



Archivo, violencia e identidad en Milagros De la Torre y Rosângela Rennó

Natalia Efron

Lucila Iglesias

Malena San Juan¹

Resumen

En el presente trabajo se analizarán las producciones de Rosângela Rennó *Vulgo, Cicatriz e Inmemorial*, así como *Los Pasos Perdidos* y *Bajo el sol negro* de Milagros de la Torre, realizadas durante la década del 90. En las mismas se debaten categorías y relatos gestados en la modernidad.

Ambas artistas trabajan a partir de la fotografía como dispositivo, desde el cual cuestionan las prácticas clasificatorias y nominativas propias de la prédica positivista y que se evidencian en el ejercicio del archivo.

En tanto un sistema, el archivo clasifica, ordena, recorta, presenta y excluye. En contraste, estas obras realizan un trabajo de resignificación en el que se cuestionan los modos de enunciación de la modernidad asociados a los mecanismos de control del Estado.

Se abordarán imágenes de la explotación infantil y obreros muertos ocultos en los cimientos del proyecto utópico de Brasilia, el blanqueamiento de la piel en los fotoretratos peruanos, los presos de Carandirú clasificados por sus marcas corporales y las evidencias de casos policiales paradigmáticos de la sociedad limeña. En este sentido, se analizarán las mencionadas imágenes como una intervención artística que pondría en evidencia la violencia ejercida desde el archivo como un modo de construir identidades y la memoria de una comunidad.

¹ Las tres autoras pertenecen a la carrera de Artes, orientación Plásticas, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. E mail: nataliaefron@gmail.com , lucila_iglesias@yahoo.com.ar , malenasj@yahoo.com.ar



Archivo, violencia e identidad en Milagros De la Torre y Rosângela Rennó

Introducción

El presente trabajo se propone abordar las producciones de dos artistas visuales latinoamericanas: Milagros de la Torre (Perú, 1965) y Rosângela Rennó (Brasil, 1962).

Las series que analizaremos fueron producidas en el transcurso de la década del 90. En el marco de las discusiones en torno a la Posmodernidad, las artistas trabajan a partir del cuestionamiento de categorías y relatos gestados en la modernidad. La prédica positivista con sus prácticas clasificatorias y nominativas contribuyó al desarrollo de la ciencia moderna basada en categorías universales. El archivo como una construcción específica de la modernidad comprende y condensa gran parte de estos aspectos. En este sentido las series de ambas artistas se articulan a partir de la idea de archivo, retomándolo y a la vez subvirtiendo su uso.

En torno a la idea de clasificación, recorte y ordenamiento que dan entidad a la noción de archivo, las artistas se proponen con su obra evidenciar la violencia intrínseca a esta práctica. Las fotografías inherentes a este tipo de documentos fueron concebidas y utilizadas fundamentalmente por el Estado para ejercer el control social². En relación a este punto Castro-Gómez y Mendieta plantean que:

“fue [...] sobre el contraluz del ‘otro’ (el bárbaro y el salvaje convertidos en objeto de estudio) que pudo emerger en Europa lo que Heidegger llamase la ‘época de la imagen del mundo’. Sin colonialismo no hay ilustración [...]. La razón moderna hunde genealógicamente sus raíces en la matanza, la esclavitud y el genocidio practicados por Europa sobre otras culturas”³

De esta manera podríamos pensar que la construcción de la modernidad lleva en su seno el germen de la violencia. Las artistas abordadas cuestionan entonces, las prácticas engendradas y reproducidas desde aquel momento a partir del dispositivo fotográfico.

² Foucault, Michele, Vigilar y castigar. Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2006.

³ Castro-Gomez, Santiago y Mendieta, Eduardo, Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate. University of San Francisco, México, 1998, pág. 18.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Teniendo en cuenta que Walter Benjamín es uno de los filósofos que ya tempranamente planteó el quiebre de la historia como relato unitario - el cual se fundaría en el carácter ideológico de sus representaciones - y al mismo tiempo la desconfianza ante la idea moderna del progreso ilimitado⁴, nos parece fundamental reflexionar desde sus ideas. Benjamín nos permitirá pensar en estas artistas en el marco de la era de la reproductibilidad técnica⁵.

A partir de lo planteado hasta aquí, en las series seleccionadas se indagará en torno a la relación entre los usos del archivo y la construcción de la identidad signada por la violencia.

Sobre las obras

Milagros De la Torre que actualmente desarrolla su carrera artística en México ha trabajado en diversas producciones partiendo de la fotografía y derivando en estrategias conceptuales. Para el presente ensayo se han seleccionado las series *Bajo el sol negro* y *Los pasos perdidos*.

En *Bajo el sol negro* (1991-1993) [Ver Anexo Imágenes 1 a 4] la artista presenta fotografías en blanco y negro de pequeño formato de retratos sacados en la ciudad de Cuzco. Algunos de estos retratos son grupales, mientras que otros se asimilan al formato de foto carnet: rostro de frente, fondo neutro, encuadre centralizado y recortado por debajo de los hombros. En la serie, De la Torre “*hace uso de la tradición peruana de los fotógrafos callejeros, o “Minuteros”, como se les llamaba en referencia a su capacidad para tener lista una foto en pocos minutos*”⁶. Esta práctica muy popular hacia fines del siglo XIX, se caracterizaba por una técnica particular que consiste en retocar los negativos con mercurocromo rojizo. El producto genera que los negativos se oscurezcan más de lo habitual, y en su pasaje al positivo se produce un blanqueamiento de la superficie dando un efecto de rostros más claros. En *Bajo el sol negro*, la artista hace uso de la misma técnica, pero en este caso las fotografías son copiadas como negativos, sin responder a la técnica tradicional de revelado y ampliación.

Los pasos perdidos (1996) [Imágenes 5 a 8] está constituida por un conjunto de imágenes en blanco y negro de objetos encontrados en el Archivo del Cuerpo de Delitos

⁴ Vattimo, Gianni, *La sociedad transparente*, Paidós, Barcelona, 1990, págs. 74-77.

⁵ Benjamín, Walter, “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989.

⁶ Merewether, Charles, “La fotografía de Milagros de la Torre”. En *Atlántica Internacional. Revista de las artes*. N° 17. 1997, pág. 62.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

del Palacio de Justicia en Lima. Estos objetos son evidencias incriminatorias de casos de gran repercusión social en delitos simples, pasionales, actos criminales y de terrorismo acontecidos en Perú en la década del 80. Algunos de estos casos fueron el del psicólogo Mario Poggi que estranguló con su cinturón al “descuartizador de Lima” durante un interrogatorio [Imagen 5]; el “Loco Perochena”, una especie de Robin Hood que robaba grandes mansiones de personajes de la alta sociedad peruana utilizando una máscara y lo repartía entre su comunidad [Imagen 6]; el periodista asesinado en la masacre de Uchuracam en Ayacucho tras la violencia instalada por los enfrentamientos entre Sendero Luminoso, el Estado y fuerzas paramilitares [Imagen 7]; y Marita Alpaca que fue arrojada semi desnuda desde un octavo piso del Hotel Sheraton de Lima por su amante, un conocido banquero [Imagen 8]. Todos estos casos estaban presentes en el imaginario peruano al momento de producirse la serie.

La artista toma la fotografía de estos objetos in situ, con un encuadre centralizado, y el punto de vista que puede reponerse es de contrapicado. El formato de las fotografías es cuadrangular y los objetos son enmarcados dentro de una forma circular que se recorta del cuadrado. A su vez se encuentran iluminados por una luz cenital que genera sombras pronunciadas. Las fotografías son expuestas con un título que se corresponde con el nombre de la evidencia o caso policial referido por el objeto.

La artista visual y arquitecta brasileña Rosângela Rennó que actualmente vive y trabaja en Río de Janeiro, comenzó su carrera artística en la década del 80 y se ha posicionado en un lugar destacado dentro de la escena artística latinoamericana e internacional. Para este ensayo se han seleccionado las series *Cicatriz*, *Vulgo* e *Imemorial*. Estas tres series tienen en común el uso de fotografías de archivos oficiales, las cuales son reapropiadas por la artista en tanto las interviene, las instala, y las expone en un ámbito artístico. El gesto artístico se completa con el título de cada una de las series, en el cual se problematiza el uso original de la fotografía por parte del Estado.

Las primeras dos series, *Vulgo* (1998) y *Cicatriz* (1996) surgen a partir de que la artista accede al archivo del sector de Psiquiatría y Criminología de la Penitenciaría del Estado en el Complejo Carandirú de San Pablo. Éste consistía en un corpus aproximado de 15.000 negativos en placas de vidrio tomados entre 1920 y 1940. Luego de varios trámites para conseguir el permiso que la habilite a trabajar con el archivo, se inicia un proceso de recuperación y conservación de las placas. Para la serie *Vulgo* [Imágenes 14 a 16] selecciona un conjunto de doce fotografías que formaban parte del archivo de



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

identificación de los presos mediante una marca particular de sus cuerpos: los remolinos de sus cabezas. Estas fotos repiten un patrón, son fragmentos del cuerpo (las cabezas rapadas), con un encuadre frontal y centralizado de la marca física (el remolino). Nueve están tomadas desde una vista posterior del cuerpo, solo tres se presentan de frente y en estos casos los rostros no miran a la cámara, sino que la mirada se dirige hacia abajo y el foco está siempre en el remolino, por ello el ángulo es en picado. En una de las imágenes, uno de los presos tiene sobre su frente un pequeño cartel con un número de identificación.

La instalación consistía en un diálogo visual entre fotografías y textos. Se proyectaba en formato de video-objeto una animación digital de palabras sobre plexiglas, ubicado en un trípode de aluminio de 200 x 50 x 50 cm. A su vez, las fotos se encuentran intervenidas digitalmente: la artista aplica una tonalidad rojiza sobre los remolinos dotando de pregnancia a estos rasgos. Las imágenes se imprimen en gran tamaño (170x 110 cm y 166 x 120 cm). Si bien se modifican digitalmente, se conserva la huella del soporte original (los negativos de vidrio), ya que se copia el negativo entero y se conservan los bordes que dan cuenta del mismo. Al mismo tiempo se registra el deterioro al cual quedaron expuestos estos negativos.

La serie restante, *Cicatriz* [Imágenes 17 a 19], que surge también del acervo del Complejo Carandirú, se compone de fotografías que formaban parte del “Archivo de Tatuajes” del Servicio de Biotipología Criminal. Como en el caso de la serie anterior, se realizó una fase de conservación, en la que “*Rennó seleccionó 1.800 placas. Luego de una atenta consideración, bajó el número a 240, de las cuales finalmente seleccionó las dieciocho utilizadas en Cicatriz*”⁷. La traducción es propia del original en inglés). En estas se muestran fragmentos de cuerpo, donde el rasgo identificador es el tatuaje. En la exposición realizada en el MOCA (Museum of Contemporary Art of Los Angeles) Rennó utilizó las paredes metafóricamente “lastimando” la superficie generando huecos donde colocaba las fotografías y textos en diferentes tamaños y formatos.

En su serie *Imemorial* (1994) [Imágenes 9 a 13], que formó parte de la exposición colectiva *Reviendo Brasilia*, la artista seleccionó cincuenta fotografías del Archivo Público del Distrito Federal. De éstas, cuarenta pertenecían a un sector de dicho archivo que contenía información de los legajos de algunos trabajadores

⁷ AAVV “Rosângela Rennó. Cicatriz”. Catálogo del Museum of Contemporary Art of Los Angeles. 1996, pág. 9.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

agrupados bajo el rotulo de “dados de baja por muerte”. Las diez restantes eran fotografías de niños trabajadores que impresionaron mucho a la artista. Estas fotos carnet son retratos de hombres, mujeres y niños que participaron durante la construcción de Brasilia.

La instalación está compuesta por 10 fotos en sepia de los niños dispuestas sobre la pared y 40 fotos en blanco y negro de los trabajadores muertos ordenadas sobre el piso. Estas fueron refotografiadas de las originales y ampliadas a 40 x 60 cm. Las letras del título están realizadas en metal pintado de blanco, y se encuentran empotradas en la pared por encima de las fotografías de los niños enmarcando toda la instalación. La tipografía responde a un estilo que podríamos encontrar en un cementerio. Son letras claras, neutras, solemnes, que emergen de la pared blanca y se perciben por la sombra que se proyecta en la pared debido a su relieve.

Las fotografías están ubicadas en una grilla virtual de estructura ortogonal, aunque no presentan un ordenamiento simétrico ni regular, ya que tanto en la pared como en el piso la disposición aparentemente arbitraria da lugar a la presencia de oquedades. Al igual que en la serie anterior, estas fotos responden a un patrón, el de la *foto carnet*. Poseen un encuadre frontal centralizado que se recorta a la altura del pecho. Los retratados se dirigen hacia la cámara con una mirada “neutral”. Las pequeñas fotos carnet rescatadas de los archivos son ampliadas y enmarcadas. Las imágenes conservan las huellas de su uso original (óxido, perforaciones, abrasión), en tanto se observan las marcas que dejaron los broches que las sostenían a los legajos.

Archivo y fotografía

Las artistas han elegido para estas series como medio y dispositivo de obra la fotografía. Además, éstas tematizan y hacen una referencia directa o indirecta y la fotografía de archivo.

Anna María Guasch plantea que desde finales de la década del sesenta han surgido diversas manifestaciones en el campo artístico que promueven el interés por la “*obra de arte en tanto que archivo o como archivo*”. La autora propone que este modo de consideración de la obra se vincula con ciertas búsquedas que comparten una gran



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

cantidad de artistas de esta generación y que se orientan al “*arte de la memoria*”⁸. En este sentido, el archivo en tanto documento funciona como recorte del pasado, y a su vez como construcción del mismo.

Como un sistema, el archivo clasifica, ordena, recorta, presenta y excluye. Deberíamos pensarlo entonces, en el seno del paradigma positivista decimonónico de las ciencias, en el cual un documento de este tipo, como una fotografía de archivo, contribuye a darle entidad y a justificar una determinada categoría. En uno de los casos que estamos analizando, como el de la serie *Cicatriz* de Rosângela Rennó [Imágenes 17 a 19], la artista rescata las fotografías del “Archivo de Tatuajes” del Servicio de Biotipología Criminal de la cárcel de San Pablo. Las imágenes de los tatuajes de los convictos formaban parte de veintiséis volúmenes que contenían más de 6000 páginas. Allí se detallaba:

*“nombre del prisionero, apodo, edad, color de piel, estatus, nacionalidad, profesión, religión, crimen [...] [y] preguntas sobre el tatuaje -cuándo, dónde, por qué y quién se lo hizo, así como su locación y color- estaban incluidas. Debajo de cada fotografía hay trece categorías incluyendo étnica, política, criminal, amor, obsceno, ornamental, accidental, y terapéutico, que también son usadas para la clasificación”*⁹.

Podría resultar llamativa la voluntad de catalogar y registrar de forma pormenorizada los detalles de los tatuajes de cada convicto. Aunque si pensamos en la dimensión histórica en que se produjeron estos archivos (entre 1920 y 1930) arribaríamos a alguna respuesta. En aquel momento los tatuajes cargaban con un sentido distinto al que tienen en la actualidad. Como un arte marginado, y su vez asociado a la marginación social la práctica del tatuaje era muy común en el ámbito carcelario. Es entonces que esta insistencia por el registro de aquello que “demuestra” su condición de criminal o inadaptado social, estaría a su vez justificando su pertenencia a la institución penitenciaria. Asimismo, el hecho de que exista un “Servicio de *Biotipología Criminal*” enfatiza el carácter positivista de este tipo de práctica clasificatoria.

⁸ Guasch, Ana María, “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”. En *Matèria*. Revista d’art N° 5. Año 2005, pág: 157. En: <http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewArticle/83233/0>.

⁹ AAVV “Rosângela Rennó. *Cicatriz*”. Catálogo del Museum of Contemporary Art of Los Angeles. 1996, págs. 9-10. (La traducción es propia del original en inglés).



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

En esta serie Rennó hace salir a luz, junto con las fotografías archivadas y castigadas por el tiempo, los mecanismos que se ponían en funcionamiento a partir de ellas y los usos y funciones de las mismas. Aquí se estaría dando una reflexión en torno al carácter probatorio de la fotografía como tecnología de vigilancia ligada al poder disciplinario que surge a finales del siglo XIX.

La idea de “objetividad” que conlleva la fotografía ha sido trabajada, entre otros, por Roland Barthes. El autor caracteriza a este tipo de imágenes por su relación directa con el referente. En este sentido, se trata de la representación de una realidad que alguna vez existió y que estuvo frente al lente de la cámara. Esto nos permitiría pensar en la fotografía como una verdad que no puede ser cuestionada¹⁰. De esta manera es comprensible que la concepción positivista de dicho tipo de imágenes basada en su capacidad mimética y en su naturaleza técnica “automática” conlleve un criterio de objetividad irrefutable.

Bajo este lente deberíamos observar las fotografías tomadas por los “Minuteros” peruanos durante el siglo XIX que Milagros De la Torre retoma. Mas allá de la intervención que se realizaba sobre los negativos en el proceso de revelado, el resultado que se obtenía (los rostros más “blancos”) no era cuestionado por los clientes. Se constituyó como una práctica naturalizada, y la foto carnet resultante representaba al fotografiado tal y como “debía ser”.

John Berger se aparta de la fotografía como registro mecánico. A partir del planteo de que toda imagen como visión recreada encarna un modo de ver, Berger postula que toda fotografía encarna el modo de ver del fotógrafo, que está histórica y socialmente determinado¹¹. La artista peruana parte de este supuesto y pone en evidencia el modo de ver que funcionaba en ese momento. De esta manera reflexiona acerca de la construcción de la identidad que reproducía esa práctica fotográfica.

En la misma línea, Philippe Dubois define a la fotografía por su carácter indicial. El autor parte de la tríada ícono/índice/símbolo acuñada en la teoría del signo de Charles Sanders Peirce y plantea que:

“la fotografía, antes de cualquier otra consideración representativa, incluso antes de ser una “imagen” que reproduce las apariencias de un

¹⁰ Barthes, Roland, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Paidós, Buenos Aires, 2004.

¹¹ Berger, John, *Modos de Ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2000.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

objeto [...] ante todo, y esencialmente, es del orden de la huella, de la traza, de la marca y del depósito”¹².

Este aspecto podríamos pensarlo en relación a las estrategias conceptuales de las artistas. El carácter indicial que refiere Dubois, aquella huella o marca está presente como en toda fotografía, aunque en algunos de los casos analizados no es transparente.

En la serie *Los pasos perdidos*¹³ De la Torre presenta evidencias de casos policiales de gran repercusión en la década del 80. El caso del psicólogo Mario Poggi¹⁴ [Imagen 5], que asesinó ahorcando con su cinturón durante un interrogatorio a un sospechoso de varios crímenes, se “evidencia” claramente en la fotografía del cinturón. En ésta, como en el resto de las fotos de la serie el índice, marca o huella no sería el objeto en sí (como referente directo) sino la violencia a la que hacen referencia. El pasado y las acciones de las que fueron protagonistas dichos objetos son traídos a la luz por la artista. En este sentido, la ausencia que escenifican las fotografías sería la violencia. Y la estética que De la Torre utiliza en esta serie remite directamente a la fotografía de archivo policial.

Si pensamos al índice en su dimensión social y relacional, los objetos retratados por la artista adquieren un sentido particular en el contexto de Perú al momento de

¹² Dubois, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Paidós, Barcelona, 1994.

¹³ Podría pensarse en alguna relación con la novela del escritor cubano Alejo Carpentier escrita en 1956 y titulada *Los pasos perdidos*.

¹⁴ Mario Poggi Estremadoyro es un personaje popular de Perú y su biografía y andanzas no tienen desperdicio. En 1986 se sucedieron una serie de asesinatos en Lima que fueron atribuidos a Ángel Díaz Balbín (“el descuartizador de Lima”). Como el sospechoso alegó ser paranoico se convocó al psicólogo Poggi para que lo interrogara. Luego de aplicarle ejercicios de hipnosis al supuesto asesino para que confiese (con los medios de comunicación siguiendo de cerca el caso y la intervención de Poggi) durante un interrogatorio a solas lo estranguló con su cinturón luego de desnudarlo. Luego del episodio el psicólogo Poggi apareció en un noticiero de televisión, llorando en la oficina de Homicidios y gritando: “¡Yo salvé a la humanidad! ¡Acabé con el monstruo!”. Luego de un juicio fue condenado a 12 años de prisión, pero solo estuvo 4 años y 8 meses.

En 1991 Poggi salió de la cárcel. Se convirtió instantáneamente en una celebridad. Fue invitado a cuanto programa de TV estuviera falto de rating y ávido de una presentación bizarra. En 1997 logró publicar su autobiografía, en una pésima edición con letras verdes, llena de errores ortográficos, tipográficos y de edición —según la editorial, para respetar el mensaje original—. Luego de un capítulo inicial con citas delirantes, algunos pasajes de su vida —donde mezcla personajes populares con personalidades de la cultura limeña—, y un capítulo final con sus dibujos y con las críticas de arte hechas a sus esculturas.

En 2006, armó un partido político y se postuló para presidente del Perú. Su eslogan decía:

Partido LaRe DNI / (La Reconchatumadre) (Democrático Nacional Independiente)/ agrupación coprolálica/

Mario Poggi Estremadoyro/ Presidente del Perú 2006-2011/ Marque la Correa Vengadora/ Nota: Si usted tiene su DNI automáticamente es del partido.

[La información fue encontrada en Wikipedia, lo cual indica la difusión y popularidad del caso: http://es.wikipedia.org/wiki/Mario_Poggi_Extremadoiro]



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

presentar la serie. Dado que son casos que gravitan en el imaginario social peruano, el espectador cuenta con el código¹⁵ para “leer” las obras.

Las artistas a partir del uso del dispositivo fotográfico juegan con el límite de lo aurático. El principio de la obra de ambas está en el archivo: el material del que parte Rennó son fotos de archivo originales mientras que De La Torre retoma solo su estética. Es justamente éste punto en común el que no está ligado al carácter aurático de estas obras y es esto lo que abre un espacio de reflexión sobre el lugar del gesto de las artistas.

¿Es a partir del gesto de estas artistas donde se podría recomponer la “chispa” del aquí y ahora del aura¹⁶? ¿Es pertinente buscar el aura en este tipo de obras? ¿O es acaso que el carácter no aurático permite al espectador reflexionar y establecer un vínculo con las obras más allá del goce estético?.

En estas obras la ausencia del aura permite la posibilidad de otra relación, se abre una experiencia que nos permite ligar el pasado y presente de las imágenes y por lo tanto como resisten y se reactualizan en la memoria.

Tanto a nivel colectivo como individual “*la memoria no registra, sino que construye*”¹⁷, pero a diferencia del archivo como construcción y mecanismo de control del Estado, las obras de las artistas dan lugar a la subversión del mismo. Aquí fluye la memoria como otro relato posible que devela el carácter de constructo del archivo donde se vehiculiza este relato hegemónico de la modernidad.

Identidad y violencia

¿Qué es lo que identifica a una persona? ¿Qué hace a su identidad? ¿En donde reside su especificidad? Las artistas se preguntan e indagan sobre este tema. Podemos observar puntos de contacto entre ambas: la vinculación entre la identidad y la violencia que se desprende de las obras en lo técnico, en lo anecdótico o en lo visual.

Ticio Escobar define múltiples construcciones de lo identitario que coexisten. El carácter que comparten los distintos modos de construcción de las identidades reside en su dimensión relacional. El autor plantea:

¹⁵ Bourdieu, Pierre, “Disposición estética y competencia artística”. En Revista Lápis, N° 166, Madrid, 2000.

¹⁶ Benjamín, Walter, “Pequeña historia de la fotografía” en Discursos interrumpidos I, Taurus, Buenos Aires, 1989.

¹⁷ Vilar, Pierre, Iniciación al vocabulario del análisis histórico, Editorial Crítica, Barcelona, 1982, pág. 29.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

“figura de la identidad [...] como [un] concepto relacional y, por lo tanto, dependiente de contexto y contingencias, y sujeta a operaciones articulatorias distintas”¹⁸.

Toda identidad se define a partir de la relación con otros, y muchas veces esas relaciones son de exclusión y diferenciación. En este sentido la dimensión relacional de la identidad trae aparejada en muchos casos una relación de dominación o cualquier otra forma de ejercicio la violencia.

Rosângela Rennó trabaja con la violencia que conlleva la categorización inherente al archivo. En *Vulgo* [Imágenes 14 a 16] se puede observar cómo el sistema carcelario intenta estandarizar a los individuos rapándolos a la vez que los cataloga a partir de una marca corporal (el remolino del pelo). Su nombre y su rostro carecen de importancia. Son cabezas rapadas, numeradas y catalogadas que puede ordenarse dentro de una estructura preestablecida que niega sus identidades. Cuando vemos rostros es porque los remolinos obligan a modificar el enfoque de la cámara, pero aun así la mirada se pierde en la absoluta sumisión.

Rennó busca revertir la negación de la identidad, negación que es en sí misma un acto de violencia. Para esto interviene digitalmente con una tonalidad rojiza a los remolinos, enfatizando la diferencia, y poniendo en evidencia el carácter de categorización/clasificación. Como si los retratados pudieran decir “me niegan el rostro pero el remolino también soy yo, es único e irrepetible”. La artista no interviene la fotografía para acentuar su intención tipológica científicista original, sino como un acto de resistencia/subversión. No se borran las huellas de la violencia inicial, sino que se integran reconstruyendo y revalorando la identidad.

Del mismo modo, en *Cicatriz* [Imágenes 17 a 19] la violencia inherente a la práctica clasificatoria se hace presente en la obra en tanto archivo. El aspecto de los tatuajes que identifica a cada uno de los presos y característicos del ámbito carcelario, nos hace pensar en la crudeza de los instrumentos con que fueron ejecutados (algunos están borrados y son difíciles de leer).

En la serie *Imemorial* [Imágenes 9 a 13] de la artista brasileña se vuelve a poner en juego la intervención de la violencia en la construcción de la identidad. Rennó utiliza para la exposición “*retratos que fueron tomados cómo parte del proceso de*

¹⁸ Escobar, Ticio, *El arte fuera de sí*. FONDEC, Asunción, 2004, pág. 65.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

*identificación formal de aquellos individuos que entraban al trabajo por primera vez*¹⁹. En general las fotos formaban parte de los carnets de identificación de los trabajadores que murieron en la construcción de Brasilia. El proyecto utópico de la nueva capital de Brasil se concibió a partir de la idea de una ciudad moderna. Durante el gobierno desarrollista de Juscelino Kubitschek se promovía una ciudad sin distinciones sociales que se sustentaba en el tipo de traza urbana. En el transcurso de la construcción hubo un alto porcentaje de accidentes (entre 30 y 170 casos/día) dados por las condiciones precarias y la exigencia de niveles extraordinarios de producción²⁰.

La artista a partir del gesto de exponer los retratos de los niños y de las personas muertas durante la edificación de la “ciudad de la esperanza” rescata el “no-lugar” de la memoria. Es decir, actualiza y hace presente aquello que es negado por el olvido y por la historia oficial. Asimismo, el título de la serie enfatiza esta idea a partir del juego de sentidos que se desprende de él. La definición de la Real Academia Española señala: *Inmemorial - 1. adj. Tan antiguo, que no hay memoria de cuándo empezó*. Esta definición pone en relación el título de la obra de Rennó con la idea planteada mas arriba sobre aquello que es olvidado en la memoria.

Otro sentido que plantea el título es la referencia a la locución latina “In Memoriam” que significa “en recuerdo de...” o “en homenaje a...”. Esta frase suele utilizarse en contextos necrológicos y epitafios. El alcance de este significado está enfatizado por la disposición en el espacio de las fotografías en la exposición [Imágenes 9 y 10]. Las fotos de los trabajadores muertos estaban dispuestas en el piso, lo cual por un lado obliga al espectador a circular alrededor de ellas y por el otro, debe mirar hacia abajo para poder visualizarlas. Esto implica una relación diferente entre receptor y obra, a la vez que una experiencia kinestésica similar a la que podría darse en un cementerio. Asimismo, las oquedades que se generan a partir de la disposición de las fotografías nos hablan de las ausencias.

A partir del doble sentido que surge del título de la serie podríamos pensar que se busca homenajear y recuperar a aquellos que fueron invisibilizados en el proceso de construcción de Brasilia, un hito dentro del proyecto de Brasil como nación moderna.

¹⁹ Anjos, Moacir Dos, “Even in the clearest of images something unknown remains”. Rosângela Rennó, exhibition folder. Recife. En: <http://www.rosangelarenno.com.br>. 2006. (La traducción es propia del original en ingles).

²⁰ Duarte Da Silva, Luis Sergio, “La construcción de Brasilia como experiencia moderna en la periferia capitalista: La aventura”. En Espiral, Estudios sobre Estado y sociedad. Vol IV N° 11, 1998. En <http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/esprial/esprialpdf/Espiral11/210-226.pdf>



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

La ciudad oculta la explotación infantil y en sus cimientos a los muertos de este proyecto. La identidad se construye sobre el acto violento de negación de la historia.

Milagros De la Torre en su serie *Bajo el sol negro* [Imágenes 1 a 4] toma como punto de partida una práctica propia de Perú, como hicimos referencia más arriba. La técnica empleada por los “Minuteros”, que daba como resultado rostros mas “blancos” nos habla de un cierto tipo de construcción de la identidad a partir de negar el propio color de piel.²¹ De esta manera “*la intervención de los minuterios es una manera de reformar simbólicamente el cuerpo social, en la medida en que disfrazaba la cuestión, haciéndola pasar por una asunto estético*”²². En este sentido la artista al retomar la técnica, hecha luz sobre el discurso de negación de la identidad que circulaba en este tipo de retratos fotográficos. A partir de la reapropiación de dicha práctica social, la artista subvierte el sentido a la vez que revela el artificio sobre el cual se sustentaban aquellas imágenes.

En el proceso de revelado De la Torre copia las imágenes manteniendo el negativo. Dado que utiliza el mismo procedimiento de aplicar mercurocromo rojizo sobre los rostros como los “Minuterios”, se obtienen negros más densos que revierten el sentido original.

Distintas disciplinas han teorizado en torno a la significación de los colores. En la práctica alquímica se establece una escala de los distintos estados de desarrollo de la materia que, entre otras cosas, se traduce en una serie de colores. Dicha escala transcurre desde el negro asociado con la tierra, lo subterráneo y la obscuridad, hasta el oro (lo más luminoso y grado más alto de desarrollo). Siguiendo esta idea sobre la implicancia de los colores podríamos pensar que la artista realiza en su laboratorio un “proceso de conversión alquímica inverso”. Aquí los valores se invierten: el negro es la luz y la verdad está en el negativo. Si ponemos en relación el proceso de conversión con las implicaciones sociales del color de piel, resultaría claro que la artista subvierte la carga negativa del negro a los fines de afirmar, enfatizando y no negando, la identidad

²¹ Ver para este tema “Blanqueando a la Virgen de Loreto” en *La Imagen religiosa en la monarquía hispánica. Usos y espacios*. En este ensayo se plantea la práctica del blanqueado de la tez de la Virgen de Loreto que originalmente era representada con tez morena. Durante el siglo XVI en México los Jesuitas tuvieron un importante rol en la educación y evangelización de las masas indígenas. Esta empresa que se anclaba en el uso de imágenes fue un claro ejercicio de dominación. Esto ya podría presentarse como un antecedente de distintas prácticas que hasta la actualidad reproducen una negación de la identidad.

²² Merewether, Charles, “La fotografía de Milagros de la Torre”. En *Atlántica Internacional*. Revista de las artes. N° 17. 1997.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

mestiza peruana. Asimismo se puede establecer un juego de palabras a partir de la idea de positivo-negativo.

El título de la serie refuerza esta idea del negro como valor positivo. El sol [negro] como luz y como verdad ilumina los rostros, pero su luz no es blanca, sino que muestra y refuerza a partir de lo negro la especificidad de una población con altos porcentajes de indígenas. De este modo quiebra con el canon de belleza (casi como un valor de existencia humana) del hombre blanco y occidental.

A partir de lo desarrollado sobre las series de De la Torre y Rennó podríamos asimilar sus estrategias a lo que Simon Marchán Fiz define como “conceptualismo ideológico”. Esta tendencia que surge en sociedades periféricas como España y países de América Latina.

A modo de conclusión

Pudimos observar que en las obras de las artistas seleccionadas se establecen vínculos entre la violencia y distintas formas de construcción identitaria. En *Vulgo* y *Cicatriz* la violencia es ejercida por los mecanismos de control del Estado a través de la producción de archivos que clasifican y tipifican a las personas a partir de características físicas arbitrarias que definen su condición de alteridad. El Estado homogeniza y estigmatiza a los presos, crea categorías a priori de clasificación y estudio de la “identidad criminal” mientras que niega su responsabilidad como actor social en la construcción de la identidad y subjetividad de estas personas. En *Imemorial* la violencia se vincula con la negación que instala el recorte de la memoria oficial. Brasilia colaboró en la construcción de la identidad moderna de Brasil que ocultó bajo sus cimientos la explotación infantil y las muertes de aquellos que llevaron a cabo ese proyecto utópico.

La obra de Milagros de la Torre también profundiza en torno las mismas problemáticas aunque desde otra perspectiva. En *Bajo el sol negro* reaparece la negación de la identidad en los mecanismos de una práctica social y popular llevada a cabo por los fotógrafos callejeros. La artista evidencia los mismos al subvertir el “parámetro identitario” del color de piel, y da cuenta de la violencia que estos poseen intrínsecamente. *Los pasos perdidos* muestra imágenes que cargan con historias de violencia que forman parte del imaginario social peruano. Si bien el modo en que están presentadas las historias (por medio de los objetos) no parece aludir a un tipo de



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

construcción de la identidad, la violencia se constituye como el eje de las historias inscriptas en la sociedad peruana.

Siguiendo la postura de Homi Bhabha, podríamos hablar de las estrategias conceptuales de las artistas como *prácticas culturales oposicionales*. El autor plantea que:

“una política de la producción cultural [...] extiende el dominio de la ‘política’ en una dirección que no quedará enteramente dominada por las fuerzas del control económico o social”²³.

Las artistas retoman los modos de enunciación de la modernidad, muchos de estos encarnados por los mecanismos de control del Estado, y los resignifican. En esta subversión hay una toma de posición por parte de las artistas que denuncian a partir de la práctica del archivo, la violencia ejercida en los modos de construcción de las identidades.

Bibliografía

AAVV “Rosângela Rennó. Cicatriz”. Catálogo del Museum of Contemporary Art of Los Angeles, 1996.

Anjos, Moacir Dos, “Even in the clearest of images something unknown remains”. Rosângela Rennó, exhibition folder. Recife. En: <http://www.rosangelarenno.com.br>. 2006.

Barthes, Roland, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Paidós, Buenos Aires, 2004.

Benjamín, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, “Pequeña historia de la fotografía” y “Tesis de la filosofía de la historia”. En: *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989.

Berger, John, *Mirar*. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1998 [1980].
_____, *Modos de Ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2000.

Bhabha, Homi K., *El lugar de la cultura*. Manantial, Buenos Aires, 1994.

²³ Bhabha, Homi K., *El lugar de la cultura*. Manantial, Buenos Aires, 1994, pág: 40.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Bonilla, Luisa, “Violencia inmóvil” en Letras libres. En: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=5822>. 1999.

Bourdieu, Pierre, “Disposición estética y competencia artística”. En Revista Lápiz, N° 166, Madrid, 2000.

Castellote, Alejandro, Mapas abiertos. Fotografía latinoamericana 1991-2002. Lunwerg Editores, España, 2003.

Castro-Gomez, Santiago y Mendieta, Eduardo, Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate. University of San Francisco, México, 1998.

Duarte Da Silva, Luis Sergio, “La construcción de Brasilia como experiencia moderna en la periferia capitalista: La aventura”. En Espiral, Estudios sobre Estado y sociedad. Vol IV N° 11. En <http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/espinal/espinalpdf/Espiral11/210-226.pdf>

Dubois, Philippe , El acto fotográfico. De la representación a la recepción. Paidós, Barcelona, 1994.

Escobar, Ticio, El arte fuera de sí. FONDEC, Asunción, 2004.

Foucault, Michele, Vigilar y castigar. Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2006.

Guasch, Ana María, “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar” en Matèria. Revista d’art N° 5. En: <http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewArticle/83233/0>

Melendi, Maria Angélica, “Archives du mal/Mal d’archive”. En: Rosângela Rennó, Vulgo (Alias). University of Western Sydney, 1999.

Merewether, Charles, “La fotografía de Milagros de la Torre”. En Atlántica Internacional. Revista de las artes. N° 17. 1997

_____, “Archives of the Fallen // 1997”. In The Archive: Documents of Contemporary Art. London [Londres] e Cambridge, Massachusetts: Whitechapel e MIT Press. 2006. Pp. 160- 162

Pedrosa, Adriano, “Revelando identidades” en *Poliéster n° 11*. Ciudad de México, 1995
En: <http://www.rosangelarenno.com.br>.

Vattimo, Gianni, La sociedad transparente, Paidós, Barcelona, 1990.

Velasco, Nina, “A série Vulgo de Rosângela Rennó: Fotografía, documento e estética”. Trabajo presentado en III ENECULT (Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura). 23 a 25 de maio, na Faculdade de Comunicacao/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil, 2007.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

_____, “Serie Vulgo: um estudo de caso sobre as relações entre fotografia, Estado e discurso jurídico”. Trabajo presentado en XIII Congresso Brasileiro de Sociologia, UFPE, Recife (PE), 2007.

Vilar, Pierre, *Iniciación al vocabulario del análisis histórico*, Editorial Crítica, Barcelona, 1982.

Anexo Imágenes

Imagen 1



Recordando a
Walter Benjamin
Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina



Imagen 2

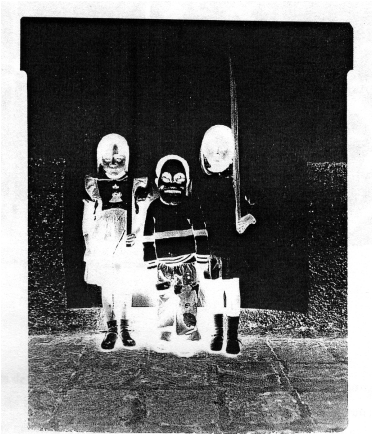


Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5

Imagen 6



Recordando a
Walter Benjamin
Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

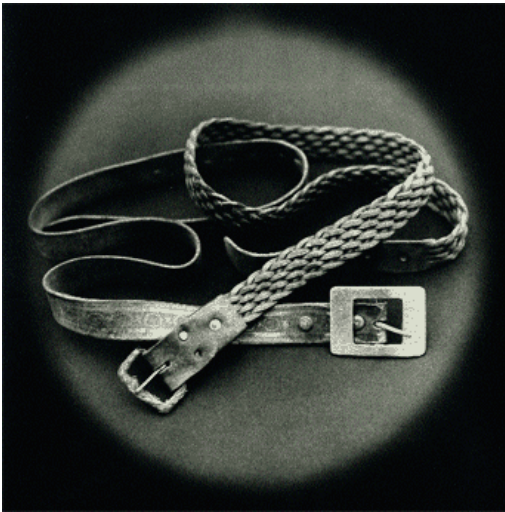


Imagen 7

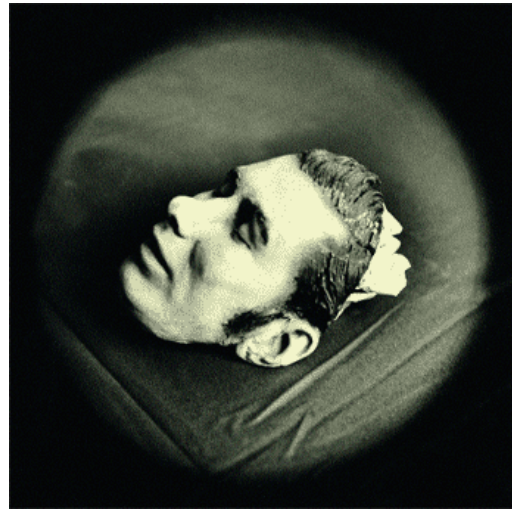


Imagen 8



Imagen 9

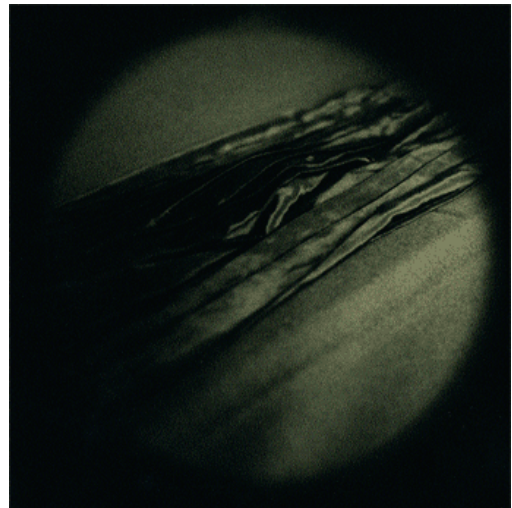




Imagen 10



Imagen 11



Imagen 12



Imagen 13

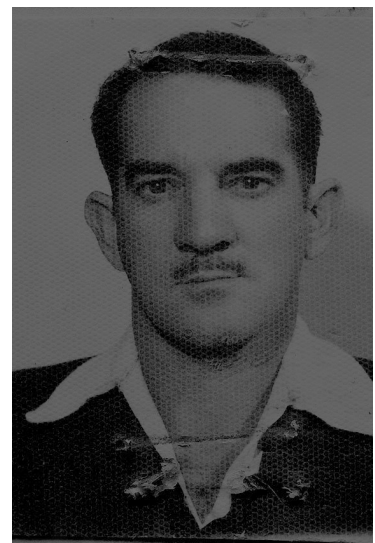




Imagen 14



Imagen 15

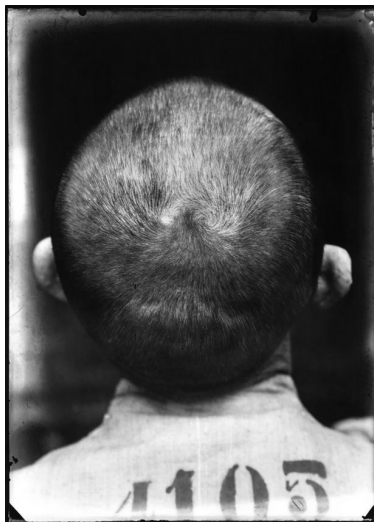


Imagen 16

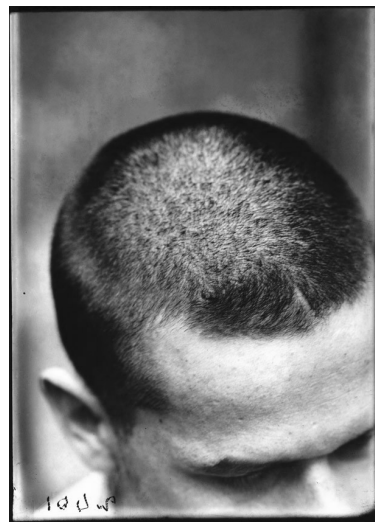


Imagen 17





Imagen 18



Imagen 19

