

FACULTAD DE
CIENCIAS Y ARTES
DE LA COMUNICACIÓN



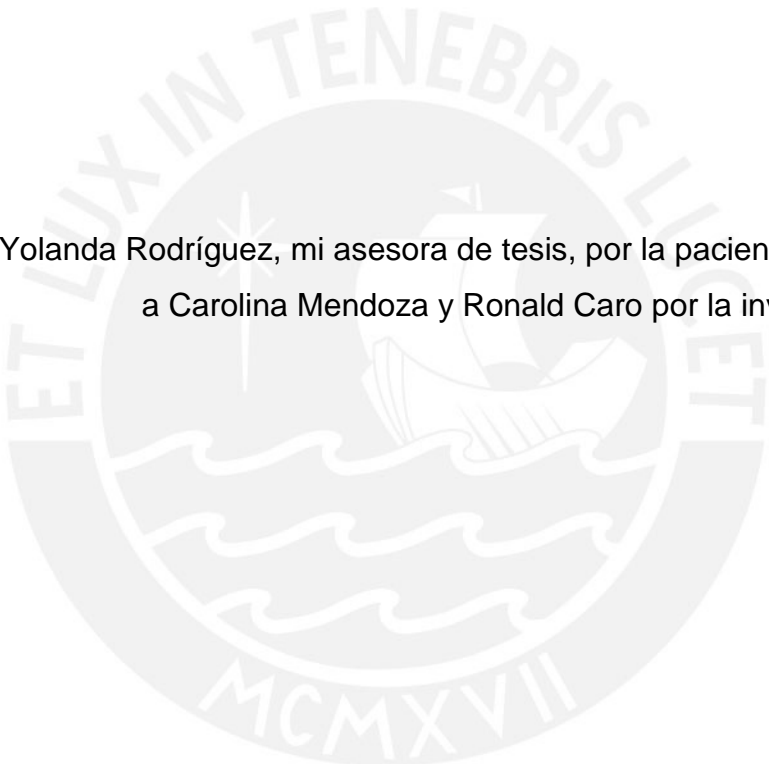
PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

El taller piloto de fotografía social de El Agustino (1986 – 1988): un caso de sistematización

**Tesis para optar el Título de
LICENCIADO EN PERIODISMO**

**Presentada por
ANGEL ENRIQUE COLUNGE ROSALES**

Lima
2008



A Yolanda Rodríguez, mi asesora de tesis, por la paciencia y confianza,
a Carolina Mendoza y Ronald Caro por la invaluable ayuda.

ÍNDICE

Introducción.	5
Capítulo I. Marco Conceptual.	8
1.1. Una aproximación a la definición de fotografía documental social.	8
1.1.1. La fotografía como documento y representación.	8
1.1.2. La fotografía documental como género de la fotografía.	16
1.1.3. La fotografía documental social popular.	21
1.1.4. Acercamiento teórico de las tres perspectivas.	23
1.2. Antecedentes del fotodocumentalismo social.	27
1.2.1. Antecedentes en el mundo.	28
1.2.2. Los primeros fotógrafos documentalistas.	30
1.2.3. Fotodocumentalismo moderno: 1950 en adelante.	35
1.2.4. Antecedentes en América Latina.	38
1.2.5. La década del 50 y el giro de la fotografía documental en Latinoamérica.	42
1.2.6. Los fotógrafos de a diario.	43
1.2.7. Otras dimensiones del fotodocumentalismo latinoamericano contemporáneo.	44
1.2.8. Los últimos años.	46
Capítulo II. Contexto Social.	50
2.1. El distrito de El Agustino	51
2.2. El conflicto armado interno y la crisis económica.	52
2.2. El fin del conflicto armado y la crisis de los partidos políticos.	57
Capítulo III. Los Talleres de Fotografía Social (TAFOS).	62
3.1. Historia.	64
3.2. Objetivos de TAFOS a lo largo del tiempo.	74
3.2.1. Proyecto Institucional 1989.	75
3.2.2. Proyecto Trienal 1991 – 1993.	77
3.2.3. Proyecto Trienal 1994 – 1996.	79
3.2.4. Plan Institucional 1995.	81
3.2.5. Proyecto Trienal 1997 – 1999.	84
3.3. Metodología: Fotografía documental social popular y comunicación.	86
Capítulo IV. Objetivos y Preguntas de Sistematización.	98
4.1. Objeto.	98
4.2. Objetivos.	98
4.3. Preguntas.	99
4.4. Ejes de la Sistematización.	99
4.5. Programa Metodológico.	99
Capítulo V. El Taller de El Agustino.	104

5.1.	Inicio del Proyecto.	104
5.2.	Desarrollo del Proyecto.	107
5.2.1.	Las etapas del taller de fotografía social de El Agustino.	109
	Los inicios	110
	El encaminamiento del proyecto	119
	La disolución del taller	127
5.2.2.	Los participantes.	133
5.2.3.	Imprevistos y problemas.	148
5.2.4.	Temática.	151
5.3.	La Propuesta Formativa.	156
5.4.	La fotografía del taller de El Agustino y la construcción de la identidad distrital.	162
	Capítulo VI. Conclusiones.	168
6.1.	El taller de El Agustino como un proyecto de fotografía documental social.	168
6.2.	La metodología del taller de El Agustino como la razón fundamental de su carácter documental social popular.	174
6.3.	La metodología práctica del taller de El Agustino.	175
6.4.	Sobre los fotógrafos.	176
	Bibliografía.	178
	Anexos.	191
Anexo 1.	Relación de rollos tomados por fotógrafo y temas fotografiados.	192
Anexo 2.	Calendario SEA 1987.	201
Anexo 3.	Guía de entrevistas: fotógrafos.	208
Anexo 4.	Guía de entrevistas: promotores.	209
Anexo 5.	Guía de entrevistas: allegados.	210

INTRODUCCIÓN

Los Talleres de Fotografía Social (TAFOS) se realizaron entre 1986 y 1998 en diversas regiones del Perú. Se trató de un proyecto de fotografía documental de participación popular, en el que sus miembros eran fotógrafos no profesionales pertenecientes a diversos grupos sociales. A la cabeza de esta iniciativa estuvo un grupo de personas provenientes de distintas disciplinas, que fomentaron el desarrollo de la experiencia. Diez años después de su cierre institucional, las fotografías de TAFOS son publicadas, expuestas y consultadas por una gran cantidad de instituciones, investigadores y público en general. La vigencia de las imágenes, la importancia del proyecto en la historia de la fotografía latinoamericana y el reconocimiento internacional del cual es objeto por parte de los especialistas, tienen su origen en los primeros pasos que dio esta experiencia hace veintidós años en la pequeña comunidad de Ocongate, en el Cusco, y en el distrito de El Agustino, en Lima.

Es sobre el taller piloto de El Agustino que se desarrolla esta investigación, centrando su eje principal en la metodología utilizada por los promotores del taller para organizar y llevar la experiencia, hasta convertirla en un paradigma de la fotografía documental social, con características propias, pero eminentemente documental y social.

En el primer capítulo se definen los márgenes en los cuales está inscrita la fotografía documental social y se identifican las características de este género. También se toman los ejemplos más relevantes a lo largo de la historia de la fotografía, con especial cuidado en señalar aquellos ubicados geográficamente en Latinoamérica y que comparten, de una u otra forma, similitudes con el caso de investigación.

El segundo capítulo hace un recuento del contexto social en el cual se desarrolló el taller de El Agustino; principalmente porque el fenómeno está ligado a la realidad que se vivía en ese entonces y porque los diversos

acontecimientos que se sucedieron tuvieron un impacto directo sobre el taller y sus integrantes. Entender el contexto es entender el problema alrededor del cual se formó esta experiencia.

El tercer capítulo hace un recuento de la historia, los objetivos y la metodología general de los Talleres de Fotografía Social a lo largo de sus doce años de funcionamiento. Con ello se presenta el marco superior dentro del cual estuvo inscrito el taller de El Agustino que, junto con el de Ocongate, dieron inicio a la experiencia de TAFOS. La presentación que se hace permite ver la influencia que tuvo el taller sobre el proyecto.

El capítulo cuarto explica la distancia metodológica desde la que se abordó esta investigación; en éste se explica el por qué de las herramientas utilizadas y por qué resultan útiles para este caso en particular. La justificación de su uso es pertinente en tanto se trata de un proyecto realizado hace más de veinte años y del cual se tiene muy poco material documental.

El capítulo cinco es la sistematización del taller propiamente dicho, en el que se hace una separación entre la historia del taller, el recuento de lo sucedido, la reconstrucción de la metodología utilizada, el registro a posteriori de la autoevaluación de los participantes y un ordenamiento de los temas fotografiados. La elaboración de este acápite es el producto de una comparación entre los documentos encontrados en el Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP y el Centro de Documentación de los Servicios Educativos El Agustino (SEA), con los testimonios recogidos entre los fotógrafos, promotores y allegados al taller. En los casos en los que se encontró incompatibilidad o contradicciones entre uno y otro actor se han consignado ambas versiones.

Esta investigación se elaboró bajo la estructura de una sistematización, ya que una de las principales preocupaciones fue darle un lugar privilegiado a la voz de las personas que estuvieron involucradas en la experiencia. La herramienta principal para este fin fue la entrevista en profundidad, ya que me daba la

oportunidad de un acercamiento muy cercano con los involucrados y porque me permitía cruzar los testimonios con la información de los documentos.

La principal motivación en la realización de esta investigación fue la de conocer todo lo que había detrás de un proyecto de la magnitud de TAFOS, en ese sentido el inicio de su historia es bastante atractivo, ya que fue ahí cuando se formó y creó un modo de trabajar que duró doce años. Mi objetivo era conocer –sistematizar- para que en un futuro se pueda replicar y mejorar. También me interesó que TAFOS haya trabajado en función del desarrollo social, creo que investigar este tipo de experiencias es también un aporte al mejoramiento de las condiciones de los grupos marginales. Por último, mi relación laboral con el Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP exigía de mí un conocimiento profundo de la experiencia, para explotar mejor las posibilidades del archivo.

Lo ocurrido en el taller de El Agustino es, desde la comunicación, un ejemplo claro de un proyecto que se desenvuelve naturalmente en su entorno, de modo que los mensajes encuentran su camino hacia un público que los adopta de manera abierta, intuitiva y efectiva. Entender este proceso, de cómo esas fotografías se hicieron y de cómo se trabajó en el taller, es entender la construcción de mensajes efectivos desde experiencias heterodoxas, como la que significó TAFOS para la fotografía latinoamericana.

I

MARCO CONCEPTUAL**1.1. Una aproximación a la definición de fotografía documental social.****1.1.1. La fotografía como documento y representación.**

La acepción más intuitiva que se desprende de la fotografía tiene que ver con la relación de ésta con la realidad, se trata de un producto visual que ha sido caracterizado por su valor documental, y es que la fotografía es intrínsecamente una fuente de documentos gráficos, en tanto se apropia de y reproduce, como ninguna otra, lo real. Ya sea fotografía de libre expresión o artística, fotografía de prensa o cualquiera de los géneros del que provenga, la fotografía surge de la realidad y como parte de la misma es un documento. Esta acepción ha sido discutida en varias oportunidades sin llegar a una conclusión definitiva. Susan Sontag (1933 – 2004) por ejemplo, dice sobre las imágenes fotográficas que “no parecen tanto afirmaciones sobre el mundo cuanto fragmentos que lo constituyen”¹. Sin embargo, también pone en evidencia el carácter subjetivo de las imágenes al afirmar que “aun cuando los fotógrafos se proponen sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por imperativos tácitos de gusto y conciencia”². Existe una dicotomía presente en todas las fotografías, el ser reflejo de la realidad y a la vez interpretación del fotógrafo; por un lado documento objetivo, por otro, expresión de la subjetividad.

Otras definiciones de esta práctica coinciden en que “la imagen fotográfica juega un papel en la transmisión, conservación y visualización de las actividades políticas, sociales, científicas y culturales de la humanidad, de tal manera que se erige en verdadero documento social”³. Esta afirmación,

¹ SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Sudamericana, 1980. p. 14

² *Ibid.* p. 16

³ DEL VALLE, Félix. *Dimensión Documental de la Fotografía* [en línea]. HTML. [Madrid, España] Universidad Complutense de Madrid, 12 de noviembre del 2002 [ref. del 20 de mayo del 2006]. Disponible en Web: <<http://www.ucm.es/info/multidoc/prof/fvalle/Confemex.htm>>

enmarcada dentro de la bibliotecología, se puede entender también como el otorgamiento de validez y autenticidad que el espectro formal le da al registro fotográfico, toda fotografía constituye un documento aceptado por la comunidad científica ya que la “fotografía (fue) creada con intención de documentar todo tipo de entes, acciones o instancias”⁴. No importa que sea trucada, manipulada o editada; todo lo que representa tiene un referente en el mundo real. En palabras de Roland Barthes (1915 – 1980), la fotografía transmite “lo real literal (...) no hace ninguna falta segmentar lo real en unidades y constituir estas unidades en signos sustancialmente diferentes al objeto que permite leer”⁵. Si bien esta idea puede ser discutida en el campo de la fotografía digital desde una perspectiva netamente técnica⁶, la verdad es que no existe, con excepción del cine, otra disciplina que haya logrado una reproducción tan fidedigna. “Su poder de reproducir exactamente la realidad externa – poder inherente a su técnica – le presta un carácter documental innegable y la presenta como el procedimiento de reproducción más fiel y más imparcial de la vida social y política de una comunidad”⁷. Barthes también se refiere a la perfección analógica de la fotografía porque no transforma la realidad en un sistema de signos, tal como lo hace el lenguaje, o en un sistema de connotaciones⁸, como pasa con otras artes. La fotografía es pura denotación:

La fotografía sería la única estructura de la información que estaría exclusivamente constituida y colmada por un mensaje denotado, que la llenaría por completo; ante una

⁴ *Ibíd.*

⁵ BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. 2^{da} ed. Barcelona: Paidós, 1992. p. 13

⁶ En la fotografía digital la luz estimula el sensor digital produciendo descargas eléctricas que luego son traducidas en ceros y unos para convertirse, en el procesador de la cámara, en píxeles.

⁷ ABBRUZZESE, Claudio. *La fotografía como documento de archivo* [en línea]. PDF. 9 de junio del 2004 [ref. del 26 de abril del 2006]. Disponible en Web: <<http://eprints.rclis.org/archive/00001186/01/fotografia.pdf>>

⁸ Para entender qué quiere decir Barthes con *connotación* hay que hacer una breve revisión de la semiología y oponer el término a *denotación*. En ambos casos se trata de relaciones, la denotación es la relación entre un signo (una definición global de signo lo sitúa como algo que representa algo y que está compuesto por un significante –la parte material percibida del signo- y un significado –el concepto del significante-) y aquello a lo que se refiere, su referente. Por otro lado, la connotación es la relación entre el signo y los demás signos de una cultura, específicamente cuando se convierte en el significante de otro significado. BARTHES, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1990. 352 p.

fotografía, el sentimiento de *denotación* o, si se prefiere, de plenitud analógica, es tan intenso que la descripción de una foto de forma literal es imposible⁹.

Esta capacidad de reproducción altamente realista llevó a algunos teóricos de la imagen a dejarse seducir por la idea de que la fotografía conlleva a la objetividad absoluta. En 1939 el poeta Paul Valéry (1871 – 1945), en su discurso por los cien años de la fotografía en la Universidad de La Sorbona, afirmó que la objetividad podía ser nuevamente discutida a partir de esta práctica. Si bien dicha declaración es actualmente caduca, es cierto que de todas aquellas actividades de la representación de lo real¹⁰, hoy se ha llegado a un consenso general que establece la veracidad absoluta de la representación fotográfica y por tanto su consideración como evento, realidad y pasado. Resumiendo en una frase, una fotografía representa **algo** que **ocurrió** en algún **momento**. Pero no es la realidad, sino una representación de la misma. Alrededor de esta idea importantes autores han lanzado su opinión, Susan Sontag, en su ensayo sobre la fotografía de guerra, *Ante el dolor de los demás*¹¹, sostiene que la imagen fotográfica “ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo. La fotografía es como una cita, una máxima o un proverbio”¹². Por ello, cuando ciertos temas tienen que ser resumidos a una imagen, los individuos recogen aquella que en su memoria representa dicho punto. Si hablamos de la Guerra Civil Española no faltará quien recuerde la imagen del miliciano cayendo -tomada por Robert Capa-, si el tema es la Guerra de Vietnam a muchos les asaltará la fotografía de Nick Ut de una niña desnuda gritando de dolor, luego que una bomba de napalm le quemara parte del cuerpo. Y viceversa, “una catástrofe vivida se parecerá, a menudo y de un modo fantástico, a su representación”¹³. Porque las fotografías, al ser documentos, generan en los que la ven un referente de lo real, ya sea por su impacto o por su similitud con algo vivido. Sin embargo no

⁹ BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. 2^{da} ed. Barcelona: Paidós, 1992. p. 13

¹⁰ Barthes identifica el dibujo, la pintura, el cine y el teatro. *Ibíd. loc. cit.*

¹¹ SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara, 2003. 149 p.

¹² *Ibíd.* p. 31

¹³ *Ibíd. loc. cit.*

son un mero hecho, no son pura realidad, ya que, tal como advierte Sontag más adelante, “su crédito de objetividad [es] inherente. Y sin embargo [tienen] siempre, necesariamente, un punto de vista. (...) Puesto que una persona había estado allí para hacerlas”¹⁴. Ese axioma le añade a la imagen fotográfica un valor del que no se puede desprender y que la convierte en una representación de la realidad.

Martine Joly, en su libro *La imagen fija*¹⁵, propone un análisis semiológico del mensaje visual fijo. Como parte de la delimitación de cada uno de los mensajes visuales, Joly busca la particularidad de la imagen fotográfica, señalando que dicha característica excluyente no se encuentra en la relación documento-representación:

Estas dos grandes maneras de considerar (...) la fotografía, primero como mimesis perfecta, luego como representación cultural codificada, no siempre permiten identificar su especificidad; en efecto la pintura puede ser extraordinariamente *realista* (...). El segundo argumento tampoco concierne exclusivamente a la fotografía, ya que el aspecto codificado de la representación fotográfica (...) se inscribe en línea recta con la historia y con la tradición de la representación visual occidental y en particular de la representación pictórica¹⁶.

¿Dónde se encuentra entonces la característica que identifica a la fotografía? Joly propone que Barthes tenía la respuesta, porque era consciente de la capacidad de representación de la fotografía, pero a la vez creía que su importancia residía en su poder testimonial:

Los realistas, entre los que me cuento, (...) no toman en absoluto la foto como una copia de lo real, sino como una emanación de lo real en el pasado: una *magia*, no un arte. Interrogarse sobre si la fotografía es analógica o codificada no es una vía

¹⁴ *Ibid.* p. 35

¹⁵ JOLY, Martine. *La imagen fija*. Buenos Aires: La Marca, 2003. 206 p.

¹⁶ *Ibid.* p. 74

adecuada para el análisis. Lo importante es que la foto posea una fuerza constativa, (...) el poder de autenticación prima sobre el poder de representación¹⁷.

Es decir, no podemos negar el referente real ni la codificación que hace el fotógrafo -su interpretación-, pero lo que sobresale, lo que domina la foto es su capacidad para decir *esto fue, pasó, ocurrió*. Se trata entonces de “una fuerza constativa ligada al *tiempo*, no al objeto, cuyo poder de autenticación supera al de la representación”¹⁸. Sin embargo, a lo largo de *La cámara lúcida*¹⁹ Barthes reflexiona sobre la fotografía en búsqueda de una imagen que le recuerde a su madre muerta, a pesar de la cantidad de retratos que encuentra de ella ninguno sirve para evocar a su madre sino a alguna *extraña*. Esto puede parecer contradictorio con lo tajante de la cita ya mencionada. No es sino hasta que Barthes encuentra una fotografía de su madre cuando era niña que la reconoce:

Observé a la niña y reencontré por fin a mi madre. La claridad de su rostro, la ingenua posición de sus manos, el sitio que había tomado dócilmente (...) y por último su expresión, que la diferenciaba como el Bien del Mal (...) todo esto había convertido la pose fotográfica en aquella paradoja insostenible que toda su vida había sostenido: la afirmación de una dulzura²⁰.

¿Por qué en esta imagen y no en todas las demás? Porque intervino el factor humano, sensorial, sentimental, aquel que hace que la representación fotográfica, aun a pesar de la posición de corte realista que tiene el autor²¹, cobre mayor importancia, desde quien ve las imágenes, como característica constituyente de la fotografía.

¹⁷ BARTHES, Roland. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1990. p. 155

¹⁸ JOLY, Martine. *Op.cit.* p. 75

¹⁹ BARTHES, Roland. *Op.cit.*

²⁰ *Ibid.* p. 123

²¹ *La cámara lúcida* es una obra que no puede considerarse prosa pero tampoco cumple con el rigor de una investigación científica. Las reflexiones que en ella se contemplan están íntimamente ligadas al dolor explícito que le provoca a Barthes la muerte de su madre, tal vez por eso la conclusión del autor es que la fotografía es violencia y muerte, jamás recuerdo, porque “llena a la fuerza la vista y porque en ella nada puede ser rechazado ni transformado (...) la Fotografía correspondería quizás a la intrusión en nuestra sociedad moderna de una Muerte asimbólica, como una especie de de inmersión brusca en la Muerte literal”. *Ibid.* p. 161

Hasta este momento hemos delimitado el accionar de la representación –en la fotografía- como un proceso por el cual el fotógrafo, a través de diversos factores técnicos y culturales, toma e interpreta la realidad para crear una imagen de ésta; y cómo el espectador, a través de un proceso inverso, asimila dicha imagen. Esta representación tiene sus propias características, Pierre Sorlin distancia lo que él llama *imagen analógica* (fotografía, cine y video) de la *imagen sintética* (dibujo, pintura y grabado)²² desde dos planos. El primero de ellos tienen que ver con la producción, el uso de la imagen analógica no suponen ningún aprendizaje difícil, es reproducible a bajo costo, explora lo que el ojo humano no percibe gracias a los progresos tecnológicos que se van dando y además está en condiciones de detener el tiempo²³. La imagen sintética no. En el plano del público, si bien “tienen en común el hecho de que el observador, al mirar, construye formas a través de las cuales la imagen puede ser asimilada a una experiencia sensible (...) difieren por los tipos de expectativa y de reacción que sostienen”²⁴. Mientras que en la imagen sintética debemos hacer uso de una serie de conocimientos para identificar y traducir cada uno de los elementos de, por ejemplo, un dibujo, “la imagen analógica se revela al primer vistazo”²⁵. La imagen sintética requiere de un código, de una *traducción*, la imagen analógica no, a pesar que durante su contemplación surge conocimiento paralelo que no está inscrito en la imagen propiamente, sino que viene de datos complementarios como la fecha de la imagen, el texto del que viene acompañada o los recuerdos que evoca a quien la ve. Esto tiene que ver con el carácter de documento que sostiene la imagen analógica, más no con su supuesta objetividad.

Sobre esto Barthes ya había visualizado que la significancia de una fotografía, lo que él llamaba la *connotación*, “es posible inferirla a partir de ciertos fenómenos que tienen lugar en el nivel de la producción y recepción del

²² SORLÍN, Pierre. *El “siglo” de la imagen analógica: Los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La Marca, 2004. p. 11

²³ *Ibid.* p. 15

²⁴ *Ibid.* p. 16

²⁵ *Ibid. loc. cit.*

mensaje”²⁶. La teoría de Barthes deslindó cualquier duda sobre la supuesta objetividad absoluta de la fotografía -aquella de la que hablaba Valèry en 1939- y también puso de manifiesto que hay elementos de connotación que no están relacionados con la producción analógico-técnica de la imagen, sino con factores susceptibles de otorgar unidades significantes en el espectro de la producción temática. Es decir, actitudes, metodologías y orientaciones que enriquecen el sentido de cada proyecto fotográfico y de cada fotografía. Por otro lado, desde el receptor, “el código de la connotación no es artificial ni natural: es histórico”²⁷; las personas leen e interpretan de acuerdo a su experiencia. Alberto Manguel también llega a esta conclusión en su libro *Leyendo Imágenes*, extendiendo la idea a la pintura, la escultura, la publicidad y todos los elementos que conforman el universo de nuestra cultura visual:

El vocabulario que empleamos para escastrar el relato que surge de una imagen (...) no solo está determinado por la iconografía mundial, sino también por una amplia gama de circunstancias, privadas y sociales, casuales y forzadas²⁸.

El sistema de valores y los reglamentos éticos para la lectura de las imágenes pueden cambiar con el tiempo o de acuerdo al lugar donde se ven las fotos, no se trata únicamente del fotógrafo que añade su propio *lenguaje* a una fotografía, en la representación cobra importancia también la mirada de quien ve una fotografía y cómo la lee.

Con la reflexión hasta ahora planteada hemos visto un primer acercamiento a la fotografía como documento –en función de su naturaleza técnica- y su relación con el concepto de representación. Es a partir de esto que el término *documental* en la fotografía adquiere un sentido más allá de la simple captación fidedigna de lo que se encuadra.

²⁶ BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. 2^{da} ed. Barcelona: Paidós, 1992. p. 15

²⁷ *Ibíd.* p. 17

²⁸ MANGUEL, Alberto. *Leyendo Imágenes, una historia privada del arte*. Bogotá: Norma, 2002. p. 26

Surge una acepción de lo documental que tiene que ver con el uso más contemporáneo del término. La palabra *documental* fue usada por primera vez en 1926 por John Grierson (1898 – 1972), un cineasta documentalista inglés, para definir el campo o género en el que se desarrollaba su trabajo, un registro de edificios, puentes, caminos y paisajes. “Tenía mucho que ver con los movimientos reformistas de su época y la palabra ha quedado con ese sentido de compromiso social”²⁹. Se trata del uso del término *documental* para hacer referencia a un género cinematográfico, con el tiempo, dicha acepción se incorporó también a la fotografía. Si bien esa definición ha sido usada, en casi todos los libros de historia de la fotografía, para describir toda aquella producción de compromiso social que cumple además con ser un reflejo subjetivizado de la realidad – en mayor medida en algunos casos -, ha habido cambios en el marco conceptual de este género que han ampliado cada vez más sus fronteras, tal como lo demuestra *The Social Scene* publicado por el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles en 2000, y en donde se aglutinan trabajos de autores tan diversos como Lee Friedlander (1934), Brassai (1899 – 1984) y Diane Arbus (1923 – 1971) entre otros, todos bajo el rótulo de fotografía documental.

En este sentido, cabe resaltar que el surgimiento del término *documental* – aplicado a la fotografía- se da con mucha posterioridad a la aparición de diversos trabajos fotográficos de carácter documental –pero que no fueron llamados así en su momento³⁰. Si tomamos en consideración las definiciones más globalizantes de *fotografía documental* veremos que, desde la primera heliografía de Joseph-Nicéphore Niepce (1765 – 1833) en 1827, hasta el uso del término *documental* pasan casi 100 años. Es por eso que la adjudicación de esta palabra para ciertos trabajos fotográficos se hace en el marco de las

²⁹ MRAZ, John. “La fotografía documental en América Latina”. En: *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía, México 1996*. México D.F.: Centro de la Imagen, 2000. p. 143

³⁰ Tal es el caso del trabajo de fotógrafos como Jacob Riis, Eugène Atget, August Sander y Lewis Hine, que era entendido por los especialistas de su época como fotoperiodismo, fotografía social o simple fotografía de paisajes. SOUSA, Jorge Pedro. *Historia Crítica del Fotoperiodismo Occidental*. Sevilla: Comunicación Social, 2003. 341 p.

revisiones histórico-críticas como es el caso de Jorge Pedro Sousa y su *Historia Crítica del Fotoperiodismo Occidental*³¹, Jean–Claude Lemagny y André Rouillé en *Historia de la Fotografía*³², Beaumont Newhall³³ y en especial *The New History of Photography*³⁴ de Michel Frizot.

1.1.2. La fotografía documental como género de la fotografía.

Hay algunas definiciones de la fotografía documental que la oponen a otros géneros: “(el fotoperiodismo) se diferenciaría del fotodocumentalismo principalmente por el método”³⁵. Por un lado el fotoperiodista, quien solo tiene una noción del tema que va a fotografiar, cómo lo va a hacer y cuándo va a suceder (Su producción está sujeta a la demanda de los consumidores de noticias, por eso su ritmo de trabajo no le permite tener plazos largos para preparar y trabajar sus historias). Por otro lado, el fotodocumentalista trabaja en función de proyectos más planificados y con plazos más largos, construyendo temas que pueden exigir del fotógrafo períodos de evaluación y replanteamiento. El reconocido fotógrafo brasileño, Sebastião Salgado (1944), afirma sobre la fotografía documental que ésta cuenta historias: “You don’t go to do one picture. You go to build a story. In the end, I believe that documentary photographers are people that love to tell stories”³⁶.

Los fotoperiodistas han convivido a lo largo de la historia de la fotografía con la responsabilidad de la noticia en términos de inmediatez, de rapidez y de noticia. Los fotodocumentalistas por el contrario han basado muchos de sus proyectos en periodos largos en los que pueden trabajar historias más densas, de mayor compromiso y con enfoques más elaborados, para influenciar los sucesos en los que se involucran de alguna manera. La fotógrafa de la agencia

³¹ *Ibid.*

³² LEMAGNY, Jean–Claude; ROUILLÉ, André. *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Martínez Roca, 1988. 286 p.

³³ NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía: desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Pili, 2002. 343 p.

³⁴ FRIZOT, Michel. *The New History of Photography*. Köln: Könemann, 1998. 775 p.

³⁵ SOUSA, Jorge Pedro. *Op.cit.* p. 18

³⁶ LIGHT, Ken. “Sebastiao Salgado. Workers”. En: *Witness in our time*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 2000. p. 112

de noticias Magnum, Susan Meiselas (1948) dice: “Doing documentary work is not just building the relationships and shooting. It’s also finding the spaces (...) to transform and present the world we see differently”³⁷.

El fotoperiodismo y la fotografía documental siempre han tenido una relación estrecha y plagada de oposiciones. Si bien la génesis del primero estuvo apadrinada por la existencia del segundo, el devenir del fotoperiodismo se separó radicalmente del fotodocumentalismo. En la actualidad, la fotografía de prensa ha ingresado a una etapa en la que sus características han sido delimitadas estrictamente por los grandes bancos de imágenes y agencias de prensa como Getty Images, Agence France Press, The Associated Press, entre otras. El editor gráfico inglés, Colin Jacobson, dice claramente “...attitudes to photojournalism are changing so much within the digital revolution. Speed and simplicity of image delivery seems to preoccupy the press nowadays, and not much attention is paid to composition and story interpretation”³⁸. Tal como lo indica Eugene Richards (1944): “Rather than head out to report on and show a situation, photographers are being asked more and more to illustrate editors’ ideas, writers’ ideas, even advertisers’ ideas of what the world’s about”³⁹. En ese sentido, no deja de ser documental todo aquello que tenga un referente real y que esté condicionado por la existencia de un fotógrafo y su interpretación de lo real; tampoco negamos que entre ambos géneros hay una diferencia que en ocasiones parece minúscula, como el caso de las coberturas de Roger Fenton (1819 – 1869) de la Guerra de Crimea y de Alexander Gardner (1821 – 1882) en la Guerra de Secesión Norteamericana; sin embargo, fotodocumentalismo y fotoperiodismo dejaron de ser padre e hijo para convertirse en géneros diferentes. El método, la intención, el fotógrafo y hasta el público los diferencian.

³⁷ LIGHT, Ken. “Susan Meiselas. Central American and Human Rights”. En: *Witness in our time*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 2000. p. 106

³⁸ LIGHT, Ken. “Colin Jacobson. Independent Magazine and Reportage”. En: *Witness in our time*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 2000. p. 182

³⁹ LIGHT, Ken. “Eugene Richards. Americans We”. En: *Witness in our time*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 2000. p. 98

En cuanto al tema a fotografiar nunca hubo una división excluyente; si bien al fotoperiodismo se le relaciona casi de forma inmanente con el tema de la guerra, el conflicto y el *spot news*⁴⁰; y al fotodocumentalismo con los reportajes relacionados con la pobreza, lucha social y marginalidad, ambas manifestaciones se desenvuelven en casi los mismos contextos sociales. Cabe preguntarse entonces si existe alguna diferencia real en los temas seleccionados. Gifford Hampshire, organizador del proyecto DOCUMERICA⁴¹ señala que: “documentary photography has nothing to do with sensationalism, nothing to do with the unusual –it has everything to do with the very commonplace events of lives. All the good documentary work you can think of is perceptive photographs of people doing what they normally do”⁴². A esto se añade la opinión de expertos críticos de arte como Kerry Tremain que opinan que: “Documentary photographers often see things that do not officially exist. Indignities. Cruelties. People pinned to a wall with fire hoses because they want to vote”⁴³. Ambas afirmaciones develan el perfil de lo fotografiado en el fotodocumentalismo casi por oposición a lo que sería la temática tradicional del fotoperiodismo. A pesar de que estos dos expertos consideran definiciones de fotodocumentalismo bastante claras y estrictas, la realidad es que el trabajo de muchos fotodocumentalistas se ha mostrado como material periodístico, tal como ocurre con las fotografías de la agencia *Mágnam*. Una tercera apreciación, la de Peter Howe, director de fotografía del *New York Times Magazine* en 1984 y de la revista *LIFE* en 1987, así como fundador de la revista de fotodocumentalismo *Outtakes*, señala: “To me, *documentary photographer* and *photojournalist* are almost interchangeable words. I think a

⁴⁰ El término *spot news* se aplica a las fotografías provenientes de situaciones imprevistas que se consideran noticia.

⁴¹ DOCUMERICA fue un proyecto nacional de fotografía documental que se llevó a cabo en los Estados Unidos en 1970 y que estuvo enfocado al medio ambiente. Fue organizado por la Agencia de Protección Ambiental de los Estados Unidos.

⁴² LIGHT, Ken. “Gifford Hampshire. The Environmental Protection Agency’s Project DOCUMERICA”. En: *Witness in our time*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 2000. p. 165

⁴³ TREMAIN, Kerry. “Introduction”. En: LIGHT, Ken. *Witness in our time*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 2000. p. 4

documentary photographer has to be a journalist, but a committed one”⁴⁴. En este caso no hay una diferenciación de los temas a tratar sino más bien la idea del acercamiento y el tratamiento a los temas elegidos. El fotógrafo documentalista está comprometido con su tema porque, entre otras cosas, ha realizado toda una investigación previa. Eso también le permite abordar un reportaje desde una perspectiva específica.

Otro acercamiento importante a la fotografía documental es el que realiza Gisèle Freund (1908 – 2000), en su libro *La Fotografía como Documento Social*⁴⁵. Ahí se pone de manifiesto la diferencia entre lo que es la foto cándida de inicios del fotoperiodismo -aquella en la que el fotógrafo tiene que pasar desapercibido para rescatar la emoción del momento- de las imágenes que sirven para la lucha social o como instrumento político, -en donde el fotógrafo toma conciencia y escoge un bando o una postura ideológica en relación a lo tratado-. Su revisión histórica de la fotografía como documento social establece por lo tanto un binomio entre lo fotografiado y el fotógrafo, de modo que la relación entre ellos define el tipo de imagen resultante; por un lado el fotógrafo, quien es solo un instrumento para retratar la realidad, y por otro el fotógrafo partícipe y militante. Este último tipo de fotógrafo es el que mejor se amolda al concepto de fotodocumentalista ya que “la naturaleza de la fotografía y de la imagen es del orden de la expresión”⁴⁶, le permite al fotógrafo expresar su subjetividad, aquella que está siempre presente en la fotografía documental, indesligable e irrefutablemente.

Históricamente, la fotografía documental sirvió poco a poco para orientar políticas nacionales, generar emociones, promover la discusión pública e

⁴⁴ LIGHT, Ken. “Peter Howe. Life Magazine and Outtakes”. En: *Witness in our time*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 2000. p. 174

⁴⁵ FREUND, Gisèle. *La Fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976. 207 p.

⁴⁶ MIER, Raymundo. “Diferentes lecturas de la imagen”. En: *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía, México 1996*, México D.F.: Centro de la Imagen, 2000. p. 185

inclusive cambiar la historia⁴⁷. No se trata de un oficio, como fue pensado en un inicio en el que se le disminuyó a la categoría de técnica. Tiene un carácter testimonial e histórico, lo cual le confiere una tarea en el imaginario individual y colectivo.

Sin embargo, entre las dificultades que surgen al querer fijar los márgenes de la fotografía documental destaca la constante apertura al cambio de este género. Por ejemplo, en el periodo entre guerras y después de la Segunda Guerra Mundial, los fotógrafos documentalistas con fuerte interés social abundan⁴⁸; varias décadas más tarde Lee Friedlander⁴⁹ y Nan Goldin⁵⁰ (1953) describen tendencias mucho más contemporáneas y sofisticadas en las que el documentalismo fotográfico se vuelve más personal e intimista. Sus fronteras se dilatan para orientarse más hacia las artes plásticas. El fotógrafo se vuelve parte más influyente en sus imágenes que los mismos fotografiados y es que "(...) la fotografía documental ofrece la posibilidad de hacer coincidir los dos polos de la fotografía: la información y la expresión"⁵¹. En Latinoamérica también encontramos manifestaciones de fotografía documental que se funden con la sensibilidad personal del fotógrafo y que dan como resultado trabajos intimistas, tal es el caso del chileno Sergio Larrain (1931), del mexicano Pablo Ortiz Monasterio (1952) y del español-mexicano Pedro Meyer (1935), entre muchos otros. La razón por la que estos proyectos son considerados documentales es porque trabajan temas que tienen que ver con la fragilidad de las relaciones humanas y la creciente deshumanización del individuo en la sociedad contemporánea, -provocados por el asilamiento, la sociedad de

⁴⁷ La cobertura documental que se hizo de los conflictos de Bosnia en el 91 y Ruanda en el 94 (por nombrar a unos pocos), sensibilizó a la opinión pública de diversos países para que exigieran a sus gobiernos acciones sobre los atropellos que se cometieron en cada uno de estos conflictos.

⁴⁸ Se ha hecho de uso común denominar a este tipo de fotógrafos como *concerned photographers*. El término proviene de dos libros editados por Cornell Capa, hermano de Robert Capa y también miembro de Magnum que en 1968 y 1992 publicó *The Concerned Photographer* y *The Concerned Photographer II* respectivamente. En los libros se encontraba un tipo de fotografía con fuerte compromiso social.

⁴⁹ FRIEDLANDER, Lee. *Lee Friedlander: portrait self*. San Francisco: Distributed Art Publishers; Fraenkel Gallery, 1998. 102 p.

⁵⁰ GOLDIN, Nan. *The other side*. Zurich: SCALO, 2000. 143 p.

⁵¹ MRAZ, John. *Op.cit.* p. 144

consumo e inclusive la depresión-, todo desde una perspectiva personal, recurriendo también a los individuos que los rodean, como familiares y amigos cercanos, tal como lo hace Nan Goldin en *The ballad of sexual dependency*⁵².

Surgen de esta manera sub definiciones que se aplican principalmente a la práctica y a las características de cada proyecto: Fotografía documental social, fotografía popular, fotografía introspectiva. Todas ellas chocando, mezclándose y conjugando dentro de la fotografía documental.

1.1.3. La fotografía documental social popular.

Tal como hemos visto, dentro la fotografía documental han surgido expresiones de diversa índole, una de éstas es la fotografía documental social; un género en el que se alojan las manifestaciones más comprometidas y exitosas del documentalismo fotográfico. Nace de la necesidad de los fotógrafos de participar activamente en la vida pública y de elevar el nivel de la fotografía a un medio de comunicación, e inclusive de manipulación, para la intervención social en situaciones en donde se comete alguna injusticia o donde hay un problema social. “Social documentary photography offers the future a view of the past and a voice to the dispossessed. It bears witness in an age when publications turn toward entertainment and celebrity photography and when individual expression is often drowned out by huge media companies”⁵³. Aquí podemos identificar el imperativo moral y el compromiso del fotógrafo por trabajar proyectos que tengan relación directa con la reivindicación social de los que no tienen la posibilidad de elevar sus quejas.

Su carácter moral, humanista y artístico despierta, inclusive hoy, una gran afición de parte de muchos fotógrafos profesionales. Las agencias de fotografía más importantes, Magnum, Gamma, Sigma y Black Star, dedican o han dedicado gran parte de su presupuesto a proyectos de fotografía documental

⁵² GOLDIN, Nan. *The ballad of sexual dependency*. New York: Aperture, 1996. 147 p.

social. No se debe confundir sin embargo que el valor artístico de algunas obras del fotodocumentalismo social lo eleven por encima de lo documental; puesto que el género no está orientado a cumplir con una tendencia estética determinada sino con una tarea humanista:

El hecho de que un número muy elevado de fotografías documentales ingresen a las colecciones de museos y que incluso sean comercializadas (...) no debería ser interpretado como que determinadas obras documentales se han convertido en arte, sino que lo artístico es parte intrínseca de ese género y que por lo tanto no constituye un agregado destinado a jerarquizarlo⁵⁴.

Inclusive hay críticos que ven en este acercamiento entre fotodocumentalismo y arte una razón para desestimar y rebajar este tipo de fotografía: “Documentary photographers, severe critics said, are voyeurs who profit from the misery of the poor by stealing and prettifying their visages, then parading them in exhibitions for the privileged”⁵⁵. Esta es sin duda una afirmación polémica dado que la fotografía documental es, por un lado, un medio para entender nuestro tiempo y los problemas sociales que en éste se dan; y por el otro, una fuente de obras de valor estético imperecedero. La fotógrafa Mary Ellen Mark (1940) encuentra una justificación práctica en los montajes y exposiciones. Para ella, se trata del principal medio de difusión de la fotografía documental en la actualidad: “Exhibitions and books are the primary way to be aware of documentary work. When I began to take pictures, my inspiration were the many memorable documentary essays I saw in magazines. Now we all must work more independently to produce books and exhibitions”⁵⁶.

⁵³ LIGHT, Ken. “Afterword. Witness in Our Time”. En: *Witness in our time*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 2000. p. 188

⁵⁴ BÉCQUER, Amado. *Fotografía Documental* [en línea]. HTML. [Buenos Aires, Argentina] Foto Mundo [ref. del 26 de abril del 2006]. Disponible en Web: <<http://www.fotomundo.com/index.php?y=notas2&id=797>>

⁵⁵ TREMAIN, Kerry. *Op.cit.* p. 7

⁵⁶ LIGHT, Ken. “Mary Ellen Mark. Streetwise Photographer”. En: *Witness in our time*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 2000. p. 83

Retomando la delimitación del género, Sousa define el documentalismo social como la forma más común de fotodocumentalismo, que, “intenta abordar (...) tanto temas (...) humanos como el significado que cualquier acontecimiento pueda tener para la vida humana, o aquellas situaciones que se desarrollan en la superficie de la Tierra y afectan a la convivencia del Hombre”⁵⁷. Esta definición, globalizante pero a la vez astringente, supone no solo que la fotografía documental social está al servicio del ser humano individual sino también colectivo; “es la documentación de las condiciones y del medio en el que se desenvuelve el hombre, tanto en forma individual como social y, en ese sentido, su nivel de complejidad es muy profundo”⁵⁸. Es sobre esta última definición de fotografía documental, y sobre su posterior esclarecimiento, que abordaremos la experiencia que compete a este trabajo.

Lo visto hasta ahora nos presenta a la fotografía documental como un género que incluye muchas expresiones con fronteras muy delgadas entre ellas. Por eso es necesario ceñir más el espectro. Es necesario que hagamos esta delimitación desde diversos puntos de vista dado que los sub géneros de la fotografía documental comparten características que pueden agruparse en distintos planos. No podemos definir a la fotografía documental social desde un plano, por ejemplo el formato, dado que dicha característica no es excluyente sino todo lo contrario; por eso se requiere de un análisis desde diferentes perspectivas.

1.1.4. Acercamiento teórico de las tres perspectivas.

Debido a la generalidad en las definiciones de fotografía documental social que hemos visto con anterioridad y a la gran variedad de trabajos fotográficos que los historiadores han agrupado bajo ese título, se hace necesario, para establecer diferencias y características representativas de este género, recurrir a los diferentes elementos que intervienen dentro de un proyecto o trabajo fotográfico. Se debe observar desde varias perspectivas.

⁵⁷ SOUSA, Jorge Pedro. *Loc.cit.*

Establezcamos primero lo que entra en juego, por un lado está el fotógrafo, el creador de las imágenes, quien realiza el proyecto fotográfico. Luego está la fotografía en sí, la selección de imágenes que el fotógrafo ha decidido mostrar. Finalmente está el público, que son las personas que ven las fotografías. Estos tres elementos podrían utilizarse para analizar un trabajo fotográfico desde innumerables posiciones, podría tomarse al fotógrafo desde la sociología o la psicología para establecer patrones de conducta que delimiten el comportamiento de un fotógrafo documental, o podría analizarse la fotografía en sí desde la semiótica para llegar a las características de lo documental. Pero, ¿qué pasaría si analizamos fotógrafo, fotografía y público enfocándonos en la acción propia de cada uno?

El fotógrafo lleva a cabo una metodología para la consecución de sus fotos. Las fotografías transmiten un mensaje. El público mira y reacciona frente a las fotografías, se produce un efecto. El fotógrafo y la metodología, la fotografía y el mensaje, el público y el efecto, éstas son las relaciones que vamos a tomar para establecer las características de la fotografía documental social. Este acercamiento teórico tiene su base en la comunicación como ciencia, ya que puede leerse como un análisis desde tres elementos⁵⁹: el emisor, el mensaje y el receptor.

Fotógrafo y método: La primera perspectiva incluye todas aquellas características que se pueden atribuir al fotógrafo en relación al método de trabajo que lleva a cabo, desde el momento de la concepción del tema hasta la toma misma de las fotografías (preparación, investigación, contacto con el tema a fotografiar), además de todas aquellas cualidades relativas al fotógrafo

⁵⁸ BÉCQUER, Amado. *Op.cit.*

⁵⁹ De esta manera se inscribe también dentro del esquema más general de la teoría de la comunicación en donde se identifican estos tres elementos además del medio. Para la utilidad de este trabajo no es necesario evaluar el medio dado que ha quedado implícito que se trata de la fotografía (una imagen fija), su inclusión en el análisis no excluye ni involucra características nuevas a un género determinado.

(origen profesional, tendencia estética en la que está involucrado y actitud ideológica frente a su producción).

De la perspectiva de la **fotografía y mensaje** tomaremos el tema que tratan las imágenes o proyecto fotográfico. También veremos el espacio en el que son mostradas, para delimitar su competencia a un género determinado (como puede ser la fotografía de prensa, que requiere publicarse en un medio periodístico para adquirir tal denominación).

En la perspectiva del **público y efecto** tomaremos aquellas manifestaciones que se dan en el público -ya sea éste el grupo especializado de la fotografía, el gremio de profesionales de la fotografía o el público en general- cuando se les confronta con las imágenes o proyecto fotográfico: ¿Qué valoración le dan?, ¿qué los motiva a hacer?.

De acuerdo a esto, las características del fotodocumentalismo social o fotografía documental social según este acercamiento teórico son:

a. Con relación al fotógrafo y método:

1. El fotógrafo trabaja en función de proyectos previamente analizados y en los que ha realizado algún tipo de investigación.
2. El fotógrafo tiene cierto conocimiento e intención relacionado a un tema en particular. Dicha intención tiene que ver con cierta ideología.
3. El fotógrafo se maneja dentro del axioma ético de la no manipulación de las situaciones fotografiadas.
4. El fotógrafo busca un tema que tiene como escenario general un problema social en distinto nivel de deterioro.

b. Con relación a la fotografía y mensaje:

1. Las imágenes no son presentadas, necesariamente, en medios periodísticos.
2. Las imágenes muestran a la persona humana, individual y colectiva.

c. Con relación al público y efecto:

1. Algún sector del público⁶⁰ le otorga un carácter imperecedero a las imágenes ya que, si bien trata temas determinados, hacen referencia a temas universales como la pobreza, la injusticia social, entre otros.
2. Algún sector del público se ve motivado a reflexionar y/o intervenir en temas sociales.
3. Algún sector del público le otorga valor artístico a las imágenes.

Estas características son imprescindibles para que una fotografía pertenezca al género del fotodocumentalismo social. Por otro lado, tomando como referencia el trabajo de Manguel, podemos establecer que la fotografía documental social también cumple con ser testigo, reflejo y memoria.

La fotografía documental social como testigo, es aquella en la que todos los problemas que afligen las sociedades pasadas y contemporáneas se acumulan para formar una iconografía compartida. De esta manera en el futuro se podrán revisar dentro de los procesos de comunicación cotidianos. Nunca más, después de haber visto los trabajos de Diane Arbus⁶¹ con trasvetis y discapacitados, o de Eugene Smith en la Segunda Guerra Mundial, se ve a la marginalidad o la miseria humana como sucesiones aisladas y abstractas.

Hacer una lectura de la fotografía documental social como reflejo permite entender por qué los fotógrafos elaboran temas basados en preocupaciones personales y enfocados a crisis sociales. Esto refleja un entendimiento de este tipo de fotografía como un medio para acercarnos a nuestra propia imagen, a nuestro propio reflejo. “Todo retrato es en cierto sentido un autorretrato que refleja a quien lo mira. Como *el ojo no se sacia en ver*. Introducimos en todo retrato nuestras percepciones y experiencias. En la alquimia del acto creador,

⁶⁰ Se trata de algún sector del público y no de todo el público porque, tal como hemos visto en páginas anteriores, la lectura que hace cada individuo de una imagen depende de varios factores, que Barthes llamaría históricos y que Manguel consideraría circunstanciales. Para efectos de este acercamiento teórico basta que un sector del público le otorgue ciertas características para que un proyecto fotográfico sea considerado documental.

todo retrato es un espejo”⁶². La fotografía social documental deja que la sociedad se vea tal cual, provoca una reacción, genera discusión, asienta posiciones. Al vernos, al ver una parte de lo que nos constituye como grupo, se encuentra la posibilidad de actuar. “Para poder saber con objetividad quiénes somos, tenemos que vernos por fuera de nosotros mismos, en algo que contenga nuestra imagen pero que no haga parte de nosotros”⁶³.

Entender el fotodocumentalismo social como memoria surge de la edificación de monumentos, situaciones extremas en las que, para sobrevivir, el colectivo interioriza imágenes que, como la fotografía *Madre Emigrante* (California, 1938) de Dorotea Lange (1895 – 1965), son utilizadas para recordar momentos de extremo sacrificio y estoicidad. “Tenemos que recordarlo porque aconteció, sencillamente”⁶⁴, sentencia Manguel en relación al Holocausto y al monumento que Peter Eisenman diseñó en la ciudad de Berlín. De la misma manera las imágenes de la Farm Security Administration, del Photo League y de muchos otros fotógrafos documentales nos recuerdan momentos importantes que sucedieron en la historia.

Otras lecturas de las fotografías pertenecientes al género documental social pueden hacerse, pero estas tres son las que hemos considerado más importantes. Son aquellas que, reunidas en torno a un proyecto fotográfico, le confieren la categoría de documental social y se manifiestan como un complemento retórico a la metodología de las tres perspectivas.

1.2. Antecedentes del fotodocumentalismo social.

Una vez definido el fotodocumentalismo social podemos revisar algunas expresiones de este género a través de la historia de la fotografía.

⁶¹ ARBUS, Diane. *Diane Arbus*. New York: Aperture, 1972. 95 p.

⁶² MANGUEL, Alberto. *Op.cit.* p. 175

⁶³ *Ibid.* p. 183

1.2.1. Antecedentes en el mundo.

Tal como mencionamos en la primera parte de este capítulo, existe una serie de investigaciones histórico-críticas de la fotografía con un acercamiento muy ordenado y organizado, en función de las diversas manifestaciones de la fotografía mundial. En referencia a esto mencionamos los trabajos de Jorge Pedro Sousa⁶⁵, Jean-Claude Lemagny⁶⁶, André Rouillé⁶⁷, Beaumont Newhall⁶⁸ y Michel Frizot⁶⁹. Estos trabajos han sido la principal fuente de referencia para los acápites del 1.2.1 al 1.2.3 puesto que dedican varios capítulos a la fotografía documental, analizando sus características y exponiendo las diversas manifestaciones de este género a través de la historia.

La primera conclusión que se desprende de la lectura de estas obras es que al inicio de la fotografía hubo algunos exponentes que compartieron características en común y desarrollaron algo que Sousa llama *proto fotodocumentalismo*. Las características de estos trabajos fueron su agudeza en la búsqueda de exaltaciones nacionalistas y justificaciones colonialistas, la inexactitud en la representación de lo documentado y su subyugación frente al fotoperiodismo de guerra -que acaparaba la atención de la prensa-. Además, el uso de la herramienta fotográfica aun no trascendía su propio medio, el registro era etnográfico, manipulado y sesgado.

Como ejemplos del *proto fotodocumentalismo* están las imágenes de África y Oriente de mediados del siglo XIX, hechas por innumerables viajeros europeos, y el registro de la conquista del oeste americano de fines del siglo XIX, realizadas principalmente por el norteamericano William Henry Jackson (1843 – 1942) -famoso también por sus fotografías del Parque Nacional de

⁶⁴ *Ibid.* p. 276

⁶⁵ La *Historia Crítica del Fotoperiodismo Occidental* es una de las primeras obras de historia de la fotografía periodística traducida al castellano. SOUSA, Jorge Pedro. *Op.cit.*

⁶⁶ LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLÉ, André. *Op.cit.*

⁶⁷ André Rouillé es catedrático de la Universidad de París, en el 2007 visitó Lima en el marco del VI Festival Internacional de Fotografía Mirafoto 2007.

⁶⁸ NEWHALL, Beaumont. *Op.cit.*

⁶⁹ En *The New History of Photography* Michel Frizot reúne a varios teóricos de la imagen para elaborar una discusión de la fotografía desde sus distintos géneros. FRIZOT, Michel. *Op.cit.*

Yellowstone-, el escocés Alexander Gardner (1821 – 1882) – quien trabajó para el famoso fotógrafo norteamericano Mathew Brady (1823 – 1896) - y el también norteamericano Timothy O’Sullivan – quien a su vez fue empleado de Gardner-; estos dos últimos también famosos por publicar la primera colección de fotografías de la Guerra Civil Norteamericana.

Frizot y Newhall recogen también lo realizado a fines del siglo XIX e inicios del XX, específicamente los trabajos de dos retratistas etnográficos de la época, los norteamericanos Edward S. Curtis (1868 – 1952) y Adam Vroman (1856 – 1916), quienes registraron a los indígenas americanos ambos con una tendencia paternalista y romántica. Algunos críticos norteamericanos sostienen que: “Edward Curtis portraits, as well as pictures by lesser-known photographers (treated) American Indians with dignity”⁷⁰. Sin embargo, el ambiente místico y ceremonial que Curtis promovía mediante el montaje y puesta en escena de sus fotografías, deja un halo de falsedad y duda sobre la fidelidad de las costumbres y real actitud del indígena norteamericano.

Sousa, por su parte, recoge otros trabajos menos conocidos pero igual de importantes para los orígenes del fotodocumentalismo, como lo hecho por el italiano Carlo Ponti (1823 - 1893), conocido por inventar el megaletoscopio, y sus fotografías de las calles y mercaderes de Venecia; el sacerdote Brown (1880-1960), un jesuita que fotografió Irlanda en 1897; Sir Benjamin Stone (1838 – 1914), un parlamentario inglés que documentó las antiguas tradiciones de Inglaterra; Ernest James Bellocq (1873 – 1949), quien a comienzos del siglo XX fotografió la cultura social de las prostitutas de New Orleans; el periodista inglés Henry Mayhew (1812 – 1887), quien a partir de los daguerrotipos de Richard Beard (1801 – 1885) publicó en 1861 cuatro fascículos ilustrados llamados *The London Labour and the London Poor*, según Sousa “uno de los primeros británicos en percibir los procesos de la industrialización [europea]”⁷¹.

⁷⁰ BENDAVID-VAL, Leah, *et.al. In Focus. National Geographic Greatest Portraits*. Washington, D.C.: National Geographic Society, 2004. p. 48

⁷¹ SOUSA, Jorge Pedro. *Op.cit.* p. 67

En dichos fascículos se mostraba a los personajes más pobres de la sociedad londinense de mediados del siglo XIX, prostitutas, ladrones y comerciantes de carne de perro y gato.

En la bibliografía revisada todos coinciden en señalar el trabajo de Roger Fenton⁷² (1819 – 1869) y James Robertson (1813 – 1888) en la Guerra de Crimea, y de Mathew Brady y Alexander Gardner en la Guerra de Secesión Norteamericana, como los primeros acontecimientos de carácter social que fueron cubiertos casi masivamente y que en el caso de la fotografía de Brady “tuvieron gran influencia sobre la opinión del público”⁷³. Si bien la fotografía de guerra ha devenido en un sinónimo del fotoperiodismo, estas dos primeras experiencias demostraron cómo las imágenes poseen la fuerza para persuadir y cambiar la opinión de la gente; cómo ciertos temas, tratados adecuadamente, tienen un fuerte impacto en los espectadores. A partir de ese momento no hubo guerra que no fuera cubierta con imágenes.

1.2.2. Los primeros fotógrafos documentalistas.

Desde fines del siglo XIX y hasta la segunda década del XX, John Thomson (1837 – 1921), Jacob Riis (1849 – 1914), Eugene Atget (1857 – 1927), Heinrich Zille (1858 – 1929), August Sander (1876 – 1964) y Lewis Hine (1874 – 1940) consolidan la fotografía de la cultura social, aquella en la que la intención del fotógrafo por retratar a los pobres, marginados y desposeídos aspira a provocar una reflexión en los espectadores. Con ellos quedan fundadas las bases del fotodocumentalismo social contemporáneo. Es así que en la primeras décadas del siglo XX la fotografía documental adquiere su verdadera dimensión social; el apogeo de las revistas ilustradas, el desarrollo de nuevas tecnologías y la aparición de ideologías de izquierda (y su constante enfrentamiento a otras corrientes del pensamiento) confluyen para que personas de diversos orígenes encuentren en el fotodocumentalismo una forma de expresión coherente con

⁷² Considerado por Erika Billeter como el primer fotógrafo documental de la historia de la fotografía.

⁷³ SOUSA, Jorge Pedro. *Op.cit.* p. 48

sus metas. En los años de la Gran Depresión norteamericana (1929 - fines de los años 30), dos esposos, Otto y Hansel Mieth, retrataron el trabajo diario de recolectores de algodón y de familias caídas en desgracia. Cabe resaltar que esta era una situación en la que ellos estaban inmersos también. En palabras de Hansel Mieth:

It was during the Depression that we came to America, and we knew that the Depression couldn't last forever. (...) Otto said we must record the situation now –all the people who have no homes, who have no roofs over themselves, who have dishes and (...) nothing to cook, and who are on the road. We were in the same position as these people then⁷⁴.

Otro de los antecedentes importantes es el de la *Resettlement Administration* en Estados Unidos que en 1935 cambia su nombre al de *Farm Security Administration* (FSA) y que dirige un proyecto fotográfico llamado *Farm Security Administration Photographic Corps* (1935-1942). Este fue un movimiento nacido desde el gobierno para registrar la implementación del New Deal en el ámbito de la agricultura. Fue dirigido por Roy Stryker (1893 – 1975) y contó en sus filas con fotógrafos como Walker Evans (1903 – 1975), Carl Mydans (1907 – 2004), Russell Lee (1903 – 1986), Ben Shahn (1898 – 1969), Arthur Rothstein (1915 – 1985), Marion Post Wolcott (1910 – 1990), Jack Delano (1914 – 1997), John Vachon (1914 – 1975), Gordon Parks (1912 – 2006) - quien fotografió la vida los negros en la sociedad estadounidense- y Dorotea Lange (1895 – 1965), quien más adelante capturó de manera independiente el trabajo de los granjeros sureños.

A pesar de que su trabajo se usó instrumentalmente para respaldar objetivos gubernamentales, “se convirtió en un importante arma para despertar las conciencias sociales, debido a algún sentido crítico y denunciante que (...)

⁷⁴ LIGHT, Ken. “Hansel Mieth. The Depression and the Early Days of Life”. En: *Witness in our time*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 2000. p.18

algunos fotógrafos, como Evans o Lange, le dieron”⁷⁵. Lamentablemente muchas de las imágenes se usaron únicamente para ilustrar textos tal como pasa en el libro *Forty Acres and Steel Mules* de Herman C. Nixon, publicado en 1938 por la Universidad de Carolina del Norte en donde aparecen entre 5 y 6 fotografías de la FSA por página, en una evidente apropiación e instrumentalización de las fotografías para respaldar el texto. Otra de las principales críticas al proyecto es el poco y casi inexistente registro de los negros y los blancos pobres del sur de los Estados Unidos. Sin embargo, es con la FSA que se rompe definitivamente “la idea de que la función [del documentalismo] no es más que testimoniar, rompiendo amarras, rutinas y convenciones”⁷⁶. Tanto Lange y Evans supieron darle un estímulo más atrevido a sus imágenes, hecho que les causó varios problemas con Striker, conocido por su autoritarismo y fidelidad al proyecto gubernamental.

La conclusión final que se desprende de las imágenes de la FSA tiene varias lecturas, la gran mayoría de autores encuentran que se trató de “un retrato algo estereotipado y simplificador de la América profunda y sus habitantes”⁷⁷. Ian Jeffrey, por su parte, sostiene que “Their problem was ideological, for in recording farm life like they were recording a class and an activity fundamental to the idea of American Civilization”⁷⁸. Lo innegable es que las imágenes de la FSA significaron un gran desarrollo para el fotodocumentalismo pues se trató de uno de los primeros proyectos que utilizó la fotografía para resaltar ciertos aspectos de la sociedad, su inmensa difusión en revistas y periódicos conmovieron y movilizaron a la sociedad norteamericana para alcanzar una meta común, salir de la situación de crisis que los agobiaba. Si bien esto se logró con representaciones llenas de esperanza y estereotipadas, en desmedro de realidades ignoradas como los suicidios, el desempleo y la degradación a la

⁷⁵ SOUSA, Jorge Pedro. *Op.cit.* p. 128

⁷⁶ *Ibid.* p. 113

⁷⁷ *Ibid.* p. 133

⁷⁸ JEFFREY, Ian. “The Way Life Goes”. En: FRIZOT, Michel. *The New History of Photography*. Köln: Könemann, 1998. p. 523

que habían llegado miles de ciudadanos, hay que rescatar el importante papel que jugó la FSA en la consolidación de la fotografía documental social como una herramienta de comunicación eficaz.

En la misma época Margaret Bourke-White (1904 – 1971), fotógrafa norteamericana famosa por su trabajo en la revista Life y por sus fuertes tendencias sociales colaboró en la publicación de *You have seen their faces*, editada en 1937 por la Universidad de Georgia. El libro fue escrito por Erskine Caldwell, su esposo en ese entonces, y fue el resultado de un viaje de 18 meses por las zonas más pobres del sur de los Estados Unidos para registrar la explotación de los granjeros arrendatarios.

También destaca el Photo League, formado en New York en 1936, un movimiento de fotógrafos más radicales que retrataban al hombre común de manera más espontánea delineando un estilo documentalista que duraría varios años más. Walter Rosenblum (1919), uno de sus miembros más importantes, define así a sus colegas: “Many of us were motivated also by our political allegiances (...) however, the policy at the League was to keep political beliefs out of official League Matters (...) many League members were politically involved”⁷⁹.

Las imágenes urbanas y rurales de personas en espacios de trabajo y en el día a día las muestran en actividad y vivas a pesar de las condiciones que las rodean. Además de Rosenblum destacan Paul Strand (1890 – 1976), Aaron Siskind (1903 – 1991) -quien llevó a cabo un proyecto de la comunidad negra en Harlem-, Sol Libsohn (1914 – 2001), Sid Grossman (1913 – 1955), Harold Corsini (1919), Arthur Felling Weegee (1899 – 1968) y Max Yavno (1911 – 1985) cuyas fotografías de Los Ángeles vieron la luz en el libro *The Los*

⁷⁹ LIGHT, Ken. “Walter Rosenblum, Lewis Hine, Paul Strand, and the Photo League”. EN: *Witness in our time*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 2000. p. 32

*Angeles Book*⁸⁰. Las imágenes de los miembros del Photo League eran hechas en la calle, en centros de trabajo y espacios vivos de los Estados Unidos. Es en medio de este clima de efervescencia por la fotografía documental que nace la agencia Magnum, producto de la amistad de cuatro fotógrafos que se conocieron durante la Guerra Civil Española. Los miembros fundadores fueron Robert Capa (1913 – 1954), Cartier Bresson (1908 – 2004), George Rodger (1908 – 1995) y David Chim Seymour (1911 – 1956) quienes en 1947 decidieron fundar una agencia en la que el fotógrafo tuviera una total y completa independencia sobre su trabajo. La importancia de Magnum radica en el protagonismo del fotógrafo y su capacidad de decisión sobre la edición final de las imágenes, una prerrogativa que hasta ese entonces era de los editores de las revistas; con esta agencia el fotógrafo asume la responsabilidad del contenido y la orientación que tendrá el mismo.

Pero el trabajo de Magnum no hubiera sido reconocido de no haber existido revistas como la francesa Vu (1928-1938) y las norteamericanas Life (fundada en 1883 y reinventada en 1936 por Henry Luce quien la convirtió en una revista de fotoperiodismo) y Look (1937-1971), ambas de suma importancia para la fotografía documental. En sus páginas se daba cobijo a temas sociales tratados desde la fotografía y para la fotografía.

Otro de los proyectos de fotografía documental social es el de fotógrafos obreros de Alemania entre los años 1924 y 1933. A finales de los años 20 el partido comunista de Alemania había invertido esfuerzos para que los trabajadores utilizaran la fotografía como una herramienta ideológica. Así surgen movimientos como el Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands (Asociación de Fotógrafos Obreros Alemanes) que permitía el acceso de sus miembros a los laboratorios y equipos comprados de manera comunal. Las fotografías hechas por este grupo fueron publicadas en el periódico Der Arbeiter Fotograf (El trabajador fotógrafo, 1926-33) y en la revista Arbeiter

⁸⁰ SHIPPEY, Lee. *The Los Angeles Book*. Boston: Houghton Mifflin, 1950. 117 p.

Illustrierte Zeitung (conocida también como AIZ, 1925-33) –ambos creados y publicados por Willi Münzerberg- en donde se muestran las condiciones de trabajo y el tipo de vida que llevaban los obreros alemanes y sus familias. Su principal objetivo: “to serve a radical function in both the class war and the struggle against fascism”⁸¹. En la práctica “las fotografías de los fotógrafos obreros eran raramente utilizables y, en su conjunto, de calidad bastante más mediocre que las de los fotógrafos de prensa”⁸². Casi siempre terminaron siendo usadas por John Heartfield, uno de los principales colaboradores de AIZ, quien elaboraba los fotomontajes que se publicaban mensualmente. Este grupo llega a su fin con el arribo de Hitler al poder.

1.2.3. Fotodocumentalismo moderno: 1950 en adelante.

A partir de mediados del siglo XX la fotografía documental adquirió nuevos matices. El término *documentalismo* se empezó a usar más frecuentemente dentro del círculo de profesionales de la fotografía para referirse al trabajo de la FSA, el Photo League, Lewis Hine y Jacob Riis. A fines de los 50 e inicios de los 60 el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), preocupado por ordenar de alguna manera su abundante colección de fotografías, integra la metodología de Peter Galassi, curador en jefe del departamento de fotografía del MOMA, para dividir el erario entre fotografía documental y fotografía artística. En suma, hubo una mayor conciencia de que la fotografía tenía diversas catalogaciones y que no se podía encajonar la producción de un fotógrafo de acuerdo a etiquetas, con esto se empieza a pensar en la fotografía de autor y en administrar las colecciones de manera más flexible.

En 1955 Edward Steichen, director de fotografía en el MOMA, inauguró *The Family of Man*, una exposición que contaba con 503 fotografías cuyo objetivo era “mostrar que (...) todos los seres humanos son iguales y deben gozar de la

⁸¹ SEWARD, Keith. *Camera as Weapon: Worker Photography Between the Wars* [en línea]. HTML. Artforum, enero 1993 [ref. del 13 de mayo del 2006] Disponible en Web: <http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n5_v31/ai_13929266/print>

⁸² GROSS, Babette. *Willi Münzemberg, a Political Biography*. East Lansing: Michigan State University Press, 1974. p. 163

misma dignidad”⁸³. Esta tendencia -que se expresa en casi todas las artes- se vio influenciada directamente por la experiencia de la Segunda Guerra Mundial, la posibilidad de otro conflicto a esa escala, la guerra fría y el estado de tensión permanente que se vivía en el mundo. La fotografía documental adquirió conciencia de ello y las expresiones de ese entonces, representadas por el trabajo de las agencias, buscaron difundir también ese mensaje. Magnum, Reuters y Associated Press publicaron frecuentemente reportajes en revistas como LIFE y Look – que eran eminentemente foto documentales- y en otras revistas más foto periodísticas como Picture Post, Paris Match, Fortune y Der Spiegel. Frente al auge de las agencias y del trabajo documental surgieron nuevas tendencias, más abstractas y conceptuales, que Sousa define como “fotografía de libre expresión”⁸⁴.

En 1964 el fotógrafo Matt Herron dirigió un proyecto documental para registrar el movimiento de derechos civiles norteamericanos. La idea de dicho trabajo era reproducir con la misma intensidad que la FSA el clima de racismo y segregación que se vivía en ese entonces. Su nombre oficial fue Proyecto Documental del Sur y cubrió la vida rural de los estados negros del sur norteamericano (Mississippi, Alabama y Georgia). Otro proyecto documental de gran importancia se dio en 1970 y se llamó DOCUMERICA, estuvo dirigido por Gifford Hampshire y buscó registrar los cambios ambientales sucedidos en los Estados Unidos.

Es importante también el trabajo de la norteamericana Diane Arbus (1923-1971), retratista con una importante producción de imágenes de la subcultura norteamericana urbana: prostitutas, travestis, enfermos mentales, nudistas y toxicómanos. Su tratamiento temático influyó en algunos de los fotógrafos documentales contemporáneos más importantes. Mary Ellen Mark (1940), por ejemplo, evoca esta orientación hacia los más desvalidos en su trabajo con

⁸³ SOUSA, Jorge Pedro. *Op.cit.* p. 171

adictos a la heroína en Inglaterra, prostitutas en la India y adolescentes vagabundos en Seattle. Eugene Richards, otro de los fotógrafos más importantes de nuestros tiempos, refleja también la poderosa influencia de Arbus. La pobreza y la marginalidad son el tema fundamental de sus libros *Below the line* y *Cocaine True, Cocaine Blue*. En la década de los 70 fue el autor de uno de los reportajes más impresionantes sobre el cáncer de mama en el que su propia esposa fue la protagonista. Además está Bruce Davidson (1933), otro fotógrafo seducido por los personajes más oscuros de las urbes, quien a partir de la década de los 50 registra la vida en Harlem.

En los últimos años destacaron las publicaciones *Outtakes* y *Reportage* fundadas por Peter Howe y Colin Jacobson respectivamente. Ambas revistas nacieron con la intención de difundir trabajos fotográficos documentales en los que el fotógrafo tuviera completa libertad para la presentación y orientación de las imágenes. *Ottakes* se dejó de publicar en 1995 y *Reportage* en el 2000, como consecuencia de la creciente falta de interés por los temas sociales que se viene dando en los medios de comunicación. Sin embargo *Reportage* ha continuado vigente a través de su sitio web⁸⁵, brindando un espacio de difusión importante.

La norteamericana Susan Meiselas (1948) merece un punto aparte ya que su trabajo es el ejemplo de cómo un mismo fotógrafo ha pasado por varios estilos, todos ellos dentro del ámbito documental. Reconocida mundialmente por su registro de las guerras civiles en Nicaragua y en El Salvador, y los refugiados en Irán, pasó de ser una fotógrafa orientada al registro de eventos históricos a una fotodocumentalista experimental, tal como se aprecia en su libro *Pandora's Box*⁸⁶, en el que se sumerge en el mundo de los clubes sexuales de dominación en Manhattan.

⁸⁴ *Ibíd.* p. 144

⁸⁵ <http://www.reportage.org/>

⁸⁶ MEISELAS, Susan. *Pandora's Box*. Londres: Trebruk Publishing, 2001. 92 p.

En África destaca el trabajo de Peter Magubane (1932), fotodocumentalista sudafricano de raza negra que registró por varias décadas el apartheid en su total dimensión. Dado el tono de denuncia de sus imágenes sufrió de una persecución política que lo llevó varios años a la cárcel, además de la censura y prohibición de su trabajo como fotógrafo. La suya es una visión que se involucra y toma parte, tal como casi todas las manifestaciones de fotodocumentalismo social contemporáneo. Otros ejemplos en el mismo sentido son los trabajos de Earl Dotter (1943) en las minas de carbón norteamericanas y su esfuerzo por poner de manifiesto los problemas de salud y las condiciones de trabajo de los mineros; el checo Antonin Kratochvil (1947) y su impresionante registro de la Europa post comunista en el que destaca su posición de crítica por la situación de control y manipulación a la que habían sido sometidos los países de Europa del Este; la norteamericana Donna Ferrato (1950), con su proyecto sobre violencia familiar en Estados Unidos, en particular con los grupos sociales de clase media baja; Joseph Rodríguez (1951) y su trabajo con las pandillas de Harlem⁸⁷ y Los Ángeles⁸⁸ en el que se observa el día a día de jóvenes pandilleros y sus familias en un ambiente de violencia que afecta sus vidas; y la india Dayanita Singh (1961), alumna de Mary Ellen Clark, que en la década de los ochenta se dedicó a retratar India desde una perspectiva más profunda, evitando los típicos estereotipos de un país místico y con una visión mucho más orientada al registro de la pobreza y la situación de los menos favorecidos.

1.2.4. Antecedentes en América Latina.

En América Latina el fotodocumentalismo social se ha manifestado de diversas maneras. La historia de nuestro continente ha estado marcada por la violencia

⁸⁷ RODRIGUEZ, Joseph. *Spanish Harlem*. Washington, D.C. : National Museum of American Art, 1994. 186 p.

⁸⁸ RODRIGUEZ, Joseph. *East Side Stories: Gang Life in East LA*. New York: Powerhouse Books, 1998. 101 p.

política, las dictaduras, las revoluciones populares, la pobreza y la injusticia social; todas estas características generalmente han convergido en una creciente intervención y aparición en la escena pública por parte de los grupos sociales más marginados. Desde su llegada al continente la fotografía ha registrado estos eventos con distintas intenciones. No por nada los editores de Lunwerg manifiestan en el libro *Canto a la Realidad*, en relación a la fotografía latinoamericana, que “la diversidad de países que forman la América Latina comporta, asimismo, diferencias conceptuales y necesidades de comunicación, sujetas muchas veces, desgraciadamente, a la denuncia social”⁸⁹. Es de esta publicación, elaborada por Érika Billeter, y del libro *Mapas Abiertos*⁹⁰, del español Alejandro Castellote, que hice un compilado de las manifestaciones de fotografía documental en América Latina, la misma que sirvió para elaborar los acápites del 1.2.4 al 1.2.8. Cabe decir que a los fotógrafos mencionados por Billeter y Castellote he agregado un grupo de exponentes de la fotografía documental que, por su reciente aparición, no han sido tomados en cuenta por los dos autores.

Si bien existió una primera etapa de la fotografía documental en Latinoamérica en la que se repiten los mismos patrones que en el *proto fotodocumentalismo* (el registro de las ciudades y del campo, de las costumbres y el retrato en estudio), dichas fotografías tuvieron su propio lenguaje: hubo interés por el indígena y por las diversas actividades sociales que éste realizaba así como un afán por salir del estudio y encontrarse con la realidad de manera más directa. Lo cierto es que existió un afán de registrarlo todo por el mero interés de hacerlo, no existía todavía una verdadera conciencia social, por lo menos no en esta etapa, de mediados a fines del siglo XIX. Esto se debió principalmente a las limitaciones técnicas, los equipos eran aun muy pesados y grandes para

⁸⁹ BILLETER, Erika. *Canto a la Realidad. Fotografía Latinoamericana 1860-1993*. Barcelona: Lunwerg, 1993. p. 12

⁹⁰ CASTELLOTE, Alejandro. *Mapas Abiertos: Fotografía Latinoamericana 1991-2002*. Madrid: Lunwerg, 2003. 341 p.

llevarlos por todos lados. Por ello la presencia del fotógrafo era evidente en cada imagen, haciendo difícil el encontrar espontaneidad.

Aquí destaca Marc Ferrez (1843 – 1923), uno de los más importantes fotógrafos brasileños de su época que registró a grupos indígenas con trajes típicos en su estudio, además de casi todos los acontecimientos importantes de la época, paisajes, esclavos y el trabajo en las minas de Minas Gerais. Él cubrió casi en su totalidad la iconografía de su tiempo; “sus fotografías nos muestran el entramado social de Brasil”⁹¹, sin embargo, a ojos de Billeter “se advierte claramente que Ferrez no asume todavía el compromiso social”⁹².

En 1860 en Lima se asentó el francés Eugène Courret (1841 – 1908?), quien registró en su estudio, fundado en 1864, los diversos estratos sociales de la ciudad, además de fotografiar en exteriores la arquitectura urbana. Otros fotógrafos importantes de la época son el colombiano Melitón Rodríguez (1875 – 1942) que también a fines del siglo XIX e inicios del XX se dedicó a hacer un registro de Medellín y sus habitantes; el mexicano Romualdo García (1852 - 1930), cuyo archivo “constituye un legado único sobre la situación social de Guanajuato entre 1900 y 1930”⁹³; y el argentino Fernando Paillet (1880 – 1967) quien salió del estudio para fotografiar a los artesanos de su natal Santa Fé. Otro de los estudios fotográficos que nos permite conocer la realidad de inicios del siglo XX es el de la familia Vargas en Arequipa, fundado en 1912. De las características que señala Billeter en *Canto a la Realidad*, se puede concluir que la importancia del trabajo del estudio Vargas no solo reside en lo bien conservado que se encuentra el archivo sino también en que a través de sus fotografías se puede ver una versatilidad muy prolífica que incluye intenciones experimentales a través del uso de la luz y tiempos de exposición largos para la fotografía nocturna.

⁹¹ BILLETER, Erika. *Op.cit.* p. 21

⁹² *Ibid. loc. cit.*

⁹³ *Ibid.* p. 26

A inicios del siglo XX empezaron a aparecer los fotógrafos que retrataban la población indígena con abierta simpatía y tratando de respetar su imagen sin los prejuicios de la cultura occidental. Uno de ellos es Hugo Brehme (1882 – 1954), un alemán que residía en México y que mantuvo uno de los más prestigiosos estudios fotográficos del país. Su intención tal cual la describe Billeter era “corregir la imagen que del indio tenían los extranjeros y mostrar los verdaderos cauces por los que discurre su vida”⁹⁴.

En este mismo camino resalta notablemente la figura de Martín Chambi (1891 – 1973), fotógrafo peruano afincado en Cusco que, después de trabajar en el estudio de los hermanos Vargas, se dedicó a retratar con aire reivindicativo la realidad de su ciudad y la del indio peruano, todo esto dentro de un movimiento indigenista nacido desde los propios indígenas⁹⁵. “El primer fotógrafo indio fue Martín Chambi, quien hizo de la representación fotográfica de su cultura una aspiración humanista”⁹⁶. La calidad de su trabajo lo catapultó como uno de los fotógrafos latinoamericanos más reconocidos; con él se abrieron nuevas puertas al documentalismo social de Latinoamérica, el mismo que siempre estuvo ligado a la búsqueda por la reivindicación de la población indígena. Fue con Chambi que esta tarea empezó a denotar el compromiso del fotógrafo con el sujeto que retrata.

Dentro del documentalismo de los acontecimientos sociales importantes está Agustín Casasola (1874 – 1938), el Roger Fenton de Latinoamérica, que cubrió casi en su totalidad la Revolución Mexicana. Sin su trabajo no hubiera sido posible mantener un registro visual de lo ocurrido en esos años. Sin embargo, más que un trabajo de fotografía documental social, lo suyo es un registro

⁹⁴ *Ibid.* p. 30

⁹⁵ La revuelta estudiantil en la Universidad San Antonio Abad del Cusco de 1909 y la creación en 1920 del comité pro Derecho Indígena Tahuantinsuyo son dos indicadores de este movimiento. Billeter señala que cuando Chambi regresa a Cusco de Arequipa, el indigenismo nutre el trabajo del fotógrafo puesto que era el movimiento social del momento. *Ibid.* p. 32

⁹⁶ *Ibid. loc. cit*

eminentemente periodístico de lo sucedido. El mexicano Manuel Álvarez Bravo (1902 – 2002) es también un ícono de la fotografía latinoamericana. Su trabajo, iniciado en 1924, fue reconocido por grandes fotógrafos residentes en México como Brehme y la italiana Tina Modotti (1896 – 1942), también tuvo contacto con el reconocido retratista Edward Weston (1886 – 1958) y el director de cine Serguéi Eisenstein. Su fotografía se centra en el elemento indígena y en la vida cotidiana, en un registro de su México natal. “He would go into the countryside on the outskirts of the city, when the countryside was closer than it is now. That is what he most enjoyed. He would often stroll through his own neighborhood or other nearby ones”⁹⁷. La influencia de su obra permitió un giro en la fotografía del continente, a partir de Álvarez Bravo “numerosos fotógrafos (hicieron) suyas las aspiraciones de la población indígena”⁹⁸.

Tina Modotti fue una fotógrafa con influencias políticas muy enraizadas, las mismas que expresó en su obra y que, al igual que muchos artistas de la década del 20 como Frida Kahlo y su esposo, el pintor y muralista Diego Rivera, fueron parte de movimientos de izquierda que surgieron en México y que tuvieron como eje la reivindicación del indígena y el reclamo por los problemas sociales de la época: “After a period working in films in Hollywood around 1920, she went to Mexico with [Edward] Weston and soon became involved in left-wing agitation there”⁹⁹.

1.2.5. La década del 50 y el giro de la fotografía documental en Latinoamérica.

En los años 50 la fotografía en Latinoamérica sufrió una metamorfosis. Esto ocurrió en la misma época en la que la fotografía en Europa y Norteamérica sufrieron también un cambio, visto ya en páginas anteriores. Las razones para uno y otro caso no fueron las mismas. Esta nueva etapa de la fotografía documental en Latinoamérica se debió principalmente a tres factores, los dos

⁹⁷ ÁLVAREZ, Colette. sin título. En: *Manuel Álvarez Bravo. Polaroids*. México: RM, 2005. p. 5

⁹⁸ BILLETER, Erika. *Op.cit.* p. 41

⁹⁹ PHAIDON PRESS. *The Photo Book*. London: Phaidon, 1997. p. 320

primeros mencionados por Billeter en *Canto a la Realidad*¹⁰⁰, el tercero una reflexión de mi investigación:

- Se abrieron nuevas puertas para la llegada de la influencia externa, la misma que alimentó a los fotógrafos y su trabajo. Los autores europeos y estadounidenses se hicieron más conocidos en todos los círculos e inclusive los adelantos tecnológicos en materia fotográfica tardaron menos en llegar. La apertura fue en ambos sentidos, otorgándole un carácter de universalidad al trabajo de los fotógrafos latinoamericanos.
- La fotografía de paisajes adquirió una madurez que no perdió el aspecto mágico real de nuestras naciones. El retrato de las ciudades, de los pueblos del interior, el cambio que sufrían y la relación directa que el paisaje tenía con la evolución de los pueblos latinoamericanos le otorgaron un carácter documental y social muy particular.
- Por último, las ideologías de izquierda encontraron asidero en los grupos sociales más marginados de los países latinoamericanos. Dicha ideología y la consiguiente ilustración de sus militantes permitió alcanzar niveles de profundidad en cuanto a la problemática del indígena, la reivindicación de las clases sociales y la lucha contra el imperialismo capitalista. Ejemplos como el de la Revolución Cubana y la influencia que tuvo en la fotografía de ese país se reproduce en mayor o menor medida en diversas naciones.

Tito Álvarez (1916 - 2002) es un buen ejemplo de lo sucedido en Cuba, luego de la revolución emprende un proyecto documental que lo llevará a registrar de manera cotidiana la vida de los barrios y las calles de su ciudad. También destaca Alberto Díaz *Korda* (1928 – 2001), otro de los fotógrafos que siguió a Fidel Castro por varios años, quizá el más conocido de todos gracias a su retrato de Ernesto Che Guevara.

¹⁰⁰ BILLETER, Erika. *Op.cit.* p. 44

1.2.6. Los fotógrafos de a diario.

Tal como hemos mencionado en el primer capítulo, los límites entre la fotografía de prensa y la fotografía documental son muy difíciles de distinguir. En la historia de la fotografía latinoamericana ha habido fotógrafos de prensa cuyo trabajo constituye un legado documental muy importante dada la trascendencia de lo fotografiado y el enfoque que daban a su trabajo. Cabe mencionar entre estos fotógrafos al mejicano Nacho López (1923 – 1986) y al brasileño José Medeiros (1921 – 1990), “sus instantáneas, captadas en la calle, en el trabajo o en el campo, tienen un carácter casi íntimo, en comparación con los reportajes gráficos internacionales”¹⁰¹. Este tratamiento de lo fotografiado le confiere un carácter mucho más personal a su trabajo, subjetividad e intención que revelan a estos fotógrafos como documentalistas de a diario que cubrieron la historia de sus ciudades y los cambios que sufrieron. Medeiros, además, fue uno de los primeros que en los años 50 trabajó con la población india aborigen y con las comunidades negras a modo de ensayo fotográfico.

Vale la pena destacar el trabajo de algunos fotoperiodistas que, debido a su estilo personal y el tratamiento documental de sus imágenes, son parte de este conjunto de fotógrafos considerados documentalistas. Entre ellos podemos mencionar al ecuatoriano Hugo Cifuentes, el venezolano Ricardo Armas, los colombianos Hernán Díaz, Egar Serrano y Fabio Serrano; el argentino Jorge Aguirre y los brasileños Evandro Texeira, Rogelio Reis y Juca Martins.

1.2.7. Otras dimensiones del fotodocumentalismo latinoamericano contemporáneo.

Dentro del fotodocumentalismo contemporáneo destaca sobremanera la obra del brasileño Sebastião Salgado (1944), un economista que encontró en la fotografía una herramienta más efectiva para ayudar a los demás. En sus imágenes ha registrado la situación de los desplazados, los refugiados y los

¹⁰¹ *Ibíd.* p. 45

más desvalidos utilizando técnicas y una estética muy particular: “His intention has always been to disclose the sufferings of the dispossessed or those without resources”¹⁰². Ha sido el segundo fotógrafo latinoamericano en entrar a la agencia Magnum y ha publicado varios libros sobre la situación de los más desposeídos en países tan distantes como India, Rusia y su natal Brasil. Su trabajo más reciente incluye un registro documental exhaustivo de la situación del “Movimiento de los Sin tierra” (MST) en Brasil y de los Zapatistas en México.

Otros fotógrafos de gran relevancia a nivel documental son los cubanos Iván Cañas, Mario García Joya *Mayito* y María Eugenia Haya *Marucha*, que han sido influenciados por la situación especial que se vive en Cuba y que “favoreció un modo de hacer fotográfico”¹⁰³. En Chile destacó Sergio Larraín, miembro de la Agencia Magnum, quien, sobre la base de su experiencia de vida en Valparaíso y los poemas de Pablo Neruda, empezó en 1959 un trabajo sobre esa ciudad al mismo tiempo que creaba un nuevo campo en la fotografía documental.

El tema de los pueblos indígenas, tocado intensa y profundamente por casi todos los fotógrafos latinoamericanos, como se puede ver en *Canto a la Realidad* y en *Mapas Abiertos*, tiene entre sus máximos representantes contemporáneos a Mariana Yampolsky (1925 - 2002), Graciela Iturbide¹⁰⁴ (1942) y Flor Garduño (1957). Ellas cubren sus imágenes con una especial sensibilidad, entremezclando el retrato, la fotografía documental y la manipulación de sus escenarios. Mención aparte para la suiza Bárbara Brandli (1932), quien trabajó en la década de los 60 con comunidades indígenas al borde de la desaparición, internándose en lo más profundo de la selva

¹⁰² PHAIDON PRESS. *Op.cit.* p. 397

¹⁰³ BILLETER, Erika. *Op.cit.* p. 52

¹⁰⁴ En su libro *Juchitán de las Mujeres* de 1989, Iturbide se aventura a la manipulación de sus retratos para añadir y orientar el mensaje de sus fotografías.

amazónica con el único propósito de mostrar la apocalíptica intervención del hombre en los pueblos nativos de la región. En esa línea destacan también el brasileño Marcos Santilli (1951) y su proyecto Nharamaa, un trabajo sobre la violenta colonización de las últimas zonas inhóspitas de la amazonía brasileña; la suiza Claudia Andujar (1931), con sus imágenes de los indios Yanomani; y el brasileño Miguel Río Branco (1946), pintor y fotógrafo, miembro de la agencia Magnum y un experimentado documentalista que durante años registró las duras condiciones de vida en Sudamérica y en especial la vida diaria de los pueblos nativos de la amazonía brasileña. Todos ellos abordaron el tema de los pueblos nativos desde una perspectiva crítica, resaltando la fragilidad de su existencia. En el Perú se puede ver el trabajo de Javier Silva y su cobertura de los andes y sus habitantes.

Tanto Billeter como Castellote destacan a un grupo de fotógrafos latinoamericanos que desde una perspectiva documentalista y personal se orientaron a diversos temas sociales. Allí están los trabajos de la panameña Sandra Eleta (1942) y su famoso ensayo fotográfico de un pequeño puerto panameño llamado Portobelo, los brasileños Claudio Edinger (1952), con su trabajo titulado *Carnaval / Locura*, un contraste entre el Carnaval de Río y un centro psiquiátrico en São Paulo, y João Urban (1943) con sus fotografías sobre la recolección del algodón y las plantaciones de azúcar, café y tabaco al sur de Brasil. Por último podemos mencionar al argentino Humberto Rivas (1937), también llamado el fotógrafo del silencio, quien ha trabajado el tema de la soledad y de cómo esta sensación a invadido el sentir humano de las urbes contemporáneas, se trata de un proyecto basado en varios retratos de personajes solitarios y fachadas de diversas ciudades europeas y de Argentina.

Billeter también menciona el trabajo realizado por la Panateca de El Salvador que, durante varios años, registró la situación de violencia política sufrida en ese país entre 1980 y 1992. El trabajo se realizó gracias a innumerables fotógrafos civiles de diversas clases sociales, los mismos que permanecieron en el anonimato por su seguridad ya que sus imágenes mostraban las

dificultades por las que pasaba la población civil y los abusos que cometían las fuerzas de gobierno, la guerrilla y los paramilitares.

1.2.8. Los últimos años.

El trabajo del mexicano Pedro Meyer (1935) es quizá el más polémico dado que su abierto apoyo a la manipulación digital de las imágenes rompe con todos los cánones de la fotografía documental. Sin embargo, en concordancia con lo visto en capítulos anteriores, incluimos su trabajo como la dilatación absoluta de los límites del fotodocumentalismo. Meyer sostiene que todos los elementos que involucran sus imágenes tienen una coincidencia espacio temporal muy similar, los sujetos estaban ahí, simplemente no se les captó en el mismo fotograma:

Yo como fotógrafo tengo la posibilidad de hacer un mosaico de los elementos, de [mis fotografías]. [En eso] no hay ninguna mentira, porque todo estaba ocurriendo, lo único es que estoy siendo más eficaz en el armado visual de un elemento que está en [la foto]. (...) Yo como fotógrafo debo contar con las mismas libertades que cualquier otro comunicador. En ser eficaz en el uso de las herramientas, es decir, los efectos con los que cuento¹⁰⁵.

Su trabajo documental se basa en una metodología que incluye permanentemente referencias a la realidad, la manipulación digital que se hace de las imágenes está al servicio de una mayor credibilidad y entendimiento del mensaje que el fotógrafo quiere proyectar, además se diferencia radicalmente de su propuesta artística, la cual instrumentaliza el proceso digital para potenciar los aspectos estéticos y de significancia de los elementos manipulados.

En Brasil destaca el trabajo que realizaron J.R.Ripper y Ricardo Funari con su agencia *Imagens da terra*, en la que se promovía una fotografía en defensa de

¹⁰⁵ MEYER, Pedro. Sin título [recurso multimedia]. En: *CD multimedia del Primer Congreso Internacional de Foto Periodismo*. Primer Congreso Internacional de Foto Periodismo (Lima, 2004). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

los derechos humanos. Actualmente, su visión de compromiso social los ha llevado a formar parte de la agencia Socialphotos, en cuya página principal se lee, “we are a cooperative of photographers that works to create and distribute images documenting and addressing issues of social justice”¹⁰⁶. Ambos fotógrafos mantienen así un estilo documental orientado a temas sociales con un abierto interés por llamar la atención y convocar a la reflexión sobre la situación que puedan estar pasando miembros menos favorecidos de la sociedad brasileña. También está el argentino Dani Yako (1955), con sus imágenes sobre el trabajo en la Argentina¹⁰⁷ y cómo se está perdiendo esa relación entre el trabajo manual y la tierra.

En los años más recientes han surgido en América Latina colectivos de fotografía documental que, aunque pequeños en dimensión, son una muestra de la vigencia de este género. En el 2004 en Chile se realizaron talleres de fotografía social en el marco del Proyecto de Conservación y Manejo Sustentable del Bosque Nativo. El resultado fue un libro publicado en el 2005 con el nombre *La otra mirada*¹⁰⁸ en el que se muestran las mejores fotografías de dicho proyecto y que registra la vida en el campo y la relación de los pobladores con el entorno natural que los rodea. Es un libro que llama la atención sobre la conservación y la simbiosis entre la naturaleza y el ser humano.

Por último, en el 2006 surgió en el Perú la Iniciativa Social Blanco y Negro (ISBN), que se ha encargado de realizar talleres de fotografía social con grupos de pobladores en Asentamientos Humanos y que tiene proyectado para el 2007 trabajar con personas de la tercera edad y portadores de VIH¹⁰⁹.

¹⁰⁶ SOCIAL PHOTOS. *Who are we?* [en línea]. HTML [Río de Janeiro, Brasil] Social Photos [ref. del 15 de marzo del 2007]. Disponible en Web: <<http://www.socialphotos.com>>

¹⁰⁷ YAKO, Dani. *Extinción. Últimas imágenes del trabajo en la Argentina*. Buenos Aires: Norma, 2001. 1 v. Sin paginar.

¹⁰⁸ LANDLEBEN: EINE INNENANSICHT. *La Otra Mirada. La visión del campo viene a la ciudad. Chile*. Santiago de Chile: Servicio Alemán de Cooperación Social-Técnica, DED Chile, 2005. 119 p.

¹⁰⁹ RISOLIDARIA. *Iniciativa Social Blanco y negro* [en línea]. HTML. Fundación Telefónica [ref. del 20 de enero del 2008]. Disponible en Web: <<http://www.risolidaria.org.pe/general/detallepontealdia5/263/iniciativa-social-blanco-y-negro/>>

En suma, la realidad de países como México, Brasil, Cuba, Perú y Argentina ha permitido el desarrollo de una fotografía social con características estéticas propias: “Esa peculiar mezcla entre documento real y magia, entre denuncia y canto, con autores como Agustín Víctor Casasola, Manuel Álvarez Bravo, Tina Modotti, Flor Garduño, Graciela Iturbide, Mariana Yampolsky, Pedro Meyer y muchos otros”¹¹⁰. A esta lista habría que añadir a Salgado, Larraín y Silva, además de todos los fotógrafos que han logrado despertar en ellos mismos la estética latinoamericana sin abandonar el camino del documentalismo.



II

CONTEXTO SOCIAL

Entre las décadas de 1980 y 1990 el contexto social del Perú era muy similar a aquellos que enmarcaron las experiencias fotográficas descritas con anterioridad. Al igual que las sociedades que albergaron los proyectos de la Farm Security Administration y los fotógrafos obreros de Alemania, la situación política, económica y social del país atravesaba una crisis que alcanzaría su punto máximo en esos años. Es así que en un momento dado el país tuvo que hacer frente al conflicto armado interno, la crisis económica y la descomposición moral de la sociedad. Estos tres factores confluyeron en todo el país y se extendieron a todos los estratos y zonas urbanas y rurales.

Las estructuras sociales se habían debilitado profundamente en casi todos sus aspectos, lo que empeoró la situación reinante y permitió el desmoronamiento del status quo que tan precariamente se había manejado. En opinión de Nelson Manrique, “era una crisis muy compleja porque a su vez articulaba varias crisis, gestadas en distintos períodos de la historia peruana, que por circunstancias excepcionales estallaron más o menos simultáneamente y que al

¹¹⁰ MÜLLER, Thomas. “Espejos con Memoria”. En: *País de Luz*. Lima: Culturas en América Latina; Pontificia Universidad Católica del Perú. Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, 2006. p. 18

desencadenarse entre sí agudizaron la explosividad de la crisis resultante”¹¹¹. Es por eso que esta etapa representa uno de los períodos de mayor escisión social en el país desde la Guerra del Pacífico.

El siguiente recuento tiene como foco los sucesos desarrollados durante las décadas de los 80 y 90, período similar al de la duración del proyecto TAFOS (1986-1998), además se han tomado los hechos más importantes sucedidos en Lima y se ha puesto énfasis en la situación económica, política y social del distrito de El Agustino, que es donde se desarrolló la experiencia que se trata en esta investigación.

2.1. El distrito de El Agustino

Oficialmente establecido como distrito en 1965, El Agustino, está ubicado en el área central de Lima Metropolitana. Limita al norte con los distritos de San Juan de Lurigancho y Lurigancho, al este con los distritos de Ate y Santa Anita, al sur con el distrito de San Luis y al Oeste con el Distrito de Lima. Su origen se remonta a inicios del siglo XX con el fundo *El Agustino* de propiedad de José de la Riva Agüero, pero no fue sino hasta fines de los años 40 que se produjeron las primeras invasiones de terrenos, entre ellas las del cerro El Agustino. De 1950 a 1970 la ocupación de terrenos se extendió a todo el distrito y se originaron las actuales siete zonas de El Agustino¹¹².

Entre 1970 y 1985 se perfilaron los dos grandes grupos poblacionales dentro de El Agustino: “las partes bajas, más ordenadas y con servicios básicos, y las poblaciones más marginales de los cerros, que crecen de forma inorgánica y no cuentan, casi, con ningún tipo de habilitación urbana”¹¹³. Durante este

¹¹¹ MANRIQUE, Nelson. “Sociedad”. En: *Enciclopedia Temática del Perú*. Lima: El Comercio, 2004. Vol. VII, p. 74

¹¹² MUNICIPALIDAD DE EL AGUSTINO. *Historia de El Agustino*. [en línea]. HTML. [Lima, Perú] Municipalidad de El Agustino [ref. del 29 de diciembre del 2007]. Disponible en Web: <<http://www.munielagustino.gob.pe/nuevo/somos/somos.php>>

¹¹³ JESUITAS DEL PERÚ. *Historia de El Agustino*. [en línea]. DOC. [Lima, Perú] Compañía de Jesús [ref. del 23 de diciembre del 2007]. Disponible en Web: <<http://www.jesuitasperu.org/pags/index.asp?id=113&m=6&p1=v&p2=330>>

período se establecieron también las bases para la organización popular en el distrito y su afinidad con la política de izquierda: “El Agustino, a low-income district of Lima that was controlled by the Left from 1980 to 1993 (...) was one of the first areas to establish comunal soup kitchens and by the early 1980s hosted a number of important popular movements”¹¹⁴.

El panorama general entre 1985 y el 2000 era bastante sombrío, “el distrito [ocupaba] el tercer lugar en cuanto a niveles de pobreza y pobreza extrema en Lima, y el 40% de la población [tenía] al menos una necesidad básica insatisfecha. La cuarta parte de la población [habitaba] en la zona de los cerros, la mayoría de ella en condiciones precarias.”¹¹⁵ Se puede resumir que El Agustino es un distrito nacido de las invasiones de pobladores, que se nutre de las mismas, que a través de su historia ha tenido problemas de vivienda y pobreza, y que en el aspecto político ha tenido una tendencia de izquierda.

2.2. El conflicto armado interno y la crisis económica.

La investigación más importante que se haya hecho sobre el conflicto armado que azotó el país entre 1980 y 2000 es la realizada por la Comisión de la Verdad y Reconciliación en su Informe Final. Es de este documento que extraemos la mayor parte de la información para los acápites 2.2 y 2.3, salvo los casos debidamente señalados.

En 1986 el país estaba enfrascado en un conflicto interno que involucraba a dos grupos terroristas, grupos paramilitares y las FF.AA. El grupo terrorista de mayor trascendencia fue Sendero Luminoso, que inició sus acciones en 1980 en Ayacucho con la quema del local electoral de la localidad de Chuschi.

¹¹⁴ JONES, Gareth. “Culture and Politics in the Latin American city”. En: *Latin American Research Review*. Austin: University of Texas Press, 2006. Vol. 41, N. 1, p. 252

¹¹⁵ JESUITAS DEL PERÚ. *Op.cit.*

Seis años después el panorama era mucho más complicado, el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru se había sumado al conflicto¹¹⁶ y la política antisubversiva no obtenía los resultados que se esperaban. Entre 1986 y 1989 la cantidad de muertos y desaparecidos se incrementó producto de una intensificación en el conflicto (ver cuadro 1). A esto se sumó la crisis económica que se venía arrastrando desde la última década y que se agudizó entre 1985 y 1990 con el gobierno aprista, las cifras de ese entonces registran que en 1990 la inflación era de 2750% anual. La incidencia de la pobreza aumentó de 42% en 1985 a 55% en 1991¹¹⁷ y si bien la tasa de desempleo decreció de 10.1 en 1985 a 8.3 en 1990¹¹⁸, el subempleo se incrementó del 42,5% en 1985 al 73,5% en 1989¹¹⁹.

Cuadro 1. Cantidad de muertos y desaparecidos reportados a la Comisión de la Verdad y Reconciliación según año en el que ocurrieron los hechos.

Año	Muertos y desaparecidos
1986	920
1987	1135
1988	1470
1989	2400

Elaboración propia, fuente: *Informe Final de la CVR*¹²⁰.

¹¹⁶ El 1 de marzo de 1982 el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), de corte maoísta y que tenía como líder a Víctor Polay Campos, inicia sus acciones terroristas. Información de primera mano puede revisarse en el sitio web de este grupo: <http://www.nadir.org/nadir/initiativ/mrta/>

¹¹⁷ ARAMBURÚ, Carlos; PORTOCARRERO, Javier. "Presentación". En: *Economía y Sociedad*. Lima: Consorcio de Investigación Económica y Social, 2001. junio, N 41. p. 3

¹¹⁸ INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA. *Desempleo Urbano, 1980, 1985, 1990, 1992-99* [en línea]. XLS. [Lima, Perú] Instituto Nacional de Estadística e Informática [ref. del 30 de abril del 2007]. Disponible en Web:

<<http://www.inei.gov.pe/biblioineipub/bancopub/Est/Lib0412/Cap-17/cec17017.xls>>

¹¹⁹ FIGUEROA, Adolfo. *Políticas Macroeconómicas y Pobreza en el Perú* [en línea]. PDF. [Lima, Perú] Pontificia Universidad Católica del Perú [ref. del 30 de abril del 2007]. Disponible en Web:

<<http://www.pucp.edu.pe/departamento/economia/contenido/pdf/DDD145.pdf>>

¹²⁰ COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* [recurso electrónico]. Libro electrónico. Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2003. Anexos, p. 84

Durante la segunda mitad de los años 80, el incremento de la población en pobreza extrema y el conflicto armado que tenía lugar en las zonas rurales expulsó a sus habitantes a la capital, en busca de nuevas perspectivas económicas y de seguridad. El campo era el escenario principal de la lucha armada, sobre todo en la sierra sur, en el centro y en el sur de la selva; si bien con el transcurrir de los años las ciudades se convirtieron en importantes espacios de desarrollo de las acciones de proselitismo ideológico y de acciones armadas (ver cuadro 2), los campesinos y comuneros fueron quienes experimentaron con mayor intensidad el conflicto. Las actividades subversivas en Lima se llevaron a cabo con especial énfasis en las zonas urbano marginales y en barrios pobres de la capital tales como San Juan de Lurigancho, Villa El Salvador y El Agustino entre otros, esto trajo consigo que durante 1986 el 20% de los muertos y desaparecidos del país, producto de la violencia política, fueran de Lima Metropolitana¹²¹. A mediados de la década de los 80 el distrito de El Agustino, en el cono este, contaba con más de 167 mil habitantes¹²², en su mayoría pertenecientes al sector económico más deprimido de la capital, era “un distrito muy poblado (...) con zonas de extrema pobreza, falta de espacios para construir nuevas viviendas, invasión de zonas rurales, carencia de pistas y veredas”¹²³. Los actores de la lucha social en dicho cono, encabezada por los movimientos sindicales y los asentamientos humanos, tenían un diálogo muy deteriorado con las autoridades locales y el gobierno central. Dicha relación empeoró con el estancamiento de la economía y la crisis de los sectores industriales que se dio en esa década¹²⁴.

¹²¹ COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. *Hatun Willakuy. Versión Abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2004. p. 92

¹²² INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA. *Sistema de Recuperación de Datos Censos Nacionales VIII de Población y III de Vivienda 1981* [en línea]. ASP. [Lima, Perú] Instituto Nacional de Estadística e Informática [ref. del 20 de diciembre del 2006]. Disponible en Web: <www.inei.gob.pe>

¹²³ SANTA MARÍA, Cecilia. *Evaluación del aporte de TAFOS (Talleres de Fotografía Social) en la fotografía social peruana*. Lima: Tesis (Lic.) Universidad de Lima. Facultad de Ciencias de la Comunicación, 1998. p. 60

¹²⁴ Según la CVR, el cono este albergaba centros industriales y comerciales de gran importancia como el eje industrial de Ate-Vitarte y La Parada en El Agustino.

Esta situación contribuyó a que la violencia política encontrara un escenario adecuado para su desarrollo. Tal como informa la Comisión de la Verdad: “El cono este de Lima —tanto entre sus sectores sindicalizados como en sus organizaciones urbanas y estudiantiles— fue uno de los mayores focos de agitación y acción del PCP Sendero Luminoso”¹²⁵. Las actividades delictivas de los grupos armados se realizaron con mayor visibilidad en la capital debido a la ubicación estratégica de sus objetivos y la gran exposición y resonancia de las actividades terroristas.

Cuadro 2. Principales acciones del conflicto armado entre los años 1986 y 1988, período de funcionamiento del taller de fotografía social de El Agustino.

1986			
Febrero	Junio	Octubre	Septiembre
Puesta en marcha de fuertes medidas económicas por parte del Gobierno. Implantación del toque de queda en Lima.	18 de junio motín de los penales a manos de los presos senderistas. 19 de junio matanza de presos en los penales de Lurigancho y El Frontón.	Asesinato del vicealmirante AP Gerónimo Cafferata en Lima.	Escalada de violencia del grupo terrorista MRTA (Movimiento Revolucionario Túpac Amaru).
1987			
Febrero	Julio	Agosto	Septiembre
Infiltración militar en universidades estatales de Lima.	Estatización de la Banca. Incremento de operativos militares en el Alto Huallaga.	Asesinato del director de la Empresa Nacional Comercializadora de Insumos (ENCI), Rodrigo Franco.	Incursiones de Sendero Luminoso en Tingo María y Tocache.
1988			
Enero y febrero	Mayo	Junio	Noviembre

¹²⁵ COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* [recurso electrónico]. Libro electrónico. Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2003. Vol. 1, p. 89

Primera sesiones del Primer Congreso de Sendero Luminoso.	Matanza de campesinos en Cayara. Auge de la infiltración de Sendero Luminoso en la UNMSM.	Primer asesinato de un ciudadano norteamericano por Sendero Luminoso. Captura de Osmán Morote, cabecilla senderista.	Asesinato del periodista Hugo Bustios en Ayacucho a manos de una patrulla militar.
---	---	--	--

Elaboración propia, fuente: *Informe Final de la CVR*¹²⁶, *La Verdad sobre el Espanto*¹²⁷ y *Yuyanapaq*¹²⁸.

Los elementos terroristas se infiltraron en el cono este de Lima y en el distrito de El Agustino mediante la sistemática captación de líderes de las organizaciones sindicales, barriales y de subsistencia. Este objetivo se logró mediante la utilización de los llamados organismos generados como el Movimiento de Obreros, Trabajadores y Campesinos (MOTC), el Movimiento Magisterial, el Movimiento Intelectual Popular (MIP) y el Movimiento de Artistas Populares (MAP). Tal como lo señala la CVR, “el trabajo barrial fue haciéndose más evidente en lugares como El Agustino, en donde el MOTC captó a pobladores que residían en zonas como Nocheto, los cerros San Pedro y San Cosme, alrededores de los mercados mayoristas, entre otros”¹²⁹. Otro antecedente importante es que a inicios de 1980 casi todos los gobiernos municipales de los conos, incluido El Agustino, contaban con representantes de tendencias políticas de izquierda legalmente electos y a quienes los grupos armados enfrentaron abiertamente en el marco de su lucha contra las autoridades locales. Sin embargo, la capacidad de gobierno e influencia de los municipios se vio mermada no solo por el continuo asedio de los grupos armados sino también por la política antsubversiva oficial de la época que

¹²⁶ COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. *Hatun Willakuy. Versión Abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2004. 477 p.

¹²⁷ CARETAS. *La verdad sobre el espanto. El Perú en los tiempos del terror*. Lima: Caretas, 2003. 231 p.

¹²⁸ COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. *Yuyanapaq. Para recordar: relato visual del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000*. Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación ; Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003. 149 p.

¹²⁹ COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* [recurso electrónico]. Libro electrónico. Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2003. Vol. 2, p. 38

¹³⁰ *Ibíd.* Vol. 1, p. 90

buscó eliminar todo tipo de organización popular. Durante esa época los conos de Lima se convirtieron en fortines subversivos a donde las fuerzas policiales ingresaban solo en ocasiones especiales y para cumplir objetivos específicos.

La Lima producto de la modernización de los años sesenta y setenta, conformada por sus inmigrantes, con ciudades marginales y con una economía evidentemente marginal fue un escenario del conflicto armado menos visible que los atentados al centro de la capital; pero que involucró la vida cotidiana de millones de personas y aportó cifras considerables a la dramática estadística de muertos por el conflicto armado interno¹³⁰.

Frente al problema económico, el gobierno aprista (1985-1990) respondió con una serie de medidas económicas cuestionables para frenar la inflación y reactivar la economía. Para 1987 la crisis social era demasiado profunda, la economía se veía desestabilizada por las tasas de cambio erráticas, el déficit fiscal y una galopante inflación. Sin embargo, no fue hasta julio de ese año que la ruptura entre la población y el gobierno se hizo evidente debido a la decisión del presidente Alan García de estatizar la banca. Las protestas no se hicieron esperar y adquirieron tal envergadura que en la práctica dicha medida nunca fue aplicada y tuvo que ser abandonada¹³¹.

El desborde de la crisis era palpable. Las cifras de esos años muestran que para fines de 1989 El Agustino había crecido hasta tener 235 mil habitantes, producto de la migración y los desplazados de la violencia política. De ellos solo el 4% de la fuerza de trabajo estaba adecuadamente empleada y recibía mayoritariamente el sueldo mínimo, el 80% estaba subempleado y el restante 16% no tenía trabajo¹³². El colofón para el gobierno aprista fue la hiperinflación que culminó con un extravagante 2750 % y que demostró hasta que punto se había llegado en las diversas crisis que afrontaba el país, “pero sin duda fue el

¹³¹ PENTIERRA, Evaristo. *La gestión económica de Alan García: 1985-1990*. [en línea]. HTML [ref. del 16 de enero del 2008]. Disponible en Web: <<http://www.perupolitico.com/?p=252>>

¹³² SCHONWALDER, Gerd. “Local politics and the Peruvian left: The case of El Agustino”. En: *Latin American Research Review*. Austin: University of Texas Press, 1998. Vol. 33, N. 2, p. 79

fenómeno terrorista el que mostró el gran abismo que subsistía en la sociedad peruana (...) desde el poder no se atinaba a una acción eficaz, al no entenderse (o malentenderse) aquel fenómeno violentista”¹³³.

2.3. El fin del conflicto armado y la crisis de los partidos políticos.

En las elecciones presidenciales de 1990, el Ing. Alberto Fujimori, un candidato independiente que contaba con el apoyo del APRA, fue elegido Presidente, venciendo al candidato del frente de derecha, Mario Vargas Llosa. La característica principal de Fujimori era su casi total anonimato en el ámbito político; su victoria fue el resultado del descontento popular con los partidos políticos tradicionales, debido a su incapacidad para solucionar la crisis y a los innumerables casos de corrupción de los que eran protagonistas sus miembros¹³⁴. Sin embargo, durante el gobierno del presidente Fujimori los casos de corrupción se incrementaron considerablemente, hasta el punto de hacerse públicos, sin que ello implicara el sufrimiento de una pena judicial. “La inmoralidad en el gobierno del presidente Fujimori le costó [al Perú] 697 millones de dólares: una cantidad inmensa de dinero (...) robada por quienes usaron el poder del Estado para su ilícito beneficio”¹³⁵.

El panorama que enfrentaba el nuevo presidente había empeorado en relación a los años anteriores. A inicios de los años 90 el terrorismo se había adentrado en la capital como parte de su plan estratégico. Las universidades nacionales se habían convertido también en nuevos escenarios de presencia de los grupos armados, a esto se sumaba una segunda expansión senderista en los barrios populares, en especial en el cono este. Los atentados terroristas se habían concentrado de tal manera en Lima, que el 47% de estos ocurrió en la capital,

¹³³ CAYO, Percy. “República”. En: *Enciclopedia Temática del Perú*. Lima: El Comercio, 2004. Vol. III, p. 172

¹³⁴ Durante el gobierno aprista la crisis política se agravó debido a los casos de corrupción y al pésimo tratamiento de la economía nacional, tal como lo señala John Crabtree en su libro *Alan García en el poder: Perú: 1985-1990*.

¹³⁵ RUBIO, Marcial. “Organización del Estado”. En: *Enciclopedia Temática del Perú*. Lima: El Comercio, 2004. Vol. IV, p. 154

alcanzando un promedio de un atentado por día; “entre abril de 1989 y diciembre de 1992, se [produjeron] en Lima 907 ataques y atentados (...) en el periodo, [fueron] convocados por lo menos 10 paros armados, fechas en las que se [perpetraron] diferentes acciones armadas en la capital”¹³⁶. 1992 es también el año en que ocurrieron la mayor cantidad de atentados subversivos en los conos de Lima, “Sendero Luminoso intensificó su ofensiva (...), multiplicando los asesinatos de dirigentes barriales y populares”¹³⁷.

En medio de este caos político y social el presidente Fujimori y su asesor, Vladimiro Montesinos, disolvieron el Congreso de la República el 5 de abril de 1992 y convocaron a elecciones para un Congreso Constituyente Democrático con la finalidad de redactar una nueva Constitución¹³⁸. A pesar de recortarse varios derechos fundamentales, el apoyo de la población fue casi total ya que el descontento con las antiguas estructuras de gobierno era general. Cabe señalar que este proceso fue, en la práctica, una forma de autoritarismo que empeoró la crisis moral del Estado peruano y que no tuvo ningún efecto real sobre los problemas de fondo, la pobreza y la crisis social del país. Sin embargo, la captura del líder de Sendero Luminoso, Abimael Guzmán, en setiembre de 1992, la respuesta de las Fuerzas Armadas frente al terrorismo y las duras medidas económicas que frenaron la inflación, fortalecieron la reputación y la confianza de la población en el gobierno. Ni las acusaciones de violaciones de derechos humanos, ni los primeros destapes periodísticos de corrupción en el Estado afectaron la estabilidad que gozaba Fujimori, tal como lo sostiene Degregori: “El cuerpo invertebrado y cabezón [el gobierno de Fujimori] no se hubiera consolidado y ni siquiera sobrevivido sin el apoyo constante y por momentos abrumador de la opinión pública entre 1992 y 1996”¹³⁹. A su vez, Hugo Neira, comentando sobre el libro de Luis Jochamowitz, escribe: “La primera biografía [sobre Fujimori] se escribe, pues,

¹³⁶ COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. *Op.cit.* Vol. 2, p. 103

¹³⁷ DEGREGORI, Carlos Iván. *La Década de la Antipolítica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2000. p. 43

¹³⁸ ROSPIGLIOSI, Fernando. *Montesinos y las Fuerzas Armadas*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2000. 307 p.

en torno a un ya vencedor, en 1993, cuando la irrupción, como se dice en ese momento, no es solo electoral sino envolvente, protagónica, cerrado el parlamento de los políticos y abierto el de los ayayeros”¹⁴⁰.

A partir de 1993 la acción de los grupos armados logró controlarse en casi todos los frentes y el terrorismo aparentaba estar vencido¹⁴¹. En 1995 el gobierno del presidente Fujimori entró a su segundo período luego de vencer en las elecciones presidenciales de ese año. Algunos rezagos del conflicto como la toma de la residencia del embajador japonés en diciembre de 1996 y su posterior rescate en 1997 no significaron una nueva escalada en la violencia. Sin embargo la crisis política no había sido superada, para 1999 una nueva interpretación de la Constitución le permitió a Fujimori postular por tercera vez a la presidencia, en medio de la protesta de los grupos civiles democráticos. En las elecciones presidenciales del 2000 Fujimori fue declarado ganador de la primera vuelta en medio de acusaciones de fraude por el candidato de oposición, Alejandro Toledo, a quien todas las agencias encuestadoras le otorgaban el primer lugar. Toledo decidió no participar de la segunda vuelta y exhortó a sus simpatizantes a no presentarse el día de la votación. Desde el gobierno se desoyeron estos reclamos y es así que Fujimori ganó su tercera elección. Durante este periodo se compró la orientación política de congresistas electos, funcionarios públicos, dueños de canales y artistas, así como fallos judiciales que beneficiaron a personajes allegados al gobierno. Esto no sería conocido sino hasta el 14 de septiembre del 2000 cuando el video *Kouri-Montesinos*¹⁴² fue difundido a la opinión pública. El extremo al que se había llegado con la corrupción estatal hizo renunciar al presidente Fujimori y destapó una serie de escándalos. Se trataba de una corrupción que había

¹³⁹ DEGREGORI, Carlos Iván. *Op.cit.* p. 71

¹⁴⁰ NEIRA, Hugo. *El Mal Peruano: 1990-2001*. Lima: Sidea, 2001. p. 139

¹⁴¹ En 1993 Abimael Guzmán pide al presidente Fujimori, a través de una carta escrita en su celda, entablar conversaciones de paz. Este suceso junto con otros hechos de la vida de Guzmán son recogidos en el libro *La Cuarta Espada* de Santiago Roncagliolo.

¹⁴² En este se veía al Congresista electo Alex Kouri recibiendo 15 mil dólares del asesor Vladimiro Montesinos para pasarse a las filas del partido de gobierno.

alcanzado a todos los sectores de la sociedad y que había sido impulsado desde el gobierno y para el gobierno.

Si bien se llegó a salir de la crisis en la que se encontraba el país, la experiencia de esos años dejó en claro las extremas diferencias y resentimientos que los peruanos habían guardado entre sí. La Comisión de la Verdad y la Reconciliación en su *Informe Final* señala que “durante muchos años, el Perú moderno, urbano, limeño, trató con indiferencia a las regiones más afectadas por la violencia, las más alejadas y pobres”¹⁴³. Los conos de la ciudad sufrieron directamente esta indiferencia, durante la etapa final de la lucha contra la subversión se encontraron en un fuego cruzado entre los terroristas y las fuerzas del orden; además, tuvieron que hacer frente a la crisis económica que vivía el país y vieron cómo sus gobernantes y algunos pocos se enriquecían por la corrupción. El distrito de El Agustino estuvo en medio de este dilema, sus pobladores lidiaron con esa crisis durante el tiempo que duró el conflicto armado y, como veremos más adelante, el contexto que vivieron influyó directamente y estimuló la creación y el desarrollo de las actividades que se llevaron a cabo dentro del Taller de El Agustino como parte del proyecto de Talleres de Fotografía Social (TAFOS).

¹⁴³ COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. *Hatun Willakuy. Versión Abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2004. p.20

III

Los Talleres de Fotografía Social (TAFOS).

Antes de iniciar este capítulo debo resaltar que en el marco de mi investigación tuve acceso a la tesis presentada en 1998 por Cecilia Santa María a la Universidad de Lima, *Evaluación del aporte de TAFOS (Talleres de Fotografía Social) en la fotografía social peruana*¹⁴⁴, en el que se hace un recuento de la historia de TAFOS hasta ese momento. Dicho estudio me fue de utilidad para conocer la estructura general del proyecto, ya que se trata de un trabajo que intenta abarcar un espectro bastante amplio. Para la elaboración de este capítulo crucé información que había recogido de distintas fuentes con el trabajo de Santa María, lo que me llevó a incorporar algunos datos de su trabajo y ha descartar otros.

¹⁴⁴ SANTA MARÍA, Cecilia. *Evaluación del aporte de TAFOS (Talleres de Fotografía Social) en la fotografía social peruana*. Lima: Tesis (Lic.) Universidad de Lima. Facultad de Ciencias de la Comunicación, 1998. 157 p.

Retomando nuestro trabajo, entre 1986 y 1998 el país pasaba por una crisis profunda, tal como hemos visto en el capítulo anterior, sus ejes principales eran la violencia política, la pobreza extrema y la falta de representatividad política, también entendida como el descontento nacional con los partidos políticos tradicionales. Ante esta situación diversas instituciones de carácter no gubernamental, que venían trabajando desde los años 70 e inicios de los 80, empezaron a crear programas para atender las necesidades que el Estado no podía cubrir para la población más necesitada¹⁴⁵. La iglesia también contribuyó en ese sentido, con la creación de diversas obras de carácter social como las realizadas por la Compañía de Jesús a través del SEA (Servicios Educativos El Agustino), el Centro de Capacitación Agro Industrial y el Centro de Investigación y Promoción del Campesinado¹⁴⁶. Se trataba de dos frentes que llenaban los vacíos generados por la crisis tanto en salud, educación, desarrollo, capacitación y asesoría legal, entre muchos otros.

Uno de esos vacíos era también el de organización, la falta de sistemas de comunicación entre los ciudadanos más necesitados y quienes eran los más afectados por la crisis. Es por ello que los Talleres de Fotografía Social (TAFOS) surgieron, con el objetivo de cubrir esa necesidad y darles a los pobladores la oportunidad de generar sistemas de comunicación propios desde el fotodocumentalismo social. Dicho objetivo se vio plasmado en los diversos estatutos, informes y planes de trabajo que se escribieron en los doce años en los que la institución existió; inclusive desde un inicio, en el proyecto de 1989, el fotógrafo alemán Thomas Müller, fundador de TAFOS, señala: “El Perú cuenta con un elevado número de periódicos y revistas que están concentrados en una cúpula que concentra el poder económico y político. En ellos no hay

¹⁴⁵ Solo por nombrar algunos ejemplos, la ONG Servicios Educativos Rurales inició su trabajo en 1980 (www.ser.org.pe) y el Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo (Desco) venía trabajando desde 1965 (<http://www.desco.org.pe/index.shtml>), tal como lo informan en sus respectivos sitios web.

¹⁴⁶ La información sobre éstas y otras obras de carácter social se puede encontrar en el sitio web oficial de la Compañía de Jesús en el Perú <http://www.jesuitasperu.org/>.

posibilidad de participación popular (...) y su visión de dichos sectores, aún variada, nunca es real ni representativa”¹⁴⁷.

El mismo documento presenta el proyecto como una solución ante la problemática planteada: “El proyecto de Talleres de Fotografía Social es una propuesta de comunicación popular que quiere lograr que representantes del movimiento popular sean protagonistas de su propia comunicación”¹⁴⁸. Con esta afirmación Müller estableció los dos ejes en los que participó el proyecto, la comunicación y la organización popular.

TAFOS desarrolló sus talleres en Perú desde 1986 hasta 1998 (cuadro 3). Si bien la institución como tal comenzó a funcionar en enero de 1989, las primeras experiencias de trabajo se realizaron desde 1986 con los talleres piloto de Ocongate en Cusco y El Agustino en Lima. En el momento de mayor expansión TAFOS contó con tres oficinas principales, en Lima, Cusco y Puno, sin embargo su campo de acción incluyó diversas localidades y ciudades del país. Como institución estuvo conformada por un grupo de profesionales de distintas disciplinas, quienes se encargaron principalmente de promover la gestión y autorregulación de talleres de fotografía social con grupos de pobladores en localidades pobres de distintas zonas del país. Cada taller estuvo conformado por un grupo de fotógrafos populares asesorados en la realización del registro fotográfico documental de su entorno, para luego utilizar dichas imágenes en procesos de comunicación.

3.1. Historia.

A mediados de 1986 Thomas Müller y su esposa, Helga Müller, quienes trabajaban en un centro de educación popular jesuita en el Cusco¹⁴⁹, recibieron la solicitud de Gregorio Condori, un campesino de la comunidad de Ocongate,

¹⁴⁷ MÜLLER, Thomas. “Proyecto Talleres de Fotografía Social (TAFOS)”. En: *Informes de Planificación y Evaluación de Talleres 1988 – 1989*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP, 1989. Sin paginar.

¹⁴⁸ *Ibíd.*

de que le prestasen una cámara con el fin de hacer fotografías de una alpaca que había sido solicitada por un juez local como condición para dar un fallo a favor de los campesinos. Condori quería llevar la fotografía al Cusco para denunciar al juez frente a las autoridades. Lo que pasó luego lo relata el mismo Müller:

A su regreso propusimos al Comité de Derechos Humanos de Ocongate la elección de fotógrafos en asambleas comunales. Con ellos se formó el primer Taller de Fotografía Social (...) Lo ocurrido con Gregorio era más que convincente. Pensar, hablar y comunicar mediante imágenes es, en general, algo muy natural para los campesinos de los Andes¹⁵⁰.

Sin embargo, algunos documentos encontrados en el Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP señalan que el primer taller fue el de El Agustino, quien hace esta aseveración es el mismo Müller: “En Lima (...) llamamos a los pobladores de El Agustino a una especie de concurso, prestándoles cámaras automáticas. Tanto la acción como el material visual eran contundentes (...). Así surge el primer Taller de Fotografía Social en El Agustino con SEA, y algunos meses después el Taller de Ocongate”¹⁵¹. Esto se debe a que, si bien el taller de El Agustino empezó como tal antes que el de Ocongate, en la práctica Müller ya había organizado, bajo la forma de un piloto, a algunos campesinos en Ocongate sin establecer un taller propiamente dicho. Podemos afirmar que dichas experiencias, la de Ocongate y El Agustino, se realizaron casi en paralelo a mediados de 1986 y con ellas se dio inicio al proyecto.

En 1987 Thomas y Helga aun trabajaban sin apoyo económico y gracias a las donaciones de familiares y amigos de Alemania. Además, contaban con ayuda del Centro de Medicina Andina del Cusco, institución que respaldó el proyecto

¹⁴⁹ Dicho trabajo se realizaba dentro del Centro de Medicina Andina del Cusco.

¹⁵⁰ MÜLLER, Thomas. “Espejos con Memoria”. En: *País de Luz*. Lima: Culturas en América Latina ; Pontificia Universidad Católica del Perú ; Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, 2006. p. 21

¹⁵¹ MÜLLER, Thomas. “Proyecto Talleres de Fotografía Social (TAFOS)”. En: *Informes de Planificación y Evaluación de Talleres 1988 – 1989*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP, 1989. Sin Paginar.

desde 1986 hasta 1988¹⁵². Sin embargo, no tenían todavía una estructura institucional formada ni el respaldo económico suficiente. Eleana Llosa, directora del proyecto entre 1994 y 1995 recuerda: “El inicio de TAFOS no fue institucional. (...) no fue una experiencia completamente planificada, pero tampoco fue una iniciativa dispersa”¹⁵³. Esta situación cambió poco a poco y gracias a la creciente difusión y reconocimiento de las imágenes tomadas por los primeros fotógrafos de los talleres. En 1988 TAFOS obtuvo el *Premio Ensayo Fotográfico Casa de las Américas* de Cuba con fotografías del taller de Ocongate y ese mismo año empezaron a publicarse las primeras fotografías del proyecto en la revista *Caretas*.

A pesar de la falta de dinero, la experiencia positiva que se ganó en estos primeros años impulsó la continuación de réplicas de talleres en varios puntos del país, principalmente en Cusco y Puno (cuadro 3) y atrajo también el apoyo económico de diversas entidades financieras (Brucke der Bruderhilfe de Suiza, Evangelisches Missionswerk de la Rep. Fed. de Alemania, Schweizer Missionsgesellschaft Bethlehem de Suiza, Fastenopfer der Schweizer Katholiken de Suiza y la Lutheran World Relief de Estados Unidos) además del apoyo logístico del Servicio Alemán de Cooperación Social Técnica (DED). Gracias al creciente apoyo, entre la segunda mitad de 1988 y 1989, Thomas Müller y un grupo de colaboradores trabajaron el anteproyecto de los Talleres de Fotografía Social que tuvo como resultado el proyecto final de 1989, con el cual se dio origen formal a TAFOS. La fecha de inicio de la institución quedó consignada en la Solicitud de Cooperación Técnica Internacional¹⁵⁴ presentada al DED, en donde se señala que “TAFOS, en esta forma institucional,

¹⁵² TAFOS. “Informe: Proyecto de Comunicación Visual en el centro de Medicina Andina. Enero 1986 a diciembre 1988”. En: *Informes de Planificación y Evaluación de Talleres 1988 – 1989*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP. p. 1

¹⁵³ LLOSA, Eleana. “Organización Social y comunicación en TAFOS”. En: *País de Luz*. Lima: Culturas en América Latina ; Pontificia Universidad Católica del Perú. Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, 2006. p. 34

¹⁵⁴ TAFOS. “Solicitud de Cooperación Técnica Internacional”. En: *Informes de Planificación y Evaluación de Talleres 1988 – 1989*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP. p. 5

comenzará a funcionar a partir del 1 de enero de 1989”¹⁵⁵. En el mismo documento, el centro de Estudios y Acción para la Paz (Cea-Paz), institución vinculada a la Iglesia Católica, adoptó TAFOS como proyecto especial y figuró como la unidad ejecutora.

Con un equipo de profesionales ya constituido¹⁵⁶ el accionar de TAFOS se extendió a otros escenarios del país, además las fotografías empezaron a difundirse en diversos medios de prensa, tanto nacionales como internacionales. En el Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP se puede acceder a diversos recortes de publicaciones en donde aparecen las imágenes de los talleres, entre ellas destacan *The New York Times* y *Newsweek* de Estados Unidos, *Der Spiegel* y *Geo* de Alemania, *El País* de España, entre otras. Como parte de este crecimiento, en mayo de 1989, se realizó el primer encuentro de fotógrafos de TAFOS llevado a cabo en la ciudad del Cusco; para ese entonces la notoriedad que el proyecto había alcanzado hacía que sus actividades no pasaran desapercibidas. En este contexto, el fotógrafo Jorge Deustua escribió un artículo sobre el encuentro en la revista *Quehacer*¹⁵⁷ con una aproximación desde la perspectiva cultural, artística y estética, mostrando una nueva arista desde donde observar la experiencia de los talleres.

Susana Pastor, encargada de diversos proyectos en TAFOS, describe así la razón por la que los primeros Talleres fueron un éxito:

Estos (...) fotógrafos mostraron que no solamente eran mejor comprendidos por sus grupos sociales, sino que tuvieron una propuesta propia en la creación de imágenes.

¹⁵⁵ TAFOS. “Solicitud de Cooperación Proyecto TAFOS (Talleres de Fotografía Social) de Cea-Paz”. En: *Informes de Planificación y Evaluación de Talleres 1988 – 1989*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP. Sin paginar.

¹⁵⁶ Conformado por Thomas Müller, Enrique Larrea, Helga Müller, José Chuquiure, Carmela Abregú, Patricia Vásquez y Carlos Gutierrez.

¹⁵⁷ DEUSTUA, Jorge. “El Perú con otros ojos”. En: *Quehacer*. N. 60 Agosto 1989. Lima: Desco, 1989. p. 112-127

Estos fotógrafos demostraron que tienen un imaginario casi arcaico que describe su vivencia mucho mejor que miles de fotos profesionales¹⁵⁸.

Hacia finales de 1990 TAFOS se convirtió en una asociación independiente con estatuto propio. El presidente de dicha asociación era Thomas Müller y los directores José Enrique Larrea y Helga Müller-Herbon. La nueva estructura institucional, que se modificó ligeramente con los años, le permitió a la institución una mayor independencia de trabajo.

Para asegurar el buen funcionamiento de dicha asociación se formaron cuatro órganos¹⁵⁹:

- La Asamblea General de Asociados, máximo organismo de la institución, compuesta por una mayoría de miembros del equipo.
- El Consejo Directivo, formado por cuatro miembros, un presidente y tres directores, elegidos por la Asamblea General de Asociados.
- La Secretaría Ejecutiva, encargada de la coordinación de todo el equipo a través del Secretario Ejecutivo (en 1993 cambiaría de nombre a Director Ejecutivo), elegido por los miembros del Consejo Directivo.
- Los Comités de Asesores, órganos consultivos conformados por grupos de especialistas en derechos humanos, desarrollo y fotografía.

Por otro lado, la estructura funcional, bajo la tutela de la Secretaría Ejecutiva, estaba conformada por:

- El equipo nacional, instancia que funcionaba como lugar de dirección, coordinación y servicio del conjunto de la institución.
- La administración, área de apoyo que maneja los bienes y recursos del conjunto de la institución. Estaba dividida en tres áreas de trabajo, el área de difusión y análisis temático, el área técnica (encargada del

¹⁵⁸ PASTOR, Susana. "TAFOS, una experiencia de fotografía comunitaria". En: *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía, México 1996*. México D.F.: Centro de la imagen, 2000. p. 130

¹⁵⁹ TAFOS. "Asamblea General de Asociados". En: *Estatutos, Resumen, Asambleas, Coordinadores. 1992-1994*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP. Sin paginar.

laboratorio y la capacitación en este tema) y el área de archivo y sistematización.

- Los equipos regionales, encargados de la promoción, capacitación y seguimiento a los talleres, así como la difusión a nivel regional.

La descentralización del trabajo permitió la creación de dos equipos regionales encargados de la capacitación y seguimiento de los talleres, un equipo en el sur que incluía los departamentos de Puno, Moquegua, Tacna, Cusco, Apurímac y Madre de Dios; y el equipo regional Centro, formado por los departamentos de Junín, Pasco y Lima. Debe tomarse en cuenta que los inicios de TAFOS habían sido en Lima y Cusco y que debido a ello tenían una fuerte presencia en esas zonas, dada la distancia entre una y otra era necesario descentralizar las coordinaciones para poder abarcar dicho territorio y contener una metodología unificada de trabajo.

Desde 1986 hasta 1994 la relación de la institución con las organizaciones populares y los organismos no gubernamentales fue muy estrecha; como con los movimientos campesinos, sindicatos obreros y agrupaciones de trabajadores, con quienes se coordinó la formación de talleres de diversa índole y con temática variada. También se organizaron talleres en la ciudad de Cusco y en Lima, en donde se incursionó con agrupaciones de jóvenes involucrados en la cultura y la música, además de los talleres con las organizaciones barriales en los llamados conos urbanos (entre ellos El Agustino) y con estudiantes de la Universidad Mayor de San Marcos.

Sin embargo, entre 1992 y 1995 la coyuntura nacional redujo la demanda de talleres de fotografía social por parte de las organizaciones, dado que los grupos populares fueron prácticamente desmantelados por la política antiterrorista, el modelo económico neoliberal del gobierno y la derrota de la izquierda en el mundo. En el *Informe Evaluativo de 1991* empezaron a realizarse las primeras evaluaciones relacionadas al cambio de contexto social que se vivía:

Se dice que las ONG han corrompido a las dirigencias de las organizaciones populares y éstas, a su vez, ya no representan ni son apoyadas por sus bases. (...) Si la izquierda ahora es arcaica, ¿qué pasa entonces con nuestras organizaciones que en su mayoría han nacido y crecido dentro de ella?, ¿también nosotros somos arcaicos?”¹⁶⁰.

Este análisis no se pasó por alto dentro de la institución. En junio de 1992, en el informe de la reunión del Equipo Sur¹⁶¹ se plantearon temas que debían ser discutidos por los miembros para que el proyecto continúe; éstos eran:

- Entender el significado de un modelo neo-liberal.
- Entender los nuevos procesos sociales en el país.
- Entender TAFOS como una institución.
- Redefinir la institucionalidad.

A pesar de los esfuerzos que se desplegaron, TAFOS ingresó a una crisis muy fuerte durante ese año. En julio de 1992 se formó la Comisión de Proyecto que realizó un diagnóstico de la crisis y lanzó posibles salidas. Entre las conclusiones a las que se llegó podemos destacar la siguiente:

En la actualidad es notorio que los problemas de TAFOS son mucho más serios de lo pensado. El deterioro en la conducción de talleres es muy grande y pocas de las iniciativas transitorias han sido concretadas. (...) La derrota del movimiento popular impide cumplir con las metas trazadas originalmente y los gastos de financiar TAFOS no justifican su existencia actual¹⁶².

En ese momento la institución ya tenía garantizado el financiamiento hasta 1993, por lo que la crisis que se vivía era percibida de acuerdo a los resultados que se iban obteniendo en el trabajo con los talleres. En este informe se sugirió por primera vez que TAFOS no tenía ninguna viabilidad a largo plazo, mientras

¹⁶⁰ TAFOS. “Informe Evaluativo 1991”. En: *TAFOS: Informes de Planificación y Evaluación de Talleres 1990 – 1991*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP. p. 2

¹⁶¹ TAFOS. “Reunión Equipo Sur. 26 – 06 – 92”. En: *Estatutos, Resumen, Asambleas, Coordinadores. 1992 – 1994*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP. Sin paginar.

¹⁶² HINOJOSA, Iván. “Informe Comisión de Proyecto”. En: *TAFOS: Informes de Planificación y Evaluación de Talleres 1992*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP, 1992. p. 2

se mantuviera dentro de los esquemas del proyecto inicial: “El dilema central para la nueva propuesta está en el carácter institucional, se mantiene la estructura ONG o se piensa en una empresa (...), la realidad obliga a pensar en una forma combinada de financiamiento que maneje donaciones de la cooperación internacional y, a la vez, genere recursos propios”¹⁶³. La respuesta de los miembros del equipo fue variada ya que la sugerencia de la Comisión de Proyecto se separaba bastante de los orígenes de TAFOS, incluso hubo quienes propusieron cerrar la institución prematuramente:

El éxito de TAFOS, tanto dentro como fuera de nuestra patria, tiene que ver por la estructura original. Este reconocimiento que ha alcanzado no debe echarse al tacho. (...) Como Thomas [Müller] dice muy bien, si no hay una nueva propuesta viable es mejor cerrar la casa hasta que vengan mejores épocas¹⁶⁴.

Hacia fines de 1992 la dirección elaboró las primeras propuestas para crear una nueva estructura para superar la crisis, TAFOS se convertiría en un consorcio de profesionales interesados en intervenir en el país a través de la fotografía y la prensa¹⁶⁵. Thomas Müller, en un documento elaborado para los miembros de la institución, describió lo que tenía planeado: “El eje institucional será en el futuro el archivo que organizaremos como una agencia de fotografía social que encarga y coordina las diferentes actividades, sean de difusión o profesionales”¹⁶⁶.

En 1993, como parte de este nuevo planteamiento y evolución de la institución, la sede de Puno se cerró para dedicar todo el esfuerzo a Lima y Cusco:

¹⁶³ *Ibíd.* p. 6

¹⁶⁴ SCHWARZ, Herman. “Proyecto Personal para TAFOS”. En: *TAFOS: Informes de Planificación y Evaluación de Talleres 1992*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP, 1992. p. 3

¹⁶⁵ VALENTÍN, Isidro. Sin título. En: *TAFOS: Informes de Planificación y Evaluación de Talleres 1992*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP, 1992. Sin paginar.

¹⁶⁶ MÜLLER, Thomas. “Algunos Apuntes para Discutir el Nuevo Proyecto de TAFOS”. En: *TAFOS: Informes de Planificación y Evaluación de Talleres 1992*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP, 1992. p. 6

El Consejo Directivo discute las perspectivas de la institución y su trabajo para el próximo año, a base del análisis realizado tanto por la Comisión de Proyecto como por miembros del CD y del equipo de trabajo. Se llega a la conclusión que para realizar los cambios necesarios habría que reducir el equipo de trabajo y elaborar un plan de reducción paulatina. (...) El CD decide el cierre de la oficina (...) en Puno entre diciembre de este año y marzo de 93¹⁶⁷.

También en este marco se formó el Instituto TAFOS en septiembre de 1993, que, junto a las contrapartes europeas –es decir las financieras del proyecto–, conformaron el Consorcio TAFOS. Este cambio en la estructura se debió a los cambios antes mencionados y al nuevo rumbo que la institución afrontaba para sobrevivir, ya que el consorcio en sí no era una entidad definida, sino que “[consistía] en la voluntad de coordinar acciones y en transmitir información entre los miembros, que son las ONG del norte que apoyan a TAFOS y TAFOS mismo”¹⁶⁸. En concordancia con lo planificado para el *Proyecto Institucional 1994 – 1997*, este instituto tuvo dos facetas; la de ONG, dedicada al mismo trabajo que se venía realizando hasta ese entonces, y la de Agencia que tenía una función diferente, empresarial y con fines de lucro. En ese sentido se pensaba que ambas partes podían funcionar de manera simbiótica: “La producción de fotos desde Talleres podrá difundirse a través de medios masivos; las fotos elaboradas para productos profesionales podrán trabajarse en formas de difusión de base por la ONG”¹⁶⁹.

Para 1994 los directivos de TAFOS esperaban que el trabajo con los talleres cambiara de metodología y que dejara de ser el eje principal de la institución. Con ello las donaciones que se recibían disminuirían paulatinamente y estarían destinadas a los imprevistos del fondo de proyectos de la ONG, mas no a la agencia, que tendría ingresos propios sobre la base del trabajo de un grupo de fotógrafos profesionales con una intencionalidad política y social particular:

¹⁶⁷ TAFOS. “Actas del Consejo Directivo”. En: *Estatutos, Resumen, Asambleas, Coordinadores. 1992 – 1994*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP. Sin paginar.

¹⁶⁸ TAFOS. “Consortio TAFOS. Resumen de la Primera Reunión”. En: *Estatutos, Resumen, Asambleas, Coordinadores 1992 - 1994*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP, 1993. p. 2

¹⁶⁹ *Ibíd. loc. cit.*

El trabajo con organizaciones de base ya no priorizará a ciertos sectores sociales, sino a agrupaciones que presenten una problemática que pueda trabajarse con talleres, que tengan un interés y posibilidad de dedicarles tiempo y en zonas donde el equipo pueda acceder. Se enfatiza el trabajo con grupos de jóvenes, que actualmente son los que logran una convocatoria amplia hacia la reflexión socio-política a través del trabajo cultural¹⁷⁰.

En la práctica todas estas intenciones que se habían puesto por escrito se plasmaron recién a partir de 1995, año en que Mariella Sala asumió la dirección de la institución, que pasó a llamarse *TAFOS, prensa y sociedad*. A partir de 1996 los talleres disminuyeron considerablemente (cuadro 3), empezaron a tener corta duración y apuntaron a fines muy concretos. Esto se debió a que los objetivos de la institución se encontraban en constante cambio, se veían obligados a responder otro tipo de necesidades y apuntaban al desarrollo de la agencia periodística que habían ideado años antes. Además, se buscó la independencia económica para sostener objetivos a mediano y largo plazo enmarcados en el desarrollo nacional. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos realizados, Thomas Müller decidió terminar el proyecto en diciembre de 1998, debido principalmente a los problemas económicos surgidos de la incompatibilidad inherente a una organización no gubernamental que buscaba redituar algún tipo de ganancia económica. Eso sumado a la exigua realización de los talleres de fotografía, que dieron origen a la institución, lo llevó a tomar dicha decisión. En palabras de Thomas Müller:

Si tú eres bueno en bicicleta, no necesariamente eres un buen nadador, teníamos que aprender eso. Un movimiento social no tiene un fin inmediato. Te hacíamos (...) hoy una foto y en cinco meses te hacíamos una exposición, un periódico mural o lo que sea. Si tú eres agencia, si quieres responder a una cosa tan compleja o rápida como la prensa, te llama alguien viernes, a las 6 de la tarde y tú tienes que mandar a las 7 la foto. Siendo una ONG (...) [no había] competitividad. Por otro lado [era] muy caro el

¹⁷⁰ *Ibíd. loc. cit.*

funcionamiento, TAFOS era caro como institución, no como movimiento de fotógrafos (...) pero [como agencia] teníamos que responder a una exigencia [que] nunca habíamos calculado en un comienzo. (...) Vivíamos [de] 17 financieras, cada una tenía su contabilidad y [solicitaba] un informe. Entonces teníamos una cantidad enorme de personal administrativo y organizativo (...) y tú no comienzas una empresa con 20 personas en planilla, con secretarías, asistente de administración, vigilante, aire acondicionado. Y eso es algo que he visto y se contradice en una ONG cuando intentan ganar plata (...). Si tu vez, si revisas un poco los planes operativos, los planes de financiamiento, la idea era (...) cerrar TAFOS en el 95, eso está clarísimo, [pero] había una oposición hasta el final, una oposición también de las financieras más que de los talleres porque las organizaciones en su mayoría ya ni existían¹⁷¹.

Sin embargo, la decisión de Müller recibió mucha oposición por parte de la gran mayoría de trabajadores y de la directora Mariella Sala, quienes opinaban que los objetivos que se habían planteado se habían cumplido y que TAFOS, en su nueva forma, no estaba fracasando:

Parte del asunto de cerrar TAFOS era porque ya no era lo que [Thomas Müller] quería, y al mismo tiempo estaba harto; lógico, uno se aburre pero las financieras se hubieran quedado porque no querían el cierre, él fue quien quiso cambiar. Las financieras hubieran seguido dando dinero para que siguieran registrando todo igual. (...) no querían que desapareciera TAFOS y estaban contentos porque se habían cumplido largamente las expectativas, (...) yo no entendía porque Thomas ya no quería seguir y la explicación es que ya estaba harto de todo¹⁷².

Para ese momento habían transcurrido doce años de trabajo en los que se tomaron alrededor de ciento cincuenta mil negativos, pertenecientes a los veintiocho talleres realizados¹⁷³. El número de fotógrafos participantes ascendía a doscientos setenta y se contaba con cerca de veinte exposiciones internacionales. Inmediatamente Müller consideró la posibilidad de donar este material y el archivo documentario a la Pontificia Universidad Católica del Perú, institución que aceptó el material con el nombre de Archivo Fotográfico TAFOS

¹⁷¹ MÜLLER, Thomas. Entrevista del 06 de abril del 2007 por Ángel Colunge. Barranco, Lima.

¹⁷² SALA, Mariella. Entrevista del 10 de abril del 2007 por Ángel Colunge. Miraflores, Lima.

¹⁷³ Ver cuadro 3 al final de este capítulo.

/ PUCP. En el año 2002 se crearon las oficinas del archivo junto a un espacio dedicado a la conservación del material en la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación. En el 2004 se lanzó el sitio web del Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP, con información general sobre los talleres y una selección de más de ocho mil imágenes¹⁷⁴.

3.2. Objetivos de TAFOS a lo largo del tiempo.

Los inicios de TAFOS datan entre mediados de 1986 y finales de 1988, período en el que se trabajó sin ningún tipo de soporte documentario formal ni institucional; no existen documentos que pongan de manifiesto los objetivos, misión o visión de los talleres de fotografía social para esos años. En el Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP, que resguarda la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú, tampoco hay documentos que respalden el funcionamiento de los talleres ni la existencia de la institución hasta julio de 1988, fecha de los primeros informes internos. Los negativos tomados en ese lapso son la única prueba de la realización de dichos talleres. Es gracias a los diversos proyectos institucionales que se redactaron entre 1989 y 1997 que se pueden conocer los objetivos de TAFOS a través del tiempo, así como las razones para las diversas modificaciones que se realizaron en cuanto a la misión y los lineamientos de la institución.

3.2.1. Proyecto Institucional 1989.

Con el proyecto institucional de 1989¹⁷⁵, el mismo con el que se buscó el financiamiento necesario para sostener los talleres, se plantearon por primera vez los objetivos que guiaron el trabajo de TAFOS en los primeros años de existencia institucional. En el documento se establecieron los lineamientos, objetivos generales y objetivos específicos del proyecto. Estos fueron:

¹⁷⁴ <http://www.pucp.edu.pe/facultad/comunicaciones/tafos/>

¹⁷⁵ MÜLLER, Thomas. "Proyecto Talleres de Fotografía Social (TAFOS)". En: *Informes de Planificación y Evaluación de Talleres 1988 – 1989*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP, 1989. Sin paginar.

Lineamientos

- Promover y consolidar las organizaciones de base a través del desarrollo y potenciación de los procesos comunicativos internos.
- Utilizar el medio fotográfico en el proceso de creación y defensa de una identidad democrática, popular y nacional.

Objetivos Generales:

- Promover la creación de un Movimiento Nacional de Fotógrafos Populares, que permita que diferentes sectores populares y sus organizaciones autónomas sean protagonistas de la fotografía social, como instrumento para el mejoramiento de las condiciones de vida y de organización y para el desarrollo de su conciencia.
- Gestionar, organizar y acompañar talleres de fotografía que desarrollen el medio fotográfico como una forma de expresión, en la búsqueda de una estética propia que fomente la identidad popular, la revalorización cultural y el proceso de auto reconocimiento de los sectores populares en la documentación real de su vida y camino histórico.
- Organizar una difusión masiva de las imágenes y mensajes producidos por los fotógrafos sociales que permita que los sectores populares puedan proyectar su visión de la realidad, tanto en los espacios regionales como nacionales.
- Desarrollar con los fotógrafos sociales un instrumento de No-Violencia Activa que pueda ayudar a las organizaciones a articular mejor sus reivindicaciones para reforzar la tarea de defensa de la vida.

Objetivos Específicos:

- Acompañar a los talleres en su tarea de ser núcleo de reflexión y concientización en el proceso de organización y auto-educación en su zona.
- Capacitar a los talleres en las técnicas fotográficas y en el manejo de la fotografía como medio de comunicación popular, para que dinamicen el proceso de comunicación de base de su zona.

- Capacitar y acompañar a los talleres en su proceso de constitución como organización popular autónoma.
- Promover la difusión del material elaborado por los talleres generando y utilizando circuitos y medios de comunicación local, regional y nacional.
- Llevar un proceso permanente de análisis, sistematización y reflexión con y para los talleres, buscando mensajes actuales en un lenguaje propio, buscando una visión y presentación de los mensajes producidos en un lenguaje que sea culturalmente accesible para todos los interlocutores potenciales, buscando así un mayor nivel de comprensión y conocimiento entre los sectores populares y un mayor grado de identificación y solidaridad en otros sectores de la sociedad.
- Entablar un flujo de comunicación entre los diferentes sectores populares del país, para aportar a una identidad colectiva, a la comprensión mutua y a una conciencia colectiva y de movimiento que permita la creación de una utopía nacional.

3.2.2. Proyecto Trienal 1991 – 1993.

Dichos objetivos permanecieron así hasta 1991, año en el que se elaboró el *Proyecto Trienal 1991 – 1993*¹⁷⁶. Esta nueva forma de elaborar los planes, en períodos trienales, se utilizó hasta el final de la institución. En este proyecto se redondearon las ideas del trabajo con los talleres por un lado, y por otro se justificó de manera más extendida la existencia de una experiencia como esa:

Los objetivos de TAFOS se inscriben en un contexto nacional donde sobresalen dos rasgos principales, una seria crisis económica dentro de un proceso general de crisis de valores y deterioro de la trama institucional (...) y (...) un importante movimiento

¹⁷⁶ TAFOS. *Informe del Proyecto Trienal 1991 – 1993*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP, 1991. 96 p.

popular que expresa la voluntad de la población de encontrar alternativas propias a los problemas de la crisis, alternativas todavía desarticuladas¹⁷⁷.

Para cambiar esa situación los organizadores decidieron promover el desarrollo de un *sujeto popular*, capaz de transformar la realidad nacional. La herramienta para dicho fin sería la fotografía documental social, proporcionada desde los talleres de fotografía social de TAFOS.

Más adelante en el documento se resumen todas estas ideas en los objetivos del periodo 1991 – 1993, que fueron:

Objetivos generales:

- Promover las organizaciones populares en todos sus niveles, desde los grupos de base hacia los diferentes niveles de descentralización.
- Promover procesos de comunicación y auto-reconocimiento en los sectores populares que permitan renovar los contenidos de sus reivindicaciones y sus métodos de lucha a través del ejercicio de la participación y la democracia.
- Desarrollar la fotografía como instrumento de los sectores populares para la tematización de su cultura y para la elaboración de un discurso propio.
- Generar espacios de comunicación y encuentro que permitan dinamizar los procesos de generación de identidad nacional a partir del intercambio entre diferentes sectores del país.

Objetivos específicos:

- Crear, capacitar y acompañar talleres de fotografía social, articulándolos orgánicamente en organizaciones populares a través de sus diferentes niveles.
- Desarrollar la fotografía como instrumento de:

¹⁷⁷ *Ibíd.* p. 4

- a. registro y documentación de la vida de amplios sectores del país para el auto-reconocimiento a través de procesos auto-educativos.
 - b. Denuncia y anuncio ante el país y el mundo de las condiciones de vida de los sectores populares y sus anhelos y vigor cultural.
 - c. Recopilación visual de la historia nacional desde la perspectiva de los sectores populares
- Fortalecer las organizaciones populares a través de la difusión local, regional y nacional de los mensajes de los talleres, para ampliar los espacios de comunicación y dinamizar las organizaciones de base fortaleciendo los nexos entre las bases y las dirigencias de todo nivel.
 - Promover la creación de un movimiento nacional de fotógrafos populares, aportando a un intercambio entre los diferentes sectores populares que contribuya al desarrollo de una conciencia de movimiento popular.
 - Reivindicar las culturas populares, promoviendo la fotografía como una forma de expresión propia que permitirá cristalizar una conciencia colectiva y una identidad tanto local como nacional en la búsqueda de una imagen de sí mismos.
 - Realizar un proceso de educación y de denuncia hacia el más amplio público posible a nivel nacional e internacional para romper el asilamiento y el silencio y remover un mayor grado de identificación y solidaridad.
 - Promover la autonomía de los Talleres como actividad orgánica de sus organizaciones a través de un proceso de transferencia.

En estos objetivos se nota la intención de influenciar en el público de las fotografías para crear un espacio de reflexión acerca del tema social y en particular sobre los sectores populares más marginados. Además, se hace mención a una nueva forma de contar la historia, desde los sectores populares y para los sectores populares, de manera que se incentive el auto reconocimiento y por ende la reivindicación de esos grupos. El tema fotográfico

es de especial relevancia en estos objetivos y la constitución y difusión de los talleres, el eje principal del trabajo.

3.2.3. Proyecto Trienal 1994 – 1996.

A finales de 1993 se redacta el *Proyecto Trienal 1994-1996*¹⁷⁸ y entre otras cosas se retorna con mayor énfasis a la promoción de los talleres como entes independientes que deben ganar en autonomía, intención plasmada ligeramente en los proyectos anteriores. Esto se debe principalmente a que TAFOS asumió un compromiso social que apuntaba a un desarrollo del Perú a nivel macro.

TAFOS apunta a la creación de una sociedad libre, justa y democrática en la que todos los habitantes del Perú gocen de las mismas oportunidades para desarrollarse, sin discriminación alguna, a la vez que construyan pacíficamente un país integrado y solidario. TAFOS suma su aporte a este proceso de construcción desde su opción por un desarrollo democrático de las comunicaciones en el país¹⁷⁹.

Los objetivos que se plasmaron en ese documento tenían que ver con el fomento de la descentralización, la búsqueda de la justicia social y la búsqueda de una identidad nacional, además de un interés muy marcado por la difusión de las imágenes a nivel nacional e internacional:

Objetivos generales:

- Recoger la riqueza y diversidad de nuestro país para promover el desarrollo de una identidad nacional a partir del uso de las comunicaciones, específicamente de la fotografía social, puesta al servicio de los sectores populares para la recuperación de su legítimo derecho a ser dueños de sus imágenes y contenidos.
- Fomentar, a partir de nuestra experiencia de comunicación, el debate nacional e internacional sobre los grandes temas políticos y culturales

¹⁷⁸ TAFOS. “Proyecto Trienal 1994 – 1996”. En: *Informes de Planificación y Evaluación de Talleres: 1994, 1995, 1996*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP. 27 p.

¹⁷⁹ *Ibíd.* p. 9

implicados en la construcción de nuevas alternativas para el logro de la justicia social y el desarrollo de los pueblos.

- Contribuir, desde y con la fotografía, a la creación y fortalecimiento de las organizaciones sociales, culturales y políticas que se plantean una aproximación colectiva, democrática, pacífica y con una actitud descentralista a los problemas del país.

Objetivos específicos:

- Registrar y difundir una imagen de los actores sociales más dinámicos y organizados del Perú de los años 90 por intermedio de talleres de fotógrafos de diferentes sectores y regiones del país.
- Desarrollar experiencias de fotografía social, tanto en producción como en difusión, sobre temas y problemas específicos que promuevan debates culturales, políticos a través de los medios de comunicación masiva.
- Hacer llegar a cada vez más personas – en el Perú y en el extranjero- información sobre el país respecto a los temas de mayor preocupación social, cultural y política, con énfasis en los sectores más necesitados, marginados y empobrecidos y en la comunicación social desde el Sur hacia el Norte.
- Seguir enriqueciendo el archivo fotográfico de TAFOS a partir de registros gráficos del país por diferentes regiones, grupos poblacionales y puntos de vista fotográficos.

El cambio más significativo, en relación a los objetivos del proyecto trienal pasado, se percibe en la decisión de dar una mayor orientación hacia la difusión masiva de los contenidos producidos en TAFOS para la creación de espacios de discusión en temas sociales. La idea de las organizaciones populares como eje central de trabajo fue desplazada para orientarse hacia un espectro mucho más amplio, en el que varios sectores sociales son los encargados del desarrollo del país. Si bien no hay mención a la agencia periodística que se tenía proyectada, si se omite el trabajo con los talleres

como herramienta principal; esta es una señal clara del momento de cambio que pasaba la institución.

3.2.4. Plan Institucional 1995.

En 1995, con el ingreso de Mariella Sala como directora, se redactó un nuevo plan institucional¹⁸⁰, debido principalmente a las nuevas necesidades de TAFOS, enmarcadas en una realidad nacional cambiante en la que la promoción de los talleres se dejó de lado. Es por eso que se tomó una mayor conciencia en trasladar el enfoque de trabajo al campo de las comunicaciones y de involucrarse más con los medios para encontrar algún tipo de autonomía económica. En el documento se plantean dos metas:

Meta Uno

Facilitar el acceso de grupos poblacionales a los medios de comunicación, promoviendo el debate en torno a los temas estratégicos para la fiscalización y respeto de los derechos humanos, articulando experiencias similares nacionales e internacionales en torno a estos temas.

Líneas de acción:

- Producción de imágenes que den cuenta de la realidad de los grupos con los que se trabaja.
- Realización de talleres de fotografía articulados entorno a un tema específico.
- Promoción y difusión de los temas a nivel local.
- Difusión en medios nacionales de la problemática local.
- Elaboración de materiales informativos desde la perspectiva de los grupos organizados a nivel nacional para ser difundidos en los medios escritos a nivel internacional

Meta Dos

¹⁸⁰ SANTA MARÍA, Cecilia. *Op.cit.* p. 35

Iniciar un servicio periodístico con una dinámica propia y rentable que represente la perspectiva de los propios protagonistas de la noticia. Para establecer este servicio TAFOS ha formado un área periodística con un encargado de la coordinación y venta de artículos y fotografías. TAFOS contrata a los profesionales, periodistas y fotógrafos, para producir los trabajos que se piden al servicio informativo. Para ello cuenta con un pool de profesionales de primer nivel que trabajan en forma puntual para el servicio según los requerimientos de la demanda.

Se trata, en resumen, de brindar una serie de servicios periodísticos rentables acordes con los intereses sociales de TAFOS:

Líneas de acción:

- Servicio periodístico con artículos e imágenes producidos por TAFOS que será difundido a través de los medios electrónicos.
- Servicio de enlace para periodistas extranjeros.
- Investigación periodística y venta de reportajes que son de especial interés para TAFOS y los medios masivos (oferta y demanda).
- Venta de fotografías del banco de imágenes de TAFOS
- Elaboración de reportajes gráficos para medios internacionales.
- Trabajos periodísticos para ONG del norte del país y campañas para hacer presión sobre temas de interés mutuo.

Por un lado, en la meta uno se restringió la temática de los talleres a temas específicos, los mismos que iban a servir para el debate local y para la difusión nacional e internacional a cargo de TAFOS. Mariella Sala explica el por qué de este cambio:

Los talleres originales de TAFOS (...) eran eternos. (...) Tenían comienzo pero no fin y para eso no había plata porque se necesitaba un montón de promotores que iban y venían, traían las fotos, José [Chuquiure] las revelaba; era toda una dinámica para la

que ya no había presupuesto, [ya que] por cada buena foto de TAFOS [había] mil negativos¹⁸¹.

Por otro lado, se trasladó la fuerza de trabajo y se planificó la creación de una agencia periodística encargada de cubrir temas sociales en concordancia con los intereses de TAFOS. Esta aspiración se desprendía claramente de la primera meta, ya que al reducir el número de talleres y hacerlos más puntuales se trasladó la capacidad de producción de TAFOS hacia otro rumbo, uno que implicaba además la independencia económica con respecto a las entidades financieras que solventaban la institución. Los productores de las imágenes y los contenidos ya no iban a ser los fotógrafos de los talleres, por lo menos no a gran escala, sino periodistas profesionales que compartieran intereses en común.

Habían contratado a Susana Pastor para que recolectara los negativos [de fotógrafos profesionales] (...) que iban a juntar en una agencia (...) como cualquier agencia de Estados Unidos o Europea que vende fotos (...). [También] se iba a ver la posibilidad [de usar] las fotos de los talleres que podían entrar en la agencia para [venderlas], pero finalmente se estaba viendo más como una cosa social, era casi como una empresa. [En ese momento] estábamos en la mitad de un proyecto de tres años donde estaban dando fondos a TAFOS, (...) pero el financiamiento iba decreciendo [porque] Thomas [Müller] se había comprometido [a] que en esos tres años TAFOS se iba a autofinanciar poco a poco¹⁸².

3.2.5 Proyecto Trienal 1997 – 1999.

En 1997, una vez vencido el Proyecto Trienal 1994 – 1996, Mariella Sala redactó el Proyecto Trienal 1997-1999¹⁸³, en el que la misión de la institución era: “contribuir a la democratización de las comunicaciones a través de un servicio de prensa y fotografía que garantice el acceso e integración de estos sectores a un espacio público de reflexión y debate”¹⁸⁴. En este punto no hay

¹⁸¹ SALA, Mariella. *Op.cit.*

¹⁸² *Ibíd.*

¹⁸³ SANTA MARÍA, Cecilia. *Op.cit.* p. 36

¹⁸⁴ *Ibíd. loc. cit.*

mayor mención a los talleres de fotografía, situación que concuerda con lo que se dio en la práctica, ya que a partir de 1997 no se iniciaron nuevos talleres. Aquellos que se realizaron, los de Yapatera en Piura y el de Chincha en Ica, fueron organizados por iniciativa de TAFOS para mantener la vigencia de los talleres y cumplir de alguna manera con el espíritu de la institución. Con el *Proyecto Trienal 1997 – 1999* la comunicación se convirtió en el eje principal de trabajo, pero no desde la organización de nuevos talleres de fotografía social, sino a través del funcionamiento de un servicio periodístico independiente y alternativo. Los cambios más importantes con relación a los proyectos anteriores fueron, la decisión de implantar el autosostenimiento como objetivo general - idea ya plasmada en el Plan Institucional de 1995 - y el tema de la conservación y administración del medio ambiente como un área de trabajo primordial. En el documento se plantearon tres objetivos estratégicos para cumplir la misión de la institución:

Objetivo estratégico 1

Contribuir a la construcción de una conciencia ciudadana a través de los medios de comunicación.

Objetivos específicos:

- Sensibilizar a la opinión pública sobre el impacto de deterioro del medio ambiente y los derechos ciudadanos.
- Potenciar las relaciones Norte-Sur, a través de campañas conjuntas con organizaciones y medios internacionales.

Objetivo estratégico 2

Contribuir a la democratización de los medios de comunicación.

Objetivos específicos:

- Facilitar el acceso a los medios a las organizaciones, gremios y grupos poblacionales que trabajan por el medio ambiente y los derechos ciudadanos con información que impacte en la opinión pública.

- Hacer públicas las demandas y propuestas de los grupos afectados en sus derechos.
- Sensibilizar a los periodistas en la problemática de los derechos ciudadanos desde la perspectiva de los propios afectados.

Objetivo estratégico 3

Fortalecer la capacidad institucional y avanzar en el proceso de autosostenimiento.

Objetivos específicos:

- Llevar a cabo un sistema de planificación, monitoreo y evaluación con indicadores.
- Consolidar una estructura organizativa que garantice su funcionamiento y potencie su trabajo.
- Desarrollar una estrategia para el autosostenimiento de la institución.

Como se puede leer en los objetivos del *Plan trienal 1997-1999*, TAFOS buscó mantener su carácter social pero orientado hacia la comunicación de masas y en búsqueda de la democratización de los contenidos que ésta manejaba. Sin embargo, lo más importante en ese momento era su interés por lograr el autosostenimiento de la institución, objetivo que guió todo el trabajo a partir de 1997. La autora del documento recuerda:

Yo estaba interesada en el proyecto que se le había ocurrido a Thomas [Müller]. Pero yo no estaba pensando solamente en la agencia, yo estaba pensando en una agencia de fotografía y prensa. Y teníamos que hacer un nuevo proyecto [porque Thomas Müller] ya se había comprometido a que se acababa [el financiamiento]. A partir de 1997 teníamos que ser auto sostenibles, entonces se iba a acabar TAFOS, porque no había fondos. [Por eso] hicimos nuestro proyecto; yo ya había imaginado (...) que teníamos una serie de actividades sociales relacionadas a los talleres, pero no los talleres eternos que había habido antes, sino talleres específicos. Otra línea de trabajo que íbamos a tener eran las exposiciones y por último estaba el proyecto para el que me habían contratado, el de elaboración de reportajes y fotografías que íbamos a vender. La institución, al tercer año, iba a tener como un cincuenta por ciento de autofinanciamiento. Cuando fuimos [a la reunión con las entidades financieras], yo

expliqué el proyecto [pero además] expliqué que si no nos daban plata, cerrábamos, y como las agencias se aterraban de que cierras su proyectito teníamos más plata de la que queríamos¹⁸⁵.

Desde los primeros objetivos, plasmados en el *Proyecto Institucional de 1989*, hasta los redactados en el *Proyecto Trienal 1997 – 1999*, se percibe claramente cómo los talleres de fotografía pierden paulatinamente jerarquía dentro del plan de trabajo, y como va adquiriendo mayor relevancia la creación y fomento de la agencia periodística. La intención principal de la institución en todos los años de funcionamiento fue crear espacios de reflexión alrededor del tema social, ya que dicho objetivo nunca estuvo ausente.

3.3. Metodología: Fotografía documental social popular y comunicación.

Si bien cada taller representaba una experiencia particular, existieron ciertas pautas comunes en la realización de cada uno de ellos. Para una correcta explicación de cuáles son esas características en común, es necesario, recordar qué actores formaron parte:

Por un lado se encontraban los promotores y miembros de la institución TAFOS, y si bien el organigrama cambió mucho con los años, se puede establecer que ciertas áreas de trabajo existieron siempre: El Consejo Directivo¹⁸⁶, el área técnica (en el que estaba el laboratorista), el área administrativa, el área de difusión, el área de archivo y los equipos regionales. En el período de agencia periodística, TAFOS también contó con un equipo de fotógrafos y redactores. En ocasiones se contrató a una o más personas encargadas de actividades especiales como exposiciones, investigación y promoción.

¹⁸⁵ SALA, Mariella. *Op.cit.*

¹⁸⁶ Conformado por el Presidente del Directorio, el Director de la institución y los asesores.

El otro grupo de actores eran las organizaciones populares, sindicatos, organizaciones no gubernamentales y/o grupos de estudiantes y trabajadores que solicitaban y co-organizaban los talleres. De estos grupos salían, la mayoría de las veces, los fotógrafos que iban a formar parte de los talleres. Estas instituciones tenían sus propios intereses en el taller y eran las primeras en utilizar las fotografías en los procesos de comunicación popular que llevaban a cabo. El último grupo de actores era el de los fotógrafos de los talleres, miembros de la comunidad en la que se realizaba el taller. Su principal característica es que no eran fotógrafos profesionales.

Hacia 1989 Thomas Müller planteó un esquema metodológico de acompañamiento de los talleres¹⁸⁷, sobre la base de los que se habían realizado hasta esa fecha,:

- Contar con los instrumentos técnicos (materiales y de conocimiento).
- Ubicar dentro de una región los lugares y grupos sociales estratégicos para el desarrollo del movimiento popular local. Tomar contacto con las organizaciones existentes y las posibles contrapartes¹⁸⁸.
- Hacer un planteamiento que pueda garantizar el tipo adecuado de relaciones del futuro taller, fundamentalmente su protagonismo en la experiencia.
- Transferir a la contraparte los objetivos y metodología necesarios para garantizar el protagonismo del taller. Definir responsabilidades entre la contraparte y TAFOS.
- Generar un proceso entre las organizaciones y la contraparte para garantizar las características requeridas del fotógrafo.

¹⁸⁷ MÜLLER, Thomas. "Proyecto Talleres de Fotografía Social (TAFOS)". En: *Informes de Planificación y Evaluación de Talleres 1988 – 1989*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP, 1989. Sin paginar.

¹⁸⁸ A lo largo de la historia de TAFOS existieron muchas instituciones que trabajaron a su lado, de acuerdo al sector en el que se instauraban los talleres. Los Servicios Educativos de El Agustino, La Compañía de Jesús y la Federación de Mineros del Perú, son solo unos cuantos.

- Facilitar a los fotógrafos los instrumentos técnicos y de conocimiento mínimos requeridos para manejar el medio, de la misma manera como las técnicas comunicativas adecuadas para su difusión. Esto Implica:
 - o Desarrollar una técnica de introducción al medio que no cohíba la espontaneidad del fotógrafo y le permita “vaciar” su experiencia visual acumulada.
 - o Buscar lograr que con ese producto el fotógrafo pueda conseguir comunicar un mensaje a los demás.
 - o Practicar el uso social del producto, en el medio donde se desenvuelve.
- Lograr un grado de organización interna del taller que garantice un primer nivel de autonomía.
- Profundizar la temática de la zona, introducir la temática global y crear las condiciones para que el taller se perciba como parte de un movimiento. Para ello es necesario:
 - o Generar y acompañar un proceso de elaboración del diagnóstico de la zona.
 - o Profundizar la preocupación y temática personal de cada fotógrafo.
 - o Convertir la temática zonal trabajada en contenidos educativos que tengan un valor no solo informativo sino denunciativo y de auto-reconocimiento.
 - o Promover una vinculación más estrecha entre el taller (como organización) y las organizaciones locales, buscando convertir al taller en actor social de la zona y que éste pueda tener cada vez más una vida propia, dependiendo menos del seguimiento de TAFOS.
 - o Crear un archivo local, que permita al taller un manejo fluido de su material, con menor dependencia del laboratorio central.

17 años más tarde, en el libro *País de Luz* editado por Culturas en América Latina y la Pontificia Universidad Católica del Perú, Eleana Llosa, directora de

la institución entre 1994 y 1995¹⁸⁹, resume la metodología empleada en los talleres de la siguiente manera¹⁹⁰:

- Las organizaciones en las cuales se implementarían los talleres se elegían en función de su naturaleza, el grado de actividad o impacto que tenían en su medio y el tipo de imágenes que se preveía podría resultar. Sin embargo, también se tomaban en cuenta las múltiples demandas que llegaban hasta TAFOS.
- TAFOS y la organización(es) seleccionad(as) escogían a los fotógrafos. No existía un requisito establecido para ello puesto que se trabajaba con voluntarios que tuvieran la aprobación de la asamblea general o la junta directiva.
- Los miembros de cada taller se reunían periódicamente para revisar las fotografías producidas, planear acciones de difusión o responder a demandas de la población, que deseaba documentar algún tema o denuncia. Además, cada fotógrafo tenía independencia para registrar su material de acuerdo a las necesidades de la organización a la que representaba.
- La capacitación en los aspectos técnicos de la fotografía y la comunicación era realizada por el equipo de TAFOS en los locales de la institución (Lima, Cusco y Puno) y en las sedes de cada taller.
- Los fotógrafos llenaban fichas consignando la información sobre la fecha y lugar de las imágenes captadas, así como a las personas y actividades que se retrataba en ellas.

¹⁸⁹ Antes de ser directora fue la responsable de investigación entre 1990 y 1995.

¹⁹⁰ LLOSA, Eleana. *Op.cit.* p. 36

Si bien Llosa hace una descripción bastante acertada de la metodología, hubo ocasiones en las que el esquema se modificó ligeramente. Sobre esa premisa es que podemos agregar algunos aspectos. En los casos en los que TAFOS buscaba una sede para la realización de un taller, lo primero que necesitaba era una organización de base que permitiera a la institución asentarse en la comunidad, ya sea un gremio, sindicato, organización no gubernamental o grupo religioso que tuviera un trabajo ya reconocido por los pobladores y que funcionara de contraparte. En el *Proyecto Trienal 1991 – 1993* se estableció:

[los talleres] surgen de una dinámica que se establece entre las organizaciones de base, las federaciones que las agrupan y el equipo de TAFOS. A partir de un acuerdo entre los tres, las organizaciones de base eligen a representantes para cumplir la función de ser fotógrafos y comunicadores del gremio; los eligen, los avalan institucionalmente y evalúan su funcionalidad con la dinámica y la perspectiva de los gremios¹⁹¹.

En los primeros talleres en Lima se contó con el apoyo de los comedores populares, vasos de leche, agrupaciones barriales entre otros. En contraste, ya casi al final del proyecto entre los años 1997 y 1998 los talleres de Yapatera y Chíncha se realizaron por iniciativa de TAFOS, que acudió al Movimiento Negro Francisco Congo para ofrecer sus servicios. Las razones para buscar dicha asociación es que desde un inicio TAFOS se planteó que los talleres alcanzaran independencia y autonomía con el tiempo, que no fuera necesario el asesoramiento de la institución sino que esa responsabilidad pasara a manos de los gremios de los cuales nacían.

Desde ya estamos pensando y orientando nuestro trabajo de promoción hacia la transferencia gradual de los talleres hacia los gremios a los que pertenecen los fotógrafos. (...) Creemos que un proyecto como el de TAFOS tiene que ser asumido por los sectores a los que está dirigido, garantizando la continuidad del Proyecto en el largo plazo¹⁹².

¹⁹¹ TAFOS. “Proyecto Trienal 1991 - 1993”. En: *TAFOS: Informe del Proyecto trienal 1991 – 1993*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP. p. 5

¹⁹² *Ibíd.* p. 6

Una vez que la organización aceptaba formar parte del taller se firmaba un convenio¹⁹³ con TAFOS y se iniciaba la búsqueda de los fotógrafos, que casi siempre eran miembros de la comunidad o del grupo social que había sido seleccionado para albergar el taller. Si bien en la selección de los fotógrafos no había mayor regla que contar con aquellos voluntarios que tuvieran el ánimo para emprender el trabajo, en muchas ocasiones los fotógrafos fueron los dirigentes de las comunidades organizados políticamente, o los líderes de los sindicatos o grupos de trabajadores. Ellos eran seleccionados por su capacidad de liderazgo, su conocimiento de la problemática y/o su interés por la organización a la que pertenecían; además hay que recordar que eran validados por ésta. Hubo otros casos en los que los fotógrafos eran seleccionados y aceptados por su predisposición al trabajo estético y su interés en la fotografía; esto ocurrió con mayor claridad en los talleres de El Agustino, San Marcos y Barrios Altos, en la ciudad de Lima. Cecilia Santa María, miembro de TAFOS en 1998, señala que los fotógrafos eran “personas que reunían algunas o todas de las siguientes características: representatividad, experiencia de organización, proyección a la comunidad, compromiso, dedicación y aptitud para el uso del medio”¹⁹⁴. Otro ejemplo que prueba esta aseveración se encuentra en una propuesta de taller presentada por la coordinadora regional Lissette Guidice:

La experiencia nos ha demostrado que no es necesario ser dirigente para ser buen fotógrafo, ni tampoco es indispensable serlo para ser conscientes de la problemática social y aspirar revertirla. Existen muchos grupos y personas sueltas que con un trabajo digamos más cultural (...) tratan de mantener vigente en la discusión local, la problemática social y cultural que está detrás de la situación política-económica¹⁹⁵.

¹⁹³ El mismo que variaba de acuerdo a las necesidades y proyecciones de cada organización.

¹⁹⁴ SANTA MARÍA, Cecilia. *Op.cit.* p. 95

¹⁹⁵ GUIUDICE, Lissette. “Propuesta para Qosqo ciudad”. En: *Estatutos, Resumen, Asambleas, Coordinadores. 1992 – 1994*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP. Sin paginar.

Por último, los fotógrafos no eran escogidos a perpetuidad: “La participación de cada uno (...) es individual y su permanencia depende de sus responsabilidades con las organizaciones a las que representan y de su grado de compromiso y dedicación a la tarea”¹⁹⁶.

Una vez formado el grupo de fotógrafos se delegaba la supervisión al equipo regional respectivo, el mismo que se encargaba de diseñar e implementar la capacitación y seguimiento de los talleres (en ocasiones dicha responsabilidad se delegó a un solo promotor), delimitar la temática y tónica del taller (se trataba de un registro documental de la problemática de la zona así como de las actividades sociales que se llevaban a cabo) y mantener una relación entre las contrapartes (las agrupaciones de base) y TAFOS; se trató, en pocas palabras, de la unidad de apoyo.

Sobre la delimitación de la temática, muchas veces esta tarea era apoyada e inclusive dirigida por la organización de base que fungía de contraparte de TAFOS. Se ponía especial énfasis en que las fotografías debían incorporar la vivencia directa del fotógrafo, su día a día.

TAFOS procuraba conservar este punto de vista en todas sus actividades de comunicación y difusión. En estas, los talleres cumplían, desde antes de comenzar a hacer las fotos, una importante función en el auto reconocimiento de los sectores populares, tanto en relación con su identidad popular como respecto de las diversas y marginadas identidades culturales existentes en ellos y en búsqueda de afirmación¹⁹⁷.

Luego de establecido el grupo se iniciaba una capacitación básica en el manejo de las cámaras fotográficas. Los modelos que se utilizaron para dicho fin fueron la Nikon L-35 y/o la Yashica T-3. TAFOS también se encargó de proveer el material fotográfico y un ambiente que sirviera de lugar de reunión y laboratorio al taller. Luego de una breve explicación de cómo funcionaban los equipos se exponía a los fotógrafos a la acción misma de la fotografía. Para ello se podía

¹⁹⁶ MÜLLER, Thomas. *Op.cit.*

entregar una cámara a cada fotógrafo o, como en muchos casos, se asignaba una cámara por cada dos o más fotógrafos. El tiempo que se tomaban para registrar las imágenes podía variar entre unos días a varias semanas, todo dependía del grado de compromiso que tuvieran los fotógrafos. Es importante señalar que la metodología usada en los talleres fue casi siempre el ensayo-error, ya que no se contó con una guía ni directrices de cómo llevarlo a cabo y no existió ningún tipo de material de capacitación: “La capacitación es permanente y se organiza alrededor de la técnica *ensayo – error*. Se parte de la producción del fotógrafo para evaluarla y mejorarla”¹⁹⁸. Se buscó que los fotógrafos aprendieran la parte técnica sobre la base de sus errores y que la construcción de imágenes no se viera influenciada por ningún tipo de aprendizaje, sino que fuera lo más intuitiva posible, para que el imaginario de los fotógrafos construyera las imágenes con los elementos de su propia historia de vida.

A pesar de ello sí existieron algunos puntos que debían tocarse con los fotógrafos del taller. Estos eran: el dominio de la cámara fotográfica, la evaluación y selección de las imágenes, el manejo del archivo, las técnicas de laboratorio y las técnicas elementales de boceto y montaje. En el aspecto de la utilización de las imágenes también existieron directrices muy básicas, principalmente para la construcción de temas y mensajes, desarrollo del lenguaje fotográfico, redacción de los productos escritos y la intervención de espacios de comunicación¹⁹⁹.

En algunos casos existieron talleres en los que los mismos fotógrafos revelaban y ampliaban las imágenes. Una vez que se tenían las fotos se convocaban reuniones en las que los fotógrafos discutían alrededor de lo producido. Se buscaba que los miembros del taller fueran capaces de analizar la problemática de su grupo social y que elaboraran mensajes a través de sus

¹⁹⁷ LLOSA, Eleana. *Op.cit.* p. 40

¹⁹⁸ TAFOS. “Proyecto Trienal 1991 - 1993”. En: *TAFOS: Informe del Proyecto trienal 1991 – 1993*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP. p. 53

fotografías. En estas reuniones se discutía también sobre el rumbo del taller, se distribuía el trabajo de acuerdo al interés de cada fotógrafo y se comentaba lo realizado por cada uno, de manera que todos tuvieran cierto nivel de retroalimentación sobre lo que habían hecho. En la mayoría de los casos los fotógrafos recibían las planchas de contactos de los rollos que había tomado así como ampliaciones 9 x 12 cm de las fotos que se habían seleccionado en reuniones anteriores.

En la mayoría de los casos la selección de imágenes para el archivo de TAFOS pasó por tres etapas: Al inicio el fotógrafo marcaba en su plancha de contactos las fotos que creía útiles, luego el coordinador del taller hacía una segunda revisión y por último el comité directivo de TAFOS realizaba la tercera revisión. Aquellas fotografías que eran escogidas por los tres formaban parte del portafolio de la institución. Esto no impedía que los fotógrafos ampliaran y/o solicitaran la ampliación de las imágenes que creyeran convenientes para determinada actividad.

Las ampliaciones que el taller utilizaba en su trabajo de comunicación popular eran administradas por ellos mismos, sin embargo, TAFOS se reservaba el derecho de copiar cuantas ampliaciones quisiera y utilizarlas en diversas actividades de difusión así como en intercambios comerciales. Por ello, TAFOS también se encargaba del archivamiento del material fotográfico.

A pesar de la figura latente del coordinador y de la subvención de TAFOS, la decisión de los temas a fotografiar, la edición de periódicos murales y la utilización real de las fotografías en la comunidad o grupo, le competía únicamente a los miembros del taller. “La definición de la temática es un proceso entre el fotógrafo y su base. La función del promotor es de motivación y canalización de la discusión”²⁰⁰. De esta manera, los fotógrafos eran los únicos que decidían qué registrar. En este proceso se insistía en la inclusión de

¹⁹⁹ *Ibíd.* p. 54

²⁰⁰ *Ibíd. loc. cit.*

personajes de la comunidad y en una concepción de fotografía como un elemento de la vida cotidiana.

Los espacios para la difusión de las imágenes, tanto en la forma de periódicos murales como en la muestra de fotografías de mano en mano, eran los que congregaban a la gran mayoría de pobladores. Las misas, mercados, ferias, asambleas y todo evento cotidiano eran aprovechados para mostrar el trabajo de los talleres y así incluir un momento de reflexión en el día a día. Este era el primer momento de la difusión, dado que TAFOS como institución realizaba también su propia difusión a nivel nacional e internacional. Sin embargo, “el producto fotográfico de los talleres se [orientaba] hacia actividades de comunicación que [procuraban] ser alternativas a los medios tradicionales, tratando de introducir una perspectiva diferente, social y popular.”²⁰¹ Así también, la organización de base escogida para cada taller se encargaba de la difusión local y de la utilización de las imágenes para sus diferentes proyectos.

A partir de junio de 1992 se realizaron reuniones de equipo semanales²⁰² de los coordinadores que estuvieran presentes en las sedes principales. En ellas se discutía el trabajo de la semana que se estuviera llevando a cabo y cómo proceder para las diversas actividades de difusión. También se evaluaban las propuestas presentadas por los miembros de los diversos talleres en funcionamiento.

Durante sus doce años de historia TAFOS realizó diversos esfuerzos por sistematizar la producción que realizaba. La sistematización de los talleres era responsabilidad de los equipos y promotores regionales, pero esta tarea no se cumplió exhaustivamente, ya que los formatos que debían ser llenados por los fotógrafos no fueron utilizados periódicamente.

²⁰¹ *Ibíd.* p. 5



²⁰² Las reuniones de equipo se convirtieron en reuniones de coordinadores a partir de agosto de 1992.

Cuadro 3. LOS TALLERES DE FOTOGRAFÍA SOCIAL (1986 - 1998)

TALLERES	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	
CUSCO	Ocongate (jun86 - may91)													
	Yanaoca (set89 - oct93)													
	Guamán Poma (oct88 - nov89)													
	Cusco (ene90 - mar93)													
	Qosqo (jun - dic93)													
	Espinar (abr93 - feb 95)													
	Jóvenes Qosqo (abr - ago94)													
LIMA	El Agustino (jun86 - fines de 1988)													
	Ribera del Río (jul89 - dic93)													
	San Marcos (jun90 - set93)													
	Chorrillos (may - jun91)													
	Organizaciones Juveniles (may - nov92)													
	Músicos (ago - dic93)													
	Barrios Altos (mar - set94)													
	Villa El Salvador (may - nov94)													
PUNO	Ayaviri (set88 - nov92)													
	Pucará (set90 - nov92)													
	Juliaca (ago90 - abr91)													
JUNÍN	Moroccocha (jul89 - oct92)													
	La Oroya (jul89 - dic91)													
ICA	Changuillo (nov 93 - ago95)													
	Hierro Perú (oct92 - ago93)													
	Sol de Oro (dic93 - jul94)													
											Chincha (jun97 - nov98)			
APURÍMAC											Abancay (jun94 - abr95)			
SAN MARTÍN											Río Mayo (feb - dic95)			
											Tres Unidos (abr - dic95)			
PIURA											Yapatera (mar - set96)			

Elaboración propia, fuente: www.pucp.edu.pe/tafos

IV

Objetivos y Preguntas de la Sistematización.

4.1. Objeto.

La experiencia a sistematizar es el taller de El Agustino, desarrollado entre 1986 y 1988 dentro del proyecto TAFOS. Este taller se ubicó geográficamente en el distrito de El Agustino en el cono este de Lima y fue uno de los dos talleres piloto que se llevaron a cabo al inicio del proyecto TAFOS. Los actores involucrados en la sistematización son los miembros de la institución TAFOS, la organización no gubernamental SEA (Servicios Educativos El Agustino) y los fotógrafos o talleristas que asistieron.

La sistematización del taller de El Agustino permitirá una mejor comprensión del proceso llevado a cabo. Con esto se establecerán las pautas de implementación, puesta en marcha y evaluación del taller. La utilidad principal de la tesis es dar el primer paso en la sistematización del proyecto TAFOS ya que este estudio puede repetirse para cada uno de los talleres e inclusive para cualquier proyecto de comunicación que usara la fotografía documental como herramienta principal en procesos de educación popular para el desarrollo social de grupos marginales.

4.2. Objetivos.

General:

- Sistematizar el taller de fotografía social de El Agustino como una muestra de fotografía documental social popular, para extraer lecciones que pueden proyectarse en experiencias afines o parecidas.

Específicos:

- Identificar las características de los actores del taller.
- Identificar los procesos antes, durante y después de la toma fotográfica.

- Señalar los ejes temáticos de las fotografías del taller de El Agustino.
- Rescatar el proceso a través del cual fueron difundidas las fotografías.

4.3. Preguntas.

Principal:

- ¿Cómo se desarrolló el taller de El Agustino?

Específicas:

- ¿Cómo aprendieron los fotógrafos a usar e implementar la tecnología destinada al taller?
- ¿Qué tomaban en cuenta los fotógrafos para seleccionar sus fotografías?
- ¿Qué esperaban lograr con las fotografías que tomaban?
- ¿Se montaban las escenas fotografiadas?
- ¿Cuáles eran los ejes temáticos del taller?
- ¿Cuál era el espacio de difusión y/o exposición de las fotografías?
- ¿Qué vigencia tuvieron las imágenes con el transcurrir de los años?
- ¿Cuál fue el uso que se les dio a las fotografías?
- ¿Qué significó para los miembros del taller la experiencia de haber sido fotógrafos del taller de EL Agustino?

4.4. Ejes de la Sistematización.

El eje principal de la sistematización es la metodología de trabajo usada en el taller de El Agustino. Con metodología nos referimos a todo el proceso llevado a cabo en el desarrollo del taller desde la concepción previa del mismo, la puesta en marcha y la evaluación final, centrándome principalmente en la relación que tuvieron los fotógrafos con los demás actores del taller, es decir con los organizadores y entre ellos mismos.

4.5. Programa Metodológico.

Utilicé un diseño metodológico que me permitió el enfoque en la acción social (la interrelación de los actores); es por ello que adopté la sistematización, entendida como un procedimiento particular, con enfoque propio; como una expresión para investigar la acción social.

Un proceso de recuperación, tematización y apropiación de una práctica formativa determinada, que al relacionar sistemática e históricamente sus componentes teórico-prácticos, permite a los sujetos comprender y explicar los contextos, sentido, fundamentos, lógicas y aspectos problemáticos que presenta la experiencia, con el fin de transformar y cualificar la comprensión, experimentación y expresión de las propuestas educativas de carácter comunitario²⁰³.

¿Qué es una acción social? El proyecto TAFOS se trata eminentemente de una acción social. Por definición es un proyecto, lo que quiere decir que está llevado de tal manera que un grupo de personas (los fundadores y directores de TAFOS) buscan objetivos determinados para conseguir soluciones o reacciones específicas sobre problemas identificados previamente. Es un fenómeno comunicativo que debe entenderse no como un simple traspaso de información de profesionales a beneficiarios sino como un proceso en el que los actores “adecuan sus criterios al contexto y a la situación; anticipan e imaginan las posibilidades de interpretación del otro y cooperan (...) en la construcción de una racionalidad común que les permite negociar y colaborar de acuerdo a causalidades y formas de pensar plausibles para el otro”²⁰⁴. Se trata de una continua interpretación, modificación y negociación de contenidos y mensajes que se lleva a cabo durante la comunicación y que también está influenciada por los antecedentes que se dieron antes y después de esa comunicación. En el proyecto TAFOS se trata de la metodología usada en la formación, desarrollo y evaluación de los talleres.

²⁰³ GHISO, Alfredo. “Sistematización de experiencias en educación popular”. En: *Memorias Foro: Los contextos actuales de la educación popular*, Medellín: Fe y Alegría Regionales Medellín y Bello, 2001. Sin Paginar.

²⁰⁴ MARTINIC, Sergio. *El objeto de la sistematización y sus relaciones con la evaluación y la investigación*. [en línea]. PDF. 12 - 14 de agosto de 1998 [ref. del 9 de octubre del 2007]. Disponible en Web: <<http://www.grupochorlavi.org/webchorlavi/sistematizacion/martinic.PDF>> p. 5

Investigar a TAFOS desde el extremo de su estructura institucional o de la percepción que tenían del proyecto sus miembros dejaría vacíos que no pueden ser resueltos de forma asilada. Las acciones sociales como tales son recipiente de interpretaciones objetivas y subjetivas, no se pueden abordar mientras consignemos una dicotomía entre sujetos-actores vs objetos-acciones. El objetivo de esta sistematización es el proceso, la acción, la comunicación que se llevó a cabo entre los miembros, no las cifras ni los documentos aislados, no se trata de evaluar, ni de describir cronológicamente una práctica, tampoco se trata meramente de recopilar la información o de enunciar los aciertos y errores. Es, eminentemente, un análisis crítico para “conocer, dar a conocer y cualificar la práctica”²⁰⁵ desarrollada en el proyecto TAFOS y la utilización de su metodología como medio comunicativo.

Martinic sostiene que los procesos educativos se pueden entender como un sistema de acciones donde diferentes actores construyen mensajes desde su propia interpretación para luego transmitirlos y así modificar su realidad, “acciones sociales situadas, donde los actores despliegan acciones e interacciones para alcanzar finalidades compartidas”²⁰⁶. Martinic destaca también que toda acción social, educativa o no, está estructurada por las condiciones en las que se desarrolla pero también son estructurantes ya que tienen la capacidad para modificar su entorno.

Es por estas razones que utilizamos la sistematización, ya que con esta se puede “construir un lenguaje descriptivo propio *desde adentro* de las propias experiencias constituyendo el referencial que le da sentido”²⁰⁷. De otra forma no se podrían analizar las relaciones que se llevan a cabo entre los actores del proceso a estudiar, en este caso el proceso de formación y desarrollo de los talleres de fotografía social. Es la mejor manera de acercarse al proyecto

²⁰⁵ RUIZ, Luz. *La sistematización de prácticas* [en línea]. PDF. 20 de septiembre del 2001 [ref. del 2 de junio del 2006]. Disponible en Web: <<http://www.campus-oei.org/equidad/liceo.PDF>>

²⁰⁶ MARTINIC, Sergio. *Op.cit.* p. 2

²⁰⁷ *Ibíd. loc. cit.*

TAFOS dado que “gran parte de su riqueza (metodológica) radica en la diversidad de enfoques que se utilizan y que dan cuenta de la contextualización y sentido práctico que se otorga a la reflexión de la experiencia”²⁰⁸.

Los aportes directos de esta sistematización permiten responder los objetivos y las preguntas planteadas en este proyecto. Jara²⁰⁹ los señala básicamente como tres:

- Tener una comprensión más profunda de las experiencias realizadas.
- Compartir esta comprensión con otras prácticas similares. De modo que otros investigadores y promotores de talleres puedan implementar el esquema que se plantea en esta investigación para sistematizar sus experiencias.
- Aportar a la reflexión teórica (y en general a la construcción de teoría) conocimientos surgidos de prácticas sociales concretas.

Para llevar a cabo la sistematización he utilizado la entrevista como mi herramienta principal. En el lapso de tres meses entrevisté a once personas, dos de ellas a través del correo electrónico debido a que no se encontraban en Lima. El resto fueron entrevistados en Lima, en los distritos de Miraflores, El Agustino y Pueblo Libre. Para dichos encuentros conté con una guía de entrevista²¹⁰, la misma que presentaba algunas variantes de acuerdo al papel que cumplía la persona en el esquema de mi investigación.

También he revisado y analizado la documentación del Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP, que cuenta con los documentos elaborados en TAFOS entre 1986 y 1998, tales como los proyectos de elaboración de los talleres, informes de evaluación de los mismos, comunicación interna, entre otros. He investigado

²⁰⁸ *Ibíd.* p. 1

²⁰⁹ JARA, Óscar. “Tres posibilidades de sistematización: comprensión, aprendizaje y teorización”. En: *Aportes 44. Sistematización de experiencias. Búsquedas recientes*. Bogotá: Dimensión Educativa, 1996. p. 15

²¹⁰ La guía de entrevista y sus variantes puede consultarse en los anexos 3, 4 y 5.

la documentación elaborada en el SEA (Servicios Educativos El Agustino) durante los años en los que funcionó el taller de El Agustino, la misma que está disponible –sin sistematizar- en el Centro de Documentación de dicha institución. El análisis de estos documentos fue de suma importancia debido a que son fuente de primera mano en relación a la existencia del taller. Así, entre el archivo documentario de TAFOS y del SEA, se puede ver el cambio de los objetivos de estas instituciones a través de los años, planificaciones anuales y trienales, informes de evaluación de sus proyectos, informes semanales y mensuales, diversas entrevistas a fotógrafos, compendios de las fotografías elaboradas, cartas entre los miembros, libros de visita de las exposiciones, recortes de diarios y revistas en los que se menciona a TAFOS, contratos, convenios e inclusive artículos escritos por miembros del proyecto en los que se hace memoria y crítica a los talleres.



V

El Taller de El Agustino.

El taller piloto de El Agustino fue uno de los primeros talleres realizados por TAFOS, que si bien no existía como institución durante los años en los que se llevó a cabo, adoptó dicha experiencia como parte de su trabajo inicial. El taller se mantuvo activo desde junio de 1986 hasta fines de 1988 en el distrito de El Agustino en el cono este de Lima.

5.1. Inicio del Proyecto.

A mediados de 1986 Thomas Müller se encontraba alojado en las instalaciones de la asociación civil Servicios Educativos El Agustino (SEA) en el distrito de El Agustino, institución con la que había tenido previamente una relación laboral²¹¹. El SEA, institución promovida por la Compañía de Jesús en el Perú, venía trabajando en el distrito desde 1978 y estaba conformado por diversas áreas de trabajo que utilizaban los talleres con participación popular y el trabajo organizativo como parte de sus actividades en el distrito. Una de estas áreas era la de Comunicación y Sistematización, abierta en 1985. Hasta 1986 el acercamiento que tenía el SEA con la fotografía se limitaba al registro visual que hacían de las diversas actividades que realizaban, como recuerda Rosa Villafuerte, fotógrafa del taller de El Agustino:

Nosotros ya habíamos tomado fotografías antes de que llegara Thomas, pero no las de TAFOS, las del taller están en la PUCP, de hecho hubo una parte del archivo inicial que se quedó en el SEA, creo que se intentó hacer un convenio o algo así (...). La idea era administrarlo pero no llegaron a un acuerdo, no estoy segura, eso fue allá a nivel de directiva, entre la institución y la directora. Pero sí recuerdo que había negativos que creo que los tiene Raúl Méndez, archivos antiguos de la institución anteriores al taller y del principio del taller²¹².

²¹¹ Thomas Müller estuvo encargado de realizar fotografías en El Agustino por encargo del SEA en el año 1985.

²¹² VILLAFUERTE, Rosa. Entrevista del 06 de marzo del 2007 por Ángel Colunge. Pueblo Libre, Lima.

Al ver el trabajo que se realizaba en la institución, y con el antecedente de lo que se iba haciendo con el taller de fotografía en Ocongate, Müller propuso al encargado del Área de Comunicación y Sistematización del SEA, Enrique Watanabe, iniciar la documentación visual de los procesos sociales de ese entonces. Watanabe accedió a esto bajo la forma de un taller de fotografía para la elaboración del calendario del SEA de 1987. Desde enero de 1986 se había planificado la edición de esta publicación, aunque el contenido de la misma no estaba definido en el *Programa de Acciones 1986*²¹³ del Área de Comunicación y Sistematización. Watanabe decidió conjugar ambas ideas y así es como recuerda lo sucedido:

[Thomas Müller] viene en el año 86, él ya tenía una experiencia no metodizada en Ocongate. A fines del verano del 86 tuvimos con Thomas una primera reunión aunque ya nos conocíamos antes. Él propuso la idea no tanto del taller, sino más bien de la necesidad de construir una especie de fototeca, de comenzar a documentar procesos sociales que se daban de manera muy fuerte en ese momento y que, en muchos casos, científicos sociales los veían como trazadores de lo que podría ser el movimiento popular urbano. Así surgió la cosa, nosotros teníamos varios grupos juveniles y con uno de ellos habíamos trabajado el proyecto de hacer un boletín. Eran aproximadamente unos catorce o quince muchachos, jóvenes todos, todos en la post secundaria y un poco pensando qué hacer con sus vidas²¹⁴.

Por su parte Müller asevera que la idea del taller se dio desde un inicio y que, si bien no fue acogida del todo en un primer momento, luego se hizo fuerte:

Yo me vinculo desde el 79 con los jesuitas de Ocongate y diría que [ellos forman] una comunidad, Ocongate y el Agustino [son] la misma congregación y llevo una amistad muy buena con ellos desde el 79. Cuando estuve en Lima [en junio de 1986] me alojé en el SEA, en el Agustino, en la casa de los jesuitas. [En ese momento] teníamos el Taller de Ocongate; pero yo tenía un problema judicial, tenía orden de captura y no quería [regresar]. [Así que] propuse hacer lo mismo que en Ocongate; hacerlo con un

²¹³ SERVICIOS EDUCATIVOS EL AGUSTINO. “Programación de acciones 1986: Un avance”. En: *Plan de trabajo 86*. Lima: SEA, 1986. Sin paginar.

²¹⁴ WATANABE, Enrique. Entrevista del 07 de mayo del 2007 por Ángel Colunge. San Borja, Lima.

grupo de dirigentes jóvenes, armar un taller. [Si bien] al comienzo no entendieron muy bien la idea, después hasta los fundadores de TAFOS vinieron del SEA ¿no? Quique Larrea, Carmela Abregú y un montón de gente que en realidad era un grupo que ya había formado el SEA como dirigentes juveniles²¹⁵.

De estos dos testimonios vemos claramente cómo la idea del proyecto se instaló a partir de un diagnóstico del nivel organizativo del ámbito social, en este caso de los jóvenes con quienes ya se tenía un trabajo previo en el SEA, caso Rosa Villafuerte y Raúl Méndez.

Rómulo Torres, director del SEA en ese entonces, aprobó el proyecto ya que comulgaba con los propósitos del Área de Comunicación y Sistematización, que desde 1985, fecha de su creación, se había impuesto la función de hacer un registro documental de una serie de necesidades que se habían encontrado en el distrito. Así, en el *Plan de Trabajo*²¹⁶ del SEA de ese año se establecen sus objetivos:

A) Promover una experiencia de comunicación popular que:

- Recoja el trabajo y las inquietudes de las organizaciones de El Agustino en los campos de la prensa, la propaganda, la radio; gestadas a partir de su consolidación interna y su relación con el resto de la población.
- Transfiera a los pobladores organizados los instrumentos técnicos que les permitan comprender y manejar el mundo de las comunicaciones.
- Sistematice y devuelva los contenidos de la vida y la experiencia organizativa popular de El Agustino.

B) Recoger, sistematizar y promover la devolución de los productos del trabajo promocional de las Áreas del SEA y de la Parroquia.

²¹⁵ MÜLLER, Thomas. Entrevista del 06 de abril del 2007 por Ángel Colunge. Barranco, Lima.

²¹⁶ SERVICIOS EDUCATIVOS EL AGUSTINO. "Plan de Trabajo". En: *Plan de Trabajo SEA 85*. Lima: SEA, 1985. p. 1

Tal como mostramos en el segundo capítulo, la realidad social de El Agustino de ese entonces fue la principal razón por la que dichos objetivos se plantearon; el hacinamiento y la pobreza, sumados a la falta de espacios públicos de comunicación, generaron un vacío que el Área de Comunicación y Sistematización pretendía llenar.

En el mismo documento se estableció que una de las funciones del área sería la promoción, entendida como la “producción de programas y publicaciones que apunten a la gestación de una corriente de opinión alternativa, que difunda una comprensión colectiva del distrito y de su identidad como pobladores”²¹⁷. Por otro lado, se menciona la capacitación como “la transmisión de los instrumentos teórico prácticos en el campo de la comunicación a los pobladores en general y a las organizaciones del distrito”²¹⁸. Con esto se evidencia que el SEA tuvo interés por desarrollar la metodología de trabajo a nivel de toda la institución, el taller de fotografía social no fue una experiencia aislada.

Sin embargo, es importante señalar que tanto el taller de Ocongate como el de El Agustino fueron experiencias que se iniciaron sin expectativa alguna de éxito a nivel fotográfico ni comercial, sino como pilotos de una organización que luego sería TAFOS, pero que en un principio ni siquiera se había considerado. Villafuerte, a quien ya identificamos como fotógrafa del taller y que con el tiempo se convertiría en trabajadora de TAFOS, recuerda: “Thomas Müller, que estaba planteando esta misma idea en Ocongate, decidió trabajar los talleres de fotografía como una pequeña prueba inicial, no como una institución, eso fue después”²¹⁹.

5.2. Desarrollo del Proyecto.

²¹⁷ *Ibíd.* p. 2

²¹⁸ *Ibíd. loc. cit.*

Tal como hemos establecido en el acercamiento teórico de las tres perspectivas, es necesario identificar un problema social que afecte una población particular para que un proyecto de fotodocumentalismo social pueda desarrollarse. En el Capítulo 2 hemos señalado la convulsión política, económica y social que el país, y en particular el distrito de El Agustino, afrontaban en esa época. Müller ya se había topado con esa realidad con anterioridad, ya que había tomado fotografías en ese distrito como parte de un encargo que le había dado el SEA, por eso el escenario no le era desconocido.

A pesar de eso, los objetivos para el taller de El Agustino no se plantearon con anterioridad a la experiencia, sino que se elaboraron tiempo después, en 1991, como parte de un esfuerzo de sistematización²²⁰:

- a) Generar una imagen y un mensaje agustiniano que refleje la tradición de lucha y la gran creatividad para encontrar salidas a los problemas de la ciudad que han logrado desarrollar los pobladores del distrito.
- b) Realizar un trabajo de comunicación y auto-educación en las diferentes organizaciones de la Unión de Pueblos del Margen Izquierdo del Río Rímac (UPMIRR), que permita su desarrollo a través del impulso de la participación y la democracia de base.
- c) Articular el taller a la red organizativa de la UPMIRR, rescatando las experiencias de las diferentes organizaciones de la zona en un mensaje unitario que valore la alternativa de las MIADES (Micro Áreas de Desarrollo).
- d) Impulsar las experiencias de centralización de las organizaciones populares urbanas que apunte a una gran descentralización metropolitana.

²¹⁹ VILLAFUERTE, Rosa. *Op.cit.*

²²⁰ TAFOS. “Estrategias por talleres”. En: *TAFOS: Sistematización*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP. Sin paginar.

Dichos objetivos estaban orientados a reforzar dos aspectos importantes, por un lado introducir el trabajo del taller en los diferentes proyectos de promoción que el SEA desarrollaba con las organizaciones populares del distrito, y por otro, articular un mensaje positivo en torno a la imagen de El Agustino para que los pobladores afronten con optimismo sus problemas, como los de vivienda y pobreza.

Entre los acontecimientos que enmarcaron estos objetivos destacan claramente dos, el IV Programa de Vivienda de El Agustino, a través del cual se otorgaron lotes de terreno a los pobladores y que fue impulsado por la municipalidad distrital en un fundo de Ancieta Baja; y la iniciativa distrital de las MIADES (Micro Áreas de Desarrollo), un proyecto promovido en junio de 1987 que delegaba ciertas responsabilidades de la administración municipal a los movimientos populares, como los comedores populares, los movimientos de sobrevivencia, los comités de vaso de leche y las organizaciones vecinales; principalmente “to continue this legacy of cooperation between urban popular movements and leftist local governments”²²¹. Ambos acontecimientos formaron parte de la realidad distrital durante esos años, fueron parte de la problemática que aquejaba a El Agustino y es por eso que mucha de la producción realizada en el taller giró en torno a ellos. Visto en retrospectiva, eran temas que no podían estar ajenos a una manifestación del fotodocumentalismo social.

5.2.1. Las etapas del taller de fotografía social de El Agustino.

La división por etapas del taller de El Agustino puede realizarse de acuerdo a los sucesos o decisiones metodológicas que afectaron el devenir de la experiencia.

Estos momentos no significaron cambios radicales en la continuidad lógica del taller, por el contrario, impulsaron la evolución del mismo, la reafirmación de

²²¹ SCHONWALDER, Gerd. “Local politics and the Peruvian left: The case of El Agustino”. En: *Latin American Research Review*. Austin: University of Texas Press, 1998. Vol. 33, N. 2, p. 82

sus objetivos y el fortalecimiento de su identidad. Sobre esta base se puede dividir la experiencia en tres etapas:

Los inicios.

La primera etapa es la que va desde el inicio del proyecto, en junio de 1986, hasta fines de agosto del mismo año. Dado que la infraestructura y los equipos estuvieron a disposición desde el comienzo, no hubo mayores impedimentos logísticos para dar inicio al taller.

En el Agustino había un laboratorio, (...) igual que en Ocongate teníamos tres cámaras, después se ganó el premio en Cuba [con fotos de Ocongate], con eso compramos más cámaras. Parte de las cámaras eran de un amigo mío en Alemania, otras de otro amigo de Dinamarca, creo. También vino un fotógrafo sueco muy buena gente que trajo algunas cámaras, por eso el Agustino ha tenido una colección casi exótica²²².

Una vez de acuerdo sobre la formación del taller, Müller y Watanabe lanzaron una convocatoria para la producción de imágenes que serían utilizadas en el calendario del SEA de 1987²²³. Vale decir que en esta publicación se consignó como la responsable de la elaboración al Área de Comunicación y Sistematización del SEA, con la colaboración de Thomas Müller.

Las principales características de esta etapa fueron:

- El taller era temporal, no había planes de realizarlo a largo plazo. Los participantes y promotores no tenían la seguridad de continuar la experiencia, porque una vez completada la toma de las fotografías para el calendario se daría fin al taller.
- Se establecieron de forma intuitiva las primeras pautas de trabajo y la metodología del taller.
- No se desarrolló ningún tipo de sistematización del material trabajado.

²²² MÜLLER, Thomas. *Op.cit.*

²²³ SERVICIOS EDUCATIVOS EL AGUSTINO. Calendario 1987. Lima: Servicios Educativos El Agustino, 1987. 12 p.

Sobre la metodología podemos afirmar que no hubo un manual particular de cómo llevar a cabo la experiencia, por lo menos en este momento inicial. Lo que se había trabajado en Ocongote aún era muy reciente como para tenerlo como referente, las condiciones y contextos también eran diferentes. Müller recuerda:

No teníamos pautas y en realidad ni sabíamos qué estábamos haciendo, hicimos algo que nos parecía interesante, como cuando conectas cosas sobre la marcha. Muchas veces [cuando] corres detrás de los acontecimientos estás muy agotado y no tienes el tiempo para pensar (...) lo que haces; en ese momento simplemente nos hemos dejado llevar. (...) Y no por principio sino por carácter mío, no hemos hecho mucha discusión teórica sino que fuimos de frente a la acción y a la práctica²²⁴.

Se trataba de un período en el que no se tomaba en cuenta ningún tipo de metodología formal o planificada. Los fotógrafos también fueron concientes de ese momento y de cómo se puso en práctica el taller. Una de ellas, Gloria Calderón, recuerda los inicios:

Al principio, todo lo que fue el 86, porque eso empezó en junio del 86 si no me equivoco, fue fotografiar y aprender. Recuerdo que cuando había exposiciones en la capilla se necesitaban fotos y entonces fotografiábamos, pero al principio se usó para el almanaque del 87. Creo que hasta el almanaque fue que tomábamos nosotros solos²²⁵.

Por su parte, Raúl Méndez, otro de los fotógrafos, recuerda con mayor precisión las características de estas primeras salidas. Si bien en su testimonio reconoce el grado de espontaneidad con el que se llevó a cabo la experiencia, reconoce también ciertos parámetros que debían ser respetados.

Al inicio cuando salía a tomar fotografías a veces había que dar una explicación a la gente, pero en otros casos no, cuando agarrábamos la cámara la idea era un poco tener un trabajo lo más espontáneo posible, de eso se trataba, entonces teníamos una

²²⁴ MÜLLER, Thomas. *Op.cit.*

²²⁵ CALDERÓN, Gloria. Entrevista del 19 de mayo del 2007 por Ángel Colunge. El Agustino, Lima.

especie de robo-imagen por decirlo de algún modo, teníamos la cámara en la mano, salíamos a las calles y tomábamos las fotos (...), nosotros pensábamos que obedecía un poco a nuestro ánimo de graficar la problemática agustiniana o la realidad agustiniana, y eso fue lo que se hizo, en cierto modo fue una cosa espontánea, eso fue lo que pasó en un primer momento. Muchos de los del grupo no teníamos una idea de lo que era la fotografía o de lo que era el hecho fotográfico en sí, todavía no se nos hablaba de eso, solo se nos hablaba de que eso era una cámara fotográfica y que había que machucar acá y que había que recoger las imágenes que nosotros creíamos²²⁶.

De lo dicho por Méndez se rescata que, a pesar de la poca intervención de los promotores del taller, pautando o dirigiendo los temas, los fotógrafos tenían claro que las premisas del trabajo eran la no manipulación de las escenas fotografiadas y la libertad para incluir su subjetividad en el momento de decidir qué y cómo fotografiar.

Por otro lado, hay documentos que hacen mención a la metodología general utilizada en el SEA para el trabajo con los pobladores. Gracias a ellos podemos establecer que las diferentes áreas de esa institución tenían conocimiento de los pasos a seguir para sus diversas actividades. En el plan de trabajo institucional de 1989 se hace mención a la metodología utilizada hasta ese momento: “Una práctica que aparece hoy de modo evidente en nuestro trabajo es la planificación de acciones. En torno a la realización de las mismas todos efectuamos una secuencia de pasos para asegurar el logro de los objetivos y metas propuestos”²²⁷. De esto podemos afirmar que sí existía una base teórica para el trabajo metodológico con los talleres, pero no podemos inferir que haya sido respetado. Otro de los documentos sobre el proceso metodológico distingue a su vez cuatro acciones necesarias para la realización de actividades tales como los talleres: El acompañamiento, la capacitación, la asesoría y la sistematización.

²²⁶ MÉNDEZ, Raúl. Entrevista del 05 de mayo del 2007 por Ángel Colunge. El Agustino, Lima.

²²⁷ SERVICIOS EDUCATIVOS EL AGUSTINO. “Sobre la metodología Institucional”. En: *Metodología en SEA*. Lima: SEA, 1989. Sin paginar.

El acompañamiento (...) este caminar diariamente junto con las organizaciones de base es una tarea educativa por sí, porque lo cotidiano es el lugar privilegiado para las actividades y las decisiones colectivas. El acompañamiento es nuestra manera de recoger constantemente las auténticas y más sentidas necesidades de la población con cara a canalizarlas (...). Del acompañamiento se derivan las acciones denominadas de capacitación que generalmente apuntan a atacar un problema concreto o de levantar un mecanismo colectivo de solución. Toda capacitación incluye aspectos técnicos, aspectos sociales y aspectos organizativos (...). Toda capacitación implica y exige un nivel importante de seguimiento. Este seguimiento adquiere la forma de una asesoría, menos intensiva por cierto que la etapa anterior de capacitación (...). Esta asesoría es particularmente importante cuando se trata de una organización recién creada o de un nuevo programa al interior de una organización en proceso de transición. Se puede afirmar como norma general que cuando no hay un grado importante de asesoría y de seguimiento, el trabajo anterior no se consolida. Estas etapas de acompañamiento, capacitación y asesoría quedarían a medias si no hubiera un esfuerzo por sistematizar la experiencia realizada entre el grupo popular y el promotor. La sistematización es un proceso de reflexión sobre la práctica que no solo da cuenta de la historia de la experiencia tenida sino que permite recoger lo aprendido con el pueblo, ordenarlo y devolverlo en forma de materiales de trabajo para la auto-educación permanente²²⁸.

Queda claro que, dentro del SEA, la relevancia del trabajo metodológico era muy importante, había una fuerte preocupación por cómo se llevaban a cabo las distintas tareas dentro de la institución. En el documento *El problema metodológico en SEA* se plantea:

La metodología es vital porque no consiste simplemente en técnicas de transmisión de un conjunto de conceptos sino en la permanente búsqueda de formas de relación en las que la experiencia de crítica de la realidad sea parte integral y medular de la vida de la población (...). Se trata que el poblador aprenda a pensar su realidad. Significa que el educador popular debe buscar entender primero cómo piensa su realidad el pueblo (para lo cual necesita sumergirse en él con una distancia que le permita precisamente el entendimiento) para posteriormente someter a crítica ese pensamiento con el mismo pueblo, en su práctica social. (...) Se trata entonces que el poblador asimile, no

²²⁸ SERVICIOS EDUCATIVOS EL AGUSTINO. “El Proceso Metodológico”. En: *Metodología en SEA*. Lima: SEA, 1989. p. 2

conceptos que son percibidos, sino la manera (el método) a través del cual entendió mejor su mundo para controlarlo²²⁹.

Se desprende de estos extractos que en el SEA había, con anterioridad a los talleres, una base de trabajo sólida, con estructuras metodológicas elaboradas y validadas en las diversas áreas. Por ello podemos afirmar que, a pesar que los miembros del taller no usaron un manual de trabajo y a pesar que Thomas Müller tenía una manifiesta despreocupación por el aspecto metodológico, el otro promotor, Enrique Watanabe, sí tenía experiencia en ese aspecto debido a la reflexión previa que se había hecho en cada área del SEA.

En esta etapa inicial se llevaron a cabo las primeras reuniones del taller, caracterizadas por el tono informal en el que se desarrollaron, acorde a la filosofía de Müller. Para Rosa Villafuerte se trataba de reuniones típicas en el contexto de las organizaciones populares:

Las primeras reuniones eran del tipo de organización de actividades que se suelen hacer en los barrios, no llegaba a tener la formalidad que tienen cuando es una organización establecida, del tipo de la Federación de Trabajadores Mineros del Perú por ejemplo. No teníamos un libro de actas ni hora de inicio ni fin, era bastante informal y eran dirigidas por Enrique Watanabe, quien era el enlace directo entre los miembros del taller y el SEA²³⁰.

La temática de estas primeras reuniones estaba centrada en la capacitación técnica de los participantes, se les enseñaba a usar las cámaras y un poco de la parte teórica sobre la luz y la formación de la imagen. Villafuerte relata lo sucedido: “Un día apareció [Thomas Müller] en medio de una reunión en la que estábamos trabajando, viendo cuáles eran los temas que íbamos a tomar, vino Thomas y nos lo presentaron: él es Thomas y nos va a dar algunas pautas de

²²⁹ SERVICIOS EDUCATIVOS EL AGUSTINO. “El Problema Metodológico en SEA”. En: *Metodología en SEA*. Lima: SEA, 1989. p. 2

²³⁰ VILLAFUERTE, Rosa. *Op.cit.*

fotografía”²³¹. Calderón, por su parte, pone de manifiesto cómo es que el acento de este primer paso estuvo puesto en la apropiación de la tecnología:

En la primera reunión nos dijeron que estaban queriendo formar un taller de fotografía, una experiencia piloto aquí en El Agustino, reunir gente y entregar cámaras. Nos explicaron algo del manejo de la cámara, nos explicaron un poco cómo era que registraba la cámara. Por dónde entraba la luz, el diafragma y todo eso y después dijeron que nos iban a dar las cámaras, que podía servir para dos personas, yo tomaba una, usaba un rollo y se la pasaba a otro compañero. Y eso fue lo que hicimos, nos dieron cámaras y rollos²³².

Tal como lo indica Calderón, en estas reuniones iniciales se distribuyeron los primeros rollos y cámaras entre los participantes, al mismo tiempo que se daban las primeras pautas técnicas. A partir de ese momento la dinámica de trabajo fue bastante simple, los fotógrafos tuvieron total libertad para utilizar las instalaciones y para decidir sus temas. Los más entusiastas fueron los que tenían un mayor acercamiento al SEA. Villafuerte recuerda:

La dinámica era bastante elemental, yo creo que también tenía que ver con las características de las personalidades de la gente que participaba. Digamos que nos daban unas nociones básicas del uso de la cámara e incluso de lo que era el laboratorio fotográfico. El SEA tenía laboratorio, entonces nos daban nociones básicas y la gente que estaba como más involucrada con la institución era la que solía estar más tiempo en el laboratorio, tenía más tiempo la cámara; como que tenía la opción de ser fotógrafo. Nosotros revelábamos y ampliábamos nuestras fotos. Era parte de las cosas elementales, de ver qué cosas teníamos. Por ejemplo, en mi barrio había un trabajo comunal porque están tendiendo las redes de agua y desagüe, entonces íbamos y tomábamos fotos, solía hacerse eso, más improvisado que planificado; no se sabía bien cómo era el asunto pues se suponía que todo era para un calendario y eventualmente para una exposición, no más.²³³

²³¹ *Ibíd.*

²³² CALDERÓN, Gloria. *Op.cit.*

²³³ VILLAFUERTE, Rosa. *Op.cit.*

Si bien el testimonio de Villafuerte puede sugerir que los fotógrafos del taller no cumplían con fotografiar con la intencionalidad necesaria que requiere un proyecto fotodocumental, es necesario recordar que se trataba del primer acercamiento de estos pobladores a la fotografía. La explicación a esta necesidad de salir y explorar visualmente la realidad, sin discutir el tema y sin hacer un análisis previo, se debía a que Watanabe tenía en mente generar un primer acercamiento entre los participantes y la fotografía:

Sobre los aspectos técnicos no hubo mucha explicación, salvo una conversación con el uso de una pizarra, calculo un par de horas, sobre elementos técnicos, básicamente para el encuadre. La idea que queríamos transmitir era que la fotografía que ellos hacían estaba en su propia mirada, que la fotografía es una especie de espacio de realidad, que la realidad es un continuo mucho más amplio, mucho más grande, y que por lo tanto deberían explorarla más que en la toma de una sola foto. Entonces creo que esa fue una idea bien interesante y dio frutos, porque ellos tomaron la iniciativa, tenían la cámara en todo momento y en todo momento salían a las calles, o haciendo sus actividades cotidianas de estudio o de trabajo, así (...) tomaban fotos²³⁴.

En esta etapa no hubo mayor discusión alrededor de la selección de los temas a trabajar, puesto que se asumía que la duración del taller estaba en función de la recolección de imágenes para el calendario del SEA – con una duración planificada de dos meses-. Sobre el enfoque que se le dio al taller podemos afirmar que desde un inicio los fotógrafos tuvieron claro lo que se tenía que registrar, las fotografías fueron documentales ya que estaban destinadas a ilustrar el calendario de la institución. A esto se sumó la orientación del SEA, que inevitablemente influenciaba a sus miembros:

Nos propusimos la idea de trabajar el eje de derechos humanos porque en El Agustino se creó una primera Comisión Distrital de Derechos Humanos, una experiencia bien sui generis en Lima. Sobre el eje de los derechos humanos es que se piensa de un modo bien deliberado, de un modo bien consciente, el propósito del almanaque. Se trabajó como una suerte de guionización colectiva con ellos. Lo interesante aquí es que no hubo un método predeterminado, por ejemplo, para la guionización, simplemente

²³⁴ WATANABE, Enrique. *Op.cit.*

agarrábamos un par de papelógrafos, no sé cuántas fichas de cartulina y discutíamos el tema y ahí se iba armando todo y se iba problematizando, desagregando un tema de otro, en este caso un derecho de otro, y finalmente se construía un guión, con ellos, con los chicos²³⁵.

Como parte del proceso de trabajo se dieron también reflexiones sobre lo fotografiado. En ellas participaban los fotógrafos y los promotores viendo las imágenes y discutiendo los temas. A partir de eso se mejoraba el manejo fotográfico y se creaban acciones de difusión. Raúl Méndez lo resume así:

Una vez que teníamos los rollos revelados lo que hacíamos era ver el producto y a partir de eso conversar, departir acerca de lo que habíamos hecho, cómo lo habíamos hecho, qué es lo que habíamos querido hacer, si lo habíamos logrado y lo que debíamos hacer. Ahí empezó un poco la labor del taller en sí porque lo primero fue una especie de robar imágenes en las calles, lo segundo ya fue cuando teníamos el producto y podíamos reflexionar acerca del trabajo. En esta parte estaban Thomas y Enrique en todo momento, veíamos nuestras fotos y hablábamos sobre nuestras fotos, los contactos eran en realidad una excusa para hablar acerca de lo que pensábamos acerca del distrito, si tal foto reflejaba en realidad el problema de la alimentación, o si lo que habíamos querido recoger en la imagen reflejaba en verdad lo que nosotros sentíamos, o le faltaba, o se había quedado a medias; ahí se empezó a dar un trabajo de taller muy interesante²³⁶.

De esta manera el taller también desarrolló una relación con las diferentes áreas y organizaciones populares de las que provenían los fotógrafos, sin embargo, como lo recuerda Villafuerte, con el tiempo dicha interactividad se diluyó, principalmente porque el ánimo de los participantes se redujo.

En un principio los fotógrafos mantenían una relación directa con sus organizaciones, digamos en un primer periodo así como de efervescencia y que tenía que ver también con un sentimiento de cierta competitividad, de quién había tomado las fotos más bonitas²³⁷.

²³⁵ *Ibíd.*

²³⁶ MÉNDEZ, Raúl. *Op.cit.*

²³⁷ VILLAFUERTE, Rosa. *Op.cit.*

A fines de ese año, en el informe de actividades del primer semestre de 1986, el Área de Comunicación y Sistematización del SEA consignó información sobre el taller de fotografía realizado y concluyó que debía continuar dado los buenos resultados obtenidos. Sobre las actividades relacionadas a la producción del almanaque 1987, se informó que en junio de 1986 se había formado un primer grupo de pobladores a los que se capacitó en la técnica fotográfica y con los que se diseñó el contenido: “Con las fotografías producidas por el grupo (...) procedimos a la selección, trabajo de laboratorio, elaboración del diseño y edición general. Con los participantes de esta primera experiencia se dio inicio al taller de fotografía (Agosto-octubre de 1986)”²³⁸.

A partir de este momento el SEA decidió apoyar de manera indefinida al taller de fotografía. Desde el Consejo Directivo de la institución se concluyó que la continuidad del taller era importante, en tanto se estaba elaborando una historia gráfica del distrito y sus pobladores. Para ese entonces se contaba con nueve participantes permanentes y dos esporádicos.

Los resultados, producto de la experiencia con el grupo de pobladores que hicieron las fotos del almanaque, fueron sujetos a evaluación en el área y posteriormente en el Consejo Directivo. De ambos emanó la utilidad y necesidad de continuar la experiencia. La forma que ésta tomó fue la de un taller permanente, que dotándose de una organización interna, fue apoyado y promocionado por el SEA para levantar un registro fotográfico del distrito, confeccionar un archivo y servir de soporte a la proyección de las comunicaciones en la institución²³⁹.

En el *plan de trabajo 86* del Área de Comunicación y Sistematización quedó registrada la primera actividad de difusión del taller, realizada entre los meses de setiembre a octubre de 1986. Se trató de una exposición fotográfica “realizada en el local de la biblioteca distrital, [que] recogió el trabajo de tres meses del taller. Se expusieron 60 fotografías en formato 30 x 40 cm”²⁴⁰.

²³⁸ SERVICIOS EDUCATIVOS EL AGUSTINO. “Área de Comunicaciones: Actividades 1986”. En: *Plan de trabajo 86*. Lima: SEA, 1986. Sin paginar.

²³⁹ *Ibíd.*

²⁴⁰ *Ibíd.*

En agosto de 1987 se contaba ya con cerca de cincuenta planchas de contactos, equivalentes a la misma cantidad de rollos de blanco y negro tomados por trece fotógrafos, incluido Enrique Watanabe.

El encaminamiento del proyecto.

Tomada la decisión de continuar con el taller, Enrique Watanabe y Thomas Müller asumieron formalmente la responsabilidad de la coordinación avalados por la dirección del SEA. Ésta decisión marcó el inicio de la segunda etapa, que, en opinión de Müller, se desarrolló debido a la contundencia de las imágenes que hacían los fotógrafos, al éxito que el calendario 1987 había tenido entre los pobladores y a la fortaleza que tenía el taller como grupo, como dinámica y como experiencia de comunicación:

Continuamos porque las imágenes de las primeras películas no dejaban duda. En general desde el principio no hemos querido discutir mucha teoría con ellos, porque ahí te puedes remontar al arte antiguo. Hay un montón de formas gráficas, de expresiones y de estilos gráficos donde hay una autenticidad, la gente sabe qué quiere decir y cómo quiere decirlo, en el momento en que comienzas a discutir con ellos la construcción de imágenes y la historia de la construcción de imágenes, simplemente te metes en su percepción del mundo, porque construir una imagen es también construir una percepción del mundo²⁴¹.

Este testimonio resalta nuevamente la subjetividad que incluían los miembros del taller en la elaboración de sus fotografías, una característica de vital importancia en la fotografía documental, ya que la percepción que tiene un fotógrafo del mundo es una de los factores que la identifican dentro del género documental social. Villafuerte recuerda que es en este momento que la presencia de Thomas Müller adquiere mayor fuerza, pues sirve como un catalizador del interés de cada fotógrafo:

Cuando decidimos continuar con el taller la figura de Thomas se esclarece un poco más, se sabe que hay una persona que es fotógrafo, que tiene muchísima experiencia.

²⁴¹ MÜLLER, Thomas. *Op.cit.*

Pero la idea no es que él nos va a adoctrinar, o nos va a enseñar más, simplemente se discuten con él los logros obtenidos: “mira, estas fotos están buenas, vamos a hacer una jornada pues va a haber un trabajo el domingo en tal sitio, ¿qué les parece?, nos juntamos y nos vamos a tomar fotos en mancha”. Era bastante elemental²⁴².

Para inicios de 1987, la cantidad de fotógrafos disminuyó, quedándose solo los nueve participantes permanentes: “La idea del calendario dura buena parte del 86 y ya a mediados del 87 los fotógrafos eran los que se habían quedado en el taller. Fue después del primer calendario que sacamos el taller propiamente dicho”²⁴³. Dicha reducción de miembros del taller se tradujo en un incremento del material fotográfico para el resto y por lo tanto en una mayor producción: “Luego del calendario empezamos a tomar fotos más seguido, nos daban más rollos y traíamos más materiales”²⁴⁴.

Las características de este período fueron:

- Duración indefinida del taller. No se apuntó a un producto específico sino al desarrollo de una colección de imágenes para apoyar las diversas actividades de comunicación de la institución. Por lo tanto, no se determinó una duración establecida; en tanto hubiera demanda de fotografías el taller continuaría.
- Elaboración de diversos productos de comunicación popular sobre la base de las fotografías. Las imágenes sirvieron de apoyo a otras áreas pero también como base para que el propio taller elaborara sus mensajes.
- Realización de exposiciones. Se realizaron más exposiciones como resultado de los buenos comentarios de la exposición de 1986 en la biblioteca distrital.
- Se definió con mayor claridad el grupo de fotógrafos comprometidos con el taller. Los más interesados y quienes habían realizado una producción sostenida se quedaron como miembros permanentes.

²⁴² VILLAFUERTE, Rosa. *Op.cit.*

²⁴³ *Ibíd.*

²⁴⁴ CALDERÓN, Gloria. *Op.cit.*

- Se estableció una metodología de trabajo en base al ensayo-error. Debido a la implementación de una metodología práctica, que se iba desarrollando de acuerdo al avance del taller, el devenir del mismo se fue ajustando de acuerdo a los resultados obtenidos. Esta característica se refiere exclusivamente a la manera en que los promotores, Müller y Watanabe, manejaron el taller.

En esta etapa se registran las primeras evaluaciones relacionadas al taller. En 1988 el Área de Comunicación y Sistematización destaca entre sus actividades principales el taller de fotografía. En el *Rol de Actividades 1987* se menciona que se pasó “de la organización inicial, a la consolidación como un taller permanente, a través de un conjunto de actividades de proyección distrital”²⁴⁵. Estas actividades eran las exposiciones fotográficas realizadas en diversas localidades de El Agustino. Sobre ellas los documentos no han registrado mucha información, algunas, inclusive, han sido obviadas por completo, como las exposiciones en periódicos murales. Las que figuran en este periodo son: la exposición de treinta fotografías en la Parcela B, la exposición de cuarenta fotografías en la VI zona, la exposición fotográfica sobre el proceso de organización y construcción de la guardería infantil en la zona conocida como Las Terrazas y la confección de cinco murales de ambientación para el local parroquial del SEA con imágenes de 1.1 x 1.4 mt. Nota aparte merece la mención que se hace en el *Rol de Actividades 1987* de la ampliación de ochenta fotografías para diversas exposiciones en los Estados Unidos, actividad que no fue mencionada en ningún otro informe del SEA, ni de TAFOS y que no es recordada por ninguno de los entrevistados para esta investigación. Cabe mencionar que el estándar de ampliación para las exposiciones era de 30 x 40 cm.

En todo el distrito habían unas cinco o seis bibliotecas a las que habíamos llevado una exposición, que como montaje no fue gran cosa pero el formato de

²⁴⁵ SERVICIOS EDUCATIVOS EL AGUSTINO. “Área de Comunicaciones y Sistematización. Rol de Actividades 1987”. En: *Plan de Trabajo 87*. Lima: SEA, 1987. p. 1

las fotos era lo que impresionaba a la gente y a nosotros también, porque era estimulante ver tu foto en treinta por cuarenta, le daba importancia a un trabajo que tu habías hecho y que todo el mundo podía ver²⁴⁶.

En el ámbito de la difusión a través de las publicaciones se seleccionaron sesenta fotografías del tema de Derechos Humanos para el Almanaque SEA 87 y el de 1988. Como nota resaltante, Watanabe recuerda que durante este periodo se utilizaron las imágenes del taller en algunos diarios de circulación nacional:

El SEA en esa época editaba un boletín y la parroquia editaba otro. En todo caso las fotos salían del trabajo del taller, también se editó más de un almanaque, el 87 fue uno y el 88 (...) también. Además se llegó a utilizar en algunos medios de Lima. Más de una vez, si mal no recuerdo²⁴⁷.

Como parte del crecimiento en cuanto a infraestructura y logística del taller también se menciona la construcción de un nuevo laboratorio fotográfico, el aprovisionamiento de materiales y la puesta en marcha del ordenamiento y selección para el archivo de fotografías.

En cuanto a la orientación temática del taller, este periodo estuvo marcado por un constante registro fotográfico de diversos procesos organizativos como el de la Iglesia y Casa de la Juventud de Villa Hermosa, la remodelación de Ancieta Alta, la implementación de sistemas alternativos no tradicionales de construcción y el mejoramiento urbano en la ribera del río Rímac. Esto demuestra que los objetivos del taller estaban orientados al registro de las actividades de las organizaciones vecinales del distrito y de las actividades que se realizaban dentro de El Agustino. Con ello se reafirma que se trataba de un proyecto de fotodocumentalismo social, en tanto cumplía con tener un objetivo claro, en tanto el tema fotografiado era compartido y entendido por todos los miembros.

²⁴⁶ VILLAFUERTE, Rosa. *Op.cit.*

²⁴⁷ WATANABE, Enrique. *Op.cit.*

El *Rol de Actividades 1987* también hace mención de cómo los fotógrafos iban participando cada vez más en las diversas actividades del SEA. En el documento podemos ver que durante el año 87 el taller realizó actividades conjuntas con el Área de Educación Infantil para la campaña de sensibilización pro guardería de Las Terrazas, utilizando las fotografías tomadas. También se realizaron asesorías metodológicas con fotografías a profesoras del colegio Madre Admirable y se coordinó con el Área de Alimentación para la elaboración de un folleto que llevó fotografías del taller para el Primer Encuentro de Comedores Populares del distrito²⁴⁸.

Estas actividades se dieron como parte de la metodología práctica que llevaban a cabo los promotores, al no existir un producto específico asignado, se tenían que plantear constantemente los objetivos y los productos para los que servirían las fotografías. En la práctica esto se tradujo en la toma de fotografías para la elaboración de diversos productos de comunicación popular, como los periódicos murales y pequeñas exposiciones en los barrios del distrito, además de la exposición en la biblioteca de la zona y las gigantografías que se colocaron en la puerta de la parroquia Virgen de las Nazarenas, colindante con las oficinas del SEA. La intencionalidad y el propósito se orientaron a las actividades de organización popular, tal como lo afirma Villafuerte:

Sobre lo que fotografiábamos era, en algunos casos, iniciativa de las mismas organizaciones, porque el fotógrafo o la fotógrafa obviamente habían comentado que tenían fotos. De repente la gente no estaba interesada en participar en que le pusieran agua y desagüe, entonces había que estimular, hacíamos una exposición, un periódico mural de las fotos de donde nos faltaba agua, de las razones por las que nos faltaba agua. De repente se animaban a participar para que pongan la plata o hacer actividades; entonces ahí se iba, a hacer exposiciones en la Ribera [del Río] o en las zonas donde ese recurso estaba faltando. (...) nosotros hacíamos periódicos murales en el IV Programa, eran las primeras experiencias en periódicos murales con ese tipo

²⁴⁸ Actualmente no quedan ejemplares disponibles en el Centro de Documentación del SEA.

de difusión, ya que originalmente hacíamos la difusión en las bibliotecas, algunas bibliotecas que existían en el barrio²⁴⁹.

La intencionalidad con la que los fotógrafos cumplían su trabajo es una de las características que aparece con más fuerza dentro de esta segunda etapa. Méndez también destaca este fenómeno y lo entiende como la consolidación del tema que iba a trabajar el taller:

En ese momento nace la idea de difundir nuestro trabajo. Entonces empezamos a plantearnos temas y a trabajar con problemas concretos: el agua y desagüe, la basura, los ambulantes; comenzamos a hacer una especie de temario. Ya había una elaboración de la problemática, una cosa más sistemática, más pensada, por eso comenzamos a hacer las exposiciones²⁵⁰.

Todo el proceso de difusión que se realizó generó un efecto de bola de nieve, ya que los comentarios positivos y la reacción de la gente influyó directamente en el ánimo de los fotógrafos y en el incremento de su producción, Méndez destaca este fenómeno y asume que el éxito se debió a que la intencionalidad del trabajo estaba orientada al ámbito organizacional:

El primer logro que tuvimos como taller fue la elaboración de un almanaque con nuestras fotos, un almanaque que gustó muchísimo, lo segundo fue algunas exposiciones que hicimos acá en El Agustino, por ejemplo en la biblioteca distrital, nunca se había usado una biblioteca para una exposición o sala de exposición y eso fue lo que hicimos, arrimamos los estantes y salió una exposición bien simpática. Hubo un uso más organizacional²⁵¹.

Con relación a la metodología que implementaron los promotores, esta segunda etapa estuvo caracterizada por la discusión y constante reflexión de los contenidos. Con esto se buscó conseguir temas sólidos, en los que el mensaje fuera claro y que fuera el resultado de la confrontación entre lo que se

²⁴⁹ VILLAFUERTE, Rosa. *Op.cit.*

²⁵⁰ MÉNDEZ, Raúl. *Op.cit.*

²⁵¹ *Ibíd.*

quería hacer y lo que se lograba: “Lo que siempre hicimos fue preguntar por qué tomaban la foto, trabajamos con sus imágenes, en la diferencia entre lo que querían decir y lo que lograban decir, para enfocar un poco el mensaje más que la parte gráfica, más que el lenguaje visual”²⁵².

De estas discusiones surgieron los temas eje del taller, tales como la organización popular, pero también otros temas que estaban relacionados a las necesidades imperantes de ese momento como los temas de vivienda y pobreza: “La problemática de El Agustino era todo lo que tenía que ver con titulación, toda la problemática de los cerros, el sector del IV Programa. Con el taller de fotos hubo una estrechez entre objetivo y sociedad”²⁵³.

La experiencia que se ganó con el IV Programa Municipal de Vivienda, desde el punto de vista del crecimiento del taller, fue muy importante, ya que dicho suceso guió el trabajo de varios de los fotógrafos y marcó la temática del taller en esta segunda etapa. El proyecto del IV Programa estaba en crisis debido a que varios de los pobladores que se habían unido fueron desalojados de sus casas por las fuerzas policiales. La intencionalidad con la que los miembros del taller fotografiaban se puso de manifiesto nuevamente en este momento, porque los fotógrafos tenían un interés particular en mostrar cómo el problema de vivienda afectaba a cientos de familias.

La importancia que tuvo el IV Programa para nosotros, como miembros del taller, era que Raúl Méndez iba al IV Programa a hacer fotos, Daniel Pajuelo casi vivía en el IV Programa haciendo fotos. Yo estaba viviendo ahí, entonces podían quedarse en mi choza conmigo, había un real interés con lo que pasaba allí, todos ellos se metieron cuando nos iban a desalojar, inclusive los primeros en llegar fueron toda la gente que había estado vinculada al taller, con sus cámaras, porque era un evento importante en el barrio²⁵⁴.

²⁵² MÜLLER, Thomas. *Op.cit.*

²⁵³ MELGAR, Flor. Entrevista del 16 de mayo del 2007 por Ángel Colunge. El Agustino, Lima.

²⁵⁴ VILLAFUERTE, Rosa. *Op.cit.*

Debido a su participación en el taller y al activismo del que era parte, Rosa Villafuerte fue acusada de terrorismo por la policía. Este episodio no hace sino confirmar la injerencia que tuvieron las fotografías y la actividad del taller en la vida pública del distrito de El Agustino.

Entonces digamos que toda esa experiencia [la del IV Programa] acabó cuando nos detuvieron a varios de nosotros y nos acusaron de terrorismo. Por lo menos de mi parte empecé a temer, con justa razón, me puse paranoica y sentía que todo el mundo me perseguía, que los policías me perseguían, entonces dejé de hacer foto y como la cámara no era mía, la devolví a la institución y yo me quité de lo que era hacer fotos. Durante un buen tiempo también dejé de vincularme al SEA, desde octubre del 87. Esporádicamente hacía alguna foto pero no participaba con el dinamismo con el que lo había hecho antes²⁵⁵.

Durante esta etapa empezaron a darse salidas grupales para fotografiar, algo que no se había hecho antes cuando se trabajaba el calendario. Esta decisión fue tomada como una medida de seguridad por un lado, pero también para retomar una actividad de taller más comunal, más grupal y con ello orientar los contenidos para que el discurso sea uniforme. El testimonio de la fotógrafa Gloria Calderón respalda lo dicho anteriormente ya que en éste se rescata ambas cosas, ella relaciona las salidas grupales con la idea de fortaleza como grupo y también menciona el asunto de la seguridad debido a la intensificación de la actividad de Sendero Luminoso en la zona:

Una vez que ya se había hecho presencia con el taller salíamos en grupos, esa fue otra experiencia, a partir de lo que nosotros tomábamos solos comenzamos a salir en grupos por zonas. Después del almanaque como que ya nos fuimos haciendo más grupo, conversábamos más, y comenzamos a salir más en grupo. Por ejemplo podíamos agarrar la zona de Catalina Huanca, íbamos con Enrique [Watanabe], Thomas [Müller]. En ese tiempo era un poco fregado porque todavía estaba Sendero [Luminoso], pero como que la gente se dejaba fotografiar porque a veces a la gente le gusta que el gringo venga a tomar sus fotos²⁵⁶.

²⁵⁵ *Ibíd.*

²⁵⁶ CALDERÓN, Gloria. *Op.cit.*

Algo que nunca se dejó de lado fue incluir la subjetividad del fotógrafo en la toma de imágenes, más allá de la agenda que tuvieran como conjunto, siempre se respetó la decisión final en cuanto a qué y cómo fotografiaba cada miembro del taller:

Recuerdo [que] en una de esas salidas [grupales] por Catalina Huanca, lo que me llamó bastante la atención cuando íbamos subiendo eran las casitas de madera, y casi todas las casitas tenían sus maceteros con flores, me gustó bastante eso. Y recuerdo que tomé esa foto, fue por eso mismo, porque me gustó el sitio²⁵⁷.

Sin embargo, la estructura informal del taller aún se mantenía vigente ya que, por ejemplo, las reuniones grupales no estaban definidas de acuerdo a una agenda estricta. “No recuerdo cada cuánto nos reuníamos pero yo estaba cada vez que vine a Lima, a veces nos hemos juntado una vez al mes y con Enrique cada vez que era necesario, cuando les enseñaba laboratorio”²⁵⁸.

Sobre este punto es importante mencionar que hasta este momento TAFOS aun no existía como institución y lo que se iba realizando en El Agustino y en Ocongate se trataba simplemente de talleres sin mayores aspiraciones a convertirse en un proyecto mucho más grande.

La disolución del taller.

La última etapa no tiene un inicio exacto pero coincide con los primeros momentos de la creación formal de TAFOS y del compromiso asumido por algunos fotógrafos del taller para formar parte de esta institución. Con ello su participación disminuyó considerablemente ya que decidieron trasladar la experiencia ganada en la formación de otro taller en el distrito de El Agustino, el taller de Ribera del Río.

Las características de este periodo fueron:

²⁵⁷ *Ibíd.*

²⁵⁸ MÜLLER, Thomas. *Op.cit.*

- Debilitamiento de las actividades supervisadas, los promotores dejaron la dirección del taller a los fotógrafos.
- Aparición de TAFOS como institución, suceso que marcó la apropiación, por parte de esta institución, del taller de El Agustino.
- Alejamiento de los fotógrafos de mayor producción, quienes se retiraron principalmente porque necesitaban trabajar en algo que les proveyera de un sustento económico.
- Agotamiento de los temas trabajados por el taller, razón por la que, cuando fue adoptado por TAFOS, se orientó el trabajo a la organización de un taller más específico (taller de Ribera del Río).

Sobre la metodología usada en ese periodo se puede resumir que las actividades se dejaron a voluntad de los fotógrafos, sin mayor intervención de los promotores. Watanabe dejó total autonomía a los participantes del taller para decidir el rumbo que debía tomar, ya que tenía que trabajar en otras actividades del Área de Comunicación y Sistematización:

El proceso de selección (de temas y de las fotografías) cambió un poco al final. La participación de Thomas y mía era mínima y había una actividad bien autónoma de los fotógrafos. Ellos decidían todo porque el taller era una de mis ocupaciones²⁵⁹.

Hacia fines de 1988, coincidente con la creación de TAFOS, se articuló el trabajo de acuerdo a los objetivos de la institución. Los involucrados convinieron que existía la necesidad de centralizar el discurso y la dinámica de un nuevo taller dentro de un área geográfica más pequeña:

“(…) A pesar que el ámbito en el que el taller busca ser representativo es el distrito, a este nivel la centralización es todavía débil; de esta manera, para llegar a esta meta, es necesario que el taller tenga un referente organizativo concreto, un espacio desde el cual articular una propuesta concreta. Este espacio es la Ribera del Río, pero no se

²⁵⁹ WATANABE, Enrique. *Op.cit.*

trata de que tenga un enfoque localista, sino que llegue a generar mensajes distritales”²⁶⁰.

De esta manera se planteó a los fotógrafos apoyar al micro área Unión de Pueblos del Margen Izquierdo del Río Rímac (UPMIRR), una de las más organizadas del distrito, para participar en la creación de un taller de fotografía social. Con ese propósito algunos fotógrafos, junto a Enrique Watanabe, recorrieron los espacios circundantes a la zona conocida como Ribera del Río para tomar fotos y registrar la problemática de la zona (basura, falta de pistas, carencia de puentes). Con esas imágenes se elaboró una exposición montada en el pueblo joven Los Huancavelicanos, en el marco de una asamblea comunal. También se llevó a cabo la exposición *Hasta Cuando*, con la que se logró generar interés entre los dirigentes de la zona (impulsado por los fotógrafos Daniel Pajuelo, Raúl Méndez y Gloria Calderón). Una vez captada la atención de los pobladores, Daniel Pajuelo y Gloria Calderón iniciaron el nuevo taller de Ribera del Río, solicitando a TAFOS el nombramiento de un coordinador. Estos ex fotógrafos del taller de El Agustino se convirtieron así en los nuevos promotores y de esta manera se debilitó la agrupación inicial del taller de El Agustino.

Ya como que nosotros estábamos formados y dijimos -ahora hay que ir a enseñar a otro lado- y se hizo lo de la Ribera y ahí fuimos nosotros a acompañar a otro grupo, que era el de la Ribera. También pudieron ellos aprender a tomar fotos, les dieron cámaras y ahí también se hacían exposiciones y la gente se identificaba y les gustaba”²⁶¹.

A esto se sumó el alejamiento de Rosa Villafuerte, otra de las fotógrafas con fuerte producción, que abandonó la experiencia para estudiar fotografía en España: “Honestamente yo no sé en qué momento surge la relación con la Ribera el Río, porque a esas alturas yo ya no estaba participando; solo me

²⁶⁰ TAFOS. “Estrategias por talleres”. En: *TAFOS: Sistematización*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP. Sin paginar.

²⁶¹ CALDERÓN, Gloria. *Op.cit.*

enteré después que había un taller de la Ribera del Río y que tuvo sus propias características²⁶².

Otros fotógrafos, como Raúl Méndez –y el mismo Daniel Pajuelo-, se vieron obligados a abandonar el taller dado que las exigencias de su entorno los obligaban a trasladarse a campos de trabajo en los que pudieran obtener mejores beneficios económicos.

Se llegó a un momento en que poco a poco fue saliendo la gente, fue entrando a otras cosas, a otros grupos, y yo recuerdo por ejemplo, Raúl comenzó a trabajar en el SEA y un poco como que tenía otras responsabilidades, ya no era una persona independiente sino que ya era un trabajador del SEA. Después, Daniel [Pajuelo] tuvo una niña cuando estuvo en el taller y necesitaba trabajar, por eso Thomas [Müller] lo jaló para TAFOS. Entonces ya él se fue como un trabajador. Ya necesitábamos abrirnos más y como que cada quién fue buscando otras cosas, porque creo que es muy bonito hacer los trabajos sociales, estar ayudando, pero la vida también te exige que trabajes porque tienes que vivir²⁶³.

Abdón Castro, quien en ese momento se encontraba encargado de algunas actividades de producción en el Área de Comunicación y Sistematización del SEA, respalda también esta teoría, ya que tenía contacto directo con los fotógrafos y sabía de las necesidades que éstos sufrían en el ámbito económico: “Creo que el taller termina por el alejamiento de los participantes. Como era sin fines de lucro, ya eran personas mayores, necesitaban un poco más de espacio, de tiempo para sus quehaceres personales”²⁶⁴.

Por otro lado, Flor Melgar, quien figura como autora de uno de los rollos del taller y que cumplía labores de secretaria en la parroquia del SEA, sostiene que el traspaso real de la experiencia hacia el sector popular nunca se dio, por esta razón no existía una base sólida para que el taller continuara.

²⁶² VILLAFUERTE, Rosa. *Op.cit.*

²⁶³ CALDERÓN, Gloria. *Op.cit.*

²⁶⁴ CASTRO, Abdón. Entrevista del 14 de mayo del 2007 por Ángel Colunge. El Agustino, Lima.

Supongo que el proyecto terminó por la cuestión económica, la cuestión de proyectos. Además, la transferencia de toda esta experiencia al sector popular real nunca se dio del todo y también como que los mismos protagonistas de acá del barrio no estaban preparados para seguir, yo creo que terminó por eso²⁶⁵.

Esta teoría es respaldada en parte por Enrique Larrea, miembro del SEA y amigo personal de los fotógrafos, quien, entre otras cosas, admite que no había un lazo fuerte entre la organización (el SEA) y los fotógrafos, aunque también señala la injerencia de TAFOS y la necesidad de los fotógrafos por buscar nuevas fuentes de ingreso:

El taller terminó, creo yo, en primer lugar, porque en el momento en que TAFOS se constituye como institución, aparece una neta contradicción en el taller, nacido bajo el paraguas institucional de SEA. Al final, ¿el taller "era" del SEA o de TAFOS?, típico pleito de ONG -al final, por ejemplo, Raúl Méndez entró a la planilla del SEA, como fotógrafo-. En segundo lugar, porque los fotógrafos en El Agustino no tenían un sólido lazo institucional con sus organizaciones. La mayoría no habían sido elegidos y no rendían cuentas a nadie. En el momento en que se define la metodología TAFOS, basada sobre todo en la representatividad gremial, el taller de El Agustino se convirtió en la excepción. En tercer lugar, porque, los fotógrafos, individualmente, comenzaron a volar con sus propias alas, diversificando sus actividades y ocupando otros espacios. En ese momento, el taller pasó a un segundo, tercer o último plano en sus actividades²⁶⁶.

Por otro lado existieron razones de coyuntura que culminaron con el trabajo del taller, enmarcadas en la realidad política y social de ese entonces. Este análisis, elaborado desde el SEA por Watanabe, concluye que el taller termina por tres razones:

El taller de El Agustino termina a inicios del 89, por tres razones: El SEA, el socio promotor, no lo consideró parte de su propuesta estratégica. La institucionalización de TAFOS le quitó piso a la iniciativa local de El Agustino y el entorno de efervescencia social y política -la oportunidad de decir cosas-, así como la energía de los jóvenes que

²⁶⁵ MELGAR, Flor. *Op.cit.*

²⁶⁶ LARREA, Enrique. Entrevista por correo electrónico del 25 de mayo del 2007 por Ángel Colunge.

eran la base del taller fueron absorbidos y canalizados por la acción municipal. Aunque, como podemos suponer, las tres razones pueden ser tranquilamente una sola. La respuesta larga implica un análisis de hechos, factores y tendencias en el marco de un distrito como El Agustino de hace 20 años. En el fondo, están las posibilidades de subsistencia autónoma de una iniciativa de pioneros soñadores junto con jóvenes misios, en un contexto de pobreza de medios de todo tipo ¿Quién podría sustentar los costos de una actividad como la del taller? Porque la fotografía cuesta y hay que invertir en equipos y su correspondiente mantenimiento, en material que se gasta y no es renovable. Y no faltaron voces que razonaban más o menos así: este es un proyecto que trabaja para que por lo menos coma, que consigue medios de subsistencia, entonces ¿por qué gastamos en una actividad sofisticada como la fotografía? Es decir, la antigua y actual tensión entre inversión y resultados. Bien lejos de entender que en la pobreza hay también un asunto de cultura, de reconocimientos colectivos, de identidad. Más lejos todavía de la conquista del pan y de la belleza que los jóvenes del taller enarbolaban, siguiendo a Mariátegui²⁶⁷.

Watanabe adjudica la disolución del taller a actores externos (TAFOS y el Municipio de El Agustino), que tuvieron la capacidad de absorber a los miembros del taller y separarlos del SEA; con esto la institución que servía de base logística dejó de participar y así se llegó a un punto muerto. La intervención de TAFOS estuvo ligada a la formación del taller de Ribera del Río, que le quitó recursos al taller de El Agustino. Larrea, cercano a estos sucesos, considera que uno de los grandes problemas de este proyecto fue que nunca estuvo listo para ser autónomo, ya que siempre dependió del soporte institucional, en un principio se trató del SEA pero luego lo descuidó y por eso TAFOS asumió el rol:

En mi opinión, la situación del taller de El Agustino anunciaba la dependencia de estructuras externas para la realización plena del trabajo de los fotógrafos. En otras palabras, el producto más influyente del taller fue el almanaque del SEA, financiado, diseñado, editado y difundido por el SEA. Los periódicos murales tuvieron un efecto muy limitado, sobre todo porque eran muy puntuales y tenían un público muy restringido -en la época de la reina televisión, eran menos que una gota en el mar-. Y, en el caso de un taller como el de El Agustino, que no estaba vinculado

²⁶⁷ WATANABE, Enrique. *Op.cit.*

institucionalmente a una organización del barrio, era bien difícil ver cuál podía ser su utilidad social en ese contexto²⁶⁸.

Este período no está delimitado certeramente ya que no existió ningún tipo de disolución oficial del taller. Por el contrario, el trabajo se fue diluyendo poco a poco y muestra de ello es que durante el año 88 solo se tomaron once rollos.

5.2.2. Los participantes.

Una vez tomada la decisión de realizar el taller, Enrique Watanabe y Thomas Müller decidieron llamar a varios jóvenes miembros de otras áreas del SEA y a algunos amigos cercanos de la institución para llevar a cabo el proyecto. En su mayoría se trataba de jóvenes pobladores de la zona que tenían interés en el desarrollo de su distrito, que habían estado inmersos en las actividades de organización popular de El Agustino y que tenían interés por la fotografía. Los participantes podían compartir todas o una de las características mencionadas, lo importante era que estuvieran dispuestos a participar.

En un inicio se contó con diez personas, Gloria Calderón, Ana Castellanos, Juan Chávez, Óscar Garay, Flor Melgar, Raúl Méndez, Donato Montero, Daniel Pajuelo, Rosa Villafuerte y Jorge Vivanco, además de Enrique Watanabe quien era el promotor pero también realizó fotografías. Con todos ellos se trabajó el proyecto del calendario del SEA, pero solo algunos permanecieron activos en los años siguientes.

A inicios de 1987 se expandió la convocatoria a algunas instituciones cercanas al SEA pero sin mayor respuesta. Las organizaciones a las que se contactó fueron:

- Junta directiva de la micro área de desarrollo UPMIRR (Unión de Pueblos de la Margen Izquierda del Río Rímac): Movimiento conformado por diversas organizaciones vecinales y territoriales.

²⁶⁸ LARREA, Enrique. *Op.cit.*

- Los comités del vaso de leche.
- La coordinadora regional de comedores populares.
- La coordinadora regional de grupos juveniles.

La cantidad final de fotógrafos que conformaron el taller no puede ser determinada con seguridad, ya que en algunos casos los participantes no escribieron su nombre en el registro de los rollos tomados. Por otro lado, algunas de las personas que aparecen como autores de los rollos figuran únicamente porque entregaban la película por encargo de otros. En todo caso, los registros del Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP dan cuenta de que a lo largo de la experiencia catorce personas tomaron fotografías, nueve hombres y cinco mujeres; ellos son (en orden alfabético): Julio A. (apellido indeterminado), Gloria Calderón Alcántara, Ana Castellanos de Campos, Juan Chávez, Óscar Garay Sulca, Inés Lavado, Alex Laos, Flor Melgar, Daniel Pajuelo, Raúl Méndez Robles, Donato Montero, Fernando Tello, Rosa Villafuerte Salinas y Jorge Vivanco. Además, figuran dos miembros del equipo del SEA: Enrique Watanabe, responsable del taller entre febrero de 1986 a diciembre de 1989 (luego fue sub-director de TAFOS hasta julio de 1991) y Luz Roca. En el Calendario del SEA de 1987 se consigna también el nombre de cuatro mujeres como autoras de igual cantidad de fotografías, sin embargo, sus nombres no se repiten en ningún documento interno del taller, ni en el registro de los rollos tomados. Ellas son: Julia Gómez de Ramírez, Cristina Ramírez de Barón, Dalia Tomás Huapaya y Elvira Torres de Llanos.

Gloria Calderón tenía en ese entonces 24 años, había abandonado sus estudios de psicología pero se encontraba trabajando medio tiempo.

En el año 86 lo que hacía era participar en el grupo de catequesis de la parroquia, en cuanto a confirmación; y también pertenecía a un grupo que se llamaba Urpi. Pero siempre en contacto con la gente del SEA, sobre todo el Área de Jóvenes. A través de esa área llegamos a conocer a varios grupos, de música, de teatro, de todo había, yo generalmente participaba en la música y fui dejando la catequesis, porque era otra experiencia. Y fue ahí que Enrique Watanabe me propone integrar una nueva

experiencia. Para esto, nosotros conocíamos a Enrique de tiempo atrás, siempre ha habido una relación y me invitó a participar en el taller de fotografía y empezamos con Thomas [Müller], recuerdo bien, ya estaban Thomas con Enrique coordinando las cosas, y Thomas nos explicaba que todo era muy sencillo, que nos iban a dar una cámara sencilla y que debíamos registrar lo que nosotros queríamos²⁶⁹.

Ana Castellanos era quizá la mayor del grupo y la única madre, contaba con cerca de 35 años en el momento de iniciado el taller y no tenía estudios superiores, ella formaba parte del programa del vaso de leche del distrito. **Óscar Garay** e **Inés Lavado** tenían ambos entre 28 y 30 en 1986, Inés contaba con algunos estudios de enfermería y Óscar había realizado trabajos de oficina durante algún tiempo. **Daniel Pajuelo** era quizá quien más se diferenciaba del resto, tanto desde el punto de vista de su origen como de la intención que lo llevaba a participar del taller de El Agustino; Pajuelo provenía de una familia de clase media que vivía en La Molina, luego de pasar por algunos centros educativos de enseñanza superior descubrió que su vocación era la fotografía, por eso decidió unirse al taller cuando cumplió 23 años. Su inclusión pasaba por un interés en la fotografía como oficio y medio de comunicación, no tanto en su uso al servicio de la organización popular. Rosa Villafuerte, amiga suya, recuerda:

La idea era que la mayoría de los participantes pertenecieran a algún tipo de organización vecinal, que no fue el caso de Daniel Pajuelo. Él era amigo de Donato Montero, uno de los participantes del taller, y estaba más vinculado con toda la onda de música, de Quilca, la onda subterránea; entonces un día vino, no sé si por curiosidad o porque Donato le comentó, vino al taller. Él traía su propia cámara, en realidad las fotos de Daniel básicamente fueron tomadas con su equipo, una Minolta²⁷⁰.

Villafuerte era también parte del grupo de participantes que vivían en El Agustino, sin embargo su acercamiento pasaba también por un interés hacia la

²⁶⁹ CALDERÓN, Gloria. *Op.cit.*

²⁷⁰ VILLAFUERTE, Rosa. *Op.cit.*

fotografía y no tanto a la instrumentalización de ésta como herramienta para reivindicaciones sociales. Tenía 19 años en el momento en el que respondió a la convocatoria, con anterioridad había participado en teatro y realizado actividades artesanales, además de haber participado en el SEA dictando un taller de manualidades. Ella recuerda su participación inicial como un esfuerzo por elaborar una serie de materiales que ayudaran a concientizar a la población respecto a diversas necesidades que tenían en el distrito.

Yo había estado relacionada con el SEA. Hacía lo que eran talleres de recreación infantil. Al principio no se pensaba hacer una institución, simplemente era el Área de Comunicaciones del SEA que tenía una oficina que editaba revistas y calendarios cada año y necesitaba hacer el calendario del siguiente año. Entonces se convocó a personas que tenían cierta relación con la institución, la gente que participó estaba vinculada amistosamente a la institución, cuando hicieron la convocatoria para hacer el calendario del siguiente año yo ya no pertenecía al SEA, en el momento en que convocaron yo no estaba en ninguna organización pero asistía igual²⁷¹.

Raúl Méndez, de 24 años, era un poblador que estaba muy identificado con la labor de organización popular, tenía además una estrecha relación con el SEA desde el aspecto organizativo. Es debido a su experiencia en actividades que tenían que ver con la comunicación que decide acercarse al proyecto y formar parte de él:

Antes de participar en el taller era asistente en el Área de Comunicaciones en el SEA. Había otra persona que era la responsable, que era Enrique Watanabe; con ellos trabajaba en la elaboración de un boletín que se llamaba “La esquina” y habían muchos proyectos más que se daban en esa área en los que yo no tenía nada que ver, (...) lo concerniente al trabajo como dirigentes, en eso consistía el trabajo del área, una de esas líneas era la elaboración del boletín en el que yo era asistente. (...) La convocatoria se nos hace llegar vía Thomas Müller a un grupo de pobladores de la zona de diferentes actividades, en mi caso yo estaba en lo que era comunicaciones, pero había otras personas que se dedicaban a otras actividades, artísticas en un lado, como la música por ejemplo; habían otras personas que se dedicaban a las actividades de

²⁷¹ *Ibíd.*

organización, por ejemplo señoras de los vasos de leche o dirigentes vecinales, así de varios aspectos²⁷².

Donato Montero, Fernando Tello, Juan Chávez, Alex Laos y Jorge Vivanco eran todos pobladores de El Agustino que se habían vinculado a las actividades del SEA referentes al trabajo con jóvenes, todos contaban con educación secundaria completa y sus edades oscilaban entre los 24 y los 28 años.

La suma de experiencias que comprendieron este taller hizo que se tratase de un grupo de fotógrafos con diversos tipos de formación. Sin embargo, existieron puntos en común, la gran mayoría eran pobladores de El Agustino y formaban parte de alguna agrupación que trabajaba por el desarrollo en el distrito. Esta variedad de perfiles era también conocida por los participantes quienes encontraron en ello una fortaleza. Villafuerte, por ejemplo, sostiene:

Digamos que veníamos de diversas agrupaciones al interior del mismo Agustino, no proveníamos de un solo sitio y además de diferentes tipos de organización. El universo que después se hizo en todo TAFOS se inició de la misma manera que en el Agustino; en el resto de TAFOS encuentras grupos de madres de familia, del vaso de leche o grupos de agrupaciones juveniles como jóvenes de Cusco o grupos de mineros, [esto] se dio en el Agustino de una manera más inicial²⁷³.

Con **Enrique Watanabe**, que en ese entonces bordeaba los 33 años, sucedió algo singular, ya que era el promotor del taller pero también se dedicó a fotografiar activamente. Incluso, algunas de sus imágenes formaron parte de las diversas exposiciones llevadas a cabo. Era el responsable del Área de Comunicación y Sistematización del SEA, sociólogo de profesión.

Luz Roca (28) figura como autora de uno de los rollos del taller, sin embargo ella niega toda posibilidad de esto. Lo que puede haber pasado es que tal vez

²⁷² MÉNDEZ, Raúl. *Op.cit.*

²⁷³ VILLAFUERTE, Rosa. *Op.cit.*

haya entregado a los promotores del taller uno de los rollos, por encargo de alguno de los fotógrafos. Es posible que por eso su nombre quedó registrado en la relación de rollos tomados.

En el año 86 yo era parte del Área de Trabajo Femenino del SEA. Trabajábamos con mujeres organizadas principalmente en comedores, también hicimos una propuesta de recreación infantil haciendo talleres de creatividad en el verano, la misma que tuvo un jale tremendo con los jóvenes. Como parte de ese trabajo tuve que hacer fotos desde el principio, para ello me ayudaban Enrique Watanabe, coordinador del Área de Comunicaciones, y Freddy Gil. Yo también empecé a tomar fotos en el tema que yo trabajaba que era el de infancia básicamente. Por eso es que tuve un acercamiento con el taller de fotografía que se formó desde el Área de Comunicaciones, además porque hubo gente que salió de este trabajo que nosotros iniciamos y que fue a parar al taller.²⁷⁴

Sin embargo, es importante rescatar su testimonio sobre la convocatoria que se hizo, ya que corrobora la idea general relacionada al variado origen de sus participantes:

Una primera convocatoria fue bien amplia, si mal no recuerdo hubo dirigentes, hubo gente grande, chicos, de todas las edades que, digamos, empezaron a trabajar la técnica. Pero no todos se quedaron como núcleo del taller; en ese taller se quedaron después Raúl Méndez, Gloria [Calderón] -su esposa-, Daniel Pajuelo, Rosa [Villafuerte] y había otro chico más²⁷⁵.

Flor Melgar, quien entonces tenía 27 años, niega también su participación a pesar de figurar como autora de un rollo. Pese a ello tenía un acercamiento con el trabajo realizado en el taller.

En el año 86 trabajaba para la parroquia, era la secretaria y estaba muy metida en los proyectos que la Compañía de Jesús realizaba en El Agustino, como agente pastoral coordinaba varias cosas con el SEA. En ese marco me enteré que gente de la

²⁷⁴ ROCA, Luz. Entrevista del 03 de mayo del 2007 por Ángel Colunge. Cercado de Lima, Lima.

²⁷⁵ *Ibíd.*

comunidad estaba participando de un taller de fotografía y que tenían un compromiso voluntario en el trabajo y en el servicio del sector²⁷⁶.

Además está **Julio A.** quien no figura en ninguno de los registros de la institución salvo en la lista de rollos tomados del taller de El Agustino, en donde figura como autor de 2 rollos en el año 86. Sobre su origen y procedencia no hay ningún indicio ya que ninguno de los fotógrafos entrevistados lo recuerda.

Sobre la participación y el compromiso de cada uno de ellos podemos afirmar que se trataba de un grupo heterogéneo, algunos participaron activamente a lo largo de todo el taller, mientras otros dejaron de participar por diversas circunstancias. También se dio el caso de participantes que solo fotografiaron un rollo y no aparecen nuevamente en los registros (ver anexo 1); su participación real en el taller es dudosa, debido a que el registro de rollos tomados era llenado a veces por personas que dejaban el rollo por encargo de los fotógrafos, por eso inscribían su nombre a pesar de no formar parte del taller. El conteo de rollos tomados, de acuerdo al registro del taller, es:

Cuadro 4. Rollos tomados por fotógrafo y periodo de participación

Fotógrafo	Rollos tomados	Rollos compartidos	Período de actividad
Raúl Méndez	77 rollos	7 rollo	1986 – 1988
Daniel Pajuelo	27 rollos	1 rollo	1986 – 1988
Rosa Villafuerte	22 rollos	1 rollo	1986 – 1988
Gloria Calderón	17 rollos	1 rollo	1986 – 1987
Enrique Watanabe	13 rollos	2 rollo	1986 – 1988
Sin autor	11 rollos	-	-
Óscar Garay	8 rollos	2 rollo	1986 y 1988
Donato Montero	9 rollos	-	1986 – 1987
Jorge Vivanco	3 rollos	-	1986
Juan Chávez	3 rollos	-	1986
Ana Castellanos	2 rollos	-	1986 y 1987
Julio A.	2 rollos	-	1986
Inés Lavado	2 rollos	1 rollo	-

²⁷⁶ MELGAR, Flor. *Op.cit.*

Luz Roca	1 rollo	-	1986
Alex Laos	1 rollo	-	1988
Flor Melgar	1 rollo	-	1986
Fernando Tello	0 rollos	1 rollo	1987

Elaboración propia, fuente: planchas de contacto del taller de El Agustino, Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP.

De acuerdo al cuadro, Raúl Méndez fue el fotógrafo con mayor participación del taller, llegando incluso a tener una diferencia de cincuenta rollos con relación a Daniel Pajuelo, el segundo fotógrafo más activo, quien tenía un interés particular en su participación. Él no estaba tan comprometido con el taller desde la perspectiva de la organización popular, sino en desarrollarse como fotógrafo, crearse una profesión, tal como lo señala Müller: “Había gente como Daniel que tenían mucho más interés en el medio que en el taller. Porque los demás nunca han sido realmente fotógrafos, sino gente que tenía la voluntad y usaba la fotografía como medio, que es distinto a interesarse por el medio en sí”²⁷⁷.

De acuerdo a esta información podemos establecer que Méndez y Pajuelo, junto a Rosa Villafuerte, Gloria Calderón y Enrique Watanabe, fueron los participantes que mayor producción tuvieron. Todos estuvieron activos a lo largo de los tres años de duración del taller, con excepción de Rosa Villafuerte y Gloria Calderón que participaron solo hasta finales de 1987. De este grupo no podemos considerar estrictamente como fotógrafo a Enrique Watanabe, ya que también cumplía con ser promotor del taller. Enrique Larrea, quien en ese entonces formaba parte del SEA y años más tarde fue director de TAFOS, sostiene la misma posición:

Yo no consideraría a Enrique Watanabe como miembro del taller. Él era sobre todo un promotor y formador. En el caso de los demás, para la mayoría era una extensión de su relación con la parroquia, ya existente antes de la creación del taller. En realidad, lo que sucede es que cuando el SEA decide convocar el taller, a pedido de Thomas

²⁷⁷ MÜLLER, Thomas. *Op.cit.*

Müller, recurre sobre todo a los jóvenes que se encontraban en ese momento en el ámbito de influencia de la parroquia²⁷⁸.

Óscar Garay y Donato Montero, ambos con nueve rollos, participaron de forma intermitente en el taller y no pudieron ser ubicados para esta investigación. Los dos perdieron contacto con el SEA y con toda actividad relacionada a esa institución. En el esquema general su participación fue bastante reducida, más si se les compara con los cinco fotógrafos con más rollos.

El resto de participantes tienen una actividad muy corta, tal es el caso de Jorge Vivanco, Juan Chávez, Julio A., Luz Roca y Flor Melgar, quienes únicamente participan al inicio y con 2 o 3 rollos. En el caso de Ana Castellanos la participación es bastante esporádica, ella tomó un rollo a mediados de 1986 y otro en 1987. Por último están Fernando Tello y Alex Laos, quienes participaron en 1987 y 1988 respectivamente, pero que no pasaron de haber tomado un rollo para luego abandonar el taller.

En general, la procedencia de los participantes los hacía individuos con un conocimiento claro de su entorno, por lo tanto con una idea de la problemática de la zona. Además, su participación en actividades de organización popular, actividades culturales y demás faenas y jornadas dentro de su comunidad, les otorgó características particulares de autonomía y libre determinación sobre sus necesidades.

Por ejemplo, Raúl Méndez reconocía de forma intuitiva cuál era la realidad de su entorno, gracias a su experiencia de vida como adulto joven que desempeñaba un rol dentro de una organización de base:

Tenía un conocimiento digamos cotidiano, es decir, el conocimiento que te da el hecho de vivir en la zona, de participar en las actividades de la zona, estaba familiarizado con lo que sucedía en El Agustino. (...) Nosotros fuimos siempre quienes exponíamos

²⁷⁸ LARREA, Enrique. *Op.cit.*

nuestras fotos, por iniciativa nuestra. Se formó un grupo bien interesante en el cual no cabía que alguien te dijese lo que tenías que hacer. [Éramos] personas con cierta forma de ser que buscamos desde un principio cierta autonomía²⁷⁹.

Este conocimiento general del distrito fue una premisa que los promotores consideraron importante como característica constitutiva de los fotógrafos de este taller y que, sumado a otros factores como el nivel educativo (todos los fotógrafos tenían estudios escolares completos), consolidaron a un grupo de edades disímiles pero con características comunes. Müller lo entiende de esta manera: “La diferencia con la gente de El Agustino era que tenían un nivel educativo bien alto. Es decir, se acostumbraron a aprender de forma, por lo tanto tenían un acercamiento mucho menos impulsivo, mucho menos natural al medio”²⁸⁰.

Sobre la motivación de los distintos miembros, existieron diversas razones por las que se mantuvieron activos en el taller. Algunos eran convencidos simpatizantes de las ideas de cambio y justicia social que se desarrollaban en sus organizaciones, mientras que otros aprovecharon la oportunidad para relacionarse con un grupo, aprender un oficio o para mantener algún vínculo con el SEA. Por ejemplo, Villafuerte tenía claro que se trataba de una experiencia para mantenerse ocupada en un entorno en donde se le hacía difícil conseguir actividades constructivas. Su inicial inconsciencia sobre los objetivos del taller hizo que su acercamiento no tuviera que ver con la organización popular:

Pertenecer al taller era para mí un vehículo para estar cerca de los patas que había hecho. Tenía lazos bien fuertes con algunas personas que trabajaban en ese entonces en el SEA y se habían reforzado más porque murió uno de ellos, Freddy, al que yo consideraba, en ese entonces, mi mejor amigo. Él a su vez, unía a un montón de gente en el SEA, a Eleana [Llosa], a Quique Larrea, a Luz Roca, a Enrique Watanabe; digamos que era un grupo al que yo me sentía fuertemente vinculada. Creo que era la

²⁷⁹ MÉNDEZ, Raúl. *Op.cit.*

²⁸⁰ MÜLLER, Thomas. *Op.cit.*

única del resto de los miembros del taller que tenía auténtica relación amistosa con ellos, que no estaban viviendo en el barrio y que solo venían a trabajar. Yo salí de los talleres de recreación infantil en el 85 y como que ya no tenía nada que hacer en la institución, no tenía espacio. El hacer fotos significó involucrarme de nuevo y estar cerca de mis patas. Y ya después la fotografía continuó ahí y tenía la herramienta, en ese momento me invitaron a participar en el IV Programa Municipal de Vivienda, entonces como esa cosa lo organizó el SEA pude continuar tomando fotos, ahí si empezó a tomar más relevancia en mi vida el tema de registrar mi experiencia, que me parecía valiosísima entonces, todo ese periodo del nacimiento de un nuevo pueblo como organización con todo eso. En ese entonces para mí era básicamente un registro, cómo nace un pueblo, cómo se organiza, cómo crece, cuáles son sus necesidades, sus dificultades, principalmente porque en fotografía lo que más salta a la vista es eso, las dificultades que aparecen, las carencias. Es más, documentalmente hablando la gente le va a dar más interés, dentro de ese entorno político de izquierda, a fotografías que tengan esa carga²⁸¹.

Calderón también asumía su rol como fotógrafa, pero tenía en cuenta que no era la actividad primordial en su vida. Otros aspectos, como el laboral, ocuparon gran parte de su tiempo y en una mayor jerarquía: “Cuando yo estaba en el taller yo trabajaba, pero tenía la ventaja de que entraba a la una y media y salía a las cinco de la tarde, era medio tiempo, por eso podía salir a tomar fotos”²⁸².

El uso práctico que los fotógrafos le dieron a lo aprendido, fuera del marco el taller, no fue controlado por los promotores. Algunos, como Raúl Méndez y Gloria Calderón, accedieron a una nueva herramienta para la organización popular de la que formaban parte, pero la gran mayoría desarrolló un oficio que les permitió formarse como profesionales, con evidentes fines prácticos y personales. Desde el punto de vista de los promotores, dicho beneficio estaba en constante yuxtaposición con el beneficio colectivo, en tanto lo aprendido en el taller fue trasladado a otros campos de trabajo en los que los fotógrafos

²⁸¹ VILLAFUERTE, Rosa. *Op.cit.*

²⁸² CALDERÓN, Gloria. *Op.cit.*

utilizaron su conocimiento para ponerlo al servicio del desarrollo del distrito, este fue el caso de Méndez, tal como lo ve Watanabe:

Viéndolo en perspectiva creo que en primer lugar hay un beneficio como medio de vida. En el caso de Daniel [Pajuelo] eso fue bien claro, Rosa [Villafuerte] también, el propio Raúl [Méndez] que ha seguido dedicándose a la fotografía y Gloria [Calderón] también. Sobre la realización de los fotógrafos yo tengo una teoría más socio-antropológica, por el lado del prestigio, por el lado de la realización, por el lado de la afirmación. Primero de una condición de joven, segundo de una condición de joven con el poder de la foto, y tercero como una afirmación de su propio desarrollo personal y de proyecto de vida, aunque no se hayan dedicado a la foto. Por ejemplo, el hecho de que Raúl Méndez trabaje hasta ahora en la Municipalidad tiene mucho que ver con eso. Con una comprensión mayor del distrito y de lo que podían haber comprendido desde su propio asentamiento²⁸³.

Por su parte, los fotógrafos más comprometidos con la organización popular y la búsqueda de justicia social se acercaron al medio fotográfico con la intención de apropiarse de esta herramienta, para la reivindicación popular y la generación de identidad. Esto no significó que su participación no les haya dejado las competencias necesarias para su desarrollo profesional, tampoco entra en contradicción con que se hayan sentido plenamente identificados con lo realizado. Hoy Raúl Méndez asume el papel de la fotografía como un medio excelente para el desarrollo de la identidad y, en ese sentido, para lograr los objetivos que buscaban.

Creo en la validez del medio fotográfico como herramienta, como instrumento para generar identidad, para buscar un nivel de comunicación que no tenga esa brecha que a veces genera el nivel académico, para eso la fotografía sigue siendo un buen medio. Personalmente el taller nos ayudó bastante en el sentido de que, en ese entonces, éramos todos jóvenes que estábamos buscando espacios que nos sirviesen como un referente para explayar nuestras potencialidades, nuestras actitudes hacia el país; entonces la fotografía fue un medio y nos ayudo a forjar esa identidad como fotógrafos, como pobladores, como comunicadores también. Hasta ahora muchos seguimos haciendo fotografía, a veces yo lo hago cuando me contratan para alguna cosa como

²⁸³ WATANABE, Enrique. *Op.cit.*

fotógrafo. El problema quizá, viendo la distancia, es que muchos fotógrafos eran poco especializados, la fotografía pasó a un nivel secundario por eso, por haber profundizado poco en su conocimiento. Eso no pasó con todos, ya que algunos tuvieron la suerte de generarse un trabajo²⁸⁴.

Rosa Villafuerte, quien había tenido un acercamiento diferente al taller, reconoce ahora que su participación significó, a un nivel personal, mucho más de lo que inicialmente creyó. En otros aspectos, como el de la justicia social, la reivindicación de su grupo y la generación de una identidad distrital, ella cree que se dio todo lo contrario:

Siento que estaba siendo participe de un gran cambio, de un movimiento, porque de hecho El Agustino es un distrito diferente. Fue estimulante después, mucho después de haber participado, en ese momento no me di cuenta. Años después, cuando me quedé sin trabajo, me llamaron y me dijeron: oye puedes vender postales de TAFOS. Entonces empezó nuevamente el vínculo y ahí fue que empecé a ver que mis fotos eran valiosas, porque yo hasta ese momento no sabía que había participado en tantas exposiciones. No estaba haciendo fotos en ese momento pero cosas que había hecho en el pasado estaban teniendo una difusión que nunca me hubiera imaginado. En ese entonces pensaba que estábamos descubriendo la pólvora, nosotros íbamos a causar la revolución, nosotros podíamos generar grandes cambios en el distrito con el poder de nuestras imágenes, y yo de verdad pienso que todos pensábamos lo mismo o más o menos igual, teníamos ideas o sensación parecida de lo que pasaba con esas imágenes cuando la gente las veía. Ahora pienso que algunas organizaciones si consiguieron su objetivo, en el caso de la Ribera concretamente, es lo que dicen los integrantes de ese taller, que sirvió para que la gente, al fin, se sacudiera un poco y decidiera ya echar el hombro para finalmente sacar ese proyecto de agua y desagüe, ahora toda esa zona ya tiene agua y desagüe. Pero no sé hasta que punto son así de importantes las fotos en un barrio, yo pienso que cualquier idea que está impulsada con pasión logra contagiar a otras personas, pero en cuanto las personas entusiastas dejan de hacerlo se nota que no se ha generalizado y que no va a crecer²⁸⁵.

²⁸⁴ MÉNDEZ, Raúl. *Op.cit.*

²⁸⁵ VILLAFUERTE, Rosa. *Op.cit.*

Para las personas allegadas al taller el aprovechamiento que tuvieron los participantes fue integral. Flor Melgar, quien figura como autora de un rollo pero que niega su participación, considera que lo aprendido ahí sirvió a los fotógrafos en un ámbito bastante amplio.

[Los fotógrafos] recibieron muchos beneficios; primero que han podido hacer un arte en foto, un arte porque ha sido muy expresivo. Segundo, que han podido ser profesionales. Tercero, que en lo personal han crecido un montón: Si yo comparo al chinito Raúl [Méndez], que le decimos, de hace años, con lo que es ahora, es todo un periodista y su rollo ha cambiado cien por ciento, es una persona muy crítica, muy analítica. Igual Rosita Villafuerte, han crecido como personas; esto les ha ayudado en el plano integral, no solamente en lo personal, en lo económico, sino integral²⁸⁶.

Luz Roca, quien niega su participación al igual que Melgar, reconoce que los fotógrafos ganaron de forma práctica con el taller.

Creo que el beneficio personal que sacaron los fotógrafos fue muy práctico, Rosa [Villafuerte] es fotógrafa profesional, ella ha estudiado, ha hecho una especialidad en eso, Daniel [Pajuelo] era reconocido, Raúl [Méndez] sigue conectado con la fotografía, Gloria [Calderón] ya no pudo seguir. Pero sí, yo creo que sirvió un montón, fue vocacionalmente definitorio para ellos²⁸⁷.

Para Mariella Sala, última directora de TAFOS y compañera de trabajo de algunos de los integrantes del taller de El Agustino, la experiencia fue diferente a las demás porque los fotógrafos fueron más pragmáticos con lo aprendido, no solo se dejaron envolver por el discurso organizativo, sino que recurrieron a las enseñanzas para lograr en ellos un desarrollo personal.

El Agustino fue útil para los fotógrafos porque eran mucho más prácticos que los que habían inventado el taller; entonces ellos estaban muy contentos porque tenían un recurso para ganarse la vida. Claro, además existieron otros discursos, que la lucha,

²⁸⁶ MELGAR, Flor. *Op.cit.*

²⁸⁷ ROCA, Luz. *Op.cit.*

los movimientos populares, era una cosa mucho más clara, política; y se trabajaba con movimientos, con organizaciones populares; organizaciones de base que ni siquiera cuestionaban el asunto de la etnicidad. Ellos estaban peleando por cosas específicas. Yo conocí a la gente que venía del taller y me parece que fue la experiencia paradigmática de lo que han sido los talleres de TAFOS. No hay que olvidar que estaban respaldados por la Iglesia, (...) que daba como un espacio de seguridad y de validación. Esta influencia permitió en El Agustino sacar fotografías como Daniel Pajuelo. Ese tipo de personas que de pronto descubren la vocación y no hubieran tenido la oportunidad de no haber sido por el taller, por eso no hay como el taller de El Agustino²⁸⁸.

Para Müller el objetivo con los participantes era claro y su visión actual de lo ocurrido no se diferencia mucho de las conclusiones a las que llega la gran mayoría de involucrados, que el taller trajo a los fotógrafos la posibilidad de un asenso social y personal:

Para nosotros fue más importante hacer del taller una escuela de dirigentes que una capacitación meramente fotográfica. Si tú ves en otros talleres, siempre se han movido en comunidades con gente de la misma exigencia, en la comunidad todos son iguales. Es decir, no son iguales, hay pobres hay ricos, pero la forma de ser y de desenvolverse es igual, en el Agustino también. Entonces ser dirigente era una forma de ascenso social y de atraer un grupo, lamentablemente un grupo pequeño, de gente que tiene ambiciones sociales y personales²⁸⁹.

Enrique Larrea, otro de los allegados, reconoce un desarrollo indiscutible en la vida de los participantes, muy alejado de la búsqueda principal del taller y de sus objetivos explícitos:

El taller de El Agustino tuvo una influencia muy positiva en los fotógrafos. En primer lugar porque dio un espacio a jóvenes con reales talentos de liderazgo, que no encontraban un espacio claro en la vida del barrio de esa época. En segundo lugar, porque permitió el desarrollo de verdaderas vocaciones. Los ejemplos más claros son

²⁸⁸ SALA, Mariella. Entrevista del 10 de abril del 2007 por Ángel Colunge. Miraflores, Lima.

²⁸⁹ MÜLLER, Thomas. *Op.cit.*

Rosa Villafuerte y Daniel Pajuelo. Creo que los objetivos del taller se cumplieron en cierta medida. Es decir, los objetivos explícitos (incorporarse orgánicamente al movimiento social y a las estructuras barriales existentes) no. Pero los implícitos (dar un espacio y un medio de comunicación a jóvenes con un alto potencial de liderazgo), sí. Se debe tomar en consideración que, en mi opinión, esa fue una época bisagra en lo que se refiere al proceso de liderazgo en El Agustino. Habían terminado los grandes procesos masivos de urbanización y las organizaciones barriales perdían cada vez más influencia. Los jóvenes no tenían un referente claro de liderazgo en el cual pudieran ubicarse, y se distanciaban cada vez más del liderazgo clásico, centrado sobre todo en las organizaciones barriales (concentradas sobre todo en reivindicaciones inmediatas) y políticas (dominadas por la izquierda legal, primero, y después por Sendero). Comenzaban entonces a generarse espacios nuevos, -extra-gremiales-, con cada vez más influencia en la vida social del distrito²⁹⁰.

Los fotógrafos rescatan también la idea de que formaron un grupo familiar. Esto tal vez se deba a la propuesta formativa que emplearon (la del trabajo grupal) y a la identificación que tuvieron de sí mismos como fotógrafos. Esta es la visión de Calderón, quien admite el gran crecimiento personal que le produjo formar parte de la experiencia:

A veces pienso ¿Cómo hubiese sido mi visión, mi vida, si no hubiese participado en lo que es trabajo de parroquia y llegado al taller de fotografía y conocer a la gente que conocí? No sé pues, de repente hubiese acabado de estudiar y por ahí estaría enseñando en algún lado y no sé. Pero yo creo que he conocido mucha gente y he aprendido muchas cosas de ellos, a mí me ayudó bastante. (...) Creo que lo que se hizo estuvo bien en su tiempo, en su momento, porque éramos jóvenes y aprendimos bastante. Al final creo que la cosa se tenía que abrir y se fue dando, se crearon más talleres en La Ribera, en San Marcos, varios grupos. Creo que estuvo bien porque, si bien nos fuimos haciendo mayores y con otras responsabilidades, siempre estábamos apoyando a la gente de TAFOS. Aprendimos bastante de otros fotógrafos, compartimos bastante con ellos y llegamos a compartir con gente de provincia, a través de sus fotos aprendimos a ver otras realidades²⁹¹.

²⁹⁰ LARREA, Enrique. *Op.cit.*

²⁹¹ CALDERÓN, Gloria. *Op.cit.*

5.2.3. Imprevistos y problemas.

Al tratarse de un taller que no utilizaba una metodología rigurosa y establecida previamente, no se puede sostener que surgieron problemas no previstos en el diseño del proyecto. Debido a eso, los participantes y promotores afrontaron los inconvenientes uno a la vez, resolviendo cada imprevisto en el momento.

Uno de los inconvenientes principales, si no el más importante, fue el que se desprendía de la incapacidad de formalizar la existencia misma del taller. Esta responsabilidad caía directamente en los promotores pero, acorde con el desarrollo de su metodología práctica y sobre la marcha, no se llevó a cabo prontamente. Por eso los fotógrafos asumían una responsabilidad con el taller sin esperar nada a cambio, ya que no había ninguna promesa de continuar con lo que se hacía, ni de trascender la publicación del calendario 87. Esto se tradujo en la pérdida de interés, la deserción y la poca producción fotográfica de algunos de ellos. Villafuerte sostiene que la falta de expectativas que los fotógrafos tenían del taller los desalentó en gran medida y evitó que se organizaran mejor:

Raúl [Méndez] trabajaba en el SEA y Enrique Watanabe era el coordinador en el Área de Comunicaciones en ese entonces. [Thomas Müller] propuso conseguir más cámaras y película y se forma el taller. Digamos que no nos llegan a decir en qué momento es qué. En ningún momento se pensó que esto iba a ser una institución, para nada, sino probablemente la gente hubiera intentado... no sé si quedarse, pero por lo menos tener una mayor cobertura fotográfica porque son pocos los rollos que hay en el taller de El Agustino, comparativamente hablando, incluso por calidad. De repente la gente hubiera dicho que interesante, si esto va a ser un proyecto a largo plazo sería mejor organizar la forma de hacer las fotos²⁹².

La violencia política que afectaba la sociedad en ese entonces fue el aspecto externo que más afectó el desarrollo del taller. A pesar que no había una ideología política definida, ni un adoctrinamiento político en el taller de El

²⁹² VILLAFUERTE, Rosa. *Op.cit.*

Agustino, era evidente que se trataba de una actividad mal vista por los miembros de los grupos terroristas. Si bien las organizaciones populares de El Agustino eran sumamente fuertes en términos de identificación con la población, y a pesar que el gobierno municipal era de tendencia política de izquierda, toda actividad destinada al desarrollo social que tranzara con el gobierno era condenada por el terrorismo. Esa es la razón por la que los fotógrafos tuvieron cierto cuidado en toparse con pobladores identificados como miembros de alguno de estos grupos. Cuando la presencia terrorista se hizo mucho más fuerte a finales de 1987 la producción del taller se redujo como medida de precaución. Gloria Calderón, una de las fotógrafas que vivía en El Agustino, vivió muy de cerca con ese temor:

En ese tiempo en mi barrio, en mi casa, ya la gente sabía que yo tomaba fotos, entonces como que se acostumbraban un poco a que uno esté con la cámara, no había mucho problema. Pero siempre teníamos un poco de temor, porque Sendero veía un poco mal el trabajo del SEA, y ellos te reconocían. Felizmente nunca tuvimos amenazas, pero dentro de la gente que nosotros frecuentábamos sabíamos que había algunos que estaban dentro y que no estaban de acuerdo con el trabajo que estábamos haciendo, como que no te lo decían abiertamente, pero se sentía que no les gustaba. Sin embargo la cosa cambió un poco cuando empezaron a matar dirigentes y la verdad que por la parte donde yo vivo la situación se puso muy fea. A fines del 87 nuestro barrio se hizo una zona casi ya intransitable, porque todo era pintas, como que ellos se habían apoderado de esta zona, había mañanas en que amanecía todo embanderado. Incluso era más descarado porque, de lo que salían en las noches, a veces pasaban gritando sus arengas, grupos de jóvenes, porque eran jóvenes, ya se estaban acostumbrando a hacerlo en la tarde y como que no tenías que decir nada, ahí fue que comenzaron a matar a los dirigentes de por ahí. Con eso creo que bajó nuestra producción, porque cambiaron los tiempos y se tenía que tener mucho cuidado, creo que fue en el 88 que nos habían dicho en el SEA que todos cambien de ruta, que no frecuentemos los mismos sitios²⁹³.

El tercer inconveniente que se le presentó al taller vino desde dentro del SEA. La relación entre la institución y el taller de fotografía social de El Agustino

²⁹³ CALDERÓN, Gloria. *Op.cit.*

nunca estuvo definida claramente, ya que la participación de Thomas Müller como promotor –un actor externo al SEA- determinó, a largo plazo, que el taller y sus participantes se alejaran definitivamente para formar TAFOS. Se trataba de un malestar silencioso que cuestionaba la validez del taller de fotografía y lo alejaba del SEA. Watanabe, quien era parte de la institución y a la vez promotor del taller, estaba al tanto de eso:

En algunos momentos no las teníamos todas con nosotros al interior del propio SEA, habían algunos problemas de interpretación de lo que se hacía y yo creo que también algún celo de que de alguna forma el taller se autonomizara y adquiriera vida propia. Además, no se confiaba en el trabajo de los jóvenes²⁹⁴.

La preocupación de que el taller cobrara autonomía fue, a la larga, justificada, ya que TAFOS ganó relevancia e injerencia y absorbió la experiencia casi en su totalidad. Larrea, director del Área de Desarrollo Urbano del SEA y posteriormente del Área de Sistematización, tenía una fuerte relación amical con los fotógrafos, de ahí que pudiera observar desde una mejor perspectiva que existía un desfase entre el taller y el SEA:

La principal debilidad era respecto al soporte institucional que se le ofrecía. Yo creo que en el caso del SEA faltó un mayor apoyo, quizás una mayor creatividad como para poder haber extendido un tiempo mayor esta experiencia. Creo que su articulación con otras institucionalidades era posible, pero no se hizo. Una perspectiva importante de desarrollo hubiera sido academizar de algún modo una experiencia como ésta, ponerla en una escuela, alguna universidad, para formar fotógrafos que tuvieran la perspectiva social²⁹⁵.

5.2.4. Temática.

En el recuento por etapas del taller de El Agustino hemos hecho ya un primer acercamiento a la temática de las fotografías y a la metodología usada por los

²⁹⁴ WATANABE, Enrique. *Op.cit.*

²⁹⁵ LARREA, Enrique. *Op.cit.*

promotores. Se ha establecido que la construcción de los temas pasó por dos etapas, en un primer momento no había mayor discusión alrededor de lo que se tenía que fotografiar puesto que lo que se quería lograr era ilustrar un calendario con fotografías de corte documental.

Una vez que el taller tomó rumbo y adquirió el carácter de permanente, los contenidos comenzaron a discutirse con mayor interés y frecuencia. Además se centró la actividad en el registro de los temas que pasaron a ser los ejes del taller, la experiencia del IV Programa y la organización popular en sus diversas expresiones.

Esto no quiere decir que otros temas fueron dejados de lado, la variedad con la que se alimentó el taller de El Agustino es representativa de la heterogeneidad de sus participantes, hombres y mujeres entre los 19 y 35 años. Además, una de las premisas principales con las que se trabajó durante los años de funcionamiento del taller -que luego fuera utilizada para el desarrollo de todos los talleres de TAFOS- fue que los fotógrafos tenían total libertad para registrar lo que quisieran. Por esa razón es que muchas de las imágenes que se encuentran en el archivo fotográfico corresponden a actividades cotidianas y retratos, fuera de las que se discutían como temas principales dentro del esquema que habían imaginado los promotores de TAFOS. En teoría, los fotógrafos iban a fotografiar desde la lucha social y al servicio de la organización popular dado que su contexto así lo exigía. Si bien esto se dio en cierta medida, la inclusión de otros temas fue constante y en algunos casos recurrente. Calderón, por ejemplo, asume que su tema eran los niños y que el trabajo que realizaba dentro del taller estaba determinado por las fotografías que hacía de éstos, ya que inclusive recibió la aprobación y felicitación de los dos promotores:

Lo que había que fotografiar era lo cotidiano, lo que nosotros quisiéramos, lo que nosotros veíamos diariamente, nuestra vida diaria. Yo fotografiaba niños que jugaban en la calle, que de repente era lo que más encontraba y lo que yo más había vivido.

Registraba niños que jugaban en poco espacio. Recuerdo en la mañana, la primera vez que salí, creo, fui por la parte del cerro, y me llamó la atención mucho como jugaban en calles chiquitas, vi niños que jugaban en espacios más pequeños, cortos, como unos pasadizos, pero uno se las ingenia. Y registré eso, niños jugando en la calle, que es lo que nosotros también habíamos hecho de pequeños. La primera vez yo tomé todo lo que me interesaba en ese momento, de niños tomé varias, luego entregué mi rollo, creo que era un sábado que yo había salido y por la noche me dijeron: Oye, te están buscando Enrique y Thomas. Entonces me comuniqué con ellos y estaban en el SEA, habían estado revelando las fotos y me dijeron que las fotos les habían gustado y que estaban contentos y que querían que registremos más²⁹⁶.

Rosa Villafuerte, por su parte, reconoce que la temática era libre porque había un consenso general de que los fotógrafos provenían de organizaciones populares y por lo tanto iban a orientar su trabajo hacia ese tema. Además, el que los fotógrafos hayan sido allegados al SEA, una institución que estaba reconocida como de tendencia política de izquierda, confirmaba que el contexto estaba dado para que el trabajo se desarrollara alrededor de los ejes temáticos de ese entonces y que debían ser contrarios al uso meramente estético de la fotografía:

Sobre lo que teníamos que fotografiar era libre, ya que se entendía que uno, o la mayoría, venía de una organización. Quiénes estaban vinculados al taller de las organizaciones son de las personas que estaban a cargo de prensa y propaganda; la secretaria de prensa y propaganda del vaso de leche era la que estaba aquí, el secretario de prensa y propaganda de organizaciones vecinales estaba aquí, cada uno de ellos pertenecía a prensa y propaganda de sus organizaciones, entonces por lo tanto, a la hora de tomar las fotos se entendía que probablemente ibas a tomar más cosas de ese tipo, de donde correspondía tu organización. Implícitamente se entendía que el SEA era una institución de izquierda, entonces, la gente que, voluntariamente iba a la institución tenía afinidad con el discurso político de la institución. Incluso el barrio era de izquierda, también el alcalde era de izquierda, entonces todo tenía que ver. (...) Estamos hablando de un tiempo en donde, si hablamos de izquierda, hablamos de alguna manera de personas políticas, por lo tanto dentro de la noción de conciencia política no se concebía la cosa meramente artística, era como hablar de

²⁹⁶ CALDERÓN, Gloria. *Op.cit.*

burguesía y de características que no estaban acopladas al origen de la gente popular, por eso las fotos eran de corte documental. Era más bien el uso de la imagen para influenciar las diversas actividades que cada uno tenía dentro de la organización a la que pertenecía. Cuando se forma el taller se acopla en esa dinámica²⁹⁷.

También hay opiniones desde el otro lado, para algunos miembros del SEA de ese entonces la selección de los temas a registrar en el taller no era de completa disposición de los fotógrafos. De alguna manera, ellos cumplían con ser parte de un contexto y por lo tanto respondían, hasta cierto punto, con las expectativas de diferentes actores. Enrique Larrea es uno de los que postula esta tesis:

Sobre la libertad de los fotógrafos para la selección de los temas a fotografiar creo que hay un doble discurso, explícitamente, sí; los fotógrafos tenían total libertad para escoger sus temas. Pero, implícitamente, no; a pesar de que los fotógrafos no respondían orgánicamente a una organización, yo creo que tenían conciencia de que sus promotores (el SEA, la Parroquia, Thomas Müller y el público que querían influenciar) estaban en búsqueda de una fotografía social²⁹⁸.

Esta es una afirmación cuestionable y difícil de comprobar, ya que, en todos los testimonios, los fotógrafos manifiestan que existió una gran libertad para fotografiar lo que querían. El resultado de la sistematización de las imágenes y de los rollos tomados es absoluto. El anexo 1 de esta investigación consigna el conteo que se hizo de las planchas de contacto, en éste se han considerado seis temas generales: como **actividad económica** se han agrupado todas las fotografías relacionadas al trabajo, ya sea comunal o particular, que se llevaba a cabo en El Agustino. Están incluidos ahí el comercio ambulatorio y formal, las faenas comunales y las diversas actividades de intercambio comercial. Por **vida cotidiana** se ha tomado en cuenta todo lo relacionado a las actividades de entretenimiento, festividades, actividades religiosas y educativas. Dentro de **organización** se ha agrupado a todas las imágenes que muestran las

²⁹⁷ VILLAFUERTE, Rosa. *Op.cit.*

²⁹⁸ LARREA, Enrique. *Op.cit.*

actividades relacionadas con la organización popular, reuniones de coordinación, comedores populares, vaso de leche, sindicatos de trabajadores, protestas, marchas, huelgas y el trabajo que se llevaba a cabo en el SEA. En **desarrollo** se ha incluido lo referente a las diversas obras que llevaba a cabo el municipio o el gobierno central, todo lo relacionado a mejorar la calidad de vida de los pobladores, como el asfaltado de pistas, mejoras en infraestructura y obras en agua y desagüe. Como **problema** se ha considerado a todas las imágenes que muestran alguna necesidad o problema social en diverso nivel de deterioro. Se trata de fotografías que muestran pobreza, falta de vivienda, asfaltado y agua y desagüe. Por último, se ha considerado un campo denominado **retrato**, en el que se han juntado las imágenes que, por su estilo y ambigüedad en los campos anteriormente descritos, no encajan en ningún otro rubro. Ahí están los retratos de los amigos, los vecinos y las personas que iban por la calle, sin necesidad de estar realizando una actividad propiamente dicha. En **retrato** también se han incluido las fotografías de paisajes.

De este recuento se desprende que el tema más fotografiado fue el de **problema**, con 84 apariciones (cada aparición corresponde a todos los fotogramas de un rollo o parte del mismo), le siguen **retrato** con 71, **vida cotidiana** con 65, **organización** con 60, **actividad económica** con 38 y **desarrollo** con 19. Los fotógrafos registraban varios temas en un mismo rollo.

En el cuadro 5 podemos observar que el tema preferido por los hombres del grupo (que conformaban la mayoría), era el **retrato**, con 57 apariciones. Mientras que el tema de **desarrollo** era el más bajo, con 13 apariciones. En las mujeres el tema de **problema** aparece más veces, llegando a registrarse en 21 ocasiones. Dado que algunos rollos eran compartidos, no es posible determinar en ellos si las fotografías de uno u otro tema pertenecían a un hombre o a una mujer.

El tema de la infraestructura era el más fotografiado dentro del campo **problema**, la falta de vivienda y las deficiencias en ese sector llegan a sumar

39 apariciones, le siguen pobreza con 25 y agua y desagüe con 11 veces. En **retrato** destaca el tema de la niñez, con 32 apariciones. Las festividades religiosas y las reuniones sociales son el principal contenido del campo **vida cotidiana**, mientras que en **organización** las marchas y protestas ocupan un lugar importante con 13 apariciones. La **actividad económica** más fotografiada fue la del comercio ambulatorio, en cuanto a **desarrollo** se registran 10 apariciones del trabajo en infraestructura y vivienda y 6 en agua y desagüe.

Cuadro 5. Temas fotografiados por género.

Tema / Género	Actividad Económica	Vida Cotidiana	Organización	Desarrollo	Problema	Retrato
Hombres	25	50	44	13	55	57
Mujeres	12	14	10	5	21	11
Sin nombre	1	-	5	-	6	1
Mujer u hombre	-	1	1	1	2	2

Elaboración propia, fuente: planchas de contacto del taller de El Agustino, Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP.

Sin embargo, en esta gran lista de temas fotografiados escapa un elemento importante, el de la violencia política, que no fue abordado de manera directa, a pesar de la relevancia que tenía para los promotores del taller. Watanabe, por ejemplo, sostiene que el clima de violencia reinante estaba presente, pero no de forma directa sino más bien en un sentido estructural:

Al comienzo del taller, durante el 86 y 87, la violencia está presente como violencia estructural, vinculada al tema de los Derechos Humanos. La violencia política, si bien fue un telón de fondo, nunca se discutió como tal. Hacia finales creo que se discutió el tema, se trató de trabajar en la fotografía a raíz de las incursiones armadas que eran mucho más frecuentes ya hacia el 87 u 88, y por el asesinato de algunos dirigentes, pero nunca se llegó a abordar como un objeto fotográfico. Claro, si uno ve las fotos ahora hay bastante de denuncia, de un tema de estructura, de violencia estructural, de justicia social²⁹⁹.

5.3. La Propuesta Formativa.

²⁹⁹ WATANABE, Enrique. *Op.cit.*

A pesar que el taller de El Agustino duró tres años, en dicho tiempo no se elaboró ningún documento que evaluara o diera evidencia de la propuesta formativa utilizada. Tal como hemos visto en el recuento de la experiencia, los promotores del taller de El Agustino no planificaron una metodología de trabajo con antelación a la realización del taller.

Entre los documentos que plantean cierta reflexión sobre la propuesta formativa podemos citar el calendario de 1987 en el que, al final de la publicación, se lee:

Nuestra manera de hacer educación popular consiste en crear espacios allí donde el pueblo ha observado crítica (...), para lograr victorias, pequeñas y grandes, por encima de las muertes y violencias. Esta educación popular supone, también, buscar y redescubrir permanentemente los problemas y posibilidades de El Agustino.

Entre junio y agosto de 1986, impulsamos la creación del Taller de Fotografía, agrupando a pobladores hombres y mujeres, dirigentes y jóvenes. La intención era sencilla pero ambiciosa: se trataba de expresar, con la atención propia de quien recorre cada día una realidad sumamente variada y compleja, las imágenes que representan la identidad distrital. Es decir se trataba de recoger esas formas que nos rodean, las que vemos y no observamos, pero que estructuradas en el juego de imágenes y contextos, de figuras y fondos tamizados por la visión creativa de los fotógrafos, ingresan en esa perspectiva de búsqueda y redescubrimiento del distrito que antes mencionábamos³⁰⁰.

Tal como se expresa en el pequeño texto, la intención primaria era recoger la identidad distrital en base al registro fotográfico del distrito, para elaborar un discurso autocrítico entre los pobladores, uno de redescubrimiento de la realidad y los problemas que los aquejaban. De los demás años de funcionamiento del taller no han quedado evaluaciones ni planificaciones relacionadas a la propuesta formativa, salvo el testimonio de los promotores. Müller, como ya hemos visto, tenía alguna idea de la intencionalidad del taller y de lo ocurrido hasta ese entonces en Ocongate; por su parte, Watanabe tenía

la experiencia del SEA y de cómo esta institución había trabajado el esquema de los talleres.

Era más enteramente un asunto como de prensa y propaganda. Nuestra idea en realidad, desde el proyecto de SEA, era constituir un grupo que tuviera la lógica del SEA, un grupo de los propios actores, que pudiera dar cuenta de su propia realidad vía medios de prensa. Esa era la idea en el fondo. Entonces hicimos un primer taller de prensa, por ejemplo, y sobre ese mismo grupo es que se monta la idea del taller de fotografía cuando llega Thomas. Y nació así, con la intención de (...) ponerle fotos al boletín, y más adelante fue creando su propia autonomía e independizándose realmente en un sentido distinto al de sólo tomar fotos para un medio de prensa³⁰¹.

La escuela de enseñanza de la que provenían Thomas Müller y Enrique Watanabe era eminentemente politizada y con evidente simpatía por tendencias de izquierda, por lo tanto sus aspiraciones estaban enmarcadas en ese ámbito. “Nosotros teníamos muy claro el rollo político, por un lado tenías a los que eran los dirigentes de una organización de base y por otro a los promotores, que hicieron un buen trabajo pero no eran los no asalariados que luchaban por un cambio social”³⁰². Inclusive en el trabajo con las organizaciones populares:

Yo era el responsable de una unidad que se llamaba el Área de Comunicación y Sistematización, si mal no recuerdo; y era un área de apoyo a los otros programas de intervención, que tenían una mayor vinculación directa con la población objetivo. Nuestra área proponía determinados contenidos, determinados insumos, promovía que se revisara un poco la experiencia y que ésta sea comunicada, como una suerte de área pensante dentro del quehacer en las organizaciones sociales de base³⁰³.

En la realidad, las pautas de trabajo aparecieron de forma abrupta, creándose sobre la marcha.

³⁰⁰ SERVICIOS EDUCATIVOS EL AGUSTINO. *Calendario 1987*. Lima: SEA, 1987. p. 12

³⁰¹ WATANABE, Enrique. *Op.cit.*

³⁰² MÜLLER, Thomas. *Op.cit.*

³⁰³ WATANABE, Enrique. *Op.cit.*

Las entrevistas realizadas demuestran que no hubo mayor preocupación por la enseñanza de los aspectos técnicos avanzados de la fotografía, principalmente para no cargar de conocimientos a los participantes y con ello alejarlos de la verdadera intención del taller, el registro social del distrito.

Nos pidieron que mediante la cámara fotográfica recogiéramos imágenes que para nosotros significaran aspectos importantes de El Agustino, o que tenían mucho que ver con El Agustino, se trataba de alguna forma de graficar lo que era El Agustino en fotografías y cada uno de nosotros tenía una idea de cuales eran esos lugares, aspectos, imágenes que podían graficar nuestra realidad o nuestro distrito³⁰⁴.

Durante un tiempo, como parte de las actividades de implementación del taller, se realizaron ejercicios de registro fotográfico en grupo, una actividad importante si se tiene en cuenta que el trabajo fotográfico documental se realiza, por lo general, bajo la premisa de que un fotógrafo, con objetivos propios, busca su tema de manera independiente. “Nosotros salíamos juntos, hacíamos caminatas, eso era bien bonito, yo lo recuerdo con mucho cariño, porque cada uno con su cámara, sábado y domingo generalmente, que eran días que no se trabajaba en el SEA, salíamos por la avenida y los cerros”³⁰⁵.

La utilización real de las imágenes también corrió por cuenta de los fotógrafos en la mayoría de los casos; ellos tenían la capacidad de discutir qué fotos servían y para qué.

Las discusiones se centraban en que ellos mismos pudieran comprobar si la intencionalidad previa a la toma de la foto se correspondía con lo que habían querido decir. Porque eso nos daba la posibilidad de que otros pudieran leer lo mismo, un proceso de codificación previa y decodificación después. Pero claro, no lo discutíamos con ellos en términos teóricos sino simples, ¿qué hay en la foto? y tratábamos de leer especialmente lo contextual. La selección tenía que ver mucho con los propósitos de exposición también, ya que se hicieron más de dos o tres exposiciones exploratorias,

³⁰⁴ MÉNDEZ, Raúl. *Op.cit.*

³⁰⁵ WATANABE, Enrique. *Op.cit.*

de reconocimiento. Con esto nos dimos cuenta si la gente decodificaba la imagen que los fotógrafos habían tomado³⁰⁶.

Lo primero que hacíamos era decir: ¿bueno y ahora que hacemos? tal cosa - siempre conversando, escuchando sugerencias de Enrique y Thomas, era una forma de conducir al grupo de una manera muy especial, porque había que dirigir un poco al grupo y la forma como lo hicieron fue un logro que obedece al trabajo de ellos, sin mellar nuestra autonomía, porque teníamos una vocación particular por hacer algo pero no queríamos tampoco estar supervisados. A pesar que el SEA era el centro del cual dependíamos se podía decir que éramos independientes³⁰⁷.

Recuerdo que nos reuníamos y discutíamos, veíamos lo que habíamos tomado, incluso en cuanto a lo social, cómo se vive; a veces cada quién contaba sus experiencias, contaba por qué había tomado esa foto, y de ahí salían muchas cosas. Por ejemplo, lo mío era toda la vida en el cerro, conocía la pobreza, conozco la pobreza, y fotografiaba eso, el niño sin zapato, jugando en la calle, peloteando sin zapato. Cómo se vive así, cómo se sobrevive y cómo seguimos. Y así cada quién sacaba lo suyo, cada quién sacaba su sentir³⁰⁸.

La profundización en los diversos aspectos técnicos de la fotografía dependía a su vez del grado de interés de cada participante y con ellos se trabajaba de manera independiente. Ellos fueron los que más compromiso forjaron con el proyecto y con sus compañeros, fortaleciendo una idea de conjunto, de grupo de fotógrafos con objetivos similares. Watanabe reconocía en este interés una dedicación que caracterizaba a los fotógrafos de mayor producción:

Luego de tomar las fotografías lo que había era una sesión de laboratorio. Los más dedicados e interesados, que eran chicos más desocupados o con empleos muy eventuales, ellos hacían un trabajo de laboratorio. Ahí son bien claros los nombres, primero Daniel Pajuelo, Raúl Méndez y Gloria [Calderón], que actualmente es su esposa. Raúl llegó a dominar muy bien la técnica del laboratorio. Entonces, primero se hacía el laboratorio, luego hacíamos ampliaciones de pequeño formato, de 9 x 12, lo que daba un cuarto de la lámina de papel, y con ésas discutíamos. Creo que sí se

³⁰⁶ *Ibíd.*

³⁰⁷ MÉNDEZ, Raúl. *Op.cit.*

³⁰⁸ CALDERÓN, Gloria. *Op.cit.*

puede hablar de una suerte de método, primero se tenía que seleccionar en los contactos las fotos que se iban a ampliar a 9 x 12. Esta tarea era colectiva, cada quien llevaba su lámina, se codificaba la lámina y Thomas y yo elegíamos las imágenes tratando de que la selección fuera más o menos equitativa entre los fotógrafos³⁰⁹.

Calderón reconoce en este interés por la parte técnica y de laboratorio, la formación de un grupo sólido que compartió vivencias de modo más fraternal. Para ella, estas tareas consolidaron al grupo:

Como grupo, aprendimos no sólo a tomar fotos, también nos metíamos al laboratorio a ampliar, a veces todos nos metíamos a trabajar ahí con Thomas y Enrique que nos enseñaban; entonces nos quedábamos Raúl, Rosa, Daniel. Era un laboratorio no tan grande pero todos entrábamos ahí y nos quedábamos. Recuerdo que después empezamos a hacer los murales también. Hubo bastante convivencia entre nosotros³¹⁰.

Como parte de la propuesta formativa se utilizaron algunos formatos destinados principalmente a organizar la producción del taller y para que el SEA llevara un registro de sus gastos. Sin embargo, ninguno de éstos era material educativo, ni manuales que sirvieran a los fotógrafos. Lo utilizado se dividió en dos tipos, las fichas de los rollos y el registro general. Las fichas de los rollos servían para ingresar información sobre las fotografías realizadas, ahí se dedicaba un espacio para que el fotógrafo hiciera comentarios sobre el lugar, los involucrados y el suceso. El registro general era un listado de los fotógrafos, el número de rollo que había tomado en la cuenta general y la fecha en la que había sido registrado. A pesar de su existencia no se generalizó su uso, esto se dio a tal punto que de los 213 rollos registrados, 57 no tienen fecha. Watanabe recuerda el por qué de la creación de estos materiales:

Las fichas de los rollos se hicieron como una necesidad de la organización del trabajo, pero yo ahí incluiría de una manera muy decisiva el rol de SEA, porque SEA quería que todo se registrara para cuestiones incluso de orden presupuestal, para ver qué gasto iba a qué proyecto y por otro lado (...) para decirle a los directores: esto es lo que

³⁰⁹ WATANABE, *Op.cit.*

³¹⁰ CALDERÓN, Gloria. *Op.cit.*

estamos haciendo, y esto no es un desperdicio. Bueno, a eso obedeció el asunto de registrar y porque en el caso del fichaje era necesario para poder utilizarlo luego como una suerte de fototeca³¹¹.

La falta de costumbre por ordenar el trabajo realizado conllevó a que fotógrafos y promotores aceptaran, con posterioridad, la importancia de la sistematización como una herramienta para entender resultados. Méndez reclama, desde el punto de vista de los fotógrafos, la necesidad de organizar el material como un medio para reivindicar el trabajo de los participantes:

[El taller] fue una experiencia muy interesante que se podría seguir realizando en algunos lugares. Creo que se debería hacer una sistematización, no se nos ha planteado a los fotógrafos sentarnos en una mesa y conversar acerca de nuestro trabajo, es algo muy interesante, resaltar los logros que hubo. No se ha trabajado una sistematización con los fotógrafos y eso es una debilidad terrible. Yo creo que habría que hacer eso, una sistematización. Según eso [se debería] replicar esas mismas experiencias en otro lado³¹².

Müller reconoce que el trabajo de sistematización hubiera servido para reflexionar más sobre lo hecho y también para evitar tanta espontaneidad e intuición: “Me gustaría volver a esa época con la experiencia de hoy porque quizá seríamos más sistemáticos y menos espontáneos. No se reflexionaba mucho sobre lo hecho”³¹³.

5.4. La fotografía del taller de El Agustino y la construcción de la identidad distrital.

Al tratarse de un proyecto de fotografía documental social, el taller de El Agustino tiene una relación muy estrecha entre su desarrollo y el impacto que dejaba en los pobladores y público en general. Los fotógrafos y promotores del taller tienen interpretaciones variadas sobre este punto; Gloria Calderón, por

³¹¹ WATANABE, Enrique. *Op.cit.*

³¹² MÉNDEZ, Raúl. *Op.cit.*

³¹³ MÜLLER, Thomas. *Op.cit.*

ejemplo, destaca la identificación y el auto reconocimiento que experimentaron los pobladores:

Recuerdo los murales. A raíz de las fotos se hicieron unos murales para la parroquia, así grandes, y toda la gente, cuando entraba, miraba los murales, a todos les gustaba, les llamaba la atención, había una reacción positiva de la gente, se reconocían, porque también recuerdo que se hacían exposiciones en tiempos del salón parroquial con todas las fotos que se tenían y la gente se reconocía y eso le gustaba. Y entonces, otras veces, cuando estaba con la cámara, como que se dejaban tomar. Creo que a la gente le agradaba reconocerse, se identificaba mucho con las fotos, porque era lo que se vivía al día. A veces tú lo vives tan rápido que no te percatas, ves un aguacero y lo ves todos los días y total que lo ves en una foto y como que es distinto. Pero hay veces que la vida misma que es así tan rápida como dicen, como que te acostumbras a vivir dentro de eso y no reparas en los momentos. La gente te encontraba y te decían que estaba bien lo que estaban haciendo, que les gustaba³¹⁴.

Si enlazamos el testimonio anterior con el marco teórico, resalta la capacidad de la fotografía documental social de poner de manifiesto la identidad de un colectivo para convertirse en testigo, reflejo y memoria; en el sentido descrito en el primer capítulo de este trabajo. Raúl Méndez coincide con Calderón en tanto las fotografías permitieron que la gente se identificara. Sin embargo, su interpretación es más bien utilitarista, ya que, según él, este reconocimiento sirvió para que la población asumiera problemas en conjunto y reflexionara sobre temas importantes.

Yo creo que el trabajo de fotografía en el taller ayudó bastante a generarse una idea de lo que era El Agustino, creo que a través de la fotografía se logró una iconografía del Agustino, creo también que ayudó a generar, de alguna manera, identidad en las personas. Yo estoy convencido de que la fotografía ayuda a generar identidad, la gente se reconoce en la fotografía, reconoce la problemática que plantea la fotografía, de una manera muy primaria pero la reconoce, la fotografía sirve para que la gente sienta como suya la realidad que transmite la foto, incluso en algunos casos ese reconocimiento no es tan feliz que digamos, porque en muchos de los casos la gente decía: pero por qué ponen esta foto, me parecen feas, en blanco y negro, tristes y

³¹⁴ CALDERÓN, Gloria. *Op.cit.*

sobre todo que hablan de pobres-, entonces eso a simple vista a alguien le puede haber afectado; a nosotros nos parecía interesante porque de alguna manera estábamos generando una discusión, una reflexión, el hecho de negar la foto o que no le gustase implicaba un nivel ya de identificación con su realidad, que es contradictoria, problemática, pero al fin y al cabo era una reacción³¹⁵.

Villafuerte, a pesar de ser más pesimista sobre el impacto logrado a nivel macro, sostiene también que el resultado obtenido a partir del primer producto, el calendario, fue positivo: "Pensamos hacer un calendario que resultó siendo sumamente interesante para las personas que lo organizaron, es decir para la institución que nos convocó, pero también una experiencia alentadora para nosotros como pobladores"³¹⁶.

Este fenómeno no paso desapercibido por otros miembros del SEA, que reconocieron el impacto que tenían las fotografías en los pobladores. Abdón Castro, quien trabajaba como asistente en el Área de Prensa y Propaganda, relaciona la identificación positiva que tenían las personas que veían las fotos con el hecho de estar frente a un producto novedoso:

En la época en la que se llevó a cabo el taller yo estaba trabajando para el SEA, recuerdo que se invitó a un grupo, un grupo especial de dirigentes y amigos que se conocían. Y por eso vi todo el desempeño del taller, (...) recuerdo que sacaron fotografías de tamaño de 1 x 2 metros más o menos, las habían ampliado y las habían puesto en exposición dentro del espacio de la capilla. La respuesta de la gente era buena, había curiosidad por algo novedoso en que se veían reflejados, pasaban por ahí y se veían, eran protagonistas y se sentían identificados (...), los veía sonreír³¹⁷.

Luz Roca, psicóloga miembro del SEA, captó lo mismo desde el punto de vista del capacitador:

³¹⁵ MÉNDEZ, Raúl. *Op.cit.*

³¹⁶ VILLAFUERTE, Rosa. *Op.cit.*

³¹⁷ CASTRO, Abdón. *Op.cit.*

El taller me parecía que era una herramienta fabulosa para la gente, por el asunto de que se va a sitios donde uno nunca puede llegar con una cámara y va recogiendo imágenes que normalmente no las veríamos y donde de repente ellos podrían verse reflejados. Es el recurso de reflejo, de proyección, el que permite eso. Recursos visuales³¹⁸.

Inclusive el público fue consciente de esta identificación. A pesar que figura como autora de uno de los rollos, Flor Melgar observa esto desde el punto de vista del público, pues particularmente no se considera como miembro del taller.

Recuerdo muchas exposiciones en el barrio, en el IV Programa, era una corriente popular muy certera como te digo, muy ligada a una problemática real y profundizó este tipo de experiencia, que era burguesa para nosotros, en un ámbito popular. Recuerdo una bien bonita, en el aniversario del IV Programa, creo que en el primer o segundo año de su toma -porque fue toma- se lanzó una exposición de TAFOS ahí. Nos mirábamos, yo me acuerdo que tengo una foto especial donde estoy dando de lactar a mi hijito con una Lliqlla. Ver esas expresiones en el ámbito popular era muy alentador. La gente vivía con cada foto y creo que no hay nada mejor que educar a través de la imagen, a través de estos encuentros hablados la gente pudo analizar y ver sus errores. Para mí fue importantísimo porque me remontaba a una identidad real que sé que no debo perder³¹⁹.

Por último, los promotores tenían claro que la identificación del público sería la fuente de futuras reflexiones entre ellos, con ello cumplirían en parte los objetivos que venían trabajando dentro del taller:

Se hicieron exposiciones en la Biblioteca Municipal y en el propio SEA. Con Thomas hicimos unas ampliaciones bien grandes, tipo mural, y las pusimos pegadas en las paredes de la parroquia. El impacto fue tan grande que decidimos que sea duradera y las fotos se quedaron ahí. Había mucho de esto, de la identificación de la gente con esas fotos murales. La gente entraba, las veía y se quedaba mirándolas, las discutían entre ellos, las conversaban³²⁰.

³¹⁸ ROCA, Luz. *Op.cit.*

³¹⁹ MELGAR, Flor. *Op.cit.*

³²⁰ WATANABE, Enrique. *Op.cit.*

El valor que las imágenes adquirieron fuera del espacio en el que originalmente se les introdujo, estuvo ligado al uso mediático, pero también como herramienta de capacitación y discusión en contextos similares al que atravesó El Agustino entre 1986 y 1988. Un ejemplo de esto es el testimonio de Luz Roca, quien trasladó las fotografías a una realidad similar a la que representaban, con el fin de alcanzar reacciones similares a las que se obtuvieron en El Agustino:

Yo usé las fotos de TAFOS cuando trabajaba en San Juan de Lurigancho con TACIF, Taller de Capacitación e Investigación Familiar, más o menos por el año 89 o 90. Nosotros hacíamos trabajo con niños y pedí a TAFOS que me ayudaran. Por eso me prestaron las fotos de El Agustino. Con esas fotos formamos grupos temáticos de discusión y se hicieron como unas pequeñas exposiciones de esas fotos para luego hacer la discusión. La experiencia fue realmente motivadoras; TACIF también trabajaba fotos pero no de una manera sistemática, por eso usamos este recurso, y sí fue motivo de identificación y bueno, a partir de ahí hubo también la reflexión de cómo los recursos visuales pueden servir para trabajar identidad y una serie de cosas con poblaciones como esa³²¹.

Con respecto a la evaluación que tuvieron de sí mismos, los promotores concluyen de dos maneras ligeramente diferentes. Müller cree, sin posibilidad de probarlo científicamente, que la experiencia sirvió dentro de lo que se esperaba, para la organización popular, la reivindicación de los derechos humanos en el marco de la lucha social y en la generación de espacios de discusión alrededor de la problemática del distrito:

Yo creo en todos, en todo el trabajo social, en todo lo que es agencias sociales, es decir, agencia externa al grupo en sí. No deberíamos intentar de medir el éxito materialmente. Porque tú puedes tener un proyecto de papas y producir mucho y tener todas las cifras contigo pero al final malograste la tierra y nunca más pudiste cosechar. Con el taller de El Agustino yo no puedo comprobar su eficacia cuantitativamente, porque no es una cosa que se mida, yo creo que cuando tú logras que una persona o un grupo que se siente inferior o inseguro frente a una mayoría aplastante, si ese grupo logra determinarse a sí mismo y crear, para quedarnos en la terminología de TAFOS,

³²¹ ROCA, Luz. *Op.cit.*

crearse una imagen de sí y valorar esa imagen y valorar su pueblo tanto a como a sí mismo, van a ser mucho menos vulnerables a la represión de la sociedad menor, van a ser mucho más auto determinados y eso. Al final, para mí, eso es desarrollo y es construir una sociedad. Tengo la convicción sin poder sustentarlo, porque no se cuantifica, no hay números, no se mide, pero eso es lo que vi en su conjunto³²².

Watanabe por su parte reflexiona más desde el uso de las imágenes, basando su aprobación del taller en las diferentes actividades en las que se usaron las fotografías. Para él, el hecho que fueran utilizadas le daba ya validez a la experiencia y justificaba la existencia del taller:

Yo creo que el taller sí tuvo un fuerte impacto en la gente. Las fotos eran usadas en las asambleas ya que el contexto era el de una remodelación urbana en El Agustino y del momento en que son más fuertes esas organizaciones sociales de base que ahora llamamos comedores populares. Además, hasta el 89 había un gobierno de la Izquierda Unida en esa época y la efervescencia organizativa y política era muy grande³²³.

³²² MÜLLER, Thomas. *Op.cit.*

³²³ WATANABE, Enrique. *Op.cit.*

VI CONCLUSIONES

En vista que el propósito de este trabajo ha sido dar cuenta de una experiencia de formación de fotógrafos no profesionales, no se ha trabajado sobre la base de una hipótesis. En el capítulo anterior hemos repasado lo sucedido desde la perspectiva de los actores del proyecto y de los documentos encontrados, lo que toca ahora es presentar, desde la perspectiva de un mediador, los distintos elementos que se han identificado como propios de una muestra de fotodocumentalismo social en el Perú. Se trata de la reflexión de lo encontrado en la sistematización.

6.1. El taller de El Agustino como un proyecto de fotografía documental social.

En el marco teórico se establecieron las características que debía cumplir un trabajo fotográfico para ser considerado como parte del fotodocumentalismo social. A lo largo de la sistematización se han puesto en evidencia diversas características en la realización del taller piloto de fotografía social de El Agustino, que se pueden revisar desde el acercamiento teórico de las tres perspectivas.

En el plano del **fotógrafo y método** se ha visto que uno de los aspectos más reiterados por los participantes, tanto fotógrafos como promotores, ha sido el referente a la intencionalidad con la que se desarrolló el trabajo en el taller. Los fotógrafos tenían conocimiento de los temas que registraban, en tanto eran residentes del distrito de El Agustino y víctimas de la problemática que en este se vivía. Por esta razón tenían una intención definida, el mostrar, generar discusión y buscar soluciones a dichos problemas. Todo esto se vio potenciado gracias al proceso de toma de conciencia que pasaron los fotógrafos mientras participaron activamente en los diversos grupos u organizaciones vecinales y

barriales que frecuentaron. El contacto que habían tenido en ese ámbito les permitió desarrollar a todos una actitud reflexiva y crítica, inclusive a aquellos que ingresaron al taller motivados por otras razones, sus testimonios demuestran la orientación social y política que adoptaron poco a poco.

Que el taller se encontrara inscrito en la institución Servicios Educativos El Agustino (SEA) también fue esencial para definir la intencionalidad de los fotógrafos, quienes fueron partícipes de las actividades llevadas a cabo en esa institución y que tuvieron contacto con las ideas impartidas ahí. De esta manera, el taller tuvo como base principal una institución con estrechos vínculos con las organizaciones populares, orientadas en su mayoría a la reivindicación social y laboral de los miembros que representaban. Los fotógrafos, que habían estado vinculados a estas organizaciones, traían consigo ese discurso y utilizaban el taller para lograr los objetivos de su grupo. Inclusive en el proyecto de 1989, que dio inicio formal a TAFOS, se planteó que la fotografía social conformaba el fundamento teórico de la institución y que el otro aspecto fundamental para el desarrollo de los mismos lo conformaban las distintas formas de organización popular en donde anclaría el proyecto. Por eso, la intención con la que se fotografió y el uso que se le dio a esas imágenes estuvieron claramente orientados a la idea de justicia social.

Los testimonios también dan fe de este sesgo, en ellos se ha manifestado permanentemente que las fotografías tenían la intención de generar identificación con el poblador y con sus problemas, para así poder generar reflexión y diálogo en busca de soluciones. Además, en la medida de lo posible, buscaron servir de crítica y arma contra quienes cometían abusos. El trabajo se realizó sobre la base de un tema particular, la crítica social de las condiciones de vida y trabajo de los grupos más marginados de la sociedad. Queda claro que los fotógrafos esperaron que el público se identificara con las imágenes, este primer paso fue primordial para la consecución de un impacto de gran intensidad en las personas que fueran expuestas a las fotografías.

Otra característica identificada en el taller de El Agustino es que desde la concepción de los temas hasta la toma de las imágenes, los participantes reflexionaron constantemente sobre los temas que fotografiaban. A pesar de que este ejercicio no estaba establecido formalmente ni en la metodología, ni en ningún manual que usaran los promotores, se llevó a cabo en el marco de las discusiones sobre la problemática del distrito y la revisión de lo captado. En todas las etapas del taller, con especial énfasis en la segunda etapa, se trabajó sobre la base de proyectos y de temas que se habían discutido. Inclusive en la primera etapa el objetivo del taller fue la creación de imágenes para un calendario que serviría para mostrar la realidad del distrito. En el taller se discutían y analizaban las imágenes que se querían registrar, se evaluaba si lo fotografiado servía para la temática o proyecto escogido y se trabajaba en función de las conclusiones a las que se llegaba como grupo de fotógrafos.

Otro de los factores que determinó la intencionalidad con la que se trabajó tiene que ver con el génesis del proyecto. La creación del taller de El Agustino obedeció al cumplimiento de una de varias tareas que había programado el Área de Comunicación y Sistematización del SEA para 1986, en vista de la necesidad de crear un grupo de apoyo a las actividades de organización popular del distrito. Se trató entonces de un proyecto que nació de una reflexión y de una necesidad, que fue concebido como una parte dentro de un todo y que tuvo a Enrique Watanabe –encargado del Área de Comunicación y Sistematización en ese entonces- a la persona que fundó de alguna manera la intención del taller.

Sobre la manipulación de las imágenes, los promotores del taller establecieron claramente que las fotografías debían ser documentales, en el sentido más estricto de la palabra. En principio porque los efectos que ésta podía tener eran mucho más fuertes y directos que la del montaje de escenas, y en segundo lugar porque era el tipo de acercamiento adecuado para la relación que tenían los fotógrafos con su realidad, una relación directa, sin intermediarios ni a través de la interpretación de terceros. Por eso no se consideró nunca como

una opción el recrear o manipular las situaciones fotografiadas. El testimonio de los promotores y de los fotógrafos es claro en ese sentido, ya que la directriz principal fue siempre fotografiar la realidad. Esto no se contradujo con la permisividad con la que se aceptó la subjetividad de los fotógrafos en la realización de las imágenes, porque esta subjetividad nunca implicó intervenir en la foto ni manipular la escena intencionalmente. Los fotógrafos del taller explotaron constantemente su subjetividad a la hora de tomar las fotos, ya que la toma de decisiones en el acto de fotografiar dependía únicamente de ellos. La selección del encuadre y del tema fotografiado era su prerrogativa, por eso, la fotografía del taller dista mucho de ser objetiva en tanto la intencionalidad de los fotógrafos siempre se hizo presente y fue admitida por los promotores de manera consciente.

Otra de las características que se han encontrado en el plano del fotógrafo y método es que el escenario general en el que se desarrolló el taller fue el de un deterioro social muy avanzado y profundo. Las cifras recogidas en el acápite referente al contexto social demuestran dicha afirmación. Esta situación permitió también que el taller se alimentara con un vasto número de situaciones cotidianas que fueron utilizadas para realizar el registro gráfico. La revisión de los temas fotografiados demuestra además que la problemática del distrito y la vida cotidiana son los dos grandes ejes en los que giró el taller. Los fotógrafos tuvieron un contacto permanente con esos temas en tanto pobladores y miembros activos de las agrupaciones de organización vecinal. El acceso a esos temas era, por eso, ilimitado e irrestricto, permitiendo el contacto directo con los temas sociales.

Todas estas características, vistas en conjunto, cumplen con los requisitos que el acercamiento teórico de las tres perspectivas tiene en el plano del fotógrafo y método. Se ha puesto de manifiesto la intención de los fotógrafos, la no manipulación, la discusión previa de los temas, la naturaleza del proyecto y el manejo que tenían los fotógrafos de la realidad que registraban.

En el plano de la **fotografía y mensaje** podemos afirmar que las fotografías no cumplieron con fines periodísticos ya que el sistema de distribución y difusión de las imágenes no estaba orientado a los medios masivos, sino a circuitos relativamente cerrados como los periódicos murales y las exposiciones en las bibliotecas barriales y en la parroquia del SEA. Por ello los fotógrafos no buscaban que sus imágenes cumplieran con la premisa de inmediatez noticiosa, aun a pesar que mucho del material recogido tenía que ver con las marchas y protestas realizadas por los pobladores del distrito. Las fotografías recogían la vida cotidiana de El Agustino y retrataban a sus habitantes en faenas de trabajo comunal así como en contextos paisajísticos. Esta característica tiene que ver con que la fotografía documental social popular registra a la persona humana, individual y colectiva. La revisión de las imágenes deja esto en claro ya que los temas giraron en torno a actividades en las que el factor humano estaba constantemente presente.

Con relación al plano del **público y efecto** podemos afirmar que la importancia que cierto sector del público le dio a las imágenes, en el marco de su difusión, fue prolongada. Las fotografías adquirieron valor debido a lo claro de su mensaje para los pobladores del distrito. El testimonio de los miembros del SEA que no formaron parte del taller, de los promotores y los fotógrafos es decisivo en este sentido. Ellos concluyen que las fotografías no recurrían a eventos propiamente dichos, sino a situaciones que podían repetirse en el tiempo y que creaban un imaginario colectivo para los receptores. La gente podía identificarse en cualquier momento, aun si no eran ellos quienes aparecían en las fotografías sino personas como ellos.

El uso de las imágenes está registrado en los informes del Área de Comunicación y Sistematización del SEA, en la mayoría de los casos al servicio de actividades que buscaban la intervención y reflexión en temas sociales. La facilidad para la lectura se debió a que el público administraba el mismo referente histórico. La razón de buscar fotógrafos de la zona, jóvenes involucrados con el SEA y con conocimiento de su zona y problemática resultó

en la identificación por parte de quienes veían las fotos. De los testimonios recogidos podemos afirmar que el público se identificaba, ya sea positiva o negativamente pero se identificaban con los problemas y lo registrado.

Las imágenes también hicieron impacto en el público de zonas similares con contextos similares. Las personas que utilizaron las fotografías con fines educativos concluyen que la identificación se debe a que las imágenes de TAFOS son de fácil lectura, dado que los productores de dichas imágenes eran los mismos pobladores. Por eso la interpretación que se hizo de ellas fue mucho más directa.

Ese carácter imperecedero le dio a las fotografías un valor artístico que se puso de manifiesto en diversos indicadores vistos con posterioridad y que tuvieron que ver, principalmente, con las actividades de difusión que TAFOS llevó a cabo como parte de su política de comunicación externa. La posterior difusión masiva de las imágenes del taller de El Agustino y su entrada en los círculos más importantes de la fotografía mundial se debió al trabajo de los directivos y del equipo permanente de la institución, quienes a partir de cierto momento trabajaron pensando en el impacto que las imágenes podían tener a nivel nacional e internacional. Dicha actividad no se ha considerado en esta investigación pues no formó parte de los objetivos inmediatos del taller, pero se llevó a cabo intensamente años después de que cerrara. La publicación de las fotografías tomadas en El Agustino en diarios y revistas dentro y fuera del Perú, las diversas exposiciones internacionales en las que se incluyeron, el ingreso de algunas de ellas en una selección de fotografías de TAFOS que fuera enviada al Museo de Arte Moderno de Nueva York y el nombramiento de TAFOS como una de las *actividades de la década para el desarrollo de la cultura* que la UNESCO le otorgó en 1996, son también algunas muestras de su carácter artístico.

Finalmente, a lo largo de la sistematización se ha puesto de manifiesto que las imágenes del taller de El Agustino cumplen con ser testigo –en su afán

documental-, reflejo –al inspirar identificación- y memoria –al constituirse como referentes de un pasado común-. De esta manera se cierra el círculo que identifica al taller como un ejemplo claro de fotografía documental social popular.

6.2. La metodología del taller de El Agustino como la razón fundamental de su carácter documental social popular.

El acompañamiento que realizaron los promotores del taller fomentó el accionar documental de los fotógrafos, debido a que se permitió una gran libertad de trabajo y discusión dentro de ciertos límites, que eran observados discretamente por Müller y Watanabe. El único límite que impusieron los promotores era el de trabajar sobre la base de la fotografía documental, de registrar lo real, sin montar escenas, sin manipular las fotografías. Esta premisa fue aceptada casi de manera natural por los fotógrafos puesto que estaba en concordancia con la ideología de las organizaciones que rodearon al proyecto – y de las que habían formado parte los fotógrafos- y porque la realidad del distrito se mostraba tal cual, sin necesidad de falsear ninguna toma.

Tal era la libertad de trabajo que se les dio a los fotógrafos que ambos grupos, promotores y fotógrafos, están de acuerdo en que el uso que se le daba a las imágenes estaba manejado por los segundos, y que la participación de los promotores se reducía a un asesoramiento técnico y logístico, más no decisivo en cuanto a la orientación y manejo real del taller.

La metodología permitió que la selección de imágenes y la utilización de las mismas pasara por constantes reajustes relacionados a cómo se afrontaban los temas; tal como se ha establecido, el proyecto pasó por tres etapas en las que se revisaron los pasos en los que se llevaba a cabo el trabajo, llegando incluso a un total control por parte de los fotógrafos.

Los promotores realizaron una actividad de supervisión, ligada a que se cumplan las tareas de cada fotógrafo, velando la responsabilidad asumida por ellos, pero no desde la aprobación de qué fotografías se incluían o no en los periódicos murales. Ser parte de la discusión tampoco era una prerrogativa de los promotores quienes únicamente preguntaban y dejaban que los fotógrafos reflexionaran sobre qué foto podía servir más a los intereses que éstos planteaban.

Los promotores eran un elemento útil, en tanto el taller necesitaba un marco institucional donde realizarse y el apoyo logístico necesario. Esto se verifica con los testimonios de Müller y Watanabe, quienes asumieron muchas veces la labor de ampliación de las fotografías en el laboratorio. Aun así, con el tiempo los fotógrafos también intervinieron en esta etapa de la producción.

El desarrollo de una metodología implementada sobre la marcha le da un carácter práctico a la experiencia, porque los promotores iban ajustando poco a poco cómo trabajar con los fotógrafos. La falta de una agenda institucional que definiera estrictamente la metodología del taller se tradujo en un modo de llevar las cosas bastante participativo y en constante crítica. Los fotógrafos asumieron muchas de las tareas que inicialmente debían incentivar los promotores y mantuvieron el taller dentro de la fotografía documental por decisión propia.

6.3. La metodología práctica del taller de El Agustino.

Se ha visto también que la implementación de esta metodología no fue realizada de manera consciente, más bien de forma intuitiva y sobre la base del ensayo error. Thomas Müller tenía una experiencia muy intuitiva sobre la creación y acompañamiento de talleres relacionados a la comunicación. Por su parte, Enrique Watanabe, había escrito documentos relacionados a la sistematización, el acompañamiento de talleres y la necesidad del trabajo con ellos. Ambos combinaron sus respectivas dinámicas para generar un taller con

autonomía e independencia pero a la vez con un direccionamiento muy disimulado.

El testimonio de Müller es más que convincente en este sentido, él afirma que el espíritu con el que trabajaba lo obligaba a implementar las cosas antes de discutir alrededor de ellas. Esta característica está relacionada a la formación del taller más no a la discusión de los temas. Su interés radicaba en llevar las cosas a cabo y no tanto en reflexionar sobre el alcance de las mismas. Prueba de ello es que la sistematización del taller y de las otras experiencias de TAFOS se da con posterioridad al funcionamiento de los talleres y a la vigencia de los mismos. Otra de las pruebas de esta aseveración es que el SEA abandonó la responsabilidad de una actividad que no había sido construida formalmente con los patrones metodológicos que la institución promovía. Por eso TAFOS se hace del taller como suyo, porque su metodología de trabajo, más distendida, iba a acomodar sobre la marcha las actividades que se llevaron a cabo.

6.4. Sobre los fotógrafos.

Los fotógrafos eran un grupo de pobladores, no profesionales en el campo de la fotografía, miembros del grupo mismo que era fotografiado. Esta característica es muy particular ya que nunca antes se había observado esto en la fotografía documental social latinoamericana y mundial. Si bien existieron movimientos similares como el de los fotógrafos obreros en Alemania, los fotógrafos del taller de El Agustino, y en general del proyecto TAFOS, tenían la particularidad de ser miembros de un taller que difundía sus imágenes a través de medios alternativos y en espacios geográficos relativamente reducidos.

El uso que dieron los fotógrafos terminó siendo práctico a su vez, ya que muchos de ellos adoptaron lo aprendido para valerse de una fuente de trabajo. La formación del taller les permitió convertirse en profesionales en un entorno en donde dicho estatus era difícil de conseguir. El testimonio de los promotores

y allegados es clave para esta afirmación, ya que ellos reconocen que los fotógrafos tuvieron un crecimiento personal a lo largo de la experiencia.

Como nota aparte me parece adecuado mencionar algunos puntos que no han sido resueltos, puesto que no eran parte de los objetivos de esta investigación, pero que podrían ser objeto de estudio de futuros trabajos:

1. Si bien la tendencia mundial de la teoría de la fotografía apunta a delimitar cada trabajo fotográfico de acuerdo al estilo de su autor - fotografía de autor-, creo que es necesario establecer parámetros dentro de los cuales puedan moverse proyectos fotográficos en común. Creo que es importante seguir trabajando, a partir del acercamiento teórico de las tres perspectivas, para dar con las características de cada género fotográfico.
2. Si bien he construido un resumen de casi todas las expresiones de fotografía documental en el mundo -por lo menos de las más importantes- creo que una comparación entre algunas de ellas ayudaría mucho más a entender la relación que tiene cada grupo de fotógrafos con su realidad, su cultura y su público. Por ello sería interesante establecer diferencias y similitudes entre la fotografía documental social de participación popular en Latinoamérica y su equivalente alemán y norteamericano, a partir de los casos de los fotógrafos obreros de Alemania, la Photo League y los casos de TAFOS y la Panateca de El Salvador.
3. También queda pendiente la sistematización de cada uno de los talleres de fotografía social. Para ello se puede tomar como base la estructura de esta tesis, ya que fue elaborada exclusivamente para estudiar lo ocurrido en TAFOS.

BIBLIOGRAFÍA

ABBRUZZESE, Claudio Guillermo. *La fotografía como documento de archivo* [en línea]. PDF. 9 de junio del 2004 [ref. del 26 de abril del 2006]. Disponible en Web: <<http://eprints.rclis.org/archive/00001186/01/fotografia.pdf>>

ÁLVAREZ, Colette. sin título. En: *Manuel Álvarez Bravo. Polaroids*. México: RM, 2005. 93 p.

ARAMBURÚ, Carlos; PORTOCARRERO, Javier. "Presentación". En: *Economía y Sociedad*. Lima: Consorcio de Investigación Económica y Social, 2001. Junio, N 41. p. 3-4

ARBUS, Diane. *Diane Arbus*. New York: Aperture, 1972. 95 p.

BARTHES, Roland. *El Imperio de los signos*. Madrid: Mondadori, 1991. 149 p.

BARTHES, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1990. 352 p.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1990. 207 p.

BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. 2ª ed. Barcelona, Paidós, 1992. 380 p.

BÉCQUER, Amado. *Fotografía Documental* [en línea]. HTML. [Buenos Aires, Argentina] Foto Mundo [ref. del 26 de abril del 2006]. Disponible en Web: <<http://www.fotomundo.com/index.php?y=notas2&id=797>>

BENDAVID-VAL, Leah, et.al. *In Focus. National Geographic Greatest Portraits*. Washington, D.C.: National Geographic Society, 2004. 504 p.

BILLETER, Erika. *Canto a la Realidad. Fotografía Latinoamericana 1860-1993*. Barcelona: Lunwerg, 1993. 398 p.

BROWN, Nina. *Henry Mayhew: London Labour and the London Poor, 1861* [en línea]. HTML. [California, Estados Unidos] Center for Spatially Integrated Social Science [ref. del 27 de agosto del 2006]. Disponible en Web: <<http://www.csiss.org/classics/content/25>>

CARETAS. *La verdad sobre el espanto. El Perú en los tiempos del terror*. Lima: Caretas, 2003. 231 p.

CASTELLOTE, Alejandro. *Mapas Abiertos: Fotografía Latinoamericana 1991-2002*. Madrid: Lunwerg, 2003. 341 p.

CAYO, Percy. "República". En: *Enciclopedia Temática del Perú*. Lima: El Comercio, 2004. Vol. III, 191 p.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. *Hatun Willakuy. Versión Abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2004. 477 p.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. *Yuyanapaq. Para recordar: relato visual del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000*. Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación ; Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003. 149 p.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* [recurso electrónico]. Libro electrónico. Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2003. 1 disco compacto.

CRABTREE, John. *Alan García en el poder: Perú: 1985-1990*. Lima: Peisa, 2005. 343 p.

DEGREGORI, Carlos Iván. *La Década de la Antipolítica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2000. 393 p.

DOISE, Willem. *Psicología social y relaciones entre grupos (estudio experimental)*. México D.F.: Fondo Educativo Interamericano, 1982. 240 p.

DEL VALLE, Félix. *Dimensión Documental de la Fotografía* [en línea]. HTML. [Madrid, España] Universidad Complutense de Madrid, 12 de noviembre del 2002 [ref. del 20 de mayo del 2006]. Disponible en Web: <<http://www.ucm.es/info/multidoc/prof/fvalle/Confemex.htm>>

DEUSTUA, Jorge. "El Perú con otros ojos". En: *Quehacer*. N. 60 Agosto 1989. Lima: Desco, 1989. p. 112-127

DISSANAYAKE, Ellen. *Homo Aestheticus, where art comes from and why*. Seattle: University of Washington Press, 1995. 297 p.

ESCALANTE, Carlos. *Gobernabilidad en el Cono Este: Cinco ideas para hacer del cono una ciudad más inclusiva* [en línea]. PDF. [Lima, Perú] Pontificia Universidad Católica del Perú, diciembre del 2006 [ref. del 20 de julio del 2007]. Disponible en Web: <<http://palestra.pucp.edu.pe/portal/pdf/286.pdf>>

FIGUEROA, Adolfo. *Políticas Macroeconómicas y Pobreza en el Perú* [en línea]. PDF. [Lima, Perú] Pontificia Universidad Católica del Perú [ref. del 30 de abril del 2007]. Disponible en Web: <<http://www.pucp.edu.pe/departamento/economia/contenido/pdf/DDD145.pdf>>

FREUND, Gisèle. *La Fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976. 207 p.

FRIEDLANDER, Lee. *Lee Friedlander: portrait self*. San Francisco: Distributed Art Publishers; Fraenkel Gallery, 1998. 102 p.

FRIZOT, Michel. *The New History of Photography*. Köln: Könemann, 1998. 775 p.

GHISO, Alfredo. "Sistematización de experiencias en educación popular". En: *Memorias Foro: Los contextos actuales de la educación popular*. Medellín: Fe y Alegría Regionales Medellín y Bello, 2001. Sin paginar.

GROSS, Babette. *Willi Münzemberg, a Political Biography*. East Lansing: Michigan State University Press, 1974. 337 p.

GOLDIN, Nan. *The ballad of sexual dependency*. New York: Aperture, 1996. 147 p.

GOLDIN, Nan. *The other side*. Zurich: SCALO, 2000. 143 p.

GUIUDICE, Lissette. "Propuesta para Qosqo ciudad". En: *Estatutos, Resumen, Asambleas, Coordinadores. 1992 – 1994*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP. Sin paginar.

HINOJOSA, Iván. "Informe Comisión de Proyecto". En: *TAFOS: Informes de Planificación y Evaluación de Talleres 1992*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP, 1992. Sin paginar.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA. *Desempleo Urbano, 1980, 1985, 1990, 1992-99* [en línea]. XLS. [Lima, Perú] Instituto Nacional de Estadística e Informática [ref. del 30 de abril del 2007]. Disponible en Web: <<http://www.inei.gob.pe/biblioineipub/bancopub/Est/Lib0412/Cap-17/cec17017.xls>>

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA. *Sistema de Recuperación de Datos Censos Nacionales VIII de Población y III de Vivienda 1981* [en línea]. ASP. [Lima, Perú] Instituto Nacional de Estadística e

Informática [ref. del 20 de diciembre del 2006]. Disponible en Web:
<www.inei.gob.pe>

ITURBIDE, Graciela. *Juchitán de las mujeres*. México: Toledo, 1989. 104 p.

JARA, Óscar. “Tres posibilidades de sistematización: comprensión, aprendizaje y teorización”. En: *Aportes 44. Sistematización de experiencias. Búsquedas recientes*. Bogotá: Dimensión Educativa, 1996. Sin paginar.

JESUITAS DEL PERÚ. *Historia de El Agustino*. [en línea]. DOC. [Lima, Perú] Compañía de Jesús [ref. del 23 de diciembre del 2007]. Disponible en Web:
<<http://www.jesuitasperu.org/pags/index.asp?id=113&m=6&p1=v&p2=330>>

JEFFREY, Ian. “The Way Life Goes”. En: FRIZOT, Michel. *The New History of Photography*. Köln: Könemann, 1998. p. 515-526

JOLY, Martine. *La imagen fija*. Buenos Aires: La Marca, 2003. 206 p.

JONES, Gareth. “Culture and Politics in the Latin American City”. En: *Latin American Research Review*. Austin: University of Texas Press, 2006. Vol. 41, N. 1, p. 241-260

KUENZLI, Rudolf. “John Heartfield and the Arbeiter Illustrierte Zeitung”. En: *Journal of Communication Inquiry*. Iowa City: School of Journalism, University of Iowa, 1989, vol.13, núm. 1, p. 31-42

LANDLEBEN: EINE INNENANSICHT. *La Otra Mirada. La visión del campo viene a la ciudad. Chile*. Santiago de Chile: Servicio Alemán de Cooperación Social-Técnica, DED Chile, 2005. 119 p.

LEBECK, Robert; VON DEWITZ, Bodo. *Kiosk: eine Geschichte der Fotoreportage, 1839-1973 = Kiosk: a history of photojournalism, 1839-1973*. Göttingen: Steidl, 2001. 328 p.

LEDO, Margarita. *Documentalismo Fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1998. 192 p.

LEGGAT, Robert. *A History of Photography* [en línea]. HTML. 1995 [ref. del 27 de agosto del 2006]. Disponible en Web:
<<http://www.rleggat.com/photohistory/index.html>>

LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLÉ, André. *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Martínez Roca, 1988. 286 p.

LIGHT, Ken. *Witness in our time*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 2000. 211 p.

LLOSA, Eleana. "Organización Social y comunicación en TAFOS". En: *País de Luz*. Lima: Culturas en América Latina ; Pontificia Universidad Católica del Perú. Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, 2006. p. 34-43

MANGUEL, Alberto. *Leyendo Imágenes, una historia privada del arte*. Bogotá: Norma, 2002. 356 p.

MANRIQUE, Nelson. "Sociedad". En: *Enciclopedia Temática del Perú*. Lima: El Comercio, 2004. Vol VII, 191 p.

MARTINIC, Sergio. *El objeto de la sistematización y sus relaciones con la evaluación y la investigación*. [en línea]. PDF. 12 - 14 de agosto de 1998 [ref. del 9 de octubre del 2007]. Disponible en Web:
<<http://www.grupochoarlavi.org/webchoarlavi/sistematizacion/martinic.PDF>>

MEISELAS, Susan. *Pandora's Box*. Londres: Trebruk Publishing, 2001. 92 p.

MEYER, Pedro. "Tres Carabelas rumbo al próximo milenio". En: *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía, México 1996*. México D.F.: Centro de la imagen, 2000. p. 15-20

MEYER, Pedro. Sin título [recurso multimedia]. En: *CD multimedia del Primer Congreso Internacional de Foto Periodismo*. Primer Congreso Internacional de Foto Periodismo (Lima, 2004). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

MIER, Raymundo. "Diferentes lecturas de la imagen". En: *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía, México 1996*. México D.F.: Centro de la imagen, 2000. p. 185-186

MRAZ, John. "La fotografía documental en América Latina". En: *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía, México 1996*. México D.F.: Centro de la imagen, 2000. p. 143-147

MÜLLER, Thomas. "Algunos Apuntes para Discutir el Nuevo Proyecto de TAFOS". En: *TAFOS: Informes de Planificación y Evaluación de Talleres 1992*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP, 1992. Sin paginar.

MÜLLER, Thomas. "Espejos con Memoria". En: *País de Luz*. Lima: Culturas en América Latina ; Pontificia Universidad Católica del Perú. Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, 2006. p. 16-33

MÜLLER, Thomas. "Proyecto Talleres de Fotografía Social (TAFOS)". En: *Informes de Planificación y Evaluación de Talleres 1988 – 1989*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP, 1989. Sin paginar.

MUNICIPALIDAD DE EL AGUSTINO. *Historia de El Agustino*. [en línea]. HTML. [Lima, Perú] Municipalidad de El Agustino [ref. del 29 de diciembre del 2007]. Disponible en Web:

<<http://www.munielagustino.gob.pe/nuevo/somos/somos.php>>

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART (LOS ANGELES, CALIF.). *The social scene: the Ralph M. Parsons Foundation photography collection at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles*. Los Ángeles: Museum of Contemporary Art, 2000. 167 p.

MOVIMIENTO REVOLUCIONARIO TÚPAC AMARU. MRTA. [en línea]. HTML [ref. 29 de diciembre del 2007]. Disponible en Web: <<http://www.nadir.org/nadir/initiativ/mrta/>>

NEIRA, Hugo. *El Mal Peruano: 1990-2001*. Lima: Sidea, 2001. 241 p.

NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía: desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Pili, 2002. 343 p.

PASTOR, Susana. "TAFOS, una experiencia de fotografía comunitaria". En: *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía, México 1996*. México D.F.: Centro de la imagen, 2000. p. 129-130

PENTIERRA, Evaristo. *La gestión económica de Alan García: 1985-1990*. [en línea]. HTML [ref. del 16 de enero del 2008]. Disponible en Web: <<http://www.perupolitico.com/?p=252>>

PHAIDON PRESS. *The Photo Book*. London: Phaidon, 1997. 512 p.

RISOLIDARIA. *Iniciativa Social Blanco y negro* [en línea]. HTML. Fundación Telefónica [ref. del 20 de enero del 2008]. Disponible en Web: <<http://www.risolidaria.org.pe/general/detallepontealdia5/263/iniciativa-social-blanco-y-negro/>>

RODRIGUEZ, Joseph. *East Side Stories: Gang Life in East LA*. New York: Powerhouse Books, 1998. 186 p.

RODRIGUEZ, Joseph. *Spanish Harlem*. Washington, D.C.: National Museum of American Art, 1994. 101 p.

ROSPIGLIOSI, Fernando. *Montesinos y las Fuerzas Armadas*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2000. 307 p.

RUBIO, Marcial. "Organización del Estado". En: *Enciclopedia Temática del Perú*. Lima: El Comercio, 2004. Vol. IV, 191 p.

RUIZ, Luz. *La sistematización de prácticas* [en línea]. PDF. 20 de septiembre del 2001 [ref. del 2 de junio del 2006]. Disponible en Web: <<http://www.campus-oei.org/equidad/liceo.PDF>>

RONCAGLIOLO, Santiago. *La Cuarta Espada*. Barcelona: Random House Mondadori, 2007. 286 p.

SANTA MARÍA, Cecilia. *Evaluación del aporte de TAFOS (Talleres de Fotografía Social) en la fotografía social peruana*. Lima: Tesis (Lic.) Universidad de Lima. Facultad de Ciencias de la Comunicación, 1998. 157 p.

SCHONWALDER, Gerd. "Local politics and the Peruvian left: The case of El Agustino". En: *Latin American Research Review*. Austin: University of Texas Press, 1998. Vol. 33, N. 2, p. 73-102

SCOTT, William. *Documentary Expression and Thirties America*. New York: Oxford University Press, 1973. 386 p.

SERVICIOS EDUCATIVOS EL AGUSTINO. "Área de Comunicaciones: Actividades 1986". En: *Plan de trabajo 86*. Lima: SEA, 1986. Sin paginar.

SERVICIOS EDUCATIVOS EL AGUSTINO. “Área de Comunicaciones y Sistematización. Rol de Actividades 1987”. En: *Plan de Trabajo 87*. Lima: SEA, 1987. Sin paginar.

SERVICIOS EDUCATIVOS EL AGUSTINO. *Calendario 1987*. Lima: SEA, 1987. 12 p.

SERVICIOS EDUCATIVOS EL AGUSTINO. “El Problema Metodológico en SEA”. En: *Metodología en SEA*. Lima: SEA, 1989. Sin paginar.

SERVICIOS EDUCATIVOS EL AGUSTINO. “El Proceso Metodológico”. En: *Metodología en SEA*. Lima: SEA, 1989. Sin paginar.

SERVICIOS EDUCATIVOS EL AGUSTINO. “Plan de Trabajo”. En: *Plan de Trabajo SEA 85*. Lima: SEA, 1985. Sin paginar.

SERVICIOS EDUCATIVOS EL AGUSTINO. “Programación de acciones 1986: Un avance”. En: *Plan de trabajo 86*. Lima: SEA, 1986. Sin paginar.

SERVICIOS EDUCATIVOS EL AGUSTINO. “Sobre la metodología Institucional”. En: *Metodología en SEA*. Lima: SEA, 1989. Sin paginar.

SEWARD, Keith. *Camera as Weapon: Worker Photography Between the Wars* [en línea]. HTML. Artforum, enero 1993 [ref. del 13 de mayo del 2006] Disponible en Web:

<http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n5_v31/ai_13929266/print>

SHIPPEY, Lee. *The Los Angeles Book*. Boston: Houghton Mifflin, 1950. 117 p.

SOCIAL PHOTOS. *Who are we?* [en línea]. HTML [Río de Janeiro, Brasil] Social Photos [ref. del 15 de marzo del 2007]. Disponible en Web:

<<http://www.socialphotos.com>>

SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara, 2003. 149 p.

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Sudamericana, 1980. 217 p.

SORLÍN, Pierre. *El "siglo" de la imagen analógica: Los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La Marca, 2004. 217 p.

SOUSA, Jorge Pedro. *Historia Crítica del fotoperiodismo occidental*. Sevilla: Comunicación Social, Ediciones y Publicaciones, 2003. 341 p.

SCHWARZ, Herman. "Proyecto Personal para TAFOS". En: *TAFOS: Informes de Planificación y Evaluación de Talleres 1992*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP, 1992. Sin paginar.

SCHONWALDER, Gerd. "Local politics and the Peruvian left: The case of El Agustino". En: *Latin American Research Review*. Austin: University of Texas Press, 1998. Vol. 33, N. 2, p. 73 – 102.

TAFOS. "Actas del Consejo Directivo". En: *Estatutos, Resumen, Asambleas, Coordinadores. 1992 – 1994*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP. Sin paginar.

TAFOS. "Asamblea General de Asociados". En: *Estatutos, Resumen, Asambleas, Coordinadores. 1992-1994*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP. Sin paginar.

TAFOS. "Consorcio TAFOS. Resumen de la Primera Reunión". En: *Estatutos, Resumen, Asambleas, Coordinadores 1992 - 1994*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP, 1993. Sin paginar.

TAFOS. “Estrategias por talleres”. En: *TAFOS: Sistematización*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP. Sin paginar.

TAFOS. “Informe Evaluativo 1991”. En: *TAFOS: Informes de Planificación y Evaluación de Talleres 1990 – 1991*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP. Sin paginar.

TAFOS. “Informe: Proyecto de Comunicación Visual en el centro de Medicina Andina. Enero 1986 a diciembre 1988”. En: *Informes de Planificación y Evaluación de Talleres 1988 – 1989*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP. Sin paginar.

TAFOS. “Proyecto Trienal 1991 - 1993”. En: *TAFOS: Informe del Proyecto trienal 1991 – 1993*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP. 96 p.

TAFOS. “Proyecto Trienal 1994 – 1996”. En: *Informes de Planificación y Evaluación de Talleres: 1994, 1995, 1996*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP. 27 p.

TAFOS. “Reunión Equipo Sur. 26 – 06 – 92”. En: *Estatutos, Resumen, Asambleas, Coordinadores. 1992 – 1994*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP. Sin paginar.

TAFOS. “Solicitud de Cooperación Proyecto TAFOS (Talleres de Fotografía Social) de Cea-Paz”. En: *Informes de Planificación y Evaluación de Talleres 1988 – 1989*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP. Sin paginar.

TAFOS. “Solicitud de Cooperación Técnica Internacional”. En: *Informes de Planificación y Evaluación de Talleres 1988 – 1989*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP. Sin paginar.

TREMAIN, Kerry. "Introduction". En: LIGHT, Ken. *Witness in our time*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 2000. p. 1-11

VALENTÍN, Isidro. Sin título. En: *TAFOS: Informes de Planificación y Evaluación de Talleres 1992*. Lima: Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP, 1992. Sin paginar.

YAKO, Dani. *Extinción. Últimas imágenes del trabajo en la Argentina*. Buenos Aires: Norma, 2001. 1 v. Sin paginar.

Entrevistas realizadas por Ángel Colunge para esta investigación:

CALDERÓN, Gloria. Entrevista del 19 de mayo del 2007. EL Agustino, Lima.

CASTRO, Abdón. Entrevista del 14 de mayo del 2007. EL Agustino, Lima.

LARREA, Enrique. Entrevista por correo electrónico del 25 de mayo del 2007.

MELGAR, Flor. Entrevista del 16 de mayo del 2007. EL Agustino, Lima.

MÉNDEZ, Raúl. Entrevista del 05 de mayo del 2007. EL Agustino, Lima.

MÜLLER, Thomas. Entrevista del 06 de abril del 2007. Barranco, Lima.

PASTOR, Susana. Entrevista del 21 de marzo del 2007. San Miguel, Lima.

ROCA, Luz. Entrevista del 03 de mayo del 2007. Cercado de Lima, Lima.

SALA, Mariella. Entrevista del 10 de abril del 2007. Miraflores, Lima.

VILLAFUERTE, Rosa. Entrevista del 06 de marzo del 2007. Pueblo Libre, Lima.

WATANABE, Enrique. Entrevista del 07 de mayo del 2007. San Borja, Lima.

ANEXOS



Anexo 1. Relación de rollos tomados por fotógrafo y temas fotografiados (ordenado alfabéticamente).

Los temas expuestos en el siguiente cuadro son explicados con detenimiento en el acápite 5.2.4. de esta investigación. El número de rollo que aparece en la primera columna coincide con el número encontrado en cada hoja de negativos pertenecientes al taller de El Agustino, dichas hojas pueden ser revisadas en el Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP. El número que aparece en la última columna hace referencia al total de fotogramas en cada hoja de negativos.

Número de rollo	Fotógrafo	Año	1) Actividad Económica	2) Vida Cotidiana	3) Organización	4) Desarrollo	5) Problema	6) Retrato	Total fotos
173	Sin nombre	1986			- Reunión de organización popular				19
114	Sin nombre	1987			- Marcha - Exposición fotográfica del taller				25
164	Sin nombre	1988			- Reunión de organización popular				30
90	Sin nombre	s/a			- Reunión comunal		- Vivienda		35
131	Sin nombre	s/a					- Limpieza		21
132	Sin nombre	s/a			- Inauguración comedor popular				19
158	Sin nombre	s/a	- Comercio ambulatorio				- Vivienda		21
169	Sin nombre	s/a						- Fotos carnet	20
179	Sin nombre	s/a					- Vivienda - Pavimentación - Pobreza		25
210	Sin nombre	s/a					- Basura - Vivienda		24
203	Sin nombre	s/a					- Vivienda		34
170	Alex Laos	1988		- Evento cultural					35
75	Ana Castellanos	1986			- Reunión del vaso de				26

					leche				
84	Ana Castellanos	1987			- Encuentro nacional de comedores populares				33
25	Daniel Pajuelo	1986					- Pobreza		27
26	Daniel Pajuelo	1986	- Comercio ambulatorio			- Agua y desagüe	- Pobreza - Agua y desagüe		29
27	Daniel Pajuelo	1986	- Comercio ambulatorio				- Pobreza	- Niños	30
28	Daniel Pajuelo	1986					- Pobreza		21
29	Daniel Pajuelo	1986					- Agua y desagüe		27
30	Daniel Pajuelo	1986					- Pobreza - Agua y desagüe	- Niños	21
31	Daniel Pajuelo	1986					- Agua y desagüe		16
42	Daniel Pajuelo	1986	- Trabajo comunal				- Basura - Agua y desagüe		34
78	Daniel Pajuelo	1986					- Vivienda	- Niños	28
82	Daniel Pajuelo	1987						- Jóvenes	15
86	Daniel Pajuelo	1987						- Paisaje playa	15
87	Daniel Pajuelo	1987		- Recreación					28
101	Daniel Pajuelo	1987					- Pavimentación	- Niños	33
104	Daniel Pajuelo	1987					- Violencia política		12
105	Daniel Pajuelo	1987	- Comercio ambulatorio		- Reunión de organización popular		- Pobreza	- Propaganda política	25
125	Daniel Pajuelo	1987					- Basura		25
133	Daniel Pajuelo	1987	- Estibadores	- Cómicos ambulantes				- Jóvenes	30
134	Daniel Pajuelo	1987			- Marcha				20
145	Daniel Pajuelo	1987		- Concierto					23
146	Daniel Pajuelo	1987					- Vivienda		31
147	Daniel Pajuelo	1987		- Salón de clases	- Encuentro de comedores populares				29
150	Daniel Pajuelo	1987			- Marcha			- Jóvenes	35
156	Daniel Pajuelo	1988			- Paro Nacional				25
151	Daniel Pajuelo	s/a			- Reunión de organización popular			- Niños	17

153	Daniel Pajuelo	s/a					- Vivienda	- Jóvenes	25
160	Daniel Pajuelo	s/a		- Concierto				- Paisaje urbano	25
162	Daniel Pajuelo	s/a		- Actividad cultural	- Marcha				20
17	Donato Montero	1986					- Pobreza	- Niños	30
18	Donato Montero	1986			- Taller de prensa				31
19	Donato Montero	1986	- Artesanía						27
20	Donato Montero	1986	- Artesanía						16
21	Donato Montero	1986		- Aniversario de Mariátegui					30
22	Donato Montero	1986					- Pozo de agua		28
118	Donato Montero	1987						- Propaganda política	21
119	Donato Montero	1987					- Pavimentación	- Jóvenes	27
120	Donato Montero	1987		- Ferrocarriles - Playa				- Varias edades	31
85	Enrique Watanabe	1987			- Curso de expresión oral				29
11	Enrique Watanabe	1986	- Trabajo de campo	- Cocina					34
24	Enrique Watanabe	1986						- Varias edades	35
50	Enrique Watanabe	1986		- Juegos Florales					35
54	Enrique Watanabe	1986	- Actividad agraria						30
73	Enrique Watanabe	1986			- Marcha				34
74	Enrique Watanabe	1986			- Reunión de organización popular				31
76	Enrique Watanabe	1986						- Paisaje urbano	25
141	Enrique Watanabe	1987		- Reunión social				- Varias edades	33
148	Enrique Watanabe	1987					- Botiquín popular	- Jóvenes	24
171	Enrique Watanabe	1988			- Reunión vecinal				29
89	Enrique Watanabe	1987 /88					- Vivienda	- Niños	15
172	Enrique Watanabe	s/a			- Servicio médico gratuito			- Niños	18
142	Enrique Watanabe	1987						- Niños	29

	y Raúl Méndez								
135	Fernando Tello y Raúl Méndez	1987						- Jóvenes	30
77	Flor Melgar	1986			- Reunión de organización popular				30
1	Gloria Calderón	1986	- Comercio ambulatorio			- Agua y desagüe	- Pobreza	- Niños	35
2	Gloria Calderón	1986				- Vivienda	- Pobreza	- Familias - Niños	33
3	Gloria Calderón	1986					- Basura	- Paisajes urbanos	18
43	Gloria Calderón	1986					- Infraestructura		20
45	Gloria Calderón	1986		- Reunión familiar			- Agua y desagüe		20
47	Gloria Calderón	1986					- Pobreza - Trabajo infantil		18
49	Gloria Calderón	1986	- Trabajo comunal	- Actividad religiosa	- Marcha de comité vecinal				33
60	Gloria Calderón	1986	- Trabajo comunal				- Vivienda		34
61	Gloria Calderón	1986	- Trabajo comunal				- Agua y desagüe	- Niños	30
63	Gloria Calderón	1986		- Actividad deportiva					30
65	Gloria Calderón	1986					- Pobreza		32
70	Gloria Calderón	1986	- Trabajo comunal				- Vivienda		29
51	Gloria Calderón	1987	- Trabajo comunal						33
52	Gloria Calderón	1987	- Trabajo comunal					- Paisaje	33
117	Gloria Calderón	1987		- Procesión	- Reunión de organización popular				25
204	Gloria Calderón	s/a		- Paseo de antorchas				- Niños	33
140	Gloria Calderón	1987		- Salón de clases	- Periódico mural			- Niños	29
206	Inés Lavado	s/a					- Vivienda - Pobreza - Pavimentación		30
208	Inés Lavado	s/a					- Pobreza		34
39	Jorge Vivanco	1986	- Comercio						27
40	Jorge Vivanco	1986		- Fiesta escolar de la primavera					25

41	Jorge Vivanco	1986						- Jóvenes	19
16	Juan Chávez	1986					- Pobreza	- Niños	25
58	Juan Chávez	1986	- Comercio ambulatorio				- Pobreza	- Niños	19
68	Juan Chávez	1986	- Trabajo obrero				- Pobreza		30
44	Julio A.	1986					- Basura		20
59	Julio A.	1986					- Basura		29
38	Luz Roca	1986		- Fiesta					23
4	Óscar Garay	1986					- Pobreza	- Paisaje	27
6	Óscar Garay	1986		- Juegos infantiles en hospital				- Familias - Niños	31
7	Óscar Garay	1986	- Limpieza de granos				- Agua y desagüe	- Familias - Niños	27
8	Óscar Garay	1986		- Juegos infantiles			- Pobreza	- Niños	30
9	Óscar Garay	1986				- Agua y desagüe			29
56	Óscar Garay	1986	- Trabajo comunal		- Reunión cooperativa Huancayo				35
161	Óscar Garay	1988		- Procesión			- Vivienda		31
152	Óscar Garay	s/a			- Huelga de salud				24
5	Óscar Garay e Inés Lavado	s/a					- Pobreza - Agua y desagüe	- Familias	31
159	Raúl Méndez	1988	- Trabajo comunal						28
163	Raúl Méndez	1988		- Reunión de lotización - Procesión					23
165	Raúl Méndez	1988	- Trabajo comunal					- Niños - Jóvenes	28
166	Raúl Méndez	1988		- Actividad cultural					20
197	Raúl Méndez	1988		- Procesión					23
155	Raúl Méndez	s/a					- Vivienda		34
157	Raúl Méndez	s/a		- Actividad cultural			- Vivienda		35
167	Raúl Méndez	s/a		- Exposición fotográfica					19
168	Raúl Méndez	s/a			- Reunión vaso de leche		- Vivienda		34

174	Raúl Méndez	s/a		- Actividad religiosa			- Vivienda		35
175	Raúl Méndez	s/a		- Actividad religiosa			- Agua		35
176	Raúl Méndez	s/a		- Actividad escolar	- Reunión vaso de Leche				35
177	Raúl Méndez	s/a	- Limpieza Comunal			- Limpieza			32
178	Raúl Méndez	s/a		- Actividad deportiva			- Vivienda	- Jóvenes	25
180	Raúl Méndez	s/a					- Vivienda	- Familias	32
181	Raúl Méndez	s/a					- Vivienda		29
182	Raúl Méndez	s/a					- Agua - Vivienda		30
183	Raúl Méndez	s/a	- Comercio				- Vivienda		34
184	Raúl Méndez	s/a					- Vivienda		23
186	Raúl Méndez	s/a		- Reunión social					29
187	Raúl Méndez	s/a		- Reunión social			- Luz eléctrica		34
188	Raúl Méndez	s/a		- Procesión			- Vivienda	- Familias	35
189	Raúl Méndez	s/a		- Aniversario de la Parroquia Virgen de las Nazarenas					32
190	Raúl Méndez	s/a		- Actividad deportiva	- Comedor popular		- Vivienda		35
191	Raúl Méndez	s/a			- Reunión de mujeres			- Mujeres	34
192	Raúl Méndez	s/a		- Paseo de antorchas					29
193	Raúl Méndez	s/a		- Actividad deportiva en Villa el Salvador	- Exposición fotográfica del taller				27
194	Raúl Méndez	s/a				- Infraestructura	- Vivienda	- Varios	34
195	Raúl Méndez	s/a						- Familias	24
196	Raúl Méndez	s/a		- Actividad religiosa	- Jornada de salud				32
198	Raúl Méndez	s/a		- Actividad religiosa					33
199	Raúl Méndez	s/a		- Actividad religiosa					35
200	Raúl Méndez	s/a			- Reunión de organizaciones populares			- Niños	35
10	Raúl Méndez	1986			- Comedor popular	- Pavimentación		- Niños	25

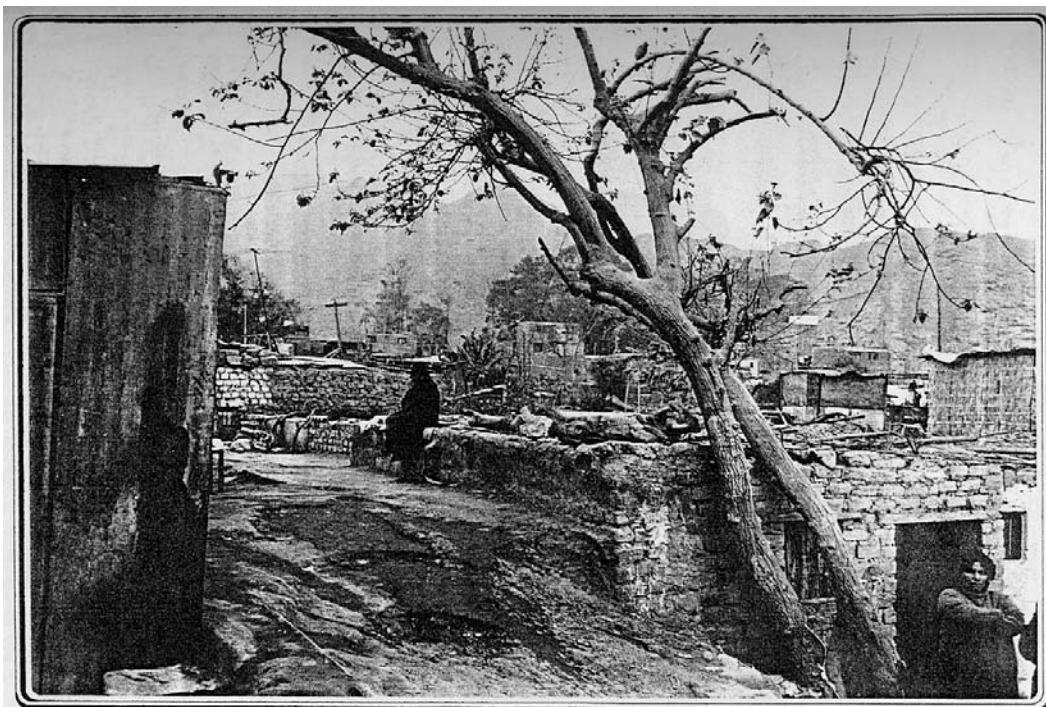
12	Raúl Méndez	1986	- Comercio ambulatorio	- Almuerzo en la calle		- Pavimentación			20
13	Raúl Méndez	1986					- Pobreza	- Niños	31
14	Raúl Méndez	1986			- Reunión de dirigentes de comedores				25
23	Raúl Méndez	1986						- Fotógrafos - Paisaje	16
48	Raúl Méndez	1986	- Comercio	- Biblioteca popular					20
53	Raúl Méndez	1986			- Marcha				32
57	Raúl Méndez	1986	- Comercio ambulatorio				- Agua		29
62	Raúl Méndez	1986						- Jóvenes	32
64	Raúl Méndez	1986					- Basura - Pobreza		34
69	Raúl Méndez	1986	- Trabajo obrero						33
71	Raúl Méndez	1986			- Reunión de organización popular				35
46A	Raúl Méndez	1986			- Marcha de comedor popular				23
46B	Raúl Méndez	1986			- Comedor popular				18
88	Raúl Méndez	1987					- Vivienda	- Familias - Paisaje	28
92	Raúl Méndez	1987	- Trabajo comunal		- Reunión de organización popular		- Vivienda	- Familias - Niños	30
93	Raúl Méndez	1987	- Trabajo comunal	- Reunión social			- Vivienda		30
102	Raúl Méndez	1987			- Aniversario de vaso de leche				26
103	Raúl Méndez	1987			- Marcha				30
106	Raúl Méndez	1987			- Reunión de organización popular		- Pobreza		24
107	Raúl Méndez	1987		- Procesión	- Trabajo en el SEA	- Pavimentación			26
108	Raúl Méndez	1987			- Reunión del vaso de leche	- Atención médica gratuita			35
109	Raúl Méndez	1987		- Reunión social	Celebración en la biblioteca			- Niños	25
110	Raúl Méndez	1987		- Actuación escolar				- Laboratorio de ampliación del SEA	35

111	Raúl Méndez	1987		- Kioscos de periódicos	- Reunión de organización popular			- Biblioteca	33
112	Raúl Méndez	1987		- Actuación escolar					29
116	Raúl Méndez	1987			- Reunión de organización popular				35
124	Raúl Méndez	1987	- Comunal						19
128	Raúl Méndez	1987					- Vivienda		34
129	Raúl Méndez	1987			- Reunión de organización popular		- Vivienda		26
130	Raúl Méndez	1987			- Reunión de organización popular			- Niños	28
136	Raúl Méndez	1987		- Actividad deportiva					27
137	Raúl Méndez	1987			- Reunión vaso de leche	- Infraestructura			28
138	Raúl Méndez	1987				- Vivienda		- Adultos	25
139	Raúl Méndez	1987		- Actividad deportiva				- Jóvenes	26
143	Raúl Méndez	1987		- Cortejo fúnebre					25
144	Raúl Méndez	1987		- Concierto				- Niños	35
149	Raúl Méndez	1987		- Kermesse	- Reunión vaso de leche				32
91	Raúl Méndez	s/a						- Paisaje urbano	32
207	Raúl Méndez	s/a					- Vivienda		30
94	Raúl Méndez	s/a					- Vivienda - Pobreza	- Niños	33
205	Raúl Méndez	s/a					- Basura	- Niños	30
211	Raúl Méndez	s/a			- Marcha vaso de leche				34
212	Raúl Méndez	s/a		- Concierto				- Niños	35
55	Raúl Méndez y Daniel Pajuelo	1986			- Fiesta de organización cultural				28
209	Raúl Méndez y Óscar Garay	s/a					- Vivienda		33
123	Raúl Méndez y Enrique Watanabe	1987		- Concierto	- Reunión de organización popular			- Jóvenes	31
115	Raúl Méndez y	1987		- Paseo de antorchas	- Marcha			- Jóvenes	32

	Gloria Calderón								
185	Raúl Méndez y Rosa Villafuerte	s/a				- Infraestructura	- Vivienda		26
15	Rosa Villafuerte	1986		- Kermesse parroquial					27
32	Rosa Villafuerte	1986	- Comunal en carretera						30
33	Rosa Villafuerte	1986	- Comercio ambulatorio		- Marcha de protesta		- Vivienda - Agua y desagüe		35
34	Rosa Villafuerte	1986		- Reunión social					29
35	Rosa Villafuerte	1986	- Comercio				- Agua y desagüe		35
36	Rosa Villafuerte	1986	- Comercio				- Agua y desagüe		31
37	Rosa Villafuerte	1986		- Kermesse					28
66	Rosa Villafuerte	1986					- Basura - Pobreza	- Niños	33
67	Rosa Villafuerte	1986					- Agua	- Niños	22
72	Rosa Villafuerte	1986		- Kermesse					26
79	Rosa Villafuerte	1987		- Actividad escolar					20
80	Rosa Villafuerte	1987					- Represión policial		17
81	Rosa Villafuerte	1987		- Teatro juvenil de marionetas					24
83	Rosa Villafuerte	1987				- Agua y desagüe	- Vivienda		28
121	Rosa Villafuerte	1987			- Taller de recreación infantil				19
122	Rosa Villafuerte	1987			- Taller de recreación infantil	- Desagüe	- Agua		29
126	Rosa Villafuerte	1987		- Reunión social					28
127	Rosa Villafuerte	1987					- Vivienda		22
202	Rosa Villafuerte	s/a			- Capacitación vecinal				35
201	Rosa Villafuerte	1988				- Infraestructura			32
113	Rosa Villafuerte	s/a	- Comercio					- Jóvenes	34
154	Rosa Villafuerte	s/a					- Vivienda	- Niños	24

Elaboración propia, fuente: planchas de contacto del taller de El Agustino, Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP.

Anexo 2. Calendario SEA 1987



1987

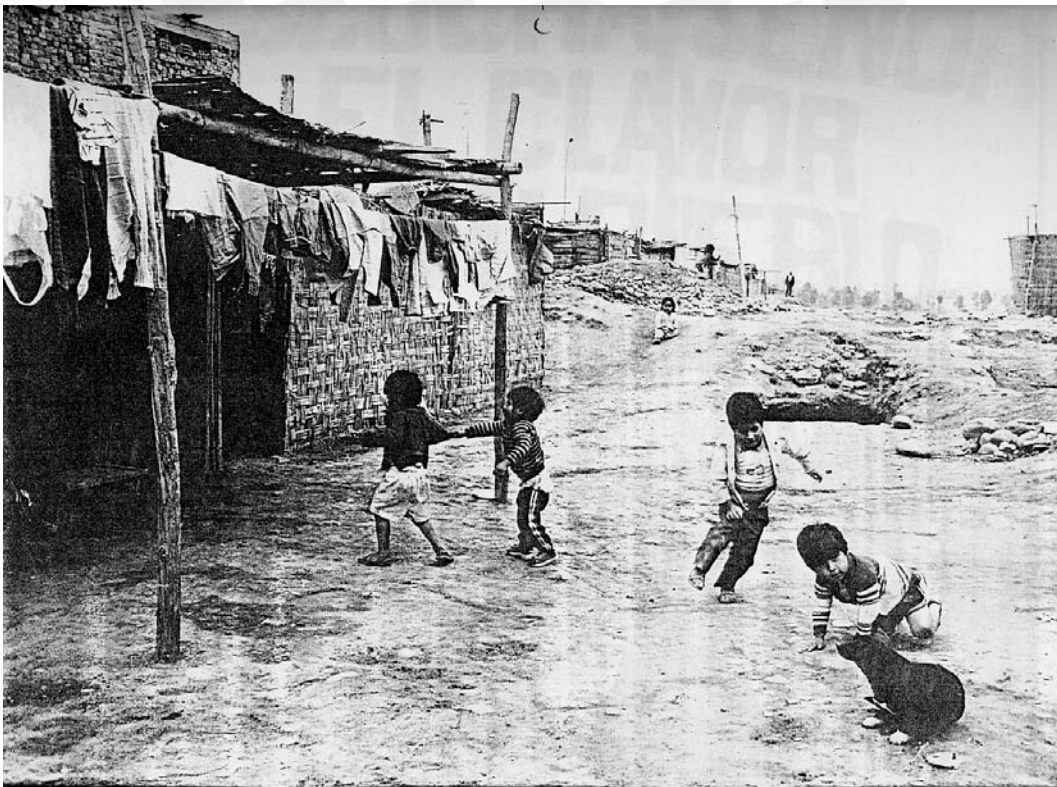
Al encuentro de un nuevo año

SEA, Servicios Educativos El Agustino





Gloria Calderón Alcántara. Pueblo Joven El Independiente.



Gloria Calderón Alcántara. Pueblo Joven Héroe del Pacífico (Parcela B).



Raúl Méndez Robles. Pueblo Joven Cerro San Pedro.



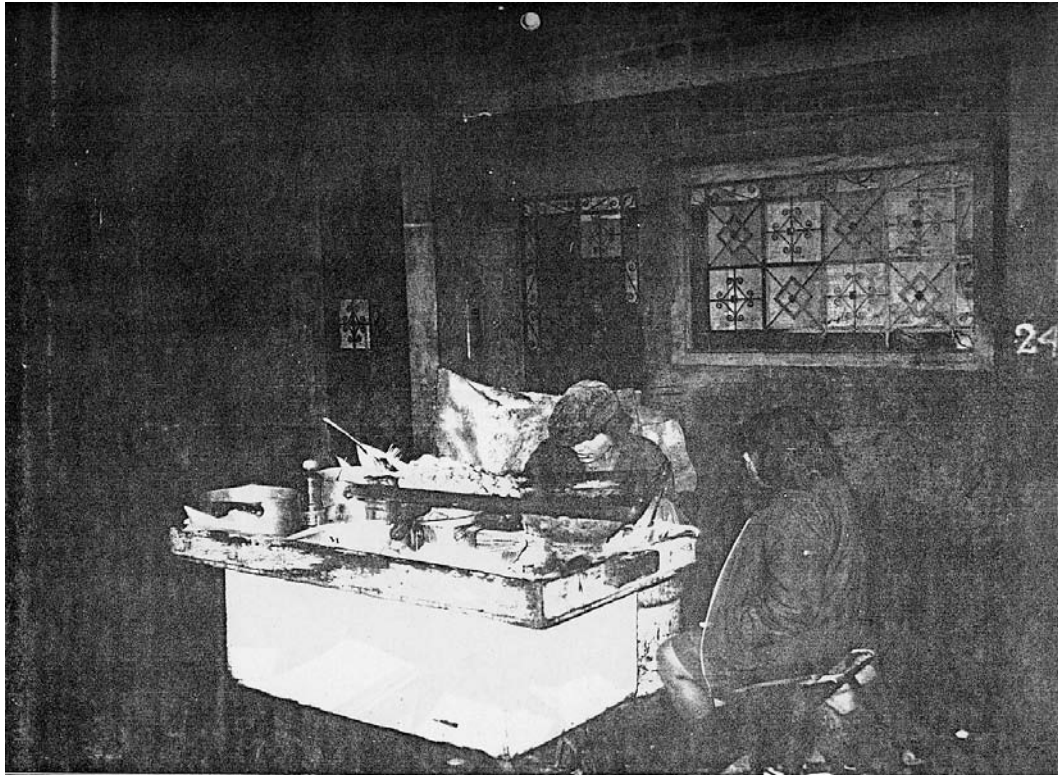
Ana Castellanos de Campos. Pueblo Joven VI Zona El Agustino.



Oscar Garay Sulca. Zona La Menecho.



Rosa Villafuerte Salinas. Pueblo Joven Los Eucaliptos.



Julia Gómez de Ramírez. Pueblo Joven Villa Hermosa.



Raúl Méndez Robles. Pueblo Joven VI Zona El Agustino.



Dalla Tomás Huapaya. Pueblo Joven Cerro El Independiente.



Evira Torres de Llanos. Pueblo Joven María Herrera de Acosta (Parcela A).

El Agustino es el largo espacio de nuestras preocupaciones y también de nuestras esperanzas. Vivir y trabajar en esta parte de la Lima popular es estar inmerso en la confrontación diaria entre la vida y la muerte. Es aquí, desde hace ocho años, que nosotros, los de SEA, acompañamos a este pueblo para juntos aprender cómo buscar y encontrar nuevos caminos de vida: en los comedores populares, en los procesos de remodelación urbana, en las bibliotecas populares, en los talleres de educación infantil y en los programas de atención primaria de la salud.

Nuestra manera de hacer Educación Popular consiste en crear espacios allí donde el pueblo ha observado crítica y constructivamente su realidad, para lograr victorias, pequeñas y grandes, por encima de las muertes y violencias. Esta Educación Popular supone, también, buscar y redescubrir permanentemente los problemas y posibilidades de El Agustino.

Entre junio y agosto de 1986, impulsamos la creación del Taller de Fotografía, agrupando a pobladores hombres y mujeres, dirigentes y jóvenes. La intención era sencilla pero ambiciosa: se trataba de expresar, con la atención propia de quien recorre cada día una realidad sumamente variada y compleja, las imágenes que representan la identidad distrital. Es decir, se trataba de recoger aquellas formas que nos rodean, las que vemos y no observamos, pero que estructuradas en el juego de imágenes y contextos, de figuras y fondos tamizados por la visión creativa de los fotógrafos, ingresan en esa perspectiva de búsqueda y redescubrimiento del distrito que antes mencionábamos. Las fotografías que aparecen en este almanaque son una pequeña muestra del resultado final del Taller.

Dedicamos el almanaque a El Agustino y a su gente. Que nos ayude a todos a descubrir la insospechada riqueza humana que se esconde detrás de la dureza de la realidad.

© SEA, Servicios Educativos El Agustino
1987

Producción: Área de Comunicaciones de SEA, con la
colaboración de Thomas Müller.

CARATULA:
Gloria Calderón Alcántara. Pueblo Joven La Menacho II.

Ed. Graf. serl. Telef. 224160



Anexo 3. Guía de entrevista: fotógrafos.

1. Nombre, fecha y lugar.
2. Antecedentes.
 - ¿Qué tipo de formación tienes?
 - ¿Qué hacías antes de ingresar al taller?
 - ¿Qué rol cumplías dentro de tu institución?
 - ¿Qué tipo de acercamiento habías tenido con la fotografía?
 - ¿Qué tipo de relación tenías con tu barrio o comunidad?
3. Captación.
 - Modo de captación. ¿Cómo ingresaste al taller?
 - ¿Cuál fue la propuesta inicial por parte de los promotores?
 - ¿Cómo fueron las primeras reuniones?
4. Metodología de trabajo.
 - Procesos fotográficos. ¿Cómo era la decisión del tema, la toma fotográfica y la evaluación de las fotografías?
 - ¿Cuál era tu posición intelectual/política frente a los temas que fotografiabas?
 - ¿Llenabas algún formato escrito en el taller?
 - ¿Redactabas informes?
 - ¿Los promotores o miembros del taller te hacían comentarios sobre tu trabajo?
 - ¿Existía algún manual o reglamento establecido que debías obedecer para realizar tu trabajo en el taller?
5. Utilización de las imágenes.
 - ¿Quién tomaba la decisión de qué imágenes usar en los periódicos murales y/o en las exposiciones?
 - ¿Cómo eran las decisiones internas?, ¿quién las tomaba?
 - ¿Qué buscaban con los periódicos murales y las muestras?
 - ¿Quién hacía los montajes?, ¿cuáles recuerdas?
6. Conclusiones.
 - ¿Qué te dejó el taller?
 - ¿Qué crees que dejó para los demás, para el barrio, para la gente a la que les mostraban las fotos?, ¿qué crees que se consiguió?

Anexo 4. Guía de entrevista: promotores.

1. Nombre, fecha y lugar.
2. Antecedentes.
 - ¿Qué tipo de formación tienes?
 - ¿Qué hacías antes de formar el taller?
 - ¿Qué rol cumplías dentro de tu institución?
 - ¿Qué tipo de acercamiento habías tenido con la fotografía?
 - ¿Qué tipo de relación tenías con El Agustino?
3. Captación.
 - Modo de captación. ¿Cómo se convocó a los fotógrafos?
 - ¿Cuál fue la propuesta inicial del taller?
 - ¿Cómo fueron las primeras reuniones?
4. Metodología de trabajo.
 - Procesos fotográficos. ¿Cómo era la decisión del tema, la toma fotográfica y la evaluación de lo fotografiado?
 - ¿Cuál era la posición intelectual/política que se pretendía dar frente a los temas que fotografiaban?
 - ¿Qué tipos de formatos se llenaban en el taller?
 - ¿Se elaboraban informes?
 - ¿Se hacían comentarios sobre el trabajo de los fotógrafos?
 - ¿Existía algún manual o reglamento establecido que los fotógrafos debían obedecer?
5. Utilización de las imágenes.
 - ¿Quién tomaba la decisión de qué imágenes usar en los periódicos murales y/o en las exposiciones?
 - ¿Cómo eran las decisiones internas?, ¿quién las tomaba?
 - ¿Qué se buscaba con los periódicos murales y las muestras?
 - ¿Quién hacía los montajes?, ¿cuáles recuerdas?
6. Conclusiones.
 - ¿Qué crees que dejó el taller para los fotógrafos?
 - ¿Qué crees que dejó para los demás, para el barrio, para la gente a la que les mostraban las fotos?, ¿qué crees que se consiguió?

Anexo 5. Guía de entrevista: allegados.

1. Nombre, fecha y lugar.
2. Antecedentes.
 - ¿Qué tipos de formación tienes?
 - ¿Qué tipo de acercamiento tenías con las personas que formaron parte del taller?
3. Conclusiones.
 - ¿Qué crees que dejó el taller a los fotógrafos?
 - ¿Qué crees que dejó para los demás, para el barrio, para la gente a la que les mostraban las fotos?, ¿qué crees que se consiguió?

