



# HACIA UNA MEMORIA DECOLONIAL:

BREVES APUNTES PARA INDAGAR  
POR EL ACONTECIMIENTO DETRÁS DEL  
ACONTECIMIENTO FOTOGRÁFICO

Artículo de investigación

SECCIÓN  
TRANSVERSAL

## Alex Schlenker

Universidad Católica del Ecuador; Instituto Superior de Cine, INCINE / hasga@gmx.de9

Artista visual. Magíster en Estudios de la Cultura, Universidad Andina Simón Bolívar (Quito), y actualmente doctorando en Estudios Culturales Latinoamericanos en la misma Universidad. Profesor de la carrera de Artes Visuales de la Universidad Católica del Ecuador y del Instituto Superior de Cine, INCINE.

### RESUMEN

El retrato ha sido, a lo largo de la historia de la fotografía, un ritual cuya gramática visual está siempre condicionada por una mirada determinada. Retratamos para recordar, para fijar un instante en el tiempo. Cuando recordamos lo fotografiado convocamos de nuevo ese instante, pero, además, convocamos una realidad, un orden social específico construido por determinados actores sociales. La fotografía ha representado y legitimado en muchos momentos un patrón de poder colonial que, a través de sus estructuras de dominación, ha elaborado rígidas jerarquías sociales y raciales que han circunscrito a indios, afros, mujeres y clases populares a lo que Frantz Fanon llama la zona del No-ser. ¿Es posible recordar, entonces, a partir de la fotografía, de manera crítica y sin reproducir en tal ejercicio la matriz colonial que hizo posible la toma de la imagen?

### PALABRAS CLAVES

Fotografía, retrato, memoria, matriz colonial

## TOWARDS A DECOLONIAL MEMORY: BRIEF REMARKS OF INQUIRY ABOUT THE HAPPENING BEHIND THE PHOTOGRAPHIC HAPPENING

### ABSTRACT

Throughout the history of photography portraiture has been a ritual whose visual grammar is always conditioned by a determined way of gazing. We make portraits to remember, to fix a moment in time. When we remember what we photographed, we recall once more that instant, but we also call on a reality, a specific social order built by certain social actors. Photography has represented and legitimized more than once a pattern of colonial power, which has produced in turn, through its structures of domination, rigid social and racial hierarchies that have reduced Indians, blacks, women and the lower classes to what Frantz Fanon calls the zone of non-being. Is it possible, then, to remember from a picture, in a critical way and without reproducing in the process the colonial matrix that enabled the capture of the image itself?

### KEYWORDS

Photography, portraiture, memory, colonial matrix

## VERS UNE MÉMOIRE DÉCOLONIALE: BRÈVES NOTES Á PROPOS DE L'ÉVÉNEMENT DERRIÈRE L'ÉVÉNEMENT PHOTOGRAPHIQUE

### RÉSUMÉ

Le portrait a été, tout au long de l'histoire de la photographie, un rituel dont la grammaire visuelle a toujours été conditionnée par un regard déterminé. Nous faisons des portraits pour nous souvenir, pour figer un instant dans le temps. Quand nous nous souvenons de l'objet photographié, nous convoquons de nouveau cet instant mais aussi une réalité, un ordre social spécifique construit par certains acteurs sociaux. La photographie a représenté et légitimé à plusieurs moments un modèle du pouvoir colonial qui, au travers de ses structures de domination, a produit des hiérarchies sociales et raciales rigides qui ont circonscrit indiens, afro-américains, femmes et classes populaires à ce que Frantz Fanon appelle la zone du Non-être. Est-il donc possible de se souvenir à partir de la photographie, de façon critique et sans reproduction de cette matrice coloniale qui rendit possible la prise de l'image ?

## **MOTS CLÉS**

Photographie, portrait, mémoire, matrice coloniale

## **PARA UMA MEMÓRIA DECOLONIAL: BREVES ANOTAÇÕES PARA INDAGAR PELO ACONTECIMENTO POR TRÁS DO ACONTECIMENTO FOTOGRÁFICO**

### **RESUMO**

O retrato foi, ao longo da história da fotografia, um ritual cuja gramática visual está sempre condicionada por uma mirada determinada. Retratamos para lembrar, para fixar um instante no tempo. Quando lembramos o que foi fotografado convocamos de novo esse instante, mas, além disso, também convocamos uma realidade, uma ordem social específica construída por determinados atores sociais. A fotografia tem representado e legitimado em muitos momentos um padrão de poder colonial que, através de suas estruturas de dominação tem elaborado rígidas hierarquias sociais e raciais que circunscreveram a índios, afros, mulheres e classes populares a o que Frantz Fanon chama de zona de "não ser". É possível recordar, então, a partir da fotografia, de maneira crítica e sem reproduzir em tal exercício a matriz colonial que fez possível a toma da imagem?

### **PALAVRAS-CHAVE**

Fotografia, retrato, memória, matriz colonial

## **DECOLONIALMANDA IUIARRI: MAILLA KILKASKAKUNA TAPUNGAPA IMA RRURRASKA KATI FOTOGRÁFICO RRURRASKA KUNAMANDA**

### **PISIIYACHISKA**

Llunchii Kaskamka, kai tinii kalkai uatakunapi kaskamka uairrachiisina sugrigcha kauaska. Llunchirrimi iuiarringapa maikanmanda punchata iuiarringapa. Llunchiskata iuiarriurra iuiarrinchimi chi punchata, iuiarrinchimi sutipa kaskata, maikankuna rurraskata. Kai Llunchiska kauachiskamka allillakagta tutui punchakunapi colonialpi kauachiskamka iapa atunkagta paikuna mandagta chimanda paikuna kauankunami kankunachu nukanchpurrakuna, ianakuna, uarrmikuna, mana iukagkuna Franztz Fanon kaita nima mana ñima kagta. Pudirrinchu iuiangapa, nigpi kai Llunchiikunamanda rrimanakuspa man kalkaspalla ñugpakunamanda nirraiaska sakirrka kai Llunchii rrrrangapa.

### **RIMAYKUNA NIY**

Llunchi, Llunchiska, iuiai, matriz colonial

Recibido el 23/02/2011

Aceptado el 23/11/2011



▲ "Retrato grupal", serie: Los notables, Archivo Rosales, década de 1930

*Pues he dado cuenta de cosas que se contienen, es decir bienes que se han hecho así para el servicio de dios y de Su Majestad con nuestras ilustres conquistas, y aunque fueron tan costosas de las vidas de todos los demás de mis compañeros, porque muy poco quedamos vivos, y los que murieron y fueron sacrificados, y con sus corazones y sangre ofrecidos a los ídolos mexicanos que se decían Texcatepuca y Uichilobos.*

#### **Bernal Díaz del Castillo**

*Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*

*Esta es la relación de cómo todo estaba en suspenso, todo en calma, en silencio;*

#### **Popol Vuh**

*Capítulo 1ero*

*La causa por que han muerto y destruido tantas y tales e tan infinito número de ánimas los cristianos ha sido solamente por tener por su fin último el oro y henchirse de riquezas en muy breves días e subir a estados muy altos e sin proporción de sus personas;*

#### **Bartolomé de Las Casas**

*Brevísima relación de la destrucción de las Indias*

## **Introducción**

La placa de vidrio es de 18cm x 13cm. La emulsión es en blanco y negro. En el centro de la imagen revelada, el hombre de la capa, con crucifijo y bastón, reclama para sí la centralidad de la composición. A sus pies, un grupo de indios agradece desde el suelo y en silencio ser incluidos en la fotografía. Entre casi cien personas hay apenas tres mujeres. Los pocos niños fueron a dar al piso, con los indígenas. La mayoría de quienes están sentados pertenecen a alguna orden religiosa; los que quedan de pie llevan (casi todos) traje y corbata. No hay apuntes del fotógrafo, ni en el sobre que guarda la imagen, ni en libreta o cuaderno alguno. No se sabe con exactitud quién tomó esta fotografía, mucho menos dónde y cuándo. Aun así, estoy convencido de que debe haber suficientes personas en la región de Ibarra con la capacidad de reconocer a alguien o algo en esta imagen. Ante esta afirmación me nace una duda: ¿es posible recordar a partir de esta imagen de manera crítica, sin reproducir en tal ejercicio la matriz colonial que hizo posible la toma de la imagen?

Parte de mi proyecto de investigación doctoral pasa por desarrollar una propuesta conceptual y metodológica para leer, desde algunas de las propuestas del proyecto *colonialidad-modernidad*, la memoria (fotográfica) desarrollada a lo largo de más de 35.000 imágenes que componen el Archivo Rosales (1920-1970) de la ciudad de Ibarra. En el año 2006 me relacioné por primera

vez con las imágenes de lo que ahora llamo el *Archivo Rosales*. Miguel Ángel Rosales nació en 1902 y falleció en 1995. Durante su vida fue un apasionado miembro del Partido Socialista Ecuatoriano. Tras entrar en conflicto con su padre, “un conservador recalcitrante”<sup>1</sup>, se desempeña como oficial pagador del Ferrocarril Nacional del Norte (Ibarra-San Lorenzo), Secretario del Partido Socialista, miembro del directorio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo de Imbabura, periodista, inventor y, de especial interés para mi investigación, como fotógrafo. Tras su muerte se vendió su casa en Ibarra, al norte del Ecuador. En dicho inmueble vivió a lo largo de su vida y en el mismo funcionó por varias décadas el Foto Estudio Rosales, en el que también se formó y trabajó su hijo Wilson (1935? – 2002). En la casa permanecieron por casi dos décadas cerca de diez cajas con aproximadamente 35.000 imágenes en placas de vidrio, negativos y fotos impresas en papel.

Desde las primeras indagaciones descubrí dos aspectos importantes de su fotografía. Por un lado, había una interesante proliferación de temas, tales como el retrato de grupo, el evento social, el retrato religioso (bautizos, primeras comuniones, bodas, velorios, etc.), los eventos públicos, la fotografía costumbrista y paisajística, así como el retrato indígena y el retrato afro. Por el otro lado, y tras revisar cerca de 5.000 imágenes, llegué a la pregunta sobre la mirada distinta que se puede leer en muchas de las imágenes del Estudio Rosales, especialmente en lo que a la representación del dominado (la mujer, el niño, los indios, los negros) se refiere. Me atrevo a adelantar que la mirada fotográfica de los Rosales inserta una fisura crítica en la manera tradicional y por lo tanto colonial de representar a los grupos sociales. Esa fisura permite pensar en una estrategia de *desenganche* a partir de la memoria fotográfica. Este texto indagará sobre la posible potencialidad de pensar la fotografía como suscitador de reflexiones críticas que lleven a un giro decolonial de la mirada y, con ella, de la representación visual como parte de una *memoria otra*.

## Acontecimiento para dos miradas

El pasado tiene distintas formas de representación, las cuales terminan por configurar una suerte de estética de la memoria, ya sea esta una memoria-histórica (con

1 Coronel (sp) Marco Rosales, hermano menor de Miguel Ángel Rosales. Entrevista de Alex Schlenker y Adolfo Albán, Quito, agosto 19 de 2009.

pretensiones científicas) o una memoria popular (sin aparente valor científico). Resulta entonces inevitable en estos días de celebración bicentenario no preguntarse por la construcción disciplinar que fijó de modo determinante la relación entre la historia y la memoria y, de manera especial, la frontera que en un momento dado ha surgido entre la una y la otra. Parecería que de alguna manera se territorializaron estos dos saberes adjudicándose a cada uno su propio campo de acción. La historia insinúa una suerte de subordinación de la memoria a través de sus distintos cuestionamientos acerca de la fiabilidad, la objetividad y el carácter científico implícito en su quehacer, el cual, a diferencia de la memoria, evita toda “contaminación subjetiva”. Las versiones que en torno a un determinado acontecimiento ofrecerían la historia y la memoria parecerían estar destinadas a ser epistemológica y ontológicamente distintas, diferencia que remite a la idea de *colonialidad del poder* de Aníbal Quijano, y cuyo patrón de poder determina que las “culturas dominadas [están] impedidas de objetivar de modo autónomo sus propias imágenes, símbolos y experiencias subjetivas, [...] con sus propios patrones de expresión visual y plástica” (Quijano, 1999: 103). Esto obligaría a los grupos dominados a emplear determinadas estéticas de la memoria (histórica), las cuales por lo general legitiman y reproducen la matriz colonial del poder, para (re) construir su propia memoria. La colonialidad del saber, en este caso histórico, se configura de manera más detallada en una *colonialidad del ver y del representar*, es decir en una *colonialidad de la estética*.

La historia “oficial”, disciplina que ha ayudado por siglos a vertebrar los modos de entender y reproducir el Estado-nación, convirtiéndose en uno de los mejores vehículos para consolidar la *colonialidad-modernidad*, se entiende a sí misma como la encargada de elaborar la historia nacional a través de determinados “relatos históricos nacionales con el objeto de dar un soporte a las soberanías [...] y narrar] lo que ocurrió en realidad” (Wallerstein, 1996). Con ello la historia reclama para sí misma el derecho a narrar el acontecimiento, en especial sus implicaciones políticas, sociales y económicas. Dicha narración tiene su propia estética, una de tipo colonial. La memoria, entonces, queda relegada a asumirse como un ejercicio de interpretación subjetiva de aspectos menores que, en vista de su a-cientificidad, pueden ir desde lo anecdótico y los distintos aspectos culturales, hasta la ficción fantasiosa y poco probable. La historia se autoproclama entonces como un ejercicio académico de gran precisión y desprecia a la memoria, tildándola de ser una práctica popular poco fiable y de menor trascendencia que como tal no tendría una

► "El presidente y el avión", archivo Rosales, (1940s ?)



metodología científica, menos aún una estética propia. Ello la obligaría a emplear la estética de dominación de los grupos de poder con su historia oficial (desfiles, discursos, condecoraciones, paradas militares, consejos directivos, códigos empleados para el retrato al óleo o para la cámara fotográfica, etc.) para otorgarle sentido a sus prácticas culturales, especialmente a aquellas relacionadas con el acto de recordar.

El acontecimiento genera entonces dos miradas: por un lado, estaría la mirada de trascendencia histórica, concatenada con otros importantes acontecimientos localizados antes y después (y por lo tanto a lo largo de una línea de tiempo del *continuum* histórico) de aquel suceso que es estudiado. Esta mirada implica un tipo de aproximación, ordenamiento e interpretación que tan solo un selecto número de expertos puede realizar, capacidad que radicaría en dos condiciones fundamentales: la cognitiva (aquel que sabe lo que hay que saber para interpretar la historia) y la ética (aquella actitud que se debe demostrar para mantener inalterados, incontaminados, los distintos aspectos esenciales del dato que remite al acontecimiento).

La otra mirada, la que no logra desarrollar científicismo alguno, lee el acontecimiento como un suceso a ser (re)construido desde lo que Wallerstein considera la tensión inscrita en el *uso dos* de la cultura<sup>2</sup>; un ejercicio

<sup>2</sup> Dicha tensión se inscribe en la idea según la cual existe una *alta cultura* (sofisticada) que se opone a la *cultura popular* (primitiva), ver Immanuel Wallerstein, *La cultura como campo de batalla ideológico del sistema-mundo moderno*, en S. Castro-Gómez, O. Guardiola-Rivera, C. Millán de Benavides (eds.), *Pensar en los*

que carecería entonces de posibilidad alguna para definir su praxis, sino en relación al ámbito no cubierto por la historiografía académica: el recuerdo subjetivo, la narración familiar, la ficción, etc. La interpretación que la memoria articula no es necesariamente lo que la historia busca interpretar; aunque están emparentadas de alguna manera, en la interpretación que la memoria popular intenta hacer se estaría gestando desde la perspectiva historicista una *deformación* del suceso tal como se habría dado. Resulta paradójica la manera en la que la historia pretenderá, en todo momento, reconstruir el acontecimiento lo más cercano posible a como habría sucedido, mientras que la memoria busca reconstruir la vivencia personal (propia o de personas cercanas) en torno a tal suceso. Queda implícito que para la matriz colonial de poder la historia generaría conocimiento científico y la memoria un mero saber popular. Una taxonomía que busca legitimar su colonialidad del saber (histórico).

A partir del proyecto modernidad-colonialidad es entonces posible advertir, desde la perspectiva historiográfica, una postura de gran colonialidad que califica al hecho recuperado por la memoria popular como una suerte de suceso histórico modificado por las subjetividades no calificadas, convirtiéndolo en un acontecimiento deformado.<sup>3</sup> El Archivo Fotográfico

*intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*, Colección Pensar, Bogotá, 1999.

<sup>3</sup> En ese contexto resulta interesante ver de qué manera la historia se ha esforzado por procurarse un lugar propio en la clasificación del conocimiento por fuera de las ciencias naturales y sociales y, por lo general, por fuera de las humanidades. Ver Immanuel Wallerstein (1996).

Rosales tiene una cantidad significativa de imágenes que a través de las dos aproximaciones generaría dos lecturas distintas. Si se revisa por ejemplo la imagen “el presidente y el avión”, tomada presumiblemente el día en que llegó a Ibarra el Presidente Velasco Ibarra para conmemorar el vuelo inaugural del aeropuerto de esa ciudad, es posible generar dos series de preguntas totalmente distintas. Seguramente todo historiador preguntará por un contexto histórico nacional y por la posible trascendencia del acontecimiento en la vida nacional, indagando por los grandes relatos de la modernidad: progreso indefinido, poder omnímodo de la razón, la democracia, la manipulación de la naturaleza por la técnica, etc. Los investigadores de la memoria, por su lado, indagarán sobre la repercusión de tal acontecimiento en la vida de la gente, los referentes que circularon a partir del acontecimiento, entre otros.

### Algunas posibles preguntas desde la perspectiva historicista:

¿En qué año y en qué período de Velasco Ibarra se dio tal evento en la ciudad de Ibarra?

¿Qué autoridades, figuras públicas o personalidades de la época aparecen en la foto?

¿Cómo era la situación del desarrollo económico de la ciudad de Ibarra en ese momento?

¿La construcción del aeropuerto obedece a un plan nacional o a un proyecto local?

¿Qué partido político gobernaba en la ciudad de Ibarra / la provincia de Imbabura?

¿Qué significó para la región y para el país este acontecimiento?

Si la historia pregunta por lo universal del acontecimiento, la memoria indaga por la relación que se produciría entre el sujeto y el acontecimiento. La verdad no está en la lectura correcta, sino en las pluriversidad de las interpretaciones y por lo tanto en las distintas formas de construir sentidos a partir de la vivencia. En tal virtud se pueden pensar algunas de las múltiples preguntas desde la perspectiva de los estudios de la memoria:

¿Qué hechos importantes sucedieron en su vida en la época del vuelo inaugural?

¿Qué se decía en Ibarra / Imbabura en ese momento con respecto al aeropuerto?

¿Quiénes asistieron ese día al aeropuerto?

¿Por qué solo aparecen hombres, dónde están las mujeres, los niños, los indios y afros?

¿Cómo era el evento (abierto a todo el público, pagado, con invitación, etc.)?

¿Qué miembros de su familia o grupo de amigos estuvieron ahí y qué le han contado?

La historia, y en especial la historia oficial, interesadas principalmente en los discursos históricos que acompañan al Estado-nación, no muestran interés en el sujeto común y corriente, sino en el momento en que, enclavados en un ejercicio de la colonialidad del saber, redactan aquellos discursos que terminan en libros escolares, tratados de historia o discursos conmemorativos. El informe de la Comisión Gulbenkian retoma este problema y revisa el centramiento que la historia ha desarrollado en torno a los acontecimientos, olvidando así al sujeto. En muchos casos esta crítica surge del propio espacio historiográfico y deviene en un deseo “de emprender una crítica social y cultural” (Wallerstein, 1996: 47). Las correspondientes discusiones permitieron pensar las bases para una historia más crítica, aunque ello no garantizaría necesariamente que el cuestionamiento de la matriz colonial del poder a la cual se debía buena parte de la historia.

Para entender cómo se reproduce y legitima la matriz hay que revisar los planes y programas que componen la educación actual. La mayor parte de estos planes está centrada en la transmisión de contenidos. El conocimiento es entonces entendido como cantidad de información *necesaria para llegar a ser* y no como forma de mediación entre sujetos que, como dice Kusch, *ya están siendo*. La idea cultural de *ser*, un ser decolonial, implica entender las diversas expresiones culturales como “modos diferentes de ser” (Kusch, 1976: 114). Contrario a lo que se debería esperar de una educación para el cambio, la gran mayoría de escuelas y colegios conciben el conocimiento como una construcción que depende esencialmente del profesor (el que sabe) y menos del alumno (el que no sabe, pero puede llegar a saber). La colonialidad se establece así de entrada en los actores del proceso educativo y se extiende hasta las entrañas del mismo aprendizaje. ¿Para qué se enseña / para qué

se aprende? La idea de un alumno como constructor de su propio conocimiento, como lo entiende Ausubel, como sujeto de un aprendizaje significativo y potencial lleva a pensar en la idea de *suelo* de Kusch, según la cual “el suelo se habita, [...] lo que implica que no se puede ser indiferente ante lo que aquí ocurre.” (Kusch, 1976: 115). Habitar ese suelo implica habitar de manera crítica una memoria que me ha sido impuesta. Esta conciencia crítica me debe llevar a (re)construir mi verdadera memoria.

## Lectura crítica de la representación fotográfica: hacia una mirada decolonial

Esta división entre *lo científico* y *lo popular* ha hecho creer a quienes se ocupan de la historia y la memoria que el suceso histórico, aunque leído de dos distintas maneras, sería un solo acontecimiento. Desde la perspectiva de la fotografía histórica esta idea llevaría a creer que lo importante para ambas perspectivas se remonta a abordar el *qué* de lo fotográficamente representado y no el *cómo*. Se plantearía entonces un hecho histórico concreto cuyas lecturas dependerían de la naturaleza de quien los lee e interpreta. La visita de un político sería de esta manera un hecho concreto interpretado por dos miradas distintas. Desde la perspectiva de la memoria fotográfica, aquella que genera en determinadas situaciones imágenes que abordan el acontecimiento histórico, esta tensión epistemológica ha logrado distraer la atención del hecho de que en realidad existen en una fotografía dos acontecimientos: el histórico (aquel que la fotografía intenta capturar y la historia y la memoria intentan reconstruir) y el performativo-representacional que se desprende del anterior y que pone en juego una cantidad significativa de elementos que finalmente determinan las miradas de quien retrata y de quien es retratado.

¿Cómo se seleccionó un determinado fondo para la fotografía? ¿Cómo se determinó la composición, la ubicación, la postura y la vestimenta de los retratados? ¿Quiénes y de qué manera determinaron la distancia de unos retratados con otros y finalmente hacia la cámara? ¿El retrato estuvo concebido como una forma discursiva más abstracta que, por lo tanto, prescinde de atributos físicos secundarios que remiten al oficio (herramientas, lugares específicos, formas de nomenclatura, etc.) para destacar la posición política, social y económica a través de atributos más abstractos como

la postura o relación espacial frente a otros<sup>4</sup> retratados en la misma imagen?

La imagen fotográfica debe ser leída entonces como un objeto-representación compuesto por varias capas, entre las cuales se destacan en una acepción foucaultiana lo retratado (*el enunciado*) y el retratar (*el lugar de enunciación*). Si bien es cierto que Foucault aporta una importante mirada sobre la elaboración del discurso, no es menos cierto que para las realidades latinoamericanas queda en tales ideas una suerte de deuda que gira en torno a la ausencia de un desarrollo más profundo y de mayor contexto histórico, racial y social.

La fotografía histórica exhorta entonces a la mirada que la recorre a preguntar a más del *qué*, por el *cómo* y así, finalmente, por el *porqué*. ¿Por qué surge un determinado retrato de la manera en que quedó fijado sobre la emulsión? ¿Si esa foto no hubiera sido tomada de esa manera, de qué otra forma podría haber sido tomada? En muchas fotos se evidencia una colonialidad del poder que se desprende del lenguaje desarrollado/seleccionado en y para la imagen. La fotografía “*retrato de familia*” es un excelente ejemplo de los dos acontecimientos que deben ser leídos de manera crítica para entender esa presencia de *lo colonial*. El acontecimiento primario es, sin lugar a dudas, el deseo de una familia de clase dominante (o de determinados miembros de tal familia) a ser retratada “para la posteridad”.<sup>5</sup> El acontecimiento que de ahí deriva es el que finalmente traduce ese deseo en acción, en lenguaje dentro del tiempo; un acontecimiento que está compuesto por el movimiento de los retratados previo a la obturación del disparador fotográfico, por las órdenes impartidas por el fotógrafo, por las miradas que van y vienen de y hacia la cámara. El segundo acontecimiento ordena el deseo del primero y lo inscribe en los cuerpos retratados, fijando la gramática visual que determina que ciertos sujetos retratados estén de pie (cinco hijas) y otros sentados (padre y madre); igualmente habría que leer la composición central del poder: los padres al centro, los hijos hacia los márgenes, así como el nivel de inferioridad al que se somete a la joven negra, descalza y sentada en el suelo.

La primera lectura sugiere una escritura de poder que emana de formas de ordenamiento visual

4 La convención generalizada fija que determinadas figuras de poder (hombre, blanco, padre, adulto, burgués, etc.) gozan del privilegio de ser retratados sentados.

5 Susan Sontag se refiere al acto fotográfico como el intento por detener (estatizar) el instante. Ver Susan Sontag (2006).



▲ "Retrato de familia", Ibarra, Miguel Ángel Rosales, ca. 1935

(posicionamiento y proximidad/distancia) que remiten a una forma de colonialidad del poder y del ser. El padre/hombre/burgués/blanco vs. la sirvienta/mujer/niña/negra. Una segunda mirada permite descubrir que la niña negra ha sido colocada por el fotógrafo en una posición ambigua: los padres la interpretarán como una posición de subordinación (el piso: región de lo primitivo, sucio, oscuro - calibanesco en la formulación de Roberto Fernández Retamar), pero al mismo tiempo el espectador advierte rápidamente que la niña ha sido puesta por el fotógrafo en el lugar de la composición que registra el final del recorrido de la mirada<sup>6</sup>. Un lugar en el que finalmente quedamos solos con la mirada que la niña negra nos devuelve. ¿Coincidencia? ¿Intuición de un fotógrafo comprometido con la ideología socialista?

6 En una composición de varios elementos (personas) la mirada no capta la imagen como totalidad, esta se construye tras el recorrido de la mirada por la suma de elementos (personas) identificados como parte de un todo (familia).

## El desprendimiento en el estudio de la memoria fotográfica

Repensar las representaciones visuales sin repensar la necesidad de un desprendimiento de lo colonial es elaborar un ejercicio a medias. Pretendo leer entonces la fotografía como posible herramienta colonial. La fotografía en sí no puede ser considerada como colonial, es su uso con intenciones coloniales lo que lleva a pensarla como un aspecto complejo del mundo moderno/colonial. La diferenciación que Mignolo hace entre *matriz colonial* y el *mundo moderno/colonial* deviene como punto de análisis para entender el lenguaje audiovisual y en especial el de la fotografía histórica: "es la matriz colonial, su construcción y transformación, lo que hace posible una organización socio-histórica identificada por mundo moderno/colonial." (Mignolo, 2008: 35). A esta idea habría que agregarle la pregunta por la circulación de la matriz colonial. La pregunta central es entonces: ¿de qué manera se puede indagar por la fotografía como espacio de construcción y circulación de la matriz colonial? Un ejemplo paradigmático es sin lugar a

- Indianer von Otavalo,  
Indianerin von Pitayo



dudas el trabajo que en 1888 hicieron Wilhelm Stübel y Alphons Reiss cuando publicaron el libro *Indianertypen aus Colombia und Ecuador* (Tipos de Indios de Colombia y Ecuador) en el que tal matriz colonial se ve inscrita en el lenguaje fotográfico y el texto explicativo (indio de Otavalo) desarrollado por los viajeros:

El retrato de perfil, la manera más eficaz de evitar la mirada del retratado, permite destacar los rasgos faciales y corporales (nariz, cabellera larga, etc.) a ser empleados en la exotización colonial. Si la imagen anterior impactó de alguna manera hay que revisar la serie de retratos indígenas del mismo libro que como rasgo central tiene el gesto de “sacarse el sombrero” por parte del indio retratado como señal de respeto ante la autoridad (retratante) blanca/criolla:

La cabeza sin sombrero opera entonces como un signo que exhibe doblemente el poder del sometimiento: por un lado se educa al indio con modales civilizatorios (descubrirse la cabeza ante el poder metropolitano) y por el otro se exhiben las cabezas que el poder ha mandado a rapar para evitar plagas y suciedad, una forma de sometimiento y de civilización que humillaba al sujeto retratado en un entorno ajeno como es el estudio fotográfico (ver fondo de las imágenes). En este caso la fotografía sirve de vehículo para construir, legitimar y circular esa mirada colonial que reproduce la matriz colonial. Siguiendo la descripción que Mignolo hace del paso del concepto de *colonialismo* en Wallerstein al de la *colonialidad* en Quijano se puede preguntar por ese punto de inflexión semántico desde la lectura fotográfica. La pregunta que deseo desarrollar

para la investigación es ¿cómo plantearse una lectura crítica de la memoria fotográfica que pueda operar como mecanismo de desenganche de la modernidad/colonialidad?

Un primer ejercicio puede pensarse a partir de apropiaciones como las que desde las estéticas contemporáneas propone el colectivo de arte contemporáneo *ojo mecánico*: “Morphos Imobile”. A modo de lo que el Subcomandante Marcos llama el acto de “voltear la cámara”, el colectivo ha comenzado a retratar sujetos de los grupos de poder. Así, surgen retratos interpelantes que se apropian del lenguaje dominador (encuadres, formatos, composiciones), pero que han sustituido al sujeto retratado anteriormente por el sujeto usualmente retratante:

En *La opción decolonial* Mignolo retoma el aporte de las primeras ideas sobre colonialidad desarrolladas por Aníbal Quijano, según las cuales el conocimiento es el campo de batalla desde del cual se articula la retórica de la Modernidad y a partir del cual hay que pensar entonces la liberación como “*descolonización epistémica del ser y del saber*” (Mignolo, 2008). Las artes en general, y para esta investigación la fotografía de manera más específica, se fundamentaron en ese conocimiento moderno excluyente. Quien sabía operar la cámara, tenía el control sobre la representación. El fotógrafo era entonces el mago alquimista que poseía conocimientos que el otro no tenía, estableciéndose así una relación desigual del *saber* que le brindaba una posición de privilegio al momento de representar fotográficamente al diferente.



◀ *Hijo de papi*, colectivo ojo mecánico



◀ Detalle de la dedicatoria Alphonse Stuebel y Wilhelm Reiss para los miembros del VIImo Congreso Internacional de Americanistas, en Alphonse Stuebel y Wilhelm Reiss, "Indianer von Colombia und Ecuador", VII. Internationaler Amerikanisten Kongress, Berlin 1888

Un primer paso para decolonizar el acto fotográfico, y con él la memoria fotográfica, pasa por el acceso al lenguaje de la representación, en este caso a la fotografía misma. Un segundo paso requiere desmontar por completo el proceso de representación y circulación de imágenes que obedece a la lógica de la modernidad/colonialidad. Ello presupone revisar meticulosamente las siguientes preguntas:

¿Quién representa a quién y para qué?

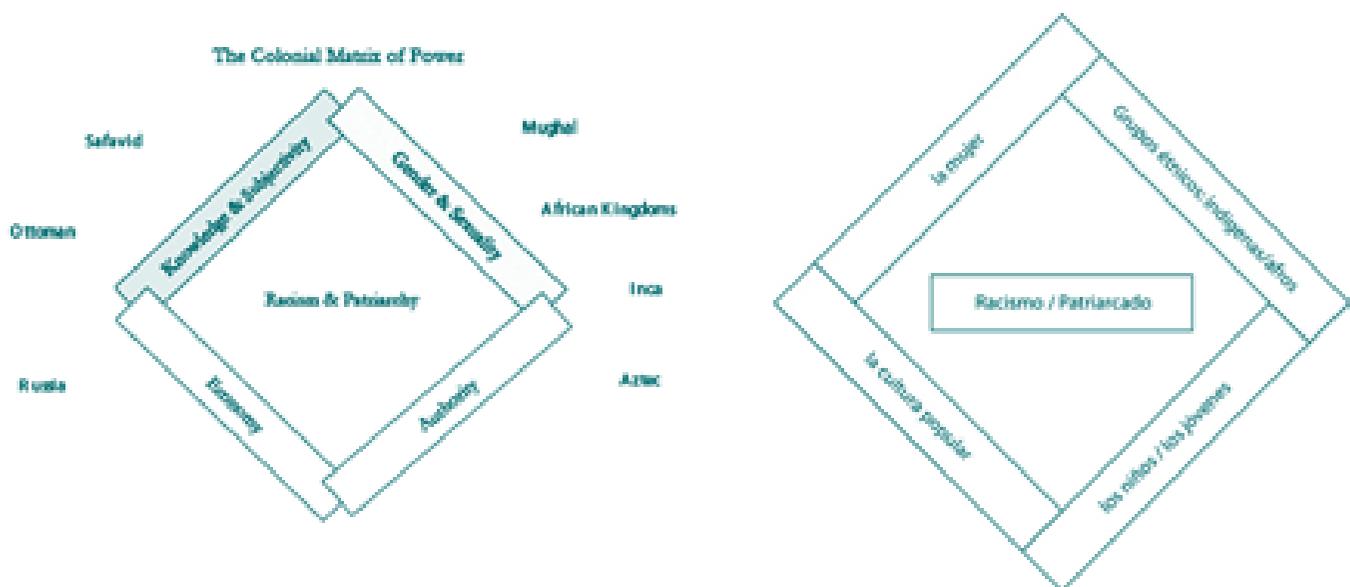
¿Qué se representa y cómo se lo representa?

¿Desde dónde se representa y para qué audiencia/espectador?

¿En dónde circulará esa imagen y por qué o para qué?

Las respuestas a estas reflexiones deben permitir ir más allá del acto de venganza artística del colectivo *ojo mecánico* para re-pensar a la imagen como posibilidad para generar sentidos a partir del registro fotográfico de una memoria que tiene importancia para la comunidad en que la imagen se ha producido. Un buen ejemplo de ello es el álbum fotográfico familiar, compuesto por imágenes que deben generar sentido para quienes tienen un vínculo real/natural con el mismo. Ninguna foto llega al álbum sin un sentido negociado de alguna manera. Kusch recuerda acertadamente que "el sentido de una obra no se agota con el autor, sino con el pueblo [comunidad] que lo absorbe" (Kusch, 1976: 116).

La carátula del libro de Stübel y Reiss y el detalle de la misma dejan en claro para quién se recopiló y publicó las imágenes de los indios de Colombia y



▲ La matriz colonial de poder. Fuente: Walter D. Mignolo, *La opción decolonial*, 2008.

Ecuador: “Dedicado a los miembros del VII<sup>mo</sup> Congreso Internacional de Americanistas”.

### A modo de conclusión: Apuntes para una visualidad de la imagen- memoria-identidad otra

Hay un aspecto importante a ser tomado en cuenta en la aproximación a las distintas formas de producción de las representaciones visuales y que pasa por formularse la pregunta si se debe colocar la mirada únicamente sobre *lo hecho* o si, al contrario, se amplía la misma para leer el *hacer* de lo visual estableciendo así una tensión entre el pasado la memoria (colonial) y el quehacer de lo visual en el presente (decolonial). En el primer caso los productos elaborados (pinturas, fotos, grabados, dibujos, películas, etc.) se convierten en el objeto de estudio. El autor de tales obras pasa a un segundo plano para dar paso a las lecturas, los análisis y las interpretaciones en torno a la temática y al lenguaje desarrollado en la imagen creada. En el segundo tipo de aproximación, en cambio, se incluyen en las lecturas aspectos tales como determinados rasgos del autor (origen social e intelectual, filiación política, edad, género, sexo, etc.) para intentar leer el lugar de enunciación desde el cual se está produciendo la imagen. Kusch agrega a esto la ya mencionada propuesta de una mirada ampliada que agrega sobre las dos dimensiones del proceso de creación cultural y artística una tercera, la del pueblo que lo absorbe, una imagen que me permito leer como un proceso activo que —contrario al excluyente proceso

del arte de occidente que entiende al artista como genio y al espectador como admirador de ese genio— incluye a la comunidad de la que la obra de arte salió para que la digiera y reinterpretara. Es entonces posible entender que el proceso de creación de lo visual pasa por pensar a la imagen misma, a los sujetos retratados y retratantes y al grupo humano que recibirá y significará tal imagen. Las tres dimensiones deben ser entendidas como parte de una totalidad. Ello evitará que se realicen lecturas por separado como las que se han venido proponiendo desde ciertos espacios de la comunicación<sup>7</sup>.

Es importante elaborar un *pensamiento propio* acerca de los modos del quehacer de la representación visual, un ejercicio que al proponer un pensar genuino que para Kusch va del suelo hacia arriba y pasa por la crítica del paradigma europeo de la racionalidad-modernidad. ¿Será posible, entonces, advertir en Rosales la elaboración de un lenguaje propio con rasgos iniciales de un pensamiento decolonial? En cuyo caso habría que plantearse la pregunta acerca de ¿qué hacer con la crítica a la visualidad colonial?

En el ya mencionado texto de Mignolo, *La opción decolonial*, aparece un gráfico que establece a modo de mapa histórico las fronteras que la matriz colonial fue estableciendo para controlar al ser y a sus saberes de una manera sistemática, estableciendo así la

<sup>7</sup> Ciertas tendencias de las ciencias de la comunicación plantean la dicotomía entre los estudios dedicados al mensaje y los llamados estudios de recepción.

colonialidad del ser, del poder, del saber y también de la naturaleza:

En un intento por adaptar la propuesta gráfica al Archivo Rosales, he elaborado para mi investigación una nueva versión del mapa. Las maneras en las que en la época se representaban a determinados sujetos (mujeres, indígenas, afros, niños, clases populares y pobres, etc.) terminan planteando un sinnúmero de preguntas en torno a la representación visual-colonial del poder. Sin desconocer la colonialidad en la autoridad, la economía, los saberes y subjetividades y el género y la sexualidad, me atrevo a pensar los límites de lo colonial a partir de la imagen, lo cual me permitiría luego profundizar en las formas de colonialidad que menciona el gráfico anterior. Tal planteamiento busca leer a partir de la colonialidad de las representaciones visuales las formas de colonialidad ejercidas por la matriz colonial en la época y en la región en las que operó el *Foto Estudio Rosales*.

El mapa de la colonialidad visual se configura entonces de la siguiente manera: (ver gráfico)

Este gráfico, entendido como un esquema para la lectura crítica y las distintas discusiones que se generaron durante el curso *Geopolíticas del conocimiento y formaciones disciplinares*, permite articular una estrategia de desenganche a partir de dos procesos concatenados. El primero puede ser entendido como una forma de leer a partir de las visualidades —o de un archivo fotográfico como el del Estudio Rosales— las maneras en que la matriz colonial representa al que no es hombre blanco, adulto, burgués o reconocido pública y, con ello, socialmente. No olvidemos que el estado blanco ha sido el encargado de elaborar/configurar lo humano en la modernidad a través del conocimiento dominante (colonial) que ha hecho indio al indio, negro al negro, pobre al pobre, etc. El concepto de lo humano en la actualidad se remonta al Renacimiento y se consolida en la Ilustración. La búsqueda por una forma otra de entender y asumir lo humano nos lleva a buscar distintos conceptos epistémicos (otros). Cabe entonces recordar la frase del movimiento Zapatista de Chiapas: “Porque somos todos iguales tenemos derecho a la diferencia”.

El segundo proceso implica, como ya se mencionó antes, la elaboración de un pensamiento decolonial que, centrado en *maneras otras* para entender el mundo, piensa la educación (y en especial la educación de la imagen) como un proceso de construcción

de significados colectivos; una forma de entretejido cultural y social que halla en las distintas formas de visualidad expresiones de procesos humanos que (re) conectan a unos sujetos con otros, a través de un proceso que según Kusch nos desafía a entender que “para comprender una cultura es necesario el sujeto que ve el sentido como también el que lo crea” (Kusch 1976: 115).

Ambos procesos deben ser pensados como partes inseparables del proceso de desenganche. La tentación de muchos intelectuales centrados en los estudios visuales, incluyendo a aquellos que han comenzado a considerar la opción decolonial, es quedarse únicamente en el análisis crítico —decolonial si se quiere— de las formas de representación que reproducen y legitiman la matriz colonial. Estas lecturas, aunque de gran importancia, se limitan al diagnóstico y no generan una opción decolonial significativa que permita pensar nuevas formas de entender las visualidades y con ello los procesos que buscan generar procesos educativos capaces de facilitar un aprendizaje otro de lo visual, en arte y lenguaje. Resulta, entonces, vital concluir el proceso generando nuevas formas de entender, enseñar-aprender y ver las posibles formas de visualidades generadas por una determinada comunidad. Este concepto alberga en su interior la demanda por pensar una visualidad que ante todo genere sentidos en la comunidad a la que se debe, con lo cual me permito proponer tres ejes principales para re-pensar las visualidades desde una perspectiva decolonial:

Lectura crítica/estrategias para desmontar la colonialidad visual (entendidas como el ejercicio para deshacer la *diferencia colonial* que es epistémica y ontológica: el patriarcado y el racismo controlan).

Desaprender / (re)aprender las posibilidades de la representación visual y su aprendizaje a partir del sentido grupal/comunitario

(Re)pensar la relación entre arte y pueblo (comunidad)

El proceso de desenganche de la modernidad, pensado desde el arte y las estéticas, pasa por desarrollar prácticas estéticas que entiendan el arte como un proceso capaz de analizar/criticar las formas de colonialidad y posteriormente de restituir la lengua, el suelo y el horizonte simbólico como universo de sentidos. Un ejercicio que permite recuperar lo humano en la región de América Latina; un acto que restituye la geocultura y la dignidad a partir de la determinación de Des-hacer la diferencia colonial. Así sería posible pensar la sociogénesis,

como proceso que nos conmina a aprender a ser (estar siendo), una identidad construida desde la aceptación de lo humano en la deformación (*el Ántropos*).

Dicho desafío comprende una nueva *paideia* (como pensamiento pedagógico) que parta por recordar en todo momento que América debe ser leída como construcción cultural moderna con dominación europea inicialmente y criolla local después y que recuerde la sentencia central que dicta: "América no se descubre, se inventa". Tal invención redefine a la llamada cristiandad occidental y la convierte en lo que después se denomina política y culturalmente como *Europa*, un modelo epistemológico y ontológico que definirá al hombre americano como la "deformación" del modelo racial europeo y del modelo europeo de cuerpo. Modelos definidos y propagados por la modernidad. Las distintas representaciones visuales que desde 1500 se realizarán del cuerpo del *Calibán*, desde la pintura colonial hasta la fotografía desarrollada por los incipientes Estados-nación de mediados del XIX, terminarán ejerciendo una forma de control sobre el cuerpo. Una deformación que se consolida como el reflejo del prejuicio ante el ser humano americano entendido a su vez como diferencia colonial. Las representaciones visuales deben entonces ser leídas como discursos de comparación entre lo puro (europeo) y lo deformado (americano). Las lecturas analíticas de la estética de la representación visual - la pureza se ha explicado desde lo religioso, luego desde lo racial y finalmente desde lo económico y cultural (culto/refinado vs. vulgar/cholo). El análisis de la matriz colonial y, en especial, de su gramática colonial permitirán plantear una prospección que permita desmontar aquel discurso que nos hizo no-humanos y posteriormente pensar y poner en marcha un mecanismo de desenganche a partir del cual se invierte el problema: no se mide la deformación humana, sino que se plantea que los *Ántropos* también participamos de lo humano. Intuyo al Archivo Rosales como primera fisura de lo colonial, como primeras pinceladas de ese desenganche.

## Referencias

Barriendos, Joaquín. *Apetitos extremos: La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias*. Disponible en <http://translate.eipcp.net/transversal/0708/barriendos/es>

Bermejo Barrera, José Carlos (2005). *Sobre la historia considerada como poesía*. Madrid: Ediciones Akal.

Castro-Gómez, Santiago (2000). *Teoría tradicional y teoría crítica de la cultura*, en *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina* (S. Castro-Gómez (editor). Bogotá: Instituto Pensar/Centro Editorial Javeriana.

\_\_\_\_\_ (2005). *La poscolonialidad explicada a los niños*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca/Instituto Pensar, Universidad Javeriana.

Kusch, Rodolfo (1976). *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: Colección Estudios Latinoamericanos.

Mignolo, Walter. *El desprendimiento*, traducido por José Romero. Caracas; copia digital.

\_\_\_\_\_ (2008a). "Geopolítica del conocimiento y diferencia colonial", en *Geopolítica de la Animación*. Catálogo. Universidad de Sevilla y Vigo, España; copia digital.

\_\_\_\_\_ (2008b). La opción descolonial, *Letral, Número 1, 2008*, Disponible en: <http://www.proyectoletral.es>

Quijano, Aníbal (1999). Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina, en S. Castro-Gómez, O. Guardiola-Rivera, C. Millán (editores). *Pensar* (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial. Bogotá: Colección Pensar/Pontificia Universidad Javeriana.

Restrepo, E., Walsh, C., Vich, V. eds (2009). *Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. *Stuart Hall*, Buenos Aires: Siglo XXI, UASB, Universidad Javeriana, CLACSO.

Ricoeur, Paul (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

Schlenker, Alex (2008). El Archivo "Rosales", La memoria colectiva en imágenes fotográficas, Universidad Andina Simón Bolívar, Maestría en Estudios de la Cultura, publicado en: <http://hasgaplattform23.20six.co.uk>

Sontag, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.

Stübel, Alphons y Wilhelm Reiss (1888), *Indianertypen aus Colombia und Ecuador*. Berlín: Hermann.

Wallerstein, Immanuel (coord.) (1996). *Abrir las ciencias sociales, Informe de la comisión Gulbenkian*. México: Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (1999). "La cultura como campo de batalla ideológico del sistema-mundo moderno", en S. Castro-Gómez, O. Guardiola-Rivera, C. Millán de Benavides (eds.), *Pensar en los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*. Bogotá: Colección Pensar.

Walsh, Catherine y Walter Mignolo (2003). *Las geopolíticas del conocimiento y la colonialidad del poder*. Disponible en: <http://www.oei.es/salactsi/walsh.htm>.

Walsh, Catherine (2007). "¿Son posibles unas ciencias sociales/culturales otras? Reflexiones en torno a las epistemologías decoloniales", en *Nómadas*, No. 27.

\_\_\_\_\_ (2003) *¿Qué saber, qué hacer y cómo ver? Los desafíos y predicamentos disciplinares, políticos y éticos de los estudios (inter)culturales desde América Andina*, en *Estudios culturales latinoamericanos. Retos desde y sobre la región andina*, C. Walsh (ed.), Quito: UASB/Abya Yala.

### Otras fuentes

Schlenker, Alex; Albán, Adolfo, *Entrevista al Coronel (sp.) Marco Rosales*, Quito, 19 de agosto de 2009, inédita.

<http://etimologias.dechile.net>

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/indice>

