

## Más allá de la caja negra: la identidad afrobrasileña en la fotografía de Eustaquio Neves\*

Genesco Alves de Sousa\*\*  
Ricardo Oliveira de Freitas\*\*\*

### Abstract

*The paper presents an analysis of the work and the creative process of the photographer African-Brazilian Eustaquio Neves, whose corpus the photographic series Mask of punishment (2002-2003). The reflections are inspired by the Philosophy of photography by Vilém Flusser (1985), and with the contributions of Stuart Hall (2005), Muniz Sodré (2005) and Boris Kossoy (1999; 2002). The text contributes to the study of symbolic references that involve the process of recovery and recognition of African-Brazilian identities within the national culture.*

### Keywords

*African-Brazilian identity; image; representation.*

### Resumen

*El artículo presenta un análisis de la obra y del proceso creativo del fotógrafo afro brasileño Eustaquio Neves, teniendo como corpus la serie fotográfica Máscara de punição (2002-2003). Las reflexiones están inspiradas en la Filosofía de la fotografía, de Vilém Flusser (1985), así como en las contribuciones de Stuart Hall (2005), Muniz Sodré (2005) y Boris Kossoy (1999; 2002). El artículo pretende contribuir para el estudio de las referencias simbólicas que involucran los procesos de valorización y de reconocimiento de las identidades afro-brasileñas en el ámbito de la cultura nacional.*

### Palabras clave

*Identidad afro-brasileña; imagen; representación.*

---

\* Artículo recibido el 19 de marzo de 2013 y aprobado en mayo de 2013.

\*\* Magíster en Letras (Lenguajes y representaciones) por la UESC/FAPESB. Especialista en Educación y relaciones étnico – raciales por la UESC/FAPESB. Graduado en Artes plásticas por la Escuela Guignard – UEMG. Apoyo FAPESB.

\*\*\* Profesor Adjunto de la Universidad del Estado de Bahía (UNEB). Doctor en Comunicación y Cultura por la UFRJ. Posee postdoctorado por el Programa avanzado de cultura contemporánea de la Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ). Integra el grupo de investigación Contemporaneidad en artes e investigaciones articuladas – CARPA.

## **Introducción**

La abolición marcó el inicio de una nueva era en Brasil, contribuyendo para romper con la noción de atraso vinculada a la permanencia del trabajo esclavo. A partir de ese evento, se intensifican el deseo y las iniciativas nacionales para probar la capacidad brasileña de responder positivamente a las exigencias impuestas por la Modernidad.

Las iniciativas se imbrican con los desafíos traídos por el movimiento del lugar social de los esclavizados hacia la condición de ciudadanos libres, cuya presencia expuso empíricamente las contradicciones de un proyecto de identidad nacional que presumía la invisibilidad de esa parcela de la población. Contradicciones estas que se tradujeron en una relación conflictiva y problemática, con el tiempo armada por la nación brasileña, en la búsqueda por una imagen que le asegurara coherencia interna y un lugar en el rol de las naciones modernas. Se mezclaba de esa manera, realidad e imaginación a través de las representaciones de un pasado con el cual no sería sensato contar, un presente con el que se constataba lo indeseable y un futuro basado en proyecciones cuestionables.

En la actualidad, tales representaciones se materializan en expresiones tales como “brasileño tiene memoria corta” o “Brasil es el país del futuro”, cuyos significados aparecen conectados a la comprensión del papel desempeñado por la fotografía en la afirmación de la identidad brasileña y en la divulgación de la modernización del país.

Confundiéndose con la propia modernidad, la fotografía despuntó en el escenario internacional del ochocientos concomitantemente con el desarrollo del evolucionismo social como un instrumento de divulgación de la “imagen ideal” de Brasil. Para una nación sin memoria, cuya identidad social se transformó en una apuesta al futuro, la fotografía proveyó pruebas de desarrollo en el presente y las transformó en documentos para las próximas generaciones. La credibilidad de las imágenes fotográficas fue decisiva para elaborar un contrapunto al legado iconográfico y a los relatos de los viajeros extranjeros que transitaron por el país durante los siglos XVI y XVII. A pesar de no romper el vínculo con la noción de lo exótico, las nuevas imágenes destacaron el proceso civilizatorio, contribuyendo para disminuir el peso de las nociones de salvajería y primitivismo vehiculadas a través de ese mismo legado y legitimar otras representaciones.

Los resultados de ese proceso quedaron estampados en una nueva iconografía que, paradójicamente, probó el potencial nacional para el desarrollo, aunque manteniendo una representación jerarquizada de sus tipos humanos. De esa manera, la fotografía se mantuvo vinculada al aparato teórico utilizado para pensar y definir la identidad nacional, sobre todo a través de la relación entre su perfeccionamiento técnico y la emergencia de los procesos de censo y de normalización social de la época.

En función de esta jerarquización justificada por la obsesión científicista que las veía como un problema para el desarrollo, las representaciones culturales afrobrasileñas, cuando no fueron severamente cohibidas, silenciadas o distorsionadas, fueron cooptadas como un producto genérico de la cultura popular brasileña.

Revisando el vasto histórico de actuaciones, confrontaciones y negociaciones de diferentes grupos afrobrasileños, junto con otros movimientos sociales, identificamos como sus contribuciones, a través de importantes conquistas en el campo de los derechos civiles y avances del conocimiento acerca de la diversidad cultural, sugieren una revisión de la historia nacional y de su participación en la cultura brasileña. En ese contexto, el abordaje de la cultura afro-brasileña como cultura del “otro” se destaca, sugiriendo que determinadas imágenes de lo “afro”, elaboradas por los propio afrobrasileños, pueden actuar críticamente sobre la narrativa de la nación, introduciendo disonancias y otros códigos que llevan a otras posibles interpretaciones.

En este trabajo recorreremos a la obra de Eustaquio Neves, fotógrafo afrobrasileño reconocido internacionalmente, con la intención de analizar de qué manera la presencia “afro” y de determinados elementos de la cultura negra brasileña referencian y se manifiestan en el ámbito de la producción visual contemporánea, con el objetivo de comprender sus contribuciones para entender la cuestión de la identidad nacional. La producción de Eustaquio Neves presenta un abordaje peculiar de la presencia “afro” que no se encuadra en las representaciones estereotipadas sobre el lugar y el papel social de este personaje en la cultura brasileña, sugiriendo, al mismo tiempo, una ruptura con las convenciones de la fotografía tradicional.

### **Imagen y nación**

Como consecuencia de las presiones internacionales, cuyos resultados incluyen la prohibición del tráfico internacional de esclavos africanos, la abolición del sistema esclavo completó un ciclo de eventos, entre los que figuran la llegada de la Corte

portuguesa a la colonia, la elevación de la categoría Colonia a Reino Unido y, posteriormente, la Proclamación de la República, que provocaron arreglos sociales, participando, cada uno a su manera, en la configuración de una “imagen” nacional.

Se trata de la construcción de una imagen nacional que define la identidad brasileña. Una “narrativa de la nación” cuyos significados, aunque no estén literalmente expresados en la constitución genética de los brasileños, serían considerados como parte de su “naturaleza esencial” (Cf. HALL, 2005, p.50-51).

Destacándose entre los demás eventos, la abolición proveyó la seña para que el país salga del nivel de la barbarie esclava y asuma su lugar en el rol de las naciones modernas, presentando simultáneamente un desafío para la elaboración de la narrativa nacional a través del movimiento social de los ex esclavos hacia la condición de ciudadanos libres.

Los esclavos fueron tratados como bienes y mercancías, y no como seres humanos. Después de la abolición, ninguna medida efectiva fue tomada para su reconocimiento y su integración socioeconómica, pero su nueva condición social despertó el interés de los intelectuales encargados de “pensar” el país, pues su permanencia como ciudadanos libres constituía la prueba empírica de los antagonismos raciales brasileños, problematizando la elaboración de un discurso unificador.

Si antes de 1888 ya había un consenso mínimo acerca de la noción de un Estado unificado y con fronteras definidas, le faltaba a la nación, sin embargo, en términos de cohesión grupal, completar el “proceso de diferenciación interna”, por el cual sería definida y afirmada su “identidad autónoma” (SODRÉ, 2005, p.40). En ese contexto, la temática racial se transformó en un poderoso argumento y contribuyó para definir y establecer las diferencias sociales. Adaptadas a la realidad brasileña, las “máximas del evolucionismo social” en boga en la Europa de aquel momento, ejercieron una gran influencia sobre la producción de los intelectuales brasileños, sobre todo a partir de la “noción de que las razas humanas no permanecían estacionadas, sino en constante evolución” (SCHWARCZ, 1993, p.18).

En los primeros estudios sobre el negro en Brasil, como el realizado por el pionero Nina Rodrigues, los vestigios de esa influencia son traducidos en argumentos sobre la inferioridad racial del negro, condenándolo “por la propia morfología y fisiología a jamás igualarse con el blanco” (RODRIGUES, 1976, p.268). Actualmente, esos argumentos pasan por revisiones y ajustes. La noción biológica de la raza fue

confrontada con otras definiciones, haciendo posibles interpretaciones más abarcadoras del término, incluso considerando sus dimensiones sociales y políticas. Originalmente, la noción biológica fue utilizada en el discurso nacional unificador y contribuyó para transformar a los africanos y sus descendientes en extranjeros (NASCIMENTO, 2003, p.127).

En Brasil, ese proceso asumió características bien peculiares, pues mientras la desaparición gradual de los indígenas fue dada como cierta e inevitable, la permanencia de los negros se transformó, bajo la luz de un descompás bastante nítido entre la realidad y la imaginación, en un problema. ¿Cómo transformarse en una nación moderna sin apartarse de la vergüenza y del atraso que representaba la esclavitud? ¿Cómo imaginar tal apartamiento sin negar la realidad de un contingente poblacional constituido predominantemente por ex esclavos?

### ***Re-tratando las diferencias***

La definición de identidad nacional brasileña se insiere en el contexto de la cerrada competencia internacional. Las invenciones fueron utilizadas por las naciones modernas para probar y divulgar su desarrollo. Así como el telégrafo, el teléfono y los motores a explosión, la fotografía también se destacó como testigo del progreso nacional, principalmente por su credibilidad. En relación con la identidad brasileña, la fotografía contribuyó para transformar la imaginación en realidad documentada. Con un pasado y un presente que no nos favorecían, restaba apostar en una meta para el futuro. Para eso, nada mejor que un sistema de representación que se hiciera de manera objetiva e irrefutable.

A través de las imágenes fotográficas, la nación produjo las evidencias de su desarrollo, registrando los procesos de urbanización, las mejoras en la infraestructura de transportes y las riquezas oriundas de la cultura del café. Por otro lado, su diferencia en el escenario internacional fue determinada también por lo que presentaba de novedad en relación con las otras naciones. Sus paisajes exuberantes, sus recursos naturales no explorados y sus tipos humanos “exóticos” (TURAZZI, 1995, p.138).

A través de la estética de lo “exótico”, muchos fotógrafos se destacaron produciendo series etnográficas que mostraban hombres negros y mujeres negras vestidos en el padrón aristocrático de la época, en contraposición a las imágenes producidas y publicadas durante la esclavitud (KOSSOY, 2002, p.67-71). Se testificaba,

de esa manera, el proceso evolutivo de una parte de la población que hasta poco tiempo atrás ni era considerada como seres humanos.

En sus propias fronteras, el interés europeo por lo exótico estaba relacionado al desarrollo de la representación y de la auto representación del individuo, como consecuencia de la ascensión de la burguesía y de su creciente necesidad de personalización. La fotografía contribuyó para consolidar el proyecto de identidad burguesa, sobre todo con la invención del formato *tarjeta de presentación*, en 1850, un perfeccionamiento técnico que elevó el retrato fotográfico a la categoría de instrumento de norma social que podría tanto exaltar las realizaciones del individuo como encuadrarlo en los más variados desvíos de la norma social (FABRIS, 2004, p.28).

Como instrumento de identificación y distinción social, la fotografía dio el impulso decisivo para afirmar la imagen ideal del burgués, contribuyendo simultáneamente para intensificar el interés de las personas por otras realidades, a través del registro y de la documentación de lugares, situaciones, costumbres e individuos no occidentales. En ese sentido, las series etnográficas contribuyeron para divulgar nuestra capacidad de evolución, aprovechando la curiosidad externa por nuestra diferencia y el interés en la afirmación de la identidad burguesa europea. Al contemplar esas imágenes, lo que se ve no es apenas la realidad, sino las concepciones de aquello que ella debería ser.

Como resultado de una construcción, el retrato fotográfico del ochocientos atestiguó la determinación ejercida por las normas sociales en la elaboración de las imágenes, sugiriendo que, además de registrar, la fotografía contribuía para instituir nuevas realidades.

### **Imagen y técnica**

Existen diversas “historias de la fotografía” y muchos que reivindican para sí mismos la autoría de su invención. De esa manera, juzgamos más prudente considerar la fotografía como el resultado de una serie de intentos independientes de registrar imágenes análogas bidimensionales formadas a partir del aparato de la cámara oscura, conocido desde la antigüedad.

Oficialmente, el “descubrimiento” de la fotografía fue anunciado públicamente en Francia en 1839. A partir de 1850, con la invención del formato *tarjeta de presentación*, el nuevo descubrimiento dejó de ser un privilegio de un pequeño grupo de

amateurs e interesados con condiciones de pagar sus altos costos y experimentó una dimensión industrial. A mediados de 1880, la fotografía se masificó y se transformó en un fenómeno comercial (FABRIS, 1998, p.17).

En agosto de 1840, llegó a Brasil el primer equipamiento fotográfico. Cuatro años después, diversos periódicos de Río de Janeiro ya publicaban anuncios de servicios fotográficos y, dos décadas después de la llegada del primer equipamiento fotográfico, la ciudad ya contaba con cuatro casas especializadas en el ramo, demostrando cómo el desarrollo de la fotografía se imbricó con los imperativos de la propia modernidad (TURAZZI, 1995, p.151).

El escenario del desarrollo industrial internacional, en el que la mayoría de la población era analfabeta y la necesidad de informaciones visuales era cada vez mayor, tanto para fines políticos como comerciales, exigió que la producción de imágenes fuese pautada por criterios de fidelidad, rapidez de ejecución, bajo costo y productividad, obteniendo en el proceso fotográfico una respuesta a la altura de tales demandas (Cf. FABRIS, 1998, p.15).

Diferente de sistemas tradicionales, como el diseño o la pintura, en que la mano determina la transferencia de las ideas previamente elaboradas en la mente, a través del lápiz o del pincel, para los soportes, el sistema fotográfico combinó conocimientos mecánicos, ópticos y químicos para producir imágenes a través de un dispositivo técnico, el aparato fotográfico.

En ese proceso de transformar imágenes mentales en imágenes físicas, la supuesta ausencia de la mediación humana en la fotografía le garantizó más credibilidad, en comparación a los sistemas tradicionales. Tal distinción se insiere en la tradición idealista occidental a partir del presupuesto de que la exclusión de la subjetividad humana garantiza una aprehensión y un conocimiento del mundo más confiable, relegando a un plano inferior las formas de aprehensión que dependen de los sentidos humanos. Esa constatación es relevante en la medida en que ayuda a entender la supremacía de la perspectiva geométrica como regla de representación del espacio y como la principal referencia explicativa del mecanismo de la visión occidental, demostrando la predominancia de un modelo ideal en detrimento de la real capacidad humana de la visión.

La diferencia de la fotografía en relación a las imágenes tradicionales no se reduce a la supresión de la mediación humana, pues el aparato que la hace viable es

resultante del aprovechamiento y de la aplicación de conceptos científicos. De acuerdo con Flusser (1985, p.10), la fotografía es una imagen “técnica” producida indirectamente por la teoría:

Ontológicamente, la imagen tradicional es abstracción de primer grado: abstrae dos dimensiones del fenómeno concreto; la imagen técnica es abstracción de tercer grado: abstrae una de las dimensiones de la imagen tradicional para resultar en textos (abstracción de segundo grado); después, reconstituyen la dimensión abstraída, a fin de resultar nuevamente en imagen. Históricamente, las imágenes tradicionales son prehistóricas; las imágenes técnicas son poshistóricas. Ontológicamente, las imágenes tradicionales imaginan el mundo; las imágenes técnicas imaginan textos que conciben imágenes que imaginan el mundo (FLUSSER, 1985, p.10).

Esa diferenciación se da para que las imágenes tradicionales sean fácilmente identificadas como símbolos, mientras que las imágenes técnicas son vistas superficialmente como resultado de la impresión automática de la realidad sobre las superficies, en una correspondencia punto por punto con el mundo, haciendo que el observador deposite en ellas mucha confianza. Tal credibilidad está relacionada con el aparato fotográfico, cuyo funcionamiento puede ser explicado científicamente. Dejando en claro tal excepción, se hizo común confiar en las imágenes fotográficas de la misma manera con que confiamos en nuestros propios ojos, aunque no entendamos la compleja teoría científica que hace viable su existencia.

Etimológicamente, fotografiar es lo mismo que escribir con la luz; sin luz no hay fotografía y el aparato fotográfico consiste, básicamente, en un instrumento destinado a captar y a controlar la luz. Por eso la importancia, para la fotografía, de los conocimientos que versan, en el ámbito de la Física, de la Matemáticas y de la Química, sobre las características, las propiedades, el comportamiento y el control de la luz. La dificultad en percibir estos “textos” transforma los aparatos en “cajas negras”, verdaderos juguetes cuyos “modos de usar” están inscriptos del lado de afuera y con los que podemos jugar fácilmente, aunque no sepamos lo que acontece en su interior. Fotografiar, sin percibir esa teoría, no pasa de “un gesto automático gracias al que el mundo va apareciendo” naturalmente (FLUSSER, 1985, p.5).

### **Imagen técnica y lenguaje artístico**

Al diferenciar imágenes tradicionales de imágenes técnicas, Flusser (1985, p.10) utiliza los términos “prehistoria” y “poshistoria”, identificando historia con escrita y colocando



en el mismo nivel revolucionario la escrita lineal y las imágenes técnicas como dos grandes invenciones que transformaron la cultura occidental.

En el ámbito artístico, el advenimiento de las imágenes técnicas contribuyó para cerrar aún más la competencia entre dos modelos de representación, basados, respectivamente, en la visión monocular de las lentes y en la visión binocular humana. La insatisfacción de algunos artistas con lo monocular los llevó a romper con el compromiso de representar miméticamente la naturaleza y la producción de imágenes pasó a ser pautada por intereses individuales de los artistas en afirmar o criticar la realidad.

Con la posesión de una mirada individualizada y frente a la fragmentación y el flujo de cambios que caracterizan la vida moderna, el artista intentó liberarse de la tradición monocular buscando una lógica propia, rechazando las referencias externas y dirigiéndose hacia el propio lenguaje, en una búsqueda incesante por su innovación.

La innovación del lenguaje y la irreductibilidad a las definiciones externas se transformaron en presupuestos para afirmar la autonomía del arte y del artista. El debate artístico buscó sus fundamentos en presupuestos filosóficos relacionados a la precepción sensible y a las nuevas experiencias sobre el tiempo y el espacio, categorías en constante movimiento. A partir del movimiento de esas categorías, muchos artistas pasaron a discutir lo que era arte y cuáles eran los criterios para que el mismo fuese considerado, exhibido y criticado como tal, cuestionando la perspectiva teleológica que definió y organizó los diferentes tipos de arte a través de la historia y abalando las nociones de autonomía, evolución, creación, en la mayoría de las veces, a través de efectos extra estéticos.

Ese cuestionamiento indicó una afinidad cada vez mayor entre arte y filosofía y traía consigo todos los riesgos de reducir la experiencia artística a un único concepto. Como tal, ella podría ser interpretada como exposición de sí misma, manteniéndose encerrada en el círculo restringido del arte por el arte. Por otro lado, eso ampliaba la posibilidad de interpretaciones, intensificando el interés más allá del propio objeto artístico e involucrando cada vez más referencias extra artísticas.

Hasta entonces, el artista proveía la imagen y la narrativa se encargaba de la moldura. El encuadramiento del arte en una narrativa histórica y universal del arte, cuyos límites definan la importancia y la autenticidad de las propuestas artísticas, se hizo tan importante como los propios acontecimientos artísticos, los artistas y las obras.

Lo que estuviese más allá de esos límites no formaría parte de esa historia o sería considerado una regresión, una forma primitiva de arte.

A partir del momento en el que ese encuadramiento fue minado por cuestionamientos filosóficos acerca de la naturaleza del arte, los “otros” entraron en escena y pasaron a reivindicar el lugar de destaque, principalmente a partir de producciones artísticas articuladas con el abordaje de temas como identidad, diferencia, memoria, género, raza, etnia, entre otros.

### **Imágenes: abordaje e interpretación**

En el Occidente, las imágenes físicas comenzaron a ser estudiadas como manifestaciones artísticas y, desde los tiempos más remotos, su interpretación estuvo subordinada a la interpretación de textos, sean estos filosóficos, religiosos o críticos especializados. Hasta el siglo XVIII, la discusión se concentró entorno de una concepción universal y atemporal del arte. Las obras de arte no pasaban de simples testigos de una realidad pasible de ser reproducida a través de imágenes y la función del artista era producir imágenes cada vez más fieles a esa realidad.

El advenimiento de la fotografía contribuyó para transformar la imagen artística en documento histórico. Inicialmente, ese documento se mantuvo vinculado a las nociones idealistas tanto de historia como de arte, siendo modificado posteriormente por el cuestionamiento filosófico, que lo transformó en objeto de análisis desvinculado de las referidas nociones.

A partir de esa desvinculación, la idea de arte atemporal fue sustituida por una concepción hermenéutica del documento histórico, pasible de análisis e interpretación, contribuyendo para la diversificación de las modalidades históricas del arte, entre las que la iconología gana destaque. Como una reacción al análisis predominante formal de las imágenes artísticas, la iconología intentó desvendar sus significados, moviendo el foco hacia el análisis de los contenidos. Esta vertiente quedó conocida principalmente a través del trabajo de Erwin Panofsky (1991).

En relación a los abordajes anteriores, el método desarrollado por Panofsky presentó importantes contribuciones, principalmente porque la imagen era concebida como un fenómeno cultural que, para ser entendido, imponía un conocimiento previo sobre la cultura de la que formaba parte.

Resumidamente, la propuesta previa a la combinación entre iconología e iconografía, asociadas, respectivamente, a la interpretación y al análisis de la imagen, cuyos significados estarían estructurados en tres niveles distintos. El “significado natural” sería aprehendido a través de la configuración formal de los objetos y de su relación con los acontecimientos. El “significado convencional” sería aprehendido a través de la identificación de asuntos y conceptos manifestados en las imágenes. Finalmente, el “significado intrínseco” sería aprehendido a través de la identificación de valores simbólicos, “reveladores de la actitud básica de una nación, de un periodo, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica” (PANOFSKY, 1991, p.30).

Algunos investigadores consideran la propuesta de Panofsky una adaptación de la hermenéutica de Friedrich Ast, cuya propuesta de interpretación textual también prevé tres niveles de significados. Esa relación motivó importantes cuestionamientos en relación a la tendencia logo-céntrica de considerar a las imágenes como meras ilustraciones de ideas (BELTING, 2006, p.208).

A pesar de sus limitaciones, la iconología constituyó, directa o indirectamente, una referencia fundamental para los estudios de las imágenes. Guardadas las respectivas adaptaciones y actualizaciones, encontramos en el ámbito actual del estudio de la propia historia algunas evidencias de esa influencia y sus desdoblamientos.

La propuesta de Boris Kossoy (1999, p.20) prevé la utilización de imágenes fotográficas como “fuentes” o “documentos iconográficos”, cuyos secretos pueden ser desvendados por un “desmontaje del signo fotográfico”, a través del “análisis iconográfico” combinado con la “interpretación iconológica”.

Para Kossoy (1999, p.22), la fotografía es un documento histórico dotado de dos realidades simultáneas: una realidad aparente, que corresponde a la dimensión del artefacto tangible, y una realidad oculta, que corresponde a la dimensión de la vida pasada registrada en el documento visual. El análisis iconográfico consiste en la decodificación de las informaciones grabadas en el artefacto y en la recuperación de informaciones sobre su materialización, mientras que la interpretación iconológica busca descifrar los significados más allá del documento, rescatando la historia del asunto registrado y el proceso de creación que hizo posible el registro.

La gran contribución de la propuesta se refiere a la inserción del proceso creativo del fotógrafo como elemento constitutivo del documento fotográfico, de manera que, más allá de las motivación, concepciones, finalidades y recursos

tecnológicos que determinan su materialización, es necesario llevar en consideración que este también es el producto de la interpretación del fotógrafo.

Se considera el carácter ambivalente de la fotografía concibiéndola simultáneamente como registro y creación. Sin embargo, estamos refiriéndonos a la utilización de imágenes que mantiene una relación de analogía con lo real en la que prevalecen las nociones de ícono y de índice. En la medida en que nos movemos del análisis de los “documentos” históricos, cuyo énfasis está en el “texto”, para las imágenes, cuya pauta no es determinada por una preocupación testimonial o por relaciones de analogía con lo real, es necesario enfatizar tanto el proceso creativo del fotógrafo como la dimensión simbólica de las imágenes.

Fotografías son imágenes técnicas que trans-codifican conceptos en superficies. Descifrarlas es descubrir lo que los conceptos significan. Esto es complicado, porque en la fotografía se amalgaman dos intenciones codificadoras: la del fotógrafo y la del aparato. El fotógrafo tiene como objetivo eternizarse en los otros por medio de la fotografía. El aparato tiene como objetivo programar a la sociedad a través de las fotografías para un comportamiento que le permite perfeccionarse. La fotografía es, pues, mensaje que articula ambas intenciones codificadoras. Mientras no exista crítica fotográfica que revele esa ambigüedad del código fotográfico, la intención del aparato prevalecerá sobre la intención humana. (FLUSSER, 1985, p.25).

De acuerdo con Flusser (1985, p.26), para descifrar los significados de la imagen fotográfica, basta elucidar el proceso de combate y colaboración entre las intenciones del fotógrafo y del aparato. Aparentemente simplificada, la tarea presupone una incursión por la sutilezas que envuelven la relación entre las especificidades del medio y de la identidad de quien produce las imágenes, remitiendo, más temprano o más tarde, al contexto sociocultural en el que están inseridos.

### **Más allá de la caja negra: una lectura de la fotografía afro-brasileña a través de la obra de Eustaquio Neves**

José Eustaquio Neves de Paula nació en Juatuba (estado de Minas Gerais), en 1955. Trabajó, inicialmente, como fotógrafo autónomo en campañas publicitarias y proyectos de documentación visual. Eustaquio Neves, como es más conocido, participó de importantes exposiciones individuales y colectivas en Brasil y en el exterior, recibió diversos premios nacionales e internacionales y sus imágenes pasaron a formar parte de importantes publicaciones. Actualmente, Eustaquio Neves vive en Diamantina (estado de Minas Gerais) donde desarrolla proyectos de fotografía y audiovisual. Su obra es una referencia en el universo de la fotografía contemporánea internacional. En una entrevista concedida a Sandra Persichetti (2003, p.67), Neves asumió el carácter

autobiográfico de su trabajo. En la medida en que va recuperando y contando su propia historia, elabora y presenta reflexiones sobre el significado de ser negro en Brasil.

Presuponiendo que su obra y su proceso creativo pueden vislumbrar otras posibilidades de lectura e interpretación de las vertientes imaginarias afro-brasileñas contemporáneas, este trabajo presenta el estudio de caso sobre la serie fotográfica “Máscara de punición” (2002-2003), que integró, con otras series de su autoría, la muestra “Eustaquio Neves: Exposición panorámica”, en el Museo de arte de Pampulha, en la ciudad de Belo Horizonte (capital del estado de Minas Gerais), entre diciembre de 2010 y marzo de 2011.

En ocasión de la divulgación de la muestra, el director del Museo de arte de Pampulha, Rodrigo Reis, concedió una entrevista destacando cómo la singularidad del proceso creativo de este fotógrafo interfiere en la comprensión de su propuesta artística. En el primer encuentro con el director, Eustaquio Neves presentó una pequeña caja con aproximadamente veinte imágenes y algunos croquis, a partir de los que elaboraba sus imágenes. El curador quiso saber cuándo podría ver lo restante de su acervo y Neves le respondió que el conjunto de su obra estaba en aquella caja.

A partir de ese episodio, identificamos dos nociones distintas en relación a las imágenes. Al preguntar sobre el acervo del fotógrafo, el director esperaba encontrar imágenes tradicionales, cuyas informaciones que le confieren valor son indisociables de los objetos que se materializan. El material presentado por Neves, por su parte, presupone informaciones capaces de materializarse en diferentes soportes físicos, cuyos valores son variables. En ese caso, el símbolo pasa a valer más que el objeto, provocando un movimiento de la noción de propiedad y, como consecuencia, de las relaciones de poder que envuelven la producción de imágenes:

La fotografía como objeto, tiene valor despreciable. No tiene sentido querer poseerla. Su valor está en la información que transmite. Con efecto, la fotografía es el primer objeto post industrial: el valor se transfirió del objeto a la información. Post industria es precisamente eso: desear información y no más objetos. No más poseer y distribuir propiedades (...). Se trata de disponer de informaciones (sociedad informática). No es un par de zapatos más, un mueble más, sino un viaje más, una escuela. Esa es la meta. Transformación de valores, hecha palpable en las fotografías. (FLUSSER, 1985, p.27).

En función de esa transformación, los fotógrafos son desafiados a superar los límites de la programación original del aparato fotográfico. En su propuesta, Eustaquio Neves enfrentó el desafío exponiendo el carácter ambiguo de la fotografía. En “Máscara de punición”, el fotógrafo utilizó un antiguo retrato de su madre y, sobre él,

realizó diversas intervenciones físicas y químicas, incluyendo la superposición de la imagen de una máscara de metal utilizada para castigar a esclavos.

La serie presenta tres fotografías aisladas (Figura 1) que muestran el proceso de fusión del retrato materno con la imagen de la máscara. En una de las fotografías es posible identificar a una mujer negra, mientras que en las otras dos imágenes se confunden gradualmente con la máscara hasta el punto en el que no es posible distinguirlas.



**Figura 1.** Serie fotográfica “Máscara de punición”. 110 X 150 (cada imagen). Fotografiada y digitalizada por el autor el 05/01/2011 en el Museo de Arte de la Pampulha, en Belo Horizonte.

En el museo, las tres fotografías fueron expuestas como partes distintas de una misma composición. Si un espectador decidiera juntarlas, en la disposición expuesta, la fusión solamente sería posible mentalmente. Como parte de los procedimientos metodológicos de esta investigación, las tres imágenes fueron fotografiadas en forma separada y reunidas digitalmente para que fuesen vistas en conjunto. A través de este procedimiento, atestamos la posibilidad de interpretarlas como una secuencia cinematográfica compuesta por tres fotogramas distintos. Enseguida, consideramos las posibilidades de movimiento del espectador en el interior del museo y en relación con las imágenes. Dependiendo del recorrido elegido por el espectador, la serie fotográfica presentaría dos secuencias posibles: una fusión que ocultaría el retrato materno y mostraría la superposición de la máscara o una superposición que, después de deshecha, revelaría la persona retratada.

En la perspectiva de una dinámica cinematográfica, la serie presentó dos posibilidades de lectura que pueden ser relacionadas a diferentes maneras de imaginar la localización social de la población afro-brasileña y, más específicamente, de la mujer

negra en la sociedad brasileña, en dos momentos históricos distintos. La imagen de la máscara superpuesta remite a la condición social de la esclava, vista como un bien o como una mercancía. Por su parte, la imagen materna, en los moldes del retrato de identificación del ochocientos, se refiere a la condición social de esta misma mujer como ciudadana libre. Completando la secuencia, la imagen del medio sugiere un punto de vista ambiguo en relación con las dos imágenes anteriores, funcionando como una síntesis a través de la que el fotógrafo comparte el desafío de la elaboración de otras representaciones de la identidad afro-brasileña distintas de las opciones usuales de encuadramiento. Se expone, por lo tanto, un cuestionamiento al respecto de los criterios y de las características que definen esas representaciones.

La interlocución entre lo intra y lo extra estético se hace evidente en la medida en que las dimensiones sociales, políticas y artísticas se penetran mutuamente en la elaboración de ese cuestionamiento. Este es elaborado como una re-escenificación del pasado, en la que el fotógrafo recurre tanto a su acervo personal como a la memoria colectiva compartida por las comunidades afro-brasileñas.

El tenor autobiográfico y la intersección con las cuestiones étnico – raciales del colonialismo y del post colonialismo, colocan la propuesta de Neves como una “meta-ficción historiográfica” (HUTCHEON, 1998) a partir de la utilización de los relatos historiográficos y ficcionales del pasado y del interés por las inserciones ideológicas de la diferencia como desigualdad social.

En la obra de Neves, la relectura histórica es contextualizada con cuestiones artísticas y teóricas actuales, proporcionando una reflexión que, además de la denuncia sobre la permanencia y la actualización de los aportes etnocéntricos, toca tangencialmente la cuestión de la imposibilidad de la reconciliación de la sociedad brasileña con su pasado colonial. De esta manera, no intenta establecer otras verdades, sino que intenta hacer visible los desafíos que involucran el proceso de representación de las identidades afro-brasileñas.

La fusión del retrato materno con la imagen de la máscara envuelve una relectura particular de la experiencia colectiva que expone el desafío de establecer una representación convincente y satisfactoria de esas identidades que se contraponen, en la actualidad, a las experiencias de la deshumanización y de la invisibilidad vivenciadas por esas poblaciones.

La intersección de tales imágenes revela un cruzamiento de datos históricos oriundos de contextos sociales distintos. La noción de una identidad que se mueve se contrapone a la naturalización de la condición femenina. Las nociones de raza y de género son utilizadas como categorías relacionales, constituidas políticamente y que inciden en el imaginario social, de acuerdo con el contexto histórico y las expectativas de cada sociedad.

La manera como el fotógrafo lidia con las experiencias del pasado en “Máscara de punición” sugiere un juego que subvierte la noción de tiempo organizado linealmente. Formalmente, la tesitura de esa re-escenificación presupone una memoria organizada por capas temporales oscilantes y el tiempo es concebido como una unidad condensada y aprehendida por la percepción del presente.

De acuerdo con Anne Cauquelin (2008, p.93), en el presente, “se encuentran cristalizados los acontecimientos de una vida generalmente pensada en sucesión, pero que podemos imaginar bajo la forma de una carga, dando sonido pleno, un cuerpo pleno, agrupados sobre sí mismo, en un todo”. Decir que solo existe el presente equivale a decir que múltiples capas temporales habitan un único instante del flujo continuo del tiempo. En términos espaciales, significa que las posiciones “aquí” y “allá” de una determinada trayectoria son coincidentes. Equivale a múltiples puntos de vista que se confunden frente a una misma configuración espacial. “Aquí” y “allá” son posiciones espaciales que definen el lugar de algo o de alguien.

Elegir el tiempo como unidad “presente” y confundir esa localización provoca movimientos conceptuales que hacen posible la creación de representaciones móviles, fluctuantes e indeterminadas. La ruptura con el ordenamiento racional del tiempo y del espacio proporciona, por cuenta de la redefinición de esas categorías, otras maneras de representar las identidades culturales, evidencia de que estas no son fijas. Como resultado de superposiciones e interferencias, las imágenes de Neves mantienen un estrecho vínculo con la noción de identidad traducida:

Este concepto describe aquellas formaciones de identidades que atraviesan e intersectan las fronteras naturales, compuestas por personas que fueron dispersadas para siempre de su tierra natal. Esas personas retienen fuertes vínculos con sus lugares de origen y sus tradiciones, pero sin ilusión de un retorno al pasado. Ellas son obligadas a negociar con las nuevas culturas en las que viven, sin simplemente ser asimiladas por ellas y sin perder completamente sus identidades (HALL, 2005, p.88).



A partir de esa definición, es posible identificar características fundamentales de la cultura afro-brasileña que inciden en el proceso creativo y en la obra de Eustaquio Neves. En primer lugar, se considera que, bajo el término “afro”, están reunidas las matrices que organizan las prácticas culturales de diferentes segmentos sociales brasileños, teniendo a África como una referencia unificadora. Más allá de su territorialidad, ese continente asume la configuración de una diferencia simbólica que marca la cultura afro-brasileña.

Para Sodré (2005, p.100), esa diferencia caracteriza un modo específico de relacionarse con la realidad, colocando en evidencia el “principio fundamental de los intercambios”, que involucra las nociones de reciprocidad, reversibilidad, ambigüedad y juego.

Más que una reivindicación de pertenecer o del lugar social del afro-brasileño, lo que está explícito en el proceso creativo y en las imágenes de Neves es la posibilidad de jugar con el carácter ambiguo de su identidad, que puede asumir diferentes configuraciones, dependiendo del lugar de la enunciación y del origen socio cultural de aquellos que la utilizan. Afuera de los encuadramientos, las más variadas referencias culturales afro-brasileñas pueden oscilar libremente para materializar procesos distintos de re-significación cultural.

## Referencias

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Traducción Rodnei Nascimento. San Pablo: Cosac Naify, 2006.

CAUQUELIN, Anne. *Frequenter os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. Traducción Marcos Marcionílio. San Pablo: Martins Fontes, 2008.

FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 2.ed. San Pablo: EDUSP, 1998.

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. San Pablo: Hucitec, 1985.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Traducción de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Río de Janeiro: DP&A, 2005.

KOSSOY, Boris; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. San Pablo: EDUSP, 2002.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. San Pablo: Ateliê Editorial, 1999.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. *O sortilégio da cor: identidade, raça e gênero no Brasil*. San Pablo: Summus, 2003.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Traducción María Clara F. Kneese y J. Guinsburg. San Pablo: Perspectiva, 1991.

PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira 2*. San Pablo: Senac, 2000.

RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

SAID, Edward. *Cultura e turismo*. Traducción de Denise Bottmann. San Pablo: Companhia das Letras, 1995.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. San Pablo: Companhia das Letras, 1993.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Río de Janeiro: DP&A, 2005.

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo – 1839/1889*. Río de Janeiro: Rocco, 1995.