



HAL
open science

Experiencias del tiempo en la fotografía latinoamericana contemporánea

Mathieu Corp

► **To cite this version:**

Mathieu Corp. Experiencias del tiempo en la fotografía latinoamericana contemporánea. Kaypunku: Revista de Estudios Interdisciplinarios de Arte y Cultura, 2018. hal-03498957

HAL Id: hal-03498957

<https://amu.hal.science/hal-03498957>

Submitted on 21 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Experiencias del tiempo en la fotografía latinoamericana contemporánea

Experiências do tempo na fotografia latino-americana contemporânea

Time experiences in contemporary Latin-American photography

Recibido: 12/08/2016

Aceptado: 15/11/2016

Disponible en línea: 02/01/2018

Mathieu Corp*

Resumen

Desde los años 1990 las exposiciones de fotografía latinoamericana presentan temáticas recurrentes en torno a las nociones de identidad, historia y memoria. Nuestra hipótesis es que los artistas fotógrafos, cuyas obras se encuentran asociadas a esas temáticas, producen imágenes que fomentan experiencias significantes del tiempo, articulando pasado y presente, y manipulando la historicidad de las referencias introducidas, mediante operaciones de montaje, *collage*, superposición, puesta en escena y alteración de archivos. El análisis comparativo de dos obras, una de Alexander Apóstol y otra de Tomás Ochoa, permite distinguir dos tipos de relaciones entre pasado y presente. Si bien ambos trabajos operan según una misma modalidad formal: la reinterpretación de un documento iconográfico del pasado, la relación que establecen con ese documento es antagonista, evidenciando así dos relaciones distintas entre pasado y presente.

Palabras clave: fotografía latinoamericana, experiencias del tiempo, historia, memoria, identidad

Revista Kaypunku / Volumen 4 / Número 1 / Enero 2018, pp. 327-381
Documento disponible en línea desde: www.kaypunku.com

Esta es una publicación de acceso abierto, distribuida bajo los términos de la Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-Sin ObraDerivada 4.0 Internacional (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), que permite el uso no comercial, compartir, descargar y reproducir en cualquier medio, siempre que se reconozca su autoría. Para uso comercial póngase en contacto con kaypunku@gmail.com

* Universidad Sorbonne Nouvelle-Paris 3. mathieu.corp@hotmail.fr

Resumo

Desde os anos 1990 as exposições de fotografia latino-americana apresentam temáticas recorrentes em torno das noções de identidade, história e memória. Nossa hipótese é que os artistas fotógrafos, cujas obras se encontram associadas a essas temáticas, produzem imagens que fomentam experiências significantes do tempo, articulando passado e presente, e manipulando a historicidade das referências introduzidas, mediante operações de montagem, *collage*, superposição, posta em cena e alteração de arquivos. A análise comparativa de duas obras, uma de Alexander Apóstol e outra de Tomás Ochoa, permite distinguir dois tipos de relações entre passado e presente. Embora ambos os trabalhos operem segundo uma mesma modalidade formal: a reinterpretação de um documento iconográfico do passado, a relação que estabelecem com esse documento é antagonista, evidenciando assim duas relações distintas entre passado e presente.

Palavras-chave: fotografia latino-americana, experiências do tempo, história, memória, identidade

Abstract

Since the 1990s Latin-American photography exhibitions present recurrent thematic around the notions of identity, history and memory. Our hypothesis is that the artists photographers, whose works are related to those thematics, produce images that foment significant time experiences by developing links between past and present, and manipulating the historicity of the introduced references, through montage, *collage*, superposition, mise-en-scène and altering files. A comparative analysis of two artworks made by Alexander Apóstol and Tomás Ochoa allows us to distinguish two types of relations between past and present. Even if both artworks are made through the same strategy, that is, the reinterpretation of a past iconographic document, the relation established with each of this document is antagonist, making clear two different relations between past and present.

Keywords: Latin-American photography, time experiences, history, memory, identity

Fotografía latinoamericana: emergencia de una categoría artística

La emergencia de la fotografía latinoamericana como categoría artística a final de los años 1970 puede explicarse brevemente por tres factores interdependientes: por una parte, la posición periférica de América Latina frente a la hegemonía del mercado del arte occidental incitó a los actores del mundo del arte a unir sus esfuerzos, con el fin de internacionalizar las producciones artísticas provenientes de los distintos países del continente (y eso en particular porque, desde el principio del siglo XX, desgraciadamente, observamos que las producciones estéticas extra-occidentales han sido muy a menudo entendidas y clasificadas respecto a un origen geográfico y cultural); por otra parte, la categoría fotografía latinoamericana se explica por la relativa comunidad sociocultural de los países latinoamericanos que brota de una experiencia histórica similar y que alimenta esta posición periférica; otro factor radica en los precedentes artísticos latinoamericanos de la primera mitad del siglo XX, caracterizados por una búsqueda de *lo propio*, en términos de la historiadora del arte colombiana Ivonne Pini (2000); es decir, por la voluntad de poner en evidencia y de exaltar unas especificidades nacionales y/o latinoamericanas.¹ Durante los años 1970 todos esos factores se inscriben en un contexto político internacional al cual las prácticas artísticas no están ajenas. A raíz de la revolución cubana y de los movimientos sociales y políticos que enalteció a una mayoría de los países latinoamericanos, la conflictividad del contexto de la Guerra Fría revitalizó los debates en torno al tema de la dependencia hacia los países occidentales y el arte fue considerado como una de las herramientas para fomentar la emancipación a la que aspiraron sectores

¹ «Desde el siglo XIX han existido propuestas para definir lo latinoamericano, concebidas como tareas ontológicas y políticas. Se buscaba el ser nacional o de la región: la brasileñidad, la mexicanidad, la peruanidad, y como síntesis el “ser latinoamericano” A veces, idealizando las raíces indígenas, en otros casos potenciando la unidad de “carácter “ que nos habría dado la modelación ibérica» (Canclini, 2002, p. 35).

importantes de las poblaciones. Una muestra significativa del impacto de este contexto en el pensamiento del arte está en el artículo de la crítica de arte Marta Traba titulado «La cultura de la resistencia», publicado en 1974: «A partir de las guerras de la independencia, el tema número uno del continente ha sido el de la dependencia» (Traba, 1974, p. 49).

En este contexto conflictivo que reactualiza el tema de la dependencia, no resulta asombroso que la primera gran manifestación artística de fotografía latinoamericana —el Coloquio de Fotografía Latinoamericana de 1978 organizado en México— haya presentado obras que demostraban un compromiso político mediante un acercamiento documental.² La expresión «fotografía de la liberación» que fue utilizada para caracterizar la selección realizada en referencia a la teología de la liberación es un testimonio patente del papel atribuido al arte como herramienta, no solo de denuncia sino también de emancipación. Se privilegió entonces una concepción social y política del arte y de las imágenes, que no puede apreciarse sin considerar los numerosos trastornos políticos del contexto internacional y latinoamericano de los años 1960 y 1970.

Este contexto conformó las prácticas fotográficas en la labor documental que históricamente fue concedida al medio:³ dar cuenta de la realidad inmediata y tangible a partir del valor de prueba o de testimonio de la imagen fotográfica, utilizando este valor con fines políticos. En el catálogo de la primera gran muestra de fotografía latinoamericana organizada junto con el Coloquio de 1978, la crítica mexicana Raquel Tibol parte de la selección de las imágenes expuestas para establecer una caracterización de las prácticas fotográficas

² Ese compromiso político de los fotógrafos se puede observar antes de la selección del Coloquio, en particular en las obras que abarcan imágenes producidas en toda Latinoamérica, como la del mexicano Enrique Bostelmann, titulada *América, un viaje a través de la injusticia* y publicada en 1970, o en la colaboración del fotógrafo venezolano Paolo Gasparini con el escritor cubano Edmundo Desnoes en la obra titulada *Para verte mejor América Latina* publicada en 1972.

³ Véase las obras de Jean-Claude Lemagny y André Rouillé, (1998). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Editorial Martínez Roca, y Boris Kossov, (2001/1998). *Fotografía e História*. São Paulo: Ateliê.

del continente que se inscribe dentro de esta concepción de la fotografía: «lo que los fotógrafos latinoamericanos tienen en común es el desprecio a las descripciones superficiales que no aspiran a revelar las relaciones entre el hombre y su entorno social y natural» (Tibol, 1978, p. 24) y añade más adelante:

Enunciados como estos constituyen quizás la plataforma común del fotógrafo latinoamericano, atareado con frecuencia en asuntos nacionales, pues se ha dado por aludido en las presiones económicas, políticas y militares que ocurren en el proceso de la dependencia del imperialismo y de la explotación oligárquica en que vive la gran mayoría de los países latinoamericanos. (Tibol, 1978, p. 25)

La emergencia de una categoría artística denominada fotografía latinoamericana está íntimamente vinculada con el contexto político de los años 1960 y 1970. Sin embargo, se inscribe también en una larga reflexión sobre el arte en América Latina. Si ese contexto fomenta una valoración del acercamiento documental que todavía domina ciertas prácticas fotográficas (periodísticas por ejemplo), el reconocimiento artístico de la fotografía que ocurre en aquel momento impulsó un importante cuestionamiento del valor estético y documental de la imagen fotográfica y un replanteamiento progresivo de las potencialidades formales del medio.

¿Qué referente para la fotografía latinoamericana?

La existencia de una categoría artística «fotografía latinoamericana» parece criticable, como la noción de identidad latinoamericana ha sido criticada; en cuanto la primera remite a un conjunto coherente de prácticas fotográficas y la segunda a un conjunto de atributos estables, homogeneizantes y comúnmente compartidos en el vasto espacio geográfico latinoamericano (además, cabe mencionar que las fronteras de este espacio no corresponden a las fronteras políticas de los Estados ubicados al sur del río Bravo, debido al crecimiento importante de la comunidad latinoamericana en los Estados Unidos⁴). ¿Cómo

⁴ Véase las obras de Jean-Claude Lemagny y André Rouillé, (1998). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Editorial Martínez Roca, y Boris Kossov, (2001/1998). *Fotografía e História*. São Paulo: Ateliê.

pensar la fotografía con una escala tan amplia, que incluye tanto países que difieren por su tamaño como por su cultura? Tal categoría conlleva necesariamente el riesgo de producir una caracterización uniformizante de este espacio geográfico, y por lo tanto negar la singularidad de las obras expuestas así como de los contextos en los cuales fueron producidas o a los cuales remiten.

El análisis de las exposiciones muestra que —a diferencia del lema «el arte por el arte» que buscó consagrar la autonomía del campo artístico— la fotografía latinoamericana funciona explicitando los factores contextuales que rodean y legitiman su existencia. Los textos que introducen los catálogos revelan que las exposiciones están creadas respecto a problemáticas que se pueden considerar desde y por América Latina, entendida como una escala, y no como un contexto. Esas problemáticas están, en efecto, replanteadas en cada país respecto a las particularidades de la historia local y nacional. Así que no hay especificidades compartidas del mismo modo en toda América Latina, pero hay correspondencias, acercamientos fecundos a la luz de contextos y de historias que poseen varios rasgos similares, dentro de los cuales está la Conquista, la experiencia colonial, las dificultades de una construcción nacional o los conflictos y regímenes autoritarios del siglo XX.

En los albores de la fotografía latinoamericana los acercamientos realizados generaron una caracterización homogénea de las producciones fotográficas, alimentando lo que numerosos artistas, curadores y críticos considerarán a partir de los años 1990 como estereotipos: una América Latina rural y aislada, caracterizada por una violencia y una pobreza endémica. El evento que preside la creación de esta categoría suele estar ubicado en 1978 cuando se organizó en México el Primer Coloquio de Fotografía Latinoamericana. Se inscribe en un contexto más amplio de reconocimiento artístico del medio fotográfico, que sucede en muchos países y que se traduce por una cierta institucionalización de la fotografía. La selección de las imágenes expuestas durante este coloquio (con más de cien fotógrafos representados) sentó las bases de una primera caracterización de las producciones fotográficas a escala del continente, retomada cuatro años más tarde por el Museo de Arte

Moderno de París en una exposición titulada «La fotografía latinoamericana contemporánea».⁵ Sin embargo, la idea (defendida por Raquel Tibol en el catálogo de la muestra) según la cual los fotógrafos latinoamericanos estarían esencialmente movidos por el afán de representar el contexto que les rodea, ha sido ampliamente criticada desde los años 1990. El focalizar la atención sobre el valor documental de las imágenes entorpece el reconocimiento del valor artístico de las obras y niega a los artistas latinoamericanos la posibilidad de llevar adelante los debates teóricos y plásticos del campo del arte:

después de que lo latinoamericano haya reclamado tan insistentemente su derecho al contexto, es decir, después de que lo latinoamericano haya usado su «regionalismo crítico» en contra de lo universal para desafiar el idealismo transcendental del valor estético [...] lo latinoamericano, en la escena internacional, quedó restringido al «contexto» y no al «arte»: a la «diversidad cultural» y no a las problemáticas formales y discursivas del lenguaje estético (Richard, 2007, pp. 82-83).

En 1993, la publicación de *Canto a la realidad: Fotografía latinoamericana 1860-1993* —obra de la historiadora suiza Erika Billeter que quiso abarcar toda la historia de la fotografía en América Latina— fomentó una potente polémica respecto al tema. Billeter afirmaba que la fotografía latinoamericana —al contrario de la europea y norteamericana— «está totalmente orientada a la realidad de la existencia y desconectada por completo de cualquier veleidad que tienda a la experimentación artística» (1993, p. 30). El carácter unívoco de tal afirmación suscitó reacciones virulentas por parte de los curadores y críticos,⁶ y contribuyó a generar un cambio en las propuestas curatoriales.

⁵ Encontramos en efecto en esta exposición muchas de las imágenes expuestas en 1978, lo que da cuenta de la manera con la cual los planteamientos curatoriales se alimentan entre sí.

⁶ Más de quince años tras la publicación de la obra de Billeter, el curador Alejandro Castellote declaraba por ejemplo en el catálogo de la exposición Photoquai organizada por el Museo del muelle Branly en París: «hay que deshacerse de las definiciones eurocentristas y de las etiquetas reductoras como las de la historiadora suiza Erika Billeter» (2007, p. 24). Todas las traducciones del francés corresponden al autor.

Categorías temáticas recurrentes: historia, memoria e identidad

Críticos y curadores pretendieron observar a partir de los años 1990 una ruptura en las representaciones fotográficas de América Latina. Un síntoma del cambio sería el número decreciente de trabajos de tipo reportajes en las exposiciones. Ese cambio se explica tanto por el desarrollo de nuevos planteamientos curatoriales, como por un contexto internacional marcado por una evolución de las prácticas fotográficas y por un cuestionamiento del estatus de documento de la imagen fotográfica y de su valor de índice. Desde entonces, curadores y críticos niegan la existencia de la fotografía latinoamericana como conjunto coherente y homogéneo de representaciones.⁷ Abogan al contrario por un reconocimiento de la heterogeneidad de las prácticas como de los contextos a los cuales remite la escala «América Latina». Tal afirmación se ha vuelto un lugar común en los textos que escriben los curadores, por ejemplo se podía leer en la exposición realizada en el 2013 en el marco del festival Foto España de Madrid: «La diversidad de sus lenguajes e intereses rompe con cualquier intento de mostrar un grupo homogéneo bajo el epígrafe de “fotografía latinoamericana”» (Berruguete, 2013). ¿Ante tal constatación, qué permite brindar coherencia a la escala América Latina de las muestras organizadas?

La consulta de las publicaciones y de los catálogos de las grandes muestras realizadas posteriormente a la obra de Billeter da cuenta de temáticas recurrentes dentro de las cuales se destacan los temas de la historia, la memoria y la identidad.⁸ Alejandro Castellote, curador de la muestra *Mapas*

⁷ Durante el segundo Foro de Latino-Americano de Fotografía de Sao Paulo (2010), la pregunta «¿Existe una fotografía latinoamericana?» fue directamente planteada a ciertos actores importantes de la fotografía contemporánea, en conferencias y entrevistas que puntuaban el evento. Todos contestaron con una negativa. El curador Claudi Carreras declaró por ejemplo: «no hay una fotografía latinoamericana. Sí hay referentes muy latinoamericanos, que te hacen interpretar esa fotografía respecto del referente y obviamente las problemáticas que hay en A.L. son diferentes a otros sitios» (2009).

⁸ Para dar algunos ejemplos y subrayando las palabras que pertenecen al mismo vocabulario: *-Image and Memory. Photography from Latin America, 1866-1994*. Houston: University of Texas Press, (1998).

Abiertos, fotografía latinoamericana, 1991-2002, declaró por ejemplo en el texto introductorio del catálogo: «se ha pretendido incluir las ideas más frecuentadas por los artistas en la década de los noventa: la identidad y la memoria, los géneros, las ciudades, el espejo social, los mitos y los rituales» (Castellote, 2003, p. 16). Más tarde, en una exposición realizada en París en el año 2007, estrechó aún más su caracterización alrededor de dos términos: «la escena de la fotografía latinoamericana de los últimos años presenta una vasta cosmogonía de reflexiones sobre la identidad y la memoria» (Castellote, 2007, p. 24). ¿Cuáles son las razones contextuales que motivan el empleo de esos términos y qué relación comparten?

En un artículo titulado «La historia a contrapelo», el crítico Juan Antonio Molina estima que, en las últimas décadas, los artistas fotógrafos han pluralizado las relaciones a la historia al deshacerse de la «vocación documental» que se solía atribuir al medio fotográfico: «mediante la fotografía no realista se están abriendo puertas alternativas para una nueva relación entre los sujetos y la historia. [...] Estas relaciones alternativas con la historia se dan básicamente mediante la construcción de historias alternativas» (Molina, 2005). La diversificación de los relatos históricos se realiza a distintas escalas según las obras fotográficas: familiar, comunitaria, nacional y hasta continental. Supone necesariamente una relación con el pasado desde una posición de enunciación ubicada en el presente. Sin embargo, en vez de historias alternativas nos parece más adecuado hablar de pluralización de las relaciones con el pasado, puesto que las historias

-*Mapas Abiertos: fotografía latino-americana, 1991-2002*. España: Ediciones Lunwerg, (2003): «Rituales de identidad», «Escenarios» e «Historias alternativas».

-*América latina, 1960 – 2013. Fotos + Textos*. París: Fondation Cartier pour l'art contemporain, Museo Amparo de Puebla, (2013): «Territorios», «Ciudades», «Informar Denunciar», «Memoria e identidad», «Revolta(s)».

-*Urbes Mutantes 1941-2012: Latin American Photography*. México: RM Editorial, (2013): «Los olvidados», «Identidades».

alternativas que generan las obras no se sustituyen a las historias oficiales (la del Estado en primer lugar), porque no comparten su escala, asimismo porque no gozan de la autoridad del historiador o del Estado y, porque, asumiendo sus estatus fragmentario, solo pueden intentar describir un segmento de realidad histórica, como un detalle en un cuadro más amplio. Esas relaciones con el pasado caracterizarían además un reposicionamiento crítico de numerosos fotografías ante las representaciones anteriores de América Latina: «durante los años 1990, los fotografías intentan deshacerse de la imagen rural, violenta y tercermundista común en las representaciones de la década anterior, es decir de sobrepasar el culto al realismo mágico y al indigenismo», declaró por ejemplo el curador Alejandro Castellote (2007, p. 22). Comprometerse en una búsqueda memorial e identitaria sería entonces el medio con el cual los artistas deconstruyen, para reconstruir a veces, esas representaciones de América Latina.

Articulando pasado y presente

La utilización recurrente del término memoria se explica por dos factores interdependientes. Primero, el interés contemporáneo por el pasado se inscribe en un amplio contexto de «ola de memoria» y de patrimonialización que rastreó el historiador Pierre Nora en obra publicada entre 1984 y 1991 titulada *Los lugares de la memoria*.⁹ El uso de la palabra memoria en el título del estudio se justifica por una parte mediante una constatación: «la historia se escribe desde entonces bajo la presión de las memorias colectivas» (Nora, 1978, p. 398). Por otra parte se justifica por un argumento a favor de una articulación significativa de las categorías pasado/presente: se trata de hacer «conscientemente irrumpir

⁹ Véase Pierre Nora (1984-1992). *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard. En español, ver también, Liliana Regalado de Hurtado (2007). *Clío y Mnemósine. Estudios sobre historia, memoria e historia del tiempo presente*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú y Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

el pasado en el presente (en lugar de hacer inconscientemente irrumpir el presente en el pasado)» (Nora, 1974, p. 225). La memoria se ha vuelto un medio privilegiado para establecer relaciones con el pasado y para elaborar historias alternativas que no atañen solamente al documento escrito, sino también a la imagen y las obras artísticas. La historia puede desde entonces escribirse, o más bien, mostrarse, a partir de la pluralidad de las memorias, y las prácticas artísticas han tomado parte de este «boom» de la memoria: «Para los artistas nociones como tiempo y memoria aparecen ligadas a la subjetividad, pero también a la identidad, de allí que la aproximación a un mismo evento puede generar procesos mentales y emocionales diversos y ser variadas las historias que tienen la palabra» (Pini, 2003, p. 77). Las relaciones con el pasado no tienen que ver con un gusto excesivo por el pasado, teñido de nostalgia, tampoco con un resentimiento anacrónico, puesto que, como bien lo recuerda el historiador Jacques Le Goff, es «respecto al presente» que se realizan «relecturas constantes del pasado que se debe poder constantemente interrogar» (1988, p. 56).

En América Latina, a raíz de las independencias y ante la voluntad de establecer una historia nacional que sirva de cuna a una identidad nacional, las relaciones con el pasado han sido dominadas por lo que se solía llamar la «historia patria», sobre la cual los Estados conservaban un monopolio en cuanto al contenido del gran relato nacional. En el marco de los regímenes autoritarios, las dictaduras o numerosas democracias confiscadas de la historia política latinoamericana de los siglos XIX y XX, las alternativas a esos relatos resultaron reprimidas. Sin embargo, una vez cumplidos los procesos de transición democrática en las últimas décadas del siglo XX, se pudo observar un replanteamiento de las relaciones con el pasado, cuyas abrogaciones de las leyes de «amnistía», de «impunidad» o de «pacificación», constituyen un síntoma.¹⁰ La historia reciente, dicha a menudo del «pasado vivo», ha sido

¹⁰ Véase la obra reciente de Luc Capdevila y Frédérique Langue (2009) *Entre mémoire collective et histoire officielle. L'histoire du temps présent en Amérique latine*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

desde entonces invertida por distintas reivindicaciones memoriales vinculadas al lema del «nunca más». De ahí que, ante la crisis de la historia oficial planteada por la propia disciplina historiográfica durante el siglo XX, y el contexto post dictatorial, paulatinamente se desarrollaron tanto las historias alternativas como se diversificaron los modos de comunicarlas.

Por consiguiente, la recurrencia de los términos historia, memoria e identidad se explica tanto por una evolución de las ciencias humanas y por un abandono de los presupuestos positivistas que acompañaron su desarrollo durante el siglo XIX, como por el contexto post dictatorial latinoamericano. La historia (desde entonces sin mayúscula) puede ser interpretada de modo distinto así como la identidad no responde a una concepción unívoca y estática. En América Latina, diversas lecturas como las de Néstor García Canclini o de Aníbal Quijano, por ejemplo, demuestran que esta evolución tuvo un impacto sobre el planteamiento de las problemáticas nacionales y latinoamericanas a las cuales remiten los términos historia, memoria e identidad. Las teorías de la hibridación cultural, de la heterogeneidad conflictual, o las reflexiones contemporáneas en torno a la identidad, giran alrededor de una problemática central, a la vez pasada y presente, que es la de una cultura y de una identidad elaboradas mediante numerosos y constantes mestizajes. ¿Cómo pensar la identidad y la cultura en contextos marcados por trastornos históricos que asociaron «seres y formas que *a priori* nada debía aproximar» (Gruzinski, 2000, p. 43).

Que haya sido planteada a escala de una nación o a la del continente, esa problemática ha fomentado intensos y recurrentes debates en las ciencias humanas y es siempre a partir de una interpretación del pasado, proyectada hacia el futuro, que se le dieron respuestas. No resulta asombroso que la identidad — presentada como una temática recurrente en las exposiciones— esté asociada a las nociones de historia y de memoria, que constituyen dos modos de acceder al pasado. Es respecto a una interpretación del pasado, es decir una historia, que la identidad se entiende y se formula, y la memoria brinda en el contexto contemporáneo un medio privilegiado para repensar la identidad en nombre de distintas reivindicaciones llevadas a cabo por uno o varios grupos sociales.

Numerosos artistas entraron voluntariamente en esos debates, o tuvieron que hacerlo ante la fuerza coactiva de las exposiciones y de las clasificaciones que pudieron establecer. Hasta los años 1970 por lo menos, artistas fotógrafos participaron en los debates en torno a la identidad y la cultura menos porque la imagen era concebida como un lugar para problematizar los términos de ese debate, que porque la imagen fotográfica brindaba visualidad a las respuestas que fueron formuladas, como lo muestra por ejemplo la categoría fotografía indigenista que integra más que todo imágenes documentales. La evolución de los debates en torno a la identidad y la cultura muestra que se dio un giro al final del siglo pasado, tanto para la fotografía como para las nociones mediante las cuales se pensó y se describió a América Latina. Los artistas promovieron una concepción renovada del valor estético y documental de la fotografía, emancipándola de la cuestión ontológica (es decir de su naturaleza de índice, que había determinado de manera dogmática su valor documental) y abriéndola a numerosas experimentaciones plásticas. Asimismo la identidad dejó de ser considerada como un elemento estable: desde entonces se considera como un proceso dinámico, mientras que la historia ya no es concebida como lineal y unívoca y la memoria se volvió un poderoso instrumento para diversificar sus relatos.

El carácter multitemporal de América Latina

Muchas son las obras fotográficas que evidencian el impacto de esos cambios sobre las prácticas artísticas y que nos informan en cuanto a las modalidades plásticas que permiten traducirlos en imágenes. A modo de ejemplo, una obra de la artista costarricense Sussy Vargas producida en el 2002 y titulada *Todo mezclado...* es sintomática de los cambios que afectaron la noción de identidad (Figura 1). Representa un solo y único cuerpo, desnudo y de frente. La imagen es constituida por fotografías de fragmentos de diferentes cuerpos, sin que podamos determinar si el individuo representado pertenece al sexo masculino o femenino. El título remite al mestizaje como matriz de la identidad

en América Latina. Mediante el montaje de los fragmentos no se atribuye al mestizaje una representación unívoca a partir de un cuerpo que asuma un valor de ejemplo. Al contrario, el montaje permite ilustrar el funcionamiento de la noción. La pluralidad de los fragmentos remite a la heterogeneidad de los individuos que el fenómeno del mestizaje puede engendrar. El planteamiento se explica entonces más por la praxis que caracteriza el funcionamiento de la noción que por la atribución a ella de una representación visual estable.

Además, si los fragmentos fotográficos logran configurar un solo y mismo cuerpo, no coinciden de manera armoniosa, como lo muestran los desfases y las cesuras en el collage de los fragmentos. Esta no-coincidencia es reveladora de una concepción contemporánea de la identidad en América Latina, en términos de hibridación, de heterogeneidad conflictual, y de polifonía. La representación elaborada por Sussy Vargas se opone desde entonces a las concepciones del mestizaje de la primera mitad del siglo XX, que programaban una asimilación de las diferencias y el auge de una nueva «raza latinoamericana», pensando en particular en los escritores mexicanos Andrés Molina Enríquez y José Vasconcelos.

Los cambios que han afectado a las ciencias humanas durante la segunda mitad del siglo XX permitieron volver a pensar de manera no dogmática ciertos fenómenos culturales como el carácter mestizo de las sociedades y de las identidades. Esos cambios fomentaron la emergencia de teorías, tales como la de la hibridación cultural, de la heterogeneidad conflictual, pero también del neobarroco, que buscan describir ciertos aspectos culturales de América Latina sin asignarles una definición estable. Las teorías decoloniales se pueden también examinar a la luz de esos cambios ya que no conciben la historia como lineal. Para cada una de esas teorías no se trata de definir un contexto, sino de describir algunos mecanismos que, como el mestizaje por ejemplo, actúan en América Latina y cuyas características no determinan sus objetos, de modo que esos mecanismos engendran contextos distintos. Emancipada de una concepción esencialista de la identidad y del tiempo como lineal, considerando desde entonces los mestizajes como procesos dinámicos y permanentes, esas teorías conducen a una concepción de las culturas como el

resultado siempre provisorio de temporalidades que coexisten, se superponen y se enredan, generando así una inestabilidad en cuanto a la interpretación del pasado como del presente.

Lo que tienen en común las teorías de la hibridación cultural de García Canclini, de la heterogeneidad de Cornejo-Polar, del neobarroco de Severo Sarduy, y también las teorías decoloniales, es la idea que en América Latina cohabitan distintas temporalidades en el presente. Dicho de otro modo, que la identidad y la cultura es el producto de una interacción entre elementos identificables en un pasado y otros provenientes del presente. Es lo que varios investigadores han llamado el carácter multitemporal de América Latina, cuyos sincretismos y diversidad cultural constituyen un indicio. Néstor García Canclini declara por ejemplo: «Hoy concebimos a América Latina como una articulación más compleja de tradiciones y modernidades (diversas, desiguales), un continente heterogéneo formado por países donde, en cada uno, coexisten múltiples lógicas de desarrollo» (2005/1990, p. 26), más adelante en el texto habló de «*la heterogeneidad multitemporal de cada nación*» (2005/1990, p. 15).

Para Aníbal Quijano, la heterogeneidad histórica de América Latina resultaría de la cohabitación de estratos culturales distintos que no terminaron de sedimentarse: «Se trata de una especificidad [...] de uno de los sentidos que van formando la identidad latinoamericana: la relación entre historia y tiempo es aquí por completo diferente que como aparece en Europa o en Estados Unidos. En América Latina, lo que en esas historias es secuencia, es una simultaneidad» (1990, pp. 60-61). Antonio Cornejo-Polar profundizará esa idea enfocándose en la literatura, en un artículo titulado «Mestizaje, transculturación, heterogeneidad» en el que declara «se requiere problematizar intensamente la condición histórica de la heterogeneidad: en ella actúan discursos discontinuos que configuran estratificaciones que en cierto modo verticalizan y fragmentan la historia» (1994, p. 370). El carácter multitemporal resultaría del mestizaje de las sociedades, o sea de la manera con la cual se constituyeron desde y a partir de los trastornos introducidos por la Conquista. No se trata sin embargo de describir a América Latina mediante el prisma de un determinismo histórico, sino de reconocer que el presente está compuesto de signos que

un acercamiento al pasado permite entender. La inteligibilidad de esos signos representa desde entonces una problemática e implica que el presente pueda entenderse en función de diferentes interpretaciones del pasado.

Las teorías mencionadas anteriormente no tienen que ver, *a priori*, con fotografía y no brindan presuposiciones que el análisis de las imágenes debe confirmar. Sin embargo, el vocabulario que utilizan los críticos y los curadores a la hora de presentar y analizar las obras está poblado de referencias a esas teorías que aparecen lo más a menudo de manera implícita. Constituyen un hilo conductor que permite redibujar el contexto y las problemáticas planteadas en las exposiciones de fotografía latinoamericana. No se puede citar de manera exhaustiva las problemáticas que movilizan los temas de la identidad, de la historia y de la memoria, pero podemos mencionar algunas a modo de ejemplo: ¿Cómo pensar y representar el mestizaje hoy? ¿Cuál es la importancia del legado prehispánico en la cultura contemporánea? ¿Cómo representar las comunidades indígenas en el presente? ¿Cómo pensar la globalización y su impacto en la cultura? ¿Qué implica una relectura de la historia colonial en el presente? ¿Cómo pensar la identidad nacional en países en los cuales el Estado precede a la nación? ¿Cómo hacerse cargo de la memoria de los desaparecidos, víctimas de la dictaduras o de regímenes autoritarios? etcétera. Esas problemáticas reflejan la diversidad de los temas planteados en las exposiciones de fotografía latinoamericana contemporáneas.

Cuando la fotografía produce experiencias del tiempo

Al marco de interpretación de las imágenes que proporcionan los curadores y críticos mediante las temáticas de la identidad, la historia y la memoria, las prácticas fotográficas responden con operaciones estéticas que hacen de la imagen un lugar capaz de poner en evidencia la imbricación de las temporalidades que caracteriza la concepción de las culturas en América Latina. ¿Cómo dar cuenta de esta simultaneidad de los tiempos sino transponiéndolos en un espacio que es el de la imagen?

El vocabulario utilizado en los textos teóricos ya parece indicar que la imagen es un espacio que puede dar cuenta de esta simultaneidad: copresencia, coexistencia, fragmentación, recomposición o imbricación, términos todos que hacen eco a las operaciones estéticas utilizadas por los artistas. La superposición de imágenes provenientes de temporalidades distintas produce una copresencia del tiempo, como lo muestra por ejemplo una imagen de la artista mexicana Tatiana Parceró compuesta a partir del autorretrato y de un códice azteca (Figura 2). El montaje/collage de fragmentos fotográficos puede evidenciar la concepción de una identidad mestiza y recompuesta como lo vimos con la obra *Todo mezclado...* de Sussy Vargas. La manipulación de archivos permite generar una relectura de la historia, así lo practica el paraguayo Fredi Casco en una obra que busca reinterpretar fotografías oficiales de la dictadura de Alfredo Stroessner (Figura 3), o en una instalación de la brasileña Rosângela Rennó titulada *Imemorial* en la cual propone una relectura de la historia de la ciudad de Brasilia mediante fotografías de los obreros fallecidos durante su construcción (Figura 4). En cambio, la puesta en escena o la instalación puede simular una presencia del pasado en el presente, por ejemplo en ciertas obras del peruano Mario Silva Corvetto (Figuras 5 y 6) o de Gerardo Suter (Figura 7). Son muchas las prácticas fotográficas que hacen de la imagen un lugar capaz de producir experiencias del tiempo.

Puesto que son múltiples las relaciones entre pasado y presente que las imágenes pueden proporcionar, resulta necesario distinguir y organizar las experiencias del tiempo identificadas. El análisis de dos obras contemporáneas evidencia a dos tipos de relaciones entre pasado y presente, y permite demostrar la capacidad heurística de la noción de experiencias del tiempo, así como legitimar las distintas articulaciones que se pueden identificar entre las categorías temporales. Esos ejemplos permiten también ilustrar dos de las abundantes problemáticas que motivan las relaciones entre pasado y presente: por una parte, las relaciones contemporáneas con los grandes relatos de la historia nacional, y por otra parte, las similitudes entre el periodo colonial y el contemporáneo, similitudes que han descrito y denunciado las teorías decoloniales.

Poner en escena al pasado desde el presente

El artista venezolano Alexander Apóstol realizó en el 2010 una serie de fotografías y un video con el título *Ensayando la postura nacional*. Retoma los personajes que se encuentran en la obra del pintor venezolano Pedro Centeno Vallenilla, obra producida durante los años 1950. La obra de referencia se identifica con la condición de conocer las pinturas, ya que no han sido expuestas o reproducidas a la par de las fotografías. Sin embargo, en calidad de pintor oficial de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez durante los años 1950, la obra de Vallenilla goza de una notoriedad que, en Venezuela, explicita la referencia. El carácter patente de esta referencia se comprueba en los textos de presentación de la obra de Alexander Apóstol que ponen siempre en relación las fotografías y el video con las pinturas. Pero sobre todo hay rastros que permiten comprobar la citación pictórica: el artista reprodujo las poses manieristas, la disposición en el espacio y la ropa que presentan los personajes en las pinturas.

Tomás Ochoa, artista ecuatoriano, realizó en el 2008 una obra titulada *Indios medievales*, compuesta de fotografías y de un video de seis minutos en el cual reproduce una escena representada en el siglo XVI en un grabado de Théodore de Bry. La escena descrita, tanto por el grabado como por el texto que acompañó a su publicación en 1594, y el encadenamiento de las acciones están literalmente retomados en la puesta en escena que realizó el artista ecuatoriano. La referencia es asumida explícitamente ya que reproduce en la muestra el grabado y el texto.

En las fotografías de Alexander Apóstol como en el video y las fotografías de Tomás Ochoa la composición de la imagen, y en particular la postura de los personajes, es retomada a la imagen de referencia de tal modo que garantiza el reconocimiento de la fuente iconográfica. Los elementos modificados tienen que ver, en el primer caso, con el decorado en el que se ubican los personajes mientras que, en el segundo caso, la innovación proviene de su vestimenta. En ambos las modificaciones buscan inscribir las figuras en un

contexto contemporáneo (Figuras 8 y 14). De este modo, las imágenes creadas se liberan de la temporalidad de los modelos pasados. Las modificaciones introducidas tienen sin embargo una incidencia radicalmente distinta sobre el valor de la imagen creada.

Alexander Apóstol retoma las figuras del repertorio iconográfico de Vallenilla que representan de manera estereotipada los diferentes constituyentes étnicos que formaron la cuna de la nación venezolana en el siglo XIX: indígena, negro, blanco, criollo. La estereotipia se desprende también de las poses manieristas de los individuos y de sus medidas que el pintor extrae del canon griego-romano (Figura 10); Vallenilla se formó en la pintura europea neoclásica en el contexto de la Italia fascista. Los estereotipos tienen que ver asimismo con la apariencia de los personajes que el pintor proyecta a menudo en el contexto histórico de la fundación de Venezuela. Los indios, vestidos con taparrabos, un tocado de plumas y sus armas, cohabitan con los generales del ejército de liberación encabezado por Simón Bolívar, los cuales se reconocen por sus uniformes inspirados del ejército napoleónico. Otras pinturas representan ciertas figuras del imaginario y de la iconografía venezolana, María Lionza por ejemplo.¹¹ Este repertorio iconográfico no ha sido inventado por el pintor; retoma un imaginario nacional patriótico y lo reinterpreta mediante una estetización renovada de los cuerpos y de las relaciones entre las etnias que componen la patria.

Alexander Apóstol preserva ampliamente la apariencia de esas figuras al conservar la composición formal de las imágenes, la postura de los cuerpos y la desnudez de los personajes. Sin embargo, a veces elige retomar solo ciertos personajes y se concentra en una sola parte de la representación pictórica. Retoma entonces los personajes que, en la pintura, participan simbólicamente en la construcción de la nación por un pueblo mestizo. En las pinturas como en las fotografías, esos personajes aparecen completamente desnudos.

¹¹ La figura de María Lionza remite a uno de los mitos fundadores de la nación venezolana sintetizando la herencia hispánica, indígena y africana. María Lionza es considerada una diosa y es aún un objeto de culto.

El artista introduce sin embargo una modificación que se deja evidenciar en seguida (Figura 11). Todas las puestas en escenas de esta serie ocurren en una gran casa moderna, incluso deteriorada pero al parecer convertida en oficinas administrativas, como lo sugieren los archivadores que aparecen en ciertas imágenes. Esta modificación extrae a los personajes del contexto histórico e idealizado de las pinturas para trasplantarlos en el contexto contemporáneo al cual remite la casa. En las pinturas, los personajes están esbozados en un ambiente natural, paisajes de montañas o de costas, visión idílica del entorno nacional. La desnudez de los personajes, preservada, permite sin embargo al pintor revisar el mito de los orígenes nacionales. Al retomar esas figuras y al situarlas en esta casa moderna y deteriorada, Alexander Apóstol produce una contradicción visual entre el decorado y los personajes que pone en escena, contradicción que resulta del anacronismo debido a la preservación de la apariencia de los personajes.

En la serie *Indios medievales*, Tomás Ochoa pone en escena un suplicio infligido por unos indios a un conquistador cautivo para castigar su codicia. Esta escena fue representada a finales del siglo XVI en un grabado de Théodore de Bry y en un texto que lo acompañó (Figura 12):

Los indios, movidos a cólera y envidia contra los españoles debido a la desmedida codicia destes vertieron oro fundido en boca de cuantos pudieron atrapar para saciar su codicia, pronunciando estas palabras: come oro insaciable cristiano. Y para más tormento y humillación cortaron a varios, aún vivos, los brazos y las piernas y los pusieron sobre las brazas y se los comieron. (Ochoa, s.f.)¹²

Esta escena remite al contexto histórico de la Conquista. El texto equipara la práctica del canibalismo —argumento que motivó la explotación de los pueblos nativos por los colonos— con la codicia de los conquistadores. El origen de esta comparación crítica se encuentra en una figura mitológica de la

¹² El extracto se atribuye a Théodore de Bry y es extraído del cuarto volumen de las *Peregrinationes in Indiam orientalem et Indiam occidentalem*, titulado igualmente, *Americae pars quarta*.

Antigüedad romana, trasplantada aquí en el contexto colonial de la Conquista.¹³ El mito del general romano Crassus, «cuya avidez hubiera sido castigada con oro líquido que los Partos le hubieran vertido en la boca» (Nobel, 2005, p. 95). El mito era en aquella época notorio como lo demuestra por ejemplo un grabado del francés Pierre Cousteau publicado pocos años antes del grabado de Théodore de Bry (Figura 13). Un examen de los gestos y de la expresión de las manos en ambos grabados, realizados con algunas décadas de intervalo, sugiere una referencia implícita por parte de Théodore de Bry, que nunca puso un pie en América, pero que ilustró varios relatos de la Conquista. Explícita o no, la referencia demuestra cómo la historia del arte y de las imágenes abunda en figuras y motivos incansablemente retomados por los artistas y reencarnados pese a la evolución de los estilos, de las preocupaciones formales, pero también de los medios técnicos. Al retomar esas figuras y motivos, las imágenes están cargadas de una historicidad de la cual se desprenden relaciones entre pasado y presente.

En su puesta en escena, Tomás Ochoa se focaliza sobre el suplicio del oro derretido y conserva el encadenamiento de las acciones y las posturas de los personajes (Figura 14). Lo que modifica es el segundo plano del grabado, que desaparece a cambio de un fondo negro impenetrable, y sobre todo la vestimenta de los personajes, al contrario de las fotografías de Alexander Apóstol en las que conserva la desnudez mítica (Figura 15). El cautivo representado aparece vestido de un traje y de una camisa al estilo contemporáneo, lo mismo que los que lo castigan. Esas modificaciones actualizan la escena.

¹³ Esta comparación está sin duda menos motivada por una anécdota contada por un cronista de las Indias (es muy probable que Théodore de Bry haya inventado la escena) que por la voluntad de representar una de las críticas dirigida por Bartolomé de las Casas en su acusación en contra de los colonos publicada en 1542. El grabador conoce de hecho muy bien los argumentos de este dado que ilustró la reedición en 1579 del texto de Las Casas en una traducción francesa por el protestante flamenco Jacques de Migrode bajo el título acusador *Tyrannies et cruautés des Espagnols*.

Transposición y actualización: dos relaciones antagónicas con el pasado

En las puestas en escenas fotográficas de Alexander Apóstol, la modificación del entorno genera una contradicción visual que resulta en particular del anacronismo debido a la preservación de la apariencia de los personajes. En la puesta en escena de Tomás Ochoa, la desaparición del decorado y la modificación de las figuras parecen al contrario abogar por un eterno presente.

En la serie de Alexander Apóstol, el traslado literal de los personajes del pintor Vallenilla al contexto contemporáneo hace tambalear su valor de símbolo nacional y permite interrogarlo. El título de la serie, *Ensayando la postura nacional*, confirma esta interpretación al sugerirla al espectador. Pero la interrogación no brota de la inscripción de las figuras en un contexto contemporáneo; son las características de ese contexto que la fomentan. El vacío y el deterioro de la casa donde los personajes han sido trasladados producen un sentimiento de vacuidad arruinando su valor simbólico.

En una fotografía titulada *El escudo*, Alexander Apóstol retoma una parte de la escena representada por Vallenilla en un gran fresco mural; se puede observar un detalle del fresco en la Figura 10. La imagen representa el nacimiento de la nación. Las grandes figuras de la independencia están elevadas sobre las montañas de los Andes y dominan el primer plano los cuerpos de tres individuos, un blanco, un negro y un indio, grabando una lápida con el escudo venezolano. La imagen promueve una representación consensual de la nación cuya diversidad étnica se disuelve en un mismo ímpetu patriótico.

Alexander Apóstol retoma los tres personajes que encarnan la nación mestiza y preserva la pose afectada que el pintor les dio (Figura 11). Pero, al paisaje grandilocuente de montañas en el segundo plano lo sustituye una pieza vacía. Una pieza en muy mal estado si consideramos el tomacorriente descalzado o el piso polvoriento y manchado. En la pintura, los tres personajes graban en la roca el escudo venezolano; en la fotografía, el escudo desaparece y, ante el marco de una ventana, el trío ahora parece dedicarse a un ejercicio

coreográfico. Los dos ramos, de una y otra parte de la ventana, mantienen sin embargo el carácter simbólico de la escena. Pero la incongruencia entre esta pieza vacía y la pose afectada de los personajes desacredita su capacidad de simbolizar la nación.

El mismo tipo de tensión es aun más evidente en la fotografía irónicamente titulada *El llanero*. Alexander Apóstol retoma esa vez de Vallenilla su representación de una nación esencialmente agrícola mediante la figura de un campesino. Substituye al fondo montañoso un interior oscuro, amueblado por estantes de hierro sobre los cuales reposan viejos archivadores. Esta inadecuación entre el personaje y su entorno pone de relieve el contraste entre la representación de la nación realizada por el pintor en los años 1950 y las mutaciones económicas engendradas por el régimen al mando en esta época. Durante esos años, el lugar creciente ocupado por la explotación petrolera en la economía nacional produjo un abandono de las actividades agrícolas y un éxodo rural masivo. La referencia al contexto administrativo que encontramos en otras fotografías parece evocar el carácter tecnocrático del poder y de la política en aquel momento.

La vacuidad del escenario en el cual los personajes fueron trasladados permite focalizar la atención sobre los cuerpos representados. Pero es asimismo una virtud de la intermedialidad o sea del paso de la pintura a la fotografía. Si el carácter idealizado de las poses no sorprende mucho en las pinturas, en las fotografías su teatralidad parece flagrante; principalmente porque la percepción de la temporalidad de la imagen que tiene el espectador difiere entre una fotografía y una pintura. En la puesta en escena titulada *La bandera* (Figura 9), la posición de los cuerpos aparece imposible de mantener fuera de la instantaneidad fotográfica que les inmoviliza. La intermedialidad da a ver la petrificación de los cuerpos inmanente a las pinturas de Vallenilla, y muestra por consiguiente que la estética y la composición de las pinturas de Vallenilla promueven una representación normativa e idealizada del cuerpo social.

El valor crítico de la referencia se ejerce entonces a partir del contraste y de las contradicciones fomentadas por la transposición de las figuras en esta

casa deteriorada. La modificación del decorado opera como una denuncia del carácter anacrónico de la visión de la nación elaborada en los años 1950. En aquella época, Vallenilla, pintor oficial de la dictadura, se sumía en el pasado para dar al poder político un relato visual mítico, una epopeya en la cual legitimar sus acciones. Sin embargo, una simple modificación del contexto en el que aparecen los personajes quebranta la representación tutelar y modifica radicalmente la interpretación, instaurando de ese modo una distancia entre pasado y presente. La casa deteriorada se vuelve un símbolo del fracaso y de las desilusiones fomentadas hoy por el proyecto modernista perseguido durante la dictadura de Marcos Pérez Jiménez (1952-1958).

En la puesta en escena de Tomás Ochoa, vestido de un traje y de una camisa, el colono cautivo representado en el grabado aparece ahora como un hombre de negocios (Figuras 14 y 15). Las fotografías de la exposición *Indios medievales* nos informan en cuanto a la identidad de los personajes que lo atan para hacerle tragar oro fundido. Se trata de fotografías de jóvenes migrantes latinoamericanos en España (Figura 16), están acompañadas de informaciones biográficas que explican que migraron por motivos económicos. Los personajes tienen aquí un valor metonímico y el valor crítico de la puesta en escena se revela una vez que hemos identificado su estatus. En el grabado de Théodore de Bry, la figura de la codicia se aplica a la Conquista mediante el colono cautivo. Los indios son las víctimas de la explotación colonial. En la puesta en escena contemporánea el hombre cautivo remite a la figura moderna del capitalista, mientras que los trabajadores migrantes son nuevas víctimas de la explotación que, mediante el paralelo realizado, se puede calificar de neocolonial. Si el artista reproduce el grabado a la par que las imágenes contemporáneas es para poner en evidencia la analogía de escenas representadas a varios siglos de intervalo.

Constatamos entonces que, al contrario de las puestas en escena de Alexander Apóstol, la referencia no está basada en una transposición de los personajes en el contexto contemporáneo, sino en una actualización de la escena representada. En el primer caso, la referencia conserva la identidad y el estatus de los personajes, en cambio en el segundo están redistribuidos en relación con ese contexto.

En la obra de Alexander Apóstol la modificación del entorno cuestiona la capacidad de las figuras para conservar su valor simbólico. La transposición proyecta los personajes en un contexto contemporáneo que arruina su estatus, separando así con nitidez pasado y presente. Al contrario, en la puesta en escena de Tomás Ochoa, el simbolismo de las relaciones entre los personajes está actualizado, replanteando su valor crítico en el presente. No se trata entonces de una proyección, con una pérdida del decorado como en la serie de Alexander Apóstol, sino de una actualización que preserva la violencia de la relación entre los protagonistas. La referencia nos invita a acercarnos a la figura de colono con la del hombre de negocios; dos caras de la misma codicia que alimenta las relaciones entre Europa y América Latina. Por consiguiente, el paralelo entre la obra contemporánea y su referencia histórica, lejos de poder ser tachado de anacronismo, insiste al contrario sobre una continuidad histórica, continuidad que las teorías decoloniales describen como una forma de contemporaneidad del pasado en el presente.

Pluralidad de las relaciones con el pasado

Alexander Apóstol y Tomás Ochoa retomaron de manera explícita un documento iconográfico del pasado para crear una obra contemporánea. El análisis comparativo muestra cómo dicha referencia al pasado puede asumir una función crítica que reposa sobre el juego dramático entre conservación e innovación. Al examinar la singularidad de la relación que cada artista establece entre la imagen creada y su referencia, el análisis revela también dos tipos de relaciones antagónicas entre pasado y presente. A pesar de una modalidad idéntica de inscripción en un contexto contemporáneo, la reapropiación de un documento iconográfico del pasado, Apóstol y Ochoa hacen jugar de manera opuesta la relación con la imagen de referencia. Para Apóstol, se trata de deconstruir la historia nacional desde el presente. Al contrario, para Ochoa se trata de demostrar la contemporaneidad de una situación colonial. De algún modo, para el primero el pasado está considerado como separado del

presente, y para el segundo, al contrario, el pasado, aunque metamorfoseado, está considerado como todavía presente. Esta distinción no opone las obras analizadas, sino que remite a dos concepciones diferentes de las relaciones entre pasado y presente.

El proceso que consiste en reinterpretar —y a veces reactualizar también— referencias iconográficas del pasado se encuentra con mucha frecuencia en las obras de otros artistas contemporáneos como por ejemplo Marcos López aquí en relación con una fotografía de Manuel Álvarez Bravo (Figuras 17 y 18), Leonel Luna con una pintura de Juan Manuel Blanes (Figuras 19 y 20), Susana Torres con la iconografía incaica y un dibujo de Guamán Poma de Ayala (Figuras 21 y 22), Luis González Palma y Verónica Riedel con la iconografía de dignitarios españoles (Figuras 23 y 24) o Tatiana Parceró con los códices aztecas (Figura 25). Esos pocos ejemplos muestran que son diversas las problemáticas así como los periodos históricos a los que se refieren los artistas. Distinguir en un primer momento las obras en las que el pasado está considerado como separado del presente, de las que consideran el pasado como presente, permite luego acercar las obras en relación con las problemáticas y los periodos históricos que movilizan.

Dentro de las obras en las que el pasado está considerado como separado del presente, hay las que se sumen en el pasado prehispánico, marginalizado y obliterado desde la Conquista, con el fin de repensar la identidad y los fenómenos del mestizaje: es el caso de las obras de varios mexicanos como Tatiana Parceró, Ambra Polidori, Gerardo Suter, o Adriana Calatayud, y también en cierta medida del guatemalteco Luis González Palma. Para otros artistas se trata más bien de releer la historia mediante una reapropiación y una interrogación de las modalidades de representación del pasado que brindan la pintura y la fotografía, en otras obras del guatemalteco Luis González Palma, o de Verónica Riedel, también del argentino Res, de la peruana Milagros de la Torre, del paraguayo Fredi Casco, de la brasileña Rosângela Rennó, de la costarricense Cynthia Soto o del colombiano Oscar Muñoz. Según las obras, el pasado al cual se remite es la Conquista, el periodo colonial, la juventud de las naciones americanas y los conflictos internos de la segunda mitad del siglo XX. Existen también obras que se reapropian el pasado

de manera paródica con el fin de deconstruir los relatos canónicos de la historia y de las identidades nacionales a la luz de los cambios del contexto contemporáneo y del impacto de la globalización sobre la cultura: por ejemplo en obras de los venezolanos Alexander Apóstol y Nelson Garrido, de los argentinos Leonel Luna, Eduardo Molinari y Marcos López, o del peruano Fernando Gutiérrez.

Para las obras que evidencian una contemporaneidad del pasado, se trata de señalar una persistencia o una actividad de ciertos elementos del pasado en el presente. Hay obras que se apoyan sobre una memoria colectiva para mostrar cómo un pasado reciente dejó estigmas que lo hacen presente. Este pasado no es necesariamente violento como en el caso de la obra del ecuatoriano Geovanny Verdezoto o del argentino Gustavo Frittegotto. Pero dentro de los artistas que se apoyan sobre una memoria colectiva y que se interesan en el «pasado vivo», encontramos la mayoría de los trabajos sobre los desaparecidos de las dictaduras como en las obras de los argentinos Paula Luttringer y Marcelo Brodsky, o de las chilenas Inés Molina y Bárbara Oettinger. Esas obras ofrecen un testimonio de la presencia que brinda la memoria colectiva y sus reivindicaciones a los desaparecidos en la actualidad. Con un tema totalmente distinto pero con intenciones similares, hay artistas que se empeñan en dar cuenta de la vitalidad del patrimonio prehispánico en el presente, en obras de Gerardo Suter, de Pablo López Luz y de Maruch Sántiz Gómez para México, o de Susana Torres y Mario Silva Corvetto para Perú. Diferentes modalidades plásticas pretenden dar cuenta de esta vitalidad. Una de ellas es la dimensión performativa que los críticos otorgan a las puestas en escena. Para otros artistas, se trata de documentar las formas sobrevivientes y metamorfoseadas del pasado en el presente, mostrando también que la identificación de este pasado reposa sobre la complicidad del espectador. En fin, se puede distinguir otros trabajos en los que la contemporaneidad del pasado brota de una lectura política y crítica de la historia colonial y de las relaciones entre América Latina y Occidente: en obras de los argentinos Res y Guadalupe Miles, de los ecuatorianos Lucía Chiriboga y Tomás Ochoa, o de la peruana Milagros de la Torre, que ejemplifican de algún modo los argumentos de las teorías decoloniales para describir mecanismos de dominación, tanto económicos como ideológicos, que persisten desde el periodo colonial.

Esos ejemplos no pretenden ninguna exhaustividad, constituyen sin embargo una muestra de la diversidad de las problemáticas y de los periodos históricos que abarcan los temas de la identidad, de la historia y de la memoria. El planteamiento que consiste en distinguir diferentes experiencias del tiempo no es el fruto de un acercamiento historiográfico, sino una propuesta de análisis cuya pretensión es aclarar cómo se configuran concretamente en las obras, es decir formalmente, los temas de la identidad, de la historia y de la memoria. Siendo recurrentes esos temas en la fotografía latinoamericana desde los años 1990, tampoco abarcan por ese motivo todas las producciones artísticas del continente, así que no pretende aplicarse a las producciones fotográficas latinoamericanas en general. Nos parece relevante para las obras que movilizan el pasado para entender al presente, o sea para las obras que acuden a una interrogación historiográfica para dar a entender el presente.

Referencias

- Berruguete, A., curadora (2013). (Re) presentaciones, *Fotografía latinoamericana contemporánea* [Texto curatorial]. Madrid: Tabacalera Espacio Promoción del Arte, PHotoEspaña13, junio-agosto de 2013.
- Billeter, E. (1993). *Canto a la realidad: Fotografía latinoamericana 1860 – 1993*. Barcelona: Edition Lunweg.
- Carreras, C. (2009). Entrevista realizada por Luis Weinstein. *Revista Nuestra Mirada*. Recuperado de <http://revistanuestramirada.org/suenodelarazon/claudi-carreras>
- Castellote, A. (2003). *Mapas Abiertos, fotografía latino-americana, 1991-2002*. Barcelona: Lunweg, 2003.
- Castellote, A. (2007). *Photoquai* [Catálogo de exhibición en el Musée du Quai Branly]. París: Editorial Nicolas Chaudun.
- Cornejo-Polar, A. (1994). Mestizaje, transculturación, heterogeneidad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 20(40), 368-371.
- Cousteau, P. (1560). *Le Pegme*. Lyon, Francia: Macé Bonhemme.
- De Bry, T. (1594). *Americae pars quarta*. Francfort, Alemania.
- Gargía, N. (2002). *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós.
- García, N. (2005/1990). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Gruzinski, S. (2000). *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós.

Le Goff, J. (1988). *Histoire et mémoire*. Paris: Gallimard.

Molina, J. A. (2005). La historia a contrapelo. *Zonezero*. Recuperado de <http://zonezero.com/magazine/zonacritica/contrapelo/indexsp.html>

Nobel, P. (2005). *La transmission des savoirs au Moyen Age et à la Renaissance: Du XIIe au XVe siècle*. Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté.

Nora, P. (1974). Le retour de l'événement. En J. Le Goff y P. Nora (Eds.). *Faire de l'histoire* (Tomo 1, pp. 285-308). Paris: Gallimard.

Nora, P. (1978). La mémoire collective. En R. Chartier, J. Le Goff y Jacques Revel (Eds.). *La nouvelle histoire* (pp. 398-401). Paris: Retz – CPEL.

Ochoa, T. (s.f.). *Indios medievales* [Video instalación, 2008]. Recuperado de <http://tomasochoa.com/indios-medievales/>

Peluffo, G. (2004). Latinoamericanidad y experiencia artística contemporánea. En G. Mosquera (Coord.) *Adiós identidad, Arte y cultura desde América Latina* (pp. 43-56). Badajoz: Editorial de la Junta de Extremadura, Consejería de Cultura.

Pini, I. (2000). *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Pini, I. (2003). Revisiones al manejo del tiempo histórico desde el arte latinoamericano. *Artes, la Revista* 3(6), 64-78.

Quijano, A. (1990). *Modernidad, Identidad y utopía en América Latina*. Quito: El Conejo.

Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Tibol, R. (1978). *Hecho en Latinoamérica, Primera muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea*. México: Editor Consejo Mexicano de la Fotografía.

Traba, M. (1974). La cultura de la resistencia. En F. Alegría (Comp.). *Literatura y praxis en América Latina* (pp. 137-145). Caracas: Monte Ávila Editores.

Mathieu Corp

Doctor en Comunicación y en Arte por la Universidad de la Sorbonne Nouvelle de París (2015), estudia las relaciones entre arte e historia en la fotografía latinoamericana contemporánea. Participó a diferentes coloquios internacionales y seminarios en Quito, Lima, Madrid y París, e impartió clases en el departamento de Artes y Medios de la Universidad de la Sorbonne Nouvelle. Cuenta con diversos artículos publicados en español o en francés en revistas académicas.



Figura 1. Vargas, S. (2002). *Todo mezclado...*
[collage]. © 2002 Sussy Vargas, San José,
Costa Rica.

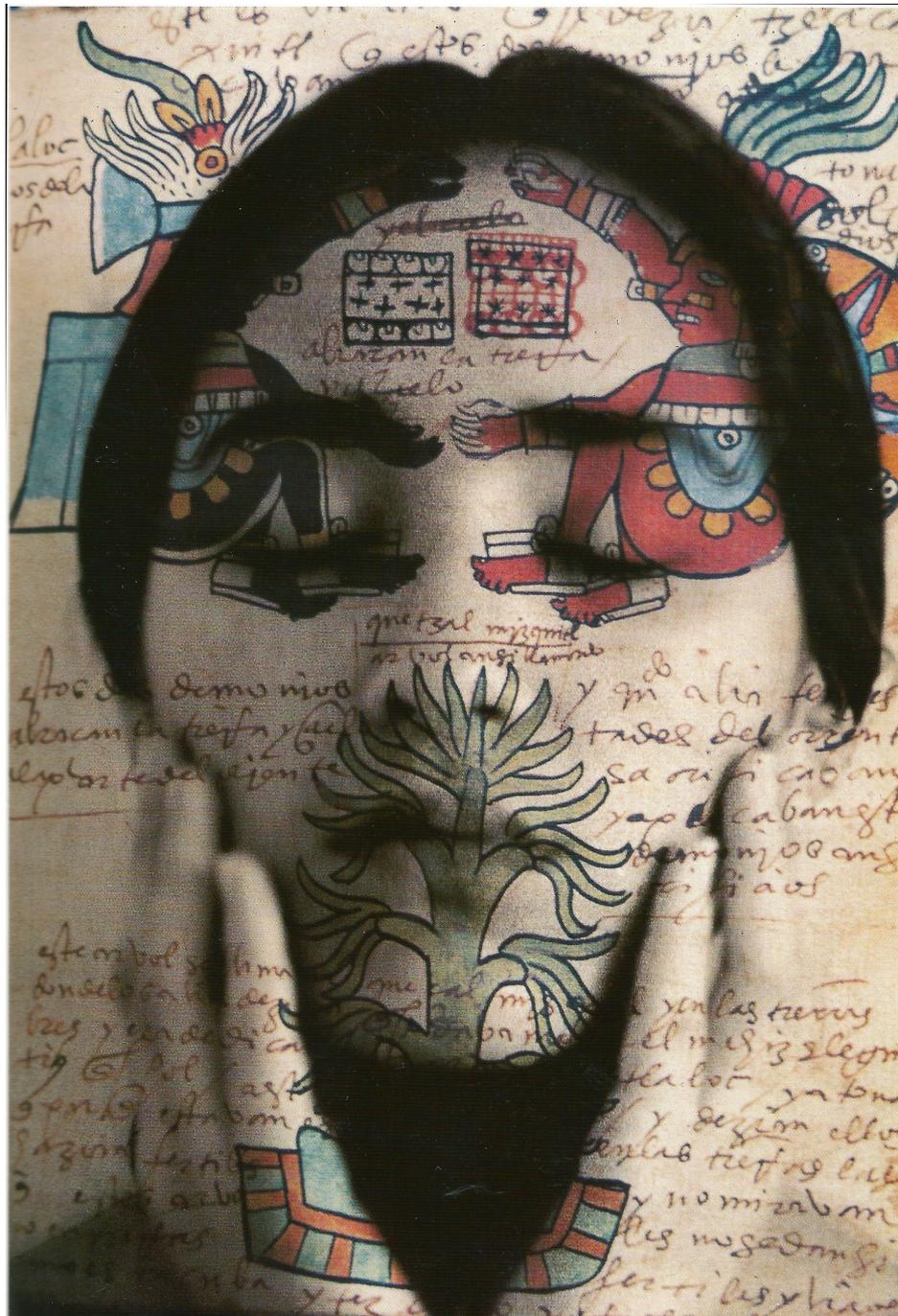


Figura 2. Parcero, T. (1995). *Cartografía interior no 35* [superposición de imágenes].
© 1995 Tatiana Parcero, México.



2.

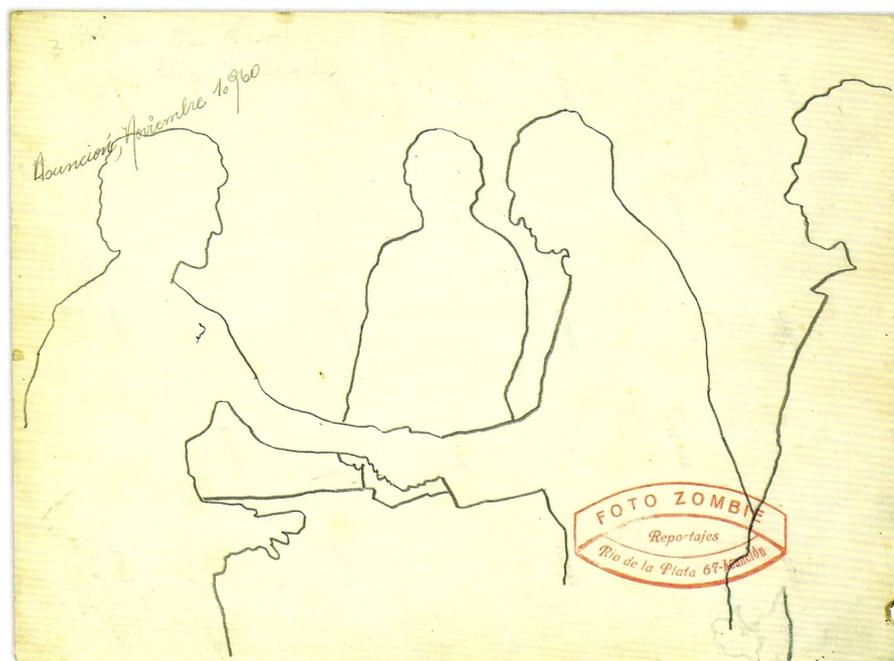


Figura 3. Casco, F. (2011). *Sin título*, de la serie *Foto Zombie* [dibujo].
© 2011 Fredi Casco, Asunción, Paraguay.



Figura 4. Rennó, R. (1994). *Imemorial* [técnica mixta].
© 1994 Rosângela Rennó, Sao Paolo, Brasil.



Figura 5. Corvetto, M. S. (1997). *Apacheta* [fotoinstalación].
© 1997 Mario Silva Corvetto, Lima, Perú.



Figura 6. Corvetto, M. S. (2012). *El otro Amaru* [fotoinstalación].
© 1997 Mario Silva Corvetto, Lima, Perú.

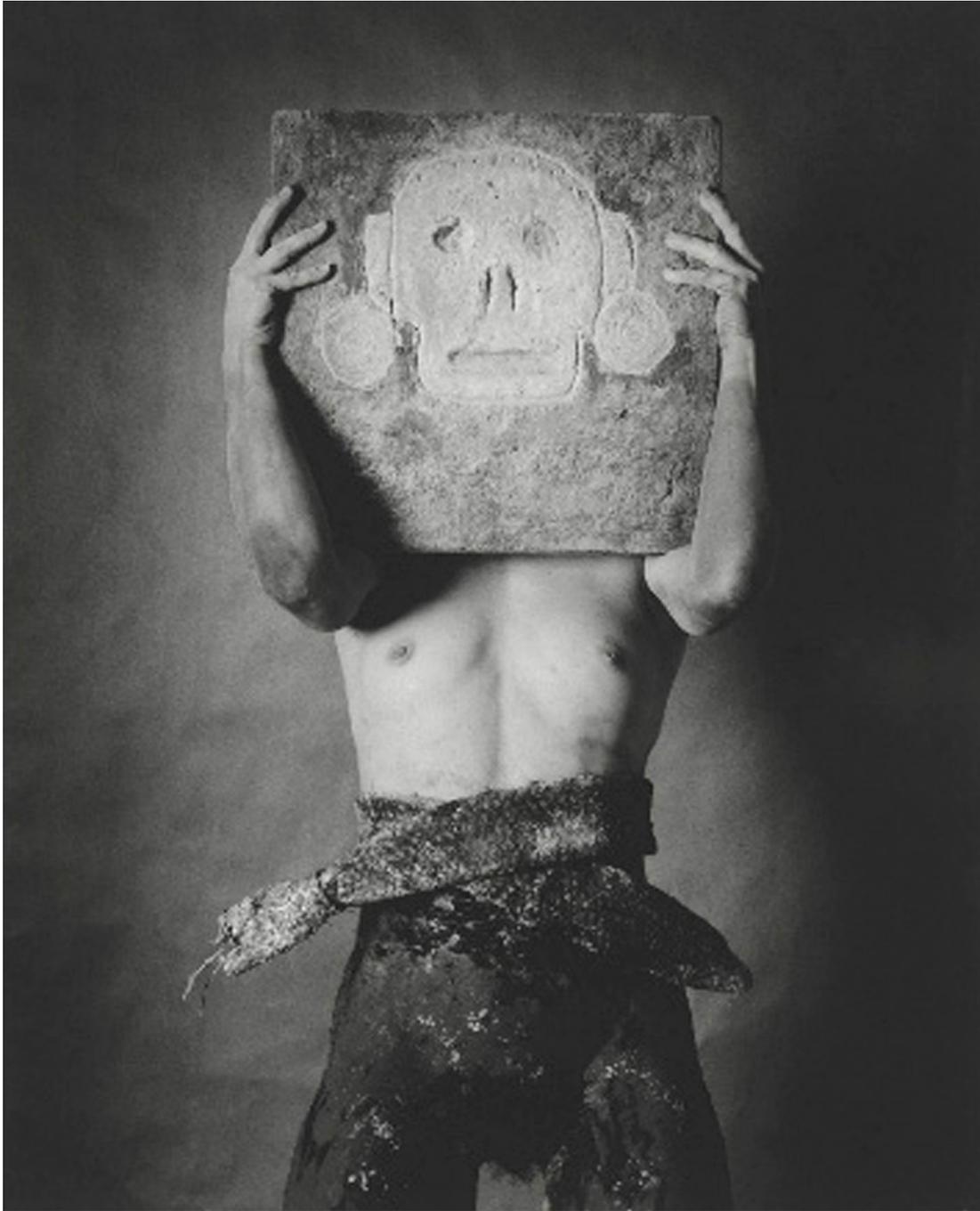


Figura 7. Suter, G. (1991). *Coatlícue* [fotoperformance].
© 1991 Gerardo Suter, México.



Figura 8. Apóstol, A. (2010). *La India (Urkia)*, de la serie *Ensayando la postura nacional* [fotoperformance].
© 2010 Alexander Apóstol, Caracas, Venezuela.



Figura 9. Apóstol, A. (2010). *La bandera*, de la serie *Ensayando la postura nacional* [fotoperformance].
© 2010 Alexander Apóstol, Caracas, Venezuela.

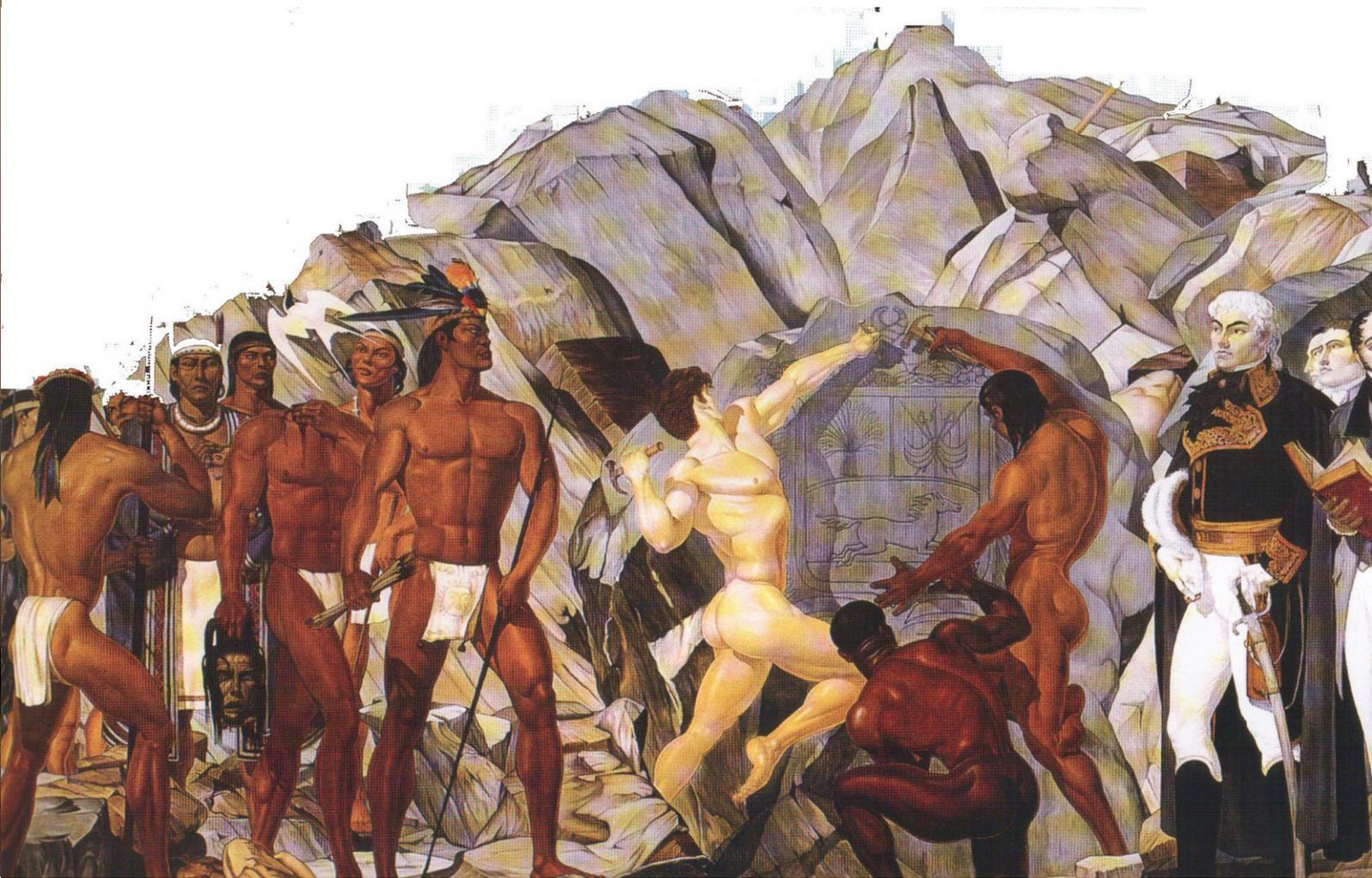


Figura 10. Vallenilla, P. C. (1958-1959). *Gran Arquitecto* [detalle de fresco]. Caracas, Venezuela.



Figura 11. Apóstol, A. (2010). *El escudo*, de la serie *Ensayando la postura nacional* [fotoperformance].
© 2010 Alexander Apóstol, Caracas, Venezuela.



Figura 12. *Indi Hispanis aurum sitientibus, aurum liquesactum infundunt*, XX [grabado]. (de Bry, 1594, p. XX)
Figura 13. *Acerca de la muerte de Crassus. La muerte hace la gente rica* [grabado]. (Cousteau, 1560, p. 211)



Figura 14. Ochoa, T. (2008). *Sin título*, de la serie *Indios Medievales* [Fotograma, video 6 min. 16 s.].
© 2008 Tomás Ochoa, Quito, Ecuador.



Figura 15. Ochoa, T. (2008). *Sin título*, de la serie *Indios Medievales* [Fotograma, video 6 min. 16 s.].
© 2008 Tomás Ochoa, Quito, Ecuador.

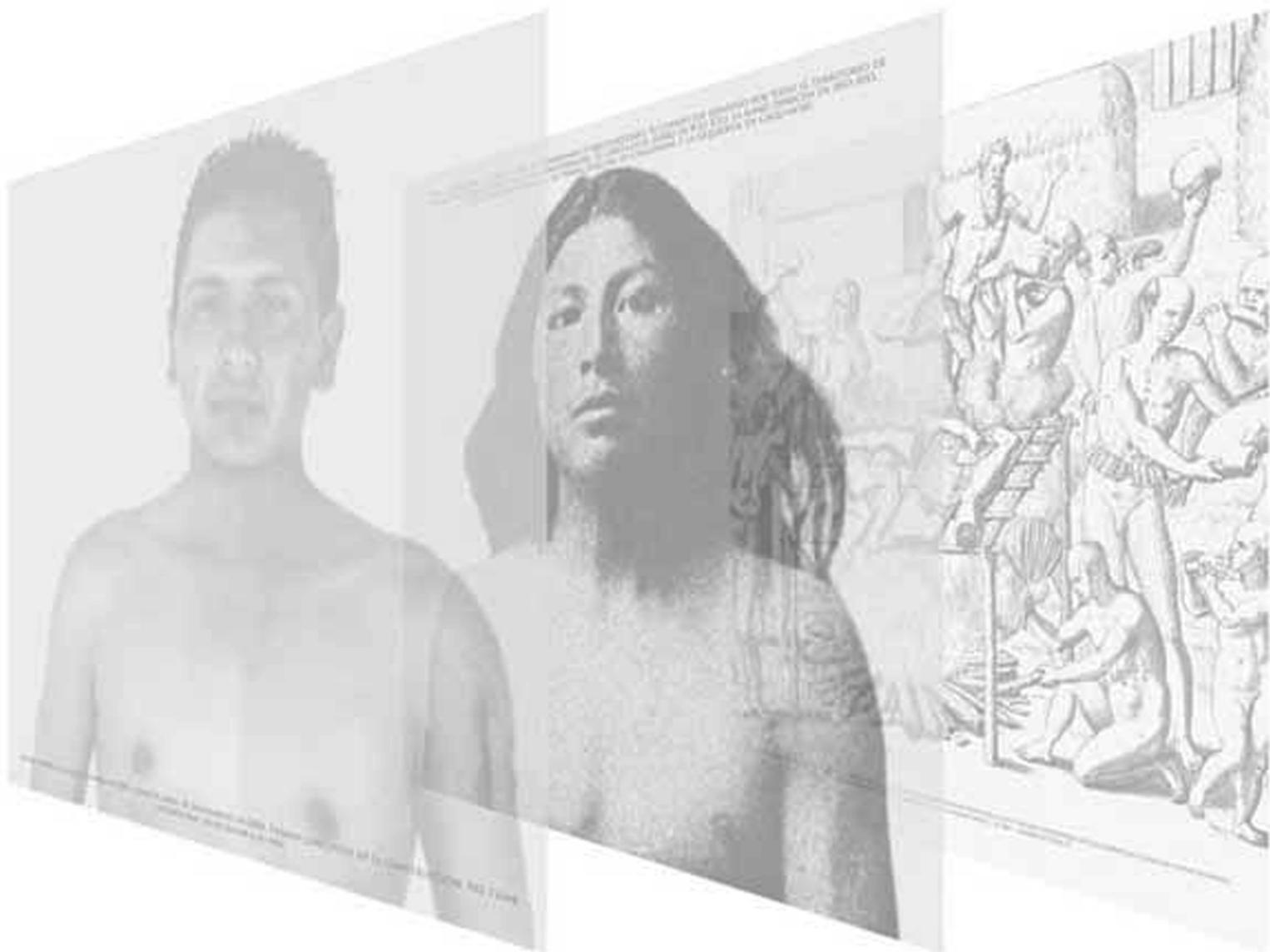


Figura 16. Ochoa, T. (2008). *Sin título*, de la serie *Indios Medievales* [Superposición de imágenes].
© 2008 Tomás Ochoa, Quito, Ecuador.



Figura 17. López, M. (2002). *Tomando el sol en la terraza*, de la serie *Sub-realismo criollo* [fotoperformance]. © 2002 Marcos López, Buenos Aires, Argentina.

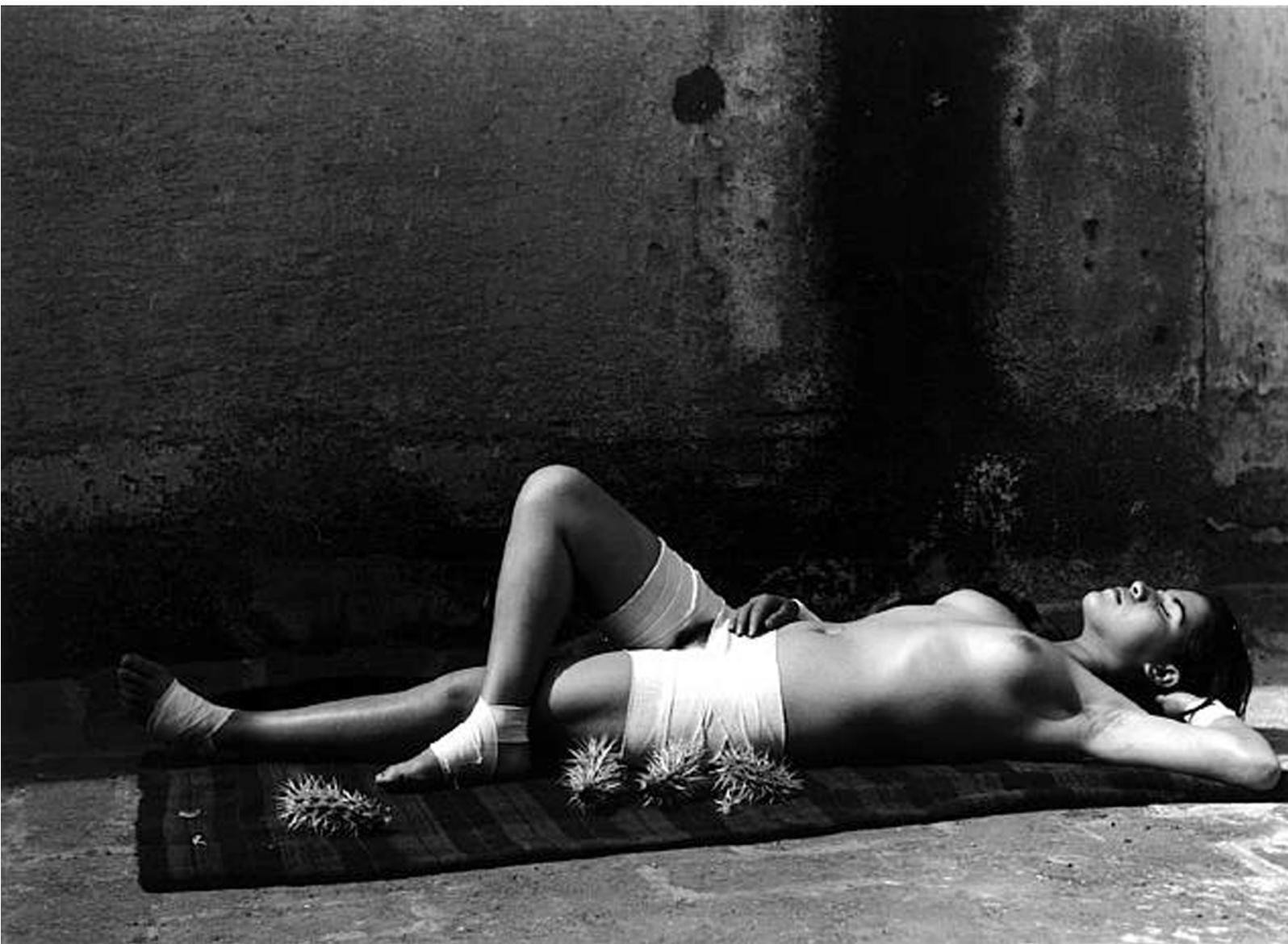


Figura 18. Álvarez Bravo, M. (1939). *La buena fama durmiendo* [fotografía en blanco y negro].
© 2012 colección FRAC Aquitaine, Francia.



Figura 19. Luna, L. (2002). *La Conquista del Desierto* [montaje de fotografías].
© Leonel Luna, Buenos Aires, Argentina.



Figura 20. Blanes, J. M. (1889). *La Conquista del Desierto* [óleo sobre lienzo].
Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, Argentina.

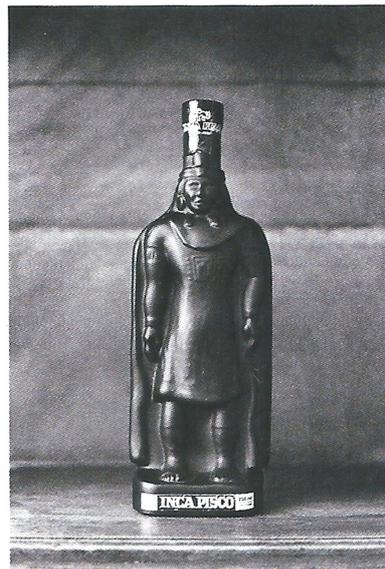
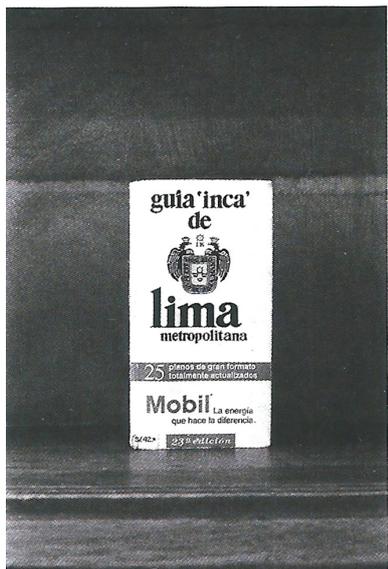
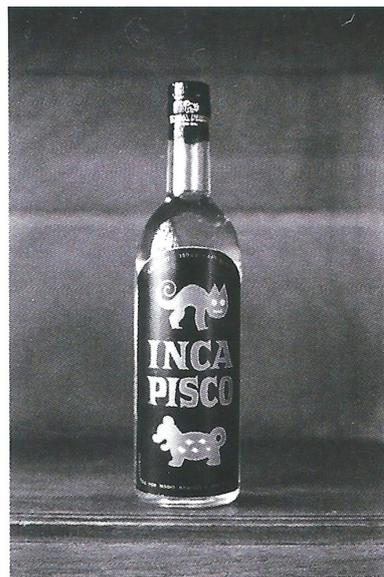
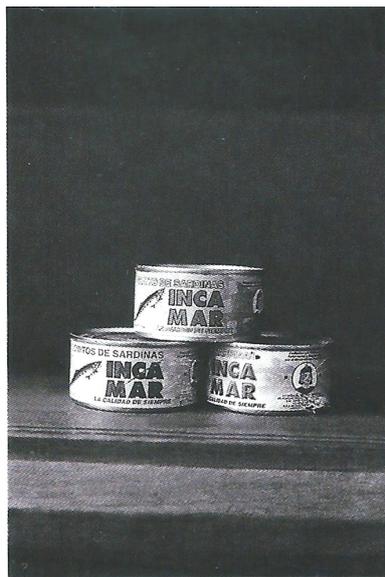
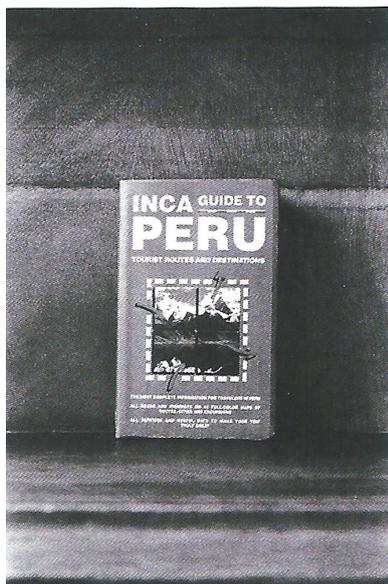


Figura 21. Torres, S. (1999-2013). *Sin títulos*, de la serie *Museo Neo-Inka* [fotografía].
© 2013 Susana Torres, Lima, Perú

MUSEO·NEO·INCA·IX RE·DECORANDO·LA·HUACA

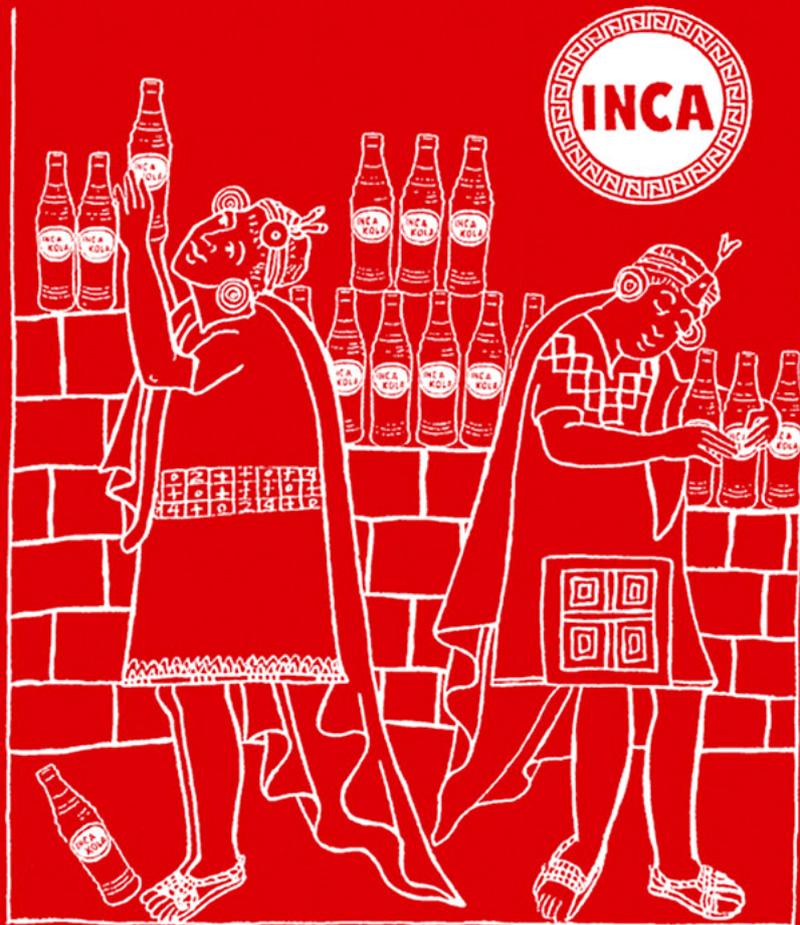


Figura 22. Torres, S. (2014). Afiche de la exposición *Museo Neo-Inka IX: Re-decorando la Huaca*. © 2014 Susana Torres, Lima, Perú.



Figura 23. González Palma, L. (2009). *Sin título*, de la serie *Tu Mirada me Distorsiona Sin Saberlo* (Guardaespalda). © 2009 Luis González Palma, Buenos Aires, Argentina.



Figura 24. Riedel, V. (2011). *Baki*, de la serie *Mestiza, Reinas de América* [fotografía y collage].
© 2011 Verónica Riedel, Guatemala city.



Figura 25. Parcero, T. (1995). *Cartografía interior no 36*" [superposición de imágenes].
© 1995 Tatiana Parcero, México.