

Prácticas fotográficas y *kitsch* latinoamericano en las obras de Miguel Alvear, Marcos López y Nelson Garrido

Gonzalo Vargas



Serie Magíster

Prácticas fotográficas y *kitsch* latinoamericano en las obras de Miguel Alvear, Marcos López y Nelson Garrido

Gonzalo Vargas



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CASA ANDINA

Serie Magíster
Vol. 247

*Prácticas fotográficas y kitsch latinoamericano en las obras de Miguel Alvear,
Marcos López y Nelson Garrido*
Gonzalo Vargas

Primera edición
Coordinación editorial: Casa Andina
Corrección de estilo: Pilar Cobo
Diseño de la serie: Andrea Gómez y Rafael Castro
Impresión: Ediciones Fausto Reinoso
Tiraje: 300 ejemplares

ISBN Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador: 978-9978-19-968-8

Derechos de autor: 057501

Depósito legal: 006453

© Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Toledo N22-80

Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador

Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426

• www.uasb.edu.ec • uasb@uasb.edu.ec

La versión original del texto que aparece en este libro fue sometida a un proceso de revisión por pares, conforme a las normas de publicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Impreso en Ecuador, octubre de 2019

Título original:

«De la antropometría al kitsch: Genealogía de la identidad latinoamericana en distintas prácticas fotográficas»

Tesis para la obtención del título de magíster en Estudios de la Cultura con mención en Artes y Estudios Visuales

Autor: Gonzalo Miguel Vargas Maldonado

Tutor: Alex Schlenker

Código bibliográfico del Centro de Información: T-1699

Para mi familia

CONTENIDOS

Agradecimientos	7
Introducción	9

Capítulo primero

Fotografía y representación	13
1. El otro desde las representaciones pictóricas a las fotográficas	13
2. Mirada fotográfica y poder: Usos tempranos de la fotografía antropométrica.....	15

Capítulo segundo

Arte y fotografía: Recursos para establecer discursos contrahegemónicos desde la práctica artística fotográfica.....	19
1. De la técnica al desarrollo de las prácticas fotográficas.....	19
2. <i>Aiethesis</i> decolonial en la fotografía: Establecimiento de las prácticas artísticas fotográficas latinoamericanas.....	22
3. La puesta en escena como recurso de las prácticas fotográficas artísticas.....	28

Capítulo tercero

<i>Kitsch</i> latinoamericano: Una forma de entender las identidades en América Latina.....	33
1. Del barroco al <i>kitsch</i> latinoamericano.....	33
2. <i>Kitsch</i> latinoamericano e identidad.....	38

Capítulo cuarto

Identidad y diversidad en las prácticas fotográficas de López, Alvear y Garrido.....	41
1. <i>Pop latino</i> : La fotografía de Marcos López.....	41
2. <i>MEC POP</i> : La fotografía de Miguel Alvear	47
3. <i>Todos los santos son muertos</i> : La fotografía de Nelson Garrido.....	52

Conclusiones	57
Referencias.....	61

AGRADECIMIENTOS

Mi especial gratitud para María del Carmen Oleas, Adrián Balseca y Manuel Kingman, por las horas y horas de conversaciones con respecto al arte y la fotografía. A Raquel, por su amor incondicional. A Alex Schlenker, por ser parte de este trabajo y aportar con sus valiosos conocimientos a la construcción de esta idea.

INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta investigación es trazar una ruta que guíe la reflexión sobre las prácticas artísticas fotográficas para ligar el concepto de *kitsch* latinoamericano en la práctica artística de tres fotógrafos de la región. De esta manera, se plantea abarcar en este estudio la representación desde la fotografía antropométrica y las prácticas artísticas fotográficas. Se trabajará con la categoría de *kitsch* latinoamericano para definir ciertas prácticas artísticas fotográficas de esta región.

Para este propósito, se ha seleccionado el trabajo de Marcos López, fotógrafo argentino; Miguel Alvear, artista ecuatoriano; y Nelson Garrido, artista y gestor cultural venezolano. Del trabajo de cada artista se ha seleccionado una serie específica y, de esta, a su vez, una foto representativa que nos permita acercarnos al problema planteado. La selección de estos artistas y de sus obras responde a que han trabajado de manera constante y durante años, desde prácticas artísticas fotográficas y con el recurso de la puesta en escena fotográfica. Estos artistas son autores emblemáticos en sus países de origen, y cada uno explora, desde sus series, problemáticas ligadas a la identidad cultural en el contexto específico donde son producidas y donde ellos habitan.

El análisis responde a las siguientes preguntas, que se intentará responder a lo largo de este trabajo, y que servirán de ruta-guía para el presente texto. ¿Cuál es el origen de las representaciones del otro en América Latina y a quién le eran útiles? ¿Cómo se determinan las

prácticas artísticas fotográficas en Latinoamérica? ¿Se puede utilizar el *kitsch* latinoamericano como una categoría artística que permita analizar a la puesta en escena fotográfica como un recurso para hablar sobre la identidad desde América Latina? Para complementar las preguntas anteriores, se planteó otra: ¿de qué manera el recurso de la puesta en escena dentro de las prácticas artísticas fotográficas latinoamericanas puede servir para componer discursos contrahegemónicos?

El presente trabajo se ha dividido en cuatro capítulos. El primer capítulo aborda a la fotografía y a la representación. Para este propósito, se ha trabajado una breve genealogía de la historia de la representación del otro, desde prácticas prefotográficas ligadas a las artes plásticas y visuales. En estas, se verá cómo se establecieron relaciones de poder con base en la representación pictórica realizada por exploradores y artistas europeos que viajaron a América entre los siglos xvi y xx. Estas representaciones pictóricas fueron la base para el surgimiento de prácticas antropométricas cuando se inventó la fotografía. La segunda parte del primer capítulo ligará a los fundamentos iluministas con el surgimiento de la fotografía. Estos ejercieron una fuerte influencia en los primeros usos de la fotografía, que fue utilizada como herramienta de racialización de los sujetos, desde la cual se conforma el sistema-mundo colonial capitalista.

El segundo capítulo se centrará en el establecimiento de las diversas prácticas fotográficas que surgen de la idea de *técnica*. Estas prácticas fotográficas se deben a distintos intereses políticos o estéticos, y es importante marcar diferencias entre ellas, en función de pensar que pueden existir prácticas contrahegemónicas que utilizan una misma técnica. De este modo, se abordará la idea de la mirada subjetiva que marca la intencionalidad de la imagen. Luego, se planteará una clasificación de las prácticas fotográficas que difiere de la tradicional noción de géneros fotográficos que se ha impuesto. Una vez determinada la diversidad de las prácticas fotográficas, este estudio se centrará en establecer y pensar a las prácticas fotográficas artísticas latinoamericanas y, específicamente a la puesta en escena, como un recurso con posibilidades discursivas. Esta especificidad de geolocalización se explica así por diferenciarlas de otras efectuadas desde Occidente o incluso desde Oriente, para determinar su condición política y crítica.

El capítulo tercero trabajará con el concepto de *kitsch* latinoamericano, pensando en cómo se establece, en primera instancia, desde una contraposición al barroco europeo, y, luego, a las vanguardias europeas y norteamericanas. Posteriormente, este concepto devendrá en un metalenguaje de lo latinoamericano y será útil para ligarlo con la idea de la identidad narrativa, desde la cual se plantea la diversidad de identidades que contienen las series que se estudiarán. Cabe decir que pensar el *kitsch* latinoamericano es una entrada para discurrir sobre la identidad, ya que en el trabajo de los fotógrafos —del cual se analiza el tema de la identidad— es una ruta-guía; sin embargo no es la única ni debe ser pensada como la esencia característica del arte producido desde América Latina.

Finalmente, en el cuarto capítulo se abordará el análisis de las fotografías desde el lenguaje visual, lo que permitirá ubicarlas dentro del *kitsch* latinoamericano.

FOTOGRAFÍA Y REPRESENTACIÓN

1. EL OTRO DESDE LAS REPRESENTACIONES PICTÓRICAS A LAS FOTOGRÁFICAS

Las representaciones del otro en lenguajes artísticos como la fotografía partieron de representaciones pictóricas coloniales que posteriormente devienen, en épocas de la formación de las nacientes repúblicas, en el costumbrismo. El investigador e historiador Patricio Guerra (2010, 34), en su artículo «Hitos de la conformación del arte decimonónico en América y Ecuador», habla sobre el costumbrismo y cómo los artistas locales hicieron propias las formas de representación europeas:

El costumbrismo si bien se inició como labor de extranjeros viajeros, científicos, fotógrafos, pintores, anhelantes de poner ante la faz del mundo las exóticas realidades americanas, terminó siendo asumido por artistas locales, en parte debido a la creciente demanda de un público europeo sediento de exotismo.

Trinidad Pérez (2005, 102), en *Lo exótico, el otro y las élites ecuatorianas: El trabajo de Camilo Egas*, señala: «La percepción del indio como el Otro es confirmada por una larga tradición de representaciones visuales». En el caso de Camilo Egas, esta tradición proviene, como lo

explica Pérez, de las ilustraciones hechas por las crónicas de Benzoni y De Bry, quienes representaban prácticas ajenas a las europeas, como costumbres por las que se sentían amenazados (102). Al trazar esta genealogía de la representación del otro desde prácticas prefotográficas, otro hito importante —según Pérez— se da en los cuadros de castas, en donde «los tipos sociales eran representados, inaugurando una tradición de representación que continuó hasta la pintura costumbrista del siglo XIX» (103). Los ejemplos que esta autora desarrolla en su texto desembocan en las representaciones que luego de las expediciones científicas de Ulloa y Juan, Humboldt y Bonpland, o Stevenson y Osculati harían Ernest Charlton en libros de viaje y en revistas europeas (Pérez 2005, 104-9). De esta manera, las representaciones del otro por medio de acuarelas o grabados como los utilizados en revistas como *L'Illustration* y *Le Tour du Monde*, en las cuales colaboraba Charlton, devendrían en el uso de la fotografía. Como dice Jill Fizzell (1994, 42), esto se debe a que

aunque los grabados tenían la ventaja de permitir reproducciones múltiples y convincentes del producto final, se estimaba que la cadena de interpretaciones constituía una desventaja por cuanto el producto acabado no podía pretender pasar por una representación directa de la realidad.

Así, se posicionó la idea de una supuesta científicidad de la fotografía, como una manera de obtener pruebas para someterlas a análisis. Eso permitió que disciplinas como la antropología la utilizaran en función de la construcción de discursos de racialización de los sujetos. El uso de la representación del otro por parte de los viajeros/científicos europeos servía, así, para afianzar relaciones hegemónicas de poder arraigado en un pensamiento binario moderno civilización/barbarie y articular «la ciencia con lo exótico» (Fizzell 1994, 60). Finalmente, para Fizzell el uso de la representación del indígena constituía

un contrapunto perfecto para ambos proyectos: la centralidad del tema indígena comunicaría la experiencia del exotismo a los lectores europeos y las diferencias descritas servirían como una base de datos para abogar por la hegemonía europea del racismo científico y del progreso (60).

Es recomendable pensar estas representaciones como parte de las estrategias que articularon la formación de los Estados nación. Estas fueron también una manera en que las élites buscaron ordenar, clasificar

y mantener en su lugar a quienes consideraban diferentes (Pérez 2005, 110). Así, el imaginario europeo o blanco-mestizo local se pobló con las imágenes del otro, a partir de estas experiencias de representación y desde la aparición de la fotografía. Como casos emblemáticos tenemos a Frederick Starr en Oaxaca, México; a Paul Rivet en Archidona, Ecuador, y a Martin Gusinde en la Tierra del Fuego, Chile y Argentina (Gusinde 1920). Estos fotógrafos tenían un objetivo común: la representación de los pueblos originarios americanos para determinar discursos raciales ambivalentes. En el siguiente acápite se profundizará sobre la relación de la fotografía con el establecimiento de una mirada colonial que determina, por medio de la representación, el rol del otro en el sistema mundo.

2. MIRADA FOTOGRÁFICA Y PODER: USOS TEMPRANOS DE LA FOTOGRAFÍA ANTROPOMÉTRICA

¿Existe una mirada colonial que se expresa por medio de ciertas prácticas fotográficas? En función de establecer una ruta de base, sería pertinente plantear que la fotografía surge como uno de los avances de la modernidad, que, a su vez, proviene de procesos coloniales. En este sentido, cabe plantear una entrada desde la propuesta de Aníbal Quijano (2001, 1) acerca de la colonialidad:

La colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia social cotidiana y a escala societal. Se origina y mundializa a partir de América.

De acuerdo con el postulado de Quijano, el patrón mundial de poder se ha conformado sobre la base de la clasificación y diferencia racial. Pero ¿qué papel ha jugado la fotografía en la constitución de estos patrones de clasificación racial y de poder? La respuesta podría encontrarse en los usos que ciertas prácticas, específicamente en las que las tempranas ciencias sociales, provenientes de los fundamentos de la Ilustración, dieron a la fotografía. En este caso, este trabajo se centrará en la antropología y su uso de la fotografía antropométrica.

Para iniciar, se plantearán brevemente algunas de las ideas generales de la Ilustración. Esta se presenta como una visión científica del mundo, como única opción para interpretarlo y liberar al hombre del miedo producido por la superstición, por los agentes espirituales, por lo sobrenatural, por una relación con la naturaleza que no se explicaba sino desde lo divino. La vía para la comprensión del mundo es el saber, que le permitirá al hombre dominar a la naturaleza, como forma de acumulación de poder. Este saber se presenta en la Ilustración como un saber ilimitado, cuya esencia es la técnica. Para Adorno y Horkheimer (1994, 60-1),

la técnica es la esencia de tal saber. Este no aspira a conceptos e imágenes, tampoco a la felicidad del conocimiento, sino al método, a la explotación del trabajo de los otros, al capital. [...] Lo que importa no es aquella satisfacción que los hombres llaman verdad, sino la operación, el procedimiento eficaz.

La técnica es la forma de obtener conocimientos precisos, de procurar alcanzar la razón a partir de un formalismo lógico que subordina a otras formas de obtención de conocimiento, «el hombre de la ciencia conoce las cosas en la medida que puede hacerlas» (64). Estos conocimientos se obtienen por medio de una observación que ya no se da en una relación sujeto-naturaleza, sino sujeto-laboratorio, en una relación científica, «lo que no se doblé al criterio del cálculo y la utilidad es sospechoso para la ilustración» (62).

Esta vorágine de tecnificación del mundo proveniente de la Ilustración permitió que arrancara, sobre la base de los descubrimientos científicos, la Revolución Industrial. La Ilustración, en su afán por comprender científicamente al mundo y a los hombres que lo habitan, propone y desarrolla ciencias como la antropología, que plantea sistemas y estructuras. Adorno y Horkheimer indican que «la Ilustración reconoce, en principio, como ser y acontecer solo aquello que puede reducirse a la unidad, su ideal es el sistema, del cual derivan todas y cada una de las cosas» (62). Así, y con base en la experimentación constante de diversas áreas del conocimiento, Joseph Niépce obtiene la primera fotografía conocida. Cabe aquí mencionar que, como describe Geoffrey Batchen (2004) en su libro *Arder en deseos: La concepción de la fotografía*, la invención de la fotografía se debe a una larga sucesión

de eventos, experimentaciones y nombres que finalmente devienen en uno solo, el de Niépce. Más de 24 personas se atribuyeron la invención de la fotografía en la época desde 1839 (38-40).

Con este antecedente, se dará un enfoque acerca de cómo la antropología del siglo XIX, como una de las primeras prácticas fotográficas, ha usado la fotografía. Esta encontró utilidad en un sinnúmero de actividades de la vida moderna poco tiempo después de su invención. Primero reemplazó las funciones de *fiel representación del mundo* que el arte tenía reservadas a la pintura de retrato y luego encontró distintos nichos de los que devienen prácticas fotográficas que van desde el fotoperiodismo a la fotografía médica (científica, al documental y artística, entre otras). Como dice Susan Sontag (1996, 15), una de las cualidades principales de la imagen fotográfica es que «las fotos suministran evidencia». Este enunciado se empata con los preceptos científicos de la Ilustración, en tanto que la obtención de una imagen fotográfica podría ser considerada evidencia científica, así como «una fotografía se considera prueba incontrovertible de que algo determinado sucedió» (16).

Por esta supuesta científicidad de la fotografía, como una manera de obtener pruebas para someterlas a análisis, ciencias como la antropología la utilizan para construir discursos de racialización de los sujetos. Juan Naranjo (2006), en su libro *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, remite a una genealogía de la fotografía antropométrica y la necesidad del uso del museo como centro de estudio acerca de las nociones de raza, en donde las fotografías antropológicas podrían clasificarse, archivarse y estudiarse. Fotógrafos europeos, y posteriormente norteamericanos, emprendieron largas travesías para obtener imágenes de otros pueblos y someterlos al análisis antropológico. Estas imágenes obtenidas de los tipos raciales se comercializaban de manera asidua tanto en museos como entre coleccionistas. Naranjo afirma que «la gran circulación de fotografías familiarizó tanto a la clase científica como a la burguesía de la época con la imagen del otro» (14). El antropólogo/fotógrafo, en nombre de la ciencia, se atribuye la representación del otro en tanto objeto de estudio imaginario, *museificable*, al descontextualizarlo de su cultura y mostrarlo como un todo absoluto.

Esta representación del otro por medio de la fotografía antropométrica resultó en la construcción de discursos hegemónicos sobre la racialización de los diversos pueblos no europeos. Para Homi Bhabha

(2002, 65), «la identificación ambivalente del mundo racista transforma la idea del hombre en su imagen alienada; no el Yo y el Otro, sino la otredad del Yo inscrita en los palimpsestos perversos de la identidad colonial».

El discurso de racialización es la «piedra angular del patrón de poder colonial» (Quijano 2000, 1). Desde este esquema de poder racializado, Ramón Grosfoguel traza su cartografía del poder. Esta cartografía distingue nueve puntos en los que se establecen las jerarquías del poder, de los cuales interesa, por el tema aquí tratado, sobre todo el punto 4: «una jerarquía etno-racial global que privilegia a los hombres europeos sobre los pueblos no europeos» (Grosfoguel 2006, 154). De esta jerarquía provienen patrones de colonialidad global, la cual, para Grosfoguel, «se refiere a la continuidad de las formas de dominación y explotación después del fin de las administraciones coloniales, producida por las estructuras y culturas hegemónicas del sistema mundo capitalista / patriarcal moderno colonial» (159).

De esta manera se consolidó una mirada colonial, que estableció las diferencias basadas en una configuración etnoracial y que se ha servido de la fotografía antropométrica como un instrumento técnico-científico proveniente de la Ilustración, para afianzar discursos de racialización. Desde este punto de vista, apunta Bhabha que (2002, 64) «el sujeto colonial está siempre “sobredeterminado desde afuera” [...] es mediante la imagen y la fantasía que Fanon evoca más profundamente la condición colonial».

CAPÍTULO SEGUNDO

ARTE Y FOTOGRAFÍA: RECURSOS PARA ESTABLECER DISCURSOS CONTRA-HEGEMÓNICOS DESDE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA FOTOGRÁFICA

1. DE LA TÉCNICA AL DESARROLLO DE LAS PRÁCTICAS FOTOGRÁFICAS

Mucho se ha escrito sobre la fotografía, poco desde América Latina. Como lo menciona Joan Fontcuberta (2010, 16) en *Estética fotográfica*, los fotógrafos caprichosamente han argumentado que «la imagen ni necesita ni puede ser justificada con palabras». La poca reflexión de los fotógrafos sobre el propio acto fotográfico, sus antecedentes y sus consecuencias ha llevado a relaciones desiguales de poder en la representación y a conflictos de interés entre las partes. Este acápite se plantea como un punto de partida y de cuestionamiento para (re)pensar las prácticas fotográficas desde América Latina y así, abrir el debate de cómo podríamos pensar y desarrollar prácticas fotográficas decoloniales desde Ecuador y América Latina.

Para empezar con este estudio, es importante pensar en la fotografía como una *técnica* de la cual se derivan diversas prácticas fotográficas.

Entendiendo a la *técnica* como el acto de «traer al mundo aquello que vibra por aparecer» (Brea 2002, 114) por medio de un quehacer determinado. Es un lenguaje en el que representaremos y reconoceremos las formas que pueblan el mundo y que, en este caso, será la fotografía, pues «ella nos trae el mundo que tenemos» (113).

La fotografía es la manera como las formas del mundo surgen en una imagen por medio de un proceso técnico-mecánico que deviene en mirada. Las formas de la imagen fotográfica corresponden perceptivamente a una noción de la representación de lo real que es intrínseca en su lenguaje y están mediadas en el acto fotográfico por la intencionalidad de la comunicación de una mirada, la del fotógrafo, en primera, y la del entramado social, en segunda instancia.

En la fotografía, la percepción de la realidad se debe plantear como inasible, en tanto es una visión fragmentada, mediada por la *tékne* fotográfica y por la mirada de quién o qué obtiene la imagen. Por lo tanto, se construye como representación parcial del mundo, como un relato, como mito. Para Mieke Bal (2004, 7), la mirada «se encuentra inherentemente encuadrada, delimitada y cargada de afectos». Esta mirada, adicionalmente, surge y deviene de un contexto cultural específico. Para Vilém Flusser (1990, 33), «la estructura de la condición cultural no está contenida en el objeto del fotógrafo, sino en su mismísimo acto». El fotógrafo, como primer ente que representa, deviene de un contexto cultural específico, su mirada busca y determina realidades/ficciones. Esta «condición cultural» se ve representada en la fotografía. En segunda instancia, tenemos la lectura de la fotografía por parte del espectador. Este se expresa como un segundo ente que representa lo codificado en la imagen, el mismo que, de igual manera, viene de un contexto cultural específico en donde realizará lecturas de acuerdo con su bagaje cultural-subjetivo.

Como se revisó en el primer capítulo, el acto de mirar fotográficamente devendría en actos de poder en la modernidad. Entonces, la mirada fotográfica surge históricamente como una mirada panóptico-moderno-colonial. En tanto que la *técnica* fotográfica nace en pleno auge de la modernidad, la mirada colonial que deviene del acto fotográfico debe pensarse como un producto de la modernidad que aparece en la colonialidad, como indica Aníbal Quijano.

Al establecer esta breve génesis de la mirada fotográfica, cabe preguntarse ¿de dónde surgen las prácticas fotográficas? Se podría decir

que provienen de la intencionalidad y finalidad de la mirada fotográfica devenida de la *técnica* fotográfica e inscrita en el acto fotográfico. Estas prácticas responden a los intereses de distintas disciplinas e instituciones que se han conformado y/o consolidado sobre la base de la modernidad–colonialidad–capitalismo. Como prácticas fotográficas, se pueden nombrar algunas: la fotografía antropológica, el fotoperiodismo, la fotografía publicitaria, la fotografía artística, la fotografía documental, entre otras. Estas prácticas pueden actuar de manera independiente o haciendo entrecruzamientos genéricos, trazando puentes entre ellas, de acuerdo con las intenciones del mensaje y su finalidad en la comunicación.

Con respecto al género en la fotografía, Valérie Picaudé (2004, 23) dice: «El género es a la vez un tipo de imágenes que poseen cualidades comunes y una categoría mental según la cual se regula la percepción de las imágenes». El problema de la clasificación por géneros es que intenta clasificar lo inclasificable. No se pueden clasificar como un género los retratos documentales y/o artísticos y los retratos de Nadar o la documentación sistemática de Nhem Ein, en el contexto del genocidio de Camboya que efectuó el Khmer Rojo. Como se ha visto, estos se deben a prácticas fotográficas disímiles que pueden encontrarse en un entrecruzamiento genérico, en este caso la representación del rostro humano.

El género viene a ser una «noción operatoria que se halla en el punto de encuentro de distintos discursos» o prácticas (Picaudé 2004, 24). Considerar la fotografía y su división por géneros nos llevaría a pensar que esta es una sola desde su génesis. Una disciplina cuyo fin común sería la simple reproducción de la realidad y no diversas prácticas con intenciones y finalidades específicas que, a su vez, se pueden dividir en géneros. Tal sería el caso de la fotografía artística, que se resolverá en géneros como paisaje y retrato, o la fotografía científica con sus subespecialidades, entre otras.

En resumen, la propuesta de pensar a la fotografía en diversas prácticas fotográficas no anula a la clasificación por géneros, al contrario, se manifiesta como un contenedor amplio en donde estos se aproximan/clasifican de mejor forma al objeto/sujeto representado. De este modo, las prácticas fotográficas y sus categorías subgenéricas son múltiples y representan una infinidad de temas y situaciones que se extraen del campo visual. Sin embargo, es en la representación de los seres humanos en donde la fotografía halla su mayor punto de conflicto.

2. AESTHESIS DECOLONIAL EN LA FOTOGRAFÍA: ESTABLECIMIENTO DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS FOTOGRÁFICAS LATINOAMERICANAS

¿En dónde reside lo artístico en la fotografía? De esta hiperproducción, hipercirculación e hipermediatización de la imagen fotográfica en el mundo contemporáneo, surgen preguntas que me hago cada vez con mayor frecuencia. ¿Por qué traer nuevas fotografías al mundo de la imagen? ¿En función de qué o de quién producirlas?

Soy un artista visual que trabaja mayormente con fotografía o imagen en movimiento. Trabajo con fotografía desde los 9 años, cuando recibí mi primera cámara, obsequio de mi madre. Esta era un dispositivo sencillo que constaba de una cámara oscura muy pequeña con un lente plástico, en la cual cabía un rollo de 110 mm, tenía un visor de plástico incorporado, un disparador que accionaba un diafragma, una rodela para hacer pasar la película y ninguna posibilidad de enfocar la imagen. Con esta cámara sacaba fotografías de mis abuelos, de mi madre, de mi hermano o de mis mascotas, todas para mi álbum familiar. Pero a pesar de no tener una intención artística, sí tenía un motivo claro al realizar estas fotografías, la misma intención de todos quienes hacemos fotografía: preservar la memoria de un momento acaecido en la inasible realidad. Obtener una *evidencia* de que el momento existió, un aferrarse al tiempo que transcurre, fenómeno tras fenómeno, obtener y dejar huellas. François Soulages (2005, 19), en *Estética de la fotografía*, habla sobre la labor del fotógrafo:¹ «Fotógrafo es aquel que debe dejar, mejor aún, que debe crear huellas de su pasaje y del pasaje de los fenómenos, huellas de su encuentro-fotográfico con los fenómenos».

En el sentido de la huella impresa en la fotografía, Philippe Dubois (2008, 55), en *El Acto fotográfico*, anota:

la fotografía, antes de cualquier otra consideración representativa, incluso antes de ser una «imagen» que reproduce las apariencias de un objeto, una persona o un espectáculo del mundo, ante todo, y esencialmente, es del orden de la huella, de la traza, de la marca y del depósito.

1 Se usa el término fotógrafo de manera general. Como se indicó, las prácticas fotográficas son diversas y no existiría un tipo de fotógrafo específico. En ese sentido, la aproximación de esta definición es a un fotógrafo-artista-documentalista.

La huella, en palabras de Dubois, antecede a la imagen, el acto de fotografiar se encuentra muy ligado al hecho de aprehender al tiempo y de preservar una memoria. La memoria recorre la fotografía, pública y privadamente. Hace su recorrido con diversos propósitos, por el álbum familiar; el control del Estado y sus sistemas de identificación; el fotoperiodismo y los eventos actuales mundiales; la fotografía forense; los archivos nacionales; los muros de Facebook, Instagram y Twitter, el arte. Las huellas que se han dejado en la fotografía muchas veces se han convertido en verdaderas cicatrices de las heridas producidas por la modernidad.

La fotografía actúa como extensión nemotécnica en tanto el momento ha pasado, «la foto no es una imagen en tiempo real» (Baudrillard 2000, 50), es siempre el momento de la desaparición de lo fotografiado. La foto no es lo real, es la ilusión pura y preserva «el encanto de lo real como de una vida anterior» (50).

En este encanto se nos devela de nuevo el mundo, un mundo ilusorio que muchas veces se nos aparece como espectáculo, en el que el poder se nos muestra y nos elude, se ejerce y nos hace ejercerlo, nos conforma como cuerpo disciplinándolo, como sociedad, como ilusión mediatizada, como memoria de nación, como culturas. La memoria que está plasmada en la fotografía no es fiable en tanto no es real. Es un espejo fragmentado que nos muestra lo que quiere, de acuerdo con los intereses de quien hizo la foto o al servicio de quien se encuentre en esta, un punto de vista, como llamaría Niépce a la primera fotografía. Baudrillard (2000, 50) anota que «un objeto fotografiado no es más que la huella dejada por la desaparición de todo el resto». La fotografía se ha convertido en un dispositivo útil para la memoria, actúa de igual forma que esta, para preservar las huellas de lo que desaparece, fragmentada y con sus bordes al margen del recuerdo y del olvido.

Se ha visto que el propósito inicial del acto fotográfico es preservar un momento, obtener una memoria bajo las intenciones de quien tomó la fotografía, obtener huellas, como diría Soulages, del trabajo del fotógrafo. Pero yo pregunto: ¿en esta obtención de huellas radica la *artisticidad* de la práctica fotográfica? ¿Somos acaso los artistas-fotógrafos coleccionistas de memorias? Al hablar de arte es importante hablar de estética, y en esta estrecha relación conformada en plena modernidad, me gustaría establecer la categoría de *aesthesis* decolonial, de Walter

Mignolo (2010, 13), como una forma de pensar en la práctica fotográfica artística desde América Latina:

La palabra *Aiethesis*, que se origina en el griego antiguo, es aceptada sin modificaciones en las lenguas modernas europeas. Los significados de la palabra giran en torno a vocablos como «sensación», «proceso de percepción», «sensación visual», «sensación gustativa» o «sensación auditiva». De ahí que el vocablo *synaesthesia* se refiera al entrecruzamiento de sentidos y sensaciones, y que fuera aprovechado como figura retórica en el modernismo poético/literario.

Para Mignolo, la estética surge por la colonización de la *aiethesis*; esta, como concepto, «se restringe, y de ahí en adelante pasará a significar “sensación de lo bello”» (2010, 13). Para este autor, la sensación de lo bello se produce y se inserta «para una comunidad particular (por ejemplo, la etnoclase que hoy conocemos con el nombre de burguesía)» (14). Para esta burguesía, sus artistas y su reciente noción de la estética, la fotografía no podía pasar a ser parte de las artes. Era considerada antiestética, en cuanto no se ajustaba a la estética de la autonomía, pues «una de las condiciones necesarias de la identidad burguesa fue la capacidad del sujeto para experimentar la autonomía de la estética, para experimentar placer sin interés» (Foster 1990, 23); estaba engendrada en la lógica del capitalismo de la producción de mercancías únicas. En el caso del arte, nos referimos a la creación de objetos únicos, procedentes de una manufactura artesanal que se circunscriben a ciertos aspectos formales de la representación según la tradición europea.

Posteriormente, la fotografía vendría a desplazar estos objetos, planteándose ante estos como subversiva. Al respecto, Walter Benjamin (2003, 50), en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, dice:

El servicio profano a la belleza que se generó en el Renacimiento ha estado vigente tres siglos; pasado este período, la primera conmoción grande que ha llegado a afectarlo permite reconocer claramente esos fundamentos. En efecto, cuando el surgimiento de la fotografía —el primer método de reproducción verdaderamente revolucionario (simultaneo a la irrupción del socialismo)— mueve al arte a detectar la cercanía de la crisis, que pasados otros cien años se ha vuelto imposible ignorar.

Claramente, Benjamin describe las características *revolucionarias* del surgimiento de la fotografía, incluso la compara y la establece

históricamente con el surgimiento del socialismo. La técnica fotográfica vendría a detonar un repensar de las prácticas artísticas ligadas a los consumos de las burguesías, representadas por la figura del coleccionista. Así devendría un cambio del *valor de culto* al *valor de exhibición*; el valor de culto entendido desde lo mágico pasando por lo ritual, religioso y luego por el coleccionista moderno a la exhibición masiva del fotograma en el cine (54-5).

Para Benjamin, con «la fotografía, el valor de exhibición comienza a vencer en toda línea al valor ritual» (59). Sin embargo, para este autor el «aura» de la obra no ha desaparecido del todo en la fotografía. Aún, nostálgicamente, lo encuentra en la mirada del retrato fotográfico o en la fotografía de Eugene Atget (58). Esto nos lleva a considerar que el aura de la obra de arte realmente no desaparece en la fotografía, sino que hay una resistencia a pensar que pueda existir un acto poético en la obtención de una imagen de manera indicial.

Siguiendo en la línea de lo planteado por Benjamin, pensemos que a partir de la fotografía es posible otra forma de arte, un arte que, sin caer en lo demagógico, puede ser consumido por otras clases sociales. Sin embargo, no está ligado solamente al entretenimiento o al servicio de la belleza, sino que es potencialmente político, crítico, reflexivo. Al respecto Benjamin acota:

De la placa fotográfica es posible hacer un sinnúmero de impresiones; no tiene sentido preguntar cuál de ellas es la impresión auténtica. Pero si el criterio de autenticidad llega a fallar ante la producción artística, es que la función social del arte en su conjunto se ha trastornado. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política (51).

Como apunta Benjamin, la función social del arte ha sufrido una transformación radical con el apareamiento de la fotografía. Como técnica, es una manera de que las formas del mundo aparezcan en una imagen, pero esta (la reproducción técnica del arte) también se plantea desde la historiografía del arte como antiestética. Hal Foster (2006, 25), en su ensayo «La historia social del arte: Modelos y conceptos», asegura que la antiestética es una contestación a la estética de la autonomía, pues esta

desmantela la estética de la autonomía en todos los niveles: sustituye la originalidad por la reproducción técnica, destruye el aura de la obra y los

modos contemplativos de la experiencia estética y los sustituye por la acción comunicativa y las aspiraciones a la percepción colectiva simultánea.

En consecuencia, la antiestética permite que el arte aborde otras funciones que antes estaban restringidas por estar solo destinadas al consumo de las burguesías acomodadas. Ahora el arte incluiría a otros públicos como los grupos obreros que, para Foster, estuvieron excluidos de la producción y de la recepción de este. La antiestética permitirá también, de manera más fácil, que ideologías tanto de derecha como de izquierda se inserten en la producción artística, llegando a producirse posturas políticas polarizadas. Estas posturas políticas están presentes en la obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica, como lo anunció Benjamin. Ahora bien, las políticas con las que se alinean los artistas es tema de controversia hasta nuestros días.

En este punto, vale la pena reflexionar acerca de la especificidad de las prácticas artísticas fotográficas. Estas también tendrían subdivisiones pensadas desde modos de aproximación a la obtención de la imagen y desde el surgimiento de nuevas formas de pensar, de acuerdo con el cambio de época que supuso el tránsito hacia la modernidad. Una forma de clasificar estas prácticas sería siguiendo la línea de la crítica planteada por Abigail Solomon-Godeau (2001), en su ensayo *La fotografía tras la fotografía artística*, en el cual divide a la fotografía en la *fotografía posmoderna* y la *fotografía artística*. La primera abarca prácticas en las que la imagen se obtiene mediante diversos recursos devenidos de la misma fotografía, de sus diversas prácticas fotográficas en función de armar un discurso mayor. Para Douglas Crimp (2003, 38):

La actividad fotográfica del posmodernismo opera, como podría esperarse, en complicidad con estos modelos de la fotografía como arte, pero lo hace solo en orden de subvertirlos o excederlos. Y lo hace precisamente en relación con el aura, no para recuperarla, sin embargo, sino para desplazarla, para mostrar que ahora también es solo un aspecto de la copia, no del original [...] Sus imágenes son hurtadas, confiscadas, apropiadas, robadas. En su trabajo, el original, no puede ubicarse, siempre es diferido; aún la «individualidad» del artista que podría haber generado un original se muestra a sí mismo como una copia.

Estas, para Crimp, se basan y diferencian de otras prácticas artísticas en función de la distancia del original, de «la presencia peculiar de este

trabajo se efectúa mediante la ausencia, a través de su distancia insalvable del original, ni siquiera hay la posibilidad de retornar a un original» (32). Por oposición, la *fotografía artística* sería una práctica en la que la imagen fotográfica se obtiene por la ausencia de un original que puede ser rastreado: «Es solo en la ausencia del original que la representación toma lugar. Y la representación toma lugar ya que es siempre algo que ya está ahí en el mundo como representación» (39).

La explicación de Crimp es sencilla. En la fotografía artística es necesario que exista el original y en la toma fotográfica obtenemos una representación de este. La imagen fotográfica se establece como la forma de representación de lo que ahora está ausente. El objeto fotografiado ya no se encuentra en el mismo plano temporal que en el que se obtuvo la foto, se manifiesta como una ausencia, la presencia de una ausencia, en palabras de Crimp. Esta ausencia, sin embargo —la del objeto fotografiado— puede ser rastreada al original, como en un retrato artístico: el origen de esta representación se puede encontrar, rastrear, incluso si el sujeto fotografiado ha muerto.

De este modo, es posible pensar una tercera práctica artística adicional a las mencionadas, y sería la que deviene de la propuesta de *aisthesis* de Mignolo. Esta propuesta trabaja en función de un acercamiento latinoamericano a las prácticas artísticas fotográficas, que se definen como políticas y críticas hacia posiciones hegemónicas históricas, utilizando los recursos tanto de la *fotografía artística* como la de la *fotografía posmoderna*. De esta manera, será posible ligar la antiestética con la *aisthesis* decolonial, en función de pensar otras formas de establecer prácticas artísticas, aun en la modernidad y como recurso para salir de esta. Así, propongo que ciertas prácticas artísticas fotográficas, pensadas desde Latinoamérica, encuentran su rumbo en un primer momento en la capacidad de comunicar y transmitir sensaciones, saberes, memorias, tradiciones y costumbres no ligadas a la tradición cultural estética europea; en un segundo momento, las diversas estrategias fotográficas surgidas desde América Latina se centran en resignificar y transformar esta eurotradición.

Más específicamente, planteo que ciertas voces y momentos de lo artístico fotográfico latinoamericano residen en la capacidad de resignificar las huellas obtenidas, no solamente utilizando la imagen como evidencia o como documento, sino como una entrada a un mundo

simbólico complejo, como una forma de resistencia y como una crítica a sistemas culturales hegemónicos. Así, la fotografía podría recuperar lo que Vilém Flusser llama «el carácter mágico de las imágenes». Para él, este carácter de las fotografías

debe tenerse en cuenta a la hora de descifrarlas. Es un error, pues, tratar de ver en las imágenes sucesos congelados. En realidad ellas sustituyen los sucesos por situaciones y los traducen en escenas. [...] Las imágenes son intermediarias entre el mundo y los hombres. El hombre *ex-siste*, es decir, no accede al mundo de forma inmediata, sino a través de las imágenes que le permiten imaginarlo (Flusser 1990, 12).

3. LA PUESTA EN ESCENA COMO RECURSO DE LAS PRÁCTICAS FOTOGRAFICAS ARTÍSTICAS

*La fotografía no reproduce la realidad.
En cambio, puede cuestionarla.*
— François Soulages (2005, 83)

En su génesis, la fotografía reemplazó tareas que antes estaban destinadas a la pintura. Pensemos que la primera función que asumió la fotografía fue la representación de personas por medio del retrato artístico y la representación del otro en la fotografía antropométrica.² Así, desde esta función específica, el recurso de la puesta en escena —la conjugación de los elementos que conforman la imagen (decorados, vestuario, posturas, objetos, iluminación, etc.)— se aplicó en ambas prácticas. Para el caso de estudio que aquí nos convoca, me centraré en la puesta en escena como recurso de las prácticas artísticas fotográficas contemporáneas. En este punto, cabe enfatizar el término *recurso*, ya que las prácticas artísticas fotográficas contemporáneas se realizan desde una diversidad de metodologías, una de las características que define a lo contemporáneo en el arte.

2 Pensemos que en un retrato fotográfico el retratado posee una voluntad o un conocimiento para darse a conocer por medio de una representación estética. Al contrario de la fotografía antropométrica, que no puede valorarse dentro de parámetros estéticos y no existe la voluntad del fotografiado para darse a conocer, sino que existe una voluntad externa por dar a conocer al representado.

Para continuar, es importante pensar cómo la historia de la fotografía se ha constituido a la sombra de la pintura, ello es un hecho inevitable. Los discursos esencialistas de varios movimientos fotográficos han buscado el establecimiento de las prácticas fotográficas como independientes de la relación de la fotografía con la pintura. No obstante, si se la piensa desde una historia de la representación, es innegable la relación estrecha que guardan la una y la otra.

Ahora bien, ahondemos en la especificidad de las prácticas fotográficas artísticas. La puesta en escena en la fotografía vino cargada con el espíritu de la teatralidad de la pintura. Pensemos en los primeros movimientos fotográficos como el pictorialismo, en el que se intentaba acercar a la fotografía al arte por medio del uso de escenas inspiradas en movimientos vanguardistas pictóricos, como el simbolismo o el impresionismo, o incluso inspirada en períodos anteriores como los prerrafaelitas. Soulages (2005, 85) considera que «los fotógrafos deben ubicarse en el mismo plano que los pintores para encarar la cuestión de la realidad; es una de las condiciones de posibilidad para ellos de hacer arte». Para Soulages, y también para otros autores, la captura de la realidad en la fotografía es inasible. De esta manera, por medio de las prácticas artísticas fotográficas, se abren puertas para plantearnos discursos críticos que interpelan a la realidad. Así, la puesta en escena fotográfica será un recurso eficiente para este fin.

De este modo, se propone el pensar en la puesta en escena devenida de la *mise en scene* teatral. María del Carmen Oleas (2013, 29), en su artículo «Fotografía: ¿arte o documento?», indica que la puesta en escena teatral, contraria al lenguaje realista que pretende no alterar la realidad a ser fotografiada, «implica todo aquello que el espectador puede ver, es decir, los elementos que el director puede modificar para crear un ambiente que será visible para el espectador». Es decir, los distintos elementos que componen una escena son puestos en cuadro por el director de la obra de teatro, guion, vestuario, escenografía, actores, iluminación, etc. En la puesta en escena fotográfica no habrá mayor diferencia en el método de producción teatral, excepto la inclusión de la cámara fotográfica y el hecho de que la relación del espectador con la puesta en escena se realiza por medio de la toma fotográfica y no en vivo, como en el teatro.

Por medio de la puesta en escena en la fotografía, el rol del artista se expande al de un artista/productor, el cual hace las veces de mediador

entre distintos grupos de trabajo, en función de sacar adelante la obra de arte, en nuestro caso de estudio, una fotografía. Este rol del artista/productor es característico de las formas de producción del arte contemporáneo y del cine, y no exclusivo de la fotografía. Los distintos grupos de trabajo pueden estar conformados por otros artistas, artesanos, técnicos que trabajan en conjunto para producir la obra y con base en un esquema de producción. Al respecto, Oleas (2013, 29-30) apunta un esquema de trabajo con el que se puede resumir la actividad en tres puntos, preproducción, producción y posproducción:

1. La preproducción: se trata de la construcción del espacio o de la escena a ser fotografiada; esto implicaría desde la limpieza del espacio donde se hará la foto hasta la construcción del set.
2. La producción: implica la influencia o manipulación del fotógrafo durante la fotografía, es decir, direcciones a los retratados o el uso de determinados lentes, iluminación o filtros en el momento de tomar la fotografía.
3. La posproducción: habla de cualquier alteración en la imagen fotográfica después de haber sido hecha la foto. En la actualidad, se habla de intervenciones digitales. Sin embargo, en la imagen fotográfica estas intervenciones pueden ser hechas en el proceso de revelado y de ampliación de la foto.

Al respecto, se añadirá al esquema planteado por Oleas que la preproducción no solo se trata del trabajo físico del quehacer de la foto, sino, también, es el que produce la gestación de la idea. Luego esta idea se socializa hacia el equipo de trabajo con el que se establecerá el plan de producción para la construcción de escenarios, vestuarios o hacer *casting* de actores, etc.

Dentro de esta forma de producción de la fotografía, bajo el recurso de la puesta en escena, el artista/fotógrafo posee el control de la imagen. Con elementos como la iluminación y la escenografía, podrá determinar el ambiente u hora del día en la que se lleva a cabo la escena. Con la pose y el uso del vestuario, el artista podrá ser más preciso al transmitir quién es el personaje que está retratado, nos dará pistas sobre su pasado y qué está haciendo ahora.

En las prácticas artísticas fotográficas, el uso de la puesta en escena se utilizó en movimientos tempranos como el pictorialismo; pero se ha manifestado con mayor fuerza desde la aparición de movimientos posmodernos en el arte, uno de cuyos ejemplos emblemáticos es el trabajo

de la artista norteamericana Cindy Sherman. Otros ejemplos que resultan son Joel Peter Witkin, Jeff Wall y Gregory Crewdson.

En el cuarto capítulo de este trabajo, se analizará la puesta en escena como recurso de las prácticas fotográficas artísticas en América Latina. Además de profundizar en la obra de tres artistas que en su obra muestran —o intentan mostrar— diversas identidades que conforman el territorio latinoamericano, planteando de esta manera a las prácticas artísticas fotográficas latinoamericanas como contrahegemónicas en función de las representaciones eurocentristas.

CAPÍTULO TERCERO

KITSCH LATINOAMERICANO: UNA FORMA DE ENTENDER LAS IDENTIDADES EN AMÉRICA LATINA

1. DEL BARROCO AL KITSCH LATINOAMERICANO

Para analizar las identidades representadas en las fotografías de Marcos López, Miguel Alvear y Nelson Garrido, cabe entender cómo las prácticas artísticas fotográficas latinoamericanas se asocian y trabajan con categorías culturales que sirven de herramientas de análisis sobre los contenidos de las imágenes. Pensando en la especificidad del estudio, el del campo del arte, cabe introducir a debate al concepto de *kitsch* como categoría cultural de utilidad para leer ciertas expresiones artísticas. Este concepto ha sido definido desde el plano teórico como la estética del *mal gusto*, y, desde lo ideológico, como el metalenguaje de los latinoamericanos. Lidia Santos (2001, 110), en *Kitsch tropical: Los medios en la literatura y el arte en América Latina*, indica que al hacer un acercamiento y traducción de la palabra *kitsch* al uso de la palabra *cursi* en América Latina,

lo *cursi* es siempre visto en forma despectiva, no solo estéticamente, sino también, y sobre todo, socialmente. En conjunto estas palabras atribuyen al

fenómeno cursi la propiedad de metaforizar el sentimiento de marginalidad con respecto a la cultura occidental, propio de la cultura latinoamericana.

De esta manera, cabe plantear el pensar al *kitsch* en tres momentos: 1. En el momento de su surgimiento, devenido del barroco y como respuesta a este; 2. En el momento que se establece en pleno auge industrial y el cual es criticado desde las posturas hegemónicas del arte culto eurocentrista; y, 3. El planteamiento del *kitsch latinoamericano*.

Así, primero es preciso pensar al *kitsch* como un derivado del barroco. Considerando que el barroco se estableció desde el arte como el lenguaje de la Conquista, en un inicio el lenguaje de las coronas europeas, que posteriormente se adoptó en América Latina, enriqueciéndose del vasto sistema cultural al que dominó. Ahora bien, pensemos en la genealogía que hace Santos sobre el desarrollo del *kitsch* a partir del barroco en su artículo «Kitsch y cultura de masas en la poética de la narrativa neobarroca latinoamericana». Para la autora, «en las cortes europeas, el barroco se desarrolla como una manifestación del buen gusto» (Santos 1998, 343). El análisis de Santos continúa de acuerdo con los estudios de José Antonio Maravall (citado en Santos 1998, 341), quien aduce que «lo *kitsch* surge en el barroco, ya que de este, siendo una cultura dirigida, necesita de la manipulación de las masas campesinas recién llegadas a las ciudades». Según Santos, Maravall se equivoca en la cronología de los eventos, mas no en «relacionar la génesis del *kitsch* con el establecimiento del gusto cortesano del siglo XVII» (341). Para esta autora, el *kitsch* surge y «representa [...] la emergencia de los grupos que, por el poder del dinero, ascienden a la élite rechazando el ser que hasta entonces la caracterizara» (343).

Con esto, queda claro que el *kitsch* se origina en el barroco europeo. Este se consolida en función de los intereses del surgimiento a las élites de personas de clases sociales medias y bajas, lo que supondría una tensión de un sistema cultural (bajo) en contraposición a uno (alto). Sobre el gusto, Santos dice (2001, 105): «Lejos de ser una expresión de una subjetividad, el gusto refleja, según Bourdieu, la interiorización de la lucha de clases».

Como enuncié, el barroco se estableció en las Américas como el lenguaje de la Conquista. Para Jorge Luis Marzo (2010, 256), en *La memoria administrada: El barroco y lo hispano* el barroco es

el espíritu estilístico que permite la integración. Ni el neoclasicismo ni el renacimiento ni la modernidad han sido capaces. En América, gracias al barroco, todos los componentes sociales habrían podido expresarse en una suerte de espacio común: españoles, criollos, indios, negros y mestizos.

Pensemos que por medio del barroco americano perduran símbolos que se mezclaron con otros europeos por medio del sincretismo; esta supervivencia de un mundo simbólico complejo podría pensarse como un aspecto positivo del barroco. De esta manera, el barroco en América, y en el caso quiteño, floreció en términos estéticos frente al barroco europeo. Los ejemplos en las iglesias del barroco quiteño son numerosos: se sirven cuyes en la última cena o el Inti (Sol) majestuosamente decora las entradas de luz que iluminan a los crucifijos. Estos símbolos, sin embargo, son administrados por el discurso del barroco. Están ahí, no como actos de resistencia de lo indígena, sino como formas de una *integración* forzada. El barroco es sinónimo de mestizaje, es sinónimo de la formación de la América mestiza. Como dice Marzo: «El barroco americano no sería una mera extensión transformada del barroco europeo, sino la manifestación misma de lo americano, del principio del «pueblo mestizo» (260).

Ahora bien, para continuar con el devenir histórico del *kitsch*, se revisará las críticas que recibe desde los posicionamientos de las vanguardias artísticas europeas o norteamericanas, que lo consideran amenazante. Una primera crítica se hace en el texto de Clement Greenberg de 1939, *Avant Garde and Kitsch*, sobre el *kitsch*, las vanguardias modernas y el contexto de la época del surgimiento de los Estados autoritarios fascistas. Greenberg (2002, 25) escribe sobre el estado político del *kitsch* en contraposición a las vanguardias artísticas lo siguiente:

El estímulo del *kitsch* no es sino otra manera barata por la cual los regímenes totalitarios buscan congraciarse con sus súbditos. Como estos regímenes no pueden elevar el nivel cultural de las masas —ni aunque lo quisieran— mediante cualquier tipo de entrega al socialismo internacional, adulan a las masas haciendo descender la cultura hasta su nivel.

Es conveniente conocer que a Greenberg le interesaba ejercer la crítica e indagar la historia del arte norteamericano y europeo, y sobre todo, poseía particular interés en establecer la cúspide de las vanguardias artísticas, que sería el expresionismo abstracto norteamericano con

su exponente Jackson Pollock. En ese sentido, el *kitsch*, para Greenberg, se contrapone a un arte elevado representado por las vanguardias artísticas, y solo este puede ser crítico con respecto a posturas políticas y Estados autoritarios. El *kitsch*, sin embargo, es una herramienta para que el mensaje autoritario se disemine de manera más fácil a una masa de gente sin sentido crítico que, como ya habíamos visto, solo aporta el arte elevado. Una segunda crítica se obtiene por la definición, más actual, de Peter Broker (2002, 148), en su *Glosario de la teoría cultural* que dice que el *kitsch* es

un objeto cultural o un ícono manifiestamente de «pobre» o nada de gusto [...] o la preferencia tímida y provocativa por un objeto de esa naturaleza desafiando las convenciones del «buen gusto» o del «arte mayor» [...] El *kitsch* valora los objetos que son «tan malos que resultan buenos» [...] Por lo tanto desafía las distinciones recibidas entre lo que es arte y mercadería de consumo masivo, aunque es propenso a otorgar valor a objetos populares por única vez más que a los de producción masiva, o a ejemplos selectos, extravagantes, de estos últimos [...] Premia lo excéntrico y lo estético, por consiguiente, en un mundo de basura desechable de baja calidad [...] Los objetos *kitsch* son lo opuesto a las bellas artes, pero su reconocimiento como *kitsch*, de hecho, requiere una sensibilidad sofisticada —por parte del observador o el coleccionista en lugar de su productor o usuario original.

Sobre la base de lo descrito por Greenberg y Broker, una vez más se produce la tensión entre los *gustos* de la alta cultura y la baja cultura que —como hemos visto—, sucedió en el barroco europeo. Esto genera una reflexión sobre las características subversivas del *kitsch*, pensadas desde un sentido positivo, dado en cómo las clases emergentes o excluidas pueden establecer otras formas de arte que se posicionan ante las hegemónicas y las subvierten. Santos (2001, 112), en *Kitsch tropical*, habla sobre el pensamiento de Umberto Eco y manifiesta que «Eco percibe la cultura como un proceso donde, al contrario de lo que pensara Greenberg, no se separan vanguardia y *kitsch* como comportamientos estancos, sino que se intercambian como instancias de ese proceso». Pensemos que esta subversión o este «intercambio», como propone Eco, se da finalmente en la última vanguardia norteamericana, que es el *pop art*, con la inclusión de las cajas de Brillo, de Andy Warhol. En este caso, el *kitsch* logra el estatus de arte elevado, y produce una ruptura en la forma de producir y entender el arte occidental. Para Santos (1998, 343),

el barroco también se consolida como la primera vanguardia artística, así, el *kitsch* vendría a configurarse como un elemento subversivo que rompe las barreras impuestas por la alta cultura en las prácticas artísticas de distintas épocas.

El *kitsch* surge en el barroco para causar tensiones en el barroco europeo, y posteriormente, en las vanguardias históricas europeas y norteamericanas. Pero ¿podemos darle a este la categoría de contrahegemónico latinoamericano? En este punto es importante y necesaria la diferenciación que hace Serge Gruzinski sobre el *kitsch* latinoamericano contemporáneo en oposición al *kitsch* norteamericano o europeo del siglo xx. Para Gruzinski (citado en Santos 1998, 347), el *kitsch* latinoamericano es «el resultado de una recepción fragmentada de dos culturas presentes [...]. Una forma de combinar, re-contextualizar (deformar) fragmentos culturales dispares para organizar así nuevos marcos de referencia en medio de la realidad caótica». De esta manera, el *kitsch* latinoamericano es útil para pensar que es una categoría cultural propia del campo del arte que surge y subvierte a otro sistema alto de la cultura, para el barroco, en primera instancia, y luego para las vanguardias históricas que se plantean dentro de la estética de la autonomía.

En consecuencia, el *kitsch* latinoamericano es un lugar de encuentro de dos o más culturas que se combinan en función de presentar una nueva visión crítica, de lo latinoamericano y de lo hegemónico occidental por medio del arte. En ese sentido, cabe pensar que el *kitsch* latinoamericano incluye o puede incluir como características otras categorías culturales. Esto para construir un lenguaje que permita dialogar sobre las diversas identidades latinoamericanas, para efecto de este estudio, las prácticas fotográficas artísticas latinoamericanas.

De esta manera, se conectará al *kitsch* latinoamericano con la categoría de la heterogeneidad, de Víctor Vich. Él plantea que la idea de cultura como una práctica reguladora universal se ha deshecho por pensar a las culturas como procesos heterogéneos, múltiples y diversos. La distinción de la alta cultura y la baja cultura es, para Vich (2001, 30), reflexionando sobre Gramsci, un «espacio en lucha por el significado hegemónico». La cultura es un espacio que no se encuentra en armonía, sino es una «lucha política» (30), es un espacio en tensión y en constante cambio, que elude la homogenización hegemónica. Para el desarrollo de su propuesta, Vich analiza la categoría de la transculturación de

Ángel Rama, como el lugar de contacto en donde las culturas se ven afectadas y en donde se produce una nueva «identidad heterogénea e inestable» (31). Aun así, como apunta Vich, existen elementos que se resisten y no se transculturán, no se afectan sus significados e ingresan como elementos externos, diferenciados, en diálogo con otros elementos culturales.

2. KITSCH LATINOAMERICANO E IDENTIDAD

Para continuar con el análisis propuesto en esta investigación, se plantea la pregunta: ¿al hablar de *kitsch* latinoamericano es posible hablar de identidad latinoamericana? Para contestar esta pregunta, cabe definir primeramente a la identidad. Para este propósito se utilizará el concepto de Paul Ricoeur (1996) de *identidad narrativa*, al que recurre Eugenia Díaz Cotacio en su ensayo «Construcción de la identidad por medio del discurso». Ella resume a la identidad, de acuerdo con Ricoeur (citado en Díaz 2010, 127), de la siguiente manera:

Un constructo narrativo que le permite al individuo definirse y construirse a sí mismo. Ella adquiere una categoría práctica a través de la narración, pues narrar se convierte en una acción realizada por alguien que relata o representa su propia vida, que siempre está imbricada por la vida de los demás. Cada historia narrada construye la identidad de cada personaje.

Esta definición sirve para establecer que la identidad se construye en función de la narración y de la representación, la propia y la realizada por terceros, y que no puede ser entendida como algo esencial o inmóvil. De esta manera, la definición de *identidad narrativa* se configura en torno al elemento de la narración (temporalidad-otredad), relacionada con la identidad propia, con la del *uno mismo* llamado ídem. De la relación de estas dos surge la identidad del *sí mismo*, *ipse*. En otras palabras, la relación ídem-*ipse* está mediada por la temporalidad del relato, en ese sentido se conforma como lo propone Leonor Arfuch (2005, 27), como la «diferencia entre una identidad sustancial o formal y la identidad narrativa».

Ahora bien, para empatar conceptos, se puede definir al *kitsch* latinoamericano desde las características que lo conforman como arte, como un discurso narrativo. Al respecto, he mencionado anteriormente que

se ha entendido al *kitsch* como el metalenguaje de lo latinoamericano. Esto último podría indicar que lo latinoamericano puede ser entendido desde un esencialismo identitario. Sin embargo, el *kitsch* latinoamericano se plantea como un discurso representacional heterogéneo que puede incluir en su discurso la representación de diversas identidades. Esto lleva a pensar en la definición de Stuart Hall (1996, 17) sobre las identidades:

las identidades nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos.

Estas identidades diversas, «fragmentadas y fracturadas», corresponden al discurso del *kitsch* latinoamericano, que, desde su capacidad narrativa y sus características subversivas, empata con la idea de Ricoeur (citado en Díaz 1996, 127), que expresa que los individuos pueden definirse y construirse a sí mismos. Por medio de esta autodefinición identitaria diversa, producto de la narración, podríamos ligar a la idea de *kitsch* latinoamericano con identidad.

CAPÍTULO CUARTO

IDENTIDAD Y DIVERSIDAD EN LAS PRÁCTICAS FOTOGRÁFICAS DE LÓPEZ, ALVEAR Y GARRIDO

En este capítulo analizaré la obra de tres fotógrafos/artistas latinoamericanos, Marcos López (Argentina), Miguel Alvear (Ecuador) y Nelson Garrido (Venezuela). La selección de los artistas y sus obras se basa en el estudio sostenido de la identidad cultural dentro de sus prácticas artísticas. Otro factor determinante es el modo de producción de los trabajos de los autores, realizado mediante puesta en escena fotográfica. El trabajo de López, Alvear y Garrido es emblemático de la producción artística de cada país y esto permitirá hacer un corte por región para pensar cómo se manifiesta el *kitsch* latinoamericano en las prácticas artísticas del continente.

1. POP LATINO: LA FOTOGRAFÍA DE MARCOS LÓPEZ

Marcos López es un artista argentino, nacido en 1958 en la provincia de Santa Fe. Su propuesta fotográfica retrata la cultura popular³

3 Para Manuel Kingman (2012, 17), el concepto de cultura popular es útil para poner en diálogo al arte con los diferentes contextos sociales, y las visualidades y sonoridades que se encuentran en el ámbito de lo cotidiano. Desde este punto de vista, me

argentina y latinoamericana. La obra de López se divide en algunas series que el fotógrafo trabaja desde 1978, entre las que destacan *Subrealismo criollo* y *Pop latino*. Analizaré esta última para hablar de identidad y de diversidad. El trabajo de López se enmarca dentro de las prácticas artísticas fotográficas latinoamericanas que, como se ha planteado, encuentran su rumbo en la capacidad de comunicar y transmitir sensaciones, saberes, tradiciones y costumbres no ligadas necesariamente a la tradición cultural estética europea o a estrategias artísticas para (re)significar y transformar esta tradición. Es claro que las prácticas artísticas fotográficas a las que se refiere este estudio son las que López hace por medio de la puesta en escena y en las que utiliza al *kitsch* latinoamericano como el lenguaje visual de sus representaciones.

El nombre *Pop latino*, como dice el autor, nace de «algunos periodistas o críticos de arte, primero para definir un tipo de fotografía que empecé a hacer en los años 90 [...]. Con colores estridentes, influencia de la publicidad, como una especie de Warhol del subdesarrollo» (López 2013). En *Pop latino*, López trabaja de dos formas desde las tomas realizadas por medio de la fotografía documental. En estas prácticas fotográficas se reflejan escenas en vivos colores que recuerdan pasajes de la historia popular de América Latina. Una botella de la gaseosa peruana Inca Kola está representada a la manera de una sopa Campbell de Andy Warhol, no obstante, como dice López (2013), «es como una sopa Campbell subdesarrollada». En la fotografía «Atrapados por las fuerzas del mal» (1997), vemos la imagen del Che Guevara, a quien un hombre con máscara plástica de lagarto sostiene de la cabellera mientras le apunta con una pistola de agua anaranjada. Todo esto mientras desde la esquina los mira un Fidel Castro de plástico y, en el fondo, se ve el famoso planetario de Palermo en Buenos Aires. El mismo Fidel Castro de plástico regresa en *El jardín botánico* (1993), en donde lo vemos con su pistola de plástico y con una amplia sonrisa artificial, transitando por un paisaje tropical rodeado de dinosaurios en miniatura.

gustaría pensar en una definición de cultura popular que explique la práctica artística de los autores que estudiaré. Para García Canclini (2000, 8), por ejemplo, lo popular designa la posición de ciertos actores en el drama de las luchas y las transacciones. Por eso, sugiere pasar de una caracterización épica de lo popular a otra teatral o melodramática. De esta forma, las representaciones artísticas que analizaré podrían calzar en un posicionamiento de los artistas dentro de lo popular como de lo cotidiano.

En otras imágenes vemos a la reina nacional de la frutilla o la del trigo. También aparece Gardel preparando un asado con vino en una terraza porteña o asediado por *fans* en la salida de un canal de TV. Se observan también camisetas de la selección argentina, del Boca Juniors; se ve de nuevo al Che Guevara en la camiseta de un conductor de un taxi en La Habana... Entre estos, se ve también una tipografía de gráfica popular, luchadores de la Arena México, María Lionza y las tres potencias y, además, Borges en la República de los Niños, todos ellos son parte de la serie *Pop latino*.

Ahora, se ubicará las fotografías en función de la definición del *kitsch*, de acuerdo con Brooker. Detalles como los colores estridentes, la tipografía de la gráfica popular hecha a mano y los manteles plásticos sobre las mesas en los restaurantes de hamburguesas de plaza Constitución muestran una América Latina definida por la obra de López (2013) como *kitsch* por excelencia:

Del Río Bravo para abajo, cualquiera hace lo que le da la gana. Ya no hay fronteras, en la Argentina se puede encontrar la misma identidad gráfica que en el mercado de Sonora en México D. F., en las discotecas de la selva peruana en Iquitos el que atiende el bar tiene la camiseta del Barcelona, la verdadera camiseta del Barcelona es la camiseta falsa, la que se usa en América Latina, en Irán, en Arabia, la que vale cinco dólares. Y la tipografía del Barcelona está en los bares de Constitución que es el barrio donde yo vivo en Buenos Aires, en el mercado de Paraguay, en el mercado Vero- peso creo que es ese en Belem do Para.

La América Latina de López se resiste al buen gusto, reside verdadera y radicalmente en el *mal gusto* del *kitsch*. Como lo explica con su ejemplo de la camiseta falsa de un equipo de fútbol, existe la copia (América) que se contrapone a una original (Europa). Así también, existe un símil entre la práctica de López en el campo del arte. Tenemos a la fotografía (copia) que se coloca en contraposición a la pintura (original), o tenemos a la baja cultura contrapuesta a la alta cultura. Empezaríamos a pensar que existe un patrón de resistencia a una forma de arte *elevada* por la fotografía como técnica y de sus contenidos indiciales en la obra de López.

Ahora bien, al pensar en la definición del *kitsch* latinoamericano, como el lenguaje de las puestas en escena de López, se profundiza este

análisis al trabajar con una imagen de la serie. Propongo trabajar con la fotografía «Suite bolivariana» (López 2009).

En la panorámica de López se puede observar que la escena se lleva a cabo en una terraza, en la vivienda del autor en el barrio de Constitución, en Buenos Aires. La fotografía está captada a color, sus tonos mantienen una rica viveza, no son naturales, son estridentemente vivos. La composición de la imagen está hecha a manera de un friso, y los sujetos y objetos están dispuestos de manera que todos tienen un primer nivel de importancia. Asimismo, tenemos desde la base de la fotografía una serie de copias de obras del artista estadounidense Andy Warhol. Se puede distinguir en su obra, de forma muy clara, las cajas Brillo o las Latas de sopas Campbell, o retratos de gente famosa, incluyendo al propio Warhol. Estos objetos están en un segundo plano, mientras que en primer plano de base se encuentra una gran pila de mazorcas de maíz.

Sobre las obras de Warhol, a manera de una montaña, hay seis mineros bolivianos que escalan las obras del máximo exponente del *pop art* norteamericano y, al emular el desembarco de las tropas norteamericanas en Iwo Jima, llevan en hombros un asta con una *whipala*. Sobre la pila de mazorcas está una piscina plástica, llamada *pelopincho* —por su marca— en Argentina, que se usa tradicionalmente para combatir el calor de la ciudad durante los meses de verano. Sobre esta flotando imágenes icónicas de la historia argentina, Juan Domingo Perón y Eva Perón. Las imágenes son de yeso, material con el que tradicionalmente se hacen las imágenes de la religiosidad popular (copias) que se veneran a lo largo de Sudamérica y están colocadas sobre boyas que las permiten flotar.

Una figura cercana al centro de la composición es la que ocupa un imitador de Carlos Gardel, quien, vestido elegantemente de frac, mira directamente a la cámara y vierte agua en la piscina plástica. Desde el primer plano hasta un tercer plano de la imagen, se ve a cinco jugadores de baloncesto en pleno juego y con camisetas de distintos clubes de la liga estadounidense NBA. En los planos finales de la imagen se ve un gran mural, en el cual de izquierda a derecha, se observa la cordillera de los Andes en cuyo centro se ubican un asador y un hombre que prepara el tradicional asado argentino, el mismo está vestido con una camisa a cuadros, short, sandalias y gafas, cerca de la tradicional piscina del verano porteño. El mural continúa con la imagen de Evo Morales,

presidente de Bolivia; Moctezuma acompañado de un jaguar; el Che Guevara; el aro de baloncesto con el logo de los Chicago Bulls; Hugo Chávez; la bandera de Venezuela, y tras este, se ubican Simón Bolívar y José de San Martín, libertadores de América. La imagen se cierra en la parte superior con ropa colgada en un tendedero, unos pilares que sostienen unos tanques de agua, y se puede ver el cielo y el fondo de la ciudad como telones en el último plano visible.

En «Suite bolivariana» no se puede ver la pretensión de definir esencialmente una identidad de lo latinoamericano. Y pensándola desde el *kitsch* latinoamericano hay estudios heterogéneos que permiten pensar en los significados que contiene la imagen. De esta manera, primero el uso de la identidad narrativa es claro en la fotografía de López. Las diversas identidades que contiene la imagen son fácilmente reconocidas por la mediación de un discurso narrativo, dado por la historia o la cultura popular. Reconocemos a los políticos debido a la sobremediatización de su imagen, se sabe quiénes son los libertadores por los libros de historia de la escuela o reconocemos el yeso en los bustos de los Perón porque la abuela tenía uno del Divino Niño o del hermano Gregorio.

El uso del *kitsch* latinoamericano es claro en los símbolos utilizados en los distintos elementos de la fotografía de López. Un ejemplo contundente son los mineros escalando la obra de Andy Warhol. Este es un referente importante de la serie *Pop latino* que finalmente es conquistada por los mineros bolivianos que traen la *whipala* a cuestras para sembrarla como símbolo de dominación o de contraconquista cultural. El *pop* como nueva tierra de conquista y la *whipala*, con sus vivos colores, como símbolo de resistencia. En «Suite bolivariana» se puede observar una vez más la idea del *kitsch* latinoamericano, en contraposición a las vanguardias europeas o norteamericanas, incluso subvirtiendo al propio *kitsch* occidental. De este modo, en la escena se encuentra la combinación de los fragmentos culturales para, como dice Gruzinski (citado en Santos 1998, 347), organizar nuevos marcos de referencia.

Ahora bien, el uso del *kitsch* en la obra de López, según David Foster (2004, 82) en su texto *Kitsch argentino: La fotografía de Marcos López* es:

Lo *kitsch*, no obstante, tiene otra dimensión, y es que sirve de instrumento para la crítica cultural, como una modalidad que puede funcionar para problematizar lo estético [...] y, de maneras cada vez más densas, problematizar y deconstruir a un sistema de representación artística.

Es necesario anotar que la obra de López circula en el mundo del arte, en bienales internacionales, ferias, galerías. A partir de la circulación se lleva a cabo la idea de la deconstrucción y de la crítica cultural que menciona Foster. La obra de López no circula en ámbitos populares, quizás con las excepciones que él ha mencionado, como es el ejemplo de la obra «Asado en mendiolaza», en 2001. Esta ha sido *pirateada* y utilizada en restaurantes populares de parrilla en Buenos Aires.

De esta manera, la obra de López, si bien se ha nutrido del lenguaje de lo popular para componer su imaginario, no es parte de este. No por su lenguaje sino por su sistema de circulación, exclusivo del mundo del arte. Para Santos (1998, 349), el *kitsch* viene a ser un metalenguaje que subvierte el orden establecido, es así que explica: «[el *kitsch*] ofrece un repertorio de gustos que permite incluir todo lo que ha sido rechazado por el buen gusto impuesto por el iluminismo».

De esta manera, en la obra de López, se puede pensar que el *kitsch* latinoamericano se establece como un *ethos* decolonial, en tanto transforma el pensamiento (concepto), la producción y, finalmente, el consumo de la obra de arte contemporáneo latinoamericano. Este proceso de transformación se da en tanto la utilización del *kitsch* latinoamericano subvierte al mismo lenguaje del arte contemporáneo eurocentrista. Como dice Santos, este «metalenguaje» posee la cualidad de incluir lo rechazado por el buen gusto (añadiría que incluye lo invisibilizado), lo no pensado, lo no vivido, lo intangible por el pensamiento y el arte contemporáneo eurocentrista.

El *kitsch* vive tres momentos desde su respuesta al barroco europeo, seguido de su respuesta al arte culto europeo y, finalmente, el establecimiento del *kitsch* latinoamericano. En este último momento, y por la utilización del *kitsch*, como la gramática de su lenguaje visual al componer sus obras, es que el trabajo de López se dispara a lecturas críticas que abordan, desde su propia esencia de obra de arte, a críticas mayores del sistema político argentino o de la estrecha relación de la denominada *cultura andina*. Esto en la medida que está atravesada por una coyuntura política ligada por un neopopulismo caudillista, cuyos referentes inmediatos descansan sobre boyas en la piscina *pelopincho*, en la terraza del autor.

Para finalizar, cabe pensar que la circulación de la obra de López en el mundo del arte subvierte códigos intrínsecos en el arte inserto en el

sistema de la alta cultura; al mismo tiempo, cabe plantear la duda de si finalmente la obra de López es reabsorbida por el sistema mundial del arte como un discurso mayor.

2. MEC POP. LA FOTOGRAFÍA DE MIGUEL ALVEAR

Miguel Alvear es un artista visual nacido en Quito, Ecuador, en 1964. Su trabajo abarca exploraciones sobre la identidad nacional, la cultura popular, los relatos coloniales y los procesos migratorios. Estas obras se han realizado mediante la puesta en escena fotográfica, el video arte o el cine de docuficción. Entre estos trabajos se destacan las series *Señas particulares*, *MEC POP*, *Hoy encontré un lugar*, o las películas *Blak mama* (2009) y *Más allá del mall* (2010).

Para trabajar en lo propuesto por esta investigación, se analizará la serie *MEC POP*. Esta serie se ha realizado desde las prácticas fotográficas artísticas latinoamericanas, bajo el recurso de la puesta en escena, su lenguaje visual está planteado a través del uso del *kitsch* latinoamericano. *MEC POP* fue creada en el año 2003, como parte de un evento planteado por la curadora María del Carmen Carrión para el Museo de la Ciudad de Quito. Este proyecto de investigación y de producción artística, llamado Divas de la tecnocumbia, incluía el trabajo de Jorge Espinosa (artista visual y sonoro) y de la agrupación de rock La Grupa, quienes tocaban canciones junto a Hipatia Balseca, exponente representativa del género de la tecnocumbia de la época. Con el conjunto de expositores se planteó hacer un recorrido de la exhibición por distintos barrios de Quito, para terminar la exhibición en las salas del Museo de la Ciudad. Cabe decir que la primera parte se llevó a cabo, pero la muestra final no se presentó en el Museo de la Ciudad, ya que la exhibición fue cancelada el día de su inauguración por María Mercedes Carrión, directora del museo en esa época.

No obstante, cabe preguntarse ¿qué mostraban las imágenes de *MEC POP* para que la dirección del Museo de la Ciudad censurara su propio proyecto? Divas de la tecnocumbia y, sobre todo, *MEC POP* causaron tensiones entre lo que se percibía como el arte apto para un museo, contra expresiones devenidas de la cultura popular con un fuerte contenido *kitsch* visual, que se oponían al primero. No solo la dirección del museo manifestó el rechazo, sino también algunos de los

espectadores de las fotos y, en algunos casos, las mismas personas representadas en las fotografías. Según Manuel Kingman (2012, 135), en su libro *Arte contemporáneo y cultura popular: El caso de Quito*, la propuesta de Alvear «funciona a la manera de un *collage* en que el artista yuxtaponen a su antojo elementos heterogéneos; así, frases populares sacadas de contexto son utilizadas para construir la narrativa de cada fotografía». Este enunciado de Kingman se basa en las declaraciones originales del artista, sobre sus intenciones con el proyecto:

Miguel Alvear explica que el origen de esta serie fotográfica se halla en una fascinación por los espacios de los buses de transporte urbano, «me atraía el “champús” decorativo de las busetas y autobuses —alfombras, *stickers*, televisiones, águilas, luces, gestos obscenos e iconografía religiosa, lemas trascendentales (solo dios sabe mi destino) y provocativos (sonríe, tu mujer me ama)— pero sobre todo, me fascinaba la intencionada tensión erótica que conseguían provocar entre (y me incluyo) los usuarios masculinos, las azafatas de algunas compañías apretadas en ajustadas prendas traslúcidas y minifaldas arrugadas» (Alvear citado en Carrión 2013).

Alvear (citado en Carrión 2013, 68), reflexionando sobre su propuesta diez años después de su creación, dice:

Para este proyecto propuse una serie de doce fotografías para el calendario de la Cooperativa de Transportes Marco Polo, que tenían por tema un cruce entre el universo simbólico de la tecnocumbia —fenómeno musical de consumo popular— y la visibilidad del transporte popular. Las modelos de las fotos son conocidas intérpretes del género y los modelos, choferes del transporte urbano.

A pesar de que las declaraciones del artista sobre su obra se establecen en tiempos disímiles, cabe hablar sobre sus intenciones iniciales con el proyecto. La primera declaración, emitida en el momento de la creación, denota el manejo de un método para la creación de las fotografías basado en la fascinación. El artista se *fascina* por el mundo de la cultura popular que se vive en el transporte urbano quiteño, un mundo otro, del cual se apropia de frases y elementos para crear la ficción que es *MEC POP*. En ese sentido de apropiación por fascinación, la crítica de Kingman tiene asidero: en un primer momento puede parecer que el uso de elementos culturales, en efecto, es antojadizo. El artista se apropia de elementos culturales disímiles, sin embargo, estos, que son

introducidos en cada fotografía de la serie, distan de estar desprovistos de sentido por sí mismos, cada elemento posee un significado a ser leído con detenimiento.

De esta manera, en *MEC POP* se desplegaron una serie de recursos de la puesta en escena fotográfica para construir las imágenes a manera de relato. Con fuertes referencias a la historia del arte europeo, estas imágenes fueron creadas en conjunto con elementos que integran la cultura popular. Sobre el recurso de la puesta en escena, la curadora de *MEC POP* María del Carmen Carrión (2013, 68), dice: «El estudio fotográfico recobra la teatralidad de los estudios del siglo XIX, en donde el decorado, además de remitir a los falsos horizontes y cortinajes decimonónicos se asemejan a una locación de rodaje».

En las fotografías se ve a cantantes como Azucena Aymara, que hace las veces de Salomé. Ella sostiene la cabeza de dos chóferes en sus manos. En otra imagen hay una composición grupal de las integrantes del conjunto Tierra Canela, quienes hacen una pirámide sobre un carrito de plástico manejado por otro chofer, en cuyo parachoques reza la frase Papi 10. Lorena la Morena y María de los Ángeles comparten una escena erótico-lésbica en una mecánica, y Grace Carrillo es secuestrada por un motociclista emulando las pinturas de Tiziano y Guido Reni (91). Darinka es retratada en medio de una silueta de luz de neón, e Hipatia Balseca, es retratada junto a su madre y a periodistas del programa televisivo de música *10/10*.

Ahora se analizará más detenidamente los elementos que componen la serie. Claramente, se puede ver que en la puesta en escena de las imágenes que componen *MEC POP*, se destaca, sobre todo, la presencia de las cantantes de tecnocumbia con sus vestuarios y también los chóferes de la compañía de transporte. La escenografía no deja de ser importante, pero en la mayoría de las fotografías pasa a un segundo plano. Los cuerpos, las posturas y sus vestimentas son los elementos claves en *MEC POP*, y se convierten en medios en los que se transmiten las nociones de cultura popular que contienen las imágenes.

En otras palabras, este acercamiento a la cultura popular no se dará por el reconocimiento de elementos icónicos artísticos, como en el caso de las fotografías de López. En este caso, el acercamiento a la cultura popular se dará en la utilización de la representación del cuerpo de las cantantes de tecnocumbia, que se configura como un icono de lo

popular. Esto supondría un conocimiento previo (musical y visual) por parte del espectador para la comprensión de estas imágenes. Este es un conocimiento que está mediado por un gusto, el cual determinará la pertenencia del tipo de arte.

Para profundizar en el análisis, y pensando en cómo actuaría el *kitsch* latinoamericano en las fotografías de Alvear, se seleccionó una imagen de la serie: «Si la envidia fuera de oro, tú ya serías millonario» (2009). La composición de esta imagen es relativamente sencilla. La cantante Patty Ray está de pie sobre el altar de la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles, ubicada en lo que ahora es el Museo de la Ciudad. Ella ocupa el centro de la composición, tiene los brazos levantados y el rostro sonriente. Viste con botas negras bucaneras de tacón alto, medias nylon color carne, shorts y top negros de poliéster con cadenas y tachuelas plateadas que le dan el aspecto de una rockera, miembro de una pandilla de motociclistas norteamericana. También tiene puesta una gorra negra de corte aviador y una boa con enlaces rosa que contrasta con la imagen de chica ruda. Lleva un guante en la mano derecha y en la izquierda un brazalete negro con tachas plateadas. En el fondo está el altar de la capilla, de estilo barroco y forrado con pan de oro. A los costados del gran macizo de oro se hallan dos ángeles tallados en madera y policromados, que son testigos de la escena. Los colores de la fotografía son brillantes, pero no saturados. La iluminación produce pocas sombras, generando una imagen con poco volumen en el cuerpo y con detalles del labrado en el fondo barroco.

Lo que se conforma como *kitsch* latinoamericano en esta imagen es la representación cuerpo-vestimenta en relación con el escenario barroco. Recordemos lo que para Gruzinski (citado en Santos 1998, 347) es la definición del *kitsch* latinoamericano: «El resultado de una recepción fragmentada de dos culturas presentes [...]. Una forma de combinar, recontextualizar (deformar) fragmentos culturales dispares para organizar así nuevos marcos de referencia en medio de la realidad caótica». En este caso, se puede hablar de distintos niveles de culturas que se combinan. Un primer nivel será la subcultura norteamericana de las pandillas de motociclistas de los años 50, expresada en la vestimenta negra, con las cadenas plateadas y el sombrero militar. Cabe recordar que esta subcultura surge como una forma de protesta al *American Way of Life* en los Estados Unidos de la posguerra. Se configura posteriormente

como parte de la cultura popular norteamericana, cuyo imaginario de rebeldía se ha diseminado en el cine y la televisión en todo el mundo por medio de las industrias culturales de entretenimiento. Para Margarita Alvarado y Peter Mason (2005, 8), «la vestimenta y el traje operan como indicador social y étnico, relacionando al sujeto con diferentes realidades sociales e históricas, así como también revisten al individuo de un estatus donde se fija parte de su propia identidad».

Un segundo nivel cultural es la expresión de la tecnocumbia como género musical que conforma una subcultura, de la cual Patty Ray es una representante icónica y la encarna en su cuerpo y su pose. Esta subcultura es parte de la cultura popular ecuatoriano-latinoamericana, cuyos orígenes se remontan a la cumbia villera argentina, con la cantante Gilda como su máxima exponente. Como se ha mencionado en páginas anteriores, este tipo de expresión musical es entendida como popular, lo que la contrapone a otras expresiones musicales cultas.

Cabe pensar que lo descrito se pone en escena en una iglesia barroca del siglo xvi. El sentido del uso de este escenario está claro, ya que el barroco se había conformado como el lenguaje de la Conquista. En la puesta en escena de Alvear —hoy—, el barroco es el escenario de la contraconquista, que vendría a ser el *kitsch* latinoamericano. Esto es posible si se piensa en la descripción de los elementos, no como una reivindicación de lo indígena-popular, sino como el devenir de la diversidad de identidades en América Latina. En la fotografía, el uso del escenario barroco será el lugar en el que se presenta una nueva visión crítica de lo latinoamericano y de lo hegemónico occidental por medio del arte.

Luego de este análisis, está claro el porqué de la censura en el espacio del Museo de la Ciudad, pues el *kitsch* latinoamericano actúa subversivamente para trastocar los valores establecidos en la alta cultura y se constituye en una forma de entender las identidades diversas en América Latina. Como dirá la crítica de arte cubana Guadalupe Álvarez (2013, 70): «Cuando estas realidades hallan coherencia en la materialidad de la imagen producen una especie de cortocircuito al confrontarse con el espacio que aparentemente, separa a estos repertorios».

En la obra de Alvear, el *kitsch* se constituye como la gramática y se conforma de igual manera que en la obra de López, como un *ethos* decolonial que transforma/descoloca los ciclos tradicionales de

gestación-producción-consumo del arte. En *MEC POP* fue evidente que la obra provocó una transformación al soportar la censura en el Museo de la Ciudad; el gesto decolonial del *kitsch* latinoamericano puso en evidencia a un conjunto de prácticas coloniales que aún se reproducían en las instituciones culturales de la ciudad y en algunos de los espectadores. Sobre todo, cabe anotar que una transformación radical se da en el modo de consumo de la obra de arte, la que anteriormente solo se entendía desde parámetros puramente estéticos a una lectura actual que se presenta como reflexiva, basada en la *aisthesis* de Mignolo. Con esto, no se quiere decir que una obra de arte no contenga parámetros estéticos, sino que el acto reflexivo contiene a lo estético, primando la característica de *lo crítico* como objetivo principal del uso del *kitsch* latinoamericano en la obra.

De esta manera, era evidente en el museo una mirada normada por los cánones eurocentristas, sobre todo entendiendo que lo que provoca la censura es la lectura que se hizo sobre los cuerpos de las y los cantantes. Cuerpos andinos que no se configuran como estampas del costumbrismo del siglo XIX, sino como cuerpos descolonizados de los roles impuestos por la tradición europea del arte y posteriormente de las industrias culturales. Cuerpos heterogéneos que conforman nuevas y diversas lecturas sobre identidades siempre en constante transformación.

3. TODOS LOS SANTOS SON MUERTOS: LA FOTOGRAFÍA DE NELSON GARRIDO

Nelson Garrido es un artista visual y gestor cultural nacido en 1952 en la ciudad de Caracas, Venezuela. En su trabajo resuelve inquietudes ligadas a la cultura popular venezolana, a la política, a la religiosidad y a la violencia. Sus trabajos más representativos son las series *Bio-lencia: Estética de lo Feo*, *Naturalezas muertas y podridas*, *Muertos en vía*, *Todos los santos son muertos* y *Pensamiento único*. Paralelamente a su trabajo artístico, Garrido mantiene el espacio ONG, un centro de formación y de difusión para las artes visuales en Caracas.

Al igual que en los artistas anteriores, en este estudio se centrará el estudio en una serie del artista, *Todos los santos son muertos* (1989-1993). Esta serie se enmarca dentro de lo planteado como práctica artística

fotográfica latinoamericana y está resuelta desde la puesta en escena con el lenguaje visual del *kitsch* latinoamericano. El conjunto de la serie evoca retablos con iconografía cristiana. Las imágenes están producidas con iluminación artificial y los colores están saturados, destacándose, sobre todo, el rojo y los tonos de la piel. Las y los modelos posan usualmente en composiciones centrales y en primer plano, representan a santos y santas del santoral cristiano o escenas bíblicas ficcionadas.

Hay, sin embargo, elementos en la fotografías de Garrido que descolocan al espectador y lo sacan del lugar común de las imágenes cristianas. En primer lugar, la representación de las y los modelos rompe con la representación tradicional de los santos. Un san Martín de Porres con rulos en la cabeza está rodeado de animales disecados y de imágenes del ratón Mickey. «El suplicio de Santa Liberata» está representado por una mujer barbuda que muere sonriente en la cruz y con un halo de neón azul sobre la cabeza. San Sebastián es martirizado por las flechas mientras posa como modelo en una revista de modas. El cuerpo en las fotos de Garrido se muestra como elemento para subvertir la percepción de la moral cristiano-católica. En las palabras de Garrido (2013):

Estoy convencido de que hay un goce sadomasoquista en el manejo de las imágenes religiosas, hay una gran sexualidad y sensualidad. Todas las vírgenes y santas son delgadas, están buenas y tienen allí como una risita pícara. Y ves, por ejemplo, a San Sebastián, un catire fornido, con cara de éxtasis mientras está siendo penetrado con flechas en forma de pene; además es una oda a la homosexualidad, lo cual me parece maravilloso. En otras palabras, la Iglesia te dice que el sexo es pecado, pero por otro lado lo fomenta y es allí donde me parece que está la aberración de la Iglesia.

El uso del cuerpo en las imágenes de Garrido se vería como subversivo contra la moral cristiano-católica. El cuerpo de las y los santos de las imágenes de la serie se muestran como cuerpos dispuestos para el goce sexual; pero también las nociones de sexo (permitido para la reproducción) son subvertidas en las imágenes y nos muestran un goce sadomasoquista en el que está combinada la agonía de la muerte (crucifixión) con los goces del placer por el placer.

Cabe pensar que esta insurrección hacia lo establecido por la Iglesia se establece como un acto decolonial por parte del autor. Sobre su gesto artístico, Garrido (2013) comenta:

Me considero un terrorista poético y evidentemente es mi línea filosófica, que va desde el hecho político hasta la cotidianidad. Para mí la gran trampa está en la cotidianidad y haciendo terrorismo poético se rompe con ello y logras mucho más entrar en el inconsciente.

En las fotografías no solo la disposición de los cuerpos habla de una subversión hacia parámetros establecidos, también la aparición de diversos objetos *kitsch* construye las inquietantes imágenes. Entonces, tenemos objetos que se remiten a la cultura popular latinoamericana como estampas del hermano Gregorio y de María Lionza, que son visibles entre recortes de mujeres en trajes de baño o de la popular animadora brasileña Xuxa. En las fotografías también se incluyen los halos de los santos hechos de neón, flores plásticas, animales plásticos y ángeles de yeso. Anuncios publicitarios y cirios de iglesia se confunden entre penes plásticos. Finalmente, en el fondo de las imágenes se encuentran telones pintados que representan cielos, los cuales no remiten a los usados por los estudios de retrato fotográfico a principios del siglo xx.

Para profundizar este análisis, se analizará una imagen específica de la serie: «Transverberaciones: La auto crucifixión» de Nelson Garrido, 1993. Para iniciar con el análisis, la composición de la foto es central en un formato fotográfico 1:1. Como ejes de la composición central, se ve al artista, que representa a Jesucristo en el calvario. Garrido, sin embargo, no muere trágicamente como en las miles de representaciones del Cristo agonizante, sino que se encuentra sonriente, mirando al cielo con una cara de cierta satisfacción. Tampoco posa pudorosamente, sino que está desnudo y posee una *trinidad* de penes plásticos que le cuelgan de la cintura. Al costado derecho de Garrido está una mujer que llora desconsoladamente y representa a María, está desnuda y posee una larga cabellera rubia. Se puede ver que, al costado de la cruz de estilo ortodoxo, y colocada en segundo plano, surgen dos imágenes: del lado izquierdo está una imagen del hermano Gregorio, y del lado derecho una imagen de María Lionza, ambas figuras centrales de la religiosidad popular venezolana.

La imagen en general es abigarrada, sobre todo el costado izquierdo. Bajo la cruz, en un tercer plano, se amontonan elementos que van desde telas que cubren el piso hasta cráneos y calaveras que nos remiten a las usadas el Día de Muertos en México. Hay animales plásticos, un

cocodrilo y una cabeza de cerdo. Sobre estos, está una vaca de vivos colores que tiene clavadas unas banderillas. Del costado derecho, igual en tercer plano, se puede ver una cabeza de ciervo y, sobre esta, en lo que parece una piedra, está un manuscrito antiguo que al parecer contiene las notas de una canción.

En un cuarto plano de la composición, hacia el fondo, hay algunos recortes de fotografías antiguas en las que se ve a una niña y a un niño, tres mujeres en traje de baño, una de las cuales sostiene un anuncio de película Kodak. También son parte de la escena Xuxa y un hombre que mira sonriente mientras sujeta algo que queda oculto bajo el manuscrito del plano anterior. Para concluir, en el quinto plano está un cielo azul sobre el que se han pintado unas estrellas plateadas y en la que se encuentran ángeles que observan la escena. En el costado derecho del telón, este deja entrever al fondo un armario con lo que parecen libros y documentos.

Al igual que en los casos anteriores, y quizás más cercano al trabajo de López, podemos ver que el uso del *kitsch* latinoamericano es clave en la estructura del lenguaje de la imagen de Garrido. Se manifiesta en la fotografía de este autor en la inclusión de distintos elementos culturales que van desde el uso de la imaginería religiosa hasta imágenes publicitarias. La inclusión del neón como símbolo de la sociedad de consumo es clave al coronar al Cristo de tres penes que sonríe al alcanzar su muerte. Las imágenes fotográficas, que se deben a distintas prácticas, convergen en la puesta en escena de Garrido, la publicidad y los personajes de televisión son testigos y cómplices de la nueva crucifixión. En la puesta en escena, confluye la fotografía como lenguaje, como arte, como publicidad, como retrato familiar.

La imagen de Garrido no pasa desapercibida, ha sido censurada y destruida en muestras donde se la ha exhibido. El uso del *kitsch* latinoamericano, al igual que en los casos de López y Alvear, lo conforma como un *ethos* decolonial que transforma las formas de concepción tradicional del arte. El arte de Garrido se piensa y se produce planteando una crítica al arte occidental clásico, a su canon de belleza, a su mitología. Garrido toma estos elementos clásicos y los subvierte, los corrompe de alguna manera, deshace su significado y les otorga uno nuevo, que irrumpe en los cánones heteronormativos. Así tiene un verdadero potencial subversivo y decolonial que, desde su narrativa,

habla de «identidades otras», que son invisibles, perseguidas, proscritas, me refiero —sobre todo— a las diversidades sexuales (LBGTQIA) o a identidades que cuestionan la rigidez del sistema cultural católico, buscando expresar su espiritualidad de otras maneras, quizás más ligadas a deidades locales ancestrales sincretizadas.

Estas identidades son posibles solamente fuera del estatus colonial de los regímenes religiosos, planteando, de esta manera, que el uso del *kitsch* latinoamericano se conforma como una estrategia decolonial frente al poder establecido. Como dice el propio Garrido sobre su obra: «Para mí la lucha es contra el poder en cualquier forma que se encuentre. La lucha es contra el poder y contra todo lo que implica el manejo del poder» (1996). Las fotografías de Garrido se configuran desde el *kitsch* latinoamericano para presentar una nueva visión crítica de lo latinoamericano y de lo hegemónico occidental por medio del arte, se presentan como una alternativa decolonial para pensar en las diversidades de género o de culto.

CONCLUSIONES

Como conclusión a todo lo expuesto, se realizarán algunas consideraciones sobre el recorrido trazado y acerca de las fotografías analizadas en el último capítulo de este trabajo. De esta manera, se revisarán las entradas teóricas e históricas abordadas. Tras la mirada de la representación fotográfica, se ha reflexionado sobre la existencia de dos vertientes de pensamiento que se encuentran en disputa: las tempranas prácticas de la fotografía antropométrica como expresión del poder colonial y las prácticas artísticas fotográficas latinoamericanas que se configuran como contrahegemónicas.

En el primer capítulo, se planteó un recorrido por la historia de la representación desde las prácticas prefotográficas a las fotográficas. Esto sirvió para pensar cómo se han establecido relaciones de poder desde la mirada, en función de agendas del poder colonial moderno. Estas primeras imágenes fotográficas claramente hablan de una identidad ficcionada por quien mira, pero la real identidad de los retratados permaneció oculta bajo un velo colonial esencialista.

En el segundo capítulo se pensó a la fotografía desde sus prácticas específicas. Estas prácticas se deben a la intencionalidad de su uso, derivado de una mirada subjetiva, pero situada en un contexto cultural específico, que pueden ser utilizadas para armar discursos hegemónicos o para deshacerlos. De esta manera, se piensa que las prácticas fotográficas artísticas latinoamericanas tienen el potencial de deshacer discursos

hegemónicos desde un potencial poético crítico, ligado a procesos decoloniales que surgen del pensamiento latinoamericano.

El tercer capítulo abordó las especificidades del campo del arte, trabajando en categorías artísticas que permiten ligarlas con conceptos de identidad narrativa. De esta manera, se sabe que el *kitsch* latinoamericano es una forma de pensar/hacer desde Latinoamérica, ligada a una diversidad de identidades que se construyen en la narración por parte de los sujetos involucrados. En otras palabras, el *kitsch* latinoamericano se constituye una forma de narración decolonial que incluye una cantidad heterogénea de culturas que confluyen en un relato. Este relato finalmente se plantea como contrahegemónico frente a la modernidad y frente a sí mismo, ya que proviene como arte de la modernidad y circula en sistemas planteados por esta. Esta contradicción se constituye como una de las bases identitarias latinoamericanas, como un cimientamiento de los procesos decoloniales que se practican también desde las artes visuales.

Al hacer una recapitulación del análisis de las fotos. Se sugiere pensar que el cuerpo fotográfico estudiado es signo de una diversidad identitaria incommensurable. Pensemos en el corpus fotográfico de López, en el que, no cabría una forma de definir lo que constituye lo latino. Lo latino no está en el color de la piel de sus habitantes, tampoco lo representan los mineros con la *whipala*, o los Perón, tampoco el Che, Bolívar o Evo. Lo latino no está esencialmente ligado a ninguna de esas cosas, pero, al mismo tiempo, se constituye en esas cosas. La identidad de lo latinoamericano se construye sobre la base de —como habíamos visto— una narración, una ficción, una construcción propia de lo que nos constituye como individuos y como colectividad.

Pensar en la fotografía de Alvear. En ella se encuentra a Patty Ray bailando sobre el altar barroco, vestida con un estilo *kitsch* que se constituye como latinoamericano en función del entrecruzamiento cultural que devela. De igual forma, pensemos en «Transverberaciones: La auto crucifixión» de Nelson Garrido, que se constituye como *kitsch* latinoamericano al colocar en la puesta en escena elementos disímiles de distintos bagajes culturales que entran en diálogo con una crítica hacia formas de poder homogeneizadoras. De esta manera, este cruce barroco/modernidad-*kitsch* latinoamericano que se da en las fotografías deviene en un acto subversivo decolonial, quizás este acto se puede

pensar como otra base identitaria. América Latina se resiste a ser homogenizada, se resiste a la identidad única esencial, esto está claro en la fotografía de los artistas analizados.

Finalmente, a manera de cierre, se puede decir que lo latinoamericano es copia y original al mismo tiempo. Quizás pensando en la antropofagia de Oswald de Andrade (1928) como una salida posible a este pensamiento, seguimos tragándonos al mundo y regurgitando uno nuevo, distinto, diferente, cada vez único: «Solo la Antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente». La identidad latinoamericana es una idea cimentada en una unidad que no existe, sino quizás tan solo en la rebeldía e insurgencia existen puntos de contacto.

REFERENCIAS

- Adorno, Theodor, y Max Horkheimer. 1994. *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*. Valladolid: Trotta.
- Alabarces, Pablo, y Valeria Añón. 2008. «¿Popular(es) o subalterno(s)? De la retórica a la pregunta por el poder». En *Resistencias y mediaciones: Estudios sobre cultura popular*, compilado por Pablo Alabarces y María Gabriela Rodríguez, 281-303. Barcelona: Paidós.
- Alvarado, Margarita, y Peter Mason. 2005. «Fuegia Fashion: Fotografía, indumentaria y etnicidad». *Revista chilena de antropología visual*, 6: 2-18. Santiago de Chile. <http://www.antropologiavisual.cl/imagenes/imprimir/alvarado.pdf>.
- Álvarez, Guadalupe. 2013. «Mec-Pop: La mecánica popular de Miguel Alvear». En *Miguel Alvear. Mecánica popular: Obras y proyectos (1989-2013)*, editado por Cristóbal Zapata, 70. Quito: Fundación Museos de la Ciudad-Centro de Arte Contemporáneo.
- Arfuch, Leonor. 2005. «Problemáticas de la identidad». En *Identidades, sujetos y subjetividades*, compilado por Leonor Arfuch, 21-44. Buenos Aires: Prometeo.
- Bal, Mieke. 2004. «El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales». *Estudios Visuales*, 2: 11-50. Madrid: Centro de Investigación y Estudios del Arte Contemporáneo.
- Baudrillard, Jean. 2000. *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama.
- Batchen, Geoffrey. 2004. *Arder en deseos: La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Benjamin, Walter. 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Itaca.
- Bhabha, Homi K. 2002. «Interrogar la identidad: Frantz Fanon y la prerrogativa poscolonial». En *El lugar de la cultura*, 61-90. Traducido por César Aira. Buenos Aires: Manantial.
- Bourdieu, Pierre. 2003. *Un arte medio: Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Brea, José Luis. 2002. *La era postmedia: Acción comunicativa, prácticas post(artísticas) y dispositivos neomediales*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca
- Broker, Peter. 2002. *A Glossary of Cultural Theory*. Londres: Arnold.
- Carrión, María del Carmen. 2013. «Divas de la Tecnocumbia: Propuestas, riesgos, obras». En *Miguel Alvear. Mecánica popular: Obras y proyectos (1989-2013)*, editado por Cristóbal Zapata. Quito: Fundación Museos de la Ciudad-Centro de Arte Contemporáneo.

- Crimp, Douglas. 2003. «La actividad fotográfica de la posmodernidad». En *Imágenes*, 29-43. Traducido por Víctor Manuel Rodríguez. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- De Andrade, Oswald. 1928. «Manifiesto antropófago». *Revista de Antropofagia* 1 (1): 3-7.
- Díaz Cotacio, Eugenia. 2010. «Construcción de la identidad por medio del discurso». *Revista Cifra* (5): 127-32. <http://fhu.unse.edu.ar/carreras/rcifra/c5/cotacio.pdf>.
- Dubois, Philippe. 2008. *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca.
- Fitzell, Jill. 1994. «Teorizando la diferencia en los Andes del Ecuador: Viajeros europeos, la ciencia del exotismo y las imágenes de los indios». En *Imágenes e imagineros: Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y X*, editado por Blanca Muratorio, 25-74. Quito: FLACSO Ecuador.
- Flusser, Vilém. 1990. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Ciudad de México: Trillas.
- Fontcuberta, Joan. ed. 2010. *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Foster, David. 2004. «Kitsch argentino: La fotografía de Marcos López». *Guaragua. Revista de Cultura*, 8 (18): 79-101. https://www.jstor.org/stable/25596389?seq=1#page_scan_tab_contents.
- Foster, Hal. 2006. «La historia social del arte: Modelos y conceptos». En *Arte desde 1900: Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Hal Foster, Benjamin H. D. Buchloh, Rosalind E. Krauss e Yve-Alain Bois, 22-31. Madrid: Akal.
- García Canclini, Néstor. 1990. *Culturas híbridas: Aventuras para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Grijalbo.
- . 2000. *Cultura popular: De la épica al simulacro*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.
- Garrido, Nelson. 2013. «Mi obra es un grito de lo que está pasando», entrevista hecha por Greilysú Moreno. <http://www.revistalunes.com/index.php/nelson-garrido>.
- . 1993. «Transverbaciones: La auto crucifixión». *Sorry Zorrito*. <http://www.sorryzorrito.com/2010/07/nelson-garrido/>.
- Greenberg, Clement. 2002. «Vanguardia y Kitsch». En *Arte y cultura, ensayos críticos*, 15-35. Barcelona: Paidós.
- Grosfoguel, Ramón. 2006. «Actualidad del pensamiento de Césaire: Redefinición del sistema-mundo y producción de utopía desde la diferencia colonial». En *Discurso sobre el colonialismo*, de Aimé Césaire, 147-72. Traducido por Juan Mariadaga y Mara Viveros. Madrid: Akal.

- Guerra, Patricio. «Hitos de la conformación del arte decimonónico en América y el Ecuador». En *Joaquín Pinto: Crónica romántica de la nación*, compilación de Patricio Guerra, Fernando Jurado, Eduardo Maldonado, Susan Rocha, Ana Rodríguez y Adriana Chávez, 15-39. Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural, 2010.
- Guerrero, Andrés. 1994. «Una imagen ventrilocua». En *Imágenes e imagineros: Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, editado por Blanca Muratorio, 197-252. Quito: FLACSO Ecuador
- Hall, Stuart. 1996. «¿Quién necesita identidad?». En *Cuestiones de identidad cultural*, compilado por Stuart Hall y Paul du Gay, 13-39. Madrid: Amorrortu.
- . 1997. «El espectáculo del Otro». En *Representación: Representación cultural y prácticas significantes*, editado por Stuart Hall, 223-90. Londres: Sage / Open University Press.
- Kingman, Manuel. 2012. *Arte contemporáneo y cultura popular: El caso de Quito*. Quito: FLACSO Ecuador.
- López, Marcos. 2009. «Suite bolivariana». *Pop Latino*. <http://www.marcoslopez.com/series-pop-latino.php?id=2>.
- . 2013. «Revuelta(s)», entrevista realizada por Fredi Casco, para la Fundación Cartier. <https://www.youtube.com/watch?v=EuBSM8uvoKI>.
- Marzo, José Luis. 2010. *La memoria administrada: El barroco y lo hispano*. Madrid: Katz.
- Memoria Chilena. 1920. MC: MC 0018457. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-74653.html>.
- Mignolo, Walter. 2010. «Aisthesis decolonial». *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte* 4 (4): 11-25. Bogotá: Universidad Distrital Francisco de Caldas.
- Naranjo, Juan. ed. 2006. *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Oleas, María del Carmen. 2013. «Fotografía: ¿arte o documento?». En *Trascá-mara, la imagen pensada por fotógrafos (prácticas teóricas desde el lugar de la creación)*, editado por Alex Schlenker, 25-36. Quito: Plataforma SUR.
- Pérez, Trinidad. 2005. «Exoticism, Alterity, and the Ecuadorean Elite: The Work of Camilo Egas». En *Images of Power: Iconography, Culture and the State in Latin America*, editado por Jens Andermann y William Rowe, 99-126. Nueva York: Berghahn Books.
- Picaudé, Valérie. 2004. «Clasificar la fotografía, con Percey, Aristóteles, Searle y algunos otros». En *La confusión de los géneros en la fotografía*, coordinado por Valérie Picaudé y Philippe Arbaizar, 22-33. Barcelona: Gustavo Gili.

- Poole, Deborah. 2000. «Los nuevos indios». En *Visión, raza y modernidad: Una economía visual del mundo andino de imágenes*, 207-42. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Quijano, Aníbal. 2000. «Colonialidad del poder y clasificación social». *Journal of World-Systems Research* 2: 342-86.
- Richard, Nelly. 2007. *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Santos, Lidia. 1998. «Kitsch y cultura de masas en la poética de la narrativa neobarroca latinoamericana». En *Barrocos y modernos: Nuevos caminos en la investigación del barroco iberoamericano*, editado por Petra Schumm, 337-51. Madrid: Vervuert.
- . 2001. *Kitsch tropical: Los medios en la literatura y el arte de América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- Solomon-Godeau, Abigail. 2001. «La fotografía tras la fotografía artística». En *Arte después de la modernidad, nuevos planteamientos en torno a la representación*, editado por Brian Wallis. Madrid: Akal.
- Sontag, Susan. 1996. *Sobre la fotografía*. Traducido por Carlos Gardini. Barcelona: Edhasa.
- Sougez, Marie-Loup. 2006. *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- Soulages, François. 2005. *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca.
- Vich, Víctor. 2001. «Sobre cultura, heterogeneidad, diferencia». En *Estudios culturales: Discursos, poderes, pulsiones*, editado por Santiago López Maguñá, Gonzalo Portocarrero, Rocío Silva Santisteban y Víctor Vich, 27-42. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR SEDE ECUADOR

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución académica creada para afrontar los desafíos del siglo XXI. Como centro de excelencia, se dedica a la investigación, la enseñanza y la prestación de servicios para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos.

La Universidad es un centro académico abierto a la cooperación internacional. Tiene como eje fundamental de trabajo la reflexión sobre América Andina, su historia, su cultura, su desarrollo científico y tecnológico, su proceso de integración y el papel de la subregión en Sudamérica, América Latina y el mundo.

La Universidad Andina Simón Bolívar —creada en 1985 por el Parlamento Andino— es una institución de la Comunidad Andina (CAN) y, como tal, forma parte del Sistema Andino de Integración. Además de su carácter de institución académica autónoma, goza del estatus de organismo de derecho público internacional. Tiene sedes académicas en Sucre (Bolivia), Quito (Ecuador), sedes locales en La Paz y Santa Cruz (Bolivia), y oficinas en Bogotá (Colombia) y Lima (Perú).

La Universidad Andina Simón Bolívar se estableció en Ecuador en 1992. En ese año, la Universidad suscribió un convenio de sede con el Gobierno de Ecuador, representado por el Ministerio de Relaciones Exteriores, que ratifica su carácter de organismo académico internacional. En 1997, el Congreso de la República del Ecuador, mediante ley, la incorporó al sistema de educación superior de Ecuador, y la Constitución de 1998 reconoció su estatus jurídico, ratificado posteriormente por la legislación ecuatoriana vigente. Es la primera universidad en Ecuador que recibe un certificado internacional de calidad y excelencia.

La Sede Ecuador realiza actividades de docencia, investigación y vinculación con la colectividad de alcance nacional e internacional, dirigidas a la Comunidad Andina, América Latina y otros espacios del mundo. Para ello, se organiza en las áreas académicas de Comunicación, Derecho, Educación, Estudios Sociales y Globales, Gestión, Historia, Letras y Estudios Culturales, y Salud, además del Programa Andino de Derechos Humanos, el Programa Académico de Cambio Climático, el Centro Andino de Estudios Internacionales, y las cátedras: Brasil-Comunidad Andina, Estudios Afro-Andinos, Pueblos Indígenas de América Latina, e Integración Germánico Salgado.

ÚLTIMOS TÍTULOS DE LA SERIE MAGÍSTER

232	Paúl Puma, <i>El Teatro del Absurdo en Ecuador</i>
233	Paúl Ochoa, <i>Los instrumentos financieros básicos en las pyme</i>
234	Daniela Orrantía, <i>La planificación participativa en la elaboración del Plan Nacional del Buen Vivir 2013-2017</i>
235	Ronald González, <i>La internacionalización de la banca colombiana hacia Centroamérica</i>
236	Lucía Moscoso Cordero, <i>Relaciones ilícitas en la plebe quiteña (1780-1800)</i>
237	Iván Párraga, <i>Marzo de 1939: La huelga de la Universidad Central y la disputa por la autonomía</i>
238	Milagros Villarreal, <i>La Escuela Nacional de Enfermeras entre 1942 y 1970: Una historia sobre las dinámicas de control social</i>
239	Claudio Creamer, <i>El salario mínimo en la industria ecuatoriana: Debates precursores en el Congreso y los gremios entre 1934 y 1935</i>
240	Wilson Miño Grijalva, <i>Ferrocarril y modernización en Quito: Un cambio dramático entre 1905 y 1922</i>
241	Diana Castro Salgado, <i>El dragón en el paraíso: Cooperación energética chino-ecuatoriana</i>
242	Solange Rodríguez, <i>Sumergir la ciudad: Apocalipsis y destrucción de Guayaquil</i>
243	Josefina Torres, <i>El Estado a tu Lado: Una mirada al dispositivo y su discurso</i>
244	Alexandra Ruiz, <i>El cumplimiento de las sentencias de acción de protección en Ecuador</i>
245	Diego Jadán, <i>Independencia judicial y poder político en Ecuador</i>
246	Édison Toro, <i>La armonización normativa comunitaria en el constitucionalismo contemporáneo</i>

Este ensayo procura realizar una lectura visual que explora el origen de la fotografía antropométrica, en su recorrido plantea algunas categorías que permiten entender las prácticas artísticas fotográficas latinoamericanas, la incidencia del *kitsch* y el barroco en la conformación de las identidades narrativas asociadas al arte. Finalmente, analiza las obras de tres artistas latinoamericanos: Marcos López (Argentina), Nelson Garrido (Venezuela) y Miguel Alvear (Ecuador). Este estudio se da para determinar el uso del *kitsch* latinoamericano, inscrito en el lenguaje que constituye ciertas prácticas artísticas fotográficas en Latinoamérica.

Gonzalo Vargas (Quito, 1976) es licenciado en Artes Plásticas (2005) por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE) y magíster en Estudios de la Cultura con mención en artes y estudios visuales (2015) por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Es editor de *Índex, revista de arte contemporáneo* de la PUCE. Ha publicado el libro *Re trato: Retratos fotográficos 2009-2010* (2011). Es artista visual y docente en la carrera de Artes Visuales de la PUCE.

