

NOSOTROS LOS MONOS. PROBLEMAS ESTÉTICOS DE LA FOTOGRAFÍA LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA¹

Jesús Antuña ■

Resumen: En el siguiente trabajo nos proponemos indagar, desde la filosofía del arte, el lugar asignado a la fotografía latinoamericana contemporánea dentro del reparto del mundo global. Nuestra intención será la de deconstruir las visiones exotistas que siguen siendo hegemónicas a la hora de analizar la fotografía producida en este continente. A partir de un análisis de bienales y festivales producidos desde Europa, se realizará una relectura de la fotografía latinoamericana que dé cuenta tanto de aspectos estereotipados como de la negación de la fotografía latinoamericana de índole experimental.

Palabras clave: ESTÉTICA LATINOAMERICANA- EXOTISMO - FOTOGRAFÍA

¹Ponencia presentada en el XVIII Congreso Nacional de Filosofía (AFRA), en la ciudad de San Juan, el 4 de octubre de 2017.

La intención del siguiente trabajo es señalar una serie de tensiones que pesan sobre la fotografía latinoamericana contemporánea, especialmente aquellas que reducen la importante producción de fotógrafos latinoamericanos a visiones exóticas. Lo que nos interesa es analizar algunos procesos que ha sufrido la práctica de la disciplina, ya que esto nos servirá como un abordaje previo a la hora de considerar la posibilidad de una estética latinoamericana. Para esto, debemos situar previamente a la fotografía en un campo que está en la frontera de las prácticas artísticas. Si bien desde su irrupción la fotografía ha causado problemas al ámbito artístico, problemas que están íntimamente relacionados con los mecanismos de reproducción técnica que han transformado por completo el campo artístico, no ha sido sino hacia fines de la década de 1980 cuando la disciplina ingresa dentro del sistema del arte. En el caso de la fotografía argentina, este ingreso recién puede situarse durante la década de 1990. Esto no significa que no haya habido fotógrafos cuyas obras circulaban en el ámbito artístico -podríamos nombrar a Man Ray en la escena internacional, y a Horacio Coppola y Grete Stern en lo local- sino lo que señalamos es que si bien algunos fotógrafos han formado parte del campo artístico, la disciplina se ha desarrollado en un campo relativamente autónomo e independiente, por lo que su desarrollo no puede considerarse análogo al de aquel. Sin embargo, las lecturas exotistas que se han producido sobre el arte y la fotografía latinoamericana, es algo que ambos comparten.

Para comenzar nuestro análisis, deslicémonos primero a un campo cercano a la fotografía, como es el cine. En 1971 se estrena la película "Nosotros los monos", del director Edmund Valladares. La película está basada en la historia de un boxeador pampeano, Mario Palladino, que fallece en julio de 1969 después de una pelea en el mítico Luna Park. La película muestra al mundo del boxeo como una salida laboral para jóvenes del interior del país en la búsqueda de un escape de la pobreza. Se muestra allí la degradación y violencia a la que eran sometidos esos jóvenes en su búsqueda de éxito, por lo que no resultó extraño el hecho de que muchos de ellos hayan terminado sus días siendo pacientes psiquiátricos. Más allá de la trama de la película me gustaría retomar su título: "Nosotros los monos". El título refiere a un sujeto colectivo,

un 'nosotros', que se conforma como una potente identidad al dirigirse a ese otro componente: 'los monos'. Más allá de las derivas de estos animales, más chicos o más grandes dentro de la política argentina, la identidad se construye a partir de un reconocimiento como un otro. Un otro que en este caso es un no-humano, específicamente un mono, un animal que ocupa un escalón evolutivo anterior al hombre. Imagen degradante si las hay.

Lo interesante del título pasa por las relaciones de poder conformadas a partir de una imposición por parte de un sujeto, que en este caso es un sujeto europeo-blanco, y en la apropiación por parte de los jóvenes boxeadores como un otro animal. En este juego de fuerzas no es difícil ver cómo continúa operando la dicotomía entre civilización y barbarie, y si bien es cierto que podríamos entender esta apropiación como una inversión de la dicotomía postulada más arriba, en donde el americano se sitúa en el lugar del otro para tomar distancia del europeo, dicha dicotomía continúa operando, por lo que la acción pareciera limitarse a ser una pura inversión, sin llegar nunca a disolverla. De esta manera, y aun cuando muchas propuestas latinoamericanistas han trabajado a partir de esta inversión dicotómica (en el campo filosófico podía enmarcarse la obra de Kusch, mientras que en el campo artístico podríamos situar al movimiento antropófago), el límite está en que sitúa siempre la otredad en el ámbito no europeo, sea este el latinoamericano, africano o asiático. Como bien ha señalado Diana Wechsler, "si un concepto ronda las referencias culturales a América Latina es el de los conflictos, la diferencia, la otredad" para luego preguntarse, "¿Por qué la otredad es siempre nuestra?"(Wechsler, 2012, 1).

Y es que aún hoy, cuando parece abrirse un nuevo panorama global, caracterizado por la proliferación de propuestas estéticas provenientes de toda partes del mundo, generado en buena medida por un mundo hiper conectado que desplaza los mecanismos de enseñanza, producción y circulación de contenidos, y cuando pareciera ya no alcanzar con ver las producciones generadas en los clásicos museos de ciudades como Nueva York, París o Berlín para tener un vistazo general del mundo del arte, no sólo por la irrupción del gigante Chino en la escena contemporánea, sino por los desplazamientos mismos que se generan a partir de estas circulación de contenidos. El arte tiene la capacidad de resignificarse, y lo hace cuando escapa a las jerarquías a las cuales fue

sometido anteriormente, es decir, cuando va más allá de la representación, cuando se sitúa en la escena pública, cuando traspasa el borde definido por el museo. Ticio Escobar ha llamado a esto el arte fuera de sí, y lo sitúa en la tarea de “imaginar juegos que burlen en cerco trazado por el círculo del rito o la vitrina, la pared del museo o la galería, la superficie de la pantalla. Que salten por encima de él, hacia dentro o hacia fuera” (Escobar, 2015, 35).

Sin embargo, si bien el arte se sale de sí, si bien se pone en contacto con otras prácticas, diluyendo las fronteras disciplinares, no llega aún a la disolución de los ejes jerárquicos que se postulan con la dicotomía centro-periferia. Es decir, aun cuando el arte escapa a la representación, se relaciona con la ciencia, con la literatura, con la filosofía y se realiza en el concepto, no logra borrar aquella otra dicotomía enraizada detrás de las relaciones de poder. Podría entenderse que si bien la ampliación estética se ha realizado, incorporando elementos hasta entonces ajenos, no sucede lo mismo cuando el arte se traduce en lo político, por lo que no es extraño el planteo del curador e investigador cubano Gerardo Mosquera cuando afirma que “estamos lejos de una escena artística globalizada. La mayor parte de las exposiciones de una cultura para ser presentada ante otro se produce en los ejes verticales centro periferia”. Retomando esa dimensión entre imposición y apropiación señalada más arriba, “lo grave no es que ellos nos impongan lo valioso según sus criterios, sino que nosotros lo aceptamos convencidos” (Mosquera, 1994, 17).

La otredad sigue siendo nuestra, y quizás sea por eso que el arte latinoamericano siempre está en conflicto, continuamente revisando su identidad. En el campo del arte, pero más específicamente en el panorama de la fotografía latinoamericana, la otredad funciona especialmente como exotismo. En este sentido, creo que un aporte fundamental, que provenga tanto de la filosofía como de la historia del arte, será la posibilidad de deconstruir este uso exótico, analizando no sólo cómo es que se genera, sino también cómo se reproduce.

Es interesante analizar cómo la fotografía latinoamericana ha podido conformarse en un espacio autónomo, no sólo con respecto al arte, sino también con respecto a la fotografía producida en otros lugares del mundo. Según Castellote (2003), fueron los propios fotógrafos quienes decidieron utilizar la categoría de fotografía latinoamericana, tanto para referirse a la fotografía producida en

Latinoamérica como también a una práctica políticamente comprometida. Castellote sitúa este inicio en el Primer Coloquio Latinoamericano de fotografía, realizado en México en 1978, en donde el documentalismo políticamente comprometido lleva a definir a la fotografía latinoamericana como una fotografía de la liberación. Si bien este tipo de producción pareciera ser alentadora, continuará operando la dicotomía presentada más arriba, ya que durante los años 80 lo que primó fue una mirada cercana al 'realismo mágico' y un tratamiento del tema indígena desde una perspectiva exotista.

Ese tipo de producciones ha dejado, al menos, dos aspectos que deben destacarse. El primero es que aun cuando esas propuestas se formulen desde un lugar políticamente comprometido con la causa indígena, muchas de ellas terminan en una estetización de esta problemática, por lo que este tratamiento rápidamente se transforma en una mercancía para las clases altas europeas. Un segundo elemento relacionado con la fotografía documental es que ha ocultado otros procesos que han ocurrido dentro de la fotografía latinoamericana. La relación entre una fotografía documental políticamente comprometida y el espacio geográfico y cultural llamado Latinoamérica, ha sido tan estrecha que se ha pensado como lo único que se produce en el continente.

Quizás una de las formas para deconstruir las visiones exotistas que pesan sobre la fotografía latinoamericana, sea retomar una ya clásica división del campo entre la fotografía documental y la fotografía comúnmente llamada experimental. Cuando hablamos de fotografía experimental nos referimos a un amplio rango, que parte de una raíz de tipo conceptual, pero que se realiza a partir de usos deconstructivos de la imagen como el fotomontaje, la manipulación digital, el collage, así como también aquellos trabajos que hacen hincapié especialmente en la fotografía como dispositivo técnico de producción de imágenes. Esta separación es de larga data, podríamos situar el nacimiento de la práctica experimental en los años de entreguerras como búsqueda estética que intenta despegarse del carácter indiciario de la fotografía, es decir, es su rechazo a ser un mero registro de la realidad lo que la separa de la fotografía documental. Sobre este carácter documental de la fotográfica, se ha referido Verónica Tell, argumentando que "En una valiosa revisión de la categoría de lo documental aplicada a la fotografía, Abigail Salomon hace notar que tal concepto no fue empleado hasta los años 20 concluyendo que su tardío implica que la fotografía

era antes entendida como inherentemente documental y que la misma noción de ‘fotografía documental’ hubiera parecido tautológica” (Tell, 2001, 1).

Como apuntamos más arriba, los coloquios de fotografía latinoamericana han seguido la pauta de una producción de tipo documental-político, lo que tendió a ocultar otro tipo de producción, especialmente aquellas de raíz experimental. En este sentido, en “El Sur como estereotipo. Fotografía Argentina y globalización”, Valeria González (2001) recoge el polémico pasaje de la curadora suiza Erika Billeter, cuando ésta, en el catálogo para la muestra ‘Canto a la realidad’ inaugurada en Madrid en 1993 sobre fotografía latinoamericana se refiere a ésta del siguiente modo:

La fotografía experimental es un propósito recurrente en la historia de la fotografía europea y norteamericana. En los países latinoamericanos su presencia es irrelevante. Ni siquiera aparece a lo largo del siglo XX. Sin lugar, es un tema de la próxima década: la fotografía de América Latina constituye una iconografía sobre personas y espacios vitales. Está totalmente orientada a la realidad de la existencia y desconectada por completo de cualquier veleidad que tienda a la experimentación artística, pero su grandeza se basa precisamente en esta limitación (González, 2001, 6).

La afirmación de Billeter no sólo es estereotipada, debido a que delimita un campo de aplicación muy circunscripto de la fotografía latinoamericana, sino que también es falsa, debido a que desde el siglo XIX hay propuestas de tipo experimental dentro del campo fotográfico latinoamericano. En ese mismo artículo, Valeria González contrapone las estéticas de dos fotógrafos, el guatemalteco Luis González Palma y el argentino RES, para analizar cómo es que se generan ese tipo de lecturas sobre la fotografía latinoamericana. De esta manera, para la autora, mientras que RES se aleja de una propuesta de este tipo exotista, no sólo porque apela a un trabajo de raíz conceptual en su serie NECAH (no entregar Carhué al Huinca), sino porque se traduce en una “producción periférica, centrada en el tema del indio, que no sólo no consiente el estereotipo de identidades cosificadas del postmodernismo, sino que, además, estimula una reflexión sobre la violencia que puede conllevar el origen de la fotografía documental en la América del siglo XIX”.

Gonzalez Palma, en cambio, ocuparía para la autora el lugar de producción exótica, ya que considera que este fotógrafo trabaja a partir de un imaginario nostálgico del indígena americano. Así, afirma que “la fotografía, como es común en el estilo del exitoso artista guatemalteco, es resuelta en una tonalización sepia que garantiza una distancia poética y, a la vez, connota –en su imitación de

una pátina- la idea de un tiempo remoto.” La fotografía a la cual hace alusión es “el niño coronado” (fotografía de González Palma) que fue usado para la promoción del Festival Photo España, y que se prestó al uso de todo tipo de *merchandising* por parte del festival. Dicho festival, expresa constantemente en sus producciones esa mirada exotista, por lo que no resulta extraño el uso y apropiación que hacen de la obra del fotógrafo. Sin embargo, a nuestro entender la obra del guatemalteco no es fácilmente reducible a una propuesta exotista, ya que si bien utiliza los tonos que dan lugar a pensar en una poética netamente colonialista, también presenta una contracara cuando acompañando a sus retratos coloca distintas imágenes de dispositivos fotográficos que dan lugar a una denuncia del uso de la fotografía como mecanismo de control y dominación. Como señala Laura Catelli, “algunas imágenes incluyen cámaras fotográficas antiguas, las cuales parecen habilitar un nivel meta-artístico, es decir, uno en que la obra reflexiona sobre su propia historicidad, sus condiciones de posibilidad y de producción” (Catelli, 2014, 15).

Si señalamos esto último en relación a la obra de González Palma no es para polemizar con Valeria González, sino más bien para poner en evidencia que aquello mediante lo cual nos referimos a una obra como ‘exotista’ no es fácilmente reducible a una serie de características compartidas, y por esto mismo es esperable cierto desacuerdo entre los investigadores del campo artístico al referirse a ciertas obras que, desde el comienzo, presentan cierta complejidad para su lectura. En todo caso, quizás no sea la obra de este artista guatemalteco el mejor representante del exotismo.

Sin embargo, el gusto por lo exótico sigue estando presente en la producción de obras de importantes fotógrafos latinoamericanos. Como ha señalado Alejandro Castellote “gran cantidad de autores siguen alimentando este deseo y representan los universos indígenas convenientemente estetizados bajo la identidad *pret- á porter* del exotismo” (Castellote, 2003, 16). A nuestro entender, la fotografía latinoamericana (y quizás también la estética latinoamericana) transita este umbral entre el exotismo y propuestas que escapan a él. Creemos que aquellas prácticas que se sitúan más de lleno dentro del plano artístico logran escapar a estos usos, quizás porque la labor crítica lleva años denunciándolo, pero aún el documentalismo fotográfico continúa en buena medida atrapado en estas redes. En este sentido, Juan Antonio Molina se refiere

a la posibilidad de repensar la fotografía latinoamericana del siguiente modo:

“Aceptar el reto obliga al planteamiento de nuevas construcciones visuales que revisen el tradicional esquema documentalista. La fotografía documental tiende a ser asociada con un ejercicio de apropiación que, desde el aparato fotográfico, se impone sobre la realidad fotográfica. Las propuestas que rebasan o expanden los límites de lo documental, están reconociendo y aprovechando la interacción entre lo fotografiado y el dispositivo de la fotografía”. (Molina, 2003, 51)

No se trata, sin embargo, de postular una estética fotográfica que esté desligada de toda raíz política, ya que la fotografía experimental puede también ser política, sino de postular una estética decolonial que partiendo de usos de la imagen, deconstruya el peso que la tradición occidental le ha asignado. Como nos dice Richard, las obras más complejas son aquellas que, sin perder de vista la criticidad del lenguaje como forma, el trabajo denso y tenso con los medios,

“(…) llevan la mirada del espectador a preguntarse, al mismo tiempo, por los usos políticos del significado cultural que ideologizan o desideologizan la mirada. Estas obras requieren ser leídas desde la relacionalidad móvil de una especie de 'tercer espacio' que conjugue, por un lado, la especificidad crítica de lo estético y, por otro, la dinámica movilizadora de la intervención artístico-cultural” (Richard, 2007, 92).

Lo que sucede en el ámbito artístico merece ser pensado en aquellos sectores que aún continúan sobre la órbita de los usos exóticos, porque de este modo estaremos más cerca de pensar una estética latinoamericana que nos sea propia, y que se inserte dentro de los ámbitos decoloniales. Si el arte lo ha conseguido, quizás debamos esperar lo mismo de la fotografía. Como se ha señalado cuando nos referíamos a los textos de González (2001), Weschler (2012) y Castellote (2003), estas discusiones que se sitúan entre la reflexión teórica y la práctica artística, vienen trazando tanto el campo artístico como el fotográfico. De lo que se tratará entonces es de poder desarrollar estrategias desarticuladoras que vayan más allá del eje vertical centro-periferia, en “la necesidad de modificar los flujos de circulación y generar otras vías más allá de la tradicional norte sur o del binarismo centro periferia, construyendo relaciones sur-sur” (Weschler, 2012, 11-12). Esto, quizás, nos llevará finalmente a reconocer que los monos ya no somos nosotros.

Bibliografía

Castellote, Alejandro (2003): *Mapas abiertos. Fotografía latinoamericana*. Madrid-Barcelona: Lunwerg Editores y Fundación telefónica.

Catelli, Laura (2014): "Improntas coloniales en las prácticas artísticas latinoamericanas: versiones del retrato etnográfico en la Serie 1980-2000 de Luis González Palma" en *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 5 | 2do. semestre 2014, pp. 14-28.

Escobar, Ticio (2015): *Imagen e intemperie. Las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*. Buenos Aires: Capital intelectual.

González, Valeria (2001): "El surcomo estereotipo. Fotografía argentina y globalización", en actas del Ier Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes/ IX Jornadas del CAIA "Poderes de la Imagen", CAIA, 2001, <http://www.caia.org.ar/docs/Gonzalez.pdf>.

Molina, Juan Antonio (2003): "Rituales de identidad" en *Mapas abiertos. Fotografía latinoamericana*. Madrid-Barcelona: Lunwerg Editores y Fundación telefónica.

Mosquera, Gerardo (1994): *Cambiar para que todo siga igual*. Madrid: Lápiz, núm. 111.

Mosquera, Gerardo (2009): "Contra el arte Latinoamericano". Conferencia dictada en Centro Cultural España Córdoba. En Línea: <http://ccemx.org/archivovivo/archives/artwork/hipertextos/contraelarte>

Richard, Nelly (2007): *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Tell, Verónica (2001): “La Toma del Desierto. Sobre la auto-referencialidad fotográfica”, en Actas del 1er Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes/ IX Jornadas del CAIA “Poderes de la Imagen”, CAIA, 2001, <http://www.caia.org.ar/docs/Tell.pdf>

Wechsler, Diana (2012): “¿De qué hablamos cuando decimos Arte Latinoamericano? Exposiciones y perspectivas críticas contemporáneas” en *Caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. Nº 1 | Año 2012, en línea desde el 4 julio 2012.