

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.13022018233-244>

FOTOGRAFIA LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA: CRITICA POSCOLONIAL Y RENOVACIÓN DE LOS LENGUAJES. EL CASO BRASIL

Leticia Rigat*

Resumen: En el presente trabajo nos proponemos reflexionar sobre el surgimiento de la categoría Fotografía Latinoamericana hacia fines de la década del setenta. Una reflexión sobre las prácticas fotográficas que refleja un intento de descolonizar las definiciones y categorías sobre la fotografía realizada en América Latina. Desde aquel momento, se estableció un concepto que englobaba bajo una misma rúbrica la fotografía latinoamericana y la representación del Ser latinoamericano, su identidad y su historia compartida en las diferentes naciones de la región. Una definición que cambia en los años noventa donde puede observarse una renovación de los modos de representación que complejizan las miradas sobre el pasado colonial y la heterogeneidad de nuestras identidades. Tras el análisis general de la búsqueda de definir una práctica cultural desde una perspectiva poscolonial de la fotografía latinoamericana, buscaremos centrarnos en el caso de la fotografía brasileña en dicho período.

Palabras claves: Fotografía. Latinoamérica. Brasil. Poscolonialismo. Identidad.

INTRODUCCIÓN: HACIA UNA DEFINICIÓN DE LA FOTOGRAFÍA LATINOAMERICANA

La búsqueda de definir a la Fotografía Latinoamericana hacia fines de los años setenta impulsó las reflexiones sobre las prácticas fotográficas en la región bajo el punto de vista de *lo propio* y *lo identitario*. Podemos señalar como un momento inaugural el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía realizado en 1978 en México¹, un encuentro que reunió a fotógrafos, teóricos y curadores bajo el interrogante: ¿qué identifica o caracteriza a la fotografía latinoamericana?

Los cuestionamientos por la identidad latinoamericana en la fotografía se proponían revertir la *visión desde afuera* y las definiciones hegemónicas del mercado del arte occidental que clasifican y organizan en términos de *alteridad* respecto al origen geográfico y cultural. En dicha revisión, los esfuerzos estuvieron puestos en una definición, una historiografía² y una producción que refleje una autorreflexión crítica sobre las prácticas fotográficas latinoamericanas.

* Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA), Magíster en Estudios Culturales por el Centro de Estudios Interdisciplinarios de la Universidad Nacional de Rosario (CEI-UNR), y Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Actualmente es becaria Posdoctoral del CONICET, Docente de la materia Lenguajes 1 de la carrera Licenciatura en Comunicación Social (Facultad de Ciencia Política y RR.II – UNR).

¹ Organizado por el Consejo Mexicano de Fotografía y auspiciado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Secretaría de Educación Pública.

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

Marcando el camino de la reflexión, en la presentación del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía (1978), la crítica de arte Raquel Tibol anunciaba lo que debía ser la labor de los fotógrafos latinoamericanos: una práctica liberadora a través de la fotografía directa y sin manipulaciones, que representara el contexto de los países latinoamericanos, marcados históricamente por las presiones económicas, políticas y militares, las dependencias del imperialismo y la explotación oligárquica (TIBOL, 1978).

Tanto en las afirmaciones de Tibol, como en las *notas* que los fotógrafos enviaban junto a sus imágenes para participar de la exposición (incluidas en el catálogo de la muestra publicada bajo el título: Hecho en Latinoamérica 1), puede observarse una reivindicación de la práctica documental de compromiso político y social. Un discurso que resaltaba las cualidades que históricamente fueron dadas al medio fotográfico: la posibilidad de dar cuenta de lo que representa, su cualidad de ser huella-testimonio del referente.

Un primer encuentro de fotógrafos latinoamericanos que tuvo sus réplicas en años posteriores, entre ellos: el Segundo Coloquio (México, 1981); el Tercer Coloquio (Cuba, 1984); el Encuentro de Fotografía Latinoamericana (Venezuela, 1993); el Quinto Coloquio (México, 1996); el Forum de Fotografía Latinoamericana (Brasil, 2007, 2010, 2013, 2016), entre otros. Podemos encontrar ciertas constantes en las exposiciones y ponencias presentadas en dichos encuentros, hasta por lo menos los años noventa. En primer lugar, el interés por pensar a la fotografía latinoamericana desde una perspectiva propia, buscando *descolonizar* el pensamiento sobre la fotografía, pero así también la mirada sobre nuestras realidades y cómo las representamos (y las han representado). Un deseo de caracterizar a la fotografía latinoamericana en relación a los complejos contextos sociales, culturales, económicos y políticos de Latinoamérica como una unidad, resaltando las similitudes de las experiencias históricas compartidas: el Ser Latinoamericano, cuya historia está marcada, entre otras cosas, por la experiencia colonial, los procesos de construcción de lo nacional, y los regímenes autoritarios del siglo XX.

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

DESMANTELANDO EL EFECTO DE VERDAD: HACIA UNA FOTOGRAFÍA DESDE AMÉRICA LATINA

Podemos hablar entonces de una ruptura en el pensamiento sobre la fotografía realizada en América Latina desde la última década del siglo pasado, en cuanto a la existencia de un conjunto uniforme y homogéneo de prácticas y representaciones. Cambios que pueden ser pensados a la luz de diferentes factores, y que alcanza no sólo al pensamiento sobre la fotografía latinoamericana sino también sobre el estatuto documental de la imagen fotográfica.

Dichas transformaciones, simplificando en gran medida, pueden relacionarse en primer lugar, al advenimiento de las tecnologías digitales cuyas implicancias en el pensamiento sobre la fotografía (y de las comunicaciones en general) ponía en cuestionamiento los pilares sobre los que se intentó establecer la especificidad del lenguaje fotográfico. Se anunciaba así la llegada de la postfotografía con la desmaterialización de la imagen, y con ella la pérdida de las cualidades indiciales, el ser la contigüidad física de lo que representa.

Y en segundo lugar, los cambios en el arte (con la pérdida de su especificidad), dando lugar al Arte Contemporáneo, profundamente crítico de su contexto, atravesado en muchos casos por un pensamiento sobre lo global y lo poscolonial (SMITH, 2012) a partir de lo cual se busca deconstruir las representaciones visuales y teóricas; cuestionar las jerarquías culturales y la supuesta universalidad de la cultura occidental, para reconfigurar imaginarios y estereotipos, a fin de poner de manifiesto la multiplicidad de identidades.

En este sentido, Terry Smith (2012) señala que los grandes relatos de la modernidad ya no dan garantías históricas, los universalismos (como la globalización, los fundamentalismos religiosos, las competencias encarnizadas por el control del mundo y la naturaleza) se van extralimitando. El resultado de todo ello es, para el autor, que el arte se ha tornado tanto en sus formas como en sus contenidos profundamente cuestionador de su época. Ser contemporáneo significa mucho más que un ciego abrazo del presente.

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

Smith resalta la dificultad de definir qué es *contemporáneo*, incluso en el arte - espacio donde se estableció como categoría- y explica que ya desde los años ochenta el término contemporáneo se impone para caracterizar un tipo de arte que está en oposición al moderno, período histórico que ha llegado a su fin (por muy significativo que siga siendo para muchos), y afirma que lo *posmoderno* (momento en el que se buscó desnaturalizar las representaciones y ciertas verdades-etiquetas sobre la naturaleza humana, y definir las identidades desde la multiplicidad, la fragmentación y la pluralidad) puede entenderse como una etapa de transición entre las dos épocas (años setenta y ochenta).

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

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

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

La segunda de estas corrientes agrupa a manifestaciones que difieren en sus orígenes, naturaleza y resultados, y en la que no encontraremos movimientos artísticos, sino algo similar a un *cambio cultural mundial*, al que denomina: *el giro poscolonial*, que emerge tras la descolonización de aquellas zonas que constituían el segundo, el tercer y cuarto mundo, dando lugar a “una plétora de arte determinado por valores locales, nacionales y anticoloniales, independientes y antiglobalización (los de diversidad, identidad y crítica)” (SMITH, 2012, p. 22). Finalmente, identifica una tercera corriente que se diferencia de las dos anteriores y es el resultado, en gran medida, del cambio generacional de los artistas. Se trata de producciones que mezclan elementos de las dos vertientes anteriores, prestando atención a las potencialidades de los distintos medios materiales, las redes de comunicación virtual y los modos abiertos de conectividad tangible, buscan aprehender lo inmediato, captar la naturaleza cambiante del tiempo, el lugar, y los medios.

A partir de la segunda corriente, es posible observar cómo “las críticas posmodernas de los valores modernos de la originalidad artística fueron ampliados por las críticas poscoloniales de las nociones occidentales de pureza cultural” (FOSTER, 2006, p. 617). Un discurso poscolonial que ponía en el centro de reflexión la cuestión de la identidad - lo natural frente a la construcción cultural- bajo el influjo de producciones intelectuales como las de Edward Said, Gayatri Spivak, Homi Bhabha, entre otros.

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

De esta manera, cuando hablamos de poscolonialismo en América Latina desde un punto de vista temporal surge el cuestionamiento sobre su aplicabilidad, puesto que los países latinoamericanos en su mayoría lograron su independencia en el siglo XIX. En relación a esto José Rabasa (2009, p. 220) nos advierte: “obsérvese que el ‘pos’ no implica un momento en el que se ha superado el colonialismo sino la toma de conciencia de las continuidades y legados coloniales aun siglos posteriores a las independencias políticas”. En este sentido, afirma que referirse al momento poscolonial en Latinoamérica como aquel en el que surgen los Estados nacionales tras las guerras de independencia, carece de rigor, puesto que más allá de las independencias formales pueden observarse realidades socioeconómicas y culturales en las que se reproducen estructuras coloniales bajo la modalidad de neocolonialismos internos, que sometieron a las poblaciones indígenas y negras a procesos de marginalización y exclusión.

Por lo tanto, es necesario distinguir entre poscolonialismo como momento histórico y las articulaciones descolonizadoras de la crítica poscolonial, de esta manera: “pensar lo poscolonial, ya no como mero momento posterior a las independencias formales, implica tomar conciencia de las continuidades coloniales que acarrear inevitablemente legados lingüísticos, culturales y políticos” (RABASA, 2009, p. 221). En relación a esto Rabasa aclara que reflexionar sobre lo poscolonial en América Latina implica pensar tanto en el pasado colonial que data de la invasión europea en el siglo XVI, como en el imperialismo estadounidense que se estableció posteriormente.

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

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

En efecto, la segunda corriente individuada por Smith -el giro poscolonial- es muy fecunda para pensar algunas producciones actuales de la fotografía latinoamericana contemporánea, y para considerar algunas observaciones que Andrea Giunta (2014) realiza en su análisis sobre el arte contemporáneo en general y en Latinoamérica en particular.

Tanto para Giunta como para Smith, la segunda guerra mundial puede considerarse un momento de inflexión, de corte, de abismo, que sembró la violencia hasta el límite de lo representable, y que planteó un cambio en la circulación de la cultura a escala mundial (de Europa a Nueva York). En el caso de América Latina, la autora plantea que se produce un fuerte cambio cultural sobre todo tras las dictaduras militares, la implementación de las economías liberales en los años 90 tras el fin de la Guerra Fría, y la llegada de Internet y los nuevos medios de comunicación (momento en el que comienza a anunciarse la era de la Globalización y la plena integración tecnológica).

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

El artista contemporáneo suele interpretar imágenes que sobreviven del pasado y que están atravesadas por un sentimiento enigmático. Imágenes que no necesariamente son parte del mundo del arte, o que lo fueron y han quedado desplazadas. Imágenes que flotan entre universos visuales, que no viven en la sala del museo, que han sido olvidadas, pero que son,

en verdad, depósitos, lugares en los que sedimentan sentidos, tramas de la historia que han perdido visibilidad, cotidianeidad, pero que siguen, sin embargo activas. (GIUNTA, 2014, p. 28).

El pasado es visitado, recuperado desde sus síntomas en el presente, no es ya un pasado cuestionado para anticiparse a un futuro prometido (como en la modernidad) sino su interrogación desde el presente, para comprender el tiempo en que vivimos.

Esta emergencia del pasado al igual que como sucede con ciertas prácticas contemporáneas, tiene sus antecedentes previos a su intensificación en los años 1990. En este sentido, Andreas Huyssen afirma que en la década del 1960 surgen nuevos discursos sobre la memoria como consecuencia de la descolonización y de los nuevos movimientos sociales que buscaban revisionar la historiografía.

El auge de la revisión del pasado y de los discursos sobre la memoria en la contemporaneidad, tienen sus antecedentes en décadas anteriores, pero es especialmente tras 1989 cuando la temática de la memoria surge con mayor intensidad y con ello el desafío de pensar lo local y lo nacional. En este sentido Huyssen habla de una *cultura contemporánea de la memoria* que se da en la última década del siglo XX (década que siguió al fin de la Guerra Fría, el fin de las dictaduras militares en América Latina y del apartheid, el avance de Internet, los mercados globales y el triunfo de la ideología neoliberal), una visión del pasado que ya no mira al futuro, sino que “el pasado es evocado para proveer aquello que no logró brindar el futuro en los imaginarios previos del siglo XX” (HUYSEN, 2007, p. 7).

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

Desde este punto de vista, podemos observar el surgimiento en los años noventa de una vasta cantidad de obras fotográficas que complejizan la representación de Latinoamérica buscando poner de manifiesto la heterogeneidad, tanto de los modos de representación como de los contextos y los sujetos representados. Asimismo, en estos años es posible distinguir temáticas recurrentes en la fotografía latinoamericana, como son *identidad y memoria*³. Producciones que buscan revisitar nuestra historia en términos identitarios a través de prácticas no realistas, que pluralizan los lugares de la enunciación, tanto de nuestra historia latinoamericana como de la propia práctica fotográfica.

Una construcción de la memoria que vemos surgir con fuerza no sólo en lo que refiere al pasado reciente (marcado por violentos y sangrientos regímenes militares) sino también de nuestros orígenes coloniales. Una articulación del pasado y el presente atravesada por historias alternativas y memorias colectivas. Una relectura del pasado no desde la nostalgia, ni desde las posibilidades de anticiparse a un futuro mejor; sino respecto al presente, buscando resignificar nuestros imaginarios y desnaturalizar *las verdades* sobre las que nos hemos definido y representado.

³ En términos similares, y tomado como antecedente, Alejandro Castellote al curar la muestra “Mapas Abiertos, fotografía latinoamericana, 1993-2002” (2003) declara que las ideas más frecuentadas por los artistas latinoamericanos en los años 1990 son la identidad, la memoria, los géneros, las ciudades, el espejo social, los mitos y los rituales.

En América Latina, bajo este impulso, vemos surgir desde los años noventa obras que desde la fotografía buscan establecer nuevas relaciones con el pasado y renovar las nociones mediante las cuales se pensó a Latinoamérica. Un cambio de pensamiento que, como decíamos, se vio acompañado por una transformación en los modos de representación, promoviendo propuestas estéticas que rompían con la concepción ontológica que había marcado el valor de lo documental. Tanto las identidades como las formas de representarlas a través de la fotografía, dejaron de ser concebidas como elementos estables. Podríamos decir, una lectura poscolonial que no proyecta el relato histórico desde la linealidad, sino de temporalidades diversas que coexisten en el presente.

Obras que en términos de lenguaje fotográfico pueden pensarse como *contemporáneas*, caracterizadas por la intervención de los autores (ya sea sobre el plano de la representación y/o sobre el plano de lo representado): el uso de la palabra y la inscripción; de imágenes de archivo ahora recontextualizadas, recreadas, resignificadas en un nuevo contexto; la construcción de escenas; lo autobiográfico, entre otros. Detengámonos en el análisis de algunos casos de la fotografía brasileña.

RUPTURAS EN LA FOTOGRAFÍA BRASILEÑA EN LOS NOVENTA

En Brasil, previo a la década de 1990, y al igual que sucede en otros países latinoamericanos, es posible observar el predominio de la práctica documental (a través de tomas directas, sin intervenciones, con nitidez en el enfoque y claridad compositiva), con la que se buscaba identificar ‘lo brasileño’, a partir de ensayos sobre tribus indígenas, manifestaciones culturales populares, las influencias religiosas y rituales africanas, etc. (que circulaban principalmente en Revistas Ilustradas como *El Cruzeiro*). Podemos en este grupo ubicar a fotógrafos que mantenían una estética clásica (moderna) en la documentación como Jean Manzón en la construcción de imágenes de tipos brasileños; José Madeiros en el retrato de indígenas y negros; Pierre Verger en el registro de prácticas populares (como el *Candomblé*); y Sebastião Salgado en la producción de imágenes de denuncia sobre injusticias sociales (como la sequía en Caerá y la explotación de oro en Serra Pelada).

Una tendencia que buscaba captar al otro en su contexto social, cultural y político que predominó desde los años sesenta a los años ochenta, que pierde relevancia entrada la década de 1990. Momento en el que una nueva generación de artistas irá abandonando progresivamente la búsqueda de una identidad brasileña para revelar la complejidad social del país. En relación a los cual Fernández Junior (2003, p. 314) advierte:

La rica producción brasileña, múltiple, diversificada y plural, dejó de construir una imagen que sirviera como ícono de un período de construcción de memoria colectiva para iniciar su nueva trayectoria, en cierto sentido negando la producción anterior, excesivamente referencial, y creando una representación visual sobre el propio sujeto o algún otro, que, en realidad, indica trabajos subjetivos sobre el individuo y su propia intimidad. Esa intimidad, sensible y existencial, trae a la superficie trabajos que apuntan a diferentes concepciones visuales, las cuales discuten, ya no el ‘hombre brasileño’, sino un sujeto que se relaciona con muchas posibilidades, figurativas, narrativas, abstractas, entre otras, para discutir respecto a su percepción del mundo.

A principios de los noventa, el cierre Instituto Nacional de Fotografía (INFoto)⁴, como parte de una serie de políticas conservadoras, dificultó el movimiento fotográfico a nivel nacional, estimulado hasta el momento por dicha institución. No obstante, la fotografía en Brasil cobró un nuevo impulso en manos de grupos emergentes independientes⁵ que marcaron una renovación del lenguaje fotográfico:

La perspectiva de una acción política cultural devastadora no afectó, de manera drástica al crecimiento y organización de la fotografía brasileña; por el contrario, reforzó y estimuló la aparición de grupos independientes, así como el interés de museos, galerías y centros culturales que supieron articular los anhelos y los proyectos más expresivos con la disponibilidad financiera de algunas empresas que vieron, en el lenguaje fotográfico, una caja de resonancia de la producción visual de finales del siglo. (FERNÁNDEZ JUNIOR, 2003, p. 314).

Este nuevo impulso dio lugar a la creación de una colección de fotografía brasileña contemporánea en el Museo de Sao Paulo; la realización por parte del grupo independiente Nafoto (Núcleo de Amigos de la Fotografía)⁶ del Mes Internacional de Fotografía, y del Seminario Internacional de Fotografía (cuyos temas se iban renovando año a año bajo temáticas como: identidad, pasión, transformación, raíces y alas, etc.), tomando como antecedente a las Semanas Nacionales de Fotografía organizadas por INFoto. Nafoto buscaba divulgar e insertar la fotografía brasileña en el escenario internacional; organizar talleres, seminarios, reuniendo a fotógrafos y comisarios, “haciendo hincapié en el relato del artista y el intercambio de experiencias e informaciones como las principales posibilidades de integración” (FERNÁNDEZ JUNIOR, 2003, p. 316). De dichas experiencias surgieron numerosos artistas como: Estaquio Neves, Daniela Goulart, Paula Trope, Mauro Restiffe, Flavya Mutran, Caio Resewitz, Cris Bierrenbach, Rochelli Costi, Rafael Assef, Edouardo Fraipont, Odiros Mlászho, Vicente de Mello; y fotógrafos que alcanzaron renombre internacional: Vik Muniz, Geraldo de Barros, Sebastiao Salgado, Mario Cravo Neto, Alair Gómez, Arthur Omar, Miguel Río Bravo, Claudia Andujar.

En este contexto, es posible observar también un cambio en los modos de representación, una ruptura con el documentalismo moderno hacia prácticas contemporáneas que generan una complejización del tratamiento de los temas. Este giro en la práctica documental puede observarse claramente en la obra de Claudia Andujar (1931), fotógrafa de larga trayectoria en Brasil, cuyos ensayos documentales de las

⁴ Tras dos décadas de dictaduras militares y elecciones indirectas, en 1989 tienen lugar las primeras elecciones presidenciales libres, en las que llega a la presidencia el conservador Fernando Collor de Mello. En 1990 al asumir el cargo eliminó sectores importantes del Ministerio de cultura, entre ellos el Instituto Nacional de Fotografía (INFoto) fundado en 1979 con la experiencia del Núcleo de Fotografía en la Fundacao Nacional das Artes (FUNARTE), coordinado por Zeka Araújo (1979-1982); Pedro Karp Vasquez (1982-1986) y Walter Firmo (1986-1990).

⁵ De esta manera, en distintas capitales del país se organizaban grupos independientes de fotógrafos: FotoAtiva (en Belém capital de Pará. El grupo más politizado y estéticamente más desarrollado); en Brasilia se reunieron algunos fotógrafos en torno al grupo Ladroes de Alama; en Fortaleza en torno al grupo Dependentes da Luz; en Curitiba a través de la Semana de Fotografía, etc.

⁶ Integrado por Nair Benedicto, Stefanía Bril, Fausto Chermont, Rubens Fernández Junior, Rosely Nakagawa, Isabel Amado, Eduardo Castanho, Juvenal Pereira y Marcos Santilli).

décadas de 1960 y 1970 para la revista *Realidade* sobre la comunidad Yanomami de la Amazonia, respeta el clásico estilo de registro directo. Un ejemplo de ello es su serie “Los Marcados” en la que realizó una vasta cantidad de fotografías del medio natural y de sus habitantes, y colaboró en las campañas sanitarias que se organizaron para ayudar a la población indígena. En este contexto, junto a los equipos médicos, registró uno por uno a cada miembro de la comunidad con un número colgado del cuello que servía como imagen de las cartillas de vacunación.

Una estética y práctica que cambia en su obra a partir de los años noventa, un giro hacia lo contemporáneo que marca un diferencial en la fotografía brasileña de la época. Trabajando también con los Yanomamis de la selva Amazónica, registra los rituales chamánicos y la cacería de la comunidad. Genera en este caso una visualidad desconcertante, creada a través de la intervención de la luz que le permite generar atmósferas complejas, para reivindicar las prácticas culturales y religiosas que durante el período colonial habían sido negadas y prohibidas. De esta manera: “Utilizando estratégias de representação inovadoras, Andujar atingiu resultados inéditos tanto do ponto de vista político, quanto do estético, marcando um período de rupturas na história da fotografia documental brasileira” (CASTANHEIRA, 2014, p. 54).

La obra de Andujar puede considerarse, en este sentido, precursora de la fotografía contemporánea en Brasil. En su serie “Yanomamis” el trabajo con la luz busca connotar ‘lo invisible’ que persiste en la comunidad a través del tiempo, sus peculiaridades. De esta manera, la luz ilumina y contrasta los cuerpos, irrumpiendo en la oscuridad del entorno, emergiendo como verdaderos espíritus.

En dicha obra, la autora se aleja del realismo fotográfico a través de la intervención, tanto de la escena como de las imágenes y los negativos. Retrabajando las imágenes de su propio archivo, interviene fotografías en blanco y negro de los Yanomamis a las que les superpone luces y elementos de la naturaleza (como agua, plantas y rocas) en color. En palabras de la autora:

Quando comecei a fazer em cor, estava em São Paulo em 2003 e 2004. Eu peguei meu trabalho antigo, retrabalhei estas fotos antigas com superposições destas fotos preto e branco com as coloridas. Eles [os Yanomami] recebem os espíritos da natureza através dos trabalhos xamânicos e eu tentei representar isso nas fotos. As fotos têm uma superposição dos retratos com fotos de uma rocha com musgos, então todas estas fotos têm características de retratos com fotos de elementos da natureza em cima, ou bichos da natureza em cima deles. Os Yanomami não veem o homem sendo superior à natureza. Para eles, os homens fazem parte da natureza. Eu também acho isso, somos parte de uma globalidade da natureza (ANDUJAR, 2010 en CASTANHEIRA, 2014, p. 75-76).

En la superposición de fotografías (en blanco y negro y en color) se trasciende la producción de documentos visuales, problematizando la representación del referente. En las diferentes capas de dichas imágenes, pueden observarse las distintas etapas del trabajo de Andujar, y así también la singularidad de la cultura indígena, invitando al espectador a un proceso interpretativo de dicha comunidad, a la que nunca alcanzaremos a captar desde afuera en su complejidad y esencia. Rompe, así con los modelos tanto del registro etnográfico y antropológico, como de tipos nacionales y populares que presentaban sus imágenes como documentos portadores de conocimiento objetivo, mientras (re)producían visiones estereotipadas del *otro*.

Una estética que no debe ser pensada sólo en términos plásticos sino en relación a un cambio de concepción sobre lo fotográfico y sobre las identidades, que borran lo exótico y las etiquetas que categorizan al *otro*. Ya no se trata de individuos observables y realidades objetivables; sino de identidades complejas.

Desde esta perspectiva que busca revertir los usos de la fotografía decimonónica en Latinoamérica en los registros de tipos populares, tipos negros y tipos indios, a través de imágenes etnográficas cargadas de una visualidad que intenta categorizar *al otro* desde su exotismo y salvajismo, podemos pensar la obra de otros fotógrafos brasileños, como son Eustaquio Neves (1955) y Mario Cravo Neto (1947-2009), que buscan explorar la raza negra y reivindicar su origen africano remitiendo a sus continuidades culturales y religiosas como un rasgo diferenciador.

En el caso de Cravo Neto, en su serie “África” (1991) los retratos de afrodescendientes buscan resaltar los fragmentos del cuerpo ritualizado. Retratos intervenidos con máscaras y objetos que remiten a divinidades y rituales de África, marcando con ello la continuidad del legado de dicha cultura. Objetos que ocultan el rostro del retratado y tomas que excluyen el contexto: “Mostrando la raíz de las religiones africanas en su país, que constituyen su propia religión sincrética y donde la raza negra es también objeto de reivindicación” (CASTELLOTE, 2003, p. 24). A través de la intervención y la yuxtaposición, el fotógrafo invierte la mirada etnográfica y rompe con la idea de documento fotográfico. La identificación del sujeto fotografiado queda obstaculizada por planos que fragmentan el cuerpo, objetos y símbolos que ocultan el rostro. Pero las máscaras aquí no se ubican en el lugar de tapar, sino de sugerir, de señalar la existencia de ese rostro al que no podemos captar como unidad, ni clasificar, ni etiquetar. Está ahí en su incalculable diferencia.

Por su parte, Eustaquio Neves en la serie “Arturos” (1993-1996) genera imágenes emulsionadas que crean una estética onírica a partir de diferentes escenas de la comunidad Arturos (Contagem, Minas Gerais) buscando resaltar la identidad étnico- racial, el pasado colonial y la esclavitud, desde sus continuidades en el presente en el que se mantienen vivos su representación simbólica, su ritual religioso y sus lazos con África. Sobre la obra de Neves, Castellote (2003, p. 46) afirma: “Eustaquio Neves aborda desde su obra la reconstrucción de todos los elementos de identidad que conforman la cultura afrobrasileña; desde la historia con su serie Navios Negreiros; desde la religiosidad, con Os Arturos; desde el presente, con las imágenes urbanas mimetizadas formalmente con el caos urbano, o desde la memoria, con Máscara de Punição”.

Neves asume el carácter autobiográfico de su obra en tanto cuestiona el significado de *ser negro* en Brasil. Este es el caso de su serie “Máscara de Punição” (2002-2003) en la que utiliza el retrato de su madre a los 18 años de edad al que interviene física y químicamente, creando una máscara que remite a aquellas utilizadas para castigar a los esclavos. Se trata de un tríptico a través del cual se muestra el proceso de enmascaramiento, de ocultamiento del rostro materno con la máscara de castigo. De esta manera, en la primera imagen del tríptico expone claramente el retrato de su madre afrobrasileña, rostro que en las dos imágenes consecutivas comienza a confundirse con la máscara hasta quedar indistinguible.

No obstante, la secuencia de imágenes habilita la lectura inversa, en la que el rostro es descubierto tras la máscara. Estas dos lecturas posibilitan dos interpretaciones y referencias a distintos momentos históricos de la posición social de las poblaciones negras en Brasil y la memoria colectiva: el período de esclavitud, marcado por la deshumanización y la invisibilidad; y la posterior libertad, con los diferentes y complejos procesos que a ella le sucedieron, marcados por las constantes desigualdades sociales y luchas por la equidad social. En sus palabras y en referencia a la serie “Máscara de Punição” (2002):

Esta serie fue construida a partir de una máscara de castigo del período de esclavitud en Brasil, de la apropiación de un retrato de mi madre a la edad de 18 años, tomada en 1953 por un fotógrafo desconocido y de los anuncios de ofertas de trabajo en los periódicos que, hasta la última década, utilizaban la expresión de ‘buena presencia’, un apelativo que excluía automáticamente a las personas negras ya que para la mayoría de los empresarios blancos el color oscuro de la piel significaba no tener ‘buena presencia’. Por extensión, la idea de esta serie es discutir con qué frecuencia se da en nuestros días el tema de opresión, de castigar o vetar la libertad; en definitiva, pasar revista a las leyes aplicadas a los sectores más pobres de la sociedad brasileña, que está integrada por un porcentaje de población negra bastante significativo, y que arrastra una herencia de exclusión y de toda clase de desprecio. (NEVES en CASTELLOTE, 2003, p. 148).

En dicha afirmación se torna evidente la búsqueda de retomar el pasado para pensar la contemporaneidad. Evoca la memoria colectiva del pasado colonial, procurando dar visibilidad a los desafíos que implican la representación de las identidades afrobrasileñas, aun hoy en el presente.

En el conjunto de fotografías que podemos considerar como los iniciadores de estos cambios en los modos de representación en la fotografía brasileña contemporánea, podemos ubicar también a Rosângela Rennó (1962). Un rasgo característico de su obra es la apropiación de imágenes periodísticas, de archivo, y su recontextualización y resignificación en el presente. Imágenes pasadas, realizadas en otros contextos y para otros usos sociales (diferentes al artístico) que son puestas en escena y diálogo para crear un nuevo sentido. Más que un registro, el trabajo de Rennó pone en cuestionamiento el lenguaje fotográfico, su estatus de fiel registro de lo real para reinterpretar las condiciones de producción, circulación y recepción de las imágenes, logrando con ello una expansión de los límites expresivos y comunicativos de la fotografía.

En sus obras pueden reconocerse ciertas líneas temáticas como son la identidad, la memoria, el olvido y el poder. Pone en cuestionamiento los usos de la fotografía, los regímenes de visibilidad: lo que se ve y lo que no se ve, lo que se muestra y lo que se oculta, lo que es digno de fotografiarse y lo que no; como así también el uso de la fotografía por los poderes en su afán de registro e identificación.

La utilización del archivo para pensar, releer el presente y cuestionar las verdades que constituyen la historia de Brasil se hace tangible en la instalación “Imemorial” (1994) en la que cuestiona la historia oficial de la ciudad de Brasilia a través de la recuperación de imágenes de ciudadanos anónimos que murieron durante la construcción de la gran urbe, un juego complejo de una serie de retratos que cuestionan la construcción de nuestra identidad a través de procesos de olvido social.

Hemos nombrado sólo algunos ejemplos, entre muchos otros, que ilustran el giro que se va produciendo en la fotografía latinoamericana hacia fines del siglo XX. Cambios que comienzan a anunciarse en estos años y que van trasmutando el pensamiento sobre el propio tiempo -lo contemporáneo-, sobre los lenguajes que sirvieron para representarnos, y los modos dominantes de representación. Nuevas prácticas fotográficas contemporáneas que trasgreden los límites de la fotografía documental, abriendo a nuevas formas de pensar las imágenes y la representación, no ya como meros espejos, sino como construcciones sociales que constituyen nuestros imaginarios y a la vez están atravesadas por dichos imaginarios. Nuevas prácticas que permiten pensar la complejidad de nuestras sociedades latinoamericanas desde temporalidades múltiples, no ya desde una definición totalizadora. Una fotografía *desde* América Latina. Cambian con ello los modos de representación, pero no la voluntad de entendimiento y el compromiso con la *realidad*, nuestros contextos y sus múltiples tensiones.

BIBLIOGRAFIA

- CASTANHEIRA Pedroso de Moraes, Rafael. Rupturas na fotografia documental brasileira: Claudia Andujar e a poética do (in)visível” en discursos fotográficos, Londrina, v.10, n.16, p.53-84, jan./jun. 2014.
- CASTELLOTE, Alejandro. *Mapas abiertos: fotografía latinoamericana 1991-2002*. Madrid: LUNWERG, 2003
- FOSTER, Hall; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006.
- GIUNTA, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación Arte BA, 2014.
- HUYSEN, Andreas. En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- RABASA, José. Poscolonialismo. In: SZURMUK, Mónica y MCKEE IRGWIN, Robert (coords.) *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores, 2009.
- SMITH, Terry. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.
- TIBOL, Raquel. Presentación. In: Hecho en Latinoamérica. Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía. México, 1978.

Recebido em 10/04/2018. Aprovado em 12/11/2018

Title: *Contemporary Latin American photography: postcolonial criticism and renewal of languages. The Brazilian case.*

Abstract: *In this article, we study the emergence of the Latin American Photography as a category towards the end the 1970s. A study about photographic practices that reflects an attempt to decolonialize the definitions and categories about photography made in Latin America. Since that moment, a new concept was set: it included Latin American photography and the representation of the Latin American being, its identity and shared history in the different nations of the region. A definition that changed in the 1990s, when we can observe a renewal of the ways of representation that make the approaches about the colonial past and the heterogeneity of our identities more complex. After a general analysis of the search for defining a cultural practice of Latin American photography from a postcolonial perspective, we will focus on the case of Brazilian photography during the above-mentioned period.*

Key words: *Photography. Latin America. Brazil. Postcolonialism. Identity.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.