

caiana

Laura Catelli

Universidad Nacional de Rosario - CONICET

Improntas coloniales en las prácticas artísticas latinoamericanas: versiones del retrato etnográfico en la *Serie 1980-2000* de Luis González Palma

Improntas coloniales en las prácticas artísticas latinoamericanas: versiones del retrato etnográfico en la *Serie 1989-2000* de Luis González Palma

Laura Catelli

Universidad Nacional de Rosario - CONICET

*“El arte posibilita experiencias que solo ahí podemos encontrarlas. La búsqueda de sentido es una de ellas, una forma de lidiar con nuestro desconcierto interior. El trabajo creativo es, entre varias cosas, un trabajo de duelo, y en él nuestra obra nos crea también, hay una simetría que poco a poco nos modifica y que nos permite vivir el exilio y la pérdida.”**

La *Serie 1989-2000* de Luis González Palma (Guatemala, 1957) es un conjunto de obras fotográficas, en su mayoría retratos, intervenidas con distintas técnicas y realizadas durante los años noventa.¹ Se trata de una década significativa en tanto en ella confluyen los quinientos años del comienzo del colonialismo español y la eclosión del neoliberalismo en América Latina. Situada en Guatemala, escenario de conquista y colonización, de terrorismo de estado, intervenciones extranjeras y del continuado genocidio de la población indígena, la *Serie 1989-2000* expresa una visión crítica sobre la violencia del terrorismo de estado reciente, la persistencia de la violencia colonial y los modos de imbricación de ambas. Puede advertirse el trazado de un arco temporal que, a través de la cita, construcción e intervención de distintas versiones del retrato etnográfico, explora la relación entre arte y antropología, la representación de sujetos indígenas, la violencia y la colonialidad en un proceso continuado y de

larga duración. En la *Serie* se “abigarran”, como ha dicho Silvia Rivera Cusicanqui refiriéndose a los imaginarios culturales de Bolivia, “horizontes históricos de diversa profundidad y duración” que “interactúan en la superficie del tiempo presente”.² (Figs. 1 y 2)



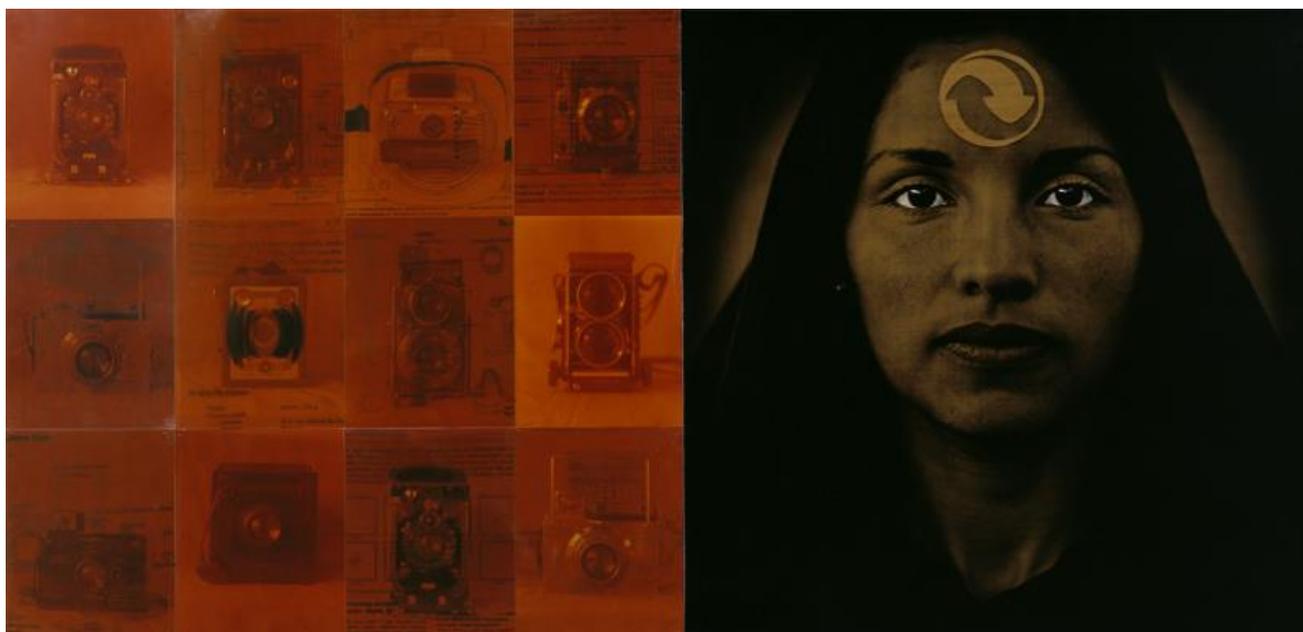
1. Luis González Palma, *Lotería I (La Luna-El Rey-La Muerte-La Máscara-La Rosa-La Dama-El Diablo-El Pájaro-La Sirena)*, 1988-1991, fotografía y técnica mixta, 150 x 150 cm

Aquí se superponen, imbrican, alternan y tocan, sin un orden preciso ni cronológico, representaciones de sujetos guatemaltecos³ en situaciones que evocan diferentes momentos y procesos históricos de Guatemala. *Lotería I* (Fig. 1), por ejemplo, contiene elementos alusivos a la cristianización, al sincretismo religioso de la conquista y a iconografías religiosas católicas, como la calavera, el diablo y los ángeles. En *La mirada crítica* (Fig. 6) la mitad del plano visual es ocupado por un fragmento de un manual de doctrina católico. La yuxtaposición de estos con elementos mayas, (como la calavera, que forma parte del mito de origen en el *Popol Vuh*, o las plumas del quetzal, un potente símbolo de la libertad que, metonímicamente, alude tanto a leyendas mayas como a memorias de la conquista, *Lotería I*), puede sugerir la dominación cultural y religiosa colonial. En algunos casos, dependiendo de la perspectiva cultural del observador, ciertos elementos cobrarán distintos significados, como la calavera. El despliegue estratégico de la ambigüedad de los signos anuncia una desestabilización de la

mirada moderna/colonial dominante, una constante de la *Serie*.

En otras imágenes, elementos alusivos a prácticas biológicas y antropológicas positivistas de fines del XIX y principios del XX, como herramientas de medición y primeros planos extremos de rasgos faciales, nos remiten a la craneología y la frenología. Estas prácticas de la biología física tuvieron un fuerte impacto en Guatemala a principios del siglo XX, articulándose en torno a lo que se conoció como “el problema del indio” y resultando en políticas sanitarias de control y reorganización de la población indígena.⁴ La *Serie* parece proponer una reflexión sobre el rol de la fotografía en la representación racial y etnográfica de la época que formó parte de las políticas mencionadas. Así, algunas imágenes incluyen cámaras fotográficas antiguas, las cuales parecen habilitar un nivel meta-artístico, es decir, uno en que la obra reflexiona sobre su propia historicidad, sus condiciones de posibilidad y de producción. (Fig. 2)

la presencia de relaciones de poder entre los sujetos/as retratados/as y el artista. Por definición, una impronta es una “reproducción de imágenes en hueco o de relieve, en cualquier materia blanda o dúctil, como papel humedecido, cera, lacre, escayola, etc.”, o “Marca o huella que, en el orden moral, deja una cosa en otra”.⁵ De manera similar al concepto de “legado colonial” de Walter Mignolo, pensar en improntas nos permite referirnos a los modos en que ciertas formas del ejercicio de la violencia provenientes del pasado colonial son plasmadas y refuncionalizadas en el presente a través de imaginarios y prácticas visuales. De acuerdo con Mignolo, los “...legados coloniales conectan los siglos XV y XVI con el presente, ya sea el de las sociedades plurilingüísticas y multiculturales andinas o mesoamericanas en Latinoamérica o las culturas latinas emergentes en los Estados Unidos”.⁶ El concepto no se refiere necesariamente a continuidades lineales, sino a la posibilidad de articular en un mismo discurso crítico y disciplinar dos acciones: “pensar el pasado y hablar el presente”.⁷ En



2. Luis González Palma, Reciclaje, 1998, fotografía y técnica mixta, 50 x 100 cm

En su conjunto, estos elementos –convenciones formales, símbolos y figuras– conforman un inventario de los mecanismos de clasificación, control y violencia desplegados por las visualidades e imaginarios dominantes sobre los cuerpos y las subjetividades indígenas de Guatemala. Dichos elementos pueden pensarse como improntas que se organizan en torno a una confrontación de miradas, resaltándose así

comparación con “legado”, “impronta” evoca un sentido más material, gestual y hasta corporal, a la vez que efímero. Por lo tanto, la idea de “impronta” resulta más adecuada para analizar prácticas artísticas, no necesariamente escriturarias, en comparación con “legado”, término que evoca un sentido legal y patriarcal. Ambos conceptos, sin embargo, articulan formas de persistencia del pasado colonial en el

presente. Son esas formas de persistencia de la visualidad colonial las que me interesa explorar en este artículo, entendiéndolas en términos de su funcionalidad con respecto a violencias actuales y del pasado reciente.

Desde el entramado creado por estas improntas, las miradas de los sujetos retratados tienden a enfrentar fijamente el objetivo de González Palma, delatando la presencia de la cámara y del artista e interpelando la mirada de los observadores. El hecho de que en la *Serie* se repita el gesto de la mirada que desafía la cámara en el momento de la captura destaca los términos y las posiciones de sujeto implicadas en el acto de representar, sobre el que Nelly Richard advierte,

El acto de representar –de montar una escena de discursos para el trazado de la figura del “otro”– supone el ejercicio de una fuerza cultural legitimada por una superioridad de posición. Esta superioridad de posición, que consiste en manejar el control del aparato discursivo-genera el desequilibrio de poderes entre el sujeto de la identidad y el sujeto de la diferencia. Instala el primero en el lugar de un sujeto que escribe/describe, mientras el segundo es “descrito” como categoría (fijado en nombre e imagen) y se resume al “papel pasivo” de ser *objeto* del conocimiento.⁸

En *Reciclaje* (Fig. 2), las cámaras fotográficas aparecen multiplicadas en un plano paralelo y contrapuesto al del sujeto retratado, una mujer, estableciendo una reflexión explícita sobre la fotografía como medio con relación a la construcción de la subjetividad. Articulando este nivel meta-artístico con alusiones a los procesos de clasificación etnoracial y de dominación coloniales y poscoloniales en Guatemala, la *Serie* interroga directamente la relación entre la mirada colonizadora, la mirada etnográfica y el arte. Se hace posible así una reflexión arqueológica⁹ sobre un conjunto de prácticas visuales que oscilan entre los campos del arte y la antropología, y sobre las formas de violencia que estas prácticas activan, actualizan y ejercen.

El giro etnográfico en la encrucijada poscolonial y decolonial

La oscilación que la *Serie* establece entre el arte y la antropología hace suponer un diálogo con

uno de los debates críticos centrales de los años ochentas y noventas, el “giro etnográfico” en las artes visuales¹⁰. La pregunta por la figura del artista como antropólogo fue planteada inicialmente por Joseph Kosuth en 1975, año en que publica “The Artist as Anthropologist”. Kosuth propone en este ensayo una distinción entre el artista y el antropólogo a partir de la distancia con la que cada uno aborda su objeto de análisis y representación (la cultura, la sociedad), abogando a favor de una antropologización del arte y del artista en función de generar prácticas con impacto social, que medien la cultura y la memoria cultural,

The artist perpetuates his culture by maintaining certain features of it by “using” them. The artist is a model of the anthropologist *engaged* [...] There obviously are structural similarities between an “anthropologized art” and philosophy in their relation with society (they both depict it - making the social reality conceivable) yet art is manifested in praxis; it depicts *while* it alters society. And its growth as a cultural reality is necessitated by a dialectical relationship with the activity’s historicity (cultural memory) and the social fabric of present-day reality.¹¹

La propuesta de Kosuth está atravesada por una concepción del arte como arena autónoma que Hal Foster pondrá en tela de juicio, advirtiendo, desde una concepción centro-periférica¹² de los circuitos del arte contemporáneo, sobre la otrerización como efecto del impulso antropológico y de la representación etnográfica, por un lado, y sobre la recodificación de esta última en el marco de las relaciones de dichos circuitos. En “The Artist as Ethnographer?” (1996), Foster afirma que la “otredad cultural” fue una zona de exploración del surrealismo disidente de los años 20 y 30, luego “naturalizada” por el movimiento de la Negritud de los años 40 y 50

Just as dissident surrealism explored cultural otherness only in part to indulge in a ritual of self-othering, so the *négritude* movement naturalized cultural otherness only in part to be constrained by this second nature.¹³

Según Foster, el impulso “casi antropológico” que caracteriza a algunos artistas en el presente

puede ser fácilmente “recodificado” por el mercado,

Just as the productivist sought to stand in the reality of the proletariat only in part to sit in the place of the patron, so the quasi-anthropological artist today may seek to work with sited communities with the best motives of political engagement and institutional transgression, only in part to have this work recoded by its sponsors as social outreach, economic developments, public relations or... art.14

Pensando más específicamente en el arte latinoamericano, donde el giro etnográfico no es necesariamente uno de los ejes críticos centrales¹⁵, el uruguayo Luis Camnitzer señala 1984 como el año de la “consagración” de la mirada antropológica en el arte y concibe la relación entre arte y antropología en términos de mercado, centro y periferia,

Mientras los artistas latinoamericanos empezaban a poner énfasis en las artesanías locales y los valores “indígenas”, la escena artística del centro necesitaba urgentemente una renovación y estaba embarcada en un proceso de abrazar una política de “multiculturalismo”. Esto se reflejaba en parte en la aceptación de una perspectiva aparentemente antropológica en las bellas artes, consagrada en 1984 con la megaexposición *Primitivismo en el arte del siglo XX*, organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Con esto, el arte latinoamericano podía encajar en los nichos creados para lo exótico y el “otro” en el mercado. El centro dejó de mirar hacia su propio folklore vernáculo, tal como lo hicieron durante ese periodo de arte étnico que fue el arte pop. Ahora la demanda era para un folklore vernáculo radicado en la periferia.¹⁶

Las precisiones de Camnitzer son relevantes a la hora de entender dónde se posiciona González Palma como artista latinoamericano, específicamente guatemalteco, con respecto al “giro etnográfico” de los años noventa y a la presión otrerizante del “centro”,¹⁷ tendencias que desde Guatemala como lugar de enunciación coexisten con la memoria

traumática de la violencia del post-conflicto y del Quinto Centenario.

En este sentido, ni Kosuth ni Foster tienen en cuenta un aspecto del cual, según Richard, pende “la (inte)ligibilidad del modelo de significación artística instrumentado por la obra”,¹⁸ esto es,

el juego de *diálogo, réplica y confrontación*, que *sitúa* a esa obra en función de los discursos que la circunden: discursos cuyas presuposiciones de sentido la obra incorpora y discute y a cuyas sollicitaciones externas ella responde tácticamente. Pareciera hacer falta entonces un conocimiento *situacional* de las intervenciones de códigos que arma y desarma la obra, por ser todas ellas intervenciones *localizadas* que poseen un significado coyuntural de afirmación-negación-interrogación de ciertas líneas de fuerza del medio artístico y cultural.¹⁹

Este aspecto de la obra de arte que Richard define en términos de situación y localización puede ponerse en diálogo con el concepto de “lugar de enunciación”²⁰ elaborado por Mignolo en vinculación con situaciones poscoloniales específicas. Pienso aquí en la situación peculiar de Guatemala que la *Serie* evoca. Mignolo, partiendo del concepto de legados coloniales y de la idea de “pensar el pasado y hablar el presente”, enfatiza la necesidad de sopesar el rol que juega nuestro lugar de enunciación en los análisis que producimos, por un lado, y la relación de poder que se establece desde ese lugar con respecto a otros sujetos que forman parte del entramado social pero que no participan activamente del círculo cerrado de la producción de conocimientos y del pensamiento crítico,

Desde la perspectiva del locus de enunciación, entender el pasado no puede separarse de hablar el presente, así como el sujeto disciplinario (o epistemológico) no puede separarse del no-disciplinario (o hermenéutico). Esto implica, entonces, que la necesidad de hablar el presente tiene su origen en un programa de investigación que necesita desacreditar, reformar o celebrar hallazgos disciplinarios previos y, a la vez, en la confrontación no disciplinar del sujeto (género, clase, raza, nación) con las urgencias sociales.²¹

La conformación del lugar de enunciación en un contexto poscolonial en las Américas conlleva una serie de consideraciones específicas con respecto no sólo al lugar entendido como localización geográfica sino a la confrontación no disciplinar del/la artista como sujeto con respecto a su entorno social, dando lugar a preguntas como ¿qué lugar ocupa en su contexto social? ¿Cómo mitiga las cercanías y las distancias con otras subjetividades? ¿Cuál es el discurso que emerge de su obra? ¿Reproduce mecanismos de control y violencia del pasado? ¿Los cuestiona o los denuncia? ¿Propone nuevas prácticas, nuevos discursos?

Antes de continuar, es conveniente aclarar que uso el término “poscolonial” no para indicar un “después” de la dominación colonial, sino para referirme a situaciones en que la relación de dominación colonial ha finalizado nominalmente y en un nivel político, pero donde aún subsisten prácticas discursivas y no discursivas que recrean asimetrías y jerarquías coloniales que impactan en el plano de la subjetividad. Una división tajante entre colonial y poscolonial resulta artificiosa, si no arbitraria, en la medida en que ciertas formas de dominación colonial persisten en el presente.²² En este sentido es relevante que mientras para Foster el tema de la “otredad cultural” que atraviesa la práctica artística actual y conforma un “paradigma” a partir de los años noventa²³ tendría como momento fundacional el surrealismo y el movimiento de la Negritud, su periodización ignora la tradición de representación etnográfica y antropológica en la cultura visual moderna/colonial a la que González Palma alude en la *Serie*, y que, como argumento aquí, forma parte del entramado en el que el artista sitúa su obra. En este punto tanto el giro decolonial²⁴ como la teoría poscolonial posibilitan ahondar en una movilización crítica situada del “giro etnográfico”. El concepto de colonialidad del poder de Aníbal Quijano, que afirma que la dominación colonial establece un padrón de poder mundial a partir de procesos de clasificación y jerarquización racial, religiosa, de clase y de género que continúa reproduciéndose incluso hoy,²⁵ nos permite visualizar tensiones que son generadas por la persistencia de ciertas improntas coloniales en el arte latinoamericano contemporáneo. Por otro lado, el abordaje poscolonial permite poner de relieve esas

fricciones y explorar aquellos efectos del colonialismo en las relaciones subjetivas y de poder, que se actualizan a través de las prácticas artísticas.

A mediados de los años noventa Mignolo matizaba el término “poscolonial”, proponiendo una distinción entre “situaciones poscoloniales”, entendidas como aquellas en que ocurre la “configuración de la liberación de las reglas coloniales y las diferentes etapas del período moderno” y “teorías poscoloniales” como “manifestación de las consecuencias de las situaciones y discursos postcoloniales”.²⁶ Según Mignolo,

Las teorías postcoloniales son, por así decir, discursos postcoloniales (por ejemplo, políticos, legales, históricos y discursos literarios de emancipación) con la autoconciencia de ser una práctica teórica dentro del concepto erudito de la expresión (por ejemplo, discursos eruditos vinculados a la academia y a las tradiciones y reglas de instituciones disciplinarias).²⁷

A partir de esta definición podemos pensar en algunas posibles implicaciones de que una obra, en este caso la *Serie 1989-2000*, asuma entidad crítica con respecto a una situación poscolonial determinada así como ante las prácticas artísticas y disciplinarias que ocurren en el contexto de tal situación. Utilizo entonces el término poscolonial no solamente en un sentido temporal sino para referirme tanto al sentido de situación como al de teoría que matiza Mignolo, y para abarcar los niveles de la temporalidad múltiple, el “abigarramiento” de Rivera Cusicanqui, que opera en la *Serie* de González Palma. Me refiero a aquel nivel que enfrenta las improntas coloniales en las artes visuales, que hace referencia a la raigambre colonial de la práctica artística, y aquel en que el artista asume su obra como entidad crítica haciéndola teorizar sobre sí misma y sus condiciones de posibilidad, de producción, de circulación y de recepción.

Por otra parte, la presencia cada vez más frecuente de las categorías y conceptos del giro decolonial en la crítica de arte latinoamericano y como base conceptual de varios proyectos curatoriales recientes²⁸ amerita una reflexión que tenga en cuenta su despliegue en el contexto del campo artístico. Parece necesario dialogar de manera simultánea con la perspectiva

poscolonial y con el giro decolonial, dos vertientes que han generado distintas adhesiones y aversiones en los últimos años. Si bien concuerdo con la idea de que el despliegue del término “poscolonial” en América Latina exige matices y hasta cautela de no reproducir las relaciones de dominación epistémicas y la lógica moderno/colonial sobre las que se sostiene la geopolítica del conocimiento,²⁹ también considero necesario trazar reflexiones a caballo de estas dos corrientes, sin que las distinciones que hagamos entre ellas impliquen tener que descartar la posibilidad de un diálogo crítico entre abordajes vinculados al poscolonialismo y los lineamientos teóricos de la opción decolonial en nuestros análisis. Aquí sobrevuela la propuesta de Fernando Coronil sobre el despliegue de un poscolonialismo “táctico” en el marco del latinoamericanismo, que sirva para “open up established academic knowledge toward open-ended liberatory possibilities”.³⁰ Desechar el diálogo entre la vertiente poscolonial y la decolonial significa cancelar de plano la posibilidad de teorizar sobre sus propuestas –la poscolonial más orientada al análisis discursivo y las subjetividades y la decolonial a los procesos socioculturales y epistémicos en un marco geopolítico– y arriesgarnos a perder de vista la compleja y a veces contradictoria red de discursos y relaciones de poder que articulan nuestras prácticas culturales en el marco del proceso de larga duración que el concepto de colonialidad del poder ha delineado de manera tan acertada.

Reificación y subhumanización en el retrato etnográfico en las Américas

Hablar de arte y etnografía en las Américas en la larga duración implica pensar estas prácticas como parte de lo que Michael Omi y Howard Winant han denominado un proceso de formación racial.³¹ El concepto de formación racial de Omi y Winant se refiere al proceso sociohistórico por el cual se crean, habitan, transforman y destruyen las categorías raciales. Dado que según este modelo la clasificación racial se encuentra ligada a la hegemonía, a las estructuras sociales y a la representación, la idea de formación racial resulta útil para dimensionar el impacto de las representaciones etnoraciales en procesos sociales y culturales más amplios, especialmente en términos del ejercicio del poder. A la vez, si también

analizamos esas prácticas a la luz del concepto de colonialidad del poder de Quijano, se vuelve necesario localizar el arte y la etnografía como prácticas de representación que se despliegan de manera conjunta en el proceso de expansión y dominación colonial ibérica que comienza a fines del siglo XV.

A partir del siglo XV y hasta la aparición del daguerrotipo y luego la fotografía en el siglo XIX, los grabados, los dibujos, las pinturas, junto a las relaciones y las crónicas son los únicos medios por los cuales las representaciones de las “maravillas” americanas circulan por las cuatro partes del mundo, de manera funcional a ambiciones imperialistas protocapitalistas. Estas representaciones forman parte del capital cultural de la modernidad/colonialidad, que es movilizado por su valor material y simbólico en un proceso extendido de mercantilización³² de objetos y de personas. Como afirma Carlos Jáuregui, “El Nuevo Mundo es objeto y mercancía del consumo europeo, y como tal es representado”.³³ La inabarcable proliferación de libros, cartas, cuadros, dibujos, mapas, grabados, esculturas, refleja a la vez que alimenta un proceso extendido de reificación³⁴ del espacio colonial.

Una de las consecuencias de este proceso es lo que la filósofa jamaicana Sylvia Wynter ha analizado en términos de la “subhumanización” de sus habitantes. Para Wynter, el binomio humano/subhumano es central en el constructo moderno de “raza”, que a su vez, como indica Quijano, es el eje de la expansión colonial europea (cristiana-occidental).³⁵ El arte europeo representa a los indígenas como “salvajes” y no sólo circulan esas representaciones, sino que las personas en sí son traficadas, vendidas como esclavos,³⁶ reducidas a las encomiendas y exhibidas en zoológicos humanos³⁷ hasta entrado el siglo XX. En otras palabras, la representación de los sujetos originarios de las colonias europeas en el “Nuevo Mundo” y África guarda una relación directa con su explotación colonial y la formación de regímenes de visualidad modernos.

En esta sección me interesa delinear, si bien sintéticamente, algunos ejemplos de distintas versiones del retrato etnográfico desde el siglo XVII hasta el siglo XX³⁸ que forman parte del proceso de reificación y subhumanización que

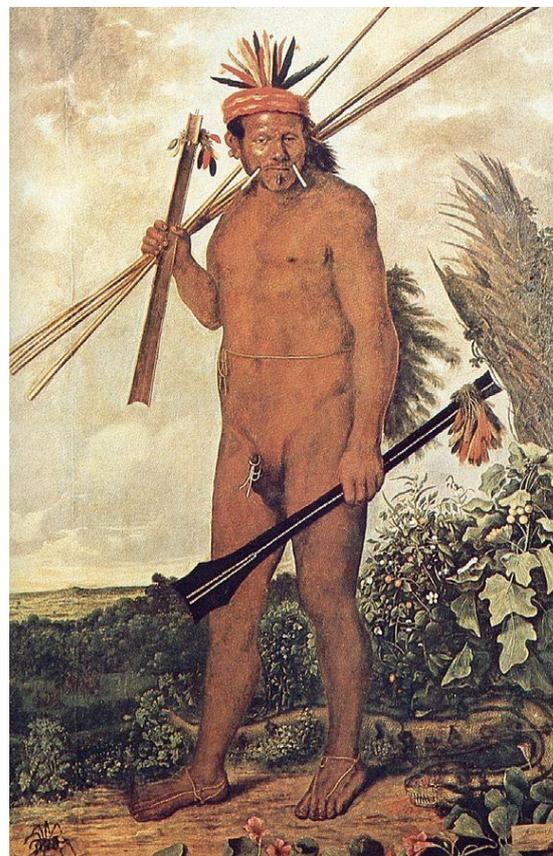
menciono más arriba, y que son citados por González Palma. El retrato etnográfico, así como ciertas convenciones fotográficas asociadas con el racismo biologicista, se combinan en la *Serie 1989-2000* con procedimientos como el virado de las fotografías y la intervención de las imágenes fotográficas a través del uso de técnicas mixtas, generando una mirada crítica sobre las funciones otrerizantes de las prácticas visuales. Los retratos de González Palma se vinculan con la pintura etnográfica colonial y la fotografía como herramienta de la antropología física de fines del siglo XIX y principios del XX, trazando el arco de una visualidad etnográfica extensa y diversa, que incluye también el dibujo, el daguerrotipo, el grabado y la pintura.³⁹ **(Fig.3)**

Cabe mencionar que se ha señalado que quizás el término “retrato” no sea el más adecuado para referirse a las imágenes de González Palma, “[cuya] finalidad no es representar a los individuos tal como son; sino más bien, como imitaciones de personajes arquetípicos de la mitología, la cultura popular y/o la imaginación poética del artista”.⁴⁰ Sin embargo, prefiero utilizar provisoriamente este término dado que el uso del género del retrato le permite al artista indagar sobre el impacto de la mirada etnográfica a nivel cultural y subjetivo y, a la vez, sobre la extensa tradición visual que a partir del siglo XVII comienza a ser articulada precisamente a través de versiones etnográficas del retrato.⁴¹

En su estudio sobre el pintor holandés Albert Eckhout, Parker Brienen propone una definición de “retrato etnográfico” que nos sirve como contrapunto para analizar elementos formales de la *Serie* de González Palma que revelan y cuestionan la persistencia de improntas coloniales en la visualidad contemporánea. Como señala Parker Brienen,

The ethnographic portrait represents a single individual and adopts formal aspects not only from images of national types in costume books, but also from traditional portraiture. Specifically, the artist must employ a naturalistic style and reproduce just enough facial and physical detail to convince the viewer that a real person could have posed for this portrait, although that need not have been the case...Unlike traditional portraits, the ethnographic portrait

emphasizes those aspects of a person that are not his alone but are considered characteristic of a larger –often ethnic or national –group. In this way it homogenizes the human subject, while at the same time insisting on absolute specificity of the ethnographic or ornamental details.⁴²



3. Albert Eckhout, Hombre Tapuya, 1641, óleo sobre tela, 272 x 161 cm.

La definición de Parker Brienen es útil para reflexionar con González Palma sobre los modos en que las prácticas visuales han sido cómplices de un continuado proceso de homogeneización y subhumanización de los sujetos indígenas del continente en los imaginarios visuales hegemónicos. Decir que González Palma produce sus imágenes en un contexto poscolonial es referirse, por un lado, a la presencia en su obra de una matriz colonial vinculada a la práctica artística. Por otro, pensar en términos de una práctica artística poscolonial implica valorizar al artista y su obra como entidades críticas, que teorizan sobre sí mismos, sobre la estética y/o cualquier otro discurso o práctica disciplinaria, así como sobre sus condiciones de posibilidad y producción, con fines potencialmente “liberadores”.⁴³

Las alusiones al retrato etnográfico de la *Serie* se extienden a las prácticas antropológicas de fines del siglo XIX y principios del XX, un momento clave debido a que la contemporaneidad de la antropología física con respecto a las vanguardias artísticas complica una separación tajante entre una y las otras. En este periodo la antropología sustituye el paradigma racial por el cultural, dando a la fotografía lo que Marta Penhos llama su “origen híbrido”, “a la vez arte, ciencia, y también industria”.⁴⁴ En América Latina el paradigma racial y el cultural no se separan tan claramente y abundan los retratos de indígenas realizados para fines antropológicos. En aquellos retratos que describen usos y costumbres o tipos étnicos, no cambian demasiado, como sostienen Margarita Alvarado y Peter Mason, “las modalidades estéticas y recursos de producción del retrato etnográfico, muy por el contrario, la transferencia de dicha estética y dichos recursos se hace evidente”.⁴⁵

Sin embargo, en aquellos retratos utilizados para fines “científicos”, hay una nueva modalidad de subhumanización y reificación de los sujetos. Se toman mediciones de masa encefálica, altura, forma de los ojos, cabeza, boca, orejas, dentadura, forma de las manos, que se utilizan para fundamentar la implementación de políticas de control poblacional.⁴⁶ Lugo-Ortiz considera que esa vinculación entre arte y ciencia es central en la visualidad de fines de siglo XIX y principios del XX, escenario del

desarrollo de discursos que hoy reconocemos bajo el término de “racismo científico” dentro de los cuales la descripción detallada de la corporalidad esclava terminó dándonos también la imagen de un rostro que en su especificidad en cuanto objeto desafió las convenciones del “tipo” para rozarse enfáticamente con las de “retrato”.⁴⁷

González Palma parece reconocer este aspecto problemático de la visualidad dominante en la retratística y en sus superposiciones históricas con la práctica artística. (Fig. 5) En su obra, es el énfasis en la mirada como poder y la exploración de la visualidad moderna/colonial lo que le permite abordar estos cruces de manera crítica. (Fig. 4)



4. Luis González Palma, *El Reflejo*, 1998, fotografía ortocromática y lámina de oro, 100 x 100 cm.

Fotos viradas

En esta sección me interesa analizar posibles efectos del virado –uno de los modos en que González Palma interviene las imágenes– con relación a las alusiones a las distintas modalidades de representación de sujetos indígenas guatemaltecos, la relación entre etnografía y fotografía como prácticas poscoloniales, y la reflexión sobre el rol de las prácticas artísticas y el potencial crítico de la mirada en un contexto poscolonial. González Palma utiliza el virado, una técnica distintiva de su obra, que consiste en someter la fotografía a un proceso de bañado químico que le otorga a la imagen distintas tonalidades. En sus fotografías, González Palma realiza con frecuencia un virado sepia⁴⁸ o de tonalidad dorada, en todo el campo de la imagen. Como explica el artista,

El color sepia tiene otra historia, el encuentro, a través de *Imaginaria*, con el pintor mexicano Mario Torres Peña, de quien no sé nada desde hace muchos años. El uso del betún en su pintura, el uso que también Moisés le daba al grabado, el deseo de experimentar con algo que le diera a la imagen lo que yo sentía que le faltaba fueron lo que me llevaron a darle ese color a la imagen. Simbólicamente le añado un tiempo, un gesto, un uso. El uso del betún hace parecer a las imágenes antiguas y por lo

tanto paradójicas y seductoras, hay una distancia temporal que nos separa y nos acerca.⁴⁹



5. Anónimo, Indígena de Guatemala, en Darío González, Geografía de la América Central, Guatemala, Imprenta Nacional, 3ª edición, 1889.

En algunos casos, se escogen elementos específicos, como los ojos de los sujetos retratados o algunos objetos, que no son afectados por dicha tonalidad y resaltan por su blancura. Sobre esto Pablo Hernández observa que,

Comúnmente González Palma realiza fotografías en negativo que imprime sobre superficies no convencionales como placas acrílicas transparentes, láminas de metal o en diversos tipos de papel. Las impresiones las barniza con petróleo para luego remover el petróleo en algunas zonas con el objetivo de resaltar detalles, fundamentalmente lo blanco de los ojos y los reflejos de luz en ellos. De esta manera la mirada proviene de ojos que aparecen asombrosamente brillantes. Luego González Palma recubre las impresiones con polvo de oro, de donde proviene el tono sepia de sus obras. Se puede decir así, que las imágenes y las palabras no son solamente objetos o modelos fotografiados, sino *apariciones*, una combinación de impresiones de formas a través de la luz (*foto-grafía*) y también de un proceso de cubrimiento, recubrimiento y descubrimiento.⁵⁰

También aparecen en las imágenes otros elementos que no son afectados por el paso del tiempo, que remiten a ataduras, máscaras, fantasmas y mandatos religiosos y culturales del pasado colonial, como puede observarse en *Lotería I*. (Fig. 1) Sobre todo, al destacar la mirada, se realza una zona de la subjetividad que resiste ante el paso del tiempo, que enfrenta la cámara y desafía la mirada de los espectadores, la del fotógrafo, así como el proceso de “cubrimiento, recubrimiento y descubrimiento” que operan las formas de visualidad en situaciones poscoloniales como la de Guatemala. Es evidente aquí el contraste con la fotografía del *Indígena de Guatemala* (Fig. 5) en que casi seguramente por indicación el sujeto evita mirar hacia la cámara, a fines de establecer una distancia “adecuada” con el fotógrafo. También así se minimiza la carga subjetiva que implica la mirada del sujeto retratado, parte del proceso de reificación. El proceso de “cubrimiento, recubrimiento y descubrimiento” –que la *Serie* muestra de manera performativa– remite al “descubrimiento de América” en 1492 y, también, al proceso de “encubrimiento del otro” que según Enrique Dussel constituye la condición de posibilidad para el mito de la Modernidad y la construcción de la subjetividad moderna, “Europa ha constituido a las otras culturas, mundos, personas como ob-jeto: como lo ‘arrojado’ (-jacere) ‘ante’ (ob-) sus ojos. El ‘cubierto’ ha sido ‘des-cubierto’: *ego cogito cogitatum*, europeizado, pero inmediatamente ‘en-cubierto’ como Otro”.⁵¹ La utilización de polvo de oro alude directamente a la explotación colonial y poscolonial de las poblaciones indígenas, en la que la extracción de oro es fundacional, aunque el proceso continuará, hasta el presente, con la extracción de otros metales y recursos naturales. Como sostiene González Palma, la *Serie* nos separa pero también nos acerca a esos procesos. En este sentido, el arte nos ubica lejos pero también cerca de las relaciones de dominación y explotación coloniales y poscoloniales.

Si el proceso de virado pone de relieve un aspecto temporal que sugiere la historicidad del quehacer y el lenguaje fotográficos, así como sus antecedentes en la representación etnográfica colonial, el palimpsesto resultante posibilita el ejercicio de una mirada crítica ante una histórica complicidad entre arte y etnografía, denunciando las huellas de la colonialidad en el

campo de las artes visuales latinoamericanas. Siguiendo las advertencias del crítico paraguayo Ticio Escobar sobre la necesidad de cuestionar “ciertos postulados tradicionales de la historiografía y la crítica de arte”,⁵² pensar en términos de un eje que atraviese las divisiones periódicas clásicas de arte colonial, arte del siglo XIX y arte latinoamericano, un eje que relacione los discursos y lenguajes artísticos latinoamericanos con las situaciones coloniales y poscoloniales de la región, nos permite advertir que la relación histórica entre arte y etnografía tiene un impacto significativo en el arte latinoamericano. Es por eso que considero necesario analizar mecanismos específicos que González Palma, en la articulación de una visualidad crítica poscolonial, utiliza en la *Serie 1989-2000* para mostrar, denunciar y criticar distintos aspectos de la densa relación entre el arte, la etnografía y la colonialidad del poder.

“La mirada como poder”

En *La mirada crítica* (Fig. 6) se contraponen dos planos simétricos. En uno, vemos un texto de doctrina católica alusivo al periodo inquisitorial. En el plano derecho se ve un retrato de frente de una persona indígena, alusivo a la craneología de los siglos XIX y XX, dado que su cabeza reviste una cinta métrica que envuelve su circunferencia. La contraposición de los dos planos exige que la mirada crítica atraviese la división disciplinaria colonial/nacional o poscolonial. Metonímicamente, las imágenes permiten un acercamiento y una apertura del discurso crítico a otras disciplinas (en el caso del texto de doctrina, a las letras, la teología, la historia y en el de la persona/cabeza bajo medición a la antropología física, la antropología, los estudios culturales). Por otro lado, es interesante notar que la imagen esquiva la mirada clasificatoria, ya que no es posible determinar el género sexual del sujeto/la sujeta retratado/a. Podemos interpretar un gesto de resistencia y desafío de la mirada clasificadora dominante.

Algunos críticos han destacado el tratamiento de la mirada desarrollado en obras de González Palma. Al respecto, Hernández observa que,

El fotógrafo guatemalteco Luis González Palma nos presenta en sus primeras series de trabajos diversos modos de enfrentarnos con la

multidireccionalidad y movilidad constantes de la mirada. El punto de partida de sus trabajos, frente a este tema, es claro y directo: lo que miramos, nos mira de vuelta y nos interpela en un espacio de encuentro de múltiples miradas. Por esta razón, la mirada no puede ser asumida si no es en un espacio de mediación entre las diversas direcciones y movimientos, intercambios y fricciones que ella misma pone en marcha.⁵³

La *Serie* pone en evidencia que el proceso de larga duración de construcción de la mirada ocurre sobre una relación de poder. En la obra, esto se codifica visualmente a través del enfrentamiento de las miradas de los sujetos representados, el artista y eventualmente los espectadores. Sin embargo, González Palma sitúa este enfrentamiento en una situación poscolonial, donde si las subjetividades, la mirada y las prácticas artísticas se constituyen relacionamente, lo hacen de manera inevitable en un contexto social y cultural marcado históricamente por las asimetrías de la colonialidad del poder.

Desde sus comienzos mi trabajo ha sido una reflexión sobre la mirada. ¿Cómo se construyen, en nuestra experiencia interna, unos ojos que nos miran fijamente? ¿Cómo se interpretan y elaboran, en nuestro interior, las sombras, los brillos y toda la geografía implícita en cada fotografía? Si nuestra forma de ver se confecciona desde lo social y lo cultural, podemos concluir que toda mirada es política y que toda producción artística está sujeta a este juicio. La mirada como poder. Desde ahí, puedo sentir que la obra de arte es una posibilidad para evidenciar esto, para cuestionar nuestra manera de ver, para interrogar a la historia que ha producido todas estas graduaciones de la mirada y por ende, nuestras formas de reaccionar ante el mundo. En mi proceso artístico he intentado crear imágenes que invitan a ser examinadas a través de lo que llamo “contemplación emocional”, dándole a través de la belleza de las mismas el sentido de su forma. A través de los años he construido escenarios y modificado ciertos rostros para crear imágenes que permitan otras percepciones del mundo, otras formas de comprenderlo, y de modificarlo internamente.⁵⁴

Si González Palma entiende la mirada como poder, podemos advertir que cada una de estas imágenes recrea y repite un eje de tensión entre el virado sepia y los ojos de los sujetos cuyas mirada *atraviesan* ese proceso, enfrentando e interpelando la mirada del espectador así como la del propio artista. La relación de poder se hace visible a través de esta confrontación de

miradas. Pensada como parte del entramado discursivo sobre las subjetividades e identidades en América Latina, la *Serie* esboza un contrapunto poscolonial con respecto a una tradición de representaciones etnográficas americanas y criollas⁵⁵. La obra explora el cuestionamiento de la visualidad dominante, de “nuestra manera de ver”, occidental, moderna/colonial, y la posibilidad de modificarla partiendo de una contemplación emocional que active, como propone González Palma, una nueva sensibilidad. **(Fig. 6)**

Por último, Escobar ha señalado que el “enfrentamiento” resultante de la calidad híbrida del lenguaje visual que utiliza González Palma es uno de los rasgos distintivos de su obra,

La obra de Luis González Palma se ubica en el centro de un enfrentamiento doble. En primer lugar, la disputa entre la fotografía y las artes plásticas. Entre el registro, el documento, la captación “objetiva” de lo real, la presentación seca, gráfica, del objeto por un lado, y la reinención de lo real, la plasticidad jugosa de la forma, por otro. En segundo lugar, el antagonismo entre lo propio, lo ajeno, la tradición y la innovación, la identidad particular y el concurso global. Quizá la riqueza mayor de su obra derive de esta ubicación en un cuádrivio orientado a destinos

contrarios. Construida en las fronteras de la fotografía y las llamadas “artes plásticas”, crecida a medio camino entre el repertorio de la memoria y las formas de la sensibilidad más contemporánea, estas imágenes oscilan, entran y salen de territorios distintos, los cruzan, mezclan sus signos en lenguajes híbridos, en figuras impuras capaces de remitir con naturalidad a uno y otro sentido.⁵⁶

González Palma confronta la visualidad etnográfica moderna/colonial, poniendo en tensión el retrato artístico y la captura etnográfica y racial. Los límites, tangentes y superposiciones que quedan a la vista muestran la porosidad e inestabilidad de los límites disciplinarios que atraviesan las representaciones de sujetos humanos.

En la medida en que la obra pone en marcha un cuestionamiento sobre los límites entre el arte como práctica artística y práctica etnográfica, hace posible una reflexión sobre el arte como práctica poscolonial, sobre su función en procesos de dominación que se originan en la conquista y continúan a lo largo de la situación colonial. Las imágenes que aluden a la tradición fotográfica etnográfica a través de la utilización de convenciones y elementos formales propios de la fotografía positivista de fines del siglo XIX denuncian el rol cómplice del arte en la dominación colonial a través de diferentes



6. Luis González Palma, *La Mirada Crítica*, 1998, fotografía y técnica mixta, 50 x 100 cm.

etapas que abarcan desde la conquista hasta imbricarse con la violencia post-conflicto del periodo 1989-2000. Esto se advierte en las contraposiciones (Fig. 6) que persisten en esta obra las cuales, a través del formato de serie, ponen en evidencia una relación de continuidad entre mecanismos de clasificación, racialización y dominación, que las divisiones cronológicas disciplinarias pueden representar, arbitrariamente, como distantes en el tiempo y desconectadas entre sí.

Conclusión

A partir de este análisis emergen algunas propuestas y ejes para continuar examinando otros elementos de la obra de González Palma que expresan una preocupación del artista con el arte, y con énfasis en la fotografía, como un arma de doble filo: por un lado como medio de subalternización, en tanto herramienta de racialización y subjetivación; por otro, como creo que González Palma la utiliza, como una herramienta de crítica sociocultural y de intervención de la visualidad dominante. La obra del artista guatemalteco identifica esta ambivalencia problemática y en ese sentido reflexiona no solamente sobre las formas del racismo y la dominación colonial, también lo hace sobre las posibles complicidades del arte en esas prácticas sobre el eje de un extenso arco temporal que pone a la vista un proceso de formación racial vinculado a la colonialidad en las Américas. Al destacar el potencial crítico de la mirada en un contexto poscolonial, la *Serie* de González Palma deja abierta la posibilidad de una descolonización de la mirada, de los imaginarios y de la memoria, en tanto reconozcamos la presencia de prácticas en el arte que reproducen prácticas de poder. La mirada del artista es atravesada, descentrada, desautorizada, por las miradas de aquellos sujetos -mayormente indígenas- a quienes históricamente sólo se les ha permitido la participación en el quehacer artístico y en la construcción de imaginarios culturales como objetos de la representación, o como mano de obra, y no como sujetos sensibles y agentes con miradas y visualidades propias.

La *Serie 1989-2000* nos enfrenta con varias preguntas que enriquecen el extenso debate sobre la función social y política del arte en América Latina, que podrían extenderse a otras instancias de la vida cultural. Al hacer visibles las relaciones de poder que allí se articulan,

instalan la pregunta por la posición y la agencia de cada uno de nosotros, como artistas, críticos, como sujetos, en estos procesos. Por sobre todo, nos permiten hacer visibles las improntas poscoloniales que permanecen, casi indelebles, en las formas dominantes de representar y mirar en América Latina hoy.

Notas

¹ En la correspondencia que he mantenido con González Palma, indica que “bajo este título lo que quise decir era eso, que fueron creadas en esos años y antes de mi venida a la Argentina” (28 de abril de 2014). Por otro lado, los noventa en América Latina se vienen pensando en años recientes como una etapa dentro de un proceso de dominación primero militar y luego político-económico iniciado por Estados Unidos a partir de la fundación de la Escuela de las Américas (*School of the Americas*) en Panamá en 1946. En su estudio *Escuela de las Américas. Entrenamiento militar, violencia política e impunidad en las Américas*, Lesley Gill examina “...cómo a través de la óptica de la Escuela de las Américas (SOA) del Ejército de EEUU construyen un aparato militar represivo en una región que desde hace largo tiempo es considerada por muchos como su ‘patio trasero’”. La SOA es un centro estadounidense para militares latinoamericanos que, desde su fundación en la zona del canal de Panamá en 1946 ha entrenado más de 60 mil soldados y oficiales en destrezas relacionadas con el combate y las doctrinas de contrainsurgencia”, Lesley Gill, *Escuela de las Américas. Entrenamiento militar, violencia política e impunidad en las Américas*, Santiago de Chile, Lom Ediciones/ Cuatro Vientos, 2005, p. 21.

² Silvia Rivera Cusicanqui, *Violencias (re)encubiertas en Bolivia*, La Paz, Editorial Piedra Rota, 2010, p. 39.

³ Luis González Palma, “Declaración de artista”, documento electrónico, <http://www.gonzalezpalma.com/declaraciondeartista.php>, acceso 3 de octubre de 2014.

⁴ Marta Casás Arzú, “De la incógnita del indio al indio como sombra: el debate de la antropología guatemalteca en torno al indio y la nación: 1921-1938”, *Revista de Indias*, n. 234, 2005, pp. 375-404.

⁵ Real Academia Española, “Impronta”, *Diccionario de la Lengua Española*, 22^a. Ed. t. 2, México, Espasa Calpe, 2011, p. 1256.

⁶ Walter Mignolo, “El lado más oscuro del Renacimiento”, *Universitas Humanística*, n. 67, 2009, pp. 165-203, documento electrónico,

<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/2135>, acceso 3 de octubre de 2014.

⁷ *Ídem*, p. 169.

⁸ Nelly Richard, “La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje y representación”, en *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte: Visiones comparativas*, México, Universidad Nacional Autónoma

de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, pp. 1011-1016.

⁹ Me refiero a la arqueología como método descriptivo, tal como la define Michel Foucault en *Arqueología del saber*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1970, pp. 233-5.

¹⁰ También se ha dado el debate sobre el antropólogo como artista a partir del ensayo de James Clifford “Sobre el surrealismo etnográfico”, en *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 2001. Carla Pinochet Cobo, ofrece una síntesis de ambas perspectivas, es decir, la antropologización del arte y el giro etnográfico, por un lado, y la antropología como arte, por otro. Ver Carla Pinochet Cobo “Arte y antropología. En torno a los acentos y omisiones de una adscripción disciplinar”, *Revista Sans Soleil. Estudios de la Imagen 5.1*, 2013, pp. 74-81.

¹¹ Joseph Kosuth, “Artist as Anthropologist”, en *The Everyday: Documents of Contemporary Art*, Johnstone, Stephen (Ed.), Cambridge, MIT Press, [1975] 2008, p. 189.

¹² Utilizo este término para matizar la postura de Foster a partir de una advertencia esbozada por Richard, para quien “Esta revalorización postmodernista de los márgenes es ambigua, porque el gesto que la ordena sigue procediendo de la red que detenta un monopolio simbólico-discursivo. Sabemos que la jerarquía del Centro no sólo depende de que concentra las riquezas económicas y regula su distribución. Depende también de ciertas investiduras de autoridad que lo convierten en un polo de acumulación de la información y de transmutación del sentido, según pautas fijadas unilateralmente. El debate postmodernista sobre “lo otro” es agenciado por el discurso de la teoría euronorteamericana que prevalece como línea de fuerza en el campo de los discursos internacionales”, en Nelly Richard, *op. cit.*, pp. 1015-6.

¹³ Hal Foster, “The Artist as Ethnographer?”, *The Return of the Real: the Avant-Garde at the End of the Century*, Boston, MIT, 1996, pp. 171-204.

¹⁴ Hal Foster, *The Return of the Real...*, *op. cit.*, p. 303.

¹⁵ María Laura Ise, identifica “tres ejes de tensión que han permanecido dentro de la discusión regional aproximadamente en un arco temporal que va desde la década del sesenta hasta finales de los años noventa, muy relacionados entre sí. Por un lado, la presencia y la problematización del discurso modernista en América Latina, o como es muchas veces enunciado, del marco ideológico del modernismo euroamericano; en segundo lugar, la función de los museos, exposiciones y catálogos – sus discursos e imágenes- en la representación de las identidades colectivas, y el papel de la identidad en relación con esto mismo; y, por último, la cuestión sobre cómo se puede reescribir la propia historiografía de las artes de la región, con cuáles estrategias y objetivos”. María Laura Ise, “Arte Latinoamericano en los ochenta y noventa: una mirada desde algunas exhibiciones y catálogos”, *Nómadas*, n. 35, 2011, pp. 34-35.

¹⁶ Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*, Murcia, España, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2008, p. 276.

¹⁷ Este aspecto resulta particularmente significativo si consideramos que González Palma ha tenido una notable

proyección en algunos de los más importantes espacios de arte internacionales, tanto en Latinoamérica, Estados Unidos y Europa. Como se señala en la biografía de la página web del artista, “Entre sus exposiciones personales se pueden mencionar: The Art Institute of Chicago (USA); The Lannan Foundation, Santa Fe, (USA); The Australian Centre for Photography, Australia; Palacio de Bellas Artes de México; The Royal Festival Hall en Londres; Palazzo Ducale di Genova, Italia; Museos MACRO y Castagnino de Rosario, Argentina; y en festivales de fotografía como Photofest en Houston, Bratislava en Slovakia, Les Rencontres de Arles en Francia, PhotoEspaña en Madrid, Singapur, Bogotá; San Pablo y Caracas, entre otros. Ha participado en muestras colectivas como la 49 y 51 Bienal de Venecia, Fotobienal de Vigo, XXIII Bienal de São Paulo, Brasil, V Bienal de la Habana; en el Ludwig Forum for International Kunst en Aachen, Alemania; The Taipei Art Museum en Corea, Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, Argentina; Fundación Daros en Zurich, Suiza; Palacio del Conde Duque en Madrid, España y la Fargfabriken en Estocolmo, Suecia. Su trabajo está incluido en varias colecciones públicas y privadas incluyendo The Art Institute of Chicago, The Daros Foundation en Zurich, Suiza, La Maison Europea de la Photographie en Paris, The Houston Museum of Fine Arts en USA, la Fondation pour l'Art Contemporain en Paris, Francia; la Fondazione Volume! en Roma, Italia; La Biblioteca Luis Angel Arango en Bogotá, Colombia; The Fogg Museum en Harvard University, The Minneapolis Institute of Art, USA; Kiyosato Museum of Photographic Arts, Japan.” Tomado de Luis González Palma, “Biografía”, documento electrónico, <http://www.gonzalezpalma.com/biografia.php>, acceso 3 de octubre 2014.

¹⁸ Nelly Richard, *op. cit.*, p. 1013.

¹⁹ *Ídem*

²⁰ Ver Gustavo Verdesio, “Colonialism Now and Then”, en Álvaro Félix Bolaños y Gustavo Verdesio (eds.), *Colonialism Past and Present. Reading and Writing about Colonial Latin America Today*, Albany, State University of New York Press, 2002, pp. 10-13. Verdesio matiza diversas posiciones latinoamericanistas sobre el problema de la localización y la situación de enunciación. Los términos ideológicos en los que Verdesio plantea su crítica, así como su propia intervención, resuenan con relación a lo que argumento sobre la postura (auto)crítica de González Palma sobre la complicidad de la práctica artística en los procesos coloniales y poscoloniales, “The ideological position one assumes is crucial for the outcome of one’s research, for there are no third spaces or third ways in the study of the colonial past: one either embraces the winner’s (the European or *criollo*’s) world view or sides with the subjects who still live in subalternity. One can do this from any location. What cannot be done, at the risk of being complicit with hegemony, is to pretend one does not speak from a certain position”, *op cit*, p. 12.

²¹ Walter D. Mignolo, “El lado más oscuro...”, *op. cit.*, p. 177.

²² Ashcroft, Griffiths y Tiffin insisten en que el término “postcolonial” “addresses all aspects of the colonial process from the beginning of colonial contact. Post-colonial critics and theorists should consider the full implications of restricting the meaning of the term to ‘after-colonialism’ or after-Independence. All post-colonial societies are still

subject in one way or another to overt or subtle forms of neo-colonial domination, and independence has not solved this problem. The development of new élites within independent societies, often buttressed by neo-colonial institutions; the development of internal divisions based on racial, linguistic or religious discriminations; the continuing unequal treatment of indigenous peoples in settler/invaser societies—all these testify to the fact that post-colonialism is a continuing process of resistance and reconstruction. This does not imply that post-colonial practices are seamless and homogeneous but indicates the impossibility of dealing with any part of the colonial process without considering its antecedents and consequences”. Bill Ashcroft, Gareth Griffith y Helen Tiffin, *The Postcolonial Studies Reader*, New York, Taylor and Francis, 2003, p. 2.

²³ Hal Foster, *op. cit.*, p. 301.

²⁴ Para una síntesis de los principales conceptos, categorías y textos del giro decolonial, ver Eduardo Restrepo y Axel Rojas, *Inflexión decolonial: fuentes, categorías y cuestionamientos*, Popayán, Editorial Universidad del Cauca, 2010.

²⁵ Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder y clasificación social”, *Journal of World Systems Research*, VI, 2, 2000, pp. 342-386. Según Quijano, “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”, *op. cit.*, p. 342.

²⁶ Walter Mignolo, “Herencias coloniales y teorías postcoloniales,” en Beatriz Gonzáles Stephan, *Cultura y Tercer Mundo: 1. Cambios en el Saber Académico*, Cap. IV, Venezuela, Nueva Sociedad, 1996, p. 8, documento electrónico, <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Mignolo.pdf>, acceso 3 de octubre de 2014, p. 8.

²⁷ *Ídem*.

²⁸ En la 11ª Bienal de la Habana, por ejemplo. Ver el volumen compilado por Zulma Palermo, *Arte y estética en la encrucijada decolonial*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2009; también Raúl Ferrera-Balanquet y Miguel Rojas-Sotelo, “Decolonial AestheSis at the 11th Havana Biennial”, *Social Text Journal*, July 15th, 2013, documento electrónico, http://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthetics-at-the-11th-havana-biennial/, acceso 3 de octubre de 2014.

²⁹ Walter Mignolo, “The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference”, *The South Atlantic Quarterly*, 2002, pp. 57-96, documento electrónico, http://www.unice.fr/crookall-cours/iup_geopoli/docs/Geopolitics.pdf, acceso 3 de octubre de 2014.

³⁰ Fernando Coronil, “Elephants in the Americas? Latin American Postcolonial Studies and Global Decolonization”, en Mabel Moraña, Enrique Dussel y Carlos Jáuregui (eds.), *Coloniality at Large. Latin America and the Postcolonial Debate*, Durham NC, Duke UP, 2008, p. 416. El argumento

de Coronil es bastante más complejo de lo que expresa esta cita, y traza una genealogía que contempla las idas y vueltas del pensamiento crítico latinoamericano, el latinoamericanismo, los estudios subalternos y los estudios coloniales. Es una buena síntesis de las múltiples posiciones críticas latinoamericanistas ante los estudios poscoloniales.

³¹ Michael Omi y Howard Winant, *Racial Formation in the United States. From the 1960s to the 1990s*, New York, Routledge, 1994, pp. 55-56.

³² A través del concepto de “mercantilismo epistémico”, el crítico colonial Ralph Bauer argumenta que la producción textual de la Modernidad Temprana se caracteriza por la división hegemónica del trabajo intelectual. Según demuestra Bauer, los exploradores, observadores y testigos en la periferia geográfica del imperio reunían el material “crudo” que luego el editor, traductor o cronista en la metrópolis imperial reorganizaría retóricamente. En: Ralph Bauer, *The Cultural Geography of Colonial American Literatures*, Cambridge, Cambridge UP, 2003.

³³ Carlos Jáuregui, *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2005, p. 143.

³⁴ Me refiero con este concepto a la cosificación de personas, conceptos, relaciones en el “Nuevo Mundo”, a través de representaciones funcionales a la dominación colonial. Para un recorrido somero de las distintas versiones del concepto, ver: F. Vanderberghe, “Reification: History of the Concept”, *Logos. A Journal Of Modern Society and Culture*, 2013, documento electrónico, <http://logosjournal.com/2013/vanderberghe/>, acceso 3 de octubre de 2014.

³⁵ Sylvia Wynter, “Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation—An Argument”, *CR: The New Centennial Review* 3, 2003, p. 264.

³⁶ Agnes Lugo-Ortiz, “Tras la visualidad del rostro esclavo: exploraciones para un archivo”, *É-misferica*, v. 9, n. 1 y 2, 2012, documento electrónico, <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-91/lugoortiz>, acceso 3 de octubre de 2014.

³⁷ Christian Báez y Peter Mason, *Zoológicos humanos. Fotografías de fueguinos y mapuche en el Jardín d’Acclimatation de París, siglo XIX*, Santiago de Chile, Pehuén Editores, 2006.

³⁸ Para una discusión sobre el retrato etnográfico entre 1500-1700, ver: Rebecca Parker Brienen, *Visions of Savage Paradise: Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*, Amsterdam, Amsterdam UP, 2006, pp. 85-93; sobre la retratística de esclavos, Lugo-Ortiz propone un archivo con cuatro escenarios discursivos en distintos momentos históricos, ver Lugo-Ortiz, *op. cit.*; sobre la fotografía en la antropología y la criminología a fines del siglo diecinueve y a principios del veinte ver Penhos, *op. cit.*, pp. 17-64; para una reflexión crítica sobre la etnografía, la construcción del concepto de raza y las tecnologías visuales, con mayor enfoque en la fotografía, ver Poole, *op. cit.*, pp. 159-79.

³⁹ Cfr. Carlos Jáuregui, *op.cit.*; Rebecca Parker Brienen, *op. cit.*; Marta Penhos, “Frente y perfil. Una indagación acerca

de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX”, en AA.VV, *Arte y antropología en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2005; Deborah Poole, “An Excess of Description: Ethnography, Race, and Visual Technologies”, *Annual Review of Anthropology*, n. 34, 2005, pp. 159-179.

⁴⁰ Fernando Castro R., “Luz y oscuridad, canto y grito, la obra fotográfica de Luis González Palma”, *Revista Zone Zero. Desde la Pantalla de Luz*, documento electrónico, http://v2.zonezero.com/index.php?option=com_content&view=article&id=30%3Alight-and-darkness-song-and-scream-the-photographic-work-of-luis-gonzales-palma&catid=5%3Aarticles&lang=es, acceso 3 de octubre de 2014.

⁴¹ Rebecca Parker Brienen, *op. cit.*, pp. 88-93.

⁴² *Ídem*, pp. 90-91.

⁴³ Fernando Coronil, *op. cit.*, p. 416.

⁴⁴ Marta Penhos, “Frente y perfil...”, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁵ Margarita Alvarado y Peter Mason, “La desfiguración del otro: sobre una estética y una técnica de producción del retrato ‘etnográfico’”, *Aisthesis. Revista chilena de investigaciones estéticas*, n. 34, 2001, pp. 242-257. Alvarado y Mason trazan la continuidad de la modalidad estética y los recursos de producción del retrato etnográfico desde la pintura del siglo XVII hasta la fotografía etnográfica de los mapuches en Chile a principios del siglo XX.

⁴⁶ Marta Casás Arzú, *op. cit.*

⁴⁷ Carmen Lugo Ortiz, *op. cit.*

⁴⁸ Sobre el virado en González Palma, ver también Castro R., *op. cit.* y María Cristina Orive, “Luis González Palma”, en *Luis González Palma*, Buenos Aires, La Azotea, 1993, p. 5.

⁴⁹ Oswaldo J. Hernández, “Entrevista a Luis González Palma”, *Magacín*, n. 93, 13 de febrero de 2011, documento electrónico, <http://pleonasmotautologico.blogspot.com.ar/2011/03/instir-el-momento-imaginado.html>, acceso 3 de octubre de 2014.

⁵⁰ Pablo Hernández Hernández, “La fotografía de Luis González Palma. Historia, crítica e intercambio de miradas en las artes visuales centroamericanas contemporáneas”, *Ciberletras. Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, 2008, documento electrónico, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v20/hernandezhernandez.html>, acceso 30 de septiembre de 2014.

⁵¹ Enrique Dussel, *1492: El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*, La Paz, UMSA, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Plural Editores, 1994, p. 36.

⁵² Ticio Escobar, “El arte latinoamericano en jaque”, en *El arte en los tiempos globales*, Asunción, Ediciones Don Bosco, 1997, p. 157. Escobar detecta cuatro ejes conceptuales que deberían ser cuestionados, “La lectura de los procesos artísticos como momentos de un despliegue lógico. Es decir, la explicación de las obras y movimientos a partir de la evolución de estilos formales que se van

concatenando entre sí empujados por impulsos internos y orientados hacia una finalidad necesaria [...] la explicación del movimiento histórico a partir de oposiciones binarias definitivas y anteriores al movimiento mismo (por ejemplo, las disyunciones entre lo latinoamericano y lo internacional, lo erudito y lo popular, lo dominante y lo dominado) [...] la consideración del hacer artístico como resolución de tales oposiciones [...] La construcción de ideas omnicomprendivas como Nación, Identidad, Pueblo, etc. que fundamentan la latinoamericanidad y le asignan un origen. Estas megafiguras se presentan como capaces de hacerse cargo de la totalidad de la historia (y, consecuentemente, de sintetizar a nivel teórico aquellas oposiciones)”, p. 158.

⁵³ Pablo Hernández Hernández, *op. cit.*, p. 1.

⁵⁴ Luis González Palma, “Declaración de artista”, *op. cit.*

⁵⁵ Cfr. Rebecca Parker Brienen, *op. cit.*; Ilona Katzew, *Casta Painting: Images of Race in Eighteenth-Century Mexico*, New Haven, Yale UP, 2004; Santiago Castro Gómez, *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e Ilustración en la Nueva Granada (1750-1826)*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005; Laura Catelli, “Pintores criollos, pintura de castas y colonialismo interno. Los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España en el periodo virreinal tardío”, *Cuadernos del CILHA*, v.13 n.2, 2012, pp. 146-174.

⁵⁶ Ticio Escobar, “De imágenes híbridas y retratos mezclados”, documento electrónico, <http://www.gonzalezpalma.com/v2/article.php?article=23>, acceso 3 de octubre de 2014.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

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

URL: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=160&vol=5

Fecha de recepción: 1 de agosto de 2014

Fecha de aceptación: 30 de septiembre de 14