

Imaginarios raciales, archivos y memoria en la obra de Tomás Ochoa

Racial Imaginaries, archives and memory to the work of Tomas Ochoa

Dra. Leticia Rigat
CONICET - Universidad Nacional de Rosario
rigat@iech-conicet.gob.ar
<https://orcid.org/0000-0002-4761-7142>

Resumen

En el presente trabajo nos proponemos analizar la obra “Pecados originales” (2012) del artista ecuatoriano Tomás Ochoa. Nuestro objetivo es considerar a partir del Giro Decolonial de qué manera, desde el arte contemporáneo, Ochoa produce una obra en la que genera una nueva red de significaciones en torno a la representación de la identidad latinoamericana. Una serie de fotografías que pueden relacionarse a los conceptos de pureza de sangre, raza, y color de la piel como conjunto estructurador del orden social en la colonia, un orden que continuó luego de la constitución de los Estados Nacionales en América Latina bajo nuevos colonialismos internos.

Palabras claves: Imaginarios Raciales; Estéticas Decoloniales; Fotografía Latinoamericana; Tomás Ochoa

Abstract

In this paper we propose to analyze the work “Pecados originales” (Original Sins) (2012) by the Ecuadorian artist Tomás Ochoa. Our objective is to consider, from the perspective of the Decolonial Turn, how, through contemporary art, Ochoa produces a work in which he generates a new network of meanings around the representation of Latin American identity. A series of photographs that can be related to the concepts of purity of blood, race, and skin color as a structuring set of the social order in the colony, an order that continued after the constitution of the National States in Latin America under new internal colonialisms.

Keywords: Racial Imaginaries; Decolonial Aesthetics; Latin American Photography; Tomás Ochoa

Introducción

En el presente artículo proponemos analizar la obra “Pecados Originales” (2012) del artista ecuatoriano Tomás Ochoa, en la que se apropia y resignifica imágenes de archivo creadas por expedicionarios de las misiones geodésicas y eclesiásticas europeas en Ecuador hacia fines del siglo XIX y principios del XX. Consideramos a esta obra como un dispositivo crítico en el que se traza un arco temporal entre el pasado y el presente, que explora los regímenes racializados de representación (Hall, 1997) y los imaginarios identitarios latinoamericanos.

La metodología de análisis pone en juego herramientas teóricas del Giro Decolonial¹ que nos permiten reflexionar sobre prácticas artísticas que buscan una descolonización de las imágenes-archivo, es decir, imágenes disparadoras de múltiples imaginarios e iconicidades subyacentes en la que persisten “improntas del pasado colonial” (Catelli, 2014).

En la primera parte del artículo, revisaremos cuestiones claves sobre ciertas prácticas de representación en la fotografía latinoamericana de fines del siglo XIX y principios del XX, en las que se buscaba clasificar a la población, identificando a los indígenas, los afrodescendientes y mestizos, según un imaginario de clasificación racial, generando con ello visualidades hegemónicas sobre los cuerpos y las subjetividades. En la segunda parte, nos abocaremos al análisis de la obra “Pecados Originales” y el modo en que el artista resignifica las imágenes de archivo, explorando las funciones racializantes de las prácticas visuales.

Fotografía Latinoamericana y alteridad

En América Latina durante el siglo XIX y principios del siglo XX podemos observar una vasta producción de álbumes, postales y archivos fotográficos, creados por fotógrafos (tanto locales como extranjeros) que utilizaban este dispositivo para documentar nuestros territorios, sus habitantes, y los procesos de modernización y progreso, reflejados en: ciudades, campos, costumbres, paisajes, tipos populares, indígenas, negros, personajes de la cultura y la política, etcétera. Muchas de estas producciones se realizaban, incluso,

¹El Giro Decolonial se desarrolló en América Latina por el colectivo Modernidad/Colonialidad, integrado por académicos como Aníbal Quijano, Walter Dignolo, Zulma Palermo, Mabel Moraña, Santiago Castro-Gómez, Enrique Dussel, Arturo Escobar, Fernando Coronil, Catherine Walsh, Ramón Grosfoguel, entre otros. El grupo Modernidad/Colonialidad profundiza en el estudio de las herencias coloniales en América Latina y las persistencias de la colonialidad en la contemporaneidad. En otras palabras, busca dismantelar las estrategias epistémicas de la colonialidad.

por encargo de los recientes Estados Nacionales, que buscaban producir un imaginario² nacional que actuara como fuente de identificación para la sociedad.

Hacia fines del siglo XIX, la expansión económica, la inmigración, el crecimiento urbano y el incremento de la alfabetización, planteaban nuevos interrogantes y perspectivas en la definición de *lo nacional* (Masotta, 2005). En esta búsqueda de construcción identitaria en las naciones postindependentistas, se puso en el centro del debate la heterogeneidad de las poblaciones de las nuevas naciones (compuestas principalmente por europeos, criollos, indígenas, afrodescendientes y la mezcla de dichos grupos) y con ello fue cobrando mayor relevancia el *problema del indio* como ajenidad al proyecto cultural de modernización. Esto dio lugar a la definición e implementación de políticas sanitarias de control y reorganización de la población indígena, y a incentivar la inmigración de europeos blancos para “mejorar” la composición racial en el proyecto civilizatorio.

En este contexto, el retrato fotográfico sirvió para representar simbólicamente los ideales sociales, al mismo tiempo que se incrementaba la circulación social de la imagen fotográfica a partir de la aparición de las tarjetas postales, las *carte-de-visite* y las revistas ilustradas. De esta manera, en los distintos países latinoamericanos fueron surgiendo series fotográficas que iban poniendo el acento en la clasificación e identificación de *tipos populares*, *tipos indígenas*, *tipos negros*; en oposición al proyecto modernizador que se veía reflejado en las imágenes de las principales ciudades.

Las fotografías de los pueblos originarios y los afrodescendientes (creadas por científicos, funcionarios del estado, fotógrafos, viajeros, exploradores, etcétera) servían tanto a estudios de ciencias naturales, a la etnografía y a la antropología³, como a la

²Para la categoría de lo imaginario tomamos como base el sentido que le atribuye Castoriadis (2013), es decir: una relación entre el simbolismo institucional y la vida social que se desplaza a través de un conjunto de prácticas y espacios interrelacionados, creadores de sentido. Esto es, significaciones esencialmente imaginarias, —y no racionales, funcionales o reflejos de la realidad— que son particulares de cada sociedad.

³Nos referimos a las prácticas biológicas y antropológicas positivistas de fines del siglo XIX y principios del XX en las que se utilizaban herramientas de medición (craneología y frenología) para la clasificación cultural y racial (basándose en la diversidad física). En este contexto, la fotografía ocupó un rol importante en el registro y retrato de los sujetos. Dichas imágenes se componían a partir de ciertos rasgos estilísticos que respondían a convenciones etnográficas y antropométricas: fotografías de frente y de perfil; retratos de cuerpo entero; con descripciones físicas como las medidas (fotografía métrica), los tonos de la piel, etc. Con estas imágenes se intentaba demostrar la existencia de tipos raciales a cuya anatomía distintiva se le asociaban diferencias de carácter y moralidad (Autor, 2018).

documentación y la comercialización de postales y álbumes que coleccionaban los sectores en ascenso (Navarrete, 2017).

Dichas imágenes, se componían a partir de determinados rasgos iconográficos que permitían la conformación de una *alteridad*. Una búsqueda de definir al *otro* en la que se conformaron regímenes visuales canonizados por la modernidad eurocentrada, con los cuales otras culturas han sido racializadas y jerarquizadas por el proyecto modernidad/colonialidad, dando lugar a lo que Barriendos (2011) denomina “el problema de la colonialidad del ver”, esto es: “la matriz de colonialidad que subyace a todo régimen visual, basado en la polarización e inferiorización entre el sujeto que observa y su objeto (sujeto) observado” (p.15).

Las fotografías de *tipos indígenas y negros* sirvieron como medios para definir la categoría de *indio*. Se trataba de imágenes creadas estilísticamente para la mirada occidental, a través de la composición, las poses, los vestuarios, y los elementos puestos en juego en la escena. Y, aunque no siempre dichos elementos eran auténticos o propios del sujeto o la comunidad, ayudaban a crear una *atmósfera étnica* (Trevisan y Massa, 2009).

En dicho período, estas imágenes fueron consideradas como portadoras de datos objetivos que aportaban al conocimiento científico. No obstante, hoy pueden ser leídas como huellas de las creencias, actitudes, sentimientos, e imaginarios raciales sobre estos grupos humanos. Por ello deben ser interpretadas como informantes de los productores de las imágenes más que de los sujetos representados (Giordano, 2012), puesto que proceden de una relación asimétrica entre el retratado y el fotógrafo. Como explica Alex Schlenker (2012), la fotografía surge a partir de una *vectorialidad* entre sujeto retratante y objeto retratado, es decir, una relación asimétrica, a la que denomina *zona de acción visual*, la cual está dividida en dos lugares excluyentes por el dispositivo de la mirada (la cámara): el tras-cámara (la zona del ser de quien mira) y el pro-cámara (la zona del no ser de quien es mirado).

Desde esta perspectiva, es importante pensar en cómo la imagen fotográfica, nacida como dispositivo visual de la modernidad, permitió legitimar determinadas formas de representación del otro (no-europeo, no-blanco). En relación a esto, Christian León (2012) afirma:

Al mismo tiempo que el realismo fotográfico, asociado a los dispositivos de captura de la imagen, se convierte en un principio epistemológico de producción de verdad, la racialización de la diferencia se transforma en una realidad natural incontrovertible que

tiene su demostración en el registro visual. La diferencia cultural empieza a ser capturada, conocida y administrada a través de los vectores de luz de los regímenes escópicos que tramitan la significación, el deseo y el control de la otredad (p.120).

Tomás Ochoa rescata imágenes de archivo de este período, y produce una nueva visualidad con las fotografías, proponiendo una visión crítica sobre la representación racial.

Tomas Ochoa y la resignificación de los archivos fotográficos

Tomás Ochoa es un artista ecuatoriano que a través de la manipulación de fotografías de archivo produce una reinterpretación de documentos iconográficos del pasado. En sus obras aplica una técnica particular que ha desarrollado a lo largo de los años, se trata de la sustitución del grano fotográfico producto del efecto de la luz sobre partículas de haluros de plata, por granos de pólvora, que al ser quemados se redimensionan sobre el soporte. Este procedimiento no es una mera técnica novedosa, sino un componente esencial en el sentido de sus obras, que le sirve al artista para aludir a la violencia real y simbólica que yace en ciertas formas de representación visual que enmascaran imaginarios raciales que se hallan en la base de la construcción social de las identidades latinoamericanas, desde la dominación colonial, y que persisten en la actualidad. Dicha técnica ha sido utilizada por Ochoa en diversas producciones visuales en las que reitera la búsqueda de resignificar imágenes de archivo de fines del siglo XIX y principios del XX. Podemos pensar en sus obras como dispositivos críticos en torno al eje raza-modernidad-colonialidad. Repasemos brevemente algunos de estos trabajos realizados entre los años 2010 y 2014⁴.

En el año 2010 realiza la obra "Cineraria" en la cual utiliza fotografías de archivo de principio de siglo XX tomadas por el gerente de la compañía estadounidense S.A.D.C.O. que explotaba las minas de oro en el enclave minera de Portovelo (Ecuador), a sus trabajadores. En los propios términos del artista, estas imágenes proceden de una mirada colonial que al ser copiadas con la técnica del fuego se acentúa la violencia implícita de dicha mirada (Ochoa, 2014, p. 113). Junto a las imágenes incluye testimonios de cuatro mineros que trabajan en la mina, a fin de restituir estas *memorias subterráneas* (Pollack, 1990), es decir, memorias que sobreviven sin salir a la luz por completo, cuyos silencios funcionan como un resguardo identitario, pero que en determinadas coyunturas pueden aflorar a la luz.

⁴Las imágenes de las diversas obras pueden consultarse en el libro del artista: "Tomás Ochoa: espejos con memoria" (2014) de acceso libre en: https://issuu.com/juanlorenzo/docs/ochoa_2014

En el año 2012 presenta “Flores de cenizas”, en la cual trabaja en torno a las primeras expediciones botánicas europeas hacia América en 1777, cuestionando los intereses políticos y económicos de la ciencia sobre la naturaleza y los seres humanos, cuando los europeos se autoproclamaban como “descubridores” y establecían prácticas de control y dominio. En este dispositivo visual, Ochoa trabaja con las ilustraciones del primer libro de historia natural que se hizo en América: “Flora Peruvian” en conjunción con retratos de cuerpos “primitivos y exóticos”, cuya imagen era producida por la fotografía clasificatoria del siglo XIX. Allí buscaba develar la manera en que la mirada colonial se posa sobre los cuerpos, como si de especies botánicas se tratase, logrando, así, establecer su dominio. Junto a estas imágenes, incluye retratos de Cholas (mujeres indígenas y mestizas) realizados en el año 2012 por él mismo en las calles de Clonca (Ecuador), con la leyenda: “Cholas cuencanas... Eres España que canta en cuenca del Ecuador”⁵. Con ese ejercicio busca poner de manifiesto cómo la colonialidad del ser persiste en nuestra auto-percepción y auto-representación en la actualidad

En el 2013 crea: “Libres de toda mala raza”, cuyo título corresponde a una cita textual de un manual escolar con el que se enseñaba historia en Antioquia en los años 1960. En esta obra, el artista toma imágenes de los fotógrafos antioqueños Benjamin de la Calle y Melitón Rodríguez de fines del siglo XIX y principios del XX, y traza una línea temporal con el presente a partir de retratos a transeúntes de la Plaza Botero de Medellín, realizados por él mismo. Utiliza, para las fotografías, los fondos pintados que usaba de la Calle en su estudio, en el que incluye la máxima “Libres de toda mala raza” (Rigat, 2021). En esta obra propone revisar las imágenes y la narrativa histórica que se hallan en la base de la construcción identitaria en Antioquia y que persisten en el imaginario contemporáneo. Como advierte el propio artista, la mirada colonial se legitimó en la historiografía moderna, proyectando un sentido de lo nacional que excluía racial y socialmente a los habitantes no europeos, clasificándolos como caníbales a ser cristianizados (Ochoa, 2014, p. 153).

En “La sogá de los muertos: reiniciar” (2014), Ochoa realiza un ejercicio de reposición a partir del archivo fotográfico del antropólogo francés Paul Rivet, creado a principios del siglo XX en Archidona (Amazonia Ecuatoriana). Rivet fotografía a personas pertenecientes a la etnia Kichwa, con objetivos investigativos (discursos antropométricos y fisionómicos), y las clasifica sin nombre personal. Las imágenes creadas con fines antropométricos habitualmente eran acompañadas con anotaciones de las características

⁵Aquí el artista agrega una cita textual de una canción emblemática de la región: “La Chola cuencana” de Rafael Carpio Abad.

físicas de los sujetos, en las que se destacaban los rasgos fisionómicos que no se ajustaban a los modelos occidentales. Dichas imágenes eran clasificadas con el nombre de la comunidad a la que pertenecía el retratado. Ochoa amplía los pequeños daguerrotipos originales en gran formato, y se contacta con descendientes de los retratados de dicha comunidad para restituir el nombre propio de los individuos presentes en las fotografías.

Como advertíamos en la introducción, en este trabajo nos centraremos en una obra en particular, que sigue la línea de las anteriormente descritas: "Pecados originales" (2012). En dicha obra copia con pólvora fotografías un archivo de fines del siglo XIX y principios del XX, producido por los expedicionarios de las misiones geodésicas y eclesiásticas europeas en Ecuador. En estas imágenes se pone en juego la producción de diferencias raciales que involucran aspectos del imaginario racial (Catelli, 2021). En palabras de Ochoa:

Las proyecciones cartográficas aparentemente neutrales de las misiones geodésicas francesas ocultaron una territorialización y un control espacial imperial de forma discursiva, cartográfica y militar. Al mismo tiempo, las misiones eclesiásticas hacia la Amazonía ecuatoriana debían completar el proyecto colonial de control poblacional. No dejo de constatar, en las imágenes de archivo, esta paradoja: mientras los científicos y viajeros europeos preferían para sus fotografías a los indios exóticos y desnudos, la iglesia pudorosa los vestía (2014, p.136).

Al igual que los anteriores, en este trabajo Ochoa se apropia de las imágenes de archivo y las traslada a grandes telas a partir del copiado de gránulos de pólvora que al ser quemados fijan y redimensionan la imagen sobre el soporte. El propio artista clasifica su procedimiento como un *ejercicio alegórico*:

Al ampliar fotografías a grandes dimensiones sustituyendo el grano fotográfico por granos de pólvora (campo expandido de la pintura) y las líneas de los mapas como líneas de fuego, propongo un ejercicio de desplazamiento metonímico y de resignificación de dichas imágenes. Imágenes que al ser quemadas evocan la violencia subyacente de los procesos coloniales y sus estructuras de representación con el objeto de poner en cuestión los mitos fundacionales; las mediciones de las que hemos sido objeto; y el juego de espejos en los cuales nos hemos y continuamos mirándonos (Ochoa, 2014, p. 136)

Como se explicita en la cita anterior, con su obra el artista pone en evidencia, al tiempo que cuestiona, el rol de la fotografía en la representación racial y la producción de visualidades e imaginarios hegemónicos sobre los cuerpos y las subjetividades desde una

visión eurocéntrica. En las imágenes de archivo, ahora redimensionadas y expandidas, podemos observar una producción visual que responde a una mirada colonial ligada a las teorías raciales, a los discursos fisionómicos y al exotismo.



Imagen 1. De la serie PECADOS ORIGINALES, 2012, pólvora/ tela, 120 x 150 cm

En la primera imagen, el artista copia en gran formato una imagen donde dos sujetos masculinos indígenas son retratados desnudos sobre un fondo neutro. Junto a sus cuerpos Ochoa incluye los mapas de las expediciones. Nuevamente retoma la analogía del dominio sobre la naturaleza y los cuerpos de los europeos sobre los territorios y los habitantes de la región, que trabajó en “Flores de cenizas” (2012). En esta imagen podemos observar la búsqueda de generar una imagen étnica, muy típica del período que va de fines del siglo XIX y principios del XX, en el que los sujetos eran identificados bajo el genérico

indio (al que en algunos casos se les agregaba el nombre de la comunidad de pertenencia y/o la referencia geográfica) buscando crear rasgos de primitivismo y exotismo a partir de la pasividad de los cuerpos, la feminización de las poses (Masotta, 2005), la condición de desnudez la inclusión de indumentarias muy precarias, pinturas corporales y la exhibición de artefactos propios de la cultura (arcos, flechas, adornos, tocados, tobilleras, collares, entre otros). (Giordano, 2012).

En su apropiación y resignificación del archivo, Ochoa busca develar el imaginario sobre el cual se sustentaban aquellas imágenes, redimensionando la mirada colonial y el imaginario racial y generando un juego entre la idea positivo-negativo.



Imagen 2. De la serie PECADOS ORIGINALES, 2012, pólvora/ tela, 120 x 150 cm

En la segunda imagen, nos encontramos con una fotografía de archivo de las misiones eclesiásticas copiada por Ochoa con la técnica anteriormente descrita. Como advertía el propio artista, los sujetos aparecen aquí vestidos, a diferencia de las imágenes antropométricas y las creadas por los científicos (como sucede en la primera imagen). Los atuendos de los sujetos en el retrato parecerían responder a vestimentas típicas de la

comunidad de pertenencia, y crean un claro contraste con el misionero religioso con su traje eclesiástico negro. El religioso, situado en el medio de la imagen, sostiene una postura erguida y solemne, mientras que los otros sujetos mantienen una posición más pasiva y un gesto apacible. Sumado a esto, podemos notar una diferencia entre la pose de los hombres y las mujeres. Éstas últimas aparecen arrodilladas en el suelo con las manos unidas en su regazo, a diferencia de los hombres que se sitúan de pie en ambos costados del misionero, vistiendo ambos de trabajo. Entre las cinco mujeres de la hilera inferior, la última de ellas aparece amamantando con uno de sus senos visibles. Esto responde a una de las formas típicas de representación de la mujer indígena en las tarjetas postales del período del archivo, en las que se intentaba crear una atmósfera étnica con cierta exotización erótica.

No obstante, hay un punto visual que sobresale en la fotografía, se trata de una silueta negra situada a penas detrás del hombro izquierdo de misionero. Por su contorno y el parecido con los otros sujetos en la imagen (principalmente por el corte de cabello) podemos deducir que es un sujeto masculino indígena. En el copiado, Ochoa oscurece en su totalidad a este individuo a través del grano de pólvora expandido que borra toda referencia visual figurativa del retratado.



Imagen 3. De la serie PECADOS ORIGINALES, 2012, pólvora/ tela, 120 x 150 cm

La tercera fotografía, parecería ser un típico retrato escolar con los niños y niñas agrupados junto a los maestros misioneros eclesiásticos. En ella, los infantes aparecen uniformados presuntamente con la vestimenta escolar, no obstante el rasgo de *indianidad* se sostiene en la representación con sus pies descalzos.

En esta imagen encontramos trece siluetas, algunas situadas entre los infantes y seis de ellas a cada costado de los misioneros. A diferencia de la imagen 2, donde la silueta era negra y estaba ubicada detrás del religioso como si fuera una sombra, las siluetas en la fotografía 3 son blancas. El blanco en esas pequeñas siluetas de los infantes connotan un aspecto angelical. Podemos, a partir de ello, pensar en la posibilidad de “encauzar esas jóvenes almas” hacia el proyecto civilizatorio a través de la evangelización, mientras que los adultos de la segunda imagen quedarán en la sombra de dicho proyecto.

Esta diferencia en la tonalidad de las siluetas se reitera en otras dos imágenes que componen la obra.



Imagen 4. De la serie PECADOS ORIGINALES, 2012, pólvora/ tela, 120 x 150 cm

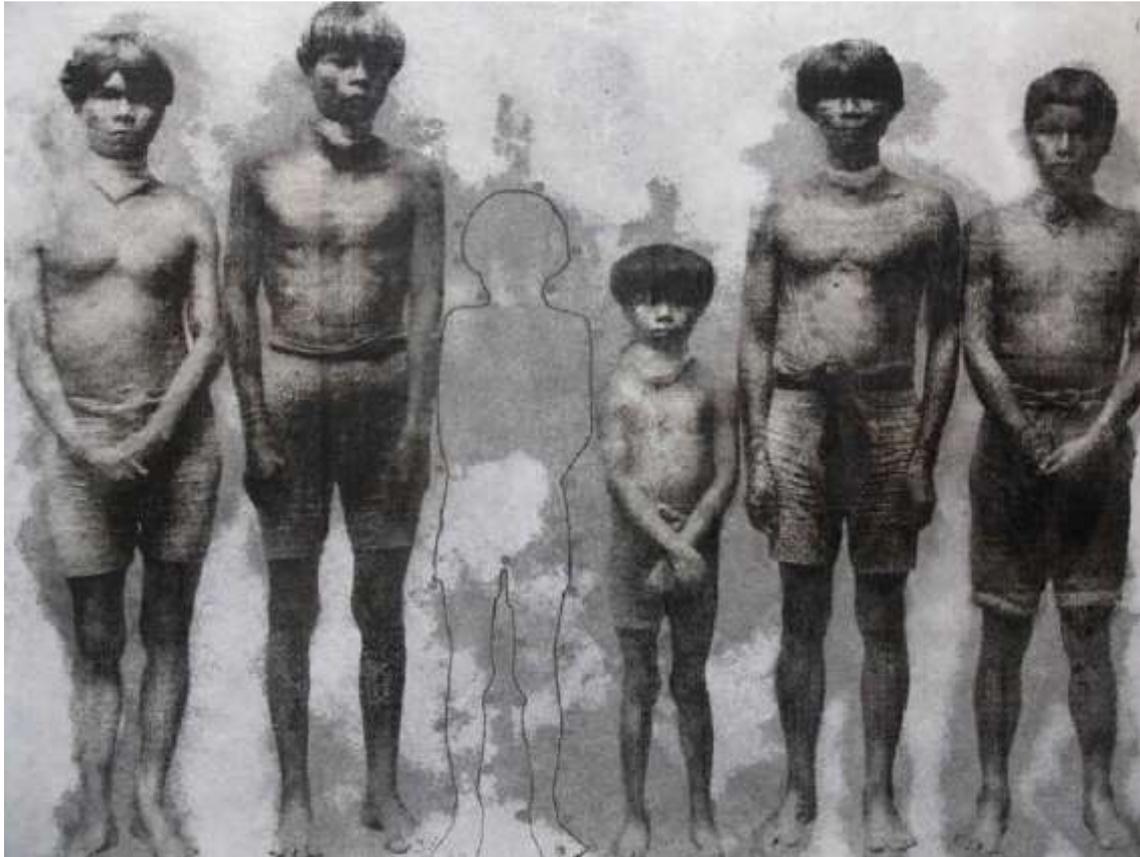


Imagen 5. De la serie PECADOS ORIGINALES, 2012, pólvora/ tela, 120 x 150 cm

Las dos fotografías anteriores corresponden, como puede observarse, a retratos de tipo etnográfico, en las que se busca generar una atmósfera de exotismo e *indianidad*. En la imagen 4 la silueta del cuarto sujeto indígena adulto es negra, mientras la silueta del niño en la imagen cinco queda delineada a penas con un contorno.

En las cinco imágenes que hemos descrito, el grano expandido y las siluetas exponen el imaginario dicotómico que caracterizó el sistema social de la colonia, y que persistió en los Estados postindependentistas: lo blanco como ideal de virtud, pureza, belleza y limpieza; y por el contrario, lo negro como sinónimo de ilegitimidad y desconfianza, donde en el medio de esta dicotomía se situarán las posibles mezclas que darán cuenta de la gran diversidad de sujetos que emergerán en el Nuevo Mundo: los mestizos⁶. Esta dicotomía puede verse con claridad en la imagen 2, tanto en la pose del misionero europeo que contrasta con la de los indígenas como en la silueta negra.

⁶Una categoría de clasificación sociocultural que, en su origen, buscaba generalizar un tipo de mezcla en la América hispánica durante el período colonial, la del indígena con el europeo, y luego se usó para referirse a los hijos de españoles nacidos en Indias.

Asimismo, en las fotografías grupales de los infantes las siluetas blancas y la silueta contorneada, parecerían remitir a lo promesa del encauzamiento de la conducta, *un blanqueamiento del alma*.

Este régimen de clasificación social tiene su origen en la doctrina de *limpieza de sangre* que operó en la sociedad tardo medieval hispana como una concepción genealógica de la condición sociopolítica (Stolcke, 2008, p. 2). Desde esta doctrina, la calidad de un sujeto estaba determinada por no descender de moros, judíos y herejes, o cualquier categoría juzgada por la Inquisición. Desde esta concepción, el término raza significaba “tener defecto de linaje”, es decir, se tenía raza al tener un “linaje manchado” por el pasado genealógico (Hering, 2011, p. 458).

Este sistema se aplicó en las colonias hispanoamericanas, dando un giro respecto a la doctrina española. La *impureza de sangre* se articuló a los colores de la piel, principalmente a partir de fines del siglo XVII⁷. El cuerpo pasó a inscribirse en un complejo entramado de significados que regulaban su posición social a partir de su *calidad* de persona, la cual se determinaba por su raza: color de la piel y linaje. De esta manera, estos aspectos simbólicos sobre las razas se configuraron como valores sociales a través de los cuales se buscaba encausar el comportamiento de los sujetos coloniales propiciando la blancura y el blanqueamiento como el tipo ideal (Hering, 2011, p. 465).

En la segunda mitad del siglo XIX, la clasificación racial se consolidó a partir de la objetivación y reificación del cuerpo en la biología y la antropología física (Catelli, 2021), un fenómeno que no quedó únicamente ligado al cuerpo sino también al imaginario social, a partir del cual lo blanco y puro significaba orden y monopolio del poder, en contraposición a lo negro y lo indígena que representaban la base deshonorada de la pirámide social. Con ello se legitimaba la explotación socioeconómica y el poder del blanco.

Ambas formas de clasificación social, la interpretación moral y religiosa de la pureza de la sangre inicial y su concepción moderna racial posterior, se sustentaban en la base de una identidad sociopolítica atribuida al nacimiento y a la ascendencia genealógica. Dicha dicotomía se mantuvo en los Estados nacionales postindependentistas, bajo nuevos colonialismos internos (González Casanova, 2006), junto a categorías como la clase, en

⁷En un principio, la limpieza de sangre en España era una cuestión genealógica que no tenía relación con el color de la piel. El pasado genealógico solo era visible mediante la reconstrucción genealógica y dependía de la fama y la voz pública. No obstante, en América esta categoría se convirtió en lo que Hering (2011) denomina como *somatización genealógica*, “en tanto que a través del color de la piel se pretendía rastrear el origen y la calidad de un individuo, convirtiéndose en un posible determinante de las relaciones sociales” (p.459).

donde el ideario del blanqueamiento persiste; transformando a los indígenas, los negros y los mestizos en el *otro*. Aspectos que se hallan en la construcción identitaria de los países latinoamericanos que han quedado arraigadas en nuestro imaginario en un proceso de larga duración. Cabe aquí la distinción entre el *colonialismo* como proceso y aparato de dominio político y militar sobre las colonias, de la *colonialidad* como fenómeno histórico más complejo que no termina con el fin del colonialismo, que refiere a un patrón de poder que opera a través de la naturalización de jerarquías territoriales, raciales, culturales y epistémicas (Restrepo, 2010).

En este sentido, cuando hablamos de *poscolonialismo* en América Latina, no debe ser tomado desde un punto de vista temporal, puesto que los países latinoamericanos en su mayoría lograron su independencia en el siglo XIX, por lo tanto el *pos*, como advierte Rabasa: “no implica un momento en el que se ha superado el colonialismo sino la toma de conciencia de las continuidades y legados coloniales aun siglos posteriores a las independencias políticas” (2009, p. 221). Por lo tanto, más allá de las independencias formales, pueden observarse realidades socioeconómicas y culturales en las que se reproducen estructuras coloniales bajo la consolidación de *colonialismos internos* (González Casanova, 2006) que sometieron a las poblaciones indígenas y negras a procesos de marginalización y exclusión.

Ochoa nos recuerda de esta manera el imaginario racial que atraviesa nuestra historia, la relación entre el proyecto científico de la Ilustración y el proyecto colonial europeo, que persistió después de las independencias formales y se abigarró en nuestro imaginario identitario en un proceso de larga duración que tiene sus continuidades en la actualidad (Rivera Cusicanqui, 2015).

Esta violencia es remarcada por Ochoa, en primer lugar en el uso de la técnica de copiado con pólvora y fuego, que redimensiona la *colonialidad del ver* en las imágenes de archivo. En segundo lugar, en el uso de la silueta, un recurso visual que genera la pérdida de toda representación figurativa del individuo retratado, transformando el uno en un todos, es la parte por el todo, y el todo refiere a los incontables sujetos que han sido víctimas de la marginación, el racismo, la exclusión y la violencia, ya sea física o simbólicamente.

La silueta se expone aquí como un universal que simboliza, a la vez que cuestiona, el imaginario racial haciendo un juego dicotómico entre la figuración de los sujetos, y su paso a la silueta donde los rasgos fisionómicos desaparecen, a partir de lo blanco y lo negro. Ante estas siluetas podríamos retomar y parafrasear los interrogantes de Didi-Huberman (2006, p. 18) en “La ineluctable escisión del ser”: ¿qué sería pues un volumen

que mostrara la pérdida de un cuerpo? ¿qué es un volumen mostrador de un vacío? ¿cómo hacer de ese acto una forma que nos mira? Las siluetas se transforman en un volumen dentro de la imagen que remite a un vacío de la figuración, y con ello a todos los individuos hechos desaparecer de las comunidades indígenas en América Latina, podríamos decir, los primeros desaparecidos por violencia política en nuestros territorios. Ochoa con el fuego y la pólvora, produce siluetas y sombras espectrales, borra la referencia al sujeto singular y concreto para develarnos el vacío de unos cuerpos violentamente ausentados por el dominio colonial y postcolonial. En referencia al recurso visual de las siluetas, Eduardo Grüner (2008) hace una analogía con la idea del gentilicio utilizado para referirse a los territorios no conquistados por las fuerzas coloniales: *desierto*.

[...] el sistema de representación colonialista occidental -y todos nosotros hemos heredado ese ideologema- siempre llamó desierto a espacios muchas veces no sólo habitados, aunque fuesen de poca densidad demográfica, sino habitados por culturas complejas y a veces muy ricas, que el colonialismo se proponía sustituir por su propia cultura, a la que solían llamar “civilización”. [...] el desierto es el asiento “por naturaleza” del despotismo y la barbarie, vale decir, de lo “subhumano” que debe ser eliminado. En el mejor de los casos, la “desaparición forzada” de la representación permite postular, como lo indica el significante “desierto”, un espacio vacío en el cual -como se dice- proyectar los ideales, las ilusiones o incluso los fantasmas de la cultura conquistadora; esa es la base material misma de lo que Edward Said ha bautizado célebremente como orientalismo: la construcción, en ese vacío de representación, en esa ausentación de la imagen de los cuerpos ajenos reales, de un “imaginario” del Otro, justificadora de los intereses propios. O, insisto, de la fantasmática propia, que a veces retorna de lo reprimido en sus modos más siniestros (Grüner, 2008, p. 296).

En esta técnica de revelado con pólvora se revela una visualidad hegemónica que buscaba categorizar al otro-no blanco. Las siluetas exponen un procedimiento del retrato fotográfico que generaba una determinada visualidad, desenmascara un imaginario racial que se halla en la base de la construcción social de las identidades latinoamericanas. El grano fotográfico en la obra de Ochoa queda expandido a partir de la pólvora quemada, dando lugar a cuerpos y rostros espectrales, a siluetas corporales de los que han sido clasificados y violentados. Con ello se connota el rostro de una sociedad jerarquizada y clasificada racialmente por la matriz colonial que hizo posible la organización socio-histórica del mundo colonial a través del control del ser, del poder, del saber, del ver y de la naturaleza (Mignolo, 2012, p. 43), una estrategia de jerarquización en base a la raza que hizo posible la legitimación de la dominación. En palabras de Aníbal Quijano:

En América, la idea de raza fue un modo de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista. [...] la expansión del colonialismo europeo sobre el resto del mundo, llevo a la elaboración de la perspectiva eurocéntrica de conocimiento y con ella a la elaboración teórica de la idea de raza como naturalización de esas relaciones coloniales de dominación entre europeos y no-europeos (2001, p. 2023).

En su obra, Ochoa pone en la superficie la *herida colonial*, es decir, “el sentimiento de inferioridad impuesto a los seres humanos que no encajan en el modelo predeterminado por los relatos euroamericanos” (Mignolo, 2007, p. 17). La herida colonial es consecuencia del discurso racial, y es una herida que América Latina no ha sanado todavía. Como advierte Mignolo (2007, p. 34):

La herida colonial, sea física o psicológica, es una consecuencia del racismo, el discurso hegemónico que pone en cuestión la humanidad de todos los que no pertenecen al mismo locus de enunciación (y a la misma geopolítica del conocimiento) de quienes crean los parámetros de clasificación y se otorgan a sí mismos el derecho a clasificar.

El título de la obra “Pecados originales” hace referencia a esta clasificación de linaje articulado con el color de la piel. Lo originario es señalado como pecado, y es expuesto por el artista a través de lo negro, lo borroso, lo borrado, para señalar lo que a la mirada colonial es ilegítimo, desviado, no civilizado. Desde la mirada colonial la *alteridad* se define por su incapacidad de representarse a sí misma. De esta manera, la representación de los dominados es construida por los dominadores y posteriormente asumida como propia por los subalternos. En otras palabras, las representaciones otrerizantes se naturalizan e instituyen en los imaginarios socioculturales y con ello en los procesos de subjetivación.

Reflexiones finales: hacia prácticas artísticas decoloniales

Como hemos podido observar, en la obra analizada se genera una visión crítica sobre una larga tradición de representación de los sujetos no europeos, poniendo de manifiesto la violencia del colonialismo y la influencia de las prácticas visuales en la producción de esas alteridades.

Desde esta perspectiva es posible afirmar que Tomás Ochoa genera un dispositivo visual de decolonización de los archivos fotográficos de fines del siglo XIX y principios del XX. Hablamos de decolonización en el sentido de pensar críticamente las herencias coloniales y dismantelar las estrategias epistémicas de la colonialidad, es decir, de la

dimensión simbólica de la construcción de identidades y subjetividades (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007).

Un desafío de la opción decolonial es el desprendimiento de las epistemologías occidentales que colonizaron los distintos ámbitos de la vida para pensar desde lógicas-otras que den una apertura a la pluralidad de los lugares de enunciación y experiencias de vida. De todas las esferas que componen la matriz colonial del poder, Mignolo advierte que es la epistémica la más importante, puesto que tiene un doble papel, de controlador y de protagonista:

Como protagonista, lo epistémico es parte de la esfera del conocimiento y de la distinción entre conocer y sentir, entre razón y sentimientos, entre racionalidad y estética. Como controlador es en lo epistémico de la cosmología occidental donde todas estas distinciones tienen sentido, y no lo tienen fuera de esta cosmología. Por eso es necesario desprenderse, como insiste Quijano, del eurocentrismo como cuestión epistemológica. (Mignolo, 2012, p. 37).

Otra de las dimensiones constitutivas y constituyentes de la modernidad-colonialidad es la estética y los distintos dispositivos visuales que sirvieron para generar y administrar las otredades. La estética, explica Mignolo, surge de la imposición de reglas al sentir, al pensar, al hacer, que trazó Kant en el siglo XVIII sobre la *aesthesis*⁸. Por ello es necesario pensar en una descolonización de la visualidad y en prácticas artísticas que intenten develar la colonialidad, como advierte Gómez Moreno:

Las estéticas decoloniales son respuestas de sujetos colonizados que crean lugares de enunciación desobedientes a la colonialidad estética del hacer, el pensar y a la regulación estética del gusto. Son interpelaciones y trazados de rutas propias que apuntan hacia horizontes distintos a la calle de dirección única, que es la vía de la modernidad, construida con carne y piedra desde el siglo XVI (2015, p.21).

De esta manera las estéticas decoloniales abren paso a dos caminos entrelazados, por un lado hacen visibles las diversas formas en las que opera la colonialidad en los

⁸Mignolo explica que los significados de la palabra *aesthesis*, que se origina en el griego antiguo, giran en torno a vocablos como “sensación”, “proceso de percepción”, “sensación visual”, “sensación gustativa” o “sensación auditiva”. Además, a partir del siglo XVII, dicho concepto se restringe, y pasa a significar “sensación de lo bello”, dando lugar al nacimiento de la estética como teoría, y el concepto de arte como práctica, a partir de Kant. Sobre lo cual afirma: “Esta operación cognitiva constituyó, nada más y nada menos, la colonización de la *aesthesis* por la estética; puesto que, si *aesthesis* es un fenómeno común a todos los organismos vivientes con sistema nervioso, la *estética* es una versión o teoría particular de tales sensaciones relacionadas con la belleza” (Mignolo, 2010, p. 14).

regímenes de representación; y por el otro habilitan posibles desprendimientos de los regímenes de la colonialidad estética para habilitar nuevos lugares de enunciación.

En este sentido es que podemos interrogarnos por prácticas artísticas generadoras de visualidades que buscan descolonizar las imágenes, indagar las relaciones de poder constituyentes de las prácticas de representación y plantear, como afirma Schlenker (2012, p.180), un *giro-visual-decolonial* donde las imágenes permitan develar la matriz colonial de poder.

En su búsqueda de resignificar las imágenes de archivo, Ochoa pone de manifiesto los modos en que las prácticas visuales han participado en la construcción de imaginarios hegemónicos de subhumanización de los indígenas. En esto es posible observar un *gesto decolonial* (Lucero, 2019), es decir, un cuestionamiento a los cánones eurocentrados, y a las injerencias de la colonialidad (Palermo, 2009) en los regímenes visuales. Por último, en la serie fotográfica de este artista puede advertirse el trazado de un arco temporal en el que se conectan el presente y el pasado y se exploran los regímenes racializados de representación (Hall, 1997) y los procesos de subjetivación, expresando una visión crítica de los “legados de la colonialidad” (Mignolo, 2016). Es decir, de la continuidad y refuncionalización a través de imaginarios y prácticas visuales de ciertas formas del ejercicio de la violencia provenientes del pasado colonial (Catelli, 2014).

Ochoa desmantela una dimensión estética de la representación (el realismo fotográfico), y al hacerlo pone de manifiesto no solo la colonialidad del ver sino también la colonialidad del poder, del saber, del ser y del sentir, exponiendo cómo las imágenes técnicas (fotografía), consideradas por mucho tiempo un registro directo de lo real, fueron un principio de producción de diferencias socioculturales que respondían a los imaginarios raciales hegemónicos.

Bibliografía

- Barriandos, J. (2011). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. En *Nómadas - Regímenes de visualidad emancipación y otredad desde América Latina*. 35.13-29. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105122653002.pdf> Consultado el 27/09/2024.
- Castoriadis, C. (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.
- Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (eds.) (2007) *El giro decolonial*. Bogotá: Iesco-Pensar-Siglo del Hombre Ed.

- Catelli, L. (2014). Improntas coloniales en las prácticas artísticas latinoamericanas: versiones del retrato etnográfico en la Serie 1980-2000 de Luis González Palma. *Caiana*. 5.14-18. Disponible en: <https://caiana.caiana.com.ar/articulo/2014-2-05-a03/> . Consultado el 27/9/2024.
- Catelli, L. (2021). "Lo racial como dispositivo y formación imaginaria relacional", en Catelli, L., Rodríguez, M. y Lepe-Carrión, P. (Comps.). *Condición Poscolonial y racialización*. Mendoza: Guaymallén: Qellqasqa.
- Didi-Huberman, G. (2006) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Giordano, M. (2012). *Indígenas en la Argentina. Fotografías 1860 a 1970*. Buenos Aires: El Artenauta.
- Gómez Moreno, P. (2015). *Estéticas fronterizas: diferencia decolonial y opción estética decolonial*. Ecuador: Universidad Distrital Francisco José de Caldas - Universidad Andina Simón Bolívar.
- González Casanova, P. (2006). "Colonialismo interno [una redefinición]", en A. Borón, J. Amadero & S. González. (Eds.). *La teoría marxista hoy*. 409-434. Buenos Aires: Clacso.
- Grüner, E. (2008) "La invisibilidad estratégica o la redención política de los vivos. Violencia política y representación estética en el Siglo de las desapariciones" en Longoni, A. y Bruzzone, G. (Comp.) *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Hall, S. (1997). *The Spectacle of the 'Other? Representation. Cultural Representations and signifying Practices*. Gran Bretaña: SAGE.
- Hering Torres, M. (2011). Color, pureza, raza: la calidad de los sujetos coloniales, en Heraclio Bonilla (Ed.) *La cuestión colonial*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- León, C. (2012). "Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales". *Aisthesis*. 51. 109-123. Disponible en: <https://tinyurl.com/fmee9wfs> Consultado el 27/09/2024.
- Lucero, M. (2019). *Memorias de Brasil y Cuba. Gestos decoloniales, prácticas deministas*. Rosario: UNR Ed.
- Masotta, C. (2005). Representaciones e iconografía de dos tipos nacionales. El caso de las postales etnográficas en Argentina 1900-1930., en Mariana Baron Superville (Coord.) *Arte y antropología en argentina*. Buenos Aires: Fundación Telefónica, Fundación Espigas, Fundación para la Investigación del Arte en Argentina.

- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- _____. (2016). *El lado más oscuro del Renacimiento. Alfabetización, territorialidad y colonización*. Popayán: Universidad del Cauca.
- _____. (2010). "Aisthesis decolonial". *Revista Calle 14*. 4(4). 10-25. Disponible en: <https://tinyurl.com/uxrd482e> Consultado el: 27/09/2024.
- _____. (2012) "Primera parte: lo nuevo y lo decolonial", en Gómez, P. y Mignolo, W. (2012) *Estética y opción decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Navarrete, J. (2017). *Escribiendo sobre fotografía en América Latina. Antología de textos 1925-1970*. Montevideo: CDF.
- Ochoa, T. (2014) "Tomás Ochoa: espejos con memoria". Quito: Ediciones El Apuntador. Disponible en: https://issuu.com/juanlorenzo/docs/ochoa_2014 . Consultado el: 24/9/2024.
- Palermo, Z. (Comp.) (2009) *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Ed. del Siglo.
- Pollak, M. (1990 [2006]) *Memoria, silencio y olvido. La construcción social de identidades frente a las situaciones límite*. La Plata: Al Margen Editorial.
- Quijano, A. (2001). "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina", en Walter Mignolo (Ed.) *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Ediciones Signo-Duke University Press. pp. 117-132.
- Rabasa, J. (2009). "Poscolonialismo" en Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irgwin (coords.) *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores.
- Restrepo, E. (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, categorías y cuestionamientos*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Rigat, L. (2018) *La representación de los pueblos originarios en la fotografía latinoamericana contemporánea: de la imagen de identificación a la imagen de reconocimiento*. Montevideo: CDF.
- Rigat, L. (2021) "Resignificar las prácticas fotográficas. Imágenes-archivo y memorias coloniales en la obra de Tomás Ochoa". En Lucero, M. (Comp.) *Poéticas de la interpelación. Espacios y visualidades públicas*. Rosario: UNR Editora.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015) *Sociología de la imagen*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Schlenker, A. (2012). Imagen, memoria, modernidad: “perspectivas-otras” para el abordaje de la representación visual, en Gómez, P. y Mignolo, W. (2012) *Estética y opción decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Stolcke, V. (2008). Los mestizos no nacen sino que se hacen, en Verena Stolcke y Alexandre Coello (eds.). *Identidades Ambivalentes en América Latina (Siglos XVI-XXI)*, Barcelona: Bellaterra.

Trevisan, P. y Massa, L. (2009). Fotografías cusqueñas atravesando el indigenismo, *Revista Aisthesis*. 46. 39-64. Disponible en: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812009000200003 Consultado el 27/09/ 2024.

Fecha de recepción: 27 de septiembre de 2024

Fecha de aceptación: 30 de octubre de 2024

Licencia  Atribución
– No Comercial – Compartir Igual
(*by-nc-sa*): No se permite un uso
comercial de la obra original ni de
las posibles obras derivadas, la
distribución de las cuales se debe
hacer con una licencia igual a la
que regula la obra original. Esta
licencia no es una licencia libre.

