

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2021.i21.03>

La fotografía como medio dinamizador de las prácticas artísticas contemporáneas en Centroamérica
Photography as a dynamic medium for artistic practices contemporary in Central America

Gabriel Galeano
Universidad de Granada

Resumen:

El presente artículo contiene un conjunto de reflexiones que se encaminan a explorar e indagar algunos de los aportes estéticos y artísticos de la producción fotográfica a la práctica artística contemporánea de la región centroamericana. La fotografía como género artístico ha sido escasamente empleada por los artistas contemporáneos centroamericanos, sin embargo, la producción fotográfica de Luis González Palma, Victoria Cabezas, Cinthya Soto y Donna Conlon ha sido tan relevante y fundamental que ha logrado alterar y dinamizar el aparato productivo del arte en Centroamérica. Por tanto, demostrar la incidencia en el campo de la estética y del arte de los aportes del trabajo fotográfico de estos artistas es parte de los propósitos de este artículo.

Finalmente, el artículo intenta advertir sobre los peligros que conlleva la estetización como proceso, sobre todo, de aquellas fotografías que intentan revelarse en expresión desenfrenada contra el sistema, pero que terminan siendo víctimas de los procesos de estetización que todo lo neutralizan.

Palabras clave: fotografía, aparato artístico, prácticas artísticas contemporáneas, arte centroamericano, régimen estético.

Abstract:

This article contains a group of reflections that are directed to explore and investigate some of the aesthetic and artistic contributions of photographic production to contemporary artistic practice in the Central American region. Photography as an artistic genre has been scarcely used by contemporary Central American artists, however, the photographic production of Luis González Palma, Victoria Cabezas, Cinthya Soto and Donna Conlon has been so relevant and fundamental that it has managed to alter and invigorate the productive apparatus of the art in Central America. Therefore, to

demonstrate the incidence in the field of aesthetics and art of the contributions of the photographic work of these artists is part of the purposes of this article.

Finally, the article tries to warn about the dangers that aestheticization as a process entails, above all, of those photographs that try to reveal themselves in unbridled expression against the system, but that end up being victims of the aestheticization processes that neutralize everything.

Keywords: photography, artistic apparatus, contemporary artistic practices, Central American art, aesthetic regimen.

Fotografía y contemporaneidad en Centroamérica

Las imágenes producidas desde los medios de reproductibilidad técnica han sido objeto de múltiples reflexiones. De hecho, han sido parte de las preocupaciones de diversas filosofías. Debemos de considerar que «siempre se ha interpretado la realidad a través de las relaciones que ofrecen las imágenes, y desde Platón los filósofos han intentado debilitar esa dependencia evocando un modelo de aprehensión de lo real libre de imágenes».¹ Sin embargo, los cambios en las técnicas y tecnologías de la imagen trae consigo «nuevas formas de producción, de lectura, de recepción, de consumo, de intercambio de imágenes, etc. Tales transformaciones tendrán radicales consecuencias en los significados de la imagen».²

En el caso específico de Centroamérica, diferentes actores que integran el mundo del arte también se han dado la tarea de debatir y reflexionar sobre las imágenes reproducidas desde las nuevas tecnologías y su incidencia en los procesos artísticos contemporáneos, así como los cambios provocados en los modos de la percepción y receptividad estética. De manera que, pensadores e investigadores de diversas disciplinas se han dado la tarea de dar respuesta a las diversas transformaciones e innovaciones que ha introducido la fotografía artística y sus productos derivados en el contexto de las artes visuales en la región centroamericana. Esta preocupación por debatir y dilucidar las transformaciones experimentadas a nivel de la imagen responde a una necesidad que se ha extendido desde la filosofía hasta saberes particulares como la semiótica o semiología y los estudios visuales.

Cuando el filósofo checo Vilém Flusser planteaba que la fotografía es uno de los fenómenos más sorprendentes del presente y del futuro inmediato, no dejaba de tener razón, puesto que la fotografía se ha convertido en información pura y, por otra parte, ha logrado mostrar de forma ejemplar la transición de la sociedad postindustrial a la sociedad de la información pura.³ Ahora bien, para los propósitos de este artículo interesa conocer los cambios paradigmáticos que ha provocado la fotografía a nivel del régimen de las artes en Centroamérica, pero también advertir sobre el peligro que conlleva la estetización de las imágenes fotográficas a lo que Theodor Adorno denominó arte auténtico.

La fotografía es un medio o género artístico de reciente exploración entre los artistas visuales del contexto centroamericano. Fue hasta la década de los noventa del siglo anterior que la fotografía, la instalación, la performance, el video arte y el arte contextual empezaron a integrar el aparato artístico de los artistas de la región centroamericana. La práctica sistemática de estos géneros artísticos contribuyó a generar nuevas formas en la

sensibilidad y la receptividad estética y, por supuesto, a renovar el régimen de las artes en Centroamérica. Sin embargo, la renovación del discurso artístico en la región, es decir, el paso entre lo moderno y lo contemporáneo, paradójicamente propició la pérdida de la radicalidad política del arte de la época de conflicto e introdujo los efectos depotencializadores y neutralizadores de la estetización.

El proceso de estetización como fenómeno que afecta a las obras de arte se dio en el marco de una situación de reacomodos en lo político y lo económico, pero fundamentalmente en un contexto de apolitización de la política, es decir, en un momento que se caracterizó por la pérdida de la radicalidad política y de las aspiraciones revolucionarias que caracterizaron a los movimientos de vanguardia. En términos culturales a esta etapa puede denominársele como postmodernismo. En palabras de Fredric Jameson, el postmodernismo es un modo de producción o la tercera fase del capitalismo que «incluye estilos artísticos y culturales en su seno, pero que en realidad designa al capitalismo tardío como tal, que desde luego no ha pasado, sino que todavía está muy con nosotros».⁴

Las innovaciones en el aparato artístico y estético en la región centroamericana se debieron a causas exógenas y endógenas. Con relación a la primera, se considera un factor importante los cambios a nivel de la cultura y la sociedad producto de las transformaciones económicas y sociales impulsadas por la globalización y los reacomodos en lo político. A partir de lo expuesto por Jameson en su libro *Postmodernismo revisado (2012)* se puede considerar tanto a la globalización como a la postmodernidad como la misma cosa, es decir, «dos caras de nuestro momento histórico o, mejor aún, de la fase del modo de producción en la cual nuestro momento, nuestro presente se halla inserto. Si se prefiere la terminología clásica, entonces la globalización es la base y la postmodernidad es la superestructura de esta tercera etapa del capitalismo...».⁵

Para la década de los noventa del siglo XX, Centroamérica experimentó un proceso de pacificación producto de los acuerdos pactados entre los grupos insurgentes y los diferentes gobiernos del istmo, asimismo, en ese proceso se alcanzó un clima de estabilidad generado a raíz del fortalecimiento de la institucionalidad democrática -algo sumamente provechoso para la actividad creadora. En cuanto a las causas endógenas, se pueden considerar los reacomodos y los cambios generados en el mundo del arte a partir de la adhesión de los artistas a visiones posthistóricas del arte.

Durante la década de los años treinta del siglo XX, el filósofo de nacionalidad alemana Walter Benjamin, reflexionó sobre las transformaciones que se experimentaron en los

modos de receptividad estética a partir del desarrollo de las técnicas de reproductibilidad de la imagen. Walter Benjamin fue de los primeros en advertir la influencia anestésica y alienante del arte en la época de la reproductibilidad técnica de la imagen, pero también logró advertir las modificaciones experimentadas en el aparato artístico a raíz de la serialización del objeto único e irreplicable, es decir, a partir de la pérdida del aura y la transgresión de la función cultural de las obras de arte por su reducción a bienes de consumo y de entretenimiento masivo. Para Benjamin el fenómeno aurático estaba condicionado técnicamente y, en ese sentido, lo que se volvía decisivo en el campo de la fotografía era la relación del fotógrafo con la técnica.

Benjamin supo reconocer que el arte de su época había sido ampliamente trastocado por las nuevas técnicas de reproductibilidad de la imagen, pues «los métodos mecánicos de reproducción no son sino una técnica reductiva y ayudan al hombre a adquirir ese grado de dominio sobre las obras sin el cual no podría utilizarlas».⁶

Asimismo, Benjamin vaticinaba «si se permite sustituir al arte en algunas de sus funciones, pronto lo habrá suplantado o corrompido por entero, gracias a la alianza natural que encontrará en la estupidez de la multitud».⁷

Sin embargo, Benjamin mantuvo una creencia firme sobre el papel revolucionario que podía jugar el arte post aurático y, por tanto, le atribuía un valor emancipador. Por esa razón, Benjamin sostenía que el cine produciría receptores críticos, sujetos con conciencia preparados para la revolución. Con ello, Benjamin elogió el potencial cognitivo y en consecuencia político de la experiencia cultural tecnológicamente mediada. Aunque, la visión optimista se invierte al final de su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (1936)*:

«*Fiat ars, pereat mundi*, dice el fascismo, esperando de la guerra, como confiesa Marinetti, la satisfacción artística de una percepción sensorial modificada por la técnica».⁸

En el caso específico de Centroamérica, críticos, comisarios, profesionales del campo de las letras, las ciencias sociales y la filosofía intentaron dar respuesta a los profundos cambios acaecidos en el círculo del arte durante la década de los noventa del siglo pasado, precisamente en el momento, en que el capitalismo impulsaba cambios profundos a nivel de la cultura y en el régimen estético de las artes. Dentro del corpus de reflexiones sobresale el trabajo de Bélgica Rodríguez, Virginia Pérez Ratton, Tamara Díaz Bringas, Mónica Kupfer, Adrienne Samos, Rosina Cazali y el de los críticos hondureños Carlos Lanza y Ramón Caballero. Cabe señalar que, la mayoría de estos intelectuales asimilaron de forma positiva los cambios que impulsaba a nivel del arte y la cultura el capitalismo

en su fase transestética. Para ellos, la nueva situación del arte dejaba atrás el compromiso militante y se iniciaba un periodo de mayor creatividad y exploración en el arte centroamericano. No obstante, este nuevo periodo no solo propició el «todo vale» en el arte, sino que se elevó a la categoría de obra de arte las obras que reproducían las formas de la vida cotidiana y empleaban estrategias más próximas al marketing y a la publicidad y, por otra parte, se empezó a cuestionar críticamente las pretensiones modernas de transformación de las formas del arte por medio de una revolución social y estética.

De la basta producción literaria en el campo de las artes, deseo hacer hincapié sobre el trabajo titulado *Imagen-palabra: lugar, sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas (2012)* de José Pablo Hernández-Hernández, pues se constituye como uno de los pocos esfuerzos por comprender el arte contemporáneo centroamericano desde la estética y, específicamente, por comprender los vínculos promovidos por la práctica artística contemporánea entre la imagen y la palabra; dichos vínculos, de acuerdo con el autor, han sido convertidos en estrategia de creación por un grupo de artistas contemporáneos en la región centroamericana al enfrentar los problemas y temáticas relativas al lugar, la sujeción y la mirada.

Para Pablo Hernández, en el contexto de posguerra, los artistas del istmo gestaron un tipo de producción que se caracterizó por la utilización de la palabra escrita como elemento estructural de sus obras. Este elemento predominante en la producción del arte centroamericano de fin de siglo, resulta vital para la comprensión de las diferentes dimensiones de las relaciones entre la cultura visual y la verbal en un espacio de inestabilidad económica, política, simbólica y cultural.

De acuerdo con Hernández-Hernández, las experimentaciones de los artistas contemporáneos centroamericanos entre la relación de imágenes y palabras evidencian la necesidad de alterar los registros simbólicos relativos al espacio, la sujeción, la violencia y la mirada, puesto que estos registros implican la lógica de instalación, interpelación, intercambio y fricción.

La investigación le permitió a Pablo Hernández comprender el valor cultural de la producción artístico contemporánea con las relaciones entre las imágenes y las palabras y, por otro lado, conocer el valor «de una determinada configuración del saber en la que se lleva a cabo una evaluación constante de la pretensión académica contemporánea de producir una ciencia de las imágenes, o una ciencia de lo visual, al lado de los jóvenes estudios culturales y estudios poscoloniales».⁹

Los cambios en el aparato artístico centroamericano generaron un amplio debate que, por cierto, fue ampliamente documentado por algunos actores fundamentales del

contexto artístico centroamericano. Para la mayoría de críticos, curadores y el resto de intelectuales de la región las transformaciones experimentadas en el régimen estético de las artes en Centroamérica fueron justas y necesarias, pues el arte centroamericano no solo permanecía aislado y marginado de los centros hegemónicos del arte, sino que adolecía de formas de expresión propias que contribuyeran de forma innovadora al desarrollo del arte universal. Asimismo, para la mayoría de críticos los planteamientos estéticos que fundamentaron la producción del arte centroamericano durante la época de conflicto se caracterizaron por la preeminencia de una perspectiva sociopolítica, con una fuerte influencia del marxismo y la teoría de la dependencia.

El crítico de arte de nacionalidad cubana Gerardo Mosquera se refiere a esta etapa del arte latinoamericano como arte de tradición militante. Para Mosquera, el contexto fue un aspecto central en el discurso de la tradición militante del arte, dado que es el modo particular y nuevo en que el contexto informa a la obra, pero lo que caracterizó a la nueva generación de críticos fue la forma en que el contexto participa en la obra, modelando desde al interior sus recursos visuales. Y, en ese sentido, para el crítico y curador cubano, resultó significativo un cambio en la forma en que los componentes culturales participan en el discurso simbólico de la obra de arte.

Esta práctica implica una presencia de lo cultural, interiorizada en la manera misma de construir las obras y sus discursos, pero también una praxis del propio arte, que establece constantes identificables, construyendo la tipología cultural desde la manera de hacer arte, y no acentuando los factores culturales introyectados en este.¹⁰

En el espacio de la globalización cada vez más artistas de diversos contextos sitúan sus obras en un lenguaje artístico internacional y en la problematización de temas globales de actualidad.

El arte desde América Latina ha contribuido fuertemente a esta dinámica. Su neurosis identitaria es ahora menos seria, lo cual facilita una aproximación más enfocada a la creación artística. Contrario a los clichés del arte latinoamericano, los artistas contemporáneos tienden menos a representar elementos históricos, culturales y vernáculos, permitiendo así que sus entornos trabajen desde dentro de su propia poética. No es que hayan perdido interés en lo que sucede fuera del arte. Por el contrario: el arte desde América Latina sigue preocupado con su entorno. Pero el contexto tiende a aparecer menos como materia prima y más como un agente internalizado que construye el texto. La diferencia es, por tanto, construida cada vez más a través de modos específicos plurales de crear los textos artísticos dentro de un set de «códigos internacionales».¹¹

Las reflexiones de Gerardo Mosquera se dirigieron a analizar las estrategias y las formas de participación e inclusión del arte latinoamericano en los circuitos globales del arte. Aun cuando las estrategias de participación se rijan desde las reglas de juego de los centros de poder e impliquen la pérdida de la radicalidad política que caracterizó buena parte del arte latinoamericano durante la década de los setenta y ochenta del siglo pasado.

En el modelo crítico propuesto por Gerardo Mosquera «América Latina» dejó de designar una unidad de sentido, y se disgregó en múltiples emplazamientos que son actuados desde el interior de las obras. Asimismo, desde la identificación de la apertura hacia el contexto, como elemento común del arte latinoamericano, comprendió el arte de la región a partir del modo en que las obras incorporan sus contextos respectivos.

En cuanto al arte producido desde las periferias Mosquera le atribuye la tarea de subvertir, alterar, pero en definitiva acomodarse a los discursos centrales.

La crítica de arte argentino-colombiana Marta Traba reflexionó en diversos momentos sobre la situación de inmovilidad y el atraso del arte de la región centroamericana respecto a los procesos artísticos desarrollados en los países de mayor desarrollo cultural de América Latina. De manera que, para Marta Traba en el contexto de la región centroamericana «y parte del Caribe, es fácil imaginar la inmovilidad de las artes plásticas [...] la persistencia de los géneros, la imposibilidad del público de ir más allá del modelo real».¹²

Para Traba, la situación de aislamiento de Centroamérica no solo limitaba los procesos de producción artística, sino que volvía algo denso la voluntad de comprender qué estaba pasando en el mundo del arte y obnubilaba cualquier propósito de saber que ocurría en el ámbito peculiar de cada país. Asimismo, para la crítica de arte argentino colombiana las reglas de funcionamiento del arte centroamericano pasaban por:

La reducción de la creación artística a una mera tarea técnica; la falta de lealtad de los artistas más jóvenes con sus propias ideas y la sospecha premura con que pasan de unas a otras; la básica inseguridad de los comportamientos de los artistas, bien sean precipitados o, al contrario, demorados en seguir la moda; la desconexión parcial o total de los medios donde viven y actúan.¹³

En la línea crítica de Traba se encuentra el trabajo reflexivo de Bélgica Rodríguez que, por cierto, era de la idea que la región centroamericana presenta diversos conflictos. «Los puntos son el desconocimiento que de él se tiene. Los conflictos son un mayor grado de subdesarrollo en relación al resto de América Latina, el aislamiento de esta área y el mundo, y por último unas profundas limitaciones económicas y culturales».¹⁴

El panorama descrito por Marta Traba durante la década de los setenta y, posteriormente por Bélgica Rodríguez, experimentó un giro profundo durante la década de los noventa del siglo pasado. De acuerdo con el crítico y curador de arte de nacionalidad cubana José Manuel Noceda, a partir de la última década del siglo XX, el arte centroamericano generó una dinámica artística intensa y atractiva, justo en el momento en que se produjo un giro de 180 grados en las dinámicas culturales y en las producciones visuales que se materializaron durante la década de los noventa y se extendieron a través de la actualización de los referentes lingüísticos y conceptuales, y en el que llamó poderosamente la atención el desplazamiento de una tradición afincada en la pintura a la porosidad postmoderna, en un proceso que permitió conectar a Centroamérica a la producción simbólica contemporánea.¹⁵

En el proceso de gestación y renovación de los lenguajes artísticos contemporáneos en Centroamérica la fotografía ha tenido un lugar preponderante, no solo por generar nuevas posibilidades discursivas en el campo de lo simbólico, sino también por mostrar nuevas formas de exploración visual e impulsar una amplia transformación en géneros tradicionales como la pintura y la escultura.

No se puede obviar la profunda influencia de la obra del artista guatemalteco Luis González Palma y de la costarricense Victoria Cabezas en la producción plástica de los artistas que emprendieron cambios profundos en el aparato artístico centroamericano durante la década de los noventa del siglo pasado. Tanto Luis González Palma como Victoria Cabezas contribuyeron de forma esplendorosa a renovar y a expandir el horizonte de posibilidad creativa de los artistas contemporáneos en Centroamérica, sin embargo, su producción fotográfica más reciente se encuentra estetizada y, por tanto, la fuerza crítica y valor político de sus obras se depotencializa y degrada al adquirirse por los ricos coleccionistas como bellas mercancías.

El mundo es bello, es el lema de estas fotografías. En él se desenmascara la actitud de una fotografía capaz de situar mediante un montaje cualquier lata de conservas en el todo universal, pero que en cambio no sabe captar ni uno de los contextos humanos en los que aparece, y que, por tanto, hasta en los lemas más alejados de lo real es más precursora de su propia venalidad que de su valor cognitivo.¹⁶

El lugar de la fotografía en las artes visuales de Centroamérica

La fotografía como recurso o medio de creación visual ha sido poco empleada por los artistas de la región centroamericana, sin embargo, ha sido muy utilizada como registro de acciones contextuales, es decir, como documento de obra realizada en espacio urbano,

en situación de participación y colaboración. Una prueba concreta de lo anterior, es el registro del trabajo de Regina José Galindo, Jessica Lagunas, Jorge de León, Aníbal López, Benvenuto Chavajay, Sandra Monterroso, Edgar Calel (Guatemala), la obra del colectivo *The Fire Theory*, Víctor Rodríguez, Alexia Miranda, Melisa Guevara, Ernesto Bautista, Mauricio Kabistan (El Salvador) las performances de Jorge Oqueli, Lía Vallejo y César Manzanares (Honduras), en la obra colaborativa de Ernesto Salmerón (Nicaragua), en la obra performática de Guillermo Vargas (Habacuc) (Costa Rica) y en la performance de los panameños Jonathan Harker y Humberto Vélez.

Para estos artistas, la fotografía ha desempeñado un papel muy importante en la documentación o registro de su trabajo contextual, pero se sigue planteando la interrogante si la fotografía documental de performances se concibe únicamente como documento o memoria detallada de una acción artística o, puede concebirse, como una obra derivada con los suficientes atributos artísticos y estéticos como para adquirir el estatuto de obra de arte. Para Barbara Clausen, el fotógrafo documentalista de la performance:

Desarrolla su propio lenguaje visual representando su relación con la acción. La presencia del *performer* es transferida a la presencia del espectador a través de la cámara. Como interfaz y dispositivo de producción de imágenes, la cámara asume una función dual. (...) Los registros fotográficos y videográficos de actos performativos son siempre una conjunción de las estrategias visuales de sus documentalistas y la voluntad de quienes los han encargado.¹⁷

Más allá de la discusión si la fotografía como medio documental de la performance es simplemente un registro o una obra derivada, se tiene que reconocer que los medios digitales han hecho posible que una acción perdure más allá del momento de su realización, constituyendo un fondo documental. Ahora bien, resulta extremadamente complejo dejar de lado las incertidumbres sobre las reacciones provocadas ante el espectador, es decir, si la imagen fotográfica alcanzó a tener el mismo impacto del instante en el que se realizó la acción.

Este trabajo no persigue la intención de reflexionar sobre la fotografía como documento de acciones contextuales, sino sobre aquellos artistas que han logrado tejer una poética y un discurso desde la fotografía artística. En esa dirección, resulta imprescindible hacer mención del trabajo del artista guatemalteco Luis González Palma, pues la contribución del trabajo fotográfico de este artista ha sido sumamente significativa para el desarrollo y expansión de las prácticas artísticas contemporáneas en la región centroamericana.

Relatar la experiencia artística de González Palma significa remontarse a los pilares del arte contemporáneo centroamericano, no solo por sus valiosos aportes estéticos y

artísticos, sino también por su contribución como gestor y promotor de las prácticas artísticas contemporáneas en Guatemala y el resto de países de la región. No se puede obviar la gestión realizada por Luis González Palma desde la Galería Imaginaria¹⁸ o desde Fundación Colloquia, «espacio de experimentación de nuevos lenguajes contemporáneos que puso en marcha dispositivos de discusión crítica, talleres de artistas internacionales y apoyo a propuestas vinculadas con el contexto social-cultural guatemalteco».¹⁹

Como creador, Luis González Palma es uno de esos casos excepcionales en el contexto de las artes visuales en Centroamérica, pues no direccionó su trabajo bajo el modelo estético del realismo socialista, por el contrario, se encontraba interesado en:

Buscar «otra» forma de reflejar o representar lo que sucedía en Guatemala a través de la imagen fotográfica, y lo que a mí me pasaba como individuo con miedo e incertidumbre ante la vida. Buscar un modelo que se alejara de las representaciones relacionadas con el fotoperiodismo tan presentes durante el conflicto armado y ajenas a la imagen publicitaria turística del país.²⁰

El aporte estético y artístico de Luis González Palma a las prácticas artísticas contemporáneas en la región centroamericana ha sido fundamental, de hecho, es uno de sus principales artífices. En cuanto a su producción fotográfica se puede decir que no solo ha influenciado a artistas de diversos géneros, sino que -como diría Walter Benjamin- es políticamente acertada. Lo anterior, no por orientar sus narrativas a un proyecto de emancipación o de transformación social, sino por ser una obra que promulga una poética compleja que incita el libre juego de la imaginación y unas formas de expresión que despiertan goce, placer y deleite estético. Al respecto, Walter Benjamin señalaba lo siguiente:

La tendencia políticamente correcta incluye una tendencia literaria. Y, para decirlo todo: que es esta tendencia literaria -contenida implícita o explícitamente en toda tendencia política correcta-, y no otra cosa, lo que confiere calidad a la obra. La tendencia políticamente correcta de una obra implica, por tanto, su calidad literaria porque incluye su tendencia literaria.²¹

De manera que, para Benjamin una obra de arte es políticamente correcta por su calidad técnica y no necesariamente por manifestar una afiliación política de izquierda. En tal sentido, la obra de González Palma es políticamente correcta por sus implicaciones y aportes estéticos y, por ende, su presencia ha implicado un aporte fundamental en el campo de la fotografía y de las artes visuales de la región centroamericana.

Lo anterior, tiene una relevancia fundamental, puesto que, durante la época de conflicto en el mundo del arte de la región, a los creadores se les exigía un discurso que

contribuyera a la formación de la conciencia de clase, sin embargo, González Palma transgredió los paradigmas artísticos y los imaginarios simbólicos existentes. Para Walter Benjamin, las exigencias artísticas establecidas en aquel momento, por revolucionarias que parecieran esas tendencias, tenían «un efecto contrarrevolucionario mientras el escritor [expresase] su solidaridad con el proletariado solo mediante su actitud política y no en su condición de productor».²²

Benjamin cuestionaba de forma profunda a aquellos artistas que únicamente alimentan un aparato de producción, pero que no introducen ningún tipo de innovación o transformación. Está claro que este no es el caso de Luis González Palma, pues desde su condición de creador ha contribuido a desarrollar y revolucionar el aparato artístico de las artes visuales de Guatemala. En ese sentido, la obra de González Palma no tiene nada de rutinario, puesto que por principio no ha renunciado a introducir innovaciones en el aparato de producción, de hecho, se ha propuesto como relevo de una amplia tradición pictórica.

Para González Palma, su trabajo ha sido una reflexión sobre la mirada, le interesa responder a ciertas interrogantes sobre la constitución de algunos mecanismos perceptivos y cognitivos. En ese sentido, el trabajo fotográfico de González Palma evoca los mecanismos planteados por la fenomenología descriptiva. Pero no le interesa quedarse en el plano de la descripción, puesto que para él lo importante es cuestionar el orden de lo establecido, es decir, la forma en que se organiza las relaciones de poder, concretamente, la de la mirada como poder. Así, su fotografía le permite cuestionar la forma en que se ha condicionado la mirada o, más bien, la manera en que se posiciona el estar-en-el-mundo. José Pablo Hernández-Hernández se refiere a esta primera etapa de la siguiente manera:

El fotógrafo guatemalteco Luis González Palma nos presenta en sus primeras series de trabajos diversos modos de enfrentarnos con la multidireccionalidad y movilidad constantes de la mirada. El punto de partida de sus trabajos, frente a este tema, es claro y directo: lo que miramos, nos mira de vuelta y nos interpela en un espacio de encuentro de múltiples miradas. Por esta razón, la mirada no puede ser asumida si no es en un espacio de mediación entre las diversas direcciones y movimientos, intercambios y fricciones que ella misma pone en marcha.²³

En esta primera etapa, González Palma invita a examinar e interrogar la historia que ha producido las gradaciones de la mirada y, por ende, las formas de estar-en-el-mundo.

De modo que, González Palma en su proceso artístico invita a examinar el sentido de las formas y, por ello, crea imágenes que permitan otras percepciones del mundo, otras formas de comprensión de la realidad para modificarlo intersubjetivamente.

Durante la primera época de su trabajo, el artista guatemalteco creó ciertas metáforas a través de retratos frontales de mirada fija y directa que funcionaban como espejos de la subjetividad del artista. En los rostros de indígenas guatemaltecos, el artista se interrogaba y cuestionaba algunos aspectos existenciales fundamentales. En esta primera etapa se advierten algunas reflexiones sobre la belleza, la memoria y el tiempo como caída.

Una obra clave de este proceso es *La mirada crítica (1999)*, en esta fotografía un rostro de una mujer indígena nos observa con ojos luminosos, mientras en su frente expone una cinta de medición, símbolo de las operaciones de medida, clasificación y ordenamiento. La cinta de medición evoca la racionalidad matemática, la cultura occidental que organiza y normativiza el mundo de la vida a partir del cálculo y la legalidad de las ciencias duras. La cinta de medición se presenta como un elemento simbólico que cuestiona la racionalidad instrumental, sobre todo, por eliminar lo auténtico y suprimir a las personas. En la parte lateral izquierda de la fotografía el artista colocó la página inicial del catecismo escrito por el inquisidor Jaime Barín y Aron intitulado *Luz de la Fe y de la Ley en diálogo y estilo parabólico entre Desiderio y Electo*. La religiosidad y la fe católica fue empleada durante la época colonial como instrumento de control y sometimiento. Para Antonio Acosta, «el objetivo de la implantación del cristianismo entre los indígenas, por parte de la Corona castellana y del Papa, no escapó a los intereses económicos coloniales»²⁴ y, en tal sentido, el papel de la iglesia católica fue determinante.

La joven indígena interpela con su mirada, por no decir, cuestiona o enfrenta al espectador. El artista con esta fotografía coloca a la mujer indígena como símbolo de las minorías oprimidas, marginadas e invisibilizadas por la sociedad ladina. En Centroamérica, los diferentes grupos indígenas desde la época colonial hasta nuestros días han sido víctimas del exterminio y la violencia colectiva, de la esclavitud y del sometimiento. Las fotografías de este momento confrontan «los rostros subalternos del indio, frente a los del criollo. A través de esa confrontación, se restaura la otredad del rostro indígena, tradicionalmente marginado por el discurso etnocéntrico occidental».²⁵

Luis González Palma con esta obra en específico intenta revertir el orden instaurado y, por ello, sitúa a la mujer en un primer plano con una mirada que interroga, cuestiona e increpa. La mujer retratada y perfectamente fotografiada ha cobrado conciencia de su lugar histórico, ya no se muestra simplemente como persona que soporta y padece, sino que ha empezado a cobrar la plenitud de su realidad. Para esta joven indígena «la realidad que es la historia ha sido larga, pesadamente padecida por la mayoría [...] y especialmente por esos que integran la multitud [...] pues le ha sido inasequible el único

consuelo: decidir. Pensar, actuar responsablemente o, al menos, asistir con cierto grado de conciencia al proceso que los devoraba».²⁶



Imagen I

La mirada crítica 100 x 50 cm,

Luis González Palma, 1998

En la obra *Anatomía de la melancolía* (1998) González Palma expandió su campo de exploración, pues esta serie no puede concebirse como fotografía pura, sino que la fotografía se integra con la pintura. En la parte superior del espacio plástico, el artista coloca dos retratos de tonalidades sepias (betún de judea), el primero, una mujer con un velo negro que disemina su mirada por el espacio y, la otra, una niña de facciones indígenas que observa de forma detenida al espectador. En ambas figuras, la luz golpea los rostros y descubre las formas, como si de una pintura barroca se tratara. Lo anterior, bajo la consideración que «la técnica más exacta puede conferir a sus productos un valor mágico que una imagen pintada ya nunca tendrá para nosotros».²⁷

En la parte inferior del soporte se despliega un fino lienzo con un epígrafe bordado: *Anatomie de la Melancolie*.

Entre raíces y aire (1997) es una fotografía con técnica mixta compuesta de dos lienzos que conforman un espacio de 100 x 50 cm; en la primera estructura plástica, se encuentran superpuestas una serie de páginas de libros que en su parte inferior contienen un cementerio clandestino, el cual, no está definido de forma clara, sino más bien simulada. En la estructura derecha el espacio plástico se configura a partir del

retrato de una mujer indígena que dirige su mirada hacia los espectadores. La mirada provoca angustia con el propósito de mostrar cierto desasosiego.

En la obra de González Palma se manifiesta un deseo de reflejar cierta poética melancólica y, en efecto, es parte de su proyecto estético y político. Para el artista:

Hay una melancolía, pero no para añorar momentos pasados, como los acontecimientos dolorosos [...] La hay como una forma de mostrar un cierto desasosiego, una consciencia de pérdida. De saber que uno va quedando como despojo de un tiempo que sigue su rumbo. En mis retratos intento mostrar la desazón humana de buscar algo que jamás se tuvo ni se tendrá, que somos hijos de la pérdida, de un paraíso caído y de un dios que nos abandonó desde siempre.²⁸

La fidelidad del dolor (1991) es una estructura realizada con materiales diversos y tiene una dimensión de 100 x 100 cm, la obra formalmente es un tríptico fotográfico, en el plano central se encuentra el rostro de una mujer indígena con un velo de color negro. En los planos laterales emergen alas de paloma que logran ensamblarse con la imagen del plano central. Las fotografías tienen el mismo tratamiento cromático -betún de judea- y, por tanto, se perciben las mismas tonalidades. Desde este tratamiento técnico, el artista obtiene ricas tonalidades sepia, simulando suaves veladuras. La parte inferior se construye a partir de un color rojo que funciona como fondo o soporte de las imágenes superiores. Más que fotografías, la obra de Luis González Palma pareciera estar más cerca de la pintura, pero no una pintura tradicional, sino la pintura que se construye a partir del legado de las grandes vanguardias. El propio artista declara que «pintar la fotografía, rasgarla, pegarla, romperla fueron estrategias que fui inventando para poder tocar mi propia mirada, o la huella de mi mirada».²⁹

Luis González Palma ha manifestado que le interesa «la idea de una fotografía expandida, que pueda llevarse a otras disciplinas: a la escultura, al sonido, a la pintura. Una fotografía que no se quede en lo estrictamente fotográfico».³⁰



Imagen II

La fidelidad del dolor 100 x 100 cm,

Luis González Palma, 1991

La Rosa (1989) es una fotografía donde la muerte y la vida se entrecruzan. En el plano central del espacio plástico se encuentra una indígena guatemalteca que carga de forma ornamental rosas que, por cierto, sobresalen las de color blanco. En la parte superior de la cabeza de la mujer resalta un cráneo de una persona. Considerando la situación de contexto, la imagen podría interpretarse como un testimonio del atropello y los asesinatos masivos de miles de indígenas durante el contexto de la guerra civil en Guatemala. Aunque, el artista señala que para ese momento su deseo era «generar una mirada horizontal, sin jerarquías, quería que el modelo viera directamente a la cámara,

deseaba que generara una empatía emocional en donde el espectador pudiera reconocerse en su fragilidad y desasosiego». ³¹

El trabajo realizado desde la fotografía por Luis González Palma se ha caracterizado desde finales de la década de los ochenta del siglo XX y los primeros años del nuevo siglo por:

La representación de sujetos indígenas, la violencia y la colonialidad en un proceso continuado y de larga duración [...] Aquí se superponen, imbrican, alternan y tocan sin un orden preciso ni cronológico, representaciones de sujetos de guatemaltecos en situaciones que evocan diferentes momentos y procesos históricos de Guatemala. ³²

La serie de objetos intervenidos desde la fotografía *Raíces del Paraíso (1999)* navegan entre la escultura, la pintura, la fotografía y el arte objeto. Este conjunto de piezas simula los escapularios que se ofertan como souvenirs en los centros religiosos donde se practica la fe católica. Estructuralmente, estas piezas, son dípticos que alternan figuras bordadas al estilo barroco e imágenes del universo simbólico del artista: un balón de fútbol deteriorado y envejecido, una mujer guatemalteca con velo negro, una rosa blanca con espinas negras entre sus pétalos, una mujer con un texto sobre su frente que señala arráncame el miedo, un conjunto de balas y una silla en un salón envejecido. Cabe señalar que, gran parte de los símbolos empleados en la fotografía de González Palma provienen de sus recuerdos de infancia, sobre todo, imágenes que tienen su origen en la violencia practicada durante la época de la guerra civil y del imaginario simbólico de la iglesia católica. El artista guatemalteco manifiesta que su mirada nace en las iglesias. «Mi infancia y adolescencia las viví con miedo y con un deseo muy fuerte de encontrar un sentido a la vida en medio de un conflicto armado. Ese sentido lo encontraba en las iglesias». ³³

En el trabajo fotográfico de Luis González Palma es preponderante el dialogo con la historia de la representación del barroco, el cual, tiene una carga simbólica relacionada con lo espiritual y lo sagrado. Sin embargo, la obra reciente del artista guatemalteco – MÖBIUS- se constituye como una reflexión entre las dos formas de representación de mayor amplitud en el arte latinoamericano del siglo XX: la figuración y la abstracción geométrica. Para González Palma, la influencia para esta serie de fotografías proviene de:

La figuración con el arte barroco y desde la abstracción con los movimientos que se dieron principalmente en países como Argentina, Uruguay, Brasil, Venezuela o Cuba, para citar los ejemplos más importantes. Los movimientos abstractos que se dieron en el continente tenían una forma de ver el arte que era distinta a la abstracción que se dio

en Europa, era totalmente utópico y generó varios movimientos que tuvieron una enorme vigencia y evolución: Madi, Perceptista, Neoconcretismo, etc.³⁴

El aporte del trabajo fotográfico de Luis González Palma ha sido preponderante para el desarrollo de la práctica artística contemporánea en la región centroamericana. Su legado se extiende desde la fotografía, la pintura y la escultura, artistas como Walterio Iraheta (El Salvador) y Darío Escobar (Guatemala) han nutrido notablemente sus poéticas a partir de los aportes formales y estructurales de la obra de González Palma.

Otra artista de la fotografía con incidencias notables en el desarrollo del arte contemporáneo de Centroamérica es Victoria Cabezas. Vicky Cabezas, como se le conoce en el mundo del arte de Costa Rica, ha realizado gran parte de su trabajo artístico desde la fotografía, pero también trabaja a partir de la utilización del documento como elemento vinculante a la memoria y el testimonio. De acuerdo con María José Chavarria, «Cabezas introduce, además, elementos que vinculan lo objetual con el lenguaje gráfico-tipográfico, asociado al replanteamiento de distintas nociones sobre el Arte».³⁵

Parte de la obra de Victoria Cabezas intenta recuperar las tradiciones populares, sobre todo, las que se relacionan a distintas expresiones asociadas al culto religioso. Una prueba concreta de lo anterior, son las obras *Negocio en el mercado (1984)*, *Imagen en dormitorio (1985)*, *Pescadería en el mercado (1985)*, *Rincón en cocina (1985)*, *Rincón en el mercado (1985)*, *Rincón en dormitorio (1985)* y *Habitación de la casa de la Familia Aguilar Quirós (1996)*.

Cabe señalar que, para la década de los ochenta del siglo XX, Centroamérica se encontraba subsumida en medio de conflictos armados y, en la mayoría de los países, se manifestaba una amplia violación de los derechos humanos, sobre todo, de los sectores que simpatizaban con las organizaciones que pregonaban una transformación radical de la sociedad centroamericana. Y, a pesar de que, Costa Rica era la excepción, no se puede obviar la influencia del realismo social entre los artistas plásticos y las vanguardias literarias. No obstante, no fue el caso de Victoria Cabezas quien se propuso indagar desde la fotografía otras aristas de la subjetividad y, por tanto, representar aspectos que no eran parte del ideario y del programa artístico que marcó a los artistas de la región durante la época de conflicto. Las fotografías señaladas con anterioridad se distancian de los imperativos del momento y, en estas obras, se percibe la necesidad de construir un tipo de narrativa desde la relación del artista con el imaginario simbólico religioso. Pero también, se trata de registrar, o más bien, retratar los momentos percibidos e interiorizados por el sujeto creador. Cabezas con este gesto nos recuerda que:

Las fotografías son un modo de apresar una realidad que se considera recalcitrante e inaccesible, de imponerle que se detenga. O bien amplían una realidad que se percibe reducida, vaciada, perecedera, remota. No se puede poseer la realidad, se puede poseer (y ser poseído por) imágenes...³⁶

Esta experiencia artística vislumbra que, en Centroamérica, pequeña porción de América Latina, «la noción de «religiosidad popular» esconde, a partir de creencias y prácticas múltiples, toda una heterogeneidad de imaginarios religiosos».³⁷

Este modo de representar lo popular y lo religioso se mantendrá en la propuesta fotográfica de Victoria Cabezas, sin embargo, hay un avance en el tratamiento técnico de las imágenes. La representación de lo tropical también ha sido uno de los ejes conceptuales que ha marcado la propuesta fotográfica de Victoria Cabezas. La intencionalidad de este momento ha sido captar fotográficamente las percepciones y las conformaciones identitarias de lo local. La serie fotográfica y performances *Banana Thesis (1973)* reflexionan críticamente sobre la percepción peyorativa y racista de los norteamericanos sobre los habitantes de la región centroamericana. En ese sentido, Cabezas emplea el banano como símbolo para ironizar y cuestionar la expresión colonialista de *Bananas Republics* y para hacer referencia a las dinámicas socioeconómicas y culturales de historia centroamericana. Cabe señalar que, el término:

Banana republic es un término peyorativo que se usa para referirse no solo a un país considerado políticamente inestable, sino también empobrecido y atrasado, cuya economía depende de unos pocos productos de escaso valor agregado (simbolizados por las bananas), gobernado por un dictador o una junta militar que encabezan un Ejecutivo muchas veces autoritario o fraudulentamente legitimado. A estos países también se los suele llamar «republiquetas bananeras». Otro rasgo notorio de este estereotipo es que en la «república bananera» la corrupción constituye una práctica corriente en cada aspecto de la vida cotidiana; que la desobediencia de las leyes es algo común. También suele identificarse como característica el poder casi absoluto que ejerce sobre el gobierno de ese país una gran empresa extranjera (o varias de este tipo), ya sea mediante sobornos a los gobernantes o por simple ejercicio de su poder financiero, apoyando a las élites o a la oligarquía local en la defensa de la ideología imperialista e impulsando un discurso anticomunista a través de los medios.³⁸

La necesidad de representar la cultura popular costarricense desde la fotografía no es algo propio de Cabezas, también es una constante en la obra fotográfica de la artista costarricense Cinthya Soto. Soto construye imágenes de gran formato a partir del ensamblaje de los distintos planos del objeto representado.

«Miradas parciales, múltiples tomas, variables puntos de vista son algunos de los recursos que pone en juego la obra [...] de Cinthya Soto [...] Y para acercarnos a ella, quizás convenga también las visiones parciales, el cambio de ángulo, el diverso enfoque».³⁹

La artista panameña Donna Conlon irrumpe esta línea de retratar lo cotidiano para fotografiar paisajes urbanos, los vestigios de la sociedad de consumo, las pilas de desecho y su impacto ambiental. En esta línea conceptual se enmarca su serie fotográfica *Synthetic Landscape* (2007). Con la misma fuerza crítica se presenta su serie fotográfica *Cityscapes* (2008), la cual, se presenta como un retrato crítico de la constante metamorfosis que experimenta la Ciudad de Panamá, espacio urbano sometido a vertiginosos cambios y transformaciones a partir de su expansión y crecimiento económico.

La serie fotográfica *Coexistencia* (2008) es una reflexión crítica sobre la división social, política y económica de la humanidad a partir de la intervención de restos de hojas que son cargadas por hormigas rojas. Con esta propuesta fotográfica, Donna Conlon nos recuerda que la naturaleza no conoce de nacionalidades, razas o posiciones económicas, por ello, esta obra apunta a cuestionar la sociedad que genera antagonismos, nacionalismos y profundas contradicciones sociales.

Hemos señalado con anterioridad la poca participación de los artistas de la región en las prácticas artísticas derivadas de la fotografía y, por otra parte, son escasos los artistas de la región centroamericana que han logrado romper con la tradición foto-periodística y proponer obras que alteren el aparato artístico del arte centroamericano. Sin embargo, artistas como Luis González Palma, Victoria Cabezas, Cinthya Soto y Donna Conlon han logrado incidir de forma profunda en las prácticas artísticas contemporáneas. Ahora bien, ocupan un lugar preponderante los dos primeros, no solo por ser pioneros de la fotografía en el arte centroamericano, sino por mantener una producción de consistencia y calidad visual durante su trayectoria como creadores. De la producción poética y visual de Luis González Palma han logrado nutrirse una red de artistas de El Salvador y Guatemala que han desplegado su actividad creadora desde la pintura, la escultura, el videoarte, la fotografía, la instalación y el diseño. Del legado de Victoria Cabezas se identifica una fuerte influencia en la producción fotográfica de Cinthya Soto y en la obra de Priscila Monge.

No se puede cuestionar la alta calidad estética y artística de la producción fotográfica de los artistas centroamericanos, lo problemático de estas fotografías es que están tan bien realizadas y elaboradas que tienden a diluirse con excesiva facilidad en los ambientes estetizados. La estetización como fenómeno tiende a anular la fuerza crítica de aquellas

obras que se expresan de forma desenfrenada contra el sistema, pero que al sobredimensionar la belleza como cualidad primaria tiende a anular las otras dimensiones (cognitiva-moral).

La naturaleza crítica y política de muchas de estas obras queda depotencializada y neutralizada al ser adquiridas como bellas mercancías por los ricos coleccionistas, o bien, al ser sobrevaloradas por los espectadores por sus cualidades estéticas tradicionales, anulando con ello, el juicio crítico y la reflexión moral. Para los actores del mundo del arte no es nada extraño que el arte de nuestro tiempo tiende a sucumbir a las exigencias del mercado y de las instituciones artísticas, lamentablemente los artistas de la fotografía en Centroamérica no aportan mecanismos de resistencia para contener los procesos de estetización, es decir, no han logrado articular procesos de desestetización o desmaterialización de las cualidades estéticas tradicionales. He ahí su peligro y, probablemente, su fatal destino. Sin embargo, nada está decidido, la última palabra la tienen los artistas.

¹ Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Bogotá: Editorial Alfaguara, 2005, p.215.

² García Varas, Ana. *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, p.50.

³ Véase Flusser Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas, Sigma, 1990.

⁴ Jameson, Fredric. *El postmodernismo revisado*. Madrid: Gráficas Varona, 2012, p.21.

⁵ Jameson, p.23.

⁶ Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pretextos, 2005, p.49.

⁷ Benjamin, p.52.

⁸ Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Casimiro, 2018, p.60.

⁹ Hernández-Hernández, Pablo. *Imagen-palabra: lugar, sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2012, p. 20.

¹⁰ Mosquera, Gerardo. *Arte que va hacia afuera. Así está la cosa. Instalación y arte objeto en América Latina*. México: Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1997, pp. 23.

¹¹ Mosquera, Gerardo. «Esferas, Ciudades, Transiciones. Perspectivas internacionales del arte y la cultura», *ArtNexus*,48, 2004, p. 87.

¹² Traba, Marta. *Arte de América latina, 1900-1980*. Nueva York/Washington: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994, p. 8.

¹³ Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas Latinoamericanas 1950-1970*. México: Siglo XXI editores, 1973, p.120.

¹⁴ Rodríguez, Bélgica. *Arte centroamericano una aproximación*. Caracas: Editorial Ex Libris, 1994, p.12.

-
- ¹⁵ Véase: Noceda, José Manuel. «Centroamérica en las bienales de la Habana», en VII Bienal de Artes Visuales del Istmo Centroamericano, Managua: Fundación Ortiz Gurdian, 2010, p. 34-57.
- ¹⁶ Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pretextos, 2005, p.50.
- ¹⁷ Clausen, Barbara. *After the Act. The (Re)Presentation of Performance Art*. Viena: MUMOK, 2005, p. 10.
- ¹⁸ Galería Imaginaria fue un proyecto que surgió bajo la iniciativa de Luis González Palma y Moisés Barrios, posteriormente se sumaron César Barrios, Daniel Chauche, Sofía González, Erwin Guillermo, Pablo Swezey e Isabel Ruiz. Rosina Cazali, contribuyó con el colectivo desde el comisariado de arte. El proyecto surgió bajo la iniciativa de un grupo de jóvenes artistas para experimentar con los nuevos modos de producción del arte, en un contexto de restricciones civiles y democráticas.
- ¹⁹ Fuentes Guaza, Luisa. *Lenguajes contemporáneos desde Centro América*. Salamanca: Kadmos, 2013, p.360.
- ²⁰ Valdés, Emiliano. «Imaginaria por Imaginaria». *Terremoto, Contemporary art in the Americas* [en línea]. 2015, <https://terremoto.mx/revista/imaginaria-por-imaginaria/> [Consulta el 24 de abril de 2021].
- ²¹ Benjamin, Walter. *El autor como productor*. Madrid: Casimiro, 2016, p.9.
- ²² Benjamin, p.17.
- ²³ Hernández-Hernández, Pablo. «La fotografía de Luis González Palma. Historia, crítica e intercambio de miradas en las artes visuales centroamericanas contemporáneas» [en línea]. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v20/hernandezhernandez.html> [Consulta: 23 de abril de 2021].
- ²⁴ Acosta, Antonio. «Iglesia, intereses económicos y teología de la dominación: contradicciones en la evangelización de la América Española. Perú, siglo XVI». *Diálogo Andino* [en línea]. 2016, 49.https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071926812016000100036&lng=es&nrm=iso [Consulta el 25 de abril de 2021].
- ²⁵ Torres, María Dolores. «Arte en Centroamérica: 1980-2003. Últimas tendencias». *Revista de Historia*, 17, 2004, p. 15.
- ²⁶ Zambrano, María. *Persona y democracia*. Barcelona: Anthropos, 1988, p.12
- ²⁷ Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pretextos, 2005, p.26.
- ²⁸ Martín, Jorge. «Luis González Palma». *Revista de fotografía Ojos rojos* [en línea]. 2019, <http://www.revistaojosrojos.com/luis-gonzalez-palma/> [Consulta: 27 de abril de 2021].
- ²⁹ Crespo MacLennan, Gloria. «Luís González Palma, la huella de una mirada». *El País, Babelia* [en línea]. 2019, https://elpais.com/cultura/2019/05/02/babelia/1556796010_854080.html [Consulta el 29 de abril de 2021].
- ³⁰ Crespo MacLennan, s.p.
- ³¹ Martín, Jorge, s.p.
- ³² Catelli, Laura. «Improntas coloniales en las prácticas artísticas latinoamericanas: versiones del retrato etnográfico en la Serie 1980-2000 de Luis González Palma». *Caiana*, 5, 2014, p. 14.
- ³³ Crespo MacLennan, s.p.
- ³⁴ Martín, Jorge, s.p.

³⁵ Chavarría, María José. *Propio y ajeno*. San José de Costa Rica: MADC, 2012, p. 9.

³⁶ Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Bogotá: Editorial Alfaguara, 2005, p.221

³⁷ Baeza, Manuel Antonio. «Imaginarios sociales religiosos: intramundanía y extramundanía en la cultura religiosa popular urbana en Chile». *Revista de Ciencias Sociales*, 9, 1999, p.66.

³⁸ Amaya Jorge. «La banana republic: imaginarios bananeros de la identidad hondureña representados en tarjetas postales», en Adolfo León Atehortúa Cruz (ed.), *América Latina. Episodios de historia social y política*. Buenos Aires-Bogotá: REDUCAR, 2021, p.183.

³⁹ Díaz Bringas, Tamara. *8 tomas a destiempo*. San José de Costa Rica. TEORÉTICA, 2007, p.5.