

Opción, Año 31, No. 77 (2015): 161 - 179
ISSN 1012-1587

Cultura, cuerpo y fotografía: una aproximación a la obra de Antonio Briceño

Leticia Rigat

*Facultad de Ciencia Política y RR.II.
Universidad Nacional de Rosario
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Buenos Aires (Argentina)
letirigat@hotmail.com*

Resumen

El trabajo propone una reflexión en torno al uso de la fotografía en la producción de imaginarios sociales. Partiendo de tres ejes conceptuales: cuerpo, fotografía y de cultura, buscamos analizar cómo en la fotografía latinoamericana contemporánea se produce una nueva significación en la representación de los Pueblos Originarios de América Latina. A tal fin analizamos dos obras de Antonio Briceño.

Palabras claves: cuerpo; cultura; fotografía; representación; pueblos originarios

Culture, Body and photography: an approach to the work of Antonio Briceño

Abstract

This work proposes a reflection around the photography and its incidence on the social imaginary productions. Beginning with three conceptual axes: body, photography and culture, the author seeks to analyze how a new signification on the representation of the original culture of Latin America is produced by the contemporary Latin American photography. So it is analyzed different works from Antonio Briceño.

Keywords: Body; culture; photography; representation; native peoples.

1. INTRODUCCIÓN: CULTURA- CUERPO- FOTOGRAFÍA

Afirma Régis Debray que la imagen está desde el principio unida a la ausencia: “primero esculpida, después pintada, la imagen está en el origen y por su misión mediadora entre los vivos y los muertos, los humanos y los dioses, entre una comunidad de seres visibles y la sociedad de las fuerzas invisibles que los dominan... [la imagen es] un verdadero medio de supervivencia” (Debray, 1994: 29). En términos generales, representar implica hacer presente nuevamente aquello que está ausente. El prefijo *re* implica una distancia temporal, lo que supondría su repetición y restitución. En este sentido, representar sería represenciar o hacer retornar a la presencia bajo la forma de un doble, una imagen, una idea, que viene a suplir la ausencia.

Las representaciones son el medio privilegiado de re-crear una realidad, de hacerla retornar o de darle existencia. Las mismas hallan su materialización en el uso de los diferentes lenguajes y conforman “un sistema de prácticas sociales y culturales que involucran un referente que puede ser real o imaginario o incluso otras representaciones” (Victoriano-Darrigrandi, 2009:247). Precisamente, la cultura puede considerarse como un marco de significación social, donde se inscriben los sistemas y las prácticas significantes que atraviesan todas las formas de actividad social.

El concepto cultura se asocia etimológicamente a la acción de cultivar o practicar algo, desde su origen se relaciona a la idea de culto, ya sea de una deidad, al cuerpo o al espíritu. Sobre esto Raymond Williams explica

que podemos distinguir una serie de significados atribuidos al término en cuestión: a) un estado desarrollado de la mente (como en el caso de una persona con cultura), b) los procesos de este desarrollo (en el sentido de los intereses y las actividades culturales) y c) los medios de este proceso (como las artes y las obras intelectuales en la cultura) (Williams, 1994:10).

Es a fines del siglo XVIII en donde dicho concepto comenzó a utilizarse en dos sentidos distintos: 1) para separar naturaleza y cultura y 2) para diferenciar distintas culturas particulares e históricas. En las últimas décadas del siglo XX, observa Williams, puede advertirse una nueva postura –a la que él mismo adhiere su trabajo– que considera a la cultura como “el sistema significante a través del cual necesariamente un orden social se comunica, se experimenta y se investiga” (Williams, 1994:13). De lo anterior, se derivan lo que el autor denomina ‘convergencias prácticas’, en las que: en primer lugar a la idea de la sociología y de la antropología de la cultura como un todo modo de vida ahora se agrega un sistema significante implicado en todas las formas de actividad social; en segundo lugar, a la idea de cultura como actividades intelectuales y artísticas que conlleva un énfasis en la idea de un sistema significante más general, se amplía a la inclusión no sólo de las artes y formas tradicionales de producción intelectual, sino también a todas las prácticas significantes (lenguajes, artes, filosofías, periodismo, moda, publicidad, etc.).

Esta idea de un *sistema significante* y de *prácticas significantes* que atraviesan todas las formas de actividad social puede vincularse a una concepción semiótica de la cultura. En este sentido, Clifford Geertz en *La interpretación de las culturas* (2003) propugna una perspectiva semiótica de este concepto afirmando que la cultura consiste no solo en estructuras de significación socialmente establecidas con sus modos de conducta, instituciones, etc., sino también como el marco o contexto dentro del cual pueden describirse dichos fenómenos.

Por lo mismo, Williams postula que el análisis de la cultura comprendería el estudio de la organización y la naturaleza de las relaciones de los elementos que componen los modos de vida (Williams, 2003:53). No obstante, advierte que hay ciertos elementos que son irrecuperables, rasgos que escapan a la descripción, se trata de la experiencia concreta a través de la cual los elementos se viven. A esta experiencia la denomina *estructura de sentimiento* y es el resultado vital específico de todos los elementos de la organización general. De esta manera, a la estructura de significación, Williams agrega una dimensión afectiva que envuelve a la totalidad de las prácticas significantes.

Por lo anterior, es posible observar que el concepto cultura alcanza extensiones diversas pudiendo ser considerado como una dimensión de la vida humana donde entran en relación distintos elementos, actividades, prácticas, etc., como así también un campo de producción y circulación de signos que conforman tramas de significación envueltas por una dimensión afectiva de quienes la experimentan.

Partiendo desde aquí, pensando a la cultura como una dimensión significativa, pero también afectiva, en donde interaccionan distintas prácticas, discursos sociales y procesos simbólicos, es que buscamos reflexionar sobre cómo a partir de una práctica significativa en particular -la imagen fotográfica- Antonio Briceño produce una significación en torno a los pueblos originarios de América Latina a partir de representaciones que (re)crean a deidades de diferentes culturas o hacen presentes a dichas comunidades en el espacio urbano a partir de la intervención de sus retratos.

A tal fin cultura-fotografía-cuerpo, constituye el eje de análisis a partir del cual buscamos aproximarnos a dos obras de Briceño: “*Dioses de América, guardianes de nuestra diversidad cultural geográfica natural*” y “*Miranos*”.

En cuanto a la categoría **cuerpo**, cabe destacar que a diferencia de teorías que lo conceptualizan como una realidad a-histórica, anterior y exterior a toda determinación cultural y a toda experiencia subjetiva, para los Estudios Culturales contrariamente el cuerpo se constituye en problema teórico y en herramienta metodológica a partir de ser pensado como el resultado de procesos históricos y de lógicas políticas. De esta manera, explica Gabriel Giorgi: “los estudios culturales parten de la premisa de que el cuerpo es el resultado de historias específicas y de tecnologías políticas que constantemente problematizan su estatuto y su lugar en el mundo social, en el orden cultural y en el dominio de lo natural” (Giorgi, 2009: 65).

Desde esta perspectiva, el cuerpo exhibe los dispositivos políticos y las series históricas que lo producen y lo transforman, a lo que Giorgi agrega: <cuerpo, historia, política> es un mapa recurrente en los Estudios Culturales, por lo cual, no hay un suelo metodológico homogéneo.

En los estudios sobre el cuerpo, el énfasis metodológico puede apoyarse sobre las prácticas discursivas y los lenguajes que lo representan y lo significan en sus múltiples dimensiones. Por este camino, la dimensión biológica y física pierde relevancia puesto que “el cuerpo significa en la medida en que recibe las marcas de las prácticas semióticas de la cultura,

la historicidad del cuerpo es la de las representaciones y los lenguajes que lo constituyen y lo significan” (Giorgi, 2009: 66).

En las sociedades tradicionales y comunitarias el cuerpo no se distinguía de la persona y las mismas materias primas entraban en la composición del hombre y de la naturaleza que lo rodea. En dichas sociedades, el cuerpo es el elemento que liga la energía colectiva y a través de él cada individuo está incluido en el grupo. A la inversa, en las sociedades individualistas, el cuerpo es el interruptor que marca los límites de la persona, es decir, donde comienza y termina la presencia del individuo. Con la modernidad, explica Le Breton: “el aislamiento del cuerpo en las sociedades occidentales... da testimonio de una trama social en la que el hombre está diferenciado del cosmos, de los otros y de él mismo” (Le Breton, 201:32).

A partir de esta diferencia, el autor advierte que el cuerpo no es una realidad natural, sino que está inserto en una trama de sentido y que frente a disciplinas como la medicina y la biología (que proponen un discurso sobre el cuerpo humano que se presenta como legítimo, como un saber especializado y culturalmente irrefutable) la tarea del sociólogo consiste en hacer un relevamiento de los *imaginarios del cuerpo*. Un cuerpo que no se presenta como una realidad objetiva, natural y a-histórica sino como una construcción en donde se cruzan todas las instancias de la cultura y del campo simbólico de la sociedad.

Periodizando los cambios de concepciones en torno al cuerpo, Le Breton plantea que entre fines del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, se fueron produciendo rupturas con los valores medievales dando lugar a un saber especializado que lo convierte en objeto de observación y experimentación a partir de las primeras disecciones anatómicas. Se trataba de una visión basada en el saber biomédico, la anatomía y la fisiología que planteaba una diferenciación del hombre de su cuerpo. A lo que agrega que el pensamiento occidental sobre el cuerpo se constituyó a partir de una triple sustracción, que implica que:

El hombre sea separado del cosmos (ya no es un macrocosmos el que explica la carne, sino una anatomía y una fisiología que sólo existe en el cuerpo), de los otros (pasaje de una sociedad de tipo comunitaria a una sociedad de tipo individualista en la que el cuerpo es la frontera de la persona) y finalmente, de sí mismo (el cuerpo está planteado como algo diferente de él) (Le Breton, 2008:27).

Como vimos anteriormente, en las sociedades medievales y renacentistas de Europa Occidental la relación del hombre con el mundo

estaba regida por una antropología cósmica en donde el hombre no se diferenciaba de los otros en el seno de la comunidad, sino que tomaba conciencia de su identidad a través de una red de correspondencias donde su cuerpo era el signo de una inclusión en el mundo y no el límite de una ruptura y de una diferencia (Le Breton, 2010). Conjuntamente a este proceso de individuación se fue produciendo una desacralización de la naturaleza, diferenciándola del hombre, a partir de la cual: se la objetiva y se la pone a su disposición y a su dominio, transformándola en su medioambiente.

Se produce de esta manera la disociación de los lazos simbólicos con el cosmos, el cuerpo se volvió el límite de la persona y su principio de individuación y diferenciación de los otros. El individualismo, antes restringido a determinadas capas sociales privilegiadas va ampliando sus límites al conjunto de las sociedades occidentales, particionando al yo como una instancia superior al *nosotros*, de tal forma que:

El individuo es una persona que percibe más su unicidad, su diferencia, que su inclusión en el seno de una comunidad. La afirmación del yo se vuelve una forma superior al del nosotros. El cuerpo es en cierto modo ese interruptor. Permite la afirmación de la diferencia individual coronada por el rostro (Le Breton, 2010: 30).

Paralelamente a este proceso, el retrato fue adquiriendo cada vez más importancia, y junto a la biografía pueden considerarse, como los dos signos del nacimiento del individualismo, sobre lo cual Le Breton advierte: “la semejanza del retrato con el modelo es contemporánea de una toma de conciencia más aguda de individualidad del hombre” (Le Breton, 2010: 32).

En las construcciones de sentidos en torno al cuerpo, la imagen fotográfica ha jugado un papel importante, pues su invención en el siglo XIX produjo profundas transformaciones en las formas de representación en la sociedad moderna occidental. Con la invención del dispositivo fotográfico, se fue conformando una experiencia de ‘lo fotográfico’ unida a un conjunto de saberes, prácticas e instituciones que permitieron diferenciar a la fotografía de otros tipos de imágenes y se le fue otorgando un lugar central en cuanto a la representación fiel de ‘lo real’.

En cuanto a la relación de la fotografía y el cuerpo es posible afirmar que la imagen fotográfica y su progresiva difusión en la sociedad, modificó la relación que el hombre tiene con el cuerpo. El dispositivo fotográfico permitió a grandes masas de la sociedad poseer por primera vez un retrato de sí mismos y de los otros, lo que posibilitaba la continuidad visual en un

contexto de grandes cambios a nivel social, con familias desplazándose del campo a la ciudad y de Europa a zonas colonizadas.

Precisamente, ciertos proyectos del Siglo XIX situaron a la fotografía en el punto central de intereses científicos y coloniales, en donde la imagen fue incluida en los sistemas penales, policiales y médicos. Más específicamente en torno al colonialismo, la fotografía fue utilizada para crear una imagen de las zonas colonizadas a través de tarjetas postales y etnográficas de paisajes y comunidades.

Dichas prácticas se dieron en un contexto donde el hombre es visto como producto social de su cuerpo, a partir de lo cual lo biológico determina su posición en el conjunto de la sociedad. De lo que se trataba era de subordinar las diferencias sociales y culturales a la primacía de lo biológico, de naturalizar las desigualdades a partir de la observación del cuerpo en donde las características físicas informaban sobre el carácter y personalidad de los individuos.

En dichas prácticas, las imágenes se construían a partir de convenciones visuales: como el retrato de frente y de perfil, resaltar los tonos de la piel, los rasgos faciales, las vestimentas y las viviendas a través de la construcción de escenografías. En las fotografías predominaba el desnudos, de frente y de perfil, junto a una vara que mostraba sus medidas (lo que se conoció como antropometría y fotografía métrica).

Dichos métodos fueron utilizados en América Latina hacia fines del siglo XIX y principios del XX en la construcción visual de las poblaciones locales a partir de viajes, expediciones y retratos en estudios fotográficos. Se creaban imágenes que conformaban álbumes de visitas, costumbres y tipos populares, para la impresión de postales o medios gráficos.

En el caso de América Latina, las poblaciones locales se representaban a través de la mirada que Occidente esperaba hallar en esas iconografías, el Otro se presentaba al espectador por su anatomía, su desnudez y su gesto. En este despojo se intentaba categorizar al indígena como exótico y salvaje.

Precisamente, estas producciones estuvieron puestas al servicio de crear una imagen de Latinoamérica: sus ciudades, paisajes, comunidades locales, personajes históricos, etc. En las mismas, las comunidades se identificaban en los epígrafes bajo genéricos (como indios), y en algunos casos se indicaba las zonas de asentamiento y el nombre del grupo. Los individuos eran fotografiados respetando determinadas normas de representación a través de las cuales se buscaba caracterizarlos como primitivos y exóticos, destacándose las vestimentas o indumentarias

(taparrabos, arcos, flechas), se los fotografiaba desnudos, remarcando la pasividad de los cuerpos, dándole una cierta feminización a las poses, se creaban escenografías y escenas étnicas con telones de fondo. Todas estas características servían a un modelo de lo bárbaro y lo extraño, rasgos que eran resaltados a través de una doble operación e intervención: 1) construcción de escenografías, poses y gestos y 2) sobre la fotografía (a través del retoque, el montaje, el coloreado, el dibujos, el fotomontaje, etc.).

No podemos en esta oportunidad profundizar en estos casos, pero lo que querríamos poner de manifiesto es que la fotografía desde distintos ámbitos sirvió para crear una imagen de las comunidades latinoamericanas a partir de un imaginario que lo identifica como diferente y salvaje, un antagonismo o identificación que los ubica en los márgenes del progreso y los procesos de modernización que se iniciaron en las naciones posrevolucionarias.

Estas imágenes no los reconocen desde la diferencia sino que proyectan un antagonismo, fotografías que en su momento y su contexto histórico eran consideradas como portadoras de datos objetivos y que hoy pueden ser leídas como huellas de las creencias, actitudes y sentimientos proyectados sobre los pueblos originarios.

En base a lo anterior es que nos proponemos reflexionar en torno a las obras de Antonio Briceño¹ antes mencionadas y sus modos de representar a los Pueblos Originarios de América destacando ciertos rasgos de sus culturas a través del retrato fotográfico.

2. DE RETRATOS, PAISAJES Y DIOSSES

Entre los años 2001 y 2007 Antonio Briceño realizó su trabajo *Dioses de América, guardianes de nuestra diversidad cultural geográfica natural*, la cual se compone de 56 fotografías en las que ‘crea’ la imagen de distintas figuras arquetípicas de diez culturas latinoamericanas: Huichol (México), Kuna (Panamá), Kogui y Wiwa (Colombia), Quero (Perú), Kapayó (Brasil), Wayuú, Piaroa, Pmón y Ye’Kuana (Venezuela). En relación a esto Briceño advierte que buscó trabajar principalmente con culturas que “no estuvieran cristianizadas” y cuyas deidades continuarán vigentes en la actualidad en sus relatos².

Anteriormente el autor había estado trabajando en una serie titulada “*Omnipresencia*” en la que buscaba poner de manifiesto la importancia que adquieren las representaciones icónicas en las distintas culturas

y religiones (más específicamente en el catolicismo, el budismo y el hinduismo) que poseen una gran cantidad de imágenes de sus figuras sagradas. A partir de esto establece una diferencia con las culturas latinoamericanas antes mencionadas, puesto que en ellas no predominan las representaciones iconográficas de sus deidades, sobre lo cual explica:

basándome en que las religiones de las culturas indígenas son esencialmente religiones de la naturaleza, humana y externa, decidí entonces plantear una manera –personal- de hacer una representación gráfica de divinidades de culturas indígenas americanas que habitasen paisajes o ambientes emblemáticos y contrastantes de este vasto continente.

A tal fin, el autor convivió con las distintas comunidades y a partir del trabajo con sabios y chamanes, comenzó a darles cuerpo a estas figuras: “eran como retratos hablados, en los que el chamán me iba indicando los elementos simbólicos y paisajísticos, así como las características fisionómicas de las personas que representarían a cada personaje”.

Como puede observarse, en este trabajo la dimensión significativa de la representación se logra a través del pasaje de la oralidad a una nueva organización de los elementos del relato en la materialización de la imagen. De esta manera, Briceño les da un cuerpo y un rostro a las deidades, un trabajo de construcción de memoria colectiva que busca la supervivencia de dichas tradiciones más allá de la transmisión oral.

Las imágenes que componen esta serie presentan una hibridación de dos géneros fotográficos: el retrato y el paisaje, géneros que – pese a ciertos cruces- se han trabajado como dos esferas autónomas y respetando normas técnicas y compositivas bastante diferenciadas. El retrato es principalmente vertical y/o cuadrado e implica toda una cultura de la pose, mientras que el paisaje se trabaja desde la horizontalidad, el ambiente despojado y la panorámica. De esta manera, las piezas finales resultan de un trabajo de registro directo por un lado de los paisajes y por el otro de los retratos, los cuales se unen posteriormente a partir del fotomontaje digital. En las mismas, el autor trasciende el mero cruce de géneros para crear escenas donde cuerpo y paisaje se funden.

Este es el caso, por ejemplo, de “Tzipushame. El más sabio” (Cultura Huicol – 2003), en donde el individuo es ubicado en el centro de la imagen, entre dos árboles de idéntica fisionomía que quedan como reflejados el uno al otro, el sujeto a tras luz se transforma también en parte del paisaje. Lo mismo sucede con “Mawari. Espíritu de las montañas” (Cultura Pemón – 2007), posando de perfil el individuo se une a las rocas y se confunde con ellas.



Tzipushawe. El más sabio. Cultura Huichol (2003)



Mawarí. Espíritu de las montañas. Cultura Pemón (2007).

Así también encontramos la imagen de “Rató. Espíritu de las aguas y cascadas” (Cultura Pemón, 2005), retrato de perfil de una mujer cuya cabellera se transforma en agua que se extiende de manera horizontal en la imagen. Lo mismo ocurre con “Mry-Kaak. Hombre anguila” (Cultura Kapayó, 2006) cuyo cuerpo se pierde y trasmuta a lo animal.



Rató. Espíritu de las aguas y cascadas. Cultura Pemón (2005).



Mry – Kaak. Hombre-anguila. Cultura Kayapó (2006).

En cada una de estas imágenes se representa a una deidad, y si se observa en detalle, todas ellas están estrechamente relacionadas al entorno natural, siendo los miembros de las comunidades locales quienes le dan rostro a la naturaleza. Cuerpo y paisaje entran así en comunión marcando una estrecha relación del hombre con el mundo.

En las fotografías, el cuerpo entra en conjunción con su entorno, y en algunos casos hasta se confunden con el paisaje; es decir, el cuerpo adopta la forma y absorbe el elemento al cual consagra. En los casos

donde aparece el paisaje predomina el formato apaisado y la línea del horizonte donde el cielo y la tierra se funde o invierten el orden normal con que se los ilustra (el cielo arriba y la tierra abajo).

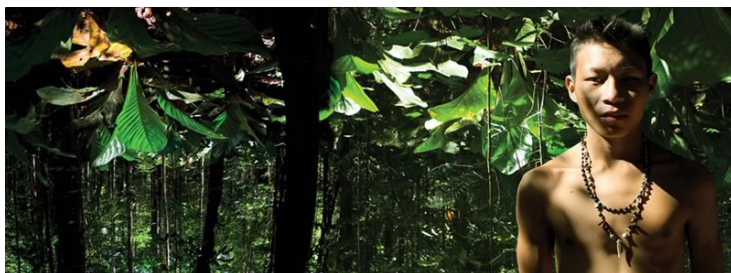
Sumados a los casos antes mencionados, podemos ver la imagen de “Bouka. Primer dios de la creación” (Cultura Piaroa – 2003) donde el cielo surge desde el punto central de la imagen, detrás del sujeto y funde la línea del horizonte. Lo mismo sucede en “Tatei Aramara” (Cultura Huichol – 2003), donde el agua toma el lugar del cielo y “Pimán. Espíritu de las montañas” (Cultura Pemón- 2009) donde el orden de la representación se invierte y los árboles surgen desde la parte superior de la imagen.



Bouka. Primer dios de la creación. Cultura Piaroa (2003).



Tatei Aramara. Diosa de las aguas. Cultura Huichol (2003)



Piamán. Espíritu de las montañas. Cultura Pemón (2009).

Los paisajes en estas imágenes se presentan como experiencias visuales que describen el espacio desde la atemporalidad, resaltando una belleza inmaculada y casi onírica, en la que el horizonte se extiende entre lagunas, aguas cristalinas, bosques, montañas, etc.

En general todos los individuos miran a cámara, la cual se encuentra de manera frontal a la misma altura del retratado. La actitud corporal de los mismos los distancia de las iconografías cristianas que se usaban en la evangelización de los pueblos originarios y cuya principal característica era la encarnación del dolor y el sacrificio. Por el contrario, los dioses de América de Briceño se alzan en la imagen y mantienen una postura erguida.

No vamos a detenernos en cada una de las imágenes, pero sí nos gustaría hacer ciertas observaciones en torno a algunas cuestiones claves. En primer lugar, la presencia reiterada de peces y aves, como así también la fertilidad, los niños (representados como dioses) y el agua (en sus diferentes estados), adquiere aquí un rol predominante la mujer como madre y el hombre como creador. Precisamente, si observamos en detalle en la imagen del Dios Padre hay una resonancia a la iconología cristiana en cuanto al rechazo de darle al creador una forma humana: la imagen que presenta al Creador aparenta estar quemada en blanco y la figura del hombre permanece casi imperceptible.

Como detallamos anteriormente, el trabajo resulta del ensamblado digital de la imagen, lo que lo diferenciaría del género documental (al estilo clásico) tornándose por el contrario eminentemente ficcional. No obstante, conlleva en su interior una búsqueda de documentar la memoria local de las poblaciones, de pasar de la oralidad a la imagen, cuyas deidades se preservan principalmente a través del relato de los Chamanes. El desafío de Briceño fue corporizar dichas figuras otorgándoles una

existencia visual en contrapartida a lo que las poblaciones blancas -tras la colonización- realizaban al destruir las representaciones de las costumbres y tradiciones de las poblaciones originarias.

Recordemos que con la modernización del mundo se produjo un agotamiento de la representación desde lo sagrado, lo místico y lo religioso, la obra de Briceño plantea precisamente un giro hacia *'lo sagrado'* para reflexionar sobre las territorialidades y la diversidad cultural.

El autor destaca un aspecto de la cultura de ciertas regiones y grupos humanos enfocándose en el culto a las deidades religiosas, haciendo corpóreas a las mismas a través del retrato y la utilización simbólica de ciertos elementos. De esta manera, su objetivo no se basa en representar a los individuos tal como son, sino en crear las imágenes de personajes arquetípicos de la mitología y la cultura popular que constituyen pilares de identificación para estos pueblos.

3. DE TELONES, CIUDADES Y COMUNIDADES

El segundo trabajo de Briceño sobre el que queríamos hacer referencia se titula *"Miranos"* y surge en el año 2009 como parte de una iniciativa de la Ministra de Cultura de Colombia quien lo convoca con el fin de sacar de la *'invisibilidad'* a las poblaciones indígenas de dicho país a través de la fotografía. La propuesta consistía en realizar una intervención urbana que pusiera de manifiesto las problemáticas de las distintas etnias, principalmente en lo referente a la cuestión del conflicto armado en dicho país.

Partiendo de estas premisas, Briceño trabajó con 21 pueblos de la región y sobre cada uno de ellos realizó tres retratos: uno grupal y/o familiar; un segundo a un líder de la comunidad; y finalmente a un sabio, curandero, médico, chamán, etc.

En los mismos, Briceño utiliza un telón de fondo que es sostenido detrás del retratado por otros miembros del mismo grupo. Los telones son de color y se utilizan como medio para separar al cuerpo de su entorno, manifestando con ello la exclusión de estos pueblos en relación a los centros urbanos.

Los colores de los telones se van reiterando entre los distintos grupos según una lógica básica: en el caso del retrato grupal se utilizaron los colores primarios – amarillo, rojo y azul- posicionando a la familia como base primaria de la comunidad; en cuanto al líder se uso en todos los retratos un telón negro; y finalmente en el retrato de los sabios, curanderos,

médicos y chamanes se colocaron telones verdes, connotando con ello el estrecho vínculo con la naturaleza del conocimiento ancestral de los individuos fotografiados.



Todas las imágenes están acompañadas por un pie de foto en el que se indica el nombre propio de él/la o los retratados, el nombre de la

comunidad a la que pertenecen, la función que cumplen dentro del grupo y los nombres propios de quienes sostienen el telón.

Existen, además, ciertas características que se repiten, por ejemplo, en el caso de los sabios y curanderos en casi todos los retratos los individuos aparecen con plantas y elementos naturales, marcando con ellos una diferencia entre la medicina tradicional y el desarrollo de la misma en las modernas sociedades occidentales. Esto constituye un punto importante puesto que el conocimiento médico contribuyó fuertemente en la modernidad a cambiar la concepción en torno al cuerpo y su relación con la naturaleza, hacia el individualismo.

Por otra parte, en varios de los retratos del segundo grupo, los líderes posan con bastones de mando o elementos y vestimentas, que manifiestan su diferencia jerárquica dentro de su comunidad.

A partir de la presencia del telón, el entorno queda oculto tras las telas y sólo en algunos casos podemos visualizar a quienes las sostienen, ya sea por sombras o partes de su cuerpo. En todas las imágenes los individuos miran a cámara, la cual se encuentra de manera frontal y a la misma altura de los ojos de los ‘modelos’.

Podemos observar que el telón se propone como un medio para aislar los cuerpos en el espacio, y que al mismo tiempo que los separa los hace visibles y sirve para señalar cómo estos pueblos se encuentran aislados y excluidos de los espacios urbanos, por este motivo el ambiente queda totalmente suprimido en las imágenes y en su lugar se abre un *fuera de campo* en donde se halla ‘la comunidad’ (figurada por la presencia de quienes sostienen el telón). Este cambio de escala manifiesta que la cultura, costumbres y tradiciones se mantienen vivas en sus territorios por fuera de las grandes urbes.

Miranos fue expuesta por primera vez en la Plaza Bolívar de Bogotá el 21 de mayo de 2010, día de la Diversidad y en el marco de los 200 años de la independencia de muchos países latinoamericanos. La exhibición consistió en una intervención urbana en la cual las imágenes se montaron sobre una base triangular en cuyas caras se colocó las tres fotografías de cada pueblo. Dichas estructuras se ubicaron formando un círculo, figura que representa a las *molacas* o casas comunales (cuyas formas simbolizan el universos y la continuidad). Las fotos familiares quedaron en la cara interna, hacia el centro del círculo, haciendo referencia a lo privado y a la intimidad del hogar, mientras los líderes y sabios dan la cara al exterior.

En torno a la exhibición el autor afirma que la misma al ser colocada frente a la catedral adquirió una gran importancia simbólica, desafiando el mayor icono de la exclusión secular.

4. CONSIDERACIONES FINALES

Como podemos observar, en las dos obras de Briceño puede percibirse una crítica hacia la separación que se estableció en la Modernidad entre naturaleza y hombre; y hacia la idea de la superioridad de *una Cultura* (Occidental y Europea) sobre las culturas locales. En ambos trabajos, el cuerpo adquirió un papel preponderante como medio para reflexionar en torno a la identidad de estos grupos humanos. Como puede observarse encontramos aquí una concepción del hombre, cuyo cuerpo no se ha dividido de su entorno natural, ni del grupo de pertenencia, se trataría de una cosmovisión del mundo que caracterizaría, como vimos al comienzo, a una sociedad tradicional y comunitaria.

Subyace aquí una concepción de la cultura como ‘el modo de vida de un pueblo’ que permite diferenciarlo en su singularidad y como el marco dentro del cual pueden estudiarse la organización y la naturaleza de los elementos que componen las tramas de significación a través de las cuales las sociedades se perciben e identifican.

En la construcción del retrato intervenido con elementos simbólicos se hace referencia a la identificación del individuo a su grupo de pertenencia, pero no desde el intento de unificarlo como Otro diferente al nosotros sino desde la búsqueda de reconocer a dichos grupos desde su unicidad y singularidad cultural.

La mirada que se posa sobre el otro nunca es neutra, sino por el contrario una trama de interacción, y las representaciones que resultan de ella marca la forma de ser ante los Otros. La mirada cambia según las sociedades, correspondiéndose con un orden simbólico que varía de una cultura a otra y entre diferentes grupos sociales. En torno a esto Le Breton explica: “por la mirada, se toma en consideración al rostro del otro, y en consecuencia, simbólicamente, también su sentimiento de identidad” (Le Breton, 2010: 130). Precisamente, el reconocimiento del Otro se hace presente en la obra Briceño a partir de retratos en cuya mirada se restituye simbólicamente la singularidad de su identidad.

Trabajando desde el cuerpo, el autor expone una serie de fotografías en donde las ‘creencias’ locales se muestran como patrimonio cultural, como cultura originaria en un contexto de diversidad y en una región donde lo local y lo propio han sido hostigados.

Consideramos que las obras sobre las que hemos reflexionado se inscriben a su vez en un contexto general de creciente interés dentro de la fotografía latinoamericana por creaciones en las que a partir de la representación del cuerpo se problematiza la cuestión identitaria. Encontramos, siguiendo esta perspectiva, realizaciones que a partir de

la representación de los pueblos autóctonos latinoamericanos o rasgos de sus culturas originarias, se plantea la cuestión de la violencia ejercida históricamente sobre ellos y sus costumbres y culturas³.

Desde esta perspectiva, la imagen de los pueblos originarios es construida a partir de la idea de lo local o lo propio en contrapartida al hostigamiento de la cultura latinoamericana y su dependencia con los países centrales, su influencia y avance a través de la globalización y el neoliberalismo. Estas producciones encarnan en un tipo de discurso que los teóricos del Poscolonialismo han caracterizado como anticapitalista y que refiere a la conquista de América como sinónimo de usurpación. Sin embargo, puede notarse una variación respecto a este, en cuanto a que *aquel* que se incluye no lo hace desde la asimilación a una mayoría, ni su homogenización, sino desde su diferencia y su singularidad.

De esta manera, Briceño irrumpe en el espacio público con grandes imágenes que retratan a comunidades que se mantienen en los márgenes y proclama el reconocimiento de nuestras raíces a través de las representaciones de las figuras sagradas, sin hacer referencia a individuos sino a comunidades y a personajes alegóricos de la cultura.

A través de las imágenes, Briceño nos muestra un pasado que continua vigente y cómo su trazo va marcando nuestros marcos de referencia e identificación. Las escenas manifiestan territorios habitados por cuerpos asechados, olvidados, con miradas negadas y voces silenciadas; no se trata del cuerpo individual sino del cuerpo colectivo que encarna un siglo de destrucción, un siglo de desapariciones masivas.

Notas

- 1 Antonio Briceño (Caracas, Venezuela, 5 de diciembre de 1966), fotógrafo caraqueño, licenciado en Biología de la Universidad Central de Venezuela, presente en la escena artística venezolana desde 1987. En 1996 ganó el XVI Premio de Fotografía Luis Felipe Toro, otorgado por el Consejo Nacional de la Cultura de Venezuela, gracias al cual expone en el Museo de Bellas Artes de Caracas, iniciando así una intensa actividad expositiva internacional. Representó a Venezuela en la 52 Bienal de Venecia (2007). Su obra puede consultarse en su página web: <http://www.antonibriceño.com/>
- 2 Entrevista que realicé a Antonio Briceño en el año 2013 en el marco de la redacción de la tesis de Maestría en Estudios Culturales, titulada: *La representación de los Pueblos Originarios de América Latina: de la imagen de identificación a la imagen de reconocimiento. Un análisis de casos desde los Estudios Culturales.*

- 3 Dentro de este grupo podemos nombrar los siguientes ejemplos: “*Proporciones del cuerpo*” (Chile - 2003), “*Los indios de Tierra del Fuego*” y “*Bajo sospecha*” (1998) de Bernardo Oyarzúm, “*NECAH*” (Argentina - 1996) de RES, “*Virgenes Urbanas*” (Perú - 2006) de Ana de Orbegoso, “*Vaqueiros*” (Brasil - 2003) de Andreas Heiniger; “*Antropología del rostro glorioso*” (Brasil 1973-1996) de Arthur Omar; “*Maos*” (1996) y “*Mae Filhinha de Iemanjá*” (2000) de Adenor Gondin (Brasil); “*La Royê*” (Brasil – 2000) de Mario Cravo Neto; “*Estética de la violencia*” (2008) y “*Todos los santos son muertos*” (1989-1993) de Nelson Garrido (Venezuela); “*Chicano*” (2005- Argentina) de Ramón Téves; “*Vulgos*” (Brasil – 1998-2001) de Rosângela Rennó; entre otros.

Referencias Documentales

- DEBRAY, Regis. 1994. **Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente**. Paidós. Barcelona (España).
- FOUCALT, Michel. 2006. **La vida de los hombres infames**. Altamira. Buenos Aires (Argentina).
- FOUCALT, Michel. 2004. **Historia de la Sexualidad 2: El uso de los placeres**. Siglo XXI. Buenos Aires (Argentina).
- GEERTZ, Clifford. 2003. **La interpretación de las culturas**. Gedisa. Barcelona (España).
- GIORGI, Gabriel. 2009. “Cuerpo” en SZURMUK, Mónica y MCKEE IRGWIN, Robert (coords.). **Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos**. Siglo XXI. México.
- LE BRETON, David. 2010. **Antropología del cuerpo y modernidad**. Nueva Visión. Buenos Aires (Argentina).
- LE BRETON, David. 2008. **La sociología del cuerpo**. Nueva Visión. Buenos Aires (Argentina).
- VICTORIANO, Felipe y DARRIGRANDI, Claudia. 2009. “Representar” en SZURMUK, Mónica y MCKEE IRGWIN, Robert (coords.) **Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos**. Siglo XXI Editores. México.
- WILLIAMS, Raymond. 1994. **Sociología de la cultura**. Paidós. Barcelona (España).

Página web:

Antonio Briceño <http://www.antoniobriceno.com/>