

# FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA ARGENTINA: LA RESIGNIFICACIÓN DE “LAS IMÁGENES DEL DESIERTO”

Leticia Rigat

Universidad Nacional de Rosario, Argentina. CONICET

letirigat@hotmail.com

## RESUMEN

En el presente trabajo buscamos reflexionar sobre los cambios en los modos de representación en la fotografía contemporánea, considerando lo contemporáneo no como una categoría meramente temporal, según lo cual todo lo actual es contemporáneo, sino buscando delimitar ciertas características y considerar ciertos factores que dieron lugar a dichas transformaciones.

A partir de ello, nos adentramos a contextualizar ciertos cambios que se dieron en la fotografía argentina a partir de los años 1990, centrándonos en la descripción de las obras de tres fotógrafos (Res, Leonel Luna y Emiliana Míguez) que pueden ser leídas dentro de la fotografía contemporánea en su búsqueda de resignificar los discursos que gestaron los procesos identitarios de nuestro país, en el contexto de la posdictadura, los discursos sobre la memoria y la implementación de las políticas neoliberales.

Palabras claves: Fotografía, Contemporáneo, Arte, Documentalismo

## 1. FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA: UNA RECONFIGURACIÓN DE LOS MODOS DE REPRESENTACIÓN

En las últimas décadas del siglo XX, tuvieron lugar ciertos cambios que han abierto caminos a nuevas formas de pensar la representación, una renovación de los lenguajes y nuevas prácticas fotográficas.

Podemos ubicar dichas transformaciones a partir de la década de 1960 y principalmente a partir de 1970, con el debate posmoderno en el arte que tomaba las características propias de la imagen fotográfica (serialidad, reproductibilidad, técnica, etc.) para cuestionar los fundamentos modernos del arte (del discurso que sostenía su autonomía respecto a otras esferas de la praxis humana), y para dar respuesta al contexto sociopolítico de la época frente a las políticas neoconservadoras en el contexto de la Guerra Fría y el avance del neoliberalismo, dando lugar a movimientos culturales que buscaban pensar la propia identidad por fuera de los valores establecidos, las estigmatizaciones y lo que suponía una naturaleza intrínseca del hombre (con la emergencia de los discursos poscoloniales, el feminismo, los grupos de diversidad sexual, etc.). Se buscaba, de esta manera, desnaturalizar ciertos significados y formas en que se representa y con ello se construyen determinados significados en torno a la naturaleza humana.

En el caso específico de la fotografía esto se conoce como “el debate posmoderno de la fotografía”, en el que se ponía en entre dicho los pilares sobre los que se había desarrollado la fotografía artística y documental tras la Segunda Guerra Mundial, con el retorno del discurso del modernismo y el establecimiento de una práctica documental de corte humanista.

En relación a esto, Jorge Ribalta (2004) delimita algunos aspectos que pueden considerarse comunes a la práctica posmoderna de la fotografía. El primero es la búsqueda de alternativas al ‘formalismo institucionalizado tardo moderno’, una crítica al canon del arte moderno que se había institucionalizado tras la Segunda Guerra Mundial con el que se legitimaba un arte despolitizado, a través del vínculo con la vanguardia histórica y con sus intentos de reconstrucción o neo-vanguardia de los 60. El segundo es la reacción al contexto geopolítico de fines de los 70 y la década del 80, una toma de postura política que buscaba combatir y contrarrestar los efectos de la ola neoconservadora en la esfera cultural, y una forma de resistencia al neoliberalismo, que dio lugar a movimientos culturales de reivindicación identitaria, sobre la crisis del sida y contra la censura. Y finalmente, la influencia de las fuentes teóricas relacionadas al marxismo (Althusser, Gramsci, la Escuela de Frankfurt), con sus repercusiones en teóricos de la posmodernidad (Fredric Jameson, Andreas Huyssen o David Harvey); el posestructuralismo (principalmente Barthes, Foucault, Deleuze y Derrida); el psicoanálisis (Lacan); el feminismo; y los Estudios Culturales (Stuart Hall y Raymond Williams).

Pese a los rasgos comunes que compartían, las diferencias de la práctica fotográfica posmoderna pueden hacerse notar en la materialización de las producciones, en tanto aparecen diversas combinaciones de imágenes y textos, se revitaliza la producción documental combinando el registro directo y la puesta en escena, las imágenes en secuencia o series, la apropiación, y las referencias a los estereotipos mediáticos.

En este sentido, el uso de las grandes puestas en escena se manifestó como una crítica a la idea del realismo fotográfico en oposición al canon moderno (en el que se reprimían las ficciones y las escenificaciones), y para poner de manifiesto que la elaboración, circulación y recepción de la imagen fotográfica corresponde a una elaboración cultural compleja.

En este mismo contexto, se genera una revalorización del documental social por parte de fotógrafos y teóricos (como es el caso de Allan Sekula, Jo Spencer y Martha Rosler), quienes plantean una crítica al documentalismo de corte humanista que

se había instituido tras la Segunda Guerra Mundial, buscando recuperar algunas tradiciones que la modernidad había dejado relegadas, como el documental reformista o las prácticas vinculadas a los movimientos sociales, intentando revitalizar el papel histórico-político del documental. Con ello se buscaba redefinir un arte representativo crítico y una práctica documental que permita una comprensión crítica del mundo social y cómo las imágenes contribuyen a dar forma a qué es lo real y qué es lo normal.

Muchas de estas cuestiones abiertas en la posmodernidad, tanto desde el arte como desde el documentalismo, pueden pensarse como puntos iniciales de un gran número de transformaciones en los modos de representación respecto a la fotografía canónica que hoy podemos ver en las prácticas fotográficas contemporáneas: serialidad, articulación palabra e imagen, inscripcón, montaje, intervencón, apropiación, resignificación de imágenes del pasado, entre otras. Estrategias que modifican la diferencia entre la fotografía como representación fiel y directa de lo real, y las ficciones, una dicotomía que durante el siglo XX se estableció como una forma de diferenciar a la fotografía de otros medios de representación y que llevó a su legitimación en el arte moderno a partir de la década de 1930.

Toda una serie de transformaciones y cuestionamientos que tienen lugar en la posmodernidad y que sientan las bases del Arte Contemporáneo, un momento al que Arthur Danto (2009 [1997]) se refiere como Arte Poshistórico (el arte después de la Era del Arte) en el que el arte se libera de los aprioris y da lugar a un conjunto de prácticas que caracterizan al arte contemporáneo. O podríamos decir también, en base a Terry Smith (2012), la posmodernidad considerada como un momento de transición que supuso un cambio de conciencia y de referencias en torno a las imágenes y a cómo nos relacionamos con ellas.

En las prácticas fotográficas esto se vio reflejado en una revisión de las concepciones en torno a la relación de la fotografía con lo real, que tomo un nuevo rumbo en los años 1990 con el advenimiento de las tecnologías digitales y que en las primeras décadas del siglo XXI alcanzó su fase más crítica con el surgimiento de los Nuevos Medios de Comunicación con base en Internet que generaban profundos cambios en los procesos de producción, circulación y recepción de las imágenes.

En cuanto a las reflexiones teóricas, se pasó de un pensamiento sobre una imagen analógica continua basada en soportes fotosensibles y procesos fotoquímicos, a considerar una imagen digital discontinua formada a partir de códigos binarios. Cambios que deben ser considerados más allá de lo tecnológico, hacia un cambio cultural que alcanza a nuevas formas de pensar el mundo, las representaciones, la verdad, lo real, el conocimiento, etc. Lo que ha cambiado son los modos de vida, hay nuevas relaciones con el espacio y el tiempo (donde las distancias se acortan y el presente se impone como categoría temporal por excelencia), nuevos sujetos interrelacionados productores de mensajes, con mayores posibilidades de acceso a la información, nuevas configuraciones de lo privado y lo público (y hasta de lo íntimo), nuevos debates en torno a la relación de las imágenes con lo real, etc. Todas estas y otras, son características de nuestra contemporaneidad y se hallan intrínsecamente relacionadas a las nuevas formas de mediatización, dando lugar a nuevas formas de representación.

Lo que está cambiando es la sociedad, las formas en las que se construye el sentido, y con ello nuestra relación con las imágenes y la forma que las entendemos en relación a lo que representan, relación que ya no puede comprenderse a través de binarismos. Una concepción sobre lo real que se definió en la modernidad y que en fotografía se ha relacionado con la necesidad del registro directo como forma de eternizar lo que deviene muerto, lo que irremediamente ha sido y ya no retorna.

Aquel ideal moderno que buscaba 'capturar' lo que nos rodea a partir de artefactos técnicos va cediendo a nuevas configuraciones. En las últimas décadas esa idea de lo real comenzó a tener ciertas grietas, fisuras generadas por las ideas de artificio y construcción, con lo que se buscaba poner de manifiesto esa dimensión de representación de la imagen, eso que tiene de 'artificial' a través de toda una serie de estrategias como la serialidad, el texto, la intervencón, el montaje y la puesta en escena. Desde el documentalismo se buscó derrocar los binarismos y se planteó la necesidad de una revisión de la historia del documental que permitiese una arte representativo crítico, que fuera más allá de un espejo del otro que busca representar, hacia una práctica de transformación social.

Comienza a aparecer asimismo lo autobiográfico, articulando la primera persona, y rompiendo con el uso generalizado de la tercera persona como la forma ideal del registro documental a través de la mediación del dispositivo técnico indicial. Un dispositivo que tras su digitalización abandona su parte analógica fotoquímica que le daba sus propiedades indiciales, sosteniendo -a través de la parte del artefacto que sobrevive- la semejanza, sus cualidades icónicas. Un cambio de concepción sobre lo fotográfico que permite comprender que la fotografía pierda esa caracterización social que ganó con la modernidad de ser un medio de registro.

Nacida de la conjunción de los avances de la óptica y de la química, que la dotaron de dos valores respectivos, lo icónico y lo indicial, las nuevas formas del dispositivo eliminan su parte química y con ello se pone en duda su cualidad indicial. Esta problemática nos lleva a replantear nuevamente el estatuto de la imagen fotográfica, donde parecería persistir más que nunca su carácter icónico (es decir su grado de semejanza con lo que representa), donde cada vez se habla más de su aspecto simbólico y la indicialidad entra en el centro del debate – a partir de ser negada o desplazada al acto de producción, a la presencia y a lo performativo.

A partir de lo dicho hasta aquí, nos interesa reflexionar sobre los cambios en los modos de representación en la fotografía argentina a partir de los años 1990, en el contexto general de los cambios históricos de aquella época y los debates teóricos, que dieron lugar a las transformaciones en sus prácticas y en los modos de representación.

## 2. FOTOGRAFÍA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA: RESIGNIFICANDO EL PASADO EN EL PRESENTE

Como dijimos en el apartado precedente, en las últimas décadas del siglo XX tuvieron lugar ciertos cambios que han abierto caminos a nuevas prácticas fotográficas y la renovación de los lenguajes: las transformaciones en el arte y la idea de un arte contemporáneo profundamente crítico de su contexto; los cambios en el documentalismo a partir de los cuales se incorpora nuevas formas de representación por fuera de los cánones modernos; el avance del mundo global (con la implementación progresiva de políticas liberales en países que habían sido categorizados como segundo, tercer y cuarto mundo); el giro poscolonial que llevaba a repensar las identidades desde lo local, lo nacional y lo propio; y finalmente, la digitalización de los dispositivos de producción de imágenes y la llegada de los nuevos medios de comunicación con base en Internet (cuyas consecuencias sobre la percepción del tiempo y del espacio han modificado los modos de socialización, las comunicaciones en general, la emergencia de nuevos sujetos, nuevas prácticas, nuevas formas de relacionarnos con las imágenes e interpretarlas, etc.).

En América Latina es posible observar que la violencia vivida a partir de las dictaduras militares que comienzan a establecerse en los años 60 y luego, la implementación de las políticas liberales en los años 1990, fueron factores que generaron un fuerte cambio en la forma de pensar la propia identidad. En Argentina estos dos puntos pueden considerarse como dos ejes centrales para reflexionar sobre las temáticas abordadas en distintas producciones fotográficas.

En efecto, en los años 1980 con el retorno a la democracia cobra un papel importante la cuestión de la reconstrucción del pasado y los discursos sobre la memoria, esto se corresponde asimismo con un contexto más general en donde, como explica Andreas Huyssen, los discursos sobre la memoria y el debate sobre el significado de determinados acontecimientos históricos cobra un impulso sin precedentes en Occidente, un giro hacia el pasado que contrasta con los imaginarios de principio de Siglo, cuyas promesas de progreso no hacían más que mirar hacia el futuro (Huyssen, 2009). Esta promesa de modernización, y los impactos devastadores que tuvieron en la región políticas como el Plan Cóndor y la posterior apertura al neoliberalismo, dio lugar también a discursos que proponen una revisión identitaria que busca recuperar parte de nuestra historia, en términos de origen y colonización, una colonización que es revisitada en el presente como una visión crítica del contexto contemporáneo.

En este sentido, podemos observar que en las producciones fotográficas argentinas de las últimas décadas estas cuestiones se tornan centrales, principalmente (aunque no únicamente) en lo que refiere a las prácticas contemporáneas, en las que, como observa Andrea Giunta, es posible observar un <retornar el pasado desde las imágenes> pero no como una mera repetición, sino desde el análisis, desde el cuestionamiento de las iconografías gestada como parte del imaginario de la nación, un cuestionamiento de los valores que deconstruyen los cánones coloniales: “el pasado es visitado, recuperado desde sus síntomas en el presente, ya no es un pasado cuestionado para anticiparse a un futuro prometido (como en la modernidad) sino su interrogación desde el presente, para comprender el tiempo en que vivimos” (Giunta, 2014: 28). Una mirada crítica del tiempo presente que en nuestro país podemos ver tanto en las temáticas de las obras fotográficas como en los modos de representarlas.

En 1978 tiene lugar el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía en México, un encuentro que se pensaba como espacio de intercambio para los fotógrafos latinoamericanos, y tras el cual se establecía al documental social como la práctica latinoamericana por excelencia, pero buscando un giro en la mirada, una búsqueda de encontrar la propia mirada como la contracara de lo que se pensaba la mirada colonizada. En Argentina las posibilidades de llevar a delante tal empresa se veía limitada por las fuertes censuras y persecuciones que ejercían los militares en la búsqueda de control de la información y las imágenes.

Asimismo, en estos años comenzará a tomar forma una disputa hacia el interior de la práctica fotográfica con la estética establecida por los fotoclubes. Un escenario que dio lugar a la conformación de diferentes grupos, práctica que surge en los años 1950 y que vuelve a tomar impulso hacia fines de los 70 y principalmente en los 80: en el 1979 se crea El Consejo Argentino de Fotografía (CAF), en el 1983 El Grupo de Fotógrafos (GUF) y en el 1984 el Núcleo de Autores Fotográficos (NAF). Los integrantes de dichos grupos iban posicionándose en el campo cultural definiendo su práctica fotográfica como *‘independiente’* y de *‘autor’* (Pérez Fernández, 2015).

Una ruptura que comienza en los años 80 y cuyas máximas pueden observarse establecidas en los años 90 con una renovación de la figura del autor y los lenguajes fotográficos. Muchos de los fotógrafos que inician estas transformaciones son los que se establecerán como referentes de la fotografía argentina –tanto en el ámbito local como internacional- en la última década del siglo XX.

En los años 1990 en Argentina, al igual que en muchos otros países latinoamericanos, se comienza un proceso de establecimiento del modelo económico liberal, cuyo primer resultado fue una momentánea mejora económica, tecnológica y financiera que ocultaba la privatización de empresas públicas, la destrucción de la industria nacional, la apertura de la importación, entre otras características de las políticas económicas establecidas durante las presidencias de Carlos Menem. Un contexto que fue dando lugar a la reflexión sobre la propia identidad, tanto argentina como latinoamericana, que se manifestó desde diferentes líneas de análisis, miradas y formas de representación.

En cuanto a los resultados inmediatos del neoliberalismo en nuestra región, distintos fotógrafos buscaron documentar las consecuencias devastadoras de tales políticas, mostrando la contracara de la promesa ‘modernizadora’ de fin de siglo, como la desaparición de ciertas formas del trabajo y el desempleo. Este es el caso de Daniel Muchiut y su serie “La Fábrica” (1993-1994), en la que registra los restos de una fábrica abandonada en Chivilcoy como testimonio de la desocupación y el cierre de industrias durante el menemato; y de Dani Yako con “Extinción, últimas imágenes del trabajo en la Argentina” (2001), un registro sobre las catástrofes económicas y sociales, a través del retrato de zonas en extrema pobreza.

Centrándose en aspectos más simbólicos sobre la identidad, forjando un estilo propio a partir de un cambio rotundo en los estilos tradicionales del retrato, y posicionándose como uno de los mayores referentes de la estética pop latinoamericana, Marcos López centra su mirada en los cambios que produjeron las políticas liberales, como el auge del consumo y el avance de la globalización. Precisamente, en su obra *Pop Latino* (1993-1999) va recuperando referencias políticas y culturales explícitas (como la reiteración del rostro de Menem a modo de pancarta; la imagen del Che Guevara convertida en una mercancía de consumo; productos importados al estilo del todo por dos pesos, etc.) como formas alegóricas de la degradación de las culturas locales en la apertura al capital global.

Desde esta perspectiva, en 1994 Res inicia la serie "El Plástiquito", en la que muestra alimentos envueltos en bolsas de plástico y papel film, reproduciendo una estética publicitaria, en donde los desechos son tratados de la misma manera que las mercancías: "esta serie es una suerte de arqueología urbana de fin de siglo, es la vida atrapada en la bolsita", afirma el fotógrafo en su página web.

Una obra que, situada en el marco de las restantes producciones de Res, puede pensarse como una alegoría crítica de las consecuencias del neoliberalismo y la proliferación de los productos culturales de los países centrales sobre el nivel simbólico de nuestra identidad, una idea que parece denunciar una suerte de olvido colectivo, primero de nuestro pasado reciente y la violencia ejercida por el Estado en el marco de un plan sistemático por dominar Latinoamérica, y por otra parte la amnesia de nuestro origen colonial de dominación.

Esto último queda claramente ilustrado en dos trabajos del artista realizados en la década del '90. La primera, titulada "NE-CAH/1879. No entregar el Carhué al Huinca, Calfucurá, 1873", en el que borda de manera explícita la cuestión de la conquista territorial de la pampa húmeda que inició la consolidación del Estado Nacional Argentino a fines del siglo XIX a partir de la expropiación de tierras a los Pueblos Originarios en la llamada Campaña Militar "La conquista del desierto" encabezada por el Gral. Julio A. Roca. Un siglo después, Res vuelve sobre los pasos de los militares de la campaña para recrear las fotografías que Antonio Pozzo había realizado como fotógrafo de la conquista.

La serie se divide en tres partes: 1) Una serie de dípticos en los que se incluyen imágenes de Pozzo y las imágenes en color creadas por Res repitiendo dichas tomas; 2) Un grupo de 24 fotografías en blanco y negro en las que el autor interviene los espacios con letras que forman la consigna del Cacique Clafucurá: "No entregar Cahué al Huinca", y 3) Una fotografía del corte transversal del fusil Remington, cuyo mecanismo según Res fue un avance armamentístico norteamericano, que puede considerarse como una síntesis de la lógica de la ocupación militar del territorio americano a fines del siglo XIX (Res, 2006).

En los dípticos de Res encontramos una pampa sin comunidades, plazas, monumentos, edificios, colectoras de energía (todos íconos de la urbanización y la modernización), sujetos que circulan el espacio (como parte del paisaje), cementerios abandonados, y como único lazo con aquel pasado, un retrato grupal de los descendientes del Cacique Linares en Choele Choele. En Res se invierte la mirada y sus imágenes testimonian 'el desierto tras la conquista', donde desierto remite a los ausentes – a los no reconocidos por el discurso oficial de aquella época que iba a ocupar un territorio habitado designándolo como desierto-, con ello busca resituar el pasado en el presente a través de una imagen crítica, una crítica que se manifiesta -y comprendemos- a partir de la recontextualización de las imágenes pasadas, que al recontextualizarlas en la conjunción con las imágenes presentes se resignifican. No son sólo paisajes al estilo del documentalismo canónico, son la reactualización de las imágenes del desierto presente, resultantes de la conquista y la colonización. Los dípticos manifiestan un lapso temporal que no puede ser reconstruido, un accionar que no fue registrado; hay una separación temporal que las imágenes enlazan a través de la conjunción de dos puntos de la historia argentina.

La segunda parte de la serie se compone de 24 imágenes realizadas durante la 'exploración' de Res, fotografías intervenidas por el autor con grandes letras blancas que flotan en los espacios, en cada imagen una letra, que en su conjunto componen la consigna atribuida al Cacique Calfucurá: "no entregar Carhué al Huinca", en donde 'Carhué' identifica a una zona de la provincia de Buenos Aires a donde se dirigían las tropas de Roca, y 'Huica' significa en mapuche "El que viene de afuera" (Res, 2006), como si buscara restituir una voz, a través de la imagen fantasmal de las letras flotando.

En este grupo de imágenes el autor se hace presente con su sobra reflejada en el piso y en un espejo mientras se realiza un autorretrato con su propio rostro intervenido por una letra. Él también "viene de afuera", y se posiciona en el lugar del extraño, es extranjero en su descendencia, y es hoy el que viene de afuera tras el exilio, y se aboca ahora a reconstruir las ausencias, él también fue un ausente, pero que ha podido retornar.

Entre los años 2000 y 2001 realiza "*La Ruta de Cortés*", en la que también trabaja la cuestión de la conquista y la dominación, repitiendo el itinerario de viaje de Hernán Cortés realizado cinco siglos antes tras arribar a las costas mexicanas. Lo llamativo de la serie es que comienza con la imagen del negativo de la famosa fotografía del Che Guevara yaciendo muerto en Bolivia. Dicho negativo, relata Valeria González, Res lo consiguió en un viaje a Bolivia en donde pudo hablar con el autor de la fotografía, Freddy Alborta, quien le enseñó el fotograma original (en Res, 2006).

El comienzo de la serie con el negativo de la imagen del Che muerto, puede interpretarse como la restauración del original fotográfico en donde yacen las huellas del Che (su traza luminosa, el aura, ese original irreplicable) y a partir de ello, la imagen en negativo como metáfora de la figura del Che como la contracara de la Conquista de Cortés, la conquista como liberación e independencia.

No se trata de dípticos sino de un mosaico de 36 imágenes, una serie de paisajes, subtes, templos mayas y aztecas, basílicas y catedrales; escenas urbanas, estampillas religiosas del cristianismo, grafitis; que se intercalan con imágenes intervenidas con objetos que recoge en el camino. Las dos últimas imágenes: un plano detalle de la remera de un joven en la que vemos nuevamente la figura del Che, que se contrapone con la imagen en ruinas y tapada por la maleza de la casa de Cortés en Veracruz, cuyo puerto aparece en otra imagen, desolado.

Res trabaja desde la restitución (como reactualización) de imágenes pasadas para resignificarlas desde el presente, pone de manifiesto con ello ese lapsus temporal de la historia donde no hay registros. Él viene de afuera, y se encuentra con nuevas desapariciones a las que refiere en una de las obras más tempranas sobre los desaparecidos en América latina, y en un nuevo contexto en el que se nos promete la modernización, retorna sobre los pasos de la conquista de América aludiendo a aquellos primeros desaparecidos, las comunidades originarias.

En sus trabajos Res pone en escena, además, una tradición de la fotografía argentina que remite al siglo XIX y principios del XX, en donde la imagen fotográfica se empleaba en la conformación de álbumes que buscaban crear una imagen de Argentina como una nación en progreso, gracias a los avances de la modernización: escenas urbanas, con las nuevas calles, edificios, monumentos, etc.; y escenas del campo, retratos de las figuras y costumbres populares encarnadas en el gaucho, y fotografías de comunidades e 'indios' –como tipos humanos– resaltando el exotismo y el primitivismo.

Tras los años 80 y con el retorno a la democracia, sumada a la cuestión de la memoria y los desaparecidos, la recuperación del espacio público fue tomando distintas sendas, desde manifestaciones artísticas, protestas y registros documentales. Se trata de un tema recurrente en aquellos años que va tomando diferentes perspectivas, ya sea en torno a los espacios públicos recuperados (que aún conservan las huellas del terror), o como de un proyecto de modernización que ha quedado inconcluso, y que hoy cobra un nuevo significado bajo nuevas formas de dominación de la que es necesario independizarnos.

De esta manera, otros proyectos contemporáneos al igual que Res abordan la cuestión de la llamada *conquista del desierto*, como una forma de revisar la historia argentina y la construcción de la memoria en torno a uno de los relatos del proceso de modernización y civilizatorio de nuestro país.

Este es el caso del artista Leonel Luna, quien en el año 2002 realiza "La conquista del Desierto" recreando el cuadro de Juan Manuel Blades del año 1896 que lleva el mismo título. En este caso, Luna desplaza al grupo de militares con un grupo que porta rifles simulando una milicia civil con el rostro cubierto (al estilo del Subcomandante Marcos) que recuerdan en dicho contexto (Argentina, año 2002) a un grupo de 'piqueteros', asimismo los indígenas son desplazados por un grupo de manifestantes, mientras la policía aparece al costado en una actitud pasiva de observación, se pone de manera totalmente explícita este espíritu del arte contemporáneo que señalaba Giunta, en torno a ese pasado revisitado por sus connotaciones presentes, en un país inmerso en una profunda crisis política, económica y social como consecuencia directa del neoliberalismo.

Posteriormente y siguiendo este mismo concepto, Luna realiza el mismo procedimiento con otras obras pictóricas como "El Cabildo abierto del 22 de mayo de 1810" de Pedro de Subercaseaux, exhibido en la exposición del Centenario, en el que Juan José Paso fundamenta la deposición del Virrey Cisneros. Luna construye una nueva escena con un pie de foto que sólo indica "Asamblea del 22 de mayo" y que remite a los sucesos posteriores a diciembre de 2001 a partir de elementos como las pancartas: "Que se vayan todos" y "Autodeterminación y libertad". Luna resignifica el relato oficial sobre la conquista y la independencia, a través de las movilizaciones populares argentinas tras la crisis del 2001.

También evocando la Conquista del Desierto, Emiliana Miguelez realiza "Viaje Conurbano/Territorio en Fuga" pero no ya recreando imágenes del pasado, ya sea fotográficas o pictóricas, sino desde el registro directo. Partiendo del relato de la Conquista del Desierto como historia fundacional de nuestro Estado Nacional busca poner de manifiesto una constante puja de poder sobre el dominio por la tierra, donde ahora (como antes) los excluidos son los que menos tienen: tierras tomadas, zonas inundadas, terrenos baldíos, casas corroídos, casillas de chapa, y basurales. Registra formas de desigualdad social y exclusión en los límites de la ciudad, en donde la presencia de policías en ciertas imágenes nos advierte del conflicto que genera la 'ocupación' de estos espacios, en palabras de la autora: "Las huellas de la "Conquista del desierto", en la cual a fines del siglo XIX, el Ejército Argentino, a las órdenes del militar Julio Argentino Roca, enfrentó a los pueblos existentes, con el objetivo de exterminar a los habitantes originarios de la zona y ejercer el dominio sobre los territorios de la región, da comienzo a un permanente conflicto sobre los modos de legitimación de las propiedades de la tierra".

Partiendo de este relato 'fundacional' busca retratar el conurbano bonaerense a partir del registro de la conformación de lo urbano desde los patrones de centro-periferia, en los que los espacios son ocupados por diferentes grupos sociales que se encuentran próximos pero separados por grandes muros y fuerzas de seguridad.

Lo que diferencia la obra de Miguelez de los casos anteriores es que para poder comprender la asociación que realiza la autora con la idea de la conquista del desierto, necesariamente el texto tiene que estar presente. Dicha lectura del pasado (o del presente a partir del pasado) sólo se comprende con la presencia de la palabra escrita, y no a través de las imágenes mismas.

En todos estos casos, tanto la Conquista de América, los procesos de modernización y la conformación del Estado Nación tras la independencia, como la cuestión de lo originario, es revisitada desde la contemporaneidad, como una forma de resignificarla, en cuanto a una forma de documentar y generar un imaginario identitario en la conformación del Estado Nación y su proceso de modernización. Ello se resignifica en un nuevo contexto en donde las políticas neoliberales prometen introducirnos en el

mundo, mientras avanza la pobreza, la marginalidad, con un Estado que se desplaza de lo social. La conquista fue también un proceso de exclusión, pero que por mucho tiempo esta contracara fue silenciada por el discurso oficial, los indígenas doblegados ya no podían hablar, o no tenían voz. Un proceso similar al que se quiso lograr con los desaparecidos en Argentina en la última dictadura cívico-militar y las campañas en la prensa para dar una imagen positiva del llamado *proceso de reorganización nacional*.

Tras las dictaduras militares, no sólo la memoria se plantea en torno al pasado reciente y la necesaria rememoración de los desaparecidos y la violencia ejercida por el Estado, sino también en relación a la desmitificación del proceso de civilización y orden tras la conquista (Masotta, 2006). Una forma de resignificar el pasado para comprender nuestra presente, en el que la verosimilitud de la fotografía se pone entre paréntesis, a fin de desnaturalizar ciertas verdades históricas que están instaladas en los relatos de la conformación de nuestra nación. Un proceso que hoy, en nuestro nuevo contexto, es necesario continuar y reforzar.

## BIBLIOGRAFÍA

- DANTO, Arthur (2009 [1997]) *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.
- DUBOIS, Philippe (2008 [1990]) *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca.
- GIUNTA, Andrea (2014) *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación Arte BA.
- GREEN, David Ed. (2007) *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili.
- HUYSEN, Andreas (2009) "Medios y memoria" en FELD, Claudia y STITES MOR, Jessica (comp). (2009) *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- MASOTTA, Carlos (2006) "Imágenes recientes de <La Conquista del Desierto>. Problemas de la memoria en la impugnación de un mito de origen" en *Runa*, Vol. XXVI, Buenos Aires. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=180826453011>
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Silvia (2015) "Liberación o (in)dependencia: tensiones entre identidad latinoamericana y ruptura con la tradición en la fotografía argentina (1978-1984)" en *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural*. Año X Número 15: [www.revistaafuera.com](http://www.revistaafuera.com)
- RES (2006) *La verdad inútil*. Buenos Aires: La Marca.
- RIBALTA, Jorge Ed. (2004) *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SMITH, Terry (2012) *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI.

## PÁGINAS WEB DE LOS FOTÓGRAFOS

- RES <http://www.resh.com.ar/>
- Luna, Leonel <http://visitasalpresente.blogspot.com.ar/>
- Miguelez, Emiliana <http://www.emilianamiguelez.com/>

## CURRÍCULO

### Leticia Rigat

Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires, Magister en Estudios Culturales por el Centro de Estudios Interdisciplinarios de la Universidad Nacional de Rosario (UNR), Licenciada en Comunicación Social por la UNR. Actualmente se desempeña como Docente en la carrera Comunicación Social (Fac. Ca. Política y RR.II- UNR) y como becaria posdoctoral del CONICET.