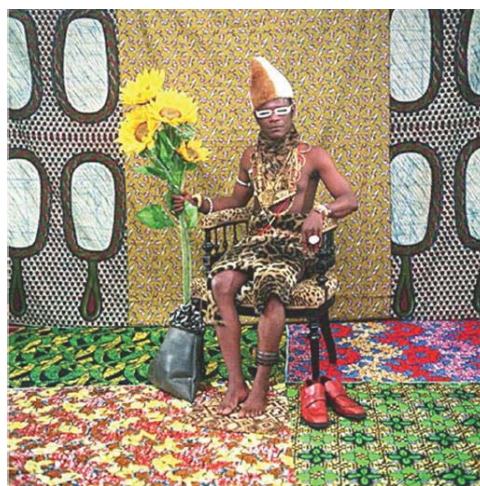
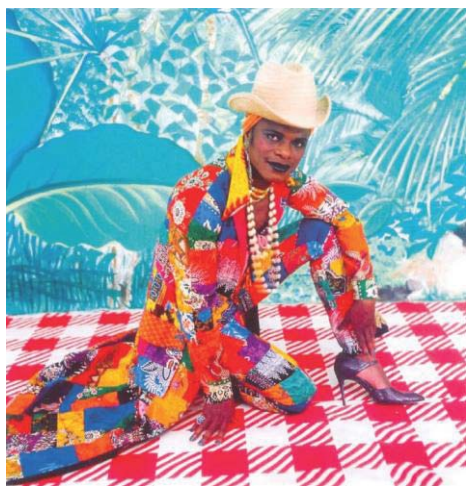


Imagen 54 | Imagen 55 | Izq. *La femme africaine libérée des années 70* [c-print, 50x50cm] |

Der. *Le Chef [celui qui a vendu l'Afrique aux colons]* [c-print, 101x101cm] |

Ambas imágenes realizadas por Fosso, S., 1997, de la serie TATI © Samuel Fosso

A lo largo de toda su obra fotográfica, Fosso ha ido indagando en temas de la identidad africana, por ello, las imágenes estereotipadas contribuyen a romper esos mismos mitos que

existen sobre ella. Es como si haciendo aún más evidente y estridente la imagen irrefutable que tenemos del continente africano, Fosso nos propusiera desvelar el engaño. A fuerza de repeticiones, nos presenta imágenes de colores vibrantes que acentúan lo visible, que enfatizan los clichés, para a su vez, proponernos descartar aquello que simula identificar lo africano. Estereotipos que no sólo se han concebido desde fuera sino también al interior mismo del continente, que han asumido para sí el rol o la etiqueta que les designa una identidad que se digiere fácilmente.

Fosso's self-portraits treat African cultural history with playful earnestness. He arranges props, costumes, and backdrops with even more relish than in his youth; because the photographs continually reassemble fragments of cultural identity, they refer to an irrevocably lost whole. A nowhere in Africa.²¹⁴ (Kothenschulte, 2010)

Tanto ésta serie, como la mayoría de su trabajo fotográfico, está compuesto por fotografías divertidas y coloridas que sopesan una carga social y política crítica hacia su propia sociedad y hacia los imaginarios que se han constituido acerca de ella. ‘Las connotaciones políticas se acentúan inevitablemente en el tratamiento de sus raíces y de los clichés culturales a los que están sometidas por las culturas occidentales pero siempre con cierta ironía que aligera el contenido de denuncia de su trabajo.’²¹⁵ (Mejía I., 2009a)

²¹⁴ Podría traducirse como: Los autorretratos de Fosso tratan la historia de la cultura africana con seriedad lúdica. Él se encarga de los accesorios, los trajes, los telones de fondo, con incluso más entusiasmo que en su juventud; porque las fotografías continuamente vuelven a montar los fragmentos de la identidad cultural, se refieren a un todo que se ha perdido irrevocablemente. A ningún lugar en África. Kothenschulte, D. (Abril-Junio de 2010). *The making of me. Samuel Fosso's Self-portraits*. Recuperado el 30 de Julio de 2012, de Deutsche Bank Art Works: <http://db-artmag.com/en/60/feature/samuel-fossos-self-portraits/>

²¹⁵ Mejía, I. (30 de Enero de 2009). *Detonando estereotipos*. Recuperado el 23 de Febrero de 2012, de Zonas de disturbio. Cartografías de la fractura: <http://zonascartografias.blogspot.com/2009/01/detonando-estereotipos-por-ivan-mejia.html>

Fosso utiliza las posibilidades escenográficas del estudio para recrear diferentes roles e identidades, en las que su propio cuerpo se convierte en el modelo fotográfico, haciendo una metamorfosis de su propio yo: ‘el tema del transformismo, del deseo de convertirse en otro, de ceder la palabra a los otros que hay en nosotros mismos, y de vivir, aunque sea de forma imaginaria, una multiplicidad de identidades (...)’ ²¹⁶ (PHE03, 2004, p.18) Sin embargo, su obra va mucho más allá de una representación personal o narcisista, puesto que la singularidad de su obra es la voluntad de explorar diferentes facetas que ejemplifican al sujeto africano. ‘The fact that he is the only model for his works could be merely an anecdote. He uses his own body as metaphor of African humanity.’²¹⁷ (Njami & Petersens, 2002, p.76)

La investigadora Ingrid Hoelzl afirma que Fosso interpreta pero no encarna los papeles que representa:

While being the author of the image, Fosso takes over the part of the anonymous model, too. (...) Fosso uses his own body as a model, his body not being the representation of his own self but of various fictitious characters.²¹⁸ (Hoelzl, 2009, p.43)

Múltiples identidades proyectadas, que reafirman el enunciado tácito de la obra de Fernando Pessoa: ‘yo es otros’. (Bustamante, 2010) El propio cuerpo es utilizado como

²¹⁶ Oliva María Rubio, directora artística en PHE03, habla de la obra de Samuel Fosso en el ensayo *NosOtros. Identidad y Alteridad*, que corresponde también al título del evento.

²¹⁷ Podría traducirse como: ‘El hecho que él sea el único modelo en su trabajo fotográfico podría ser una simple anécdota. El utiliza su propio cuerpo como metáfora de la humanidad africana’. Fragmento del ensayo de Simon Njami, titulado *A certain view of Mankind*, que se encuentra en el libro Njami, S., & Petersens, M. A. (2002).

²¹⁸ Podría traducirse como: A pesar de ser el autor de la imagen, Fosso también interpreta al modelo anónimo. (...) Fosso usa su propio cuerpo como modelo, su cuerpo no es parte de la representación de sí mismo, pero sí de múltiples caracteres ficticios.

vehículo de una pluralidad de singularidades, de otras identidades que no necesariamente transmiten la propia. En éste sentido, su obra se relaciona con la obra de otros artistas contemporáneos tal como Cindy Sherman²¹⁹, a quien se refiere la crítica Jennifer Higgie: ‘Photography for both Fosso and Sherman is a medium they can trust to reflect reality’s vicissitudes precisely because they know how appropriately fallible, how malleable it can be.’²²⁰ (Higgie, 1998)

Fosso elabora imágenes que simulan realidades, algunas veces más teatrales y otras más sosegadas; pasando de una esfera personal a una más social. Ninguna de las fotografías elaboradas por Fosso se refiere exactamente a su propia identidad, a pesar de que imprime algo de ella en cada una de sus caracterizaciones. La importancia de su obra radica precisamente en estos dos contrapuntos: en la utilización transgresora de su propio cuerpo como modelo de multiplicidad de identidades ficcionales y por otro lado, debido a la mímica colonial, a la que se refiere Hommi Bhabha., de la imitación y caricaturización de los estereotipos occidentales. (Hoelzl, 2009, p.43)

²¹⁹ La serie *Untitled Film Stills*, 1977-1980, de Cindy Sherman mantiene paralelismos con la obra de Samuel Fosso. La calidad teatral de las poses y la elección del vestuario varían de una imagen a otra, manteniendo solo el mismo sujeto que trasmuta su identidad a favor de una realidad dúctil, simulada. Una postura más próxima a la creación de sentido que a la enunciación de verdades concretas. Referencia tomada de Higgie, J. (Marzo-Abril de 1998). *Samuel Fosso*. Recuperado el 30 de Julio de 2012, de Frieze Magazine: http://www.frieze.com/issue/review/samuel_fosso/

²²⁰ Podría traducirse como: ‘La fotografía, tanto para Fosso como Sherman, es un medio que puede reflejar las vicisitudes de la realidad, precisamente porque saben lo maleable y falible que puede ser.’ Higgie, J. (Marzo-Abril de 1998).

Dulce Pinzón. Multiculturalismo.

La fotografía [Dulce Pinzón](#)²²¹ explora a través de sus imágenes temas como la inmigración y la identidad cultural, en especial de la comunidad latina que vive en Estados Unidos. Esta artista mexicana, vivió durante 15 años en Nueva York, es decir que su condición de inmigrante y además latina, influenciaron de manera decisiva su trabajo.

Las primeras series fotográficas de Pinzón, se caracterizan por un lenguaje generalmente metafórico que parte desde lo documental. Justamente [Multiracial](#), 2002-03, que es la obra en la que nos centraremos, mantiene un lenguaje simple y directo, al que añade explicaciones textuales que enfatizan en ese carácter de documento presente en sus primeros trabajos.



Imagen 56 | Pinzón, D., 2002-03, de la serie *Multirracial* © Dulce Pinzón

[Multiracial](#), 2002-03, consiste en una serie de 16 retratos de gente procedente de mezclas multirraciales. Cada retrato está realizado en un plano medio, en donde cada uno de los sujetos está de pie frente a la cámara, en una postura más o menos relajada y vestido con ropa casual de colores básicos, en fuerte contraste con el fondo, que también pertenece a la

²²¹ Dulce Pinzón nació en Ciudad de México en 1974. Estudió Ciencias de la Comunicación en Puebla, México y Fotografía en Pensilvania, EU antes de trasladarse, en 1995, a Nueva York. Desde 2011 vive y trabaja en México. Para más información acerca de éste artista, dirigirse a: Pinzón, D. (s.f.). *Página del artista [online]* en Internet. Recuperado el 7 de Mayo de 2012, de <http://www.dulcepinzon.com/>

misma gama de colores. Cada imagen tiene escrita en la parte inferior de la fotografía, el nombre de la persona y su ascendencia, como por ejemplo: *Gates Otsuj: japonés, italiano, escocés*; o, *George McCormack: nativo americano, irlandés, mexicano*.

Todas las fotografías de ésta obra están elaboradas de manera serial: a la misma altura y con ropa similar, sin establecer jerarquías entre cada uno de los cruces raciales. Cada persona es fotografiada tal cual es, sin simulaciones o escenificaciones de ninguna clase; poniendo en evidencia su individualidad, ya que Pinzón nos proporciona algunos datos personales que nos hablan de ese sujeto en específico y no de totalidades.

El lenguaje visual es casi publicitario, con una gama reducida de colores atractivos, una paleta básica que metafóricamente tiene relación con las clasificaciones primigenias de las razas y cuyo cruce ha dado fruto a la creación de nuevos colores, de nuevas razas, de nuevas culturas, que amplían cada vez el abanico *multirracial*.

Lo que podemos deducir de tales descripciones es el origen o ascendencia de cada uno de los sujetos retratados, que visiblemente no pertenecen a una etnia específica sino al cruce de varias generaciones familiares. En el caso de *Richi Chinarcie. afroamericana, tailandesa, china*, por ejemplo, vemos una mujer de ojos rasgados claramente asiáticos, tez clara, aunque no caucásica, cabello ensortijado y nariz africana. En su descripción leemos efectivamente, que hay un componente asiático que define parte de sus rasgos, aunque también hay un cruce étnico previo al propio y es el afro-americano. Es decir que *Richi Chinarcie*, corresponde no a la primera generación de dichas mezclas raciales, sino a posteriores.

También existe otro tipo de sujetos a los que fotografía Pinzón, cuya mezcla racial no es tan evidente. *Miyuki Hinton*, podría parecer una mujer proveniente de Oriente. Aunque sería difícil especificar su origen, sus rasgos están muy definidos hacia un solo tipo de raza. Sin

embargo, Pinzón nos aclara su procedencia: japonesa e inglesa. O como el caso de [Schuyler Allen](#), cuyo rostro femenino podría definirse como caribeño o afro-americano, pero cuya ascendencia étnica y cultural es igualmente francesa, india cherokee y brasileña.

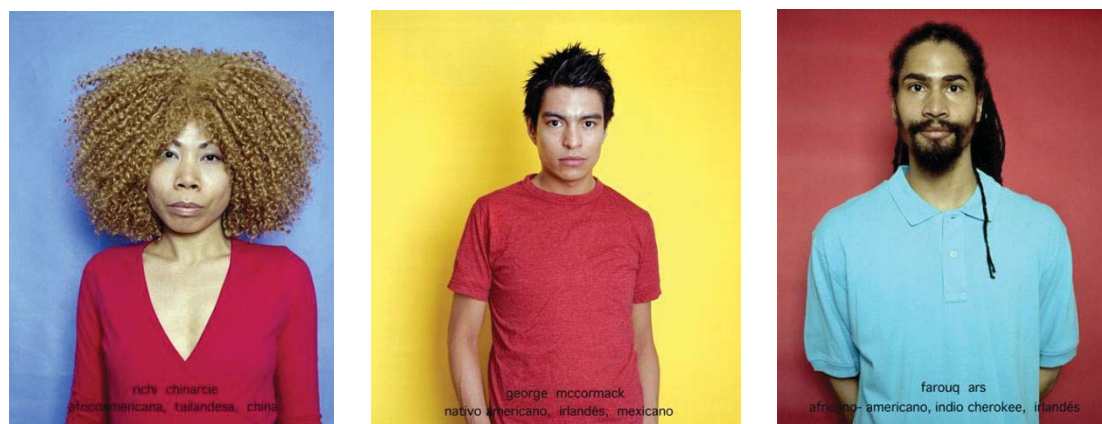


Imagen 57 | Pinzón, D., 2002-03, de la serie *Multirracial* © Dulce Pinzón

La serie elaborada por Pinzón amplía los límites de cualquier categorización acerca de la raza, ya que abre una brecha de distanciamiento hacia los primeros estudios antropológicos realizados durante la época colonial, que contribuyeron a crear un concepto de raza que se reducía a las diferencias morfológicas vistas desde el punto de vista del hombre caucásico europeo, dando pie a la jerarquización entre las etnias.

El término ‘Raza’ es el producto de una estrategia económica muy antigua; este concepto de alguna manera ha hecho posible la discriminación, la opresión y el abuso de innumerables seres humanos. El desmantelamiento de escenografías opresivas tales como el condicionamiento humano en base a su color o su ‘raza’ es uno de los intentos más sobresalientes de las últimas décadas. ²²² (Pinzón)

En ésta obra serial, todos los individuos son fotografiados dentro de parámetros formales similares; no existen comparaciones de ningún tipo respecto al vestuario, ni a la pose frente a

²²² Pinzón, D. (s.f.).

la cámara. Imágenes etnográficas que por una parte se relacionan con aquellas primeras fotografías elaboradas en el s.XIX, que respondían a cánones pre-establecidos, en las que todos los sujetos eran fotografiados de frente o de perfil a determinada altura de la cámara. Sin embargo, dichas comparaciones determinaban así mismo características intelectuales y morales, aparte de las físicas; lo que constituye una de las principales diferencias respecto al trabajo de Pinzón, en donde no existen métodos comparativos que hagan prevalecer una etnia sobre la otra. Las características interraciales de cada uno de los sujetos, son tan diversas y múltiples que no existe jerarquización posible.

En nuestro actual siglo los rasgos físicos y culturales de una persona no son particulares ni ejemplificantes de ninguna raza, sino que se constituyen en una nueva dimensión en la que las clasificaciones se desbordan. ‘Ya no es posible categorizar a personas provenientes de estas uniones como antes ya que sus rasgos físicos y culturales ya no son exclusivos de una ‘raza’ en particular, el concepto de identidad es mucho más amplio (...)’²²³ (Pinzón)

Los primeros descubrimientos, así como los sucesivos colonialismos, han auspiciado las migraciones intercontinentales. Las grandes urbes son testigos del encuentro de múltiples culturas que configuran un nuevo significado de la palabra *raza*.

El sueño del antropólogo de hoy ya no es el de aislar sino el de conectar y comparar culturas en contacto. El exilio, la diáspora, el nomadismo, las migraciones, las peregrinaciones, los viajes, el turismo y todas las formas de desplazamiento de flujos humanos –algunos voluntarios, otros involuntarios- determinan, pues, coyunturas sociales de contacto que deben someterse a una constante revisión. (Gili & Fernández-Cid, 2004)

²²³ Pinzón, D. (s.f.).

La obra de Pinzón, es un reflejo de la ciudad contemporánea y globalizada, que es donde surgen con más frecuencia este tipo de cruces raciales, de migraciones urbanas donde el mestizaje creciente traspasa todas las fronteras. Su obra se instala específicamente en Estados Unidos, aunque nos evidencia una realidad plenamente universal común a cada una de nuestras sociedades.

La multiculturalidad y la hibridación son inherentes al individuo contemporáneo. Tanto a nivel físico como cultural, con cruces raciales diversos que pueden ser visibles o no. El producto de la masificación y el desordenamiento poscolonial de las migraciones contemporáneas es un mundo globalizado, donde los flujos de personas aportan nuevos sentidos a la realidad, nuevas dinámicas al desarrollo continuo de las sociedades. (Cogo, ElHajji, & Huertas [eds.], 2012, p.384)

La hibridación entonces, va más allá de las características físicas, para gestarse desde las costumbres, los ideales, los gustos o los sueños. Se ubica entre varias identidades, sin prevalencia de ninguna, ya que puede ser una u otra, o las dos al mismo tiempo. Nuevas identidades que no son excluyentes, sino que conviven con la diferencia.

No es una operación de asociación, sino como diferenciación, como dicen los matemáticos, o de desaparición, como dicen los físicos: dado un potencial, hay que elegirle otro, no cualquiera, sino de tal manera que entre los dos se establezca una diferencia de potencial que produzca un tercero o algo nuevo. (Deleuze, 1996, p.240)

Pinzón fotografía sujetos que son en sí mismos africanos e ingleses, españoles y latinoamericanos, irlandeses y japoneses. Individuos que constituyen una entidad singular, física y cultural, donde las fronteras se desdibujan, donde la diferencia está presente. Identidades emergentes que configuran un nuevo e indeterminado mapa racial.

Otros relatos, nuevas perspectivas

Nabil Boutros. El hábito hace al monje.

[Nabil Boutros](#)²²⁴ es un artista egipcio que se destaca por reflejar la visión más moderna de su país, donde se intercepta continuamente un pasado esplendoroso, con una actualidad aturdida por el cruce cultural, religioso, político e ideológico de la vigente sociedad.

Desde los años noventa, el trabajo fotográfico de Boutros, se caracteriza por presentar el hombre, la sociedad y la ciudad egipcia vista desde la contemporaneidad. Un Egipto que se distancia de la antigüedad, para instalarse en una sociedad ansiosa de modernidad, con inquietudes políticas, sociales y arquitectónicas que la acercan cada vez más a occidente; en contraste con los fuertes y ancestrales vínculos religiosos y culturales. Boutros mismo afirma: ‘I reassessed my connection with Egypt, my search for an image of Egypt, of a changing Egypt...’²²⁵ (Rakha, 2003)

Uno de los más recientes trabajos que ha desarrollado Boutros en los últimos años es [Egyptians](#), 2010. Este proyecto fue realizado a lo largo de todo un año, en que el artista continúa en la misma línea de investigación acerca de la contemporaneidad de lo egipcio; ésta vez, concentrado específicamente en la identidad del sujeto.

Boutros es el único protagonista de 25 autorretratos que corresponden a las letras del

²²⁴ Boutros nació en El Cairo, Egipto en 1954. Estudió Artes Decorativas en su ciudad natal y Bellas Artes en París, Francia, que es donde vive y trabaja actualmente. Para más información acerca de éste artista, dirigirse a: Boutros, N. (s.f.). *Página del artista [online] en Internet*. Recuperado el 30 de Enero de 2012, de www.nabil-boutros.com/

²²⁵ Podría traducirse como: ‘Yo revalúe mi relación con Egipto, mi búsqueda de una imagen de Egipto, de un Egipto cambiante...’ Rakha, Y. (25-31 de December de 2003). *Nabil Boutros: Of departures, prayers and the soulful night. A spiritual convenience*. Recuperado el 29 de Agosto de 2012, de Al-Ahram Weekly: <http://weekly.ahram.org.eg/2003/670profile.htm>

abecedario internacional y en los que en cada uno de ellos, muestra una manera diferente, y al mismo tiempo, singular, de ser egipcio: ‘(...) où il interroge à travers les symboles vestimentaires l’ambiguïté de l’identité et les stéréotypes de la société égyptienne.’²²⁶ (Afrique in visu, 2011)



Imagen 58 | Boutros, N., 2010, de la serie *Egyptians*. De derecha a izquierda y de arriba abajo: *Egyptian A*, *Egyptian B*, *Egyptian G*, *Egyptian M*, *Egyptian R*, *Egyptian* [c-print]
© Nabil Boutros

Estos autorretratos se caracterizan por ser semejantes entre sí en cuanto a su composición: todos poseen un fondo de color neutro y el sujeto fotografiado se encuadra en primer plano, de manera frontal, mirando directamente a la cámara y por ende, al espectador. Aunque son retratos de gran formato, emulan las fotografías de carnet, con gestos casi inexpresivos. Sin embargo, detalles de algunas de las imágenes, son las que distancian éstas

²²⁶ Podría traducirse como: ‘(...) donde pone en entredicho a través de la simbología de la ropa, la ambigüedad acerca de la identidad y los estereotipos de la sociedad egipcia.’ Afrique in visu. (30 de Enero de 2011). *Egyptians*. Interview de Nabil Boutros. Recuperado el 23 de Marzo de 2012, de Afrique in visu: <http://www.afriqueinvisu.org/egyptian.555.html>

fotografías de las típicas identificativas para documentos oficiales, como lo son las gafas de sol, unos auriculares o una gorra deportiva.

Para realizar ésta serie, Boutros estuvo durante todo un año realizando las fotografías y cambiando su aspecto: desde el estilo de peinado, el color de cabello y la longitud de la barba, que fue variando a lo largo de varios meses; hasta conseguir los detalles más específicos de cada atuendo, que el propio artista fue identificando y apropiando para crear nuevas identidades: ‘Je me suis inspiré des gens que je rencontrais ou que je voyais dans les journaux en essayant de d’gager des stéréotypes de la société.’²²⁷ (Afrique in visu, 2011)

La expresión del rostro de Boutros no varía particularmente de una imagen a otra, así que se hace aún más evidente, al mirar toda la serie, que se trata de la misma persona; sin embargo cada personaje que interpreta posee una singularidad, que tiene que ver con los símbolos de identidad y estereotipos que existen acerca de la sociedad egipcia.

Boutros representa múltiples maneras y facetas de ser egipcio. La diferencia de su barba y cabello hacen una notable diferencia de una fotografía a otra, representando en algunas imágenes a un hombre de mediana edad, mientras que en otras parece bastante más mayor. Boutros pasa de ser un hombre moderno, que simula ser un trabajador de clase media, a utilizar un hábito religioso que lo hace parecer severo y conservador. Hábitos con los que simula ser cristiano copto y a su vez musulmán. Algunas veces su traje es más casual y deportivo, y en otros parece de una clase social más elevada o un turista recién jubilado.

Según el propio Boutros, ‘le point de départ était un agacement des symboles vestimentaires qui se veulent moralisateurs. C’est un travail sur l’identité avec ses

²²⁷ Podría traducirse como: ‘Me he inspirado en las personas que conocí o que veía en los periódicos, tratando de esta manera de establecer los estereotipos de la sociedad.’ Afrique in visu. (30 de Enero de 2011).

ambiguïtés : une personne est-elle une entité permanente?’²²⁸ (Afrique in visu, 2011) Egipto pertenece a la comunidad de países árabes, donde existen fuertes tensiones entre la mayoría islámica y la iglesia copta.²²⁹ Boutros se instala desde la ambigüedad que supone cambiar la vestimenta, lo que significa apropiarse de una nueva identidad, para obtener determinados beneficios económicos y religiosos o para cambiar el círculo cultural y social en los que una persona se desenvuelve. En la sociedad egipcia, tal cambio de vestimenta acarrea una identificación religiosa y política contundente. ‘I have observed that in recent years a lot of people in Egypt, under cover of having a new financial or religious status, changed their look radically and relatively fast and, in the same way, changed their social relationships.’²³⁰ (Boutros, Nabil Boutros: Egyptians, 2011)

²²⁸ Podría traducirse como: ‘el punto de partida de ésta obra fue destemplan la simbología de la ropa que tiene por objeto la moralización. Este es un trabajo sobre la identidad y sus ambigüedades: es una persona una entidad permanente?’ Afrique in visu. (30 de Enero de 2011).

²²⁹ La iglesia copta fue fundada en Egipto en el s.I d.C, para profesar la fe cristiana. Sin embargo, a partir del s.VII, con la llegada de los árabes y el Islam, los coptos al cabo de varios siglos, acabaron siendo una minoría. En el siglo XX, el extenso periodo de gobierno de Mubarak –derrocado por el pueblo en la llamada *Primavera Árabe* en 2011- ejerció una política autoritaria que acrecentó la discriminación religiosa entre islamistas y coptos. Sin embargo, las diferencias continúan a pesar del cambio de gobierno: aún cuando la Constitución egipcia establece la igualdad entre sus habitantes, en la cotidianidad sigue siendo palpable la exclusión de los coptos, como por ejemplo la negación para asumir cargos públicos o construir iglesias. Referencias tomadas de: Ordoño, G. A. (11 de Octubre de 2011). *Coptos, la minoría cristiana en Egipto*. Recuperado el 29 de Agosto de 2012, de Suite 101: <http://suite101.net/article/coptos-la-minoria-cristiana-en-egipto-a69237>; Alaniz, R. (11 de Octubre de 2011). *Egipto y la violencia contra los cristianos coptos*. Recuperado el 29 de Agosto de 2012, de Rogelio Alaniz. Periodismo y opinión: <http://www.rogelioalaniz.com.ar/?p=2510>; Jara, E. (Mayo-Junio de 2012). *La desconfianza copta*. Recuperado el 29 de Agosto de 2012, de Nuestro tiempo. Revista cultural y de cuestiones actuales de la Universidad de Navarra: <http://www.unav.es/nuestrotiempo/es/temas/despiece/la-desconfianza-copta>

²³⁰ Podría traducirse como: ‘He observado que en los últimos años una gran cantidad de personas en Egipto, al amparo de contar con un nuevo estatus económico o religioso, han cambiado su aspecto físico radical y relativamente rápido y, de la misma manera, han cambiado sus relaciones sociales.’ Boutros, N. (Marzo de 2011). *Nabil Boutros: Egyptians*. Recuperado el 24 de Marzo de 2012, de Nafas Art Magazine: http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2011/nabil_boutros

Mediante ésta obra Boutros cuestiona la permanencia de la identidad: ‘(...) everyone has multiple faces; at the worst, that clothes make the man.’²³¹ (Boutros, 2011). La apariencia y la ropa son las que definen, en primera instancia, la identidad de una persona y mediante la cual se puede juzgar a simple vista sus intereses, o al menos los intereses visibles que transmite por medio del lenguaje corporal.

Así mismo, la identificación mediante letras de cada uno de los sujetos, añade una intención clasificatoria, ya que permite la ordenación y ceñirse, a su vez, a un número determinado de sujetos. Cada letra, así como cada personaje, permite una identificación y una diferenciación a su vez. Sin embargo la conjugación de vocales y letras es lo que permite la constitución del lenguaje. Metafóricamente podríamos afirmar que no sólo el *[Egyptian A](#)* o el *[Egyptian R](#)* son identificativos del sujeto egipcio, sino que todos ellos al mismo tiempo pertenecen a la misma sociedad, y su cruce e interrelación hace que emerja la sociedad y no en su aislamiento.

Desde una perspectiva que contempla la repercusión global de éstos conflictos, la serie *[Egyptians](#)*, 2010, también trasgrede todos los estereotipos que tenemos, no sólo de la sociedad egipcia, sino de la árabe en general. Para la mirada occidental, nuestra imagen acerca de estas sociedades se contempla en alguno de los 25 retratos que nos muestra Boutros. Tal como en las clasificaciones taxonómicas que se develan al principio de la fotografía, Boutros expone su propia apariencia para nuestro escrutinio, se disfraza para

²³¹ Podría traducirse como: ‘(...) todas las personas tienen múltiples caras, pero al final el hábito hace al monje.’ Boutros, N. (Marzo de 2011).

evidenciar el estereotipo y para que nosotros encontremos una reafirmación de la imagen mental y cultural de cómo son los *otros*.²³²

Sin embargo existen tantas o más posibilidades que las letras del alfabeto para escoger la identidad de un pueblo, que va mucho más allá de una estandarización de rasgos físicos y de vestimenta., y tal como nos los muestra el artista, tampoco tiene porque corresponder a la realidad de ese sujeto. Es decir, no sabríamos cual de todas estas apariencias identificarían al real Nabil Boutros, ¿hay sólo una manera de ser Boutros?, ¿un cambio de imagen corresponde a un simple cambio de aspecto o se trata de un mensaje tácito para quien observa?

Al igual que otros artistas contemporáneos, tales como Samuel Fosso, Cindy Sherman o Yasumasa Morimura,²³³ Boutros trasgrede su propia imagen para tratar los estereotipos que están relacionados con su género y su cultura. Sin embargo la obra de Boutros se enmarca en un contexto histórico específico, que lo dota de un acentuado carácter político, totalmente pertinente con el momento actual. Es un trabajo que en principio puede parecer una parodia, pero que ha alcanzado dimensiones insospechadas, que fueron previsibles desde su creación,

²³² Además de las clasificaciones taxonómicas, en las Exposiciones Universales del sXIX, los sujetos expuestos interpretaban un papel, en el que la identidad personal era o no visible. La importancia radicaba en representarse como un salvaje, simplemente para jugar el papel que les había sido encomendado. Los espectadores jamás vislumbraban la realidad real del sujeto detrás del personaje que lo interpretaba.

²³³ Dichos artistas realizan una indagación en el propio ser a través de la subversión hacia sí mismos; realizando una exploración icónica de la realidad, apropiándose de modelos humanos sobre los que desarrollan su identidad personal y colectiva; con la insistente particularidad, de que cada rostro nos remite a una dimensión biográfica personal. Referencia tomada de: Gonzalo Prieto, P. (2003). *Zombis, castrados, mantis y deformes: notas para una exploración de la Postfotografía*. Murcia: Asociación murciana de críticos de arte, p.36-37.

tales como ser una imagen estandarte de los conflictos políticos que sucedieron en Egipto a comienzos de 2011.²³⁴

Esta identificación múltiple por parte del artista, como un sujeto árabe y cristiano a su vez, que se asume a sí mismo como tal, en toda su integridad, a pesar de las discriminaciones en el interior de la propia sociedad egipcia, y a su vez segregado globalmente a raíz de los sucesos terroristas atribuidos a los países árabes. Todo este contexto ideológico ejerce un esfuerzo aún mayor por parte del artista y lo asume cabalmente: no ha utilizado el retoque digital ni la instantaneidad fotográfica para adoptar diferentes personalidades, sino que asume consecuentemente cada papel que representa. Boutros afirma: ‘Dans les pays arabes,

²³⁴ Durante la exhibición de la serie *Egyptians*, en Dic.2010, en la Galería Darb 1718, de El Cairo, hubo un ataque terrorista contra la Iglesia Copta *Al-Qiddissine*, en Alejandría, durante la celebración del Año Nuevo, que acabó con la vida de al menos 21 personas e hirió alrededor de otras 97. Como respuesta a éste ataque, Moataz Nasr, el director y fundador de la galería, tomó la iniciativa de protestar contra el ataque, haciendo un poster con nueve de las imágenes de la exposición de Boutros, bajo el título *All Egyptians*, firmado por 20 instituciones culturales y distribuido gratuitamente para el público en general y puesto en las calles de 4 de las principales ciudades egipcias. Una de los principales eventos en los que estuvo presente la obra de Boutros fue durante una de las multitudinarias manifestaciones en la Plaza Tahrir o Plaza de la Liberación, en El Cairo, que culminaron con el derrocamiento del presidente Hosni Mubarak en Feb.2010, quien llevaba casi 30 años en el poder. Referencias tomadas de: Boutros, N. (Marzo de 2011). *Nabil Boutros: Egyptians*. Recuperado el 24 de Marzo de 2012, de Nafas Art Magazine: http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2011/nabil_boutros; Darb 1718. (Diciembre-Enero de 2010). *Fames, Family*. Recuperado el 2 de Febrero de 2012, de Darb 1718. Contemporary Art & Culture Center: www.dar1718.com/activities/exhibitions/exhibitions-2010/fames-family/; Agencias. El Cairo. (1 de Enero de 2011). *21 muertos en un atentado junto a una iglesia cristiana en Egipto*. Recuperado el 24 de Marzo de 2012, de El País. Internacional: http://internacional.elpais.com/internacional/2011/01/01/actualidad/1293836425_850215.html#despiece1; Wikipedia. (s.f.). Recuperado el 24 de Marzo de 2012, de: http://es.wikipedia.org/wiki/Protestas_en_Egipto_de_2011

je me débats avec la difficulté des participants à dire ‘je’ ; il faut être en crise pour se révolter et oser se dire, s’exprimer.’²³⁵ (Afrique in visu, 2011)

Boutros acoge en un mismo trabajo, muchos de los estereotipos que definen al egipcio contemporáneo, aunque en si mismo destruye la noción de paradigma: estereotipos son todos o quizás ninguno, ¿cuál es el que verdaderamente nos habla del yo? La realidad de cada persona, de cada singularidad, indudablemente va más allá de su vestimenta, etnia o clase social.

Ken Lum. Entre la diversidad local y la global.

La sociedad canadiense es abiertamente multiétnica, y Ken Lum²³⁶ se ha valido de ésta multiplicidad para incorporarla en su trabajo. Este artista conceptual utiliza diferentes técnicas para presentar su obra, en la que los límites entre el arte, la publicidad y el lenguaje se desdibujan.

Dentro del variado repertorio de intereses de Ken Lum, nos centramos en lo que él mismo ha denominado ‘Portrait-Logos’²³⁷ (Lum, 2004, p.86), que se caracterizan por ser paneles de gran formato, en los que mezcla equilibradamente texto e imagen. Las frases y la

²³⁵ Podría traducirse como: ‘En los países árabes, lucho con la dificultad de los participantes para decir ‘yo’; hay que estar en crisis para rebelarse y atreverse a decirlo, atrever a expresarse.’ Esta afirmación la hace Boutros en relación a los grupos de trabajo que dirige para acompañar su proceso creativo. Afrique in visu. (30 de Enero de 2011). *Egyptians. Interview de Nabil Boutros*. Recuperado el 23 de Marzo de 2012, de Afrique in visu: <http://www.afriqueinvisu.org/egyptian.555.html>

²³⁶ Ken Lum es un artista canadiense, de ascendencia china. Nació en 1956 en Vancouver, British Columbia. Vivió una temporada en diferentes ciudades, entre ellas Nueva York donde obtuvo un Máster en Arte por la New York University. En 1989 regresó a Vancouver donde actualmente vive y trabaja.

²³⁷ Podría traducirse como: ‘Logo-Retratos’.

tipología escogida por Lum tienen una innegable influencia de los anuncios y vallas publicitarias. Son textos escritos en colores vibrantes, sobre un fondo monocromático contrastado. Una estética publicitaria en la que el propio medio se convierte en mensaje, en concordancia con la sentencia de Marshall McLuhan- aportando cualidades indiscutibles a la comunicación (McLuhan & Fiore, 1997; et al, 1992, p.74). Lum usa códigos visuales y textuales directos y atractivos, típicos de la publicidad y al mismo tiempo, trabaja desde una perspectiva artística, la cual aporta un valor estético y cultural distintivo.

Las fotografías que completan éstos paneles, son retratos realizados de manera sencilla, casi podrían catalogarse como imágenes domésticas o caseras. Muchas corresponden a fotografías estereotípicas de sujetos migrantes y mantienen una simplicidad formal que revela un interés que se centra más en la capacidad comunicativa y retórica de la imagen, que en su representación estética.

En sus fotografías de emigrantes y de personajes anónimos de la cultura occidental, generalmente de gran formato, los textos, los logotipos o las tipografías industriales que acompañan las imágenes, siempre en colores brillantes y llamativos, denuncian lo ficticio, y lo injusto de los estereotipos, al tiempo que desvelan detalles íntimos de la vida de las personas retratadas. (Lum, 2004, p.118)

Los 'Logo-Retratos' de Lum, tienen su esencia en escenarios y situaciones comunes de la sociedad contemporánea, que el artista representa de manera sencilla y evidente. Una contemporaneidad caracterizada por el multiculturalismo, en el que Canadá representa un

paradigma esencial²³⁸, ejerciendo una indiscutible influencia en la obra del artista. Tanto los países como las metrópolis donde cohabita la interculturalidad, responden a las llamadas ciudades globales, que están surcadas por las sucesivas migraciones transnacionales que van cambiando los códigos establecidos. (Derksen, 2002, p.38) En éste contexto, la obra de Lum mantiene una pertinencia con el entorno, desarrollándolo desde la oposición a las tradiciones y no precisamente en armonía con el contexto local.²³⁹ (et al, 1992, p.22) Es un trabajo subversivo que hipnotiza por la estética estridente, pero que nos cuestiona acerca de nuestro propio entorno.

Aunque hay varias series que representan la diversidad local y urbana que Lum desarrolla en su trabajo, nos detendremos en una obra del año 2000 titulada *There is no place like home*. Un reflejo de un mundo caracterizado cada vez más por los efectos de la globalización, los desplazamientos e intercambios culturales.

En *There is no place like home*, 2000, cada fotografía está realizada en un primer plano, donde cada uno de los sujetos retratados realiza un gesto diferente; como si la fotografía captara un momento de sus vidas personales, en los que no son conscientes de la cámara

²³⁸ La historia de Canadá se caracteriza por las sucesivas colonizaciones europeas y posteriores migraciones a lo largo del s.XX, que han dado forma a la coexistencia de las múltiples culturas que han habitado su territorio desde el s.XV hasta la actualidad. La cultura canadiense ha sido influenciada desde un comienzo por ingleses, franceses y nativos norteamericanos, a los cuales se han ido sumando, a través de las décadas, generaciones de diversas etnias, razas y culturas. Gubernamentalmente, las leyes han amparado a ésta nación considerada abiertamente multicultural, aceptando oficialmente el bilingüismo (1969), el pluralismo religioso y el multiculturalismo (1971). Referencias tomadas de: Esses, V. M., & Gardner, R. (1996). Multiculturalism in Canada: Context and current status. *Canadian Journal of Behavioural Science. American Psychological Association*, p.145-152; *Wikipedia*. (s.f.). Recuperado el el 22 de Agosto de 2012, de: <http://es.wikipedia.org/wiki/Canadá>

²³⁹ Jeff Wall, en el ensayo *Tradicions i contratradicions en l'art de Vancouver: un marc més ampli per al treball de Ken Lum*, utiliza el término 'contra-tradición' para ejemplificar los trabajos artísticos generados desde la época de los 70 en Vancouver, caracterizados por la influencia y la crítica hacia su propio entorno.

fotográfica.

(...) se mezclan seis personajes de diferentes nacionalidades con seis frases-comentarios referidos a uno de los temas mas candentes del mundo occidental: la inmigración y la relación, no siempre positiva, con el *otro*, con aquel que es diferente. (...) Se conectan frases simples y claras con fotos, creando una variedad de significados y asociaciones que hacen referencia a conceptos tales como la casa-patria, el hogar, la nacionalidad, etc. (Cortés [ed.], J. M.; et al, 2003, p.463)

Esta serie fotográfica es un trabajo de gran formato, que ha sido expuesto a modo de valla publicitaria en el espacio público de diferentes ciudades y en diferentes países.²⁴⁰ No siempre se han utilizado los mismos 6 paneles que conforman la totalidad de la serie, sino que ha ido variando al exponer solo una fotografía con un texto, o bien presentando varias combinaciones entre los paneles, de modo que el espectador puede hacer asociaciones múltiples que vinculen una foto con más de un texto y viceversa.

Las frases utilizadas revelan el sentido político de la serie: *'Go back to where you come from! Why don't you go home'*, *'I'm never made to feel at home here. I don't feel at home here'* o *'I'm sick of your views about immigrants. This is our home too!'*²⁴¹ Son frases prototípicas que forman parte de la cotidianidad de la sociedad contemporánea. Lo común en

²⁴⁰ La primera instalación de ésta serie fue colocada en el frontal del Kunsthalle Vienna, en Austria, en una escala que cubría la totalidad de la fachada [54x10 m]. Durante el bienio 2000-01, la serie completa o en fragmentos, recorrió el espacio público de varias ciudades y festivales europeos y canadienses; siempre adaptándose a la medida y a las posibilidades técnicas del lugar escogido. Referencia tomada de: Museum in Progress. (2000-01). *Large Scale Picture. There is no place like home*. Recuperado el 22 de Agosto de 2012, de Museum in Progress: <http://www.mip.at/creations/there-is-no-place-like-home>

²⁴¹ Podría traducirse como: *'Vuelve a tu país! Porque no te largas a tu casa?'*, *'Nunca han hecho que me sienta en casa. No me siento en casa'* o *'Estoy harto de tus teorías sobre los inmigrantes. Este también es nuestro país!'*.

todos los textos es la palabra ‘home’, que es utilizada por Lum no solo como algo estático o territorial, que se refiere a un país determinado; sino también como una situación emocional de cómo llamamos a nuestra casa, a nuestro hogar²⁴² (Museum in Progress, 2000-01), y que varía el sentido de la obra según la óptica con la cual se observe.

(...) ‘home’ can be a lot of different things, particularly as the English word does not make a difference between *Heim* and *Heimat*, between home in the sense of the place (the house) where one lives and the geographical, cultural or spiritual community, region or nation a person comes from or identifies with (such as place of birth or cultural background). (...) How Lum utilizes the combination and interaction of verbal and visual signs to highlight not only the multiplicity of the meanings that the idea of ‘home’ can assume for different people, depending on their age, race, gender, class, and the context they are in, but also the fact that ‘home’ is not something static, *a priori*, given, but a place that is actively created by those who (long to) live there.²⁴³ (Schröder, 2009, p. 328)

En combinación con estos textos que son estereotípicos de la sociedad contemporánea,

²⁴² Sacha Craddock escribe acerca del proyecto específico de Ken Lum en Museum in Progress. (2000-01). *Large Scale Picture. There is no place like home*. Recuperado el 22 de Agosto de 2012, de Museum in Progress: <http://www.mip.at/creations/there-is-no-place-like-home>

²⁴³ Podría traducirse como: (...) ‘Casa’ puede ser un montón de cosas diferentes, sobre todo porque ésta palabra en inglés no hace ninguna distinción entre *Heim* y *Heimat**: entre el hogar, en el sentido del lugar (la casa) donde se vive; y la cultura geográfica, o comunidad espiritual, región o nación de donde una persona proviene y con la que se identifica (por ejemplo, lugar de nacimiento u origen cultural). (...) Cómo Lum utiliza la combinación e interacción de los signos verbales y visuales para destacar no sólo la multiplicidad de los significados que la idea de ‘hogar’ pueden ser asumida por diferentes personas, dependiendo de la edad, la raza, el género, la clase y el contexto en el que se encuentra, sino también el hecho de que el ‘hogar’ no es algo estático, *a priori*, dado, sino un lugar que está activamente creado por aquellos que (anhelan) vivir allí.

* Las palabras *Heim* y *Heimat*, en alemán, hacen distinción entre *Heim*, referido a casa u hogar y *Heimat* entendida como patria o tierra natal.

Lum nos presenta imágenes de sujetos que también podríamos catalogar de la misma manera: un hombre con rasgos asiáticos, una mujer con un velo árabe, una niña de raza negra, una mujer descendiente de nativos o indígenas y un hombre blanco, todo ellos con gestos de desolación o de rabia que se asocian cabalmente con las frases. Tan solo una de las imágenes, que corresponde a una mujer blanca con un sombrero de turista, tiene un gesto afable y tranquilo. La frase *'Wow, I really like it here. I don't think I ever want to go home!'*²⁴⁴, se asocia a la sensación de serenidad del sujeto, de alguien idealizando un lugar del cual sólo tiene referencias circunstanciales, debido a su calidad de viajero ocasional.

Sin embargo, a pesar de que el artista es quien impone una imagen a un texto específico, también nos da la posibilidad de establecer nuestros propios vínculos, ya que según el montaje, una misma imagen puede estar rodeada de 2, 3 o hasta 4 frases.²⁴⁵ Las relaciones entre las imágenes y las frases las realizamos muchas veces de forma automática e instantánea, debido a la problemática contemporánea en materia de inmigración, que es consecuencia de los estereotipos establecidos originariamente durante el colonialismo europeo. Cada frase la relacionamos con un determinado tipo de rostro: un blanco estará siempre en su hogar, y al mismo tiempo asumimos que alguien de rostro asiático o vestimenta musulmana estará relacionado con lo opuesto, de no sentirse como en casa. Sin embargo, también podríamos suponer que ésta misma imagen adquiere un matiz diferente si se presenta en Estados Unidos o en Irak, o si es vista por un indio americano, por un africano o por un británico. Ken Lum profundiza en cuestiones políticas y sociales, con las que

²⁴⁴ Podría traducirse como: *'Mmm...me encanta realmente esto. Me gustaría quedarme para siempre!'*

²⁴⁵ Tal como lo hemos enunciado anteriormente, el montaje de la obra de Ken Lum se adapta al espacio escogido. Para ver diferentes tipos de montajes de ésta misma obra, dirigirse a la galería fotográfica de: Museum in Progress. (2000-01). *Large Scale Picture. There is no place like home*. Recuperado el 22 de Agosto de 2012, de Museum in Progress: <http://www.mip.at/creations/there-is-no-place-like-home>

comúnmente ‘(...) a la gente se la identifica por su estatus y su raza y no por quién es en realidad.’ (Lum, 2004, p.84)

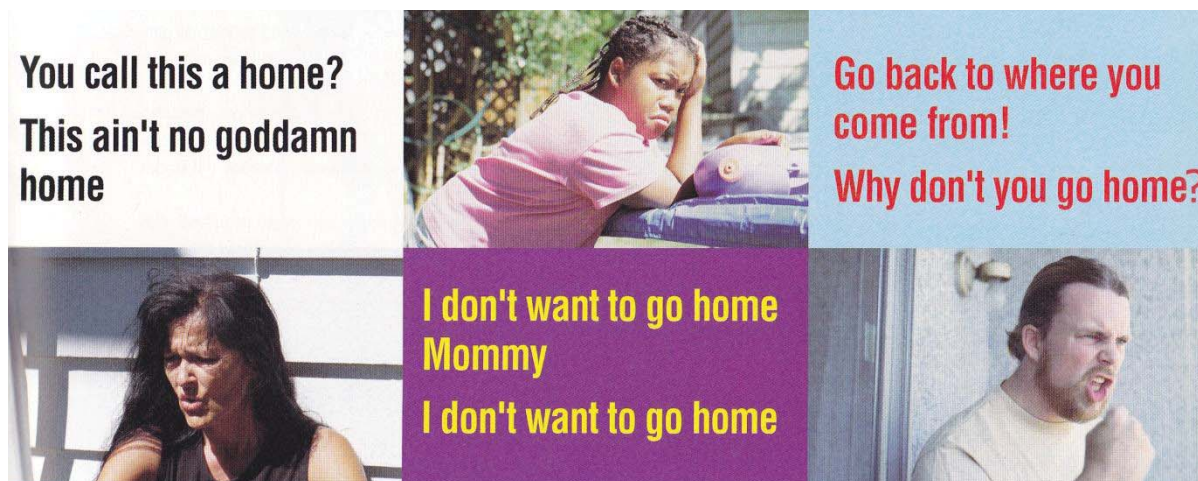


Imagen 59 | Lum, K., 2000, de la serie *There is no place like home*
[acrílico lacado sobre vinilo, medidas variables] © Ken Lum

El mismo artista plantea su obra como un espacio propicio para el debate, donde no representa sujetos sumisos sino que los dota del don de la palabra, de la queja, de la inconformidad, de la agresividad. Lum afirma:

Muchas veces profundizo en cuestiones políticas y sociales a través de la raza y la clase. La gente que describo puede ser considerada representativa de ciudadanos corrientes, a menudo indefensos y dependientes de corporaciones e instituciones gubernamentales y no gubernamentales pero no obstante, paradójicamente, dotados del poder para protestar y resistir. (Lum, 2004, p.84)

Así mismo, el espacio público también ofrece otras connotaciones, que difieren de la percepción que hay de una obra en el museo o en la galería. La ciudad es el escenario escogido por Ken Lum para presentar ésta serie -y donde también desarrolla muchas de sus prácticas artísticas-, la cual permite la confrontación directa con el espectador, quien no corresponde necesariamente con la misma población que entra a un museo, sino que es el

transeúnte casual, quien se encuentra de imprevisto con una valla gigantesca, sólo visible en su totalidad desde cierta distancia.

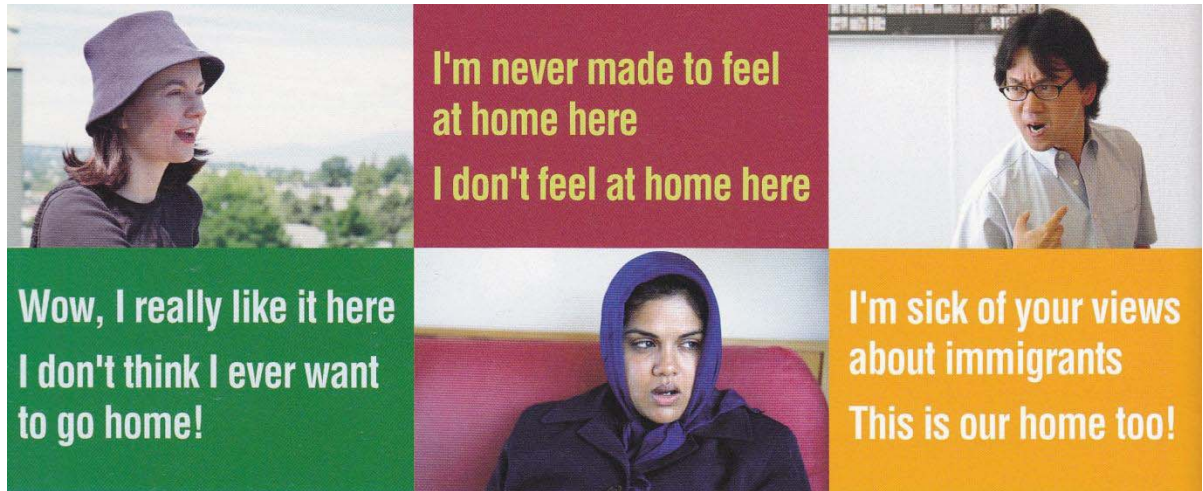


Imagen 60 | Lum, K., 2000, de la serie *There is no place like home*
[acrílico lacado sobre vinilo, medidas variables] © Ken Lum

El espacio público permite percibir un estadio de confusión o contradicción de quien no espera tal choque visual. Hay un interés por emplear los códigos urbanos y a su vez subvertir los códigos estereotipados que se han construido a través del colonialismo y el urbanismo. (et al, 1992, p.76) Evidenciando entonces, rasgos comunes en diversos territorios urbanos -de donde se nutre y a la vez se expone la obra- en los que la multiculturalidad funciona como retórica política y social, pero donde aún perviven las diferencias de raza y condición social en el ámbito cotidiano.

8 | Conclusiones

Capítulo 8. Conclusiones

En el desarrollo de la investigación se ha intentado dar respuesta a las preguntas planteadas en los objetivos de la investigación. Ahora vamos a sintetizarlas para presentarlas en forma de conclusiones:

- La fotografía antropológica del s.XIX ha contribuido a la creación de estereotipos e imaginarios acerca del *otro*, que han trascendido hasta nuestros días; tales como la raza, el exotismo, el salvajismo, la diferencia o la jerarquía. Sin embargo, determinados artistas contemporáneos utilizan estos modelos de representación en su producción artística, para evidenciar la ideología que se desprende del colonialismo.
- La constante reevaluación de paradigmas en la antropología y en la fotografía, ha forjado una *reciprocidad de visión*, en donde el sujeto -quien fue convertido en objeto durante el colonialismo-, ha pasado de ser *otro* para convertirse en *nosotros*: ‘hoy ‘nosotros’ y ‘ellos’ nos observamos mutuamente: la comunicación visual deviene, ahora, instrumento para un conocimiento recíproco.’²⁴⁶ (Naranjo [ed.], 2006, p. 206)

²⁴⁶ Referencia tomada del texto *El valor antropológico de la imagen. Hacia el “homo photographicus?”*, 1994, de Luis Calvo Calvo y Josep Mañà Oller, que se encuentra en: Naranjo [ed.], J. (2006), p.206.

- Las nociones totalitarias son cada vez más imprecisas: realidad y ficción, objetividad y subjetividad, documento e imaginario, son conceptos que se entrecruzan continuamente en el lenguaje fotográfico. Los creadores trabajan en los límites de los géneros, a menudo transgrediendo el modelo utilizado, invitando a redefinir nuevos espacios de conceptualización. Lo real y lo ficticio se fusionan en la fotografía, y por tanto no existe una realidad, sino múltiples realidades que se constituyen a partir de lo simbólico.
- La fotografía es una construcción simbólica. Tanto los fotógrafos que trabajan en el género documental como los que desarrollan ficciones en la fotografía creativa, son constructores de imaginarios, que reflejan determinados contextos culturales y sociales.
- A través de los artistas contemporáneos que hemos analizado a lo largo de ésta investigación, se demuestra que desde el arte se transgreden los modelos propuestos inicialmente. En los casos de estudio, se definen dos modelos de representación del retrato fotográfico: algunos artistas se apropian de fotografías documentales e históricas de la época colonial, para hacer un uso artístico de ellas y construir su propio proyecto de creación. Mientras que otros artistas generan fotografías nuevas, mimetizando las formas del documental, para aportar a sus proyectos una *apariencia de veracidad histórica*. La consecuencia final es la creación de un discurso en el que se evidencia la *colonialidad* contemporánea.
- La transnacionalidad es un rasgo cada vez más frecuente en los artistas contemporáneos. Los viajes, los desplazamientos, las migraciones y en último término la diáspora, aportan un carácter nómada tanto a la experiencia vital como a los procesos artísticos. Como afirma García Canclini: 'el lugar del artista no está

dentro de ninguna cultura en particular, sino en los intersticios entre ellas, en el tránsito.’ (García Canclini, 1999a, p.148) Los límites y las fronteras, más que una separación, se han convertido en un espacio que posibilita y potencia la creación artística.

- Es difícil hablar de razas en la actualidad, muchos de los artistas que hemos analizado en éste trabajo de investigación, manifiestan a través de sus propuestas creativas la pluralidad, la multiplicidad y la hibridación inherentes a la identidad del sujeto contemporáneo. Guillermo Gómez-Peña define a la perfección dichos términos:

Cuando me preguntan por mi nacionalidad o identidad étnica, no puedo responder con una palabra, pues mi ‘identidad’ ya posee repertorios múltiples: soy mexicano pero también soy ‘chicano’ y latinoamericano. En la frontera me dicen ‘chilango’ o ‘mexiquillo’; en la capital ‘pocho’ o ‘norteño’, y en Europa ‘sudaca’. Los anglosajones me llaman ‘hispanic’ o ‘latinou’ y los alemanes me han confundido en más de una ocasión con turco o italiano.
(García Canclini, 2001, p.294)

- Por último, quisiera añadir que esta tesis ha servido para sustentar ideológica y visualmente mi trabajo artístico, estableciendo un claro marco conceptual y enriqueciendo la línea de creación, lo que sin duda ha supuesto un punto de inflexión en mi creación fotográfica.

9 | Referencias bibliográficas

Capítulo 9. Referencias bibliográficas

Afrique in visu. (30 de Enero de 2011). *Egyptians. Interview de Nabil Boutros*. Recuperado el 23 de Marzo de 2012, de Afrique in visu:

<http://www.afriqueinvisu.org/egyptian,555.html>

Agencias. El Cairo. (1 de Enero de 2011). *21 muertos en un atentado junto a una iglesia cristiana en Egipto*. Recuperado el 24 de Marzo de 2012, de El País. Internacional:

http://internacional.elpais.com/internacional/2011/01/01/actualidad/1293836425_850215.html#despiece1

Aguilera, S. et al. (2002). *Tierra de Humo. Imágenes Fotográficas 1882-1950*. Santiago de Chile: LOM Ediciones; Museo Chileno de Arte Precolombino.

Alaniz, R. (11 de Octubre de 2011). *Egipto y la violencia contra los cristianos coptos*. Recuperado el 29 de Agosto de 2012, de Rogelio Alaniz. Periodismo y opinión:

<http://www.rogelioalaniz.com.ar/?p=2510>

Alvarado, M., Mege R., P., & Báez A. [eds.], C. (2001). *Mapuche. Fotografías Siglos XIX y XX. Construcción y Montaje de un Imaginario*. Santiago de Chile, Chile: Puhuén Editores.

American Psychological Association (APA). (2010). *Publication Manual of the American Psychological Association* (6th ed.). Washington, D.C., Unites States: Amer Psychological Assn.

Art Institute Chicago. (Diciembre de 2011). *Alfredo Jaar: Muxima*. Recuperado el 3 de Septiembre de 2012, de Art Institute Chicago: www.artic.edu/exhibition/jaar

Augé, M. (2000). *Los no lugares. Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. (5a ed.). (M. Mizraji, Trad.) Barcelona: Gedisa.

- Baldwin, J. (1955). *Stranger in the Village*. En J. Baldwin, *Notes of A Native Son* (págs. 159-175). Boston: Beacon Press.
- Banta, M., & Hinsley, C. M. (1986). *From Site to Sight. Anthropology, Photography, and the Power of Imagery*. Cambridge, USA: Peabody Museum Press.
- Barriendos, J. (2007). *Indios Medievales. Tomás Ochoa. Guía de lectura de exposición*. Barcelona: Can Fabra.
- Barthes, R. (1999). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. (J. Sala-Sanahuja, Trad.) Barcelona: Paidós.
- Bass, J. (9 de Noviembre de 2007). *Letter from Birmingham Jail*. Recuperado el 3 de Marzo de 2012, de Encyclopedia of Alabama:
www.encyclopediaofalabama.org/face/Article.jsp?id=h-1389
- Baudrillard, J. (2008). *Cultura y simulacro. A la sombra de las mayorías silenciosas. El efecto Beaubourg. La precesión de los simulacros. El fin de lo social* (6a ed.). (A. Vicens, & P. Rovira, Trads.) Barcelona: Kairós S.A.
- Baudrillard, J. (14 de Enero de 2006). *Fotografía, o la escritura de la luz*. Recuperado el 10 de Julio de 2012, de U-ABC TEORIA. Universidad Autónoma de Baja California (Tijuana-Mexicali): <http://tijuana-artes.blogspot.com.es/2006/01/fotografia-o-la-escritura-de-la-luz.html>
- Baudrillard, J. (1983). *Simulations*. (P. Foss, P. Patton, & P. Beitchman, Trads.) New York, USA: Semiotex(e).
- Bauman, Z. (2001). *La posmodernidad y sus descontentos*. (M. Malo de Molina, & C. Piña Aldao, Trads.) Madrid: Ediciones Akal.
- Bensa, A. (2006). *La fin de l'exotisme. Essais d'anthropologie critique*. Toulouse, France: Anacharsis.
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. (C. Aira, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Bhabha, H. et al. (1990). *Nation and Narration*. London, UK: Routledge.

- Billeter, E. (1993). *Canto a la realidad. Fotografía Latinoamericana 1860-1993*. Barcelona: Lunwerg Editores, S.A.
- Borges, J. et al. (1997). Manifiesto del Ultra. Mallorca, 1921. En J. L. Borges, *Textos recobrados, 1919-1929* (pág. 86). Madrid: Emecé España.
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Boutros, N. (Marzo de 2011). *Nabil Boutros: Egyptians*. Recuperado el 24 de Marzo de 2012, de Nafas Art Magazine: http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2011/nabil_boutros
- Boutros, N. (s.f). *Página del artista [online] en Internet*. Recuperado el 30 de Enero de 2012, de www.nabil-boutros.com/
- Bravo, L. (2010). Cuando ciencia y fotografía se hicieron cómplices. *Exit Book* (No.12), p.106-107.
- Bravo, L. (2006). *Ficciones Certificadas. Invención y apariencia en la creación fotográfica [1975–2000]*. Madrid: Editorial Metáforas del Movimiento Moderno.
- Brea, J. L. (1996). *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*. Ceutí, Murcia: Mestizo.
- BRH León Editions. (2006). *Guillermo Gómez-Peña. Photo-performances*. Recuperado el 2 de Febrero de 2012, de BRH León Editions: <http://www.brheditions.es/esp/guillermo.html>
- Brissac, P. N. (1999). *As imagens e o outro. In: NOVAES, Aauto (Org) O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Britto Jinorio, O. (Octubre de 2006). Cover art feature: Guillermo Gómez-Peña. *Naked Punch*, p.175.
- Britto Jinorio, O. (9 de Marzo de 2005). *Entrevista con Guillermo Gómez-Peña. Los centros de poder y la cultura perfumada*. (H. Yopez, Ed.) Recuperado el 24 de Febrero de 2012, de U-ABC TEORIA. Universidad Autónoma de Baja California (Tijuana-Mexicali): <http://tijuana-artes.blogspot.com/search?q=guillermo+gomez>

- Buber, M. (1990). *¿Qué es el hombre?* México, D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Burgin, V. (2004). *Ver el sentido. Efecto real, debates posmodernos sobre fotografía*. (E. Llorens Pujol, Trad.) Barcelona: Gustavo Gili.
- Bustamante, A. (2010). *Los pliegues del sujeto. Una lectura de Fernando Pessoa*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Byrson, N. (1988). The Gaze in the expanded Field. En H. [ed.] Foster, *Vision and Visuality* (Vol. 2, págs. 87-108). Seattle, USA: Dia Art Foundation, Bay Press.
- CAAC. (Febrero de 2012). *Maryam Jafri. Sombras coloniales*. Recuperado el 25 de Abril de 2012, de Centro Andaluz de Arte Contemporáneo: <http://www.caac.es/>
- Cabello, H., & Carceller, A. (1995). La bella despierta o de cómo no se necesita ser besada. En et al, *Territorios indefinidos: discursos sobre la construcción de la identidad femenina. Catálogo de exposición* (págs. 33-38). Elche, España: Instituto de Cultura 'Juan Gil-Albert'; Departamento de Arte y Comunicación Visual 'Eusebio Sempere'.
- Canto Ortiz, J. M., & Moral Toranzo, F. (Septiembre de 2005). *El sí mismo desde la teoría de la identidad social*. Recuperado el 6 de Octubre de 2012, de Escritos de Psicología. Facultad de Psicología. Universidad de Málaga: www.escritosdepsicologia.es/descargas/revistas/num7/escritospsicologia7_revision3.pdf
- Castellote [ed.], A. (2003). *Mapas Abiertos. Fotografía Latinoamericana 1991-2002*. Barcelona: Lunwerg Editores.
- Castilla del Pino, C. (2000). *Teoría de los sentimientos*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Cogo, D., ElHajji, M., & Huertas [eds.], A. (2012). *Diásporas, migraciones, tecnologías de la comunicación e identidades transnacionales*. Barcelona: Institut de la Comunicació; Universitat Autònoma de Barcelona.
- Colectivo Mal de Ojo. (2002). *En los confines de Trengtreg y Kakai. Imágenes Fotográficas del Pueblo Mapuche 1863/1930*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Collier Jr., J. (1973). *Antropología visual: a fotografía como método de pesquisa*. São Paulo: Edusp.

- Cortés [ed.], J. M. (2003). *Micropolíticas. Arte y cotidianidad 2001-1968 | Art and Everyday Life 2001-1968. Catálogo de exposición*. Castellón: Espai d'Art Contemporani de Castelló.
- Curtis, E. S. (3 de Octubre de 2006). *The Project Gutenberg EBook of The North American Indian by Edward S. Curtis*. Recuperado el 18 de Agosto de 2012, de Project Gutenberg: <http://www.gutenberg.org/files/19449/19449-h/19449-h.html>
- Darb 1718. (Diciembre-Enero de 2010). *Fames, Family*. Recuperado el 2 de Febrero de 2012, de Darb 1718. Contemporary Art & Culture Center: www.darb1718.com/activities/exhibitions/exhibitions-2010/fames-family/
- de Andrade, R. (2005). *Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro* (2a ed.). São Paulo, Brasil: Estação Liberdade; EDUC.
- de Diego, E. (2011). *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela.
- de la Cerca González Enríquez, M. (1994). Mito y realidad en los Mares del Sur: El Paraíso Perdido. *Anales del Museo de América*, p.121-130.
- del Río, V. (2002). *Afinidades efectivas: Santiago Sierra*. "11 personas remuneradas para aprender una frase". Recuperado el 25 de Abril de 2012, de Víctor del Río: <http://www.victordelrio.net/PDFS/Artistas/Sierra%20Santiago.html>
- Deleuze, G. (1996). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. (I. Agoff, Trad.) Barcelona: Paidós Comunicación.
- Derksen, J. (2002). Fixed City & Mobile World: Urban Facts & Global Forces in Ken Lum's Art. En M. Hanna, & K. Scott, *Ken Lum: Works with Photography*. Ottawa, Canada: Canadian Museum of Contemporary Photography.
- Durand, R. (1998). *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Edwards, E. (1992). *Anthropology & Photography, 1860-1920*. London, UK: Yale University Press.

El Museo Canario. (s.f.). Recuperado el 6 de Julio de 2012, de

<http://www.elmuseocanario.com/>

Enfocarte.com. (Septiembre - Noviembre de 2003). *Finlandia: los límites del realismo*.

Recuperado el 27 de Enero de 2012, de Enfocarte.com No. 22 - Arte y Cultura en la

Red: <http://www.enfocarte.com/3.22/finlandia.html>

Engelhard, J. B., & Messenhöller [eds.], P. (1995). *Bilder aus dem Paradies. Koloniale Fotografie aus Samoa, 1875-1925. Katalog zur Ausstellung*. Köln, Deutschland: Jonas Verlag.

Escobar, T. (1997). *Luis González Palma. De imágenes híbridas y retratos mezclados*.

Recuperado el 16 de Agosto de 2011, de Sol del Río Arte Contemporánea:

<http://www.sdr-arte.com/lgartic01.html>

Esses, V. M., & Gardner, R. (1996). Multiculturalism in Canada: Context and current status. *Canadian Journal of Behavioural Science. American Psychological Association*, p.145-152.

et al. (1992). *Càmeres indiscretes. Rodney Graham, Ken Lum, Jeff Wall, Ian Wallace i Dan Graham. Catàleg d'exposició*. (M. Hernández, & J. L. Sotorra, Trads.) Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura.

et al. (Octubre de 2005). Transnational migration. *5th International Seminar*.

Transnationalisation of Migration and Labour Regulation? Theoretical and Empirical Findings and Prospects. Bochum, Germany: Ruhr-University Bochum; UAM-Iztapalapa, Mexico.

Ewing, W. A. (1996). *El Cuerpo: fotografías de la configuración humana*. (A. Gómez Cedillo, Trad.) Madrid: Ediciones Siruela.

EZNL. (s.f.). *Ejército Zapatista de Liberación Nacional*. Recuperado el 8 de Agosto de 2012, de <http://www.ezln.org.mx/>

Farrugia, F. (2004). Síndrome narrativo y reconstrucción del pasado. *Historia, antropología y fuentes orales* (No.32), p.133-150.

Foco. (1 de Diciembre de 2010). *Entrevista: Dulce Pinzón*. Recuperado el 8 de Mayo de 2012, de Foco. Fotografía Contemporánea: <http://foco.me/entrevista-dulce-pinzon/>

- Fontcuberta, J. (2000). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fredericks & Freiser . (s.f.). *Julie Moos*. Recuperado el 4 de Marzo de 2012, de Fredericks & Freiser Gallery: www.fredericksfreisergallery.com/artists/moos/index.html
- Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social* . Barcelona: Gustavo Gili.
- Galería Olivia Arauna. (7 de Septiembre de 2006). *Alfredo Jaar. Muxima*. Recuperado el 5 de Marzo de 2012, de Galería Olivia Arauna: <http://olivarauna.com/galeria/artistas/ajaar/exposicion/muxima.html>
- García Canclini, N. (2001). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- García Canclini, N. (1999a). *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- García Canclini, N. (1999b). *La globalización imaginada*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Gili, M. [comisaria] et al. (1998). *Cartógrafos y aventureros: narradores de historias. Catálogo de Exposición*. (Glossolàlia, Trad.) Barcelona: Fundació 'La Caixa'.
- Gili, M., & Fernández-Cid, M. (2004). *Compostela. Lorna Simpson. Catálogo de Exposición*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Centro Galego de Arte Contemporánea.
- Goffman, E. (2006). *Estigma. La identidad deteriorada*. (L. Guinsberg, Trad.) Buenos Aires; Madrid, Argentina; España: Amorrortu Editores.
- Gómez-Peña, G. (Diciembre de 2005). *En defensa del arte del performance*. Recuperado el 8 de Julio de 2012, de SciELO Brazil. Scientific Electronic Library Online. Horizontes Antropológicos Magazine: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832005000200010&script=sci_arttext
- González Palma, L. (s.f.). *Página del artista [online] en Internet*. Recuperado el 16 de Agosto de 2011, de <http://www.gonzalezpalma.com>
- González Alcantud, J. A. (Junio de 1987). *El buen salvaje de Rousseau. Inflexión de la antropología y la estética*. Recuperado el 13 de Junio de 2012, de Gazeta de Antropología: www.ugr.es/~pwlac/G05_03JoseAntonio_Gonzalez_Alcantud.html

- González Alcantud, J. A. (Octubre de 1992). *Historia y antropología. De la teoría a la metódica pasando por las fuentes*. Recuperado el 18 de Julio de 2012, de DIGIBUG. Gazeta de Antropología:
http://www.ugr.es/~pwlac/G09_06JoseAntonio_Gonzalez_Alcantud.html
- Gonzalo Prieto, P. (2003). *Zombis, castrados, mantis y deformes: notas para una exploración de la Postfotografía*. Murcia: Asociación murciana de críticos de arte.
- Goytisoló, J. (1985). *Coto vedado*. Barcelona: Seix Barral.
- Guardiola, J. (2006). *El imaginario colonial. Fotografía en Filipinas durante el periodo español, 1860-1898. Catálogo de exposición*. Barcelona: SEACEX; Casa Asia.
- Guasch, A. M. (2005). Una historia cultural de la posmodernidad y del poscolonialismo. Lo intercultural entre lo global y lo local. *Artes. La revista.*, Vol.5 (No.9), p.3-14.
- Guattari, F. (1973). *Trois Millions de Pervers*. Grande encyclopédie des homosexualités. *Recherches* (12).
- Guldemon, J. et al [eds.]. (2004). *Yinka Shonibare. Double Dutch. Exhibition Catalogue*. Belgium: Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam, Kunsthalle Wien, NAI Publishers Rotterdam.
- Gutiérrez Estévez, M. (1991). Exotismo y etnografía: las fotos de allí. *La Revista de Occidente* (No.127), p.141-155.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. (I. Sancho-Arroyo, Trad.) Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hernández, O. J. (13 de Febrero de 2011). *Insistir el momento imaginado. Entrevista con Luis González Palma*. Recuperado el 16 de Agosto de 2011, de Siglo XXI:
http://www.siglo21.com.gt/sites/default/files/20110210luis_gonzalez_palma.pdf
- Higgin, J. (Marzo-Abril de 1998). *Samuel Fosso*. Recuperado el 30 de Julio de 2012, de Frieze Magazine: http://www.frieze.com/issue/review/samuel_fosso/
- Hinsley, M. B. (1986). *From Site to Sight. Anthropology, Photography and the Power of Imagery*. Cambridge: Peabody Museum Press.

- Hoelzl, I. (2009). Self-Portrait / Self-Vision: the work of Samuel Fosso. *Nka Journal of Contemporary African Art Summer* (No.24), p.40-47.
- Hontoria, J. (11 de Noviembre de 2004). *Santiago Sierra*. Recuperado el 6 de Septiembre de 2012, El Cultural: www.elcultural.es/version_papel/ARTE/10646/Santiago_Sierra
- Huber, P., & Ainardi-Argence, D. (1991). *La revanche de l'image. Catalogue de l'exposition*. Genève, Suisse: Galerie Pierre Huber.
- Institut d'études Lévinassciennes. (s.f.). *Institut d'études Lévinassciennes*. Recuperado el 12 de Septiembre de 2012, de www.levinas.fr
- Ivins Jr., W. M. (1953). *Print and Visual Communication*. Cambridge: Harvard University Press.
- Jaar, A. (2007). Es difícil. En A. Monegal [ed.], *Política y (po)ética de las imágenes de guerra* (págs. 203-211). Barcelona: Paidós; Universitat Pompeu Fabra.
- Jaar, A. (s.f.). *Página del artista [online] en Internet*. Recuperado el 6 de Marzo de 2012, de <http://www.alfredojaar.net>
- Jafri, M. (s.f.). *Página del artista [online] en Internet*. Recuperado el 25 de Abril de 2012, de <http://www.maryamjafri.net>
- Jara, E. (Mayo-Junio de 2012). *La desconfianza copta*. Recuperado el 29 de Agosto de 2012, de Nuestro tiempo. Revista cultural y de cuestiones actuales de la Universidad de Navarra: <http://www.unav.es/nuestrotiempo/es/temas/despiece/la-desconfianza-copta>
- Jarque, F. (9 de Septiembre de 2006). Alfredo Jaar. Africa ha sido abandonada por racismo. *El País*, pág. 19.
- Jáuregui, I. (Mayo de 2001). *Cuestiones epistemológicas en antropología*. Recuperado el 18 de Julio de 2012, de DIGIBUG. Gazeta de Antropología: http://www.ugr.es/~pwlac/G17_16Inmaculada_Jauregui_Balenciaga.html
- Jean Marc Patras Galerie. (s.f.). *Samuel Fosso*. Recuperado el 13 de Marzo de 2012, de Jean Marc Patras Galerie: <http://www.jeanmarcpatras.com>

- Jiménez, C. (5 de Febrero de 2005). *México es como una ciudad-tumor. Entrevista con Santiago Sierra. Arco 2005*. Recuperado el 10 de Agosto de 2012, de El País. Archivo de la edición impresa:
http://elpais.com/diario/2005/02/05/babelia/1107563956_850215.html
- Jones, K. [ed.]. (2011). *Eye Minded. Living and writing Contemporary Art*. USA: Duke University Press.
- Jones, K., Golden, T., & Iles, C. (2002). *Lorna Simpson*. New York, London: Phaidon.
- Kertész, I. (2010). Yo, otro. *Quaderns Crema. Crónica del cambio*, p.13.
- Khor, M. (Junio de 2006). *La globalización, nueva forma de colonialismo*. Recuperado el 5 de Septiembre de 2012, de Tercer Mundo Económico:
www.redtercermundo.org.uy/tm_economico/texto_completo.php?id=1746
- Kihara, S. (s.f.). *Página del artista [online] en Internet*. Recuperado el 13 de Junio de 2012, de <http://shigeyukikihara.wordpress.com>
- Korsbaek, L. (28 de Febrero de 1999). *La antropología y sus disciplinas vecinas*. Recuperado el 18 de Julio de 2012, de Redalyc. Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal:
<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=10401511>
- Kossoy, B. (1989). *Fotografia e história*. São Paulo, Brasil: Atica.
- Kossoy, B. (2002). *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica* (3a ed.). São Paulo, Brasil: Ateliê Editorial.
- Kothenschulte, D. (Abril-Junio de 2010). *The making of me. Samuel Fosso's Self-portraits*. Recuperado el 30 de Julio de 2012, de Deutsche Bank Art Works: <http://db-artmag.com/en/60/feature/samuel-fossos-self-portraits/>
- Kracauer, S. (2008). *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa*. (L. S. Carugati, Trad.) Barcelona: Gedisa.
- Krauss, R. (2000). *Bachelors*. Cambridge, England: MIT Press.

- La Pocha Nostra. (s.f.). *Página del artista y su equipo multidisciplinar [online] en Internet*. Recuperado el 23 de Enero de 2012, de Gómez-Peña's La Pocha Nostra: <http://www.pochanostra.com/>
- Lévi-Strauss, C. (Marzo de 1996). *Raza, historia y cultura*. Recuperado el 19 de Julio de 2012, de El correo de la Unesco. De donde viene el racismo?: <http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001025/102577so.pdf#102562>
- Lévi-Strauss, C. (1979). *Antropología estructural. Mito, sociedad, humanidades*. México: Siglo XXI.
- Lévi-Strauss, C. (1966). Anthropology: Its Achievements and Future. *Current Anthropology*, Vol.7 (No.2), p.124-127.
- Llobera, J. R. (1975). *La antropología como ciencia*. Barcelona: Anagrama.
- López Lita, R., & Marzal Felici [coordinadores], J. (Octubre de 2004). *Análisis Fotografía*. Recuperado el 3 de Mayo de 2012, de Propuesta de modelo de análisis de la imagen fotográfica: www.analisisfotografia.uji.es/root2/intr.html
- Loría, V. (2009). La capacidad crítica del arte. Entrevista a Santiago Sierra. *LAPIZ. Revista Internacional de Arte*, Año XXVIII (No.253), p.28-51.
- Lum, K. (2004). Identidad, fotografía y política. *Exit. Imagen y Cultura* (No.16), p.82-93.
- Magnani, G. et al. (1988). *Presi X Incantamento. La Nuova Fotografia Internazionale*. Milano, Italia: Giancarlo Politi Editore.
- Makram-Ebeid [ed.], H. (2005). Nabil Boutros. En M. Khazindar, & D. Chakour [eds.], *Regards des photographes arabes contemporains. Catalogue de l'exposition* (págs. 56-59). Paris: Institut du monde arabe.
- Martín de la Rosa, B. (2003). La imagen turística de las regiones insulares: las islas como paraísos. *Cuadernos de Turismo*, 127-137.
- Martín Llopis [ed.], P. (2009). *Regreso: Arte latinoamericano y memoria*. Madrid: Casa de América; Art Madrid.

- Martínez [ed.], R. (2003). *Santiago Sierra. Pabellón de España. 50a Bienal de Venecia. Catálogo de exposición*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores. Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas & Turner.
- Martínez, T. E. (1986). *La batalla de las versiones narrativas*. Recuperado el 1 de Octubre de 2012, de Boletín Cultural y Bibliográfico de la Biblioteca Luis Angel Arango: www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/bolet4/bo18/batalla.htm
- Martínez, V. H. (2005). Rousseau y la nostalgia: La política como estética y liberación. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, p.15-30.
- Marzal Felici, J. (2007). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la Mirada*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Mayayo, P. (2012). Diálogos Interculturales. *Exit Book* (No.16), p.80-81.
- McLuhan, M., & Fiore, Q. (1997). *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*. (L. Miras, Trad.) Barcelona: Paidós Ibérica S.A.
- McRobbie, A. (1998). *The African Dandy*. Recuperado el 24 de Mayo de 2012, de Iniva (Insitute of International Visual Arts): http://www.iniva.org/library/archive/people/m/mcrobbe_angela/the_african_dandy
- Mejía, I. (2011). *La mascarada global. Multitudes disidentes colapsando las mitologías blancas*. México: Pluma Roja Editorial.
- Mejía, I. (2010). *Escritos sobre cultura y arte contemporáneo*. México: Pluma Roja Editorial
- Mejía, I. (30 de Enero de 2009a). *Detonando estereotipos*. Recuperado el 23 de Febrero de 2012, de Zonas de disturbio. Cartografías de la fractura: <http://zonascartografias.blogspot.com/2009/01/detonando-estereotipos-por-ivan-mejia.html>
- Mejía, I. (Enero de 2009b). *Travestismos críticos o vistiéndose con la piel del otro*. Recuperado el 27 de Marzo de 2012, de Zonas de disturbio. Cartografías de las fractura: <http://zonascartografias.blogspot.com.es/2009/01/travestismos-criticos-o-vistiendose-con.html>

- Mejía, I. (s.f.). *Escritos sobre arte*. (Ivan Mejía) Recuperado el 24 de Febrero de 2012, de <https://sites.google.com/site/contemporaryartcriticism/home>
- Menz, M. (29 de Agosto de 2007). Die heikle Frage nach dem Glück. *Neue Zürcher Zeitung*
- Miampika, L.-W. (2008). *El juego africano de lo contemporáneo. Catálogo de Exposición*. Madrid: MACUF Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa.
- Mignolo, W. (2000). *Local Histories/Global Desings: Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*. New Jersey, USA: Princeton University Press.
- Mohanram, R. (1999). *Black body: women, colonialism, and space*. Minneapolis, USA: University of Minnesota Press.
- MoMA. The Collection. (2010). *From Here I Saw What Happened and I Cried. Carrie Mae Weems*. Recuperado el 25 de Enero de 2012, de <http://www.moma.org>:
http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=45579
- Monnet, N., & Santamaría [eds.], E. (2011). *Fotografia i alteritats*. Recuperado el 4 de Septiembre de 2012, de Quaderns-e. Instituto Català d'Antropologia:
www.antropologia.cat/node/19307
- Morey, M. (2008). Animal de memoria. *Exit Express: Pretérito Imperfecto. Memoria y arte contemporáneo* (No.35), p.21-24.
- Muriente Pérez, J. A. (2010). Puerto Rico, la herida por la que sangra Nuestra América. *Correo de Nicaragua* (No.9), p.48-58.
- Museu d'Art Contemporani de Barcelona i Museu Colecção Berardo-Arte Moderna e Contemporânea de Lisboa. (2008). *Arxiu Universal: la condició del document i la utopia fotogràfica moderna. [Guia de l'exposició]*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Museum in Progress. (2000-01). *Large Scale Picture. There is no place like home*. Recuperado el 22 de Agosto de 2012, de Museum in Progress:
<http://www.mip.at/creations/there-is-no-place-like-home>

- Naciones Unidas. (2012). *Las Naciones Unidas y la descolonización*. Recuperado el 2 de Agosto de 2012, de Naciones Unidas:
<http://www.un.org/es/decolonization/index.shtml>
- Naranjo [ed.], J. (2006). *Fotografía, Antropología y Colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Njami, S., & Petersens, M. A. (2002). *Portraits of Pride. West African Portrait Photography: Samuel Fosso, Seydou Keïta, Malick Sidibé. Exhibition Catalogue*. (A. Chené-Wiklander, & J. Teeland, Trans.) Stockholm, Sweden: Raster Förlag, Moderna Museet.
- Odita, O. D. (2002). Julie Moos. *Flash Art*, XLV (No. 229).
- Olivares, R. (2010). Carrie Mae Weems. Estudios Sociales. *Exit Express* (#53 Summer), p. 36-37.
- Ordoño, G. A. (11 de Octubre de 2011). *Coptos, la minoría cristiana en Egipto*. Recuperado el 29 de Agosto de 2012, de Suite 101: <http://suite101.net/article/coptos-la-minoria-cristiana-en-egipto-a69237>
- Papastergiadis, N. (2005). Hibridismo y ambivalencia: lugares y flujos en el arte contemporáneo. *La Revista de Occidente* (No.286), p.33-44.
- Papastergiadis, N. (2000). *Jorma Puranen. Language is a Foreign Country. Exhibition Catalogue*. Helsinki, Finland: The Finnish Museum of Photography.
- Pardo Sainz, R. (2011). *La Autorreferencialidad en el arte (1970-2011). El papel fotográfico, el vídeo y el cine doméstico como huella mnemónica en la construcción identitaria*. (Tesis doctoral), Barcelona: Facultad de Bellas Artes. Universidad de Barcelona.
- Pasifika Styles. (Noviembre de 2005). *Interview with Shigeyuki Kihara by Sarah Robins*. Recuperado el 10 de Junio de 2012, de Pasifika Styles:
www.pasifikastyles.org.uk/artists/shigeyuki-kihara.php
- PHE03. (2004). *NosOtros. Identidad y alteridad. PhotoEspaña2003*. (A. del Río Herrmann, & M. García Lozano, Trans.) Madrid: La Fábrica Editorial.

- PHE08. (23 de Febrero de 2008). *Entrevista a Luis González Palma*. Recuperado el 22 de Junio de 2011, de Photo España 2008: <http://www.phedigital.com/index.php>
- Pinzón, D. (s.f). *Página del artista [online] en Internet*. Recuperado el 7 de Mayo de 2012, de <http://www.dulcepinzon.com/>
- Poignant, R. (1992). Surveying the Field of View: The Making of the RAI Photographic Collection. En E. Edwards [ed.], *Anthropology & Photography 1860-1920* (págs. 42-73). New Haven & London, USA & UK: Yale University Press & The Royal Anthropological Institute London.
- Pradel, N. et al. (2010). Samuel Fosso. En Pradel, & e. al, *Les Afriques Autrement... Carte blanche au Musée des Arts Derniers. Catalogue de l'exposition* (págs. 27-29). Bagneux, France: Service des Affaires culturelles de la ville.
- Prisma.tv. (2011). *Alfredo Jaar en entrevista con Santiago Rueda*. Recuperado el 4 de Marzo de 2012, de Canal Prisma.tv On-line: www.prismatv.unal.edu.co/nc/detalle-serie/detalle-programa/article/alfredo-jaar.html
- Pujade, R. & Institut Finlandais-Paris. (1994). *La Photographie comme science fabuleuse. A props des Images de Jorma Puranen. Catalogue de l'exposition*. París, France: Institut Finlandais.
- Pujade, R. (1998). Photography as a Fabulous Science. En P. Rajakari [ed.], *Frames. Viewing finnish contemporary photography* (págs. 86-89). Helsinki, Finland: FRAME. Finnish Fund for Art Exchange.
- Quilaqueo R., D., Merino D., M. E., & Luis, S. V. (12 de Agosto de 2007). *Representación social Mapuche e imaginario social no Mapuche de la discriminación percibida*. Recuperado el 21 de Octubre de 2011, de SciELO Chile. Scientific Electronic Library Online. Revista Atenea No.496: www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622007000200006&script=sci_arttext
- Quílez, R. (4 de Abril de 2012). *Las Malvinas y Goliat venció a David. Las colonias del siglo XXI*. Recuperado el 2 de Agosto de 2012, de Especiales El Mundo.es: <http://www.elmundo.es/especiales/2012/internacional/malvinas/otros-territorios/index.html>

- RAE. (s.f.). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 2012, de Real Academia Española: <http://www.rae.es/rae.html>
- Rakha, Y. (25-31 de Diciembre de 2003). *Nabil Boutros: Of departures, prayers and the soulful night. A spiritual convenience*. Recuperado el 29 de Agosto de 2012, de Al-Ahram Weekly: <http://weekly.ahram.org.eg/2003/670profile.htm>
- Rebollar, M. (2003). El fotógrafo como fingidor. Entrevista a Joan Fontcuberta. *Lápiz* (No.192), p.61.
- Reed, P. (Enero de 2009). *Through, around, and against the document. Maryam Jafri in conversation with Patricia Reed*. Recuperado el 25 de Abril de 2012, de Patricia Reed: <http://www.aestheticmanagement.com/through-around-and-against-the-document/>
- Restrepo, E., & Rojas, A. (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán, Colombia: Universidad del Cauca.
- Ribalta [ed.], J. (2004). *Efecto Real, debates posmodernos sobre fotografía*. (E. Llorens Pujol, Trad.) Barcelona: Gustavo Gili.
- Ribalta, J. (2008). *Arxiu Universal. La condició del document i la utopia fotogràfica moderna. Catàleg de l'exposició*. (M. Carulla, Trad.) Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona.
- Rimbaud, A. (13 de Mayo de 1871). *Cartas del vidente*. Recuperado el 14 de Agosto de 2012, de Scribd: <http://es.scribd.com/doc/33377239/Cartas-De-l-Vidente>
- Rinder, L. (2002). Julie Moos. En L. Rinder [curator], *Whitney Biennial. Exhibition Catalogue* (págs. 154-155). New York, USA: Whitney Museum of American Art.
- Roodenburg, L. (2002). *De Bril van Anceaux. Anthropological Photography since 1890*. Zwolle, Netherlands: Waanders.
- Rosler, M. (2007). *Imágenes Públicas. La función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili, S.L.
- Rousseau, J.-J. (1923). *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*. (A. Pumarega, Trad.) Recuperado el 14 de Junio de 2012, de Cátedra Unesco Derecho

Humanos:

www.catedradh.unesco.unam.mx/SeminarioCETis/Documentos/Doc_basicos/5_biblioteca_virtual/2_genero/5.pdf

Rubira, S. (2012). Samuel Fosso. *Exit. Imagen y Cultura* (No.46), p.147-153.

Santos, G. (2011). La ingeniudad fotográfica de la historia. *Periódico Arteria* (No.28), p.6-7.

Schmidt, J. (Agosto de 2001). *Redefining Fa'afafine: Western Discourses and the Construction of Transgenderism in Samoa*. Recuperado el 13 de Junio de 2012, de Intersections: Gender, History and Culture in the Asian Context: <http://intersections.anu.edu.au/issue6/schmidt.html>

Schröder, N. (2009). Between Words and Images: Negotiating the Meaning of Home in Ken Lum's. There is No Place like Home. En M. Meyer (ed.), *Word and Image in Colonial and Postcolonial Literatures and Cultures* (págs. 327-352). Amsterdam; New York, Holland; USA: Editions Rodopi B.V.

Séclier, P. (Otoño-Invierno de 2011). L'image. Tous Égyptiens. *6Mois*, p.14-15.

Sherman Galleries. (s.f.). *Shigeyuki Kihara*. Recuperado el 12 de Junio de 2012, de Sherman Galleries: http://shermangalleries.shermanscafe.org.au/artists/inartists/artist_profile.asp%3Fartist=kiharas.html

Shonibare MBE, Y. (s.f.). *Página del artista [online] en Internet*. Recuperado el 25 de Marzo de 2012, de <http://www.yinkashonibaremb.com>

Sierra, S. (s.f.). *Página del artista [online] en Internet*. Recuperado el 24 de Abril de 2012, de <http://www.santiago-sierra.com>

Silva Echeto, V. (Junio-Julio de 2002). *La compleja construcción contemporánea de la identidad. Habitar el entre*. Recuperado el 7 de Septiembre de 2012, de Razón y Palabra: www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n27/vsilva.html

Simpson, L. (s.f.). *Página del artista [online] en Internet*. Recuperado el 12 de Abril de 2012, de <http://lsimpsonstudio.com/>

Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. (A. Major, Trad.) Madrid: Santillana Ediciones Generales, S.L.

- Sontag, S. (1996). *Sobre la fotografía*. (C. Gardini, Trad.) Barcelona: Edhasa.
- Styles, J. (2004). An Essential Guide to British Painting: Hogarth. En E. b. Tawadros, *Changing States. Contemporary Art and Ideas in an Era of Globalisation*. London: Institute of International Visual Arts [inIVA].
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación*. (A. Fernández Lera, Trad.) Barcelona: Gustavo Gili.
- Tarkka, M. (1991). *Näkeminen, Seende, Seeing. Exhibition Catalogue*. (T. Snellman, Trad.) Hangö, Finland: The Pori Art Museum.
- The Metropolitan Museum of Art. (7 de Octubre de 2008). *Shigeyuki Kihara. Living Photographs*. Recuperado el 13 de Junio de 2012, de The Metropolitan Museum of Art: www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2008/shigeyuki%20kihara
- Torres Rodríguez, A. (6 de Diciembre de 2010). *Tzotziles*. Recuperado el 8 de Agosto de 2012, de Centzuntli. Pueblos y pobladores indígenas de Centroamérica, México y Caribe: <http://centzuntli.blogspot.com.es/2010/12/tzotziles.html>
- Triana, H. (2009). *Entre Líneas. Fotografía Latinoamericana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Trouillot, M.-R. (2003). *Global Transformations. Anthropology and the Modern World*. New York, USA: Palgrave Macmillan.
- U.S. Census Bureau. (2010). *2010 Census Interactive Population Search*. Recuperado el 3 de Marzo de 2012, de United States Census 2010: <http://2010.census.gov/2010census/popmap/ipmtext.php?fl=01>
- Valdés, A. (2006). *Muxima: ritmo en el corazón*. Recuperado el 4 de Septiembre de 2012, de Fundación Telefónica: www.fundaciontelefonica.cl/arte/jaar.php?Pagina=62
- Van der Stok, F.; Gierstberg, F. & Bool, F. [eds.]. (2008). *Questioning History. Imagining the Past in Contemporary Art. Reflect # 7*. Rotterdam, Holland: NAI Publishers; Nederlands Fotomuseum.
- Vedda, M. (2009). Reseña. 'La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa', de Siegfried Kracauer. *Herramienta. Debate y crítica marxista* (No. 41).

- Vidal Oliveras, J. (21 de Junio de 2007). Hogarth, de la sátira a la melancolía. *El Cultural. Revista de actualidad cultural*.
- Vivieaere, J. (2005). *Shigeyuki Kihara. Fa'a fafine: In a Manner of a Woman. Exhibition Catalogue*. Sydney, Australia: Sherman Galleries.
- Wahren, C. (2006). *Special Exhibit: Laplander Studies by Roland Bonaparte*. Recuperado el 26 de Junio de 2012, de Christopher Wahren Fine Photographs: http://cwfp.biz/cgi-bin/se/bonaparte_lapons/tm.pl?intro
- Walker, H. (Septiembre-Noviembre de 2002). *Julie Moos. Monsanto Series*. Recuperado el Agosto de 30 de 2012, de The Renaissance Society at the University of Chicago: www.renaissancesociety.org/site/Exhibitions/Essay.Julie-Moos-Monsanto-Series.19.html?printable=1
- Walker, H. (September-November de 2002). *Julie Moos. Monsanto Series*. Recuperado el Agosto de 30 de 2012, de The Renaissance Society at the University of Chicago: www.renaissancesociety.org/site/Exhibitions/Essay.Julie-Moos-Monsanto-Series.19.html?printable=1
- Weber, J. S. (1991). Lorna Simpson. En et al [Curator: Octavio Zaya], *Altrove: Fra immagine e identità, fra identità e tradizione | Altrove : Between image and identity, between identity and tradition. Exhibition Catalogue*. (págs. 133-141). Prato, Italia: Centre per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci.
- Weems, C. M. (s.f.). *Página del artista [online] en Internet*. Recuperado el 26 de Enero de 2012, de <http://carriemaweems.net/>
- Wikipedia. (s.f.). Recuperado el 2011-2012, de <http://es.wikipedia.org>
- William Hogarth. *The Painting Collection*. (s.f.). Recuperado el 13 de Abril de 2012, de The National Gallery: <http://www.nationalgallery.org.uk/artists/william-hogarth>
- Williams [ed.], G. (2003). *Cream 3. Contemporary Art in Culture. 10 Curators, 10 Writers, 100 Artists*. London, New York, UK, USA: Phaidon.
- Willis, D., & Simpson, L. (1992). *Lorna Simpson: Untitled 54*. San Francisco, USA: The Friends of Photography.

- Winkler, S. (Marzo de 2012). *Beutezüge. Systeme des Eigennutzes – Mechanismen der Plünderung*. Recuperado el 3 de Julio de 2012, de OPEN SYSTEMS. ZENTRUM FÜR KUNSTPROJEKTE: <http://www.openspace-zkp.org/2010/en/projects.php?y=2012&p=43>
- Wood, J. (1999). *Luis González Palma. Poems of Sorrow*. San Francisco, California, USA: Arena Editions.
- WordReference.com* . (s.f). Recuperado el 2011-2012, de Online Language Dictionaries: <http://www.wordreference.com>
- Zaya, O. (1991). *Desplazamientos: Aspectos de la identidad y las culturas. Catálogo de exposición*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.

10 | Crédito de las imágenes

Capítulo 10. Crédito de las imágenes

Imagen 1 Kossoy, B., 2002, Imagen fotográfica. Documento/Representación © Boris Kossoy	78
Imagen 2 Kubary, J.S., ca.1875, <i>Junges Mädchen, unbekleidet, ganze Figur</i> , Apia, Upolu. [Col. Hamburgisches Museum für Völkerkunde, Hamburg, Deutschland] © Johann Stanislaus Kubary	100
Imagen 3 Dammann, C., 1873-74, <i>Philippinen. Indischer Archipel. Album Anthropologic – Ethnologisches</i> [Col. Museo Nacional de Antropología, Madrid] © Carl Dammann	112
Imagen 4 Imagen 5 Izq. <i>Tipo de mujer aeta, raza aborigen de Filipinas</i> Der. <i>Calinga del rancho de Aripá perteneciente al pueblo de Tabang, en traje de gala</i> Ambas imágenes están realizadas por Dammann, C., incluidas en el <i>Album Provincia de Cagayan</i> , ca.1875-1880 [Col. Museo Nacional de Antropología, Madrid] © Carl Dammann	114
Imagen 6 Imagen 7 Izq. Jagor, F., ca.1875-1880, <i>Tipos de Aeta. Album Provincia de Cagayan</i> [Col. Museo Nacional de Antropología, Madrid] Der. Jagor, F., 1873, página interior del libro <i>Reisen in der Philippinnen</i> © Frederic Jagor	116
Imagen 8 Estudio Charles Kerry & Co, 1895, <i>Samoan Man in Maxi Dress</i> © Studio Charles Kerry & Co	117
Imagen 9 Imagen 10 Izq. Meyer, A.B, 1872, pág. interior del libro <i>Über die negritos oder aëtas der Philippinen</i> © A.B Meyer Der. Estudio Wood Hijos de Manila, ca.1865, <i>Aeta o negro de los montes de la isla de Luzón</i> , Filipinas [Col. Biblioteca Nacional, Madrid] © Estudio Wood Hijos	118

Imagen 11 Charton, E. [ed.], 1886, página interior del libro <i>Le Tour du Monde, Nouveau Journal des Voyages</i> © Edouard Charton.....	119
Imagen 12 Anónimo, ca.1879, <i>Un Feliz Año Nuevo [Mujeres zulúes]</i>	121
Imagen 13 Studio Charles Kerry & Co, 1890, <i>Samoan Fruit Seller</i> , Sidney [15,2x19,7cm] © Studio Charles Kerry & Co.....	123
Imagen 14 Imagen 15 Izq. <i>Nativa tinguiana de Abra</i> Der. <i>Nativa tinguiana con collares y brazaletes de cuentas</i> Ambas imágenes están realizadas por Meyer, A.B y Schadenberg, A., 1891, incluidas en el <i>Álbum de Tipos Filipinos Luzón Norte. Negritos, Tinguianes, Banaos, Guinaanes, Silipanes, Calingas, Apoyáos, Quianganes, Igorrotes y Ilocanos</i> © A.B.Meyer y A.Schadenberg.....	124
Imagen 16 Anónimo, ca.1880-1885, <i>Misioneros dominicos del Santuario de Nuestra Señora de Piat. Álbum Provincia de Cagayan</i> [Col. Museo Nacional de Antropología, Madrid].....	125
Imagen 17 Anónimo, ca.1870, <i>Pintores europeos con sus operarios indio, Álbum Filipinas. Retratos y Vista</i> . [Col. Biblioteca Nacional, Madrid]	127
Imagen 18 Anónimo, otoño de 1894, <i>Lebende Bilder aus Samoa, Matrosen der S.M.S. 'Bussard' mit Samoanerinnen</i> , Apia, Upolu.....	128
Imagen 19 Bisset, O.H., ca.1886, <i>Sin título</i> [Col. Archivo del Museo Nacional de Historia Natural, Santiago de Chile] © Odber Heffer Bisset.....	132
Imagen 20 Imagen 21 Imagen 22 Imagen 23 Arriba. Izq. Anónimo, ca.1940, Indios Araucanos, postal intervenida [Col. Museo Nacional de Historia Natural, Santiago de Chile] Arriba. Der. Detalle de la fotografía anterior, donde se evidencia el corte realizado a la silueta de la figura masculina central. Abajo Izq. Anónimo, ca.1940, fotografía original, en la que aparece un hombre europeo en la parte central [Col. Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile] Abajo Der. Anónimo, ca.1940, fotografía original, de donde se sacó el modelo para intervenir la postal [Col. Museo Histórico y Antropológico Mauricio van de Maele, Valdivia, Chile]	135
Imagen 24 Grupo de fotografías de Valck, E., realizadas en formato <i>Carte de Visite</i> . [Colecciones Particulares] © Enrique Valck	137

Imagen 25 Milet Ramírez, G., ca.1890, <i>Indios Araucanos de Traiguen</i> [fotografías realizadas en formato <i>Cabinet</i> ,. Col.Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden, Holanda] © Gustavo Milet Ramírez.....	141
Imagen 26 González Palma., L., 1998, <i>Lotería I</i> [fotografía pintada con betún de judea, 150x150cm cada imagen] © Luis González Palma.....	150
Imagen 27 Teräsvouri, V., 1990, <i>Sarjasta Suomalaisia intiaaneja</i> de la serie <i>Finnish Indians</i> © Vertti Teräsvouri.	155
Imagen 28 Imagen 29 Teräsvouri, V., 1990, <i>Sarjasta Suomalaisia intiaaneja</i> de la serie <i>Finnish Indians</i> © Vertti Teräsvouri.	157
Imagen 30 Imagen 31 Imagen 32 Kihara, S., 2005, de la serie <i>Fa'a fafine: In a Manner of a Woman</i> [c-print, 80x60cm cada imagen] © Shigeyuki Kihara	163
Imagen 33 Imagen 34 Puranen, J., 1991-1997, <i>Untitled</i> , de la serie <i>Imaginary Homecoming</i> [80x100cm cada imagen] © Jorma Puranen	167
Imagen 35 Imagen 36 Puranen, J., 1991-1997, <i>Untitled</i> , de la serie <i>Imaginary Homecoming</i> [impresión en gelatina de plata, izq. 80x100cm, der. Ø 80cm] © Jorma Puranen.	172
Imagen 37 Imagen 38 Izq. <i>You Became a Scientific Profile</i> Der. <i>An Anthropological Debate</i> Ambas imágenes realizadas por Weems, C.M., 1995-1996, de la serie <i>From Here I Saw What Happened and I Cried</i> [serie de 33 imágenes, c-print con texto de chorro de arena sobre vidrio, 67,9x55,8cm cada imagen] © Carrie Mae Weems.....	176
Imagen 39 Jafri, M., 2009-trabajo en proceso, <i>Julius Nyerere, Before his Speech, 9 December 1961, Tanzania</i> , de la serie <i>Independence Day 1936-1967</i> [impresión de inyección de tinta, 14,8x21cm aprox.] © Maryam Jafri.....	180
Imagen 40 Jafri, M., 2009-trabajo en proceso, <i>Saluting the New Flag, 12 December 1963, Kenya</i> , de la serie <i>Independence Day 1936-1967</i> [impresión de inyección de tinta, 14,8x21cm aprox.] © Maryam Jafri	180
Imagen 41 Shonibare , Y., 1998, de la serie <i>Diary of a Victorian Dandy, 17.00 Hours</i> [c-print, 122x183cm] @ Yinka Shonibare.....	186

Imagen 42 Shonibare , Y., 1998, de la serie <i>Diary of a Victorian Dandy, 21.00 Hours</i> [c-print, 122x183cm] @ Yinka Shonibare	189
Imagen 43 Simpson, L., 1986, <i>Twenty Questions [A Sampler]</i> [4 impresiones circulares en gelatina de plata, 6 placas plásticas grabadas, Ø 61cm cada imagen] © Lorna Simpson	193
Imagen 44 Simpson, L., 1989, <i>Easy for Who to Say</i> [5 polaroids a color, 10 placas plásticas grabadas, 78,7x292,1cm] © Lorna Simpson.....	195
Imagen 45 Simpson, L., 1988, <i>Five Day Forecast</i> [5 fotografías en blanco y negro en gelatina de plata, 15 placas plásticas grabadas, 50,8x305cm] © Lorna Simpson.....	198
Imagen 46 Moos, J., 2001, <i>Julie & Tatíe</i> , de la serie <i>Domestic</i> [c-print, 101,6x132cm] © Julie Moos	204
Imagen 47 Moos, J., 2001, <i>Lawrence & Dick</i> , de la serie <i>Domestic</i> [c-print, 101,6x132cm] © Julie Moos	207
Imagen 48 Jaar, 2006, <i>Hope I</i> , del proyecto <i>Muxima</i> [fotografía en color, 75x214,4cm] © Alfredo Jaar.....	213
Imagen 49 Imagen 50 Izq. Sierra, S., 2001, <i>11 personas remuneradas para aprender una frase</i> [fotografía b/n, 150x220cm] Der. Sierra, S., 2001, <i>133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio</i> [fotografía b/n] © Santiago Sierra	221
Imagen 51 Gómez-Peña, 2006, <i>Brujos tricontinentales</i> , de la serie <i>The Chi-Canarian Expo</i> [fotografía b/n, 142x103cm] © Guillermo Gómez-Peña	227
Imagen 52 Imagen 53 Izq. detalle de <i>La Bourgeoise</i> Der. <i>Le Pirate</i> Ambas imágenes realizadas por Fosso, S., 1997, de la serie TATI [c-print, 124,5x139,7cm cada una] © Samuel Fosso	232
Imagen 54 Imagen 55 Izq. <i>La femme africaine libérée des années 70</i> [c-print, 50x50cm] Der. <i>Le Chef [celui qui a vendu l'Afrique aux colons]</i> [c-print, 101x101cm] Ambas imágenes realizadas por Fosso, S., 1997, de la serie TATI © Samuel Fosso	234
Imagen 56 Pinzón, D., 2002-03, de la serie <i>Multirracial</i> © Dulce Pinzón.....	238
Imagen 57 Pinzón, D., 2002-03, de la serie <i>Multirracial</i> © Dulce Pinzón.....	240

-
- Imagen 58 | Boutros, N., 2010, de la serie *Egyptians*. De derecha a izquierda y de arriba abajo: *Egyptian A*, *Egyptian B*, *Egyptian G*, *Egyptian M*, *Egyptian R*, *Egyptian* [c-print] © Nabil Boutros 244
- Imagen 59 | Lum, K., 2000, de la serie *There is no place like home* [acrílico lacado sobre vinilo, medidas variables] © Ken Lum 256
- Imagen 60 | Lum, K., 2000, de la serie *There is no place like home* [acrílico lacado sobre vinilo, medidas variables] © Ken Lum 257