

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



“Experiencias de organización y creación colectiva en la fotografía peruana: El caso de *Versus, Supay y Limafotolibre*”

Tesis para optar por el Título de Licenciada en Comunicación Audiovisual que presenta la Bachiller:

SHANY RAIZA BAYES CALDAS

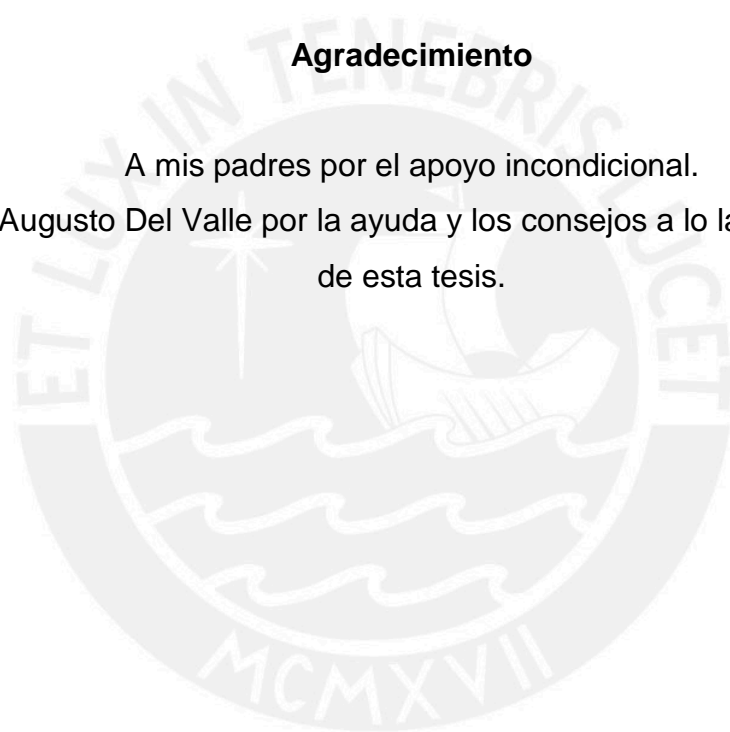
**Asesor
Augusto Del Valle Cárdenas**

Lima, Abril 2016

Agradecimiento

A mis padres por el apoyo incondicional.

Al profesor Augusto Del Valle por la ayuda y los consejos a lo largo del desarrollo de esta tesis.



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO I. Marco conceptual	17
1.1 Fotografía contemporánea e instituciones culturales	19
1.1.1 Concepciones sobre la fotografía contemporánea	19
A. La fotografía y su inscripción en el sistema del arte	19
B. Fotografía documental contemporánea e instituciones culturales	22
1.1.2 Fotografía latinoamericana contemporánea	24
1.1.3 Fotoperiodismo actual e instituciones	28
A. Instituciones de formación en fotografía	28
B. Empresas periodísticas y el rol del fotoperiodismo en la actualidad	29
1.1.4 Instituciones, eventos de exhibición y publicación fotográfica	31
A. Exhibición y concursos fotográficos en el contexto internacional	31
B. Exhibición y concursos fotográficos en el contexto local	33
1.2 Fotografía y medios de difusión	35
1.2.1 Los medios impresos	36
A. Las revistas ilustradas	36
B. El fotolibro	37
1.2.2 La circulación de la fotografía en el medio digital	38
1.3 Colectivización y creación colectiva en el arte y la fotografía	39
1.3.1 Colectivos artísticos en el siglo XX	39
1.3.2 La creación colectiva y autoría grupal en el arte actual	40
1.3.3 Colectivos fotográficos: Antecedentes	42
A. Arbeiter Illustrierte Zeitung (AIZ)	42
B. Farm Security Administration (FSA)	44
C. Photo League	45

D. Magnum	46
1.3.4 Colectivos fotográficos en el Perú	47
A. Asociación Cultural y Fotogalería Secuencia	47
B. Interfoto	48
C. TAFOS	48
D. Ojos propios	49
1.3.5 Los colectivos fotográficos en la actualidad	49
A. Organización y gestión	50
B. El proceso de creación y la autoría colectiva: El caso del Colectivo <i>Cia de Foto</i>	52
1.3.6 ¿Qué define a un colectivo?: Comparación entre la tradición de los colectivos fotográficos del S. XX y la definición actual	54
CAPÍTULO II. Los colectivos fotográficos: <i>Supay</i> , <i>Versus</i> y <i>Limafotolibre</i>	57
2.1 <i>Supay Fotos</i>	59
2.2 <i>Versus Photo</i>	64
2.3 <i>Limafotolibre</i>	66
CAPÍTULO III. Organización y procesos de creación colectiva de <i>Supay</i> , <i>Versus</i> y <i>Limafotolibre</i>	69
3.1 Organización y gestión de las agrupaciones colectivas	71
3.1.1 División del trabajo	71
3.1.2 Metodología de trabajo	72
3.1.3 Financiamiento	74
3.2 Los procesos de creación colectiva en la elaboración de series fotográficas	75
3.2.1 <i>Supay</i>	75
A. Serie fotográfica <i>Borde</i>	75

A.1 Conceptualización	75
A.2. Registro	76
A.3 Edición	77
B. Serie fotográfica <i>Los inocentes</i>	78
B.1 Conceptualización y registro	79
B.2 Edición	80
C. Serie fotográfica de retratos	82
C.1 Conceptualización y registro	82
3.2.2 Versus	83
A. Serie fotográfica <i>La otra naturaleza</i>	83
A.1 Conceptualización	83
A.2 Registro y edición	83
B. Serie fotográfica <i>Belén</i>	85
B.1 Registro y edición	85
C. Serie fotográfica <i>Falacia</i>	86
C.1 Conceptualización y registro	86
C.2 Edición	86
3.2.3 Limafotolibre	88
A. Serie fotográfica <i>Proyecto virtual 365 días</i>	88
A.1 Conceptualización y realización del proyecto	88
B. Serie fotográfica <i>San Jacinto</i>	90
B.1 Conceptualización	90
B.2 Registro y edición	91
C. Serie fotográfica <i>Periferias comerciales</i>	92
C.1 Conceptualización y registro	92
C.2 Edición y montaje	93
3.3 La autoría colectiva de las series y proyectos fotográficos	95
3.4 Conclusiones parciales	98

CAPÍTULO IV. Los colectivos fotográficos y sus estrategias de difusión	102
4.1 Uso de plataformas web y redes digitales	104
4.1.1 Las páginas web	104
4.1.2 Las redes sociales	107
4.2 Publicaciones impresas: La producción de fotolibros	109
4.2.1 <i>Supay</i>	109
4.2.2 <i>Versus</i> : El fotolibro “Flor de Toé”	110
4.2.3 <i>Limafotolibre</i>	111
4.3 Conclusiones parciales	113
CAPÍTULO V. Interacciones entre colectivos fotográficos e instituciones sociales vinculadas al arte y la cultura	115
5.1 Colectivos fotográficos e instituciones locales	117
5.1.1 <i>Supay</i> , financiación pública y privada, espacios de exhibición y diversas interacciones entre agentes	117
5.1.2 <i>Versus</i> , las prácticas fotográficas y las interacciones con el sistema del arte	121
5.1.3 <i>Limafotolibre</i> , prácticas fotográficas alternativas	123
5.2 Colectivos fotográficos e instituciones extranjeras	127
5.2.1 E.C.O: Encuentro de Colectivos Fotográficos Iberoamericanos	131
5.3 Conclusiones parciales	134
CONCLUSIONES FINALES	137
BIBLIOGRAFÍA	143
Fuentes primarias	149

ANEXOS

Anexo 1	150
Anexo 2	151
Anexo 3	152
Anexo 4	153
Anexo 5	154



En la última década, la fotografía ha conocido la aparición de un gran número de agrupaciones denominadas “colectivos fotográficos”. Estos “constituyen uno de los fenómenos contemporáneos que se vienen desarrollando con fuerza en el panorama internacional” (Carreras, 2010, p.287), tanto en países europeos como latinoamericanos. La anterior cita, cuyo autor es el curador español Claudi Carreras, da cuenta de un fenómeno en la fotografía contemporánea del cual la fotografía peruana no está exenta.

Sin embargo, antes de conocer su relevancia a nivel internacional, la elección de los colectivos fotográficos, como casos de estudio para la presente investigación, nació de un interés personal por descubrir propuestas novedosas en torno a la fotografía llevadas a cabo por parte de jóvenes fotógrafos peruanos. En la búsqueda realizada se hallaron propuestas grupales, los que se autodenominaban “colectivos fotográficos”.

Hacia el 2012, un año antes de la elaboración de esta tesis, se llevó a cabo la Primera Bienal de Fotografía de Lima. En la sección Fotografía Contemporánea figuraron dos de los colectivos estudiados en la presente investigación: *Supay Fotos* y *Versus Photo*. Ellos expusieron sus imágenes en las salas de reconocidos centros culturales. Al mismo tiempo, el colectivo *Limafotolibre* participó brindando talleres para el proyecto FOLI, Museo de la Fotografía de Lima.

La presencia de estos tres colectivos en el circuito fotográfico de Lima fue clara. Sus propuestas de fotografía colectiva, diferentes entre sí, despertaron mi interés por seguir indagando acerca de este fenómeno. Por ello, se convirtieron en el objeto de estudio de esta tesis el colectivo *Limafotolibre*, el colectivo *Supay Fotos* y el colectivo *Versus Photo*. Se consideró necesaria esta muestra para evaluar el fenómeno de los grupos denominados “colectivos fotográficos” y comprender con claridad cuáles eran sus similitudes y en qué aspectos diferían unos de otros, tanto en su proceso de trabajo y la estética de sus imágenes como en la circulación de las mismas.

En una primera fase de la investigación, tuve como interés centrarme en el análisis de las imágenes producidas por estos colectivos. Sin embargo, encontré dificultades para realizar esa labor, como la gran cantidad de imágenes producidas por cada colectivo y la dificultad de hacer clasificaciones, sumado a mi inexperiencia realizando la lectura de este tipo imágenes fotográficas. Es así que, en una primera versión del marco teórico abordé conceptos orientados al análisis de la imagen, haciendo una división entre fotografía moderna y posmoderna. Dichos conceptos fueron eliminados paulatinamente al cambiar el enfoque de la investigación pues ya no se vinculaban directamente al objetivo de la investigación.

Por otro lado, decidí plantear el nuevo enfoque de la investigación, centrándome en los procesos y no en los productos. Esto debido a que no existía información detallada, sobre la aparición de estos colectivos en el plano local. Al ser un fenómeno nuevo, no había textos que aborden temas como las formas de organización de estas agrupaciones, sus procesos de creación o los espacios en los que circulaban sus imágenes. Ante este vacío de información, decidí centrar el enfoque de la investigación en los procesos de organización y creación colectiva de las agrupaciones fotográficas locales: *Supay*, *Versus* y *Limafotolibre*.

Finalmente, como se ha explicado, debido a que los colectivos fotográficos, con las características actuales, son un fenómeno relativamente nuevo, la investigación planteó como objetivo evaluar los alcances de la experiencia de organización y creación colectiva de estas agrupaciones en el contexto de las prácticas culturales y fotográficas locales e internacionales.

Dentro del contexto académico e histórico, es relevante hacer un seguimiento de la aparición de estos fenómenos culturales, debido a que la historia de la fotografía peruana se ha experimentado como una discontinuidad (Majluf y Villacorta, 1997). Por otro lado, la investigación acerca de los colectivos fotográficos aportará a la comprensión de la aparición y desarrollo de otros proyectos de carácter similar, considerando que este fenómeno se da en el ámbito de la fotografía a nivel global.

En el Perú, han sido pocos los trabajos de investigación orientados al estudio de los procesos de creación en fotografía. En ese sentido, las investigaciones realizadas en torno al tema de la fotografía colectiva aún son escasas.

En el contexto actual y desde el panorama occidental, el interés por la organización y la producción fotográfica de agrupaciones colectivas ha sido referido en proyectos como *Laberinto de miradas* (conformado por una exposición itinerante y un libro editado bajo el mismo nombre) y *E.C.O* (Encuentro de Colectivos Fotográficos) reuniendo a agrupaciones fotográficas de diferentes partes del mundo (ambos gestionados por el curador español Claudi Carreras).

En cuanto a investigaciones realizadas en el Perú, se encuentran las tesis centradas en la fotografía social y participativa. En ellas se ha estudiado casos de proyectos fotográficos que se desarrollan con una comunidad, que ha atravesado situaciones de conflicto social, como método para que generen sus propias representaciones. De esta manera, se intenta conciliar y reflexionar a través de la fotografía y, con ayuda de profesionales en el campo, diferentes problemáticas.

Estas tesis se han realizado desde la comunicación social. Algunas de ellas son, por ejemplo, “Comunícalo con imágenes: la metodología de la fotografía participativa como herramienta para promover identidad local y prevenir conductas de riesgo: la experiencia del proyecto “Nuestra Mirada - Callao 2009” de Carlos Valdivia; “El taller piloto de fotografía social de El Agustino (1986-1988): un caso de sistematización” de Ángel Colunge; “Evaluación del aporte de TAFOS (Talleres de Fotografía Social) en la historia de la fotografía social peruana”, escrita por Herminia Santa María Gavez en 1998, en la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Lima. Desde el ámbito de la antropología visual, se ha estudiado recientemente al colectivo fotográfico *Supay*, en la tesis titulada “El club de la fotografía: *Supay Fotos*” publicada en el 2013 por Ángel Colunge. En ella se aborda la identidad y la representación colectiva.

Por otro lado, en abril del 2011, se organizó un evento que tuvo como finalidad la investigación de los colectivos fotográficos. Este evento denominado “Exploratorio de colectivos fotográficos” se realizó en el espacio cultural “La casa rosa” (ubicada en Barranco, Lima). Su objetivo fue intercambiar experiencias sobre los proyectos colectivos que se organizaron en torno a la fotografía. En este marco, se realizaron conversatorios e intervenciones fotográficas. Entre los participantes figuraron los colectivos peruanos *Supay Fotos*, *Versus Photo*, *Limafotolibre*, *La nada*, *Criacuervos* y *Los Marginales*. También participaron a través de videoconferencia los colectivos *Garapa* (Brasil) y *No Photo* (España).

En el caso de la presente investigación, se planteó el estudio de los colectivos fotográficos *Supay*, *Versus* y *Limafotolibre*, formados en Lima a partir del 2006 y que vienen desarrollando sus actividades hasta la actualidad. Se decidió concentrar los objetivos de la investigación con el fin de entender el surgimiento y desarrollo del fenómeno estudiado. Por ello, el objetivo general es evaluar los alcances de la experiencia de organización y creación colectiva de las

agrupaciones *Supay*, *Versus* y *Limafotolibre* en el contexto de las prácticas culturales y fotográficas locales e internacionales.

El estudio planteó como primer objetivo específico lo siguiente: describir la experiencia de organización y el proceso de creación colectiva de *Supay*, *Versus* y *Limafotolibre*, a través de entrevistas y el análisis de su producción colectiva.

El segundo objetivo específico fue identificar estrategias de difusión empleadas por los colectivos *Supay*, *Versus* y *Limafotolibre*, en vista a dar a conocer su producción fotográfica.

El tercer y último objetivo específico buscó entender cómo se da la interacción entre los colectivos fotográficos estudiados y las instituciones (extranjeras y locales) vinculadas al arte y la cultura que han trabajado con ellos.

Asimismo, se planteó como hipótesis general que la organización de estos grupos de fotógrafos, con vistas a hacer sostenible su actividad, ha promovido la inmersión de su fotografía en nuevos espacios de circulación, impulsados a su vez, a propósito de la aparición de un conjunto de instituciones culturales (vinculadas al arte o no) de carácter internacional (que hizo posible la evaluación de dichas prácticas).

El tipo de investigación llevada a cabo es descriptiva y exploratoria. Se escogió este tipo de investigación descriptiva debido a la novedad del fenómeno estudiado y al interés por conocer diferentes aspectos que involucran su aparición y desarrollo. Al menos, en el Perú, desde el año 2006, la aparición de los colectivos fotográficos inauguró una articulación distinta entre fotografía e institución social, sea esta periodística o no. Articulación que se ha dado históricamente en otros contextos de manera específica, es decir, un vínculo fluido entre la organización de prácticas fotográficas (que tienen sentido al interior del colectivo) y una red de espacios que la hacen posible tanto en su circulación, exhibición, financiamiento, etcétera.

La investigación es descriptiva porque recoge y organiza diversos datos, generando un registro de las características del fenómeno de investigación, el cual es un tema aún poco estudiado. Incluso, dichas características hacen posible hacer un análisis descriptivo en la medida que permiten distinguir ciertos tipos de organización y trabajo colectivo. Por otro lado, la investigación es exploratoria en la medida que deja abierta la descripción analítica del fenómeno de los colectivos fotográficos, no se ahonda en el análisis de temas específicos que han ido surgiendo en el proceso mismo de investigación. Por tanto, no se pretendió dar respuestas definitivas frente al objeto de estudio. En su lugar, se han propuesto preguntas importantes que han surgido a lo largo de la investigación y conclusiones que aparecen al final del trabajo.

La metodología empleada para corroborar la hipótesis fue de tipo cualitativa, la cual permitió describir fenómenos entendiendo sus aspectos subjetivos. Las técnicas cualitativas pretenden recoger el significado de la acción de los sujetos. (Berganza et al. 2005). Se construyeron tres herramientas distintas: una entrevista y tres análisis de contenido. Dado el carácter exploratorio de esta investigación, se decidió dejar abierta un conjunto de preguntas interesantes para que otros investigadores retomen la senda abierta.

Las herramientas cualitativas escogidas fueron, en primer lugar, la entrevista a profundidad a los integrantes de los colectivos estudiados (**Ver Anexo 1**). El objetivo de la aplicación de este instrumento fue recabar información de primera mano para conocer el discurso de los miembros de cada colectivo acerca de tres temas que conciernen a la investigación: su experiencia de trabajo y organización colectiva, las estrategias de difusión que han empleado para dar mayor alcance a sus imágenes y las redes e interacciones establecidas con distintas instituciones sociales. La información recabada, a través de las entrevistas, fue de utilidad para los tres objetivos específicos planteados.

La segunda herramienta empleada fue el análisis de contenido. Se realizaron tres análisis de este tipo. El primero se hizo en torno a las series fotográficas que cada uno de los colectivos elaboró de manera grupal. Se desarrolló un análisis de cada serie fotográfica en conjunto, observando diferentes aspectos generales de la serie como el número de fotos, el año de producción, temática, estética de las imágenes, entre otros **(Ver Anexo 2)**.

El segundo análisis de contenido se realizó con el objetivo de identificar las estrategias de difusión empleadas por los colectivos *Supay*, *Versus* y *Limafotolibre*, con el fin de dar a conocer su producción fotográfica. Se observaron las páginas web de cada uno de los colectivos estudiados así como su presencia en redes sociales. También, se examinaron las publicaciones impresas producidas por estos colectivos **(Ver Anexo 3)**.

En el tercer análisis de contenido, se acopió información de publicaciones, boletines, folletos, videos y reseñas sobre algunos eventos y exhibiciones en los que participaron los colectivos. Esto con el objetivo de conocer las principales redes y relaciones que han establecido los colectivos *Versus*, *Supay* y *Limafotolibre*, a lo largo de su trayectoria, con instituciones locales e internacionales vinculadas al arte y la cultura, y en qué contexto se dio su participación en dichos eventos **(Ver Anexo 4)**.

En relación al material bibliográfico utilizado, hay dos tipos de fuentes: la primera la constituyen las referencias bibliográficas, citadas a lo largo de la tesis y que permitieron, elaborar el marco conceptual de la investigación; y, la segunda, son las fuentes primarias, conformada por las entrevistas a profundidad realizadas exclusivamente para esta investigación a los fotógrafos involucrados en las prácticas colectivas estudiadas.

En cuanto a la división del cuerpo de la tesis, el capítulo I, el marco conceptual, se desarrolló a partir de tres categorías; fotografía contemporánea e instituciones culturales; la fotografía y sus medios de difusión; y, la colectivización y creación colectiva en el arte y la fotografía. La comprensión de estos conceptos permitió conocer los diferentes aspectos en los que se enmarca el objeto de estudio.

El capítulo II es un capítulo descriptivo, en el cual se presenta el universo temático de la investigación. En este caso, a los colectivos *Supay*, *Versus* y *Limafotolibre*, se hizo una breve reseña de los miembros que integran cada agrupación y la historia de su formación como colectivos. Este capítulo se ejecutó a partir de la información general y algunas entrevistas hechas a los miembros de cada colectivo.

En el capítulo III, se abordan los conceptos de organización y creación colectiva, a partir de un análisis de las entrevistas a los miembros de los colectivos y el análisis de contenido de aspectos generales de sus series fotográficas. Además, se reflexiona sobre el concepto de autoría colectiva. Esta tesis no pretende ahondar en el análisis específico de las imágenes. Ellas aparecen en el cuerpo de este capítulo a manera referencial para que el lector tenga una idea de la apariencia visual de las series fotográficas descritas por los entrevistados.

En el capítulo IV se identificaron estrategias de difusión que los colectivos usan cuando dan a conocer su producción fotográfica. Para esto, se analizó el uso e importancia de las plataformas y redes digitales para cada uno de ellos así como la producción de publicaciones impresas, específicamente, los fotolibros. Las herramientas utilizadas fueron el análisis de contenido y las entrevistas a los miembros de cada colectivo.

En el capítulo V, se identifican a las instituciones locales e internacionales que han interactuado con los colectivos a lo largo de su trayectoria. Este es un capítulo de

carácter exploratorio que (a través del análisis de contenido y la aplicación de entrevistas a los miembros de los colectivos) indaga en temas como: financiación pública y privada, espacios de exhibición y entramados de interacción con otros agentes como pueden ser los curadores. Antes que dar respuestas absolutas, en este capítulo se generan preguntas sobre cómo se dan estas interacciones, dando pie a futuras investigaciones.

Por último, se presentan las conclusiones a las que se ha llegado a partir del objetivo planteado, que fue: evaluar los alcances de la experiencia de organización y creación colectiva de las agrupaciones fotográficas *Supay*, *Versus* y *Limafotolibre* en el contexto de las prácticas culturales y fotográficas locales e internacionales.

El presente trabajo de investigación plantea un primer estudio de algunos de los fenómenos locales de fotografía colectiva que han surgido en Lima. Se enfoca en la experiencia de los productores para llevar a cabo estos proyectos, en la que las formas de organización y la creación colectiva se desarrollan paralelamente a la búsqueda de espacios de circulación para este tipo de proyectos.



CAPÍTULO I

Marco conceptual

El presente estudio pretende evaluar los alcances de la experiencia de organización y creación colectiva de las agrupaciones fotográficas *Supay*, *Versus* y *Limafotolibre*, como instituciones fotográficas contemporáneas, en el marco de las prácticas culturales y fotográficas locales e internacionales, desarrollados en un nuevo contexto donde se extiende el uso de la imagen digital y en el que la fotografía se instala en los circuitos del arte.

Por tanto, en (1.1) se presenta el concepto de institucionalidad contemporánea vinculada a la fotografía y su inscripción en el sistema del arte. Asimismo, se discute acerca del estado y las concepciones sobre la fotografía documental en la actualidad. En (1.2), se abordan nociones que se articulan culturalmente, por ejemplo, los medios de difusión empleados para la circulación de las imágenes del fotógrafo-autor. Para esto, se los divide entre medios impresos y medios digitales. En el caso de los primeros, se presentan las revistas ilustradas y los fotolibros. En cuanto a los medios digitales, se presentan los nuevos retos que el contexto digital acarrea para el fotógrafo-autor. En (1.3), se desarrollan los conceptos de colectivización en el arte y las prácticas de la creación colectiva. Asimismo, se describe de manera sucinta aquellos proyectos fotográficos colectivos paradigmáticos en la historia de la fotografía y se describen los tipos de colectivos fotográficos que han surgido en diversos países en la última década. Por último, se presenta una síntesis y comparación del carácter de los diferentes colectivos fotográficos así como una definición actual de los mismos.

1.1 Fotografía contemporánea e instituciones culturales

1.1.1 Concepciones sobre la fotografía contemporánea

En este capítulo, se abordan algunas de las concepciones que existen alrededor la fotografía contemporánea. Para esto, en la primera parte (A) se hará una introducción acerca de cómo se ha dado el ingreso de la fotografía en el sistema del arte. En la segunda parte (B), se presenta las nuevas concepciones sobre la fotografía documental y las características de su producción en el contexto internacional.

A. La fotografía y su inscripción en el sistema del arte

Durante la consolidación de las prácticas fotográficas, desde mediados del S.XIX y durante la primera mitad del S.XX, se estableció una difícil dialéctica con el sistema del arte. Por ejemplo, la creación del MoMA (Museo de Arte Moderno) en los Estados Unidos institucionalizó las prácticas de grupos de fotógrafos como aquellos que exponían en la galería de arte 291, creada por el fotógrafo Alfred Stiglitz. Entre estos fotógrafos se encontraban Edward Steichen, Gertrude Kasebier, Clarence Hudson, ente otros.

Para comprender la relación de la fotografía contemporánea con espacios institucionales vinculados al arte, es pertinente mencionar la importancia del MoMa como foco de irradiación desde los Estados Unidos del credo moderno en fotografía hacia el resto del mundo. “El departamento de fotografía del MoMa [creado en 1940] que, durante casi medio siglo, y a través de sus influyentes exposiciones y publicaciones, ha establecido con una autoridad creciente nuestro “horizonte de expectativa” general respecto a la fotografía” (Phillips, 1997). Este departamento ha contado con curadores quienes han guiado los discursos de esta institución en materia fotográfica, entre ellos Beaumont Newhall, quien fue el primer defensor (desde esa institución) de la fotografía como arte; posteriormente, es reemplazado por Edward Steichen, este introduce el uso de grandes formatos y exposiciones/espectáculo en el ámbito de la exhibición

fotográfica del MoMa; por último, John Szarkowski asume el cargo e intenta conciliar la fotografía documental y la artística. Defiende el trabajo de fotógrafos de la primera mitad del siglo XX como Eugene Atget y Walker Evans. Al mismo tiempo, realiza exhibiciones de fotógrafos emergentes de la época entre los que figuran Diane Arbus, Lee Friedlander, Garry Winogrand y William Eggleston (Shore, 2008) quienes, según Szarkowski (1967), usan las técnicas y estética de la fotografía documental para realizar un tipo de fotografía más personal.

Por otro lado, el uso de la fotografía, a partir de finales de la década de 1960, por parte de artistas provenientes de la pintura, performance, happenings, etc. impulsó la aparición de lo que la autora francesa Domique Baque denomina la ‘fotografía plástica’. Abrió camino a la fotografía en el campo de las Bellas Artes:

En el campo proteiforme del arte contemporáneo, nos hemos propuesto delimitar las apuestas de la fotografía plástica. No se trata de la fotografía denominada “creativa”, ni de la fotografía de reportaje ni de la fotografía aplicada, sino de la que utilizan los artistas; la fotografía no se inscribe en una historia del medio supuestamente pura y autónoma, sino, por el contrario, la que atraviesa las artes plásticas y, participa de la hibridación generalizada de la práctica, de la desaparición, cada vez más manifiesta, de las separaciones entre los diferentes campos de producción. (Baque, 2003, p.9)

Baque resalta que a partir de ese momento, la fotografía empezaría a instaurarse con más fuerza dentro de la institución museística. Sin embargo, esto divide a los fotógrafos tradicionales con los nuevos artistas que utilizan la fotografía de forma no exclusiva combinándola con otras artes:

Se va a instaurar una criba -que se perpetua hasta hoy en día- entre dos posturas fotográficas: por un lado, lo que el crítico Jean- François Chevrier ha calificado como “artistas que utilizan la fotografía” y por el otro lado, los fotógrafos “puros” – por no decir puristas-. En otros términos, por un lado los que pretenden inscribir su práctica fotográfica en el campo de las artes plásticas y no únicamente en el campo fotográfico, y movilizan la fotografía como un posible soporte, sin excluir en absoluto el recurso, conjunto o paralelo, de otros soportes. Y los que, por el contrario, se consideran los herederos de una historia específica, la historia de la fotografía, y pretenden proseguirla mediante una práctica radicalmente exclusiva del medio fotográfico. (Baque, 2003 p.43)

El crítico y curador de arte norteamericano, Andy Grundberg, divide también las diferentes aproximaciones que se tiene de la fotografía en dos bandos: “los concedores” y “los contextualistas”. “The lines are drawn between those who think of photography as a relatively new and largely virgin branch of art history, and those who rebel at the very notion of photography being 'estheticized'” (Grundberg, 1983, párr. 2). Los primeros, dice, celebran la entrada de la fotografía al museo así como al mercado del arte. Por otro lado, el segundo grupo se opone a la estetización de la fotografía y considera que este medio pierde su real importancia y su significado social. Grundberg incluye en este último grupo a críticos como Solomon- Godeau, Douglas Crimp, Rosalind Krauss y Allan Sekula, quienes se inclinan por una historia de la fotografía en la que esta tenga funciones dentro de la cultura.

Por otro lado, la fotografía contemporánea retoma una cuestión discutida desde el nacimiento del medio: su enfrentamiento con otra disciplina de representación visual, es decir, la pintura. Según el crítico español Jorge Ribalta (2004), esta oposición “ha sido uno de los ejes principales de la teorización de la fotografía en la posmodernidad” (p.19). Muchos de los fotógrafos contemporáneos, como Jeff Wall y Marco López, han vuelto a usar métodos de la pintura como la escenificación de las escenas retratadas. Otra característica de la fotografía contemporánea adoptada por influencia de la pintura ha sido el uso de grandes formatos de exhibición. A partir de los años ochenta, “apareció de manera generalizada el uso de grandes formatos (rompiendo con el patrón moderno de la copia pequeña según la pauta de la obra gráfica y la página impresa). En suma, la pintura fue el modelo a seguir por la nueva generación de artistas que intentaba (...) encontrar un sistema legítimo para que la fotografía ocupase los espacios arquitectónicos y culturales reservados a la pintura” (Ribalta, 2004, p.22).

En cuanto al status del autor en la posmodernidad, Laura González (2005) señala que “si bien por el lado institucional, vinculado al sistema de distribución y crítica de arte, se mantiene la noción moderna del creador (porque mantiene el valor de

cambio de las obras), por el lado de la creación, se manifiesta una devaluación del autor como génesis de un proceso creativo” (p.265). Asimismo, resalta que “en fotografía, lo que hasta ahora había sido considerado por antonomasia no autoral, lo documental, comenzó considerarse artístico” (p. 267).

B. Fotografía documental contemporánea e instituciones artísticas

A la par de los intentos por generar fotografías con ansias de erigirlas como arte, se desarrolla la fotografía documental, cuyas intenciones se relacionan más con el afán de describir e informar sobre la realidad presente. Si bien este tipo de fotografía podía encontrarse en revistas ilustradas y periódicos en la forma de ensayos fotográficos, cada vez más las galerías y museos de arte han ganado terreno como espacio de exhibición de la fotografía documental. Desde comienzos de los años noventa, crece el interés por la fotografía documental en el circuito artístico internacional. Margarita Ledo (1998) explica algunas de las causas de la elección de los autores por desarrollar este tipo de fotografía al margen de los medios: “combatir la apropiación de su discurso por parte de los medios, la neutralización de la subjetividad por el exceso de materiales insignificantes y espectaculares que en cada edición de magazín ocultaría el trabajo de los documentalistas los lleva a desear evitar el soporte periódico como difusión. Prefieren la sala de exposiciones. Prefieren el libro de autor” (p.140). Esto “incluso para aquellos que durante mucho tiempo desconfiaron de ellas, temiendo (no siempre sin razón) una recuperación elitista, las paredes (galerías, museos) parecen cada vez más preferibles a las revistas, hojeadas apresurada y distraídamente” (Lemagny, 1988, pp 210-211). Por otro lado, el curador holandés Frits Gierstberg (2005) considera que la entrada al circuito artístico les confiere mayor libertad para experimentar, así como una nueva gran audiencia. Sin embargo, cree que esto podría significar colocarse a una mayor distancia de la realidad social, esperando contar con un nuevo compromiso social por parte de las instituciones del arte.

Este cambio de los medios impresos como revistas y libros a salas de exhibición ha traído consecuencias. Uno de los cambios que se ha generado en las fotografías documentales es que “son ahora mucho más autónomas comparadas con las series tradicionales. Pueden ser parte de una serie fotográfica, sin embargo, carecen de esa cohesión narrativa que era fundamental en el documental clásico”¹ (Gierstberg 2005, p. 127). Un ejemplo notorio de ello se observa en las propuestas de fotógrafos pertenecientes a la escuela alemana de los Becher como Andreas Gursky, Thomas Ruff y Thomas Struth, autonomía de cada imagen, uso del color y grandes formatos, definen a estas nuevas imágenes en comparación a las series narrativas de fotógrafos clásicos como Walker Evans.

A la par de buscar nuevas alternativas en la forma, hubo cambios en la elección del sujeto a registrar por la fotografía documental. La clase media se ha vuelto cada vez más un tema de interés, la curadora de fotografía Maartje Van den Heuvel señala en esta categoría los trabajos de fotógrafos británicos de Martin Parr y Karen Knorr, quienes fotografían el ambiente y las costumbres de los ricos. Además, Van den Heuvel (2005) menciona que, actualmente, la fotografía documental representa temas que ya no se asocian al tan proclamado “compromiso social de la fotografía documental”. Un ejemplo de ello es el trabajo del fotógrafo Larry Sultran sobre la industria pornográfica. Otros fotógrafos han roto el mito de la distancia que existía entre el fotógrafo y el sujeto fotografiado. Por ejemplo, la fotógrafa americana Nan Goldin, realizó su serie fotográfica “The ballad of sexual dependency” dentro de su contexto personal.

En este contexto internacional, el ingreso de la fotografía documental en el circuito artístico (a comienzos de los años noventa) se da luego de que este género haya sido severamente cuestionado y criticado debido a la expectativa de objetividad alrededor de este tipo de fotografías. Por eso, a su regreso, la fotografía documental, según Frits Gierstberg (2005), “ha incorporado parcialmente la crítica

¹ Traducción propia del original en inglés.

que se le hizo sobre su propio significado social” (p.125). El autor considera que la fotografía documental se está convirtiendo en una práctica cultural. El autor define práctica cultural como un método determinado de contribuir a los debates sociales actuales. Tal método va más allá de la mera documentación o reportaje periodístico, ya que abarca investigación, observación, metodología, presentación, reflexión y discurso.

Por último, y volviendo al tema de la fotografía documental en espacios artísticos, dados los cambios en los hábitos de consumo de las imágenes y una audiencia que está acostumbrada a ver cientos de imágenes y descartarlas rápidamente, Frits Gierstberg (2005) considera importante contar con un espacio en donde se pueda generar reflexión alrededor de proyectos fotográficos documentales, ya que fuera del contexto museístico este sería muy vulnerable como mucho del resto de trabajos en fotografía documental contemporánea para los que el libro fotográfico es la única otra alternativa.

1.1.2 Fotografía latinoamericana contemporánea

En cuanto a la relación de la fotografía latinoamericana y las instituciones alrededor de ella, en los coloquios y las exposiciones extranjeras es donde se empieza a reflexionar así como a descubrir las propuestas fotográficas latinoamericanas. En 1978, en México D.F., se celebra el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, que es organizado por el Consejo Mexicano de fotografía (CMF). Este evento coincide a su vez con la exposición Primera Muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea. Según cuenta el fotógrafo Aníbal Angulo, este primer coloquio nace de la preocupación por conocer las propuestas fotográficas existentes en países vecinos de Latinoamérica:

En 1978 y de manera casual nos reuníamos en la ciudad de México un grupo de fotógrafos animados por la charla espontánea (...) de pronto nos percatamos de que estábamos al corriente de lo sucedido en Europa o los Estados Unidos, pero no conocíamos absolutamente nada de la fotografía que se hacía en países

latinoamericanos (...) era vital reunirnos para conocernos y discutir nuestros problemas comunes. (Angulo, 1985, p.5)

En el primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, tras varios días de ponencias y discusión entre los asistentes se crea el Consejo Latinoamericano de Fotografía, dado que se contó con la participación de fotógrafos de varios países latinoamericanos, se crearon agrupaciones equivalentes al Consejo Mexicano de Fotografía (CMF) en otros países.

Algunos críticos han etiquetado la Primera Muestra como excesivamente clásica y alimentadora de 'fotógrafos que basaban su labor en el 'realismo fotográfico', hecho que 'motivó que desde el CMF se promoviera, primordialmente, el uso del medio como documento social en foros nacionales e internacionales, circunstancia que alimentó el mito de la Fotografía Documental como la forma expresiva natural del tercer mundo. (Yáñez, 1991:19)

Estas primeras grandes exposiciones sobre la fotografía de Latinoamérica marcan las pautas del tipo de fotografías que se exhibiría y esperaría de Latinoamérica, la fotografía documental.

Hacia 1981, se realiza el Segundo Coloquio de Fotografía Latinoamericana, el mexicano Pedro Meyer, principal promotor del evento, plantea las siguientes preguntas para ser respondidas a lo largo del coloquio: "¿Para quién y en dónde estamos fotografiando? ¿Cuáles son los parámetros para valorar nuestras obras? ¿A quiénes y dentro de cuáles contextos nos interesa mostrar la obra? ¿Cuáles son los mecanismos más idóneos para difundir la obra fotográfica?" (Meyer, 1981, p.12). Con estas preguntas, Meyer dirige la preocupación del segundo coloquio a analizar los procesos de producción y circulación de la fotografía latinoamericana.

Sobre el Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía celebrado en Cuba en 1984, la crítica e historiadora del arte, Raque Tibol, resalta que se lograron reunir fuera de México, teniendo a la prestigiosa institución cultural *Casa de las Américas* como anfitriona. Tibol recuerda que, junto a Pedro Meyer trataron, fue un éxito

gestionar el coloquio con el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Esto debido a que la institución “no halló una justificación académica para auspiciar un encuentro regional entre artistas cuya formación profesional integral no estaba considerada en los estudios superiores” (Tibol, 1984). Al respecto, Tibol menciona que, hacia 1964, en los Estados Unidos existía doscientas sesenta y cuatro universidades en las cuáles se impartían estudios de fotografía. En 1971, la Universidad de Nueva York instauró el doctorado en fotografía. Sin embargo, hasta la fecha del segundo coloquio, casi todas las universidades latinoamericanas le negaban a la fotografía una opción curricular.

En el Perú, se establece el Consejo Peruano de Fotografía en 1990 (Deustua, 1990), proyecto que surge a partir del I Coloquio Peruano de Fotografía. Entre los encargados de la organización estuvieron los fotógrafos José Casals, Herman Schwarz, Verónica Barclay, Jaime Rázuri y Thomas Muller. Este consejo desapareció poco tiempo después de formado debido a la diferencia de intereses entre sus miembros. En la actualidad, no existe una organización equivalente a este consejo. En cuanto a la educación en fotografía, esta no cuenta con un espacio importante en el contexto universitario. El *Centro de la Imagen* de Lima es una de las pocas instituciones que, actualmente, está enfocada en la formación profesional de fotógrafos en el Perú.

En cuanto a la relación de la fotografía latinoamericana y los contenidos de su producción, en América Latina ha habido un desencuentro histórico entre la fotografía documental y la fotografía artística. Las prácticas documentales han sido vistas con cierto recelo desde el mundo del arte y por tanto ha sido difícil su aceptación también como prácticas artísticas.

En el panorama actual, según señala Castellote (2003), las nuevas generaciones de fotógrafos latinoamericanos “han migrado mayoritariamente hacia temáticas

ausentes de la tradición documental: pierden peso las menciones al exotismo y a la cultura vernácula, y se afronta el presente desde perspectivas alejadas del romanticismo y la idealización” (p.18). Los fotógrafos latinoamericanos están explorando otro tipo de contenidos acorde a las problemáticas actuales, las cuáles están cada vez más en relación al contexto global. Por ejemplo, en el caso del estado actual de la fotografía mexicana, la investigadora en temas estéticos de la Universidad Nacional Autónoma de México, Laura González, es firme en su posición: “Desde fines del siglo pasado, la producción fotográfica mexicana no se define ya por marcadores de identidad nacional o regional, sino por su incorporación de modos de producción fotográfica global” (Gonzalez, 2007, p.11). Entre los coloquios sobre fotografía latinoamericana, organizados en los últimos años, se menciona al “Foro Latinoamericano de Fotografía” celebrado en Sao Paulo (Brasil) y que hasta la fecha ha tenido tres ediciones (2007, 2010 y 2013). En su primera edición, el año 2007, se discutieron temas relacionados a la fotografía y su inserción en el mercado del arte así como su lugar en el Arte Contemporáneo. Además, se organizó un Seminario de Políticas públicas para la fotografía. Entre los fotógrafos invitados estuvieron Marcos López (Argentina), Susan Meiselas (USA), Martín Parr (Reino Unido) y Miguel Río Branco (Brasil). Asimismo, se llevaron a cabo exposiciones fotográficas individuales de Milagros de la Torre (Perú), Pedro Meyer (México) y Brenda Kenneally (USA).

Para la segunda edición de este foro, el año 2010, se realizaron revisiones de portafolio, presentación de fotolibros, diversas entrevistas a reconocidos fotógrafos llevadas a cabo por curadores e historiadores de la fotografía. Se organizaron mesas de debate como “Fuera del eje, las nuevas plataformas” y “Cómo nos vemos y cómo nos ven- la dilución de la identidad nacional”. Entre los participantes se puede mencionar a Roberto Huarcaya (Perú), Joan Fontcuberta (España), Alec Soth (USA), Paolo Gasparini (Venezuela), Luis Gonzáles Palma (Guatemala), Claudia Andújar (Suiza) y Jorge Villacorta (Perú).

Por último, la tercera edición de este foro, el 2013, tuvo como temática a “la clase media” y la “autorepresentación”, intentando dejar de lado esta vez las temáticas vinculadas a la “defensa de los derechos de la clase menos favorecida en la sociedad latinoamericana” (Forumfoto, párr.1), la cual ha estado fuertemente presente en las imágenes provenientes de Latinoamérica. Así, esta edición escogió exhibir trabajos fotográficos entre los que figuraron series como: “Desvestidas” de Luis Arturo Aguirre (México), “Aguas populares de Rochi León (Perú), “Perú now” de Maco Vargas (Perú), “Periferias comerciales” de Limafotolibre (Perú), “The Limousine” de Myriam Meloni (Argentina), entre otros. Por otro lado, el “fotolibro” siguió siendo un tema importante dentro del foro. Se llevó a cabo un análisis de su proceso de producción e historia así como debates sobre su mercado editorial, contando con la presencia de Horacio Fernández y Ramón Reverté, editor en jefe de la editorial RM, especializada en libros de arte y fotografía para América Latina.

1.1.3 Fotoperiodismo actual e instituciones

A. Instituciones de formación en fotografía

La formación profesional de fotografía en el Perú es reciente², una de las instituciones con más renombre es el Centro de la imagen, que ofrece la carrera de fotografía con una duración de tres años. Esta institución tiene como predecesor al Instituto Gaudí formado en 1993. Otros institutos que actualmente ofrecen la carrera de fotografía son el Instituto de Arte y Diseño (IPAD) y el instituto Poussin. La escuela Corriente Alterna ofrece un diplomado en fotografía.

En el plano de la educación universitaria, no existe una carrera o especialización en fotografía en el país; sin embargo, las facultades de Comunicación ofrecen diversos cursos de fotografía en sus planes de estudio. En ello, destacan la Universidad de Lima, la Universidad Mayor de San Marcos, la Pontificia

² Muchos de los integrantes de los colectivos fotográficos, objetos de esta tesis, han iniciado sus estudios en fotografía en los diferentes institutos y universidades peruanas que se mencionan en este apartado.

Universidad Católica del Perú y la Universidad San Martín de Porres, con egresados de comunicaciones que se desempeñan en el ámbito de la fotografía.

Por otro lado, al no existir una formación universitaria en fotografía, las empresas periodísticas representan un medio importante mediante el cual jóvenes fotógrafos continúan su desarrollo profesional. Así, varios integrantes de los colectivos fotográficos, objeto de estudio de esta tesis, están vinculados al fotoperiodismo, desarrollándose profesionalmente en empresas periodísticas diversas³.

B. Empresas periodísticas y el rol del fotoperiodismo en la actualidad

En la actualidad, muchos autores y fotógrafos hablan de una crisis del fotoperiodismo. El fotógrafo y editor gráfico español, Pepe Baeza, señala algunas de las causas de esta crisis: En primer lugar, menciona la crisis de los modos de representación, vinculada a la credibilidad de las fotografías:

Todo el debate contemporáneo acerca del fin de la credibilidad de la fotografía se apoya, de manera especial, en el desarrollo de las tecnologías digitales de creación y tratamiento de imágenes y en la generalización de su uso. Es hora de considerar que estas tecnologías son la mejor excusa que los planteamientos anti-documento han podido encontrar para legitimar su discurso, pero en modo alguno la explicación última de unas posiciones que se originan antes de su existencia" (Baeza, 2001, p.59).

Existe una desconfianza generalizada por parte de la opinión pública hacia las imágenes que proveen los fotoperiodistas, la que se ha desatado, en parte, a partir de la evidencia de los programas digitales de manipulación de imágenes. Pero, esto no es algo nuevo en la fotografía. Baeza sostiene que para combatir esta situación solo queda apelar a "la credibilidad de la fuente y el compromiso de veracidad establecido por los medios con sus lectores, que son garantía de la autenticidad de un mensaje fotográfico" (Baeza, 2001, p.77). Otra de las causas de esta crisis nace a partir de la desconfianza hacia el periodismo en general "la sospecha creciente de los lectores de que se usa el periodismo para favorecer los

³ Ver pp. 59- 66 de esta tesis.

intereses de grupos de poder económicos o políticos”(Baeza, 2001, p.60). Menciona como otra causa de esta crisis a la publicidad que ,en muchos casos, toma el control de los medios periodísticos, recorta el espacio asignado a las imágenes provenientes del fotoperiodismo y conduce los contenidos del medio en favor de los fines comerciales de los anunciantes.

Por otro lado, existe al mismo tiempo, cierto optimismo por parte de los involucrados en la edición gráfica de medios periodísticos sobre el poder de decisión que han ganado dentro del medio. Así, el editor gráfico argentino Dani Yako, expone lo siguiente:

Hasta hace 10 años no había un Editor de Fotografía sino había un Jefe de Fotografía que coordinaba el trabajo de todos; pero las decisiones sobre el tipo de imágenes y qué imágenes, estaba en manos de los editores de texto. Esto ha ido cambiando a partir de la década de los 90 y estamos en un momento donde podemos dar batalla. No digo de igual a igual, pero sí hemos crecido en los medios; se nos escucha, podemos discutir, proponer y podemos decidir (Yako, 2004, p.2).

En el Perú, revistas como *Somos* del grupo El Comercio, publican, aunque con poca frecuencia, algunos reportajes gráficos importantes dentro de sus páginas. También la revista peruana *Caretas*, fundada en 1950, desde sus inicios, ha otorgado un espacio importante a los reportajes fotográficos dentro sus páginas. El actual jefe de fotografía de la revista es Víctor Ch. Vargas. La revista *Etiqueta Negra*, fundada en el 2002, tiene como colaboradores a renombrados escritores y periodistas, y los reportajes gráficos son una parte destacada de sus contenidos. Sin embargo, estos espacios resultan insuficientes. De esta manera, el editor gráfico, Dani Yako, reafirma los motivos de la crisis del fotoperiodismo desarrollados líneas arriba: “Uno de los grandes problemas de los medios gráficos como están planteados hoy en día es que se han banalizado, yo diría que de nuestra producción diaria, el 80%, tiene que ver con cuestiones menores. Pero los periódicos están hechos así, con cada vez más espectáculos, moda, temas de mujer, de deportes” (Yako, 2004, p.2).

Entonces, no sorprende que en medio de esta situación, los fotoperiodistas busquen nuevas alternativas para la circulación de sus imágenes, ya sea en festivales especializados, museos y galerías de arte, libros fotográficos, entre otros.

1.1.4 Instituciones, eventos de exhibición y publicación fotográfica

A. Exhibición y concursos en el contexto internacional

En el contexto internacional, las plataformas de exhibición de la fotografía documental y artística están siendo facilitadas por las instituciones culturales públicas y privadas que mediante festivales y concursos fotográficos fomentan la exposición de nuevas propuestas y autores. De otro lado, se encuentran las publicaciones impresas constituidas por revistas especializadas de fotografía que en cada edición publican nuevos portafolios así como investigación y crítica fotográfica.

Uno de los concursos fotográficos con mayor resonancia a nivel internacional, orientado a la producción de fotografía documental y fotoperiodismo, es el *World Press Photo* que cuenta con gran tradición y prestigio. El *World Press Photo*, es una organización privada sin fines de lucro con sede en Ámsterdam. Fue creada en 1955 y anualmente organiza un concurso en el que se premian fotografías en diferentes categorías entre las que se encuentran temas contemporáneos, noticias generales, noticias de actualidad, vida cotidiana, naturaleza, deportes y retratos. Estas fotografías forman parte de una exposición itinerante que recorre diferentes países del mundo y se compilan en un libro fotográfico con distribución en diferentes idiomas.

Otro concurso importante es el que organiza *Visa pour l'image*. Este es un festival internacional de fotoperiodismo que se lleva a cabo anualmente en Perpignan, Francia desde 1989. En el marco del festival se realizan exposiciones,

proyecciones nocturnas, coloquios y conferencias en torno al tema del fotoperiodismo y se entregan los premios Visa d'Or. Otro festival de fotografía muy visitado es *Les Recontres Arles Photographie* que se celebra en Francia. Este festival se caracteriza por mostrar, exclusivamente, producción fotográfica contemporánea y sirve como plataforma para descubrir autores nuevos. El tipo de fotografía que se muestra en este festival no se limita a ningún género fotográfico específico y fomenta la exhibición de todo tipo de propuestas con nuevas aproximaciones hacia la fotografía. Las exposiciones en la ciudad de Arles se realizan en colaboración con museos e instituciones francesas y extranjeras. Dentro de las actividades del festival, se realizan proyecciones nocturnas (mostrando el trabajo de fotógrafos invitados), se llevan a cabo charlas y talleres, y se muestran en pantallas ubicadas en las calles los trabajos del año realizados por fotógrafos de prensa, agencias y colectivos. Actualmente, se entregan tres premios al cierre del festival, estos son el Discovery Award por un valor de 25 mil euros, el premio al libro de autor y el premio al libro histórico, ambos con valor de ocho mil euros.

A pesar de haber perdido la trascendencia y alcance, que representaron revistas ilustradas como *Life*, en la actualidad, existen revistas especializadas en la publicación de fotografía. Entre ellas se encuentran publicaciones como Ojo de pez, una revista dedicada a la difusión de fotografía documental creada como iniciativa de estudiantes de comunicación en Barcelona. Alrededor de la revista se ha empezado a organizar el Ojo de pez Photo Meeting Barcelona, un encuentro internacional de fotógrafos hecho por La Fábrica, organización dedicada a la gestión cultural y el Centro de la Imagen La Virreina, donde se llevan a cabo proyecciones de fotógrafos, conversatorios y visionado de portafolios.

Otras publicación importante es la que edita *Aperture*, una fundación sin fines de lucro con base en Nueva York fundada en 1952 por Minor White, Dorothea Lange, Barbara Morgan, Ansel Adams, Nancy and Beaumont Newhall, Ernest Louie,

Melton Ferris, and Dody Warren (Aperture, s.f). Entre sus actividades, produce, publica y presenta proyectos fotográficos. Cuenta con una revista del mismo nombre que publica cuatro números cada año. Además, publica libros de fotografía y vende impresiones fotográficas de reconocidos fotógrafos.

Entre otras revistas, se pueden mencionar a Foam Magazine, revista internacional de fotografía que cuenta con tres números al año donde se trata un tema específico. La revista contiene portafolios de fotógrafos, entrevistas y opiniones de especialistas. Afterimage es una publicación bimensual, “órgano del Visual Studies Center de Rochester, es importante por el rigor de los estudios que publica: aquí los textos tienen una importancia tan grande como la imagen” (Sousa, 2003, p.211). Esta publicación cubre temas importantes dentro de la historia del arte, los estudios visuales, culturales, de medios de comunicación y otros relacionados.

En el panorama internacional existen y se están creando cada vez más festivales e iniciativas de publicación y exhibición fotográfica. Esta tendencia permite que cada vez más fotógrafos puedan encontrar espacios para darse a conocer y, por supuesto, vender sus imágenes.

B. Exhibición y concursos en el contexto local

En Lima, existen diversos espacios que prestan sus salas de exposiciones para la exhibición fotográfica. Dichos espacios, vinculados a su vez al sistema de arte, lo conforman centros culturales, museos, galerías de arte, entre otros (**Ver Anexo 5**).

En este marco, existe un grupo de instituciones privadas, que se relaciona al medio fotográfico con un mayor compromiso, mediante la realización de concursos. Entre ellas se puede destacar las siguientes: el Centro de la Imagen, la Alianza Francesa de Lima y el ICPNA (Instituto Cultural peruano Norteamericano), Estas instituciones organizan continuamente los concursos fotográficos Premio Repsol, en el marco del Lima Photo; el concurso Eugene Courret, premio otorgado al mejor reportaje o serie documental del año, cuyo ganador es invitado a participar del festival Visa Pour l’image o los Recontres Arles Photographie en

Francia; el Salón Nacional de Fotografía ICPNA que se organiza desde el 2006 y hasta la actualidad ha tenido cuatro ediciones. Si bien estos concursos no tienen premios cuantiosos, sirven para dar visibilidad a los trabajos fotográficos nacionales más destacados del año.

En los últimos años, uno de los eventos más importantes de fotografía en el Perú fue la Bienal de Fotografía de Lima, en la que durante varios meses se reunían trabajos tanto de fotógrafos nacionales como extranjeros, así como retrospectivas y muestra de trabajos nuevos. Se realizaron conversatorios y se contó con la participación de figuras importantes del medio fotográfico contemporáneo. La primera edición de la Bienal se realizó el año 2012. La organización la llevó a cabo la Municipalidad Metropolitana de Lima junto con el Centro de la Imagen. El curador principal del evento fue Gustavo Buntinx y se tuvo a España como país invitado, contando con la participación del teórico catalán Joan Fontcuberta (Bienal de Fotografía de Lima, 2012), quien realizó una charla en Lima. Las exposiciones de la primera bienal giraron alrededor de tres categorías: histórico, contemporáneo y experimental, presentando un total de 32 exposiciones.

En el 2014, se da continuidad al evento, lo que llevó a celebrar la segunda Bienal de Fotografía. Esta vez se contó con la curaduría general de Jorge Villacorta y como curadores adjuntos a Carlos Trivelli y Andrés Garay. La bienal se organizó en base a seis categorías: Transiciones, conformado por exposiciones donde se evidencia “el paso de una fotografía heredera de la tradición modernista norteamericana a una dimensión de lo post fotográfico⁴” (Bienal de Fotografía de Lima, 2014). Aquí, destaca la muestra retrospectiva de la fotógrafa peruana Luz María Bedoya, quién trabaja en fotografía desde una aproximación conceptual, la exposición reúne y articula fotografía, video instalaciones y pintura, reconociendo lo multidisciplinario de la creación visual contemporánea. La segunda categoría fue sobre la que gira la bienal “Expresiones”, exposiciones de fotografía artística donde prima la búsqueda de diferentes estéticas. La tercera categoría fue

⁴Sobre lo post fotográfico, ver página 38 de esta tesis.

“Transformaciones”, que reúne exposiciones de fotografías con valor histórico que tratan sobre la realidad peruana. La categoría “Sobrevolando Brasil” agrupa exposiciones del país invitado, Brasil. En la categoría “Invitados especiales”, se cuenta con la presencia de fotógrafos internacionales como el británico Martin Parr y el bengalí Shahidul Alam, cada uno de ellos con una exhibición fotográfica individual. Por último, “Otras miradas” congrega exposiciones sobre diversas temáticas que permiten ampliar el panorama de la fotografía peruana actual (Bienal de Fotografía de Lima, 2014).

La generación de este tipo de eventos de manera continua en el ámbito de la fotografía promueve el desarrollo de nuevas propuestas de fotógrafos locales y les brinda un importante espacio de difusión y exhibición que en la actualidad no es fácil de encontrar a través de otros medios. Hoy, las instituciones culturales juegan un rol muy importante en la promoción de la fotografía, habiéndole abierto, en los últimos años, un espacio importante dentro de su agenda cultural.

1.2 Fotografía y medios de difusión

La fotografía de autor, ya sea que provenga de fotógrafos vinculados al fotoperiodismo y fotografía documental, o aquellos vinculados a la fotografía con fines artísticos ha encontrado espacios de circulación por diferentes vías, en este capítulo se abordarán dos vías que se consideran importantes para la fotografía los medios impresos y los medios digitales en la actualidad. Para los primeros, se resaltaré el alcance e influencia que tuvieron en la historia de la fotografía las revistas ilustradas. Por otro lado, se presentará otro formato impreso llamado el ‘fotolibro’. En cuanto a los medios digitales, se presenta el concepto de *postfotografía* y los cambios que la circulación de imágenes digitales ha significado para la fotografía de autor.

1.2.1 Los medios impresos

A. Las revistas ilustradas

De las primeras revistas ilustradas que aparecen a finales de los años veinte en Europa, dos de las más importantes son alemanas: el *Berliner Illustrierte* y el *Munchner Illustrierte Presse*, Con ellas “se inicia la edad de oro del periodismo fotográfico y de su fórmula moderna. De sus páginas desaparecen cada vez más los dibujos para dejar sitio a las fotografías que reflejan la actualidad” (Freund, 1976, p.102).

Stefan Lorant, director de la revista *Munchner Illustrierte Presse*, impulsó la producción de reportajes fotográficos. “Bajo su influencia, los fotógrafos comienzan a hacer series de fotos sobre un solo tema que llenaban varias páginas de la revista” (Freund, 1976, p.106).

El nuevo estilo del fotoperiodismo introducido por las revistas alemanas a principios de los años treinta influyó en revistas como *Vu* en Francia y en EE.UU en la creación de *Life*.

Life adaptó los temas y las técnicas de sus precursoras alemanas y consagró el fotoensayo como el género más prestigioso del fotoperiodismo. Además, consagró el proyecto al nivel de las rutinas productivas fotoperiodísticas en las revistas ilustradas; los fotoensayos y los grandes reportajes podían prestar atención a los detalles porque antes que los reporteros partiesen para el terreno se realizaba un profundo trabajo de investigación y documentación (Sousa, 2003, p.124).

En 1937, aparece la revista *Look* que junto a *Life* se convierten en las más importantes de Norteamérica. Los fotógrafos que proveían de imágenes a las revistas, no tenían el control sobre la edición de sus imágenes lo cual, lo que motiva críticas de fotógrafos como Eugene Smith (Sousa, 2003). Debido al surgimiento y la popularización de la televisión, la lectoría de las revistas ilustrada empieza a decaer paulatinamente. Hacia 1972, la revista *Life* publica su última edición semanal.

B. El fotolibro

Un formato importante mediante el cual los fotógrafos han publicado sus imágenes y continúan haciéndolo es el “fotolibro”, más que un simple medio para la circulación de sus imágenes. Este es considerado como un objeto de colección en sí mismo. Sin embargo, el fotolibro no ha sido objeto de atención de los historiadores de la fotografía, su historia y legado han sido expuestos recientemente en libros como *The Photobook. A History* (Parr y Badger, 2004) y *El fotolibro latinoamericano* (Fernández, 2011). Así, “los fotolibros han sido producidos a lo largo de la historia al margen del ingreso y aceptación de la fotografía por parte de las instituciones museísticas y del arte”⁵ (Parr y Badger, 2004, p.9). Por ello, hasta ahora muchos fotolibros, que habían pasado inadvertidos, han sido redescubiertos a través de investigaciones como las señaladas anteriormente.

El fotolibro se diferencia de otros libros fotográficos pues en este las fotografías individuales pasan a segundo plano para formar un conjunto coherente de imágenes, pueden ir acompañadas de texto y otros elementos en su diseño que vayan acorde a la temática del fotolibro. Según Horacio Fernández (2011), “es imprescindible que sean libros en los que un autor haya ordenado un conjunto de fotografías como una continuidad de imágenes, con el objetivo de producir un trabajo visual legible. Deben ser textos en imágenes capaces de contener las lecturas abiertas que caracterizan a los textos en palabras” (p.14). Por ello, no entran en esta categoría los catálogos de exposiciones, tampoco las antologías que recopilan ‘las mejores imágenes’ de la carrera de un fotógrafo.

Finalmente, en la mayoría de los casos, los fotolibros producidos tienen al mismo fotógrafo como principal impulsor, editor y financista del proyecto editorial. Así, ellos “tienen un alto poder de control en su elaboración, por tanto un fotolibro

⁵ Traducción propia del original en inglés.

representa el punto de vista o la forma como los fotógrafos ven su propio medio”⁶ (Parr y Badger, 2004, p.10).

1.2.2 La circulación de la fotografía en el medio digital

Sea en el ámbito doméstico, el profesional o el artístico, en la actualidad, el uso de la tecnología digital para la producción fotográfica se ha estandarizado mientras que la fotografía analógica ha pasado a ser una práctica minoritaria. Este cambio de tecnología involucra también un cambio en el paradigma de la práctica fotográfica, con la fotografía digital se modifican las formas como se producen, ven, exhiben, almacenan y distribuyen las imágenes.

Hoy, la práctica fotográfica se ha masificado, produciéndose millones de imágenes diariamente que circulan, en su mayoría, a través de medios digitales. En opinión del fotógrafo y crítico Joan Fontcuberta (2010), “la fotografía electrónica, (...) introduce toda una nueva categoría de imágenes que ya hay que considerar *postfotográficas*” (p.60). Fontcuberta (2011) define a la *postfotografía* como “la fotografía adaptada a nuestra vida *on line*. Un contexto en el que caben nuevos usos vernaculares y funcionales frente a otros artísticos y críticos” (párr.6).

Con respecto a la producción postfotográfica artística y crítica, Fontcuberta (2011) propone un decálogo, en el que sintetiza las características del quehacer del fotógrafo-autor en este nuevo contexto. Por ejemplo, nos dice que “se privilegian prácticas de creación que nos habituarán a la desposesión: compartir es mejor que poseer” (párr.7); los fotógrafos comparten sus imágenes a través de sus webs y redes sociales, estas circulan libres y vulnerables a interpretación, manipulación y descargas por parte de otros usuarios. Esto es característico de la interacción actual con las imágenes digitales. Fontcuberta (2011) resalta la existencia de una ‘nueva conciencia autoral’, “el autor se camufla o está en las nubes (para

⁶ Traducción propia del original en inglés.

reformular los modelos de autoría: coautoría, creación colaborativa, interactividad, anonimatos estratégicos y obras huérfanas)” (párr.7). El contexto digital permite desarrollar nuevas formas de autoría en el que no importa tanto el quehacer sino el conceptualizar la fotografía o proyecto fotográfico, lo cual ha originado muchas propuestas fotográficas apropiacionistas.

1.3 Colectivización y creación colectiva en el arte y la fotografía

1.3.1 Colectivos artísticos en el siglo XX

La colectivización de la producción artística no es nueva. Se pueden mencionar a grupos de vanguardia de las primeras décadas del siglo XX como los surrealistas, dadaístas, productivistas, entre otros, quienes concebían sus obras a partir de ideales fuertemente aprehendidos por el grupo, las ideas liberales, anarquistas y socialistas impulsaban la producción de estas agrupaciones. (De Micheli, 1990). La emisión de manifiestos, donde expresaban su ideología y forma de proceder era común entre estos grupos. La producción colectiva del arte respondía a las transformaciones sociales de la época y la postura que adoptaban estos artistas frente a ellas de la siguiente manera: “The aim was to blur the boundaries between subjects and subjectivities, to diminish the sense of who did what and who was what in order to call forth (...) some synergy greater than the sum of its constituent parts. It was this synergy that was the agent of modernization generally” (Stimson y Sholette, 2007, p.6).

Las últimas vanguardias del siglo XX, que surgen en Europa, aparecen en la década de 1950, teniendo como contexto el período posguerra. Entre ellas se encuentran agrupaciones como la Internacional letrista (1952-1957), el grupo COBRA (1948 -1951), el Movimiento Internacional por un Bauhaus Imaginista (MIBI) y la Internacional Situacionista. Esta última surge a partir de los grupos mencionados previamente. La Internacional Situacionista (IS) se funda en 1957 y se disuelve en 1972. Entre los miembros de la IS figura un grupo variado de

personas entre las que están artistas, activistas del arte, historiadores, cineastas, etc. Destacan figuras como Guy Debord, Asger Jorn, entre otros. “La Internacional Situacionista hay que entenderla en su conjunto de producción artística, fílmica, teórica y política (...) La IS fue un grupo artístico de vanguardia y por tanto actuaba desde el trabajo cultural. Las estrategias culturales estaban pensadas como instrumentos de transformación radical” (Ontañón, 2012, párr.6). Los colectivos artísticos en el S.XX nacen ligados a cuestiones políticas, teniendo entre sus principales preocupaciones, la crítica a la sociedad y a las instituciones de arte tradicionales, su intención era reformarlas por tanto su carácter fue revolucionario.

1.3.2 La creación colectiva y la autoría grupal en el arte actual

En el siglo XXI, ha resurgido la idea de trabajo colectivo y el desarrollo de prácticas artísticas y culturales colectivas; sin embargo, se diferencian de las prácticas anteriores en el hecho de que la cuestión ideológica no se manifiesta como antes. El colectivismo actual reconoce que la visión colectiva modernista no pudo materializarse: “this new collectivism carries with it the spectral power of collectivism past just as it is realized fully within the hegemonic power of global capitalism” (Stimson y Sholette, 2007, p.13). En consecuencia, hoy en día, dentro de la diversidad de colectivos que desarrollan sus actividades, si bien aún existen agrupaciones artísticas que elaboran un discurso social o político alrededor de su producción, un gran número de colectivos prefiere centrar sus energías en la producción de sus obras y en la búsqueda de visibilidad y canales de distribución, antes que defender un punto de vista político o social que establezca las directrices de su trabajo. Esta nueva forma de colectivismo prefiere abarcar lo social implicándolo en su producción, orientándose hacia una intervención activa en el mundo de la cultura de masas (Stimson y Sholette, 2007).

Dentro de las características de la organización de los colectivos artísticos, se puede mencionar su estructura no jerarquizada, donde todos los miembros

participan por igual de la toma de decisiones; su capacidad para la autorregulación y su producción independiente; y el control de su propia distribución. Gregory Sholette afirma que “mediante el propio proceso de auto-institucionalización, los colectivos asimilan inevitablemente funciones políticas, esto significa para sus miembros: tener que decidir entre ellos bajo qué tipo de proceso de toma de decisiones operarán y cuáles serán las reglas con respecto a la membresía y la forma de votar”⁷ (Sholette, 1999, p.7). Proceso que en la mayoría de los casos, llevan a cabo de manera intuitiva. Por otro lado, la autorregulación de los colectivos implica también una auto-valorización que puede ser interpretada como una reacción contra la necesidad del mercado del arte para reinar en la producción y el estilo de un artista. Así, trabajando bajo la identidad de grupo, esta presión disminuye hasta el punto de que ser parte de un colectivo a menudo significa experimentar con diferentes estilos y tecnologías que de otra forma podrían ser perjudiciales para la carrera personal. Otro punto que resulta preocupante a la industria de la cultura es la forma en que la auto-valorización permite a los colectivos establecer sus propios criterios sobre lo que es arte y quién puede hacer arte⁸ (Sholette, 1999, p.11).

Una de las características propias y más evidentes de la creación colectiva es la disolución de la identidad o autoría individual que esta implica. En el marco de la creación colectiva “será más importante la obra o incluso el proceso de creación, en cualquiera de sus formas, que la personalidad del artista particular” (Marín, 2003, p.128). Por tanto, la creación colectiva supone para el arte, el cuestionamiento del rol tradicional del artista. Sholette ensaya algunas preguntas al respecto: “¿es posible coleccionar el colectivo? o ¿Bajo qué circunstancias la firma del grupo es capaz de ser adquirida? Ciertamente objetos específicos producidos por colectivos como Group Material, la Guerrilla Girls, Gran Fury y otros más han encontrado lugar en museos, archivos y colecciones privadas.

⁷ Traducción propia del original en inglés.

⁸ Traducción propia del original en inglés.

Pero esto sólo plantea la pregunta de otra manera: ¿cómo puede uno comprender la autoría artística grupal?”⁹ (Sholette, 1999, p.11).

Como se observa, el carácter anárquico de los colectivos y la producción de sus obras, representan inevitablemente contrariedades en el ámbito de la institución arte y la cultura; sin embargo, la necesidad de asociación de los artistas para relacionarse con el sistema y con el resto de la sociedad “es una constante a lo largo de la historia. Estas formas de organización colectivas ayudan a establecer nexos entre los diferentes artistas (...) Al mismo tiempo, permiten proteger a los creadores frente al sistema, haciéndolos más fuertes e independientes, permitiéndoles canalizar mejor sus necesidades y demandas” (Marín, 2003, pp.128-129).

1.3.3 Colectivos fotográficos: Antecedentes

En la historia de la fotografía han existido colectivos conformados por grupos de fotógrafos unidos por diferentes propósitos, dentro de estos resalto cuatro que por su magnitud e influencia posterior lograron ser proyectos fotográficos paradigmáticos: AIZ (Alemania), FSA (USA), Photo League (USA) y Magnum (USA). Estos proyectos están relacionados a la circulación en publicaciones de corte periodístico y en revistas ilustradas, siendo la excepción la Photo League que también funcionó como un espacio físico para la promoción y exhibición fotográfica.

A. Arbeiter-Illustrierte Zeitung o Periódico Ilustrado Obrero (AIZ)

Fue fundada en 1925 en Alemania por el organizador y político comunista alemán Willi Münzenberg (1889-1940). AIZ nace en una época en la que existe una gran producción de fotoperiodismo liderada por el Berliner Illustrierte Zeitung y el

⁹ Traducción propia del original en inglés.

Munchner Illustrierte Presse. (Frizot, 1998) y se funda con la idea de ser una alternativa a estos periódicos:

En los primeros años, la redacción trabajó con material gráfico de las agencias. Sin embargo, para remediar la escasez de fotografías del mundo proletario, AIZ decidió pedir ayuda y en marzo de 1926 convocó una convocatoria fotográfica entre los lectores (...) La convocatoria tuvo mucha resonancia y finalmente fue el comienzo de la fundación de un movimiento fotográfico amateur proletario: los fotógrafos obreros. En Berlín, AIZ creó una oficina central de fotógrafos obreros aficionados, ya que la redacción de AIZ, reducida desde el punto de vista numérico, no podía encargarse de atender organizativamente a los fotocorresponsales (Stumberger, 2011, p.88).

Así, se inicia la forma de trabajo y la producción fotográfica que caracterizó a AIZ. Posteriormente, sería llamado 'el Movimiento de la Fotografía Obrera' (Museo Reina Sofía, 2011). "El primer grupo Fotógrafo Obrero se fundó en Hamburgo en 1926, y a principios de los años treinta había ya una red internacional que crecía rápidamente, sobre todo en la Unión Soviética." (Evans, Walla y Lundgren, 1992, p.57). AIZ logra ser una revista de publicación semanal muy popular, alcanzando una circulación de medio millón (Frizot, 1998). Años más tarde, Jhon Heartfield comenzó a publicar sus fotomontajes de corte político en la revista, siendo muy famosos los fotomontajes críticos hacia la figura de Adolfo Hitler y el nazismo.

Hacia el año 1933, con Hitler como canciller, los principales promotores y colaboradores de AIZ huyen del país, Münzenberg trasladó la mayor parte de sus actividades a París, mientras Heartfield escapa de Berlín a Praga. Se publicó el último número de AIZ en Berlín el 5 de marzo de 1933, y se comenzó a publicar, ese mismo mes, en Praga.

Aunque siguió utilizando imágenes suministradas por fotógrafos obreros en países no afectados por el nazismo, AIZ pasó a depender en mayor grado aún de las agencias fotográficas comerciales. La forma de extraer significados socialistas de la imagería de las principales agencias devino un problema. Los redactores y diseñadores de AIZ desarrollaron entonces una técnica de montaje que les permitía utilizar fotografías sin

manipular para presentar los mensajes visuales que querían comunicar. Mediante la yuxtaposición tendenciosa de imagen con imagen, o de imagen con texto, AIZ podía despertar instantáneamente en sus lectores la consciencia de los fuertes contrastes entre, digamos, burguesía y proletariado, explotador de la guerra y víctima de la misma (Evans et al, 1992, p.58).

La tirada semanal de AIZ disminuyó considerablemente y en 1935 la revista se renombró *Volks Illustrierte* (VI). Se traslada a Praga y es publicada hasta 1938. (Lemagny, 1988). La importancia de este proyecto consiste en que sienta las bases para “la creación de una iconografía de las clases trabajadoras” (Hoy es Arte, 2011), en el contexto de entreguerras que influirá en la posterioridad. Asimismo, demuestra el poder del uso de las imágenes fotográficas como instrumentos de crítica política.

B. Farm Security Administration (FSA)

El *Farm Security Administration* fue un proyecto fotográfico que se lleva cabo entre 1935 y 1942, encomendado y subvencionado por el estado norteamericano. Se crea como parte de la política del *New Deal* para respaldar mediante la documentación a su programa de los efectos de la “Depresión” sobre la tierra y la mano de obra agrícola (Tagg, 2005). Este proyecto registró la vida en la Norteamérica profunda y rural. Es innegable que las fotografías producidas se editaban bajo estrictos criterios políticos. (Sousa, 2003). Entre los primeros fotógrafos que participaron del proyecto estuvieron Walker Evans, Dorothea Lange, Russell Lee, Ben Shahn, Carl Mydans y Arthur Rothstein. El proyecto fue dirigido por Roy Stryker, quien al no ser fotógrafo, dejó todas las cuestiones técnicas y el estilo visual a decisión de cada uno de los profesionales. Los fotógrafos trabajaban en base a un proyecto y temáticas previamente diseñadas por Stryker y partían hacia los lugares en donde se llevaría a cabo el registro, no sin antes estudiar profundamente la documentación disponible y de discutir la misión a ejecutar (Sousa, 2003). Las fotografías producidas dentro de este proyecto fueron extensamente difundidas en periódicos así como en las revistas

ilustradas de la época como *Life* y *Look*. El trabajo de este grupo de fotógrafos tuvo una gran influencia en el estilo, enfoque y modo de hacer fotografía documental posteriormente, “independientemente de su estatuto de fotógrafos funcionarios, los fotodocumentalistas del FSA consiguieron hacer del proyecto una escuela de foto libre que influenció a grandes revistas” (Sousa, 2003, p.133).

C. Photo League

La Photo League nace en 1936, teniendo como origen la Worker’s Film and Photo League de Nueva York. Los fotógrafos de la Photo League, tanto profesionales como aficionados, realizaban un tipo de fotografía comprometida socialmente. Entre las temáticas sobre las que basaban su trabajo estaba, por ejemplo, los efectos que había causado la Gran Depresión en la ciudad (Van Arragon, 2006). Dentro de sus actividades, la Photo League dedicaba tiempo a dictar clases de fotografía, organizar exposiciones, conferencias producía reportajes fotográficos y administraba el legado de Lewis H. Hine.

A diferencia de la FSA, al no estar atada a una organización gubernamental, las fotografías que producía la Photo League reflejaban el punto de vista y las preocupaciones de los miembros que la integraban. (Van Arragon, 2006). Entre los miembros de este grupo estaban Lewis Hine, Sid Grossman, Walter Rosenblum, Aaron Siskind y Weegee.

En cuanto a la forma de gestionarse y hacer viable sus actividades, la Photo League hereda la sede, la afiliación inicial y la estructura de la Film and Photo League. Pero, la asociación no contaba con una fuente de financiación externa. De esta manera, dependía por completo de las cuotas de los socios y de las matrículas que se pagaban para cubrir los gastos que implicaba el desarrollo de sus actividades (Tucker, 2011).

Por otro lado, la organización de la League “nunca llegó hasta el extremo de que las tareas específicas fueran privilegios exclusivos, ni siquiera aquellas desempeñadas durante un largo período de tiempo por la misma persona”

(Tucker, 2011, p.336). Esto demuestra la apertura del grupo para asumir o delegar tareas entre sus miembros.

Una de las preocupaciones principales de la Photo League era hacer llegar sus proyectos fotográficos a un público más amplio, los medios que usaron para la circulación de sus imágenes fue la publicación en revistas así como las exposiciones que ellos organizaban. Sin embargo, “la League nunca consiguió actuar como una agencia fotográfica que suministrara fotografías de producción propia a la prensa (...) A pesar del escaso poder de convocatoria de las exposiciones que organizaba la League, el programa de exposiciones era un medio más eficaz que las publicaciones para dar a conocer la obra de los socios” (Tucker, 2011, p.338). Esta agrupación finaliza sus actividades en 1951.

C. Magnum

Una de las agrupaciones fotográficas más representativas de la historia es *Magnum*, fundada en 1947 por cuatro fotógrafos provenientes de diversos países y contextos, estos fueron Robert Capa (Hungría), David Seymour (Polonia), Henri Cartier Bresson (Francia) y George Rodger (Inglaterra). La singularidad de Magnum radicaba en que, a diferencia de una agencia fotográfica tradicional donde se trabaja bajo la dirección de otros, los mismos fotógrafos eran los dueños de la agencia y podían establecer sus propios criterios acerca de la forma de trabajo, producción y distribución de sus imágenes. “Por primera vez, un grupo de autores fotógrafos exigió no sólo la propiedad de los negativos sino también el derecho a la firma, el derecho al control de la edición de su trabajo a escala internacional y tener tiempo para trabajar en los proyectos fotográficos que frecuentemente serían propuestos por ellos mismos” (Sousa, 2003, pp. 164-165). De esta manera, Magnum logró lo que muchos otros fotógrafos aspiraban tener en cuanto a la autonomía de su trabajo. “Magnum es, tal vez, la más mítica de las agencias fotográficas por la calidad fotográfica, por la fotografía de autor, por la integridad moral y humanista de sus fotógrafos y fotografías, y por un espíritu que roza la anarquía” (Sousa, 2003, p.166). Por Magnum han pasado muchos de los

fotógrafos más reconocidos internacionalmente, algunos de ellos son: Werner Bischof, Ernst Haas y Gisele Freund quienes unieron a la agencia en 1949; entre 1951 y 1958 ingresaron, entre otros, Eve Arnold, Eric Hartmann, Erich Lessing, Denis Stock, Elliot Erwitt, Rene Burri y Cornell Capa; más tarde se asociaron a la agencia: Don McCullin, James Nachtwey, Eugene Richards, Susan Meiselas, Sebastiao Salgado, Miguel Rio Branco, Alex Webb, y Martín Parr, por nombrar algunos.

Actualmente, Magnum tiene oficinas en Nueva York, Londres, Paris y Tokyo. Sus imágenes son distribuidas en prensa, revistas, publicidad, televisión, galerías y museos en todo el mundo. Cada año llevan a cabo una reunión en donde discuten asuntos internos como la selección y nominación de nuevos miembros para la agencia.

1.3.4 Colectivos fotográficos en el Perú

A. Asociación Cultural y foto galería Secuencia

Desde la década del setenta, existe un hito que marca la entrada de la fotografía que se hace en Lima al modernismo que se desarrollaba en Norteamérica. Esto es la apertura de la Foto Galería Secuencia. La Asociación Cultural Secuencia fue fundada en 1976 por fotógrafos entre los cuales figuraban Guillermo Hare, Fernando La Rosa, Javier Silva, Mariella Agois, Roberto Fantozzi, Mario Montalbetti, Alberto Jara, entre otros. Al año siguiente, se abrió la Secuencia Foto Galería. Esta fue la primera sala dedicada exclusivamente a la exposición de la obra fotográfica en Lima. Fue sede de exposiciones tanto de fotografía contemporánea como histórica y exhibió el trabajo de fotógrafos nacionales y extranjeros. Fernando La Rosa y Billy Hare, que habían participado en el año 1973 de un taller grupal de fotografía con el norteamericano Minor White en la ciudad de Huaraz, introdujeron la concepción modernista americana de la fotografía al panorama limeño. “Para White era importante la definición de la

imagen fotográfica como símbolo o metáfora (...) ve a la fotografía como medio de expresión personal”(Majluf y Villacorta, 1997, p.19). En este contexto, nació la agrupación Secuencia, que la fotografía modernista en el Perú.

La Asociación Cultural y la Foto Galería Secuencia fueron creadas con los siguientes fines: exhibir los trabajos de fotógrafos consagrados nacionales y extranjeros, revalorar la fotografía como forma creativa, y fomentar la discusión y análisis entorno a la fotografía mediante la reflexión en charlas y paneles con invitados especialistas (Majluf, 2006). A pesar de la disolución de esta asociación y galería en 1980, Secuencia sentó las bases en el Perú para generar un espacio a la figura del fotógrafo-artista. Cabe decir, que en la actualidad, esa figura, influenciada por la straight photography norteamericana, ha sido superada, generándose nuevas propuestas fotográficas cuyos planteamientos son diferentes a los expresados en aquella época.

B. Interfoto

Interfoto surge a finales de la década de los setenta, como respuesta al cierre de los medios de expresión y otras restricciones impuestas a la libertad de prensa por el gobierno militar, sus imágenes son publicadas en la revista *Amauta* entre 1978 y 1980 (Majluf y Villacorta, 1997). Se presentan bajo el nombre de *Interfoto*, a modo de agencia fotográfica, con fines de protección para ocultar sus firmas individuales. Realizan fotografía de movilización política. En esta propuesta participaron fotógrafos entre los que estuvieron Carmen Barrantes, Gilberto Hume, Ernesto Jiménez y María Cecilia Piazza, Luis García, entre otros. Hasta la fecha, este colectivo no ha sido investigado en profundidad.

C. Taller de Fotografía Social (TAFOS)

Entre las iniciativas de fotografía colectiva en el Perú, se encuentran los proyectos de fotografía social Talleres de Fotografía Social (TAFOS) y Ojos Propios. El primero de ellos, TAFOS, fue fundado por Thomas Müller en 1986, teniendo como contexto el conflicto armado interno que azotaba el país. En estos talleres se

capacitaba a los pobladores cuyo como objetivo “que cada comunidad o grupo social esté en capacidad de generar su propia representación”. (Majluf y Villacorta, 1997, p. 26). Las fotografías generadas en estos talleres no estaban dirigidas para su difusión en medios masivos, sino que se exhibían localmente dentro del entorno en el que se producían. Actualmente, las imágenes de TAFOS forman parte de un archivo y constituyen una fuente de gran valor histórico.

D. Ojos Propios

Ojos propios es una agrupación que lleva a cabo talleres de fotografía social similar a TAFOS. Se fundó bajo la dirección de Andrés Longui. Actualmente, se encuentra activa; brinda talleres, organiza exposiciones y administra su archivo fotográfico. En el 2009, editan una revista gratuita de fotografía bajo el mismo nombre con la intención de difundir la producción de fotógrafos peruanos.

1.3.5 Los colectivos fotográficos en la actualidad.

En la actualidad, “los colectivos fotográficos constituyen uno de los fenómenos contemporáneos que se vienen desarrollando con fuerza en el panorama internacional y que empiezan a surgir en el contexto iberoamericano” (Carreras, 2010, p.287).

Los colectivos fotográficos actuales, dado que son agrupaciones independientes, tienen características diversas y complejas. Se distinguen uno de otros por varios factores; sin embargo, tratando de reunir algunas características en común, se encuentran dos tipos diferenciados: aquellos que están formados por fotógrafos profesionales, cuyos miembros son fotoperiodistas y/o fotógrafos documentales, muchos de los cuáles trabajan a la par para medios impresos. Algunos ejemplos de estos colectivos son Transit-Photo¹⁰ (Francia), NOPHOTO¹¹ (España), Cooperativa Sub¹² (Argentina) y varios más, siendo este tipo de colectivo el más

¹⁰ www.transit-photo.com/

¹¹ www.nophoto.org/

¹² www.sub.coop/es/quienes-somos

numeroso, la mayoría de participantes de los primeros dos encuentros de colectivos (E.C.O.) están dentro de esta categoría. En la segunda categoría, se encuentran los colectivos de fotografía social, “que se generan como plataforma para el acceso a la dignidad individual desde la autorrepresentación. Tales colectivos suelen formarse en los estratos sociales más humildes y desfavorecidos, aquellos que siempre han sido sujetos de representaciones en las que la miseria y la precariedad son las protagonistas” (Carreras, 2010, p.284). En estos colectivos, se entrena a una comunidad mediante talleres fotográficos para que generen y debatan sobre sus propias representaciones. Ejemplos de ello son El Taller fotográfico de Guelatao (México) y TAFOS (Perú).

Existen muchos colectivos fotográficos más que reúnen características muy particulares lo que los hace muy difíciles de clasificar. Algunos están conformados por fotógrafos amateurs, que tienen la iniciativa de explorar determinadas técnicas o temáticas. Su forma de trabajo es bastante libre. Otros nacen como escuela abierta de fotografía con la intención de enseñar y brindar talleres así como de crear un espacio para exponer y compartir estas imágenes, aquí podemos encontrar al colectivo ONG, Organización Nelson Garrido (Venezuela) y a Proyecto Ciudad compartida (Venezuela).

Si bien existen distintas clases de colectivos fotográficos, todas estas propuestas pretenden abarcar la fotografía desde una perspectiva que va más allá del fotógrafo-autor, generando nuevas dinámicas que priorizan el proceso de trabajo en conjunto.

A. Organización y gestión de los colectivos fotográficos

La formación de colectivos fotográficos responde a necesidades y expectativas particulares de sus fundadores. El crítico y curador Alejandro Castellote (2010) concluye lo siguiente:

Su naturaleza varía en función del contexto en el que se forman. No existe en mi opinión una estructura paradigmática que sirva de referente universal, a pesar de que la agencia

Magnum ha ostentado y ostenta esa categoría para muchos fotógrafos. Ni siquiera se puede afirmar que el ámbito de actuación de los colectivos deba constreñirse a la fotografía documental, ni que sus fuentes de financiación deban limitarse exclusivamente a la venta de imágenes (p.280).

En cuanto a la financiación para llevar a cabo los trabajos realizados, cada colectivo adopta un sistema diferente acorde con los objetivos de su formación. Un ejemplo de ello lo representan los colectivos *No photo* y *Sub*:

No Photo en España y *Sub* en Argentina ilustran dos polos bien diferenciados del espectro profesional al que pertenecen. El primero tiene una actividad mínima publicando en medios periodísticos y obtiene una buena parte de su financiación a través de instituciones públicas españolas o programas de patrocinio cultural puestos en marcha por empresas privadas (...) Por su parte la cooperativa *Sub* centra su actividad en la publicación de reportajes (...), vinculados con el activismo social y político que inspiró la formación del colectivo. Sus vías de financiación provienen de la venta de fotografías o ensayos fotográficos, utilizando la red de internet como plataforma de difusión y comercialización de sus producciones (Castellote, 2010, p.280).

Por otro lado, existen otro tipo de colectivos dedicados a la fotografía como ONG, Organización Nelson Garrido (ONG) de Venezuela. Ellos funcionan como un espacio cultural autogestionado que brinda cursos y talleres, un espacio abierto para todo tipo de propuestas en fotografía. El colectivo cuenta, en una entrevista con Claudi Carreras, cómo gestionan el proyecto:

La idea de la escuela de fotografía surgió de la comprobación, año tras año, de que la burocracia es una cosa seria y no conoce dedicaciones, intensidades, mucho menos exigencias y deseos (...) Organizamos exposiciones sin tema, en las que cada artista expone, simplemente, lo que está haciendo. No se vende nada, no se representa a nadie, no somos galería, ni curadores (...) solamente ofrecemos la posibilidad de dialogar con un público ávido de ver, preguntar e interactuar verdaderamente con las propuestas y sus autores (Carreras, 2010, p.342).

B. Los procesos de creación y la autoría colectiva: El caso del colectivo *Cia de Foto*

Cia de Foto es un colectivo fotográfico formado el 2003, en Sao Paulo, Brasil. Entre sus principales miembros se encuentran los fotógrafos Rafael Jacinto, Pio Figueroa, João Kehl y Carol Lopes. La importancia de este colectivo, que es mencionado como referente por otros colectivos, radica en la forma cómo adoptaron el trabajo de creación colectiva y por tanto la autoría grupal desde el inicio de su formación. En una entrevista para el portal cultural *La Selecta*, dos de sus miembros explican su modelo de trabajo:

Creemos que el proyecto es más importante que todo, qué tanto importa si el crédito es de Rafael o mío. La fotografía que producimos se genera en un proceso, tenemos etapas muy bien definidas: discutimos las ideas, buscamos referencias, fotografiamos, editamos, hacemos la postproducción y presentamos con una intención. Este trabajo es realizado por ocho personas, por un equipo. Entonces no hay porqué firmar individualmente. Intentamos dar valor a cada etapa como al acto fotográfico. Para nosotros no hay otra posibilidad que firmar como grupo (Echevarría, 2009, párr.31).

De esta manera, *Cia de foto* construye una forma de trabajo fotográfico colectivo que será paradigmático para muchos otros:

Cia de Foto no inventó el formato de los colectivos pero, para que su actuación pudiese ser comprendida, necesitó construir un espacio de tránsito entre personajes e instituciones que interactuaban muy poco entre ellos (...) en Brasil surgieron o adquirieron fuerza otros colectivos que establecieron un diálogo con *Cia de foto*. Otros grupos consolidados adquirieron un nuevo significado a través de esta noción de colectivo que, cada vez más comenzaba a tener sentido para la fotografía (Entler, 2011, p.2).

Este colectivo trabaja en tres áreas de la fotografía, desarrollan proyectos ligados al fotoperiodismo y la fotografía documental. Por otro lado, realizan fotografías ligadas al arte pensadas para ser exhibidas en salas de exposiciones. Por último, producen fotografía publicitaria. Joao Kehl, describe su forma de trabajar en cada ámbito:

Al principio empezamos como fotoperiodistas o fotodocumentalistas, esa fue nuestra escuela, la parte comercial fue una necesidad. El contacto con el mundo del arte fue muy importante porque es un universo que tiene menos preconcepciones de los que se encuentran en el mundo del fotodocumentalismo o de la misma fotografía comercial; había mucha resistencia del mercado publicitario, editorial y del periodismo por el hecho de trabajar como grupo y eso en el mundo del arte no existe, entonces fuimos aceptados más fácilmente por ser colectivo (Echevarría, 2009, párr.4).

Entre los proyectos más destacados del colectivo se encuentran los siguientes: "Caixa de Sapato", un proyecto que inician en el 2008, se trata de registros sacados de la vida cotidiana de los integrantes del colectivo, donde se pueden ver una serie de escenas familiares e íntimas.

En el ámbito del fotoperiodismo, se puede mencionar, la realización de un reportaje que hicieron sobre las elecciones en Brasil en la que los tres miembros del colectivo siguieron durante la campaña a una de las candidatas. Uno de ellos iba con el grupo de reporteros de otros medios y tomaba sus fotografías, los otros dos miembros del colectivo se ubicaron fuera del grupo de reporteros, con las cámaras sincronizadas para disparar al mismo momento. De esta manera, se obtuvo tres puntos de vista diferentes de la misma escena. Al final, el colectivo mostró un tríptico con la imagen de la candidata rodeada de seguidores, junto a las fotos de los otros dos puntos de vista donde se podía ver "que el grupo que rodeaba a la candidata eran tan solo unas pocas personas puestas por el partido para escenificar ante los reporteros el apoyo social del que disponía" (Castellote, 2010, p.283).

De acuerdo a Castellote (2010), "la dilución de las identidades sí sirve aquí como instrumento para realizar un cambio significativo en el lenguaje habitual del fotoperiodismo. El uso del tríptico se convierte en una propuesta para tratar al espectador como un ser visualmente inteligente" (p.283). El tema de la omisión de identidades de los fotógrafos dentro de un colectivo que propone Cia de Foto se presenta potencialmente útil para generar dinámicas de trabajo que permitan la

creación de proyectos fotográficos que funcionen bajo nuevos códigos no explotados hasta ahora en fotografía.

1.3.6 ¿Qué define a un colectivo?: Comparación entre la tradición de colectivos fotográficos en el siglo XX y la definición actual

Los colectivos fotográficos descritos a lo largo de este capítulo difieren en cuanto al tipo de proyectos como a las formas de trabajo que desarrollan. Por ejemplo, si mencionamos colectivos de la década de los años veinte como AIZ en Alemania, este surge a partir de la necesidad de generar imágenes dentro del contexto obrero, por tanto se agrupan las personas vinculadas al mismo, y se convierten en los fotógrafos que proveen imágenes dirigidas a la publicación impresa AIZ. Este modelo es imitado en otros países de Europa, donde se generan nuevos grupos con una dinámica de producción fotográfica similar y que surgen a partir de las mismas necesidades de la época. En el caso actual, un colectivo que ha tenido influencia de este modelo es TAFOS. Este desarrolla talleres de fotografía social en Perú, que surgen con la intención de capacitar en fotografía a pobladores para que puedan generar su propia representación del contexto en el que viven.

Por otro lado, se ha mencionado a la agrupación FSA, el cual nace en los años treinta en Estados Unidos. En este caso, se trata de una iniciativa del gobierno que reúne a un grupo de fotógrafos para generar una especie de propaganda de cómo se llevan a cabo los planes de gobierno en el ámbito rural. Este no es un caso paradigmático de un colectivo fotográfico formado bajo iniciativa propia de sus integrantes. Además, los fotógrafos de FSA no contaban con libertad absoluta para mostrar un punto de vista de autor, ya que sus fotografías pasaban por el filtro de un editor externo. A pesar de ello, se considera que los fotógrafos del FSA aportaron una estética y modo de trabajo para hacer fotografía documental que influyó en generaciones posteriores de fotógrafos. El trabajo colaborativo que se dio entre los fotógrafos para realizar este proyecto lo sitúa como un referente para los colectivos fotográficos.

Por otra parte, en la década de los treinta y cuarenta tenemos colectivos como la Photo League, que nace como una organización para el intercambio y discusión sobre el medio fotográfico como tal. Dentro de sus actividades se encuentra la enseñanza de cursos y talleres de fotografía abiertos al público (su financiamiento provenía de estas labores). Asimismo, desarrollan exposiciones fotográficas dentro de su espacio. En el caso peruano, a finales de la década del setenta, podemos encontrar otro colectivo con un modelo de trabajo similar, la Fotogalería Secuencia, que nace como espacio de exposición y fomenta la discusión de fotografía en el medio peruano de la época. Un caso actual de este modelo de colectivo es la Organización Nelson Garrido en Venezuela (citado anteriormente¹³), que funciona bajo motivaciones parecidas.

Por último, está el colectivo Magnum, quienes proponen un modelo de agencia fotográfica en el que los fotógrafos-autores toman las riendas de su trabajo, liberándose de editores impuestos por un periódico. En este caso, se forman ya como una empresa privada y tienen absoluta libertad y control sobre su producción y la distribución de sus imágenes. Muchos de los colectivos fotográficos que existen en la actualidad, formados por fotógrafos profesionales siguen un modelo similar al de Magnum adaptado a sus necesidades específicas como la Cooperativa Sub, en Argentina. Sin embargo, otros como Cia de Foto han ampliado el espectro de su actividad más allá del fotoperiodismo, produciendo imágenes ligadas al arte que circulan en las salas de exhibición de galerías. Además, han incorporado la firma de grupo, donde la autoría individual y la figura de un fotógrafo-autor se pierden para dar paso al proyecto como protagonista. Este modelo de trabajo en la actualidad es seguido por muchos otros colectivos fotográficos europeos y latinoamericanos.

Existe un espectro de agrupaciones fotográficas con características muy diferentes. Entonces, ¿qué define a un colectivo fotográfico? Lo cierto es que no existe una respuesta absoluta. Los proyectos grupales en torno a la fotografía que

¹³ Ver página 51 de esta tesis.

se han ido formando a lo largo del tiempo constituyen los antecedentes de lo que es y puede llegar a ser un “colectivo fotográfico”, el cual quizá sea un término muy general para describir lo que cada uno de estos proyectos fotográficos grupales representó. Como se ha señalado, existe un rango de posibilidades de acción y organización que los colectivos fotográficos pueden desarrollar o adoptar, por tanto cada agrupación va a decidir, a partir de este espectro, cuál será la dirección de su actividad fotográfica. Por otro lado, sí se pueden mencionar algunas de las características que definen a los colectivos fotográficos que son objeto de estudio de esta tesis; en primer lugar, estos nacen como proyectos en conjunto a partir de las inquietudes (ya sea creativas, de libre expresión, económicas, etc.) de sus integrantes, por tanto actúan con libertad de decisión sobre todo lo referente a su agrupación. Además, la cantidad de integrantes es reducida (menos de diez personas) y cada uno de ellos participa creativamente del proyecto. En cuanto a la temática de sus fotografías, parten de la fotografía documental; sin embargo, cada colectivo tiene una propuesta o una mirada muy abierta a la experimentación y no restringen sus imágenes a seguir los códigos de un solo género.



CAPÍTULO II

Los Colectivos fotográficos *Supay*, *Versus* y *Limafotolibre*



El presente capítulo pretende dar a conocer características generales acerca de los colectivos fotográficos estudiados, a partir de la información recogida de entrevistas realizadas a algunos de sus miembros. Se describen aspectos como la trayectoria de sus integrantes, el origen de su formación como colectivos y sus principales objetivos. Así, en (2.1), se elabora una reseña sobre el colectivo *Supay Fotos*. En (2.2), se introduce al colectivo *Versus Photo*. En (2.3), se presenta al colectivo *Limafotolibre*.

2.1 Colectivo *Supay Fotos*

El colectivo fotográfico *Supay*¹⁴ nace en Lima el año 2007. En la actualidad, está conformado por seis fotógrafos peruanos: Max Cabello (1974), Marco Garro (1981), Giancarlo Shibayama (1979), Roberto Cáceres (1973), Ernesto Benavides (1979) y Adrián Portugal (1977).

El primero de ellos, Max Cabello, es comunicador egresado de la Universidad de Lima. Actualmente, trabaja como colaborador especializado en fotografía para medios peruanos como El Comercio y medios internacionales como France Presse y EFE. A lo largo de su carrera individual, ha recibido premios importantes en los concursos del Photographic Museum of Humanity, POYI Latinoamérica y el Premio Nacional Eugene Courret otorgado anualmente a los mejores trabajos fotográficos documentales y periodísticos peruanos. Otro de los integrantes, Roberto Cáceres, ha trabajado como fotógrafo para publicaciones locales como Etiqueta Negra, Caretas, Somos y Cosas y para medios extranjeros como Gatopardo, Zmala y France-Press. En su carrera individual, ha participado de talleres internacionales y ha ganado premios importantes en los concursos Eugene Courret (2010) y el Salón Nacional de la Fotografía ICPNA (2012).

Marco Garro es egresado de la Universidad de Lima con especialidad en cinematografía. Garro se especializó en fotografía llevando talleres en el Centro internacional de la Fotografía (ICP), Nueva York. Además, ha sido becario de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano para llevar talleres en El Salvador y Colombia. Dentro de su carrera ha sido nominado para premios como el All-roads de la National Geographic Foundation (2011). Garro ha trabajado, al igual que otros miembros de *Supay*, como fotógrafo para medios locales como El Comercio, Peru 21, Etiqueta Negra, Cosas, Revista Poder. También se ha desempeñado como editor de fotografía en revistas peruanas. En cuanto a medios extranjeros,

¹⁴ A partir de ahora se usará el nombre abreviado *Supay* para referirse al colectivo *Supay Fotos*.

Garro ha colaborado con la Agencia France- Presse (AFP), Zmala, Le Monde (Francia), La Tercera (Chile), Wall Street Journal (USA), Altair (España), Private (Italia) y Financial Times (UK). Asimismo ha contribuido con el Banco de imágenes Gettyimages Latinoamérica.

Adrián Portugal es comunicador egresado de la Pontificia Universidad Católica de Lima. Se ha especializado en fotografía y video documental. Ha realizado un Master de creación Documental en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Su gusto por la fotografía se desarrolló desde muy joven: “Tomo fotos desde que estaba en el colegio. Un profesor del ‘cole’ nos enseñó foto a un grupo de amigos, en tercero de media” (Portugal, 2014). Ha trabajado como fotógrafo para prensa y, actualmente, se dedica a desarrollar proyectos independientes. Además, ha realizado dos exposiciones individuales de sus trabajos fotográficos: “Estuve en prensa unos cinco años. Ahí, en medio, empecé a hacer temas propios así” (Portugal, 2014). Entre los premios que ha recibido en su carrera individual están el concurso Pasaporte para un artista (2006) y el Salón Nacional de la Fotografía ICPNA (2014). Portugal ha publicado sus imágenes en medios extranjeros como New Yorker, VICE, GEO Francia, In, Etiqueta Negra, El sueño de la razón y The Guardian.

Giancarlo Shibayama es comunicador con especialidad en cinematografía de la Universidad de Lima. Actualmente, trabaja como fotógrafo en el diario El Comercio. Se desempeña como editor fotográfico y realiza proyectos audiovisuales. Se incorpora al colectivo el año 2009. Al igual que Marco Garro, ha sido becario de la Fundación del Nuevo Periodismo Iberoamericano. Dentro de sus carrera individual. Sus trabajos han sido seleccionados para el Festival Photo España (2009) y para la sección *Coup de coeur* de *Visa pour l'image*, Francia (2009).

Por último, Ernesto Benavides es comunicador egresado de la Universidad de Lima. Ha trabajado como fotógrafo para medios extranjeros como France- Presse (AFP) y publicaciones, entre las que figuran, “Brand eins”, “Le Monde”, “El País”, “Private”, “6Mois” y “Gatopardo”. Sus trabajos fotográficos individuales le han valido varias distinciones en concursos internacionales como el Picture of the Year Internacional (POYI), el All Roads Photography Program de la National Geographic y el premio en fotografía otorgado por el la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP).

Supay, como puede apreciarse, es un colectivo cuyos integrantes cuentan con gran experiencia en el campo profesional de la fotografía documental y de prensa. Todos sus integrantes, comunicadores de profesión, trabajan en medios de prensa y en publicaciones tanto nacionales como extranjeras. Al inicio de su formación, *Supay* ha tenido variaciones en los integrantes que lo conforman. Sobre los fotógrafos que han pasado por el colectivo, Adrián Portugal comenta lo siguiente: “Estábamos Max, Roberto Cáceres, Paco Chuquiure y yo. De ahí, entró Malú Cabellos y en algún momento se fue ella y se fue Paco y entraron los que están ahora Marco, Giancarlo Shibayama y Ernesto Benavides. Finalmente, son seis los integrantes actuales del colectivo.

La historia de *Supay* comienza cuando los cuatro fotógrafos que inician el colectivo trabajaban juntos para la cadena de periódicos EPENSA. Adrián cuenta:

En los tiempos (libres), en los que estábamos en las computadoras, mostrábamos nuestros reportajes, o sea, nuestros trabajos personales (...) como para criticarnos, para editar, para ayudarnos a seleccionar. Entonces, conocíamos el trabajo de los demás. Y, un par de veces, había pasado que, por ejemplo, a Roberto, sus temas propios los había

planteado para que se publiquen en el periódico y se los habían negado (...) No tenían interés en los temas que nos gustaban a nosotros (Portugal, 2014, E)¹⁵.

La formación del colectivo *Supay* se origina a partir de la inquietud y disconformidad de un grupo de jóvenes comunicadores egresados que encontraron en la fotografía un campo profesional de aplicación y una experiencia de vida. Decidieron buscar otro tipo de espacios que permitan mayor diálogo alrededor de sus propuestas fotográficas, los cuales no encuentran en la empresa periodística. Max Cabello, integrante del colectivo, cuenta acerca de esto lo siguiente:

Había un interés de nosotros por producir historias fotográficas (...) La casa editorial en la que estábamos (EPENSA) no tenía tanta cabida para ese tipo de producción (...) Entonces, teníamos en algunos casos historias que no se habían publicado y no se iban a publicar. Entonces estuvo el problema de ubicar un espacio ideal hecho por fotógrafos para intentar publicar en otros medios, para intentar publicar afuera, digamos. Mi intención inicial era esa, tratar de publicar más y que esa se convirtiera en una plataforma para publicaciones fuera del Perú incluso. Eso era algo que estaba claro desde el comienzo. Digamos, esa fue la idea (Cabello, 2013, E).

Por tanto, la publicación del material que cada uno realiza independientemente y con un lenguaje fotográfico personal es lo que impulsa en principio la agrupación de estos fotógrafos. Sin embargo, no se unen como grupo formalmente hasta que, según cuenta Adrián Portugal, esta situación coincide con un viaje que Max Cabello realiza a Perpignan, en Francia, como parte del premio por haber ganado el concurso nacional de fotoperiodismo, Eugene Courret. Allí, asiste al festival Visa Pour L'image, donde conoce una sección de colectivos fotográficos, conoce a algunos de los miembros de estos colectivos y su forma de trabajo. Entonces, él regresa manifestando lo siguiente: "Con ese modelo vino, con esa idea y nos lo

¹⁵ Esta cita proviene de un conjunto de entrevistas (cuyas características han sido expuestas en el marco metodológico) realizadas a los miembros de los colectivos estudiados en esta investigación. A partir de ahora, cada vez que se cite una entrevista de este tipo, se presentará de la siguiente forma: Apellido del entrevistado, año de la entrevista, E).

planteo a los que parábamos juntos, a los que nos juntábamos para ver nuestro trabajo” (Portugal, 2014, E).

A propósito del surgimiento del colectivo, Max tiene la inquietud acerca de cómo otros fotógrafos tanto peruanos como extranjeros concuerdan o tienen las mismas inquietudes de *Supay* y por qué es que se forman los colectivos:

La mayoría es eso. La mayoría son amigos, por ejemplo, “Aleph” (colectivo fotográfico peruano) son amigos. Son tres básicamente. Son de La República. Es decir, yo hasta cierto punto me pregunto qué hubiera pasado si nosotros hubiéramos estado en El Comercio, digamos, con una mejor visibilidad que te pueda dar el periódico ‘¿habría surgido un colectivo?’ No sé, a mí me gustaría saber si hay esta disconformidad o esas ansias de mostrar fuera o de no tener de alguna forma patria, digamos, un lugar que te acoja. El problema es, básicamente, el mismo, visibilidad (Cabello, 2013, E).

Cuando se forma el colectivo, los principales objetivos están dirigidos hacia la búsqueda de medios, ya se publicaciones o exposiciones donde poder exhibir las series fotográficas que cada uno de los miembros tenía en ese momento.

Por otro lado, el tipo de fotografía que el colectivo trabaja es de corte documental, con temáticas vinculadas al contexto social peruano, cuentan historias a través de sus imágenes, tanto de Lima como de diferentes partes del país. Su fotografía si bien es documental, ya que retrata escenas de la vida real. Se caracteriza por tener un carácter subjetivo, en donde se busca generar imágenes que puedan transmitir ambigüedad en sus significados, prestándose a múltiples lecturas. El colectivo enuncia como objetivo “dar a conocer las historias y personajes que nos cautivan, que crean sus propios mundos, gente que persigue un sueño y trata de construirlo a su manera. En una sociedad llena de violencia y belleza como la peruana, encontramos valioso lo que estas personas nos transmiten. Por eso queremos compartirlo con los demás, esforzándonos en dar un punto de vista propio: honesto y subjetivo a la vez” (Ojos propios, 2014)¹⁶.

¹⁶ La página web de la organización *Ojos propios* contiene descripciones de diversos fotógrafos peruanos; entre ellos, el colectivo *Supay*.

2.2 Colectivo *Versus Photo*

El colectivo fotográfico *Versus*¹⁷ se formó en Lima el año 2009. Sus integrantes son Musuk Nolte (1988), Gihan Tubbeh (1984) y Renzo Giraldo (1976).

Musuk Nolte es un fotógrafo nacido en México de nacionalidad peruana. Estudió fotografía en el Centro de la imagen de Lima junto a Gihan Tubbeh. Nolte ha expuesto individualmente su trabajo por diferentes países. Además, ha participado de concursos en los que ha recibido reconocimientos importantes como el premio nacional de fotografía documental Eugene Courret, el concurso de Fotografía humanitaria Juan Bartolomé (España), y POYI en la categoría de retrato Poyi LA y el premio a la excelencia Poyi LA.

Gihan Tubbeh estudió comunicación audiovisual por tres años en la Universidad de Lima y luego estudió fotografía en el Centro de la Imagen de Lima. Ha participado de exposiciones de su trabajo individual en diversos países y ha participado en concursos en los que ha recibido importantes reconocimientos como el World Press Photo (2010) en la categoría *Vida cotidiana* y el POYI (Picture of the Year International).

Renzo Giraldo es comunicador. Ingresó a la Universidad de Lima con la intención de hacer cine pero terminó fascinado por la fotografía. Empezó trabajando como fotógrafo en EPENSA, donde despertó su interés por la fotografía, conociendo la ciudad a través del lente de su cámara. Posteriormente, se une a El Comercio y la revista Somos, donde empieza a comprometerse más con el periodismo y la denuncia social pero lo que más le interesa es contar historias a través de sus imágenes. Además, ha publicado y expuesto su trabajo en medios extranjeros, es colaborador para Getty Images Latinoamérica. Actualmente, desempeña su labor fotográfica como freelance. Giraldo ha ganado los concursos Eugene Courret, el Premio Rumbos y el Premio Fotoperiodismo Padre Urias. Además de la fotografía, Giraldo trabaja en soportes de video habiendo dirigido un documental.

¹⁷ A partir de ahora, se usará el nombre abreviado *Versus* para referirse al colectivo *Versus Photo*.

Tubbeh y Nolte, quienes estudiaron juntos fotografía en el Centro de la imagen, tienen la idea de integrarse como colectivo. Para ello, se contactaron a Renzo Giraldo, a quien consideraban “un referente respecto a los fotógrafos de ese momento” (Nolte, 2013, E). Musuk Nolte comenta acerca de su motivación para integrar el colectivo: “Me interesaba poder trabajar con dos fotógrafos con los que tenía una afinidad estética, así como una idea similar de qué tipos de temas y proyectos hacer” (Nolte, 2013, E).

De la misma manera, Renzo Giraldo manifiesta que “había cierta identificación” con los trabajos tanto de Musuk como Gihan: “De hecho, yo cuando veía, por ejemplo, las fotos de Musuk y Gihan (...) me gustaban bastante y, de alguna manera, me identificaba o sentía que algo tenía de símil con ellos. No me pasaba con el resto” (Giraldo, 2014, E).

“Musuk le pasa la voz a Gihan, y me pasa la voz a mí. Entonces, decimos ‘vamos a hacer algo colectivo’, porque ahí empezó esta tendencia, pero más en el extranjero, de hacer trabajos colectivos (...) Entonces, creo que al final hubo varias cosas que coincidieron, pero creo que lo que nos hizo juntarnos fue, al final, que nos identificábamos con el lenguaje y con los temas en común” (Giraldo, 2014, E).

Sobre la proyección del colectivo a largo plazo, Musuk cuenta que le gustaría que tengan una presencia más sólida en el Perú: “Publicar un libro con el trabajo que han venido realizando en estos años¹⁸ y asistir con más frecuencia a festivales para compartir su trabajo” (Nolte, 2013, E). Asimismo, Renzo expresa que aunque no sabe en qué pueda devenir el colectivo, lo mejor es seguir avanzando y consolidándose con cada proyecto culminado: “No sé, en un momento, de repente, devenimos en algo más como de humor, no sé. Sería paja que no todo sea tan cargado, sino también sea una cosa que sea un cague de risa o un

¹⁸ A la fecha de la entrevista (2013) con Musuk Nolte, esos eran los planes. Actualmente (2015), el colectivo ha publicado un libro fotográfico llamado *Flor de Toé*. Sobre los contenidos de este libro ver la página 110 de esta tesis.

absurdo, lo que sea, en realidad. La cosa es que lo sientas y lo puedas contar” (Giraldo, 2014, E).

Entonces, sobre los tipos de proyecto y temáticas que abordan el colectivo *Versus*, se puede decir que se interesan por aquello que pueda ir acorde con esa afinidad estética que pueden sentir hacia el desarrollo de alguna temática. Giraldo, por ejemplo, dice que siempre tiene presente la idea de una narración al haber trabajado en fotoperiodismo; sin embargo, se cansó de “esta suerte de objetividad que siempre te pide el periódico. Entonces, me dan ganas como de romper un poco eso y bueno, justamente, *Versus* cae perfectamente en eso porque lo que nosotros hacemos es como esta suerte de documental ficcionado, mezclado mucho con la fantasía” (Giraldo, 2014, E). Por otro lado, afirma que “los temas pueden ser lo que sea. De alguna manera, si a mí me encarga alguien un trabajo y yo siento que es pertinente hacerlo con *Versus*, le voy a pasar la voz a ellos para ver si es posible hacerlo entre los tres, sino lo voy a trabajar yo solo. Lo mismo pasa con ellos. Creo que se basaba más en una forma de mirar e inclusive en una forma estética que, necesariamente, dé contenido” (Giraldo, 2014, E).

2.3 Colectivo *Limafotolibre*

El colectivo fotográfico *Limafotolibre* se forma en el año 2006. Ahora, está conformado por cuatro integrantes: Bruno Guerra, José Vidal, Pool Olórtiga y Clemente Gallard. Cada uno de ellos firma sus imágenes bajo un alias: “Tunchi”, “Oe”, “Fokus” y “Petituars”, respectivamente.

Según cuenta “Petituars”, uno de los miembros del colectivo, “los fundadores (de *Limafotolibre*) son ‘Tunch’ y ‘Oe. ‘Fokus’ llega algunos meses después y luego llega Carlos. Él se salió entre el 2009-2010. Yo entro en el 2010” (Gallard, 2014, E).

Bruno Guerra, miembro del colectivo, estudió diseño gráfico, luego de llevar un curso de fotografía análoga empieza a interesarse por el campo de la imagen; sin

embargo, no la practicó con regularidad debido a la poca practicidad “no era práctico andar con eso y era caro también, tenías que comprar rollos, y no eran baratos”. Cuando el uso de cámaras digitales comienza a estandarizarse en el Perú, Bruno decide adquirir una: “Fue entonces cuando salieron las cámaras de bolsillo cuando mi viejo me compró mi primera cámara y empecé a tomar fotos ya con regularidad. Hasta antes de eso era muy irregular, aunque tenía mi cámara réflex (...) y fui agarrando el tema de la calle porque me llamaba la atención. Siempre me llamó la atención lo que sucedía ahí” (Guerra, 2013, E).

Otro de los miembros de *Limafotolibre*, quien ingresa al colectivo en el 2010, es Clement Gallard. Él es de nacionalidad francesa y vive en Lima desde hace 10 años. Gallard cuenta que se acerca a la fotografía, ya que ha trabajado varios años como periodista. Acerca de cómo llega a contactar al colectivo, Clement cuenta lo siguiente: “Yo había tomado algunas fotos de Lima. Así, llegamos en contacto. Con *Limafotolibre*, prácticamente, he empezado a tomar un montón de fotos. Antes, no tenía tanta práctica. En sí, no me gusta mucho tomar fotos fuera de *Limafotolibre*, es otra cosa, no es tomar fotos con *Limafotolibre*. Es un vacilón (Gallard, 2014, E). A pesar de ser extranjero, con el tiempo que ha vivido en Lima, Clement siente que lo que expresa en sus fotografías no es una mirada externa sino que retrata la vida cotidiana de todo limeño, vida en la cual él está inserto.

Bruno Guerra, miembro fundador, cuenta que el colectivo nace a partir de una página web que él había creado: “Yo ya tenía subida una página web en internet que se llamaba *Limafotolibre*, pero solamente subía fotos que yo escaneaba de cuando yo estaba estudiando, ponía fotos de amigos. Entonces, mi amigo me contacta y me dice ‘por qué no hacemos esto, por qué no lo reformulamos y cada uno pasó la voz a un amigo más’. Así, empezamos cuatro”.

Un hecho que marca el inicio de la forma de trabajo del colectivo es la primera intervención fotográfica que hacen en Galerías Brasil: “Como no teníamos contactos, ni nada en ese momento, decidimos pegar fotos en la galería Brasil. En

el segundo piso, donde venden música, ahí, pegamos fotos. Hablamos con el administrador y (...) le pareció bien. Eran fotos que cada uno tenía sueltas de Lima. Eso fue en el 2006 y así empezamos” (Guerra, 2013, E).

El tipo de fotografías que realiza este colectivo, podría entenderse como fotografía callejera o *Street photography*, quienes retratan la vida cotidiana en las calles de la ciudad de Lima, Bruno Guerra describe reflexiona acerca del tipo de fotografía:

Nosotros no consideramos que hacemos foto documental como se entiende académicamente. O sea, en la práctica puede ser que sí lo sea porque la acción de documentar fotográficamente, lo que pasa a tu alrededor, es una especie de fotografía documental también. Pero, no partimos de una investigación. No estamos persiguiendo un tema como (...) Las protestas en la ciudad, los drogadictos o los que viven debajo de los puentes porque esas no son cosas que a nosotros nos afectan directamente. O sea, yo no soy un activista ni soy un voluntario que va a ayudarlos. Es algo que está totalmente ajeno a mi realidad (Guerra, 2013, E).

Por tanto, *Limafotolibre* toma imágenes de aquellas situaciones cercanas a la vida diaria de cada uno de sus miembros, retratan situaciones y personajes que encuentran en las calles en su andar diario. Su fotografía no es planeada, la mayoría de las veces, y retratan aquello que un limeño puede ver y reconocer en las calles en su día a día: “Estoy convencido de que lo que la gente ve en las fotos, lo reconoce rápidamente porque estoy seguro que toda persona que vive acá en Lima lo ha visto y que, también, lo podría haber fotografiado, quizás. Pero, no todos lo fotografían, pues algunos miran, otros escriben, otros dibujan. en nuestro caso, nosotros lo fotografiamos” (Guerra, 2013, E).



CAPÍTULO III

Organización y creación colectiva de *Supay*, *Versus* y *Limafotolibre*



El presente capítulo pretende describir, en base a de entrevistas y el análisis de su producción, las experiencias de auto-organización y los procesos de creación colectiva de *Supay*, *Versus* y *Limafotolibre*.

En (3.1), se exponen las formas de organización y gestión del proyecto colectivo llevadas a cabo por cada una de estas agrupaciones. En (3.2), se describe el proceso de creación colectivo a partir de las series fotográficas producidas de manera colectiva, incluyendo la concepción de la idea, el proceso de registro y el proceso de edición de las imágenes. En (3.3), se discuten los conceptos de autoría e identidad grupal a partir de la experiencia de trabajo de los colectivos fotográficos.

3.1 Organización y gestión de los colectivos fotográficos

Para comprender las diferentes formas de organización y gestión que han adoptado las agrupaciones fotográficas estudiadas, con el fin de llevar a cabo sus proyectos colectivos, se abordan tres aspectos: la división del trabajo, la metodología de trabajo y las formas de financiación.

3.1.1 División del trabajo

Cada colectivo adopta una forma de trabajo y organización interna propia, que les permite alcanzar los objetivos que se plantean y hacer posible el desarrollo de sus proyectos colectivos. Esta organización varía de acuerdo a diferentes factores como el número de integrantes de cada colectivo, la disponibilidad de cada uno para asumir algún rol dentro de los proyectos emprendidos, entre otras circunstancias propias de las diferentes dinámicas de trabajo.

El colectivo *Versus* se organiza sin establecer cargos específicos entre los integrantes, ya que su dinámica de trabajo es totalmente integrada. Musuk Nolte afirma que “todos realizan todos los procesos” (Nolte, 2013, E). Renzo Giraldo, otro de los miembros de *Versus*, detalla acerca del modo de ejecución de sus proyectos: “El colectivo trabaja de forma colectiva al 100%, Que quiere decir, que cuando escogemos el tema, vamos y foteamos los tres, lo mismo, en el mismo momento, al mismo tiempo” (Giraldo, 2014, E). *Versus* asume el rol colectivo como una premisa fundamental para todo trabajo desarrollado entre ellos.

Por otro lado, la forma de organización y división del trabajo del colectivo *Limafotolibre* se puede considerar más individualista en comparación a *Versus*. Su modo de trabajo está muy relacionado a sus plataformas web. *Limafotolibre* divide su página web en galerías individuales donde cada uno de los miembros tiene un seudónimo: “La página o el trabajo que hacemos está dividido. Cada fotógrafo tiene una galería. Ahí, cada uno sube, básicamente, lo que quiere” (Guerra, 2013, E). Entonces, gran parte del material producido por este colectivo es realizado de

forma individual, siendo cada integrante independiente de elegir las temáticas de las fotografías a registrar. Sin embargo, esta libertad se justifica, según un miembro del colectivo, debido a que comparten “una mirada bastante parecida” (Gallard, 2014, E). Además, *Limafotolibre* también realiza registros colectivos donde existe mayor interacción y participación grupal dependiendo del tipo de proyecto realizado.

Por último, de acuerdo a lo conversado con los miembros del colectivo *Supay*, al igual que los dos colectivos anteriores, su organización no es jerárquica, siendo cada uno de sus integrantes libre de proponer ideas, asumir roles y funciones intercambiables. En *Supay*, no existe una división del trabajo por cargos específicos, todos colaboran; sin embargo, esto depende del proyecto específico que estén desarrollen. Así lo explica Adrián Portugal: “Depende más del proyecto, o sea, del tema que estemos haciendo. Quién tiene más tiempo, quién tiene más interés, de acuerdo a eso, lo hacemos entre dos, tres, cuatro o los seis (...) a veces, no todos van a fotografiar sino tres van a fotografiar y otro edita. Otras veces, nos juntamos, proyectamos las fotos y empiezan todos a criticar, a editar” (Portugal, 2014, E). La distribución de los roles que cada uno los miembros de *Supay* asume depende de las circunstancias para cada proyecto específico y de la disponibilidad de tiempo de cada fotógrafo pues desarrollan las actividades del colectivo a la par de sus trabajos como fotógrafos individuales.

3.1.2 Metodología de trabajo

Los colectivos fotográficos estudiados tienen una metodología de trabajo específica que siguen para la realización de sus proyectos. Por ejemplo, los ensayos fotográficos producidos por *Versus* tienen un proceso de realización que puede durar meses en los que se registra y edita el material obtenido. Musik señala: “El colectivo tiene una metodología de trabajo lenta, más que planes a largo plazo, hay proyectos concretos. Cada año hacemos al menos 3 o 4

proyectos. A la vez, tratamos de ir al menos a un festival importante” (Nolte, 2013, E).

En cuanto a la metodología que emplea *Supay*, al igual que *Versus*, los proyectos fotográficos que emprenden requieren de un proceso de meses de duración en los cuáles se van desarrollando diferentes etapas como la investigación, los viajes, el registro de las imágenes y el proceso de edición.

Por otro lado, la dinámica de trabajo de *Limafotolibre* para producir la mayoría de sus imágenes se da como la describe, uno de sus miembros, Bruno Guerra: “Desde el principio, la cosa no ha cambiado mucho. Del hecho de cómo se capturan, cómo se hacen las fotos (...) El grueso de todas las fotos que están en la página web o que difundimos por Facebook, se toman dentro de lo cotidiano. Los temas que manejamos, se toman dentro de un entorno de nuestra vida cotidiana” (Guerra, 2013, E). Bruno explica el contexto en el que se da el registro de las imágenes: “Cada uno siempre anda con cámara y cuando están sucediendo cosas en la calle, o sea, cuando te pasan cosas o cuando tú ves cosas que pasan alrededor tuyo, ahí, es donde haces las fotos (...) Esa es la dinámica. Entonces, tú vas tomando fotos sin tener una idea preconcebida sino que fotografías las cosas que suceden” (Guerra, 2013, E).

La espontaneidad de las situaciones que retrata el colectivo se traduce también en un registro que se da sin tanta preparación previa, siendo el proceso de trabajo del colectivo algo constante que forma parte de sus vidas. De esta manera, uno de los miembros del colectivo manifiesta: “Realizamos constantemente un registro visual de la cotidianidad, ya que nuestro ‘proceso creativo’ empieza, por ejemplo, a la hora de salir a comprar el pan, al momento de tomar la combi, al momento de esperar en una cola o al momento de conversar con un amigo. Son aquellos momentos donde uno está viviendo su vida diaria en donde nuestra fotografía callejera empieza” (Guerra, 2013, E). Los miembros del colectivo también mencionan que, en la actualidad, se reúnen a planear sus proyectos con una

periodicidad mensual, aunque en otros momentos lo han hecho de manera más continua, sobre todo en sus inicios.

3.1.3 Financiamiento

Desde sus inicios, los colectivos estudiados han desarrollado sus actividades autofinanciados por sus propios integrantes¹⁹ y desarrollan la mayoría de sus proyectos hasta la actualidad, salvo algunas excepciones en las que son invitados a participar de algún festival o contratados para desarrollar determinados proyectos fotográficos.

En el caso del financiamiento económico del colectivo *Versus*, uno de sus miembros señala: “El colectivo no tiene una motivación económica, ya que no buscamos hacer comisiones para revistas o instituciones” (Nolte, 2013, E). La mayoría de los proyectos que emprende este colectivo son autofinanciados. Esto les da libertad de expresión para la edición de todos sus proyectos.

Del mismo modo, Clement Gallard, miembro del colectivo *Limafotolibre*, revela sobre su modo de trabajo: “Es muy libre, lo que pasa es que somos apasionados por lo que hacemos y no hay lógica económica. Entonces, es lo más sano que puede haber (Gallard, 2014, E).

Por otro lado, la idea del colectivo *Supay* es, según manifiesta uno de sus miembros, ser una plataforma para generar que “los trabajos, ya sean de iniciativa individual o colectiva, tengan un enganche con otras instituciones, a nivel de financiamiento, a nivel de financiar exposiciones, porque si no va a ser esa misma idea del esfuerzo solitario” (Cabello 2013, E). Si bien este colectivo busca generar formas de financiamiento para sus proyectos a través de instituciones, la mayoría de los proyectos realizados hasta la actualidad han sido autofinanciados por los miembros del colectivo.

¹⁹ En este contexto, “autofinanciado” quiere decir que cada miembro del colectivo aporta económicamente con fuentes de financiación personales que vienen de su trabajo externo al colectivo.

3.2 Los procesos de creación colectiva en la elaboración de series fotográficas

Después de conocer las formas de organización y de trabajo de cada colectivo estudiado, en este punto, se analizan series específicas de cada agrupación.

Los colectivos fotográficos investigados tienen a la fecha una amplia producción, contando con trabajos fotográficos de autoría individual y trabajos realizados de manera grupal y autoría colectiva. Estos últimos son los que se analizarán en el presente apartado, con el fin de conocer el proceso de creación colectiva que existe detrás de cada uno de estos proyectos.

3.2.1 *Supay*

A. Serie fotográfica *Borde*

En los primeros años de su formación, *Supay* no realiza proyectos fotográficos colectivos en los que todos participen creativamente, sino que publica los trabajos realizados por cada fotógrafo de forma individual. No es hasta el año 2010 cuando emprenden su primer trabajo fotográfico colectivo. Este primer trabajo, una serie fotográfica, denominada *Borde*, fue realizada en la selva peruana con el fin de ser presentado en el marco del Encuentro de Colectivos Fotográficos Euroamericanos que se realizó en la sede del Ministerio de Cultura de Madrid del 13 al 15 de mayo de 2010.

A.1 Conceptualización

Este ensayo fotográfico, por encargo de la organización del evento, se realizó alrededor de un tema general: el 'Medio Ambiente'. El colectivo tuvo la libertad de conceptualizar y tratar el tema libremente. El resultado final plantea una serie conformada por, aproximadamente, 26 fotografías presentando situaciones, personajes y paisajes que evocan y transmiten una atmósfera mística.

Max Cabello comenta cómo se da esta primera incursión del colectivo elaborando una serie fotográfica en conjunto:

El curador [Claudi Carreras] nos lanzó la idea que debía de ser un trabajo de creación colectiva. Entonces, ahí, empezamos. Ese fue (...) el primer trabajo que se puede llamar colectivo. Fue de discusión primero, de ver qué fotografiar, de establecer algo así como un concepto, el que fue[establecido] incluso antes de la realización. Ver qué hacer, ver cómo hacerlo, establecer una línea, unas pequeñas directrices en torno a cómo se iban a hacer las fotos (Cabello, 2013, E).

Finalmente, el colectivo llega a un concepto para guiar el registro de las imágenes que esta serie fotográfica: “La mezcla de selva y ciudad como un símbolo de la relación entre el hombre y la naturaleza” (Portugal, 2014, E). Con este concepto establecido, los integrantes parten al registro.

A.2 Registro

El registro de la serie fotográfica *Borde* se hizo en Iquitos, lo cual implicó que los integrantes se organicen para viajar.

Hubo dos viajes. En uno viajaron cuatro y en otro viajamos tres, por fechas, ya que no podíamos viajar todos juntos. Eso fue para presentar *Borde* por primera vez. Luego, para una Bienal de Fotografía que hubo acá (en Lima), queríamos mostrar *Borde* también e hicimos otro viaje, para ampliar un poco la selección de fotos. Como la sala era grande, la Ricardo Palma, necesitábamos más material. Allá, ya teníamos en mente esta premisa, o sea el tema,. Cada día se fotografiaba y luego revisábamos. Al final, íbamos editando en función también de esta premisa, de la mezcla de selva y ciudad. Ese era el filtro con el que seleccionábamos las fotos. O sea, donde esté más presente esta tensión, esta dualidad. (Portugal, 2014, E)

Dado que el colectivo *Supay* tiene varios miembros, la coordinación de fechas para realizar los viajes a Iquitos se hace en grupos de acuerdo a la disponibilidad de los integrantes. Al tener un concepto claro del tipo de imágenes que se debía incluir en la serie, cada fotógrafo iba en busca de aquellas imágenes que sigan la

línea ideada. Como declara Adrián Portugal, la elaboración de este concepto previo fue muy importante para guiar el ojo de cada fotógrafo en la etapa de registro.

A.3 Edición

Por último, el proceso de edición, posterior al registro, es parte fundamental del proceso creativo. Aquí, es donde cada uno de los integrantes del colectivo puede expresar su opinión acerca de los diferentes aspectos de la construcción del proyecto fotográfico, y es donde se da mayor espacio para la discusión entre los miembros, expresando sus ideas, decidiendo y colaborando creativamente hacia la unidad de la obra. Entre los puntos que tuvieron en cuenta para la edición final de este ensayo fotográfico, Adrián explica:

Que tenga unidad, primero, en el tema; luego, del tema en el lenguaje visual, la estética, incluso por colores. En *Borde* es muy importante la unidad de colores y que haya bastante ambigüedad en cada imagen, o sea, si una imagen era muy obvia, salía; muy directa, salía o si tenía colores muy distintos al general, también salía. Y tenía que ver también con la propuesta del tema y, a partir de eso, se va viendo un lenguaje visual. A veces, pasa que las fotos más fuertes, donde el tema está más presente, también son las que visualmente tienen cosas en común. Entonces, a partir de tres o cuatro imágenes, te pueden dar la línea para seleccionar las demás. A partir de esas, las que van por esa línea, se quedan. Es cómo un núcleo que te sirve para definir las demás (Portugal, 2014, E)

Para la edición de *Borde*, Supay prevalece en el proceso de edición aspectos relacionados al tema, color y ambigüedad de la imagen para generar una serie armónica que transmita el concepto de “mezcla de selva y ciudad como un símbolo de la relación entre el hombre y la naturaleza”, planteado inicialmente.



Figura 1. Supay Fotos. 2010. Corrientillo, de la serie Borde. Iquitos, Perú.

En base a estas fotografías, *Supay* realizó también un video²⁰ de tres minutos en el que hacen uso de música instrumental. También utilizan audios y efectos de sonidos asociados o tomados del lugar de registro, la selva. En cuanto a la edición, el video está conformado por las imágenes de la serie fotográfica “Borde” y algunos fragmentos de video de las escenas donde fueron tomadas esas imágenes. Además, utilizan la técnica superposición de imágenes para crear la ilusión de movimiento trasponiendo fotografías tomadas continuamente.

B. Serie fotográfica *Los Inocentes*

Otro de los ensayos fotográficos elaborados colectivamente por *Supay*, se titula “Los inocentes”, realizado en el 2011 e inspirado en el cuento del escritor peruano Oswaldo Reynoso. Este ensayo cuenta con 29 fotografías y la temática gira en

²⁰ El video referido puede ser visto en la página web: <https://vimeo.com/14210613>

torno a personajes jóvenes de clase popular en diferentes situaciones y lugares de la ciudad de Lima.

B.1 Conceptualización y registro

Para este proyecto, el tema surge a partir de una propuesta del Centro Cultural España de Lima en torno al libro de relatos “Los inocentes”. Los integrantes se plantean cómo abordar el tema fotográficamente:

Entonces, había que ver ¿cómo participamos? Tuvimos que sentarnos a pensar y cranear qué podíamos presentar. Esta serie de cuentos trata sobre jóvenes en los 50s, 60s. La cosa era establecer un paralelo con la novela, especialmente, con los personajes y los ambientes, con lo que sucedía en la actualidad en el Perú, qué pasaría si este escritor encontrara como elemento los referentes de los jóvenes de hoy. Lo de contemporáneo ya estaba más o menos asumido. Yo hasta cierto punto traté de hacer algunas fotos para eso (Cabello, 2013, E).

De esta manera, la propuesta para esta serie fue encontrar referentes de la novela en la actualidad. El proceso para la elaboración de esta serie fotográfica difiere de *Borde*, ya que para esto se registra en diferentes partes de Lima, pero también se busca material entre las fotografías que los miembros del colectivo tenían.

Adrián Portugal comenta: “Vimos este tema de jóvenes, calle, noche y la gente empezó a juntar cada uno lo que tenía que ver con eso” (Portugal, 2014, E). Por otro lado, Max cuenta lo siguiente: “Yo estaba haciendo fotos sobre jóvenes en ese momento, en mi caso no era muy difícil, estaba buscando o haciendo fotos de jóvenes en general, pero, paralelamente, se planteó una pequeña búsqueda” (Cabello, 2013, E). A diferencia de la novela original, en la que los espacios donde los jóvenes se desenvuelven están sobre todo, en el centro de la ciudad de Lima, Max menciona que la propuesta de *Supay* no se iba a limitar a ello: “Nosotros no necesariamente estábamos ligados a ello. Eso ya murió. Ahora hay varios centros. Lima es una ciudad de casi ocho millones de habitantes” (Cabello, 2013, E).

Entonces, acorde con la propuesta de llevar la novela a un ambiente contemporáneo, se fotografió cubriendo diferentes zonas periféricas de ciudad como los denominados 'conos' que tienen una alta población joven en la actualidad.

B.2 Edición

El proceso de edición de las imágenes fue parte fundamental para la elaboración de la serie. Se escogieron alrededor de cuarenta fotografías, algunas de las cuales habían sido tomadas en film o película y otras eran digitales. Las imágenes se trabajaron en blanco y negro y resalta en la edición final el formato cuadrado que se eligió para presentarlas así como el uso de un marco alrededor de las imágenes a modo de formato polaroid, donde están escritas frases del libro en el que está inspirado el ensayo. Sobre el porqué de estas decisiones al editar la serie, uno de los miembros dice lo siguiente:

Había una cosa que íbamos viendo que era hacerlo a color o a blanco y negro. Por esa cuestión de nostalgia, yo creo que se decidió (...) Algunas fotografías que teníamos habían sido tomadas en blanco y negro. Entonces, por ello, era mejor en este caso uniformizar todo. El formato se decidió hacerlo pequeño. Fue una decisión que se hizo cuando nos reunimos. Eran prácticamente del tamaño de hojas A4. También decidimos hacerlo cuadrado. Las fotos originales no están en un formato cuadrado, pero decidimos recortarlas para centrar la composición (Cabello, 2013, E).



Fig. 2. Supay Fotos. 2011. Fotografía S/T de la serie *Los Inocentes*. Lima, Perú.

En cuanto a los textos escritos alrededor de las imágenes, el colectivo escogió las frases del cuento *Los inocentes* que consideraron iban más acorde con cada fotografía y plantearon incorporarlos en las imágenes: “En algunos casos, se pueden ver estos textos en el marco; en otras, en la misma foto. La idea de nostalgia también está en esta cuestión de enviar dedicatorias con fotos escritas. Entonces, íbamos por ello a incluir algunos textos que sean escritos dentro de la imagen. Todo hasta cierto punto fue relativamente más pensado o dirigido hacia ello” (Cabello, 2013, E).

Sin embargo, en un primer momento, los integrantes de *Supay* intentaron escribir estas frases con una máquina de escribir, pero no quedaron satisfechos con los resultados: “Entonces, pensamos otra forma de hacerlo y dijimos ‘mejor que sea a mano’. Además, como justo se estaba haciendo el montaje de la exposición en

homenaje a Oswaldo Reynoso y él estaba parado ahí en el Centro Cultural dando entrevistas, dijimos, ‘¿y si mejor le decimos a él mismo que escriba a mano?’ A él también le vaciló la idea (Portugal, 2014, E). Aunque, originalmente, plantearon una idea, en el proceso de edición hubo campo para la experimentación de nuevas formas de presentación final para la serie *Los inocentes*.

C. Serie fotográfica de retratos

Además de estos proyectos, *Supay* ha realizado una serie fotográfica de retratos, que solo ha sido publicada a nivel local, esta serie no se encuentra visible en su página web. La serie referida es una colección de retratos de músicos peruanos, este proyecto lo realizaron por encargo de la revista peruana *Cosas* para su número de julio y fue parte de una corta exposición organizada por la misma publicación, en el Centro de la Imagen.

C.1 Conceptualización y registro

La revista les da a los fotógrafos de *Supay* libertad para plantear cada retrato. Finalmente, cada músico fue fotografiado en una escenografía distinta y bajo una propuesta estética ideada por *Supay*.

Nos decían ‘nosotros les damos la lista de músicos, ustedes escogen y plantean la locación’. Para cada foto hubo un margen de producción. Se tuvo que escoger lugares, conseguir cosas (...) Nos juntábamos, hacíamos lluvia de ideas (...) Fue una chamba bien entretenida y fue larga. Con los cambios de editor general de la revista, cambiaba la lista de músicos, según sus gustos también o cambiaba el encargado de ese reportaje. Por eso, se alargaba y nos daban más músicos y más músicos. Finalmente, se publicó un año después (Portugal, 2014, E).

A diferencia de la mayoría de fotografías realizadas por *Supay*, en esta serie, las imágenes son escenificadas. *Supay* plantea locaciones y existe un proceso de pre-producción de utilería, vestuario y maquillaje desarrolladas en torno a las fotografías.

3.2.2 *Versus*

A. Serie fotográfica *La otra naturaleza*

Versus realiza su primera serie fotográfica colectiva en el 2010, llamada “La otra naturaleza”. Al igual que el colectivo *Supay*, esta se elaboró para el Encuentro de Colectivos en Madrid bajo el tema del medio ambiente. La serie está compuesta por veinte fotografías que abordan el tema de la locura, retratando la vida de los enfermos de un hospital psiquiátrico en la selva peruana llamado Centro de Rehabilitación de Enfermedades Mentales de Iquitos (CREMI), que tiene como peculiaridad el hospedarlos en un ambiente de libertad y en conexión con la naturaleza.

A.1 Conceptualización

Una vez que *Versus* escoge el tema a retratar, así como el lugar específico, parten al registro sin elaborar un concepto específico, debido a que el proceso creativo que ellos siguen es bastante libre, dejándose guiar por los elementos que encuentren una vez que llegado al lugar de registro.

A.2 Registro y edición

Los tres miembros del colectivo viajan juntos y pasan algunos días retratando la vida de los pacientes del lugar. En cuanto al tratamiento visual de las imágenes, el color es una parte muy importante en esta serie fotográfica. Renzo cuenta que a partir de lo que fueron encontrando en su estadía en el lugar, se fue construyendo la serie:

Vimos un montón de locos lindos, que están en su delirio y están ahí sueltos. Se bañan calatos en el río, juegan, bailan, gatean, tienen esta cosa súper animal. Entonces, estos elementos que encontramos lo mezclábamos también con los colores y la naturaleza. Al final, la narración termina siendo muy poética, no tiene ni un comienzo ni un final real. De hecho, la planteamos como una cuadrícula. Entonces, tu lectura va por todos lados y eso marcó un poco nuestro lenguaje, ese trabajo que salió muy bien” (Giraldo, 2014, E).

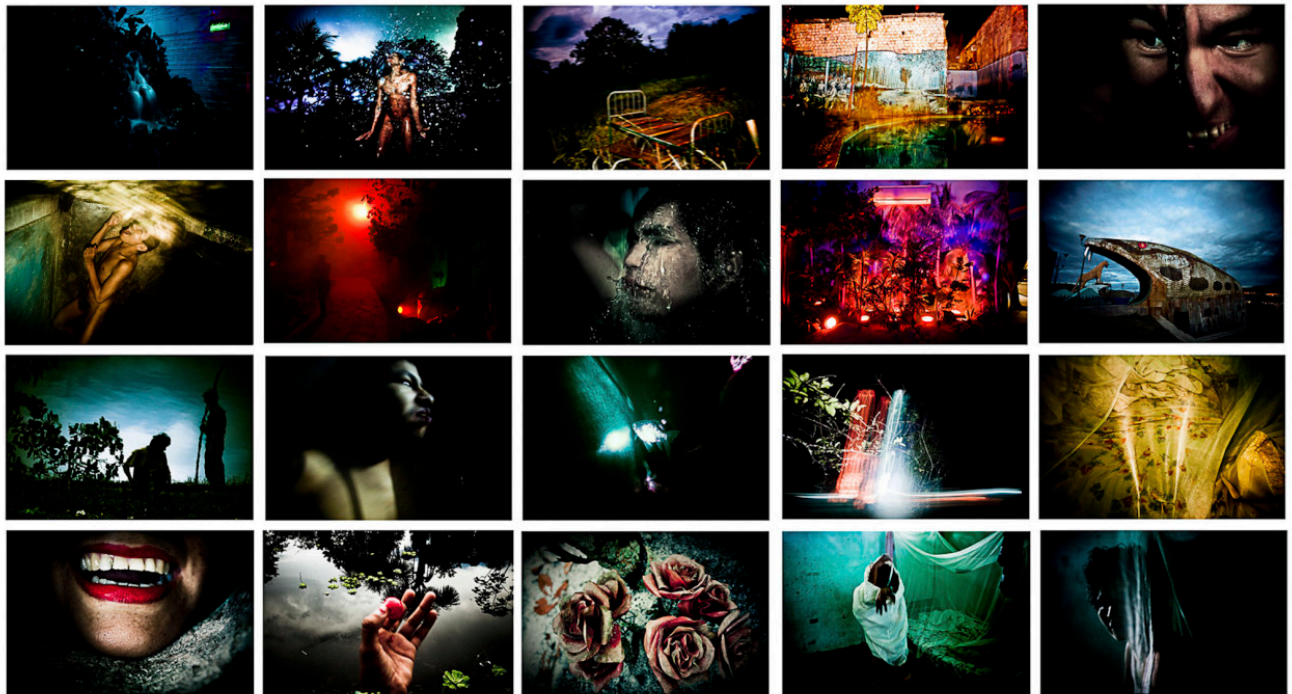


Fig. 3 *Versus Photo*. 2010. Serie fotográfica *La otra naturaleza*. Iquitos, Perú.

A partir de esta primera experiencia de trabajo realizado en conjunto, *Versus* empieza a descubrir el potencial del trabajo colectivo, así como la forma de trabajo que funciona para ellos. Descubren el lenguaje visual característico de *Versus*, que estará presente en varios proyectos que realizan posteriormente.

B. Serie fotográfica *Belén*

Otro proyecto fotográfico realizado por *Versus*, que sigue una estética parecida a la planteada en la serie anterior, es la serie fotográfica *Belén*, fotografiada en la selva peruana, en el barrio de Belén, Iquitos.

B.1 Registro y edición

Para el caso de esta serie, *Versus* optó por fotografiar de noche, registrando la vida en el lugar y al mismo tiempo construyendo imágenes bajo una estética surreal:

Se optó por reconstruir un poco como es la vida ahí, pero también abstrayéndola, que cuando tú lo veas lo sientas, pero realmente no lo entiendas del todo. Como un hábitat que tú fotografías y digas “¿qué es esto?” Mira las plantas, mira la gente, mira todo el agua que hay y las luces. Todo esto de la lluvia que va cayendo con el flash. Se va volviendo medio fantástico. Y ese tipo de resultados son lo que nos gustan (Giraldo, 2014, E).

Versus consigue en sus series fotográficas una mezcla de realidad y fantasía a través de la armonización de elementos como la selección de los planos, la luz y el color.



Fig 4. *Versus Photo*. S/F. Fotografía de la serie *Belén*. Iquitos, Perú.

C. Serie fotográfica *Falacia*

Falacia es el nombre de otro de los ensayos fotográficos realizados por *Versus*. Aquí, el tema gira en torno a la noche en la ciudad.

C.1 Conceptualización y registro

El tema para la realización de esta serie surge por pedido del festival de Paraty en Brasil. “Nos pidieron hacer un proyecto con el concepto de esa palabra [falacia]. La idea surgió de empezar a observar la realidad con una mirada que busca situaciones sórdidas que se funden con la noche y terminan acercándose más a la ficción que a la realidad. Como si se tratara de una mentira, una falacia” (Nolte, 2013, E). Como podemos ver el concepto de la mezcla de fantasía y realidad, sigue presente en el trabajo de *Versus*. Las fotografías para esta serie se toman en el Cercado de Lima, Barrios Altos y La Victoria.

C.2 Edición

Las fotografías de esta serie son en blanco y negro y de alto contraste, imágenes subexpuestas y de alto ruido. Este resultado fue el que se buscó en el proceso de edición de esta serie fotográfica:

Buscábamos que la transición de las imágenes sea siempre potente y sin perder ritmo, que lleve un vértigo constante. El blanco y negro te lleva a un nivel de abstracción más agudo. Además, un proceso técnico de las imágenes que también tiene que ver con la idea del proyecto, era la de sub-exponer todas las fotos para luego, en el procesamiento, descubrir en esa oscuridad, las situaciones que habíamos fotografiado, casi como lo que pasaría con una imagen analógica. Eso, además, nos servía para darle un acabado más rústico a las imágenes, consiguiendo imágenes con mucho ruido (Nolte, 2013, E).

De esta manera, las imágenes que obtienen transmiten un mundo nocturno en el que se perciben situaciones pero no se distinguen lugares ni personajes precisos:

“Los personajes pierden los ojos, nadie tiene mucha mirada. Son como siluetas que ganan cierta vida. Todo es medio sugerido, de alguna manera. Hay cosas que tú ves y no entiendes bien. Vas pasando y vas viendo cosas, es como una cara de la ciudad” (Giraldo, 2014, E).



Fig. 5. *Versus Photo*. 2013. Fotografía de la serie *Falacia*. Lima, Perú

En cuanto al tiempo que les tomó elaborar la serie, Musuk Nolte detalla que el proyecto tuvo dos fases. Una de un mes de trabajo, luego del cual la presentaron al festival Paraty y, posteriormente, se toman un par de semanas más para terminarlo y subirlo a la web del colectivo. Además, *Versus* elaboró un video compuesto por las imágenes de esta serie las cuáles se muestran sucesivamente y son acompañadas por música y efectos de sonidos que evocan un ambiente misterioso y turbio. Este video puede ser visualizado en su página web oficial²¹.

²¹ El video referido se encuentra en: <http://versus-photo.com/work/falacia/>

3.2.3 *Limafotolibre*

En el año 2010, *Limafotolibre* empieza a realizar sus primeras series fotográficas colectivas. Estos registros se hicieron a propósito de la celebración de fiestas nacionales como el Vía Crucis en Semana Santa, el desfile militar, Santa Rosa de Lima, el Señor de los Milagros y el Día de los Muertos. Sobre el proceso de creación para estas primeras series colectivas, uno de los integrantes cuenta que estos no implicaban mayor planificación previa, más que juntarse e ir al lugar a fotografiar:

Nos juntamos y vamos, pero sin hacer un plan o un guión. Simplemente, vamos cada uno con su cámara y, de ahí, nos perdemos cada uno por un lugar y, luego de todas las fotos que hemos hecho, nos juntamos y vemos. Generalmente cuando son cosas grupales sí nos juntamos y vemos qué cosa puede servir, por dónde empezar, por donde terminar, grabamos audio, grabamos video (Guerra, 2013, E).

Por tanto, la mayor parte de la colaboración grupal, para estas primeras series, se da al momento de la edición, donde se discuten, ya con el material fotográfico, que imágenes se incorporarán en la serie.

A. Serie fotográfica *Proyecto virtual 365 días*

Uno de los trabajos fotográficos colectivos más resaltantes de *Limafotolibre*, dada su extensión, fue el “Proyecto Virtual 365 (días)”, una serie fotográfica compuesta por 365 imágenes, realizada del 28 de julio de 2011 al 28 de julio de 2012.

A.1 Conceptualización y realización del proyecto fotográfico

El proyecto consistió en publicar en las redes sociales del colectivo una fotografía cada día con la premisa de que cada imagen tuviera algún vínculo (ya sea gráfico o temático) con la anterior. Estas imágenes se obtenían del archivo fotográfico de *Limafotolibre*. Uno de los miembros del colectivo explica que la realización de este tipo de proyectos de colaboración en cadena es una práctica común entre

colectivos en Internet: "Hay un montón de cadenas de fotografías, es decir, tú pones una foto, yo pongo otra foto. Eso se hace bastante entre colectivos, entre gente de fotografía. Lo nuevo del proyecto sería hacerlo a nuestra forma, sobre Lima" (Gallard, 2014, E).

El colectivo tuvo como objetivo, con esta serie, elaborar un "retrato de Lima". Por ello, incorpora, bajo las premisas señaladas anteriormente, diferentes imágenes que pertenecían a su archivo. No toman las fotografías de esa serie diariamente pues, según explica uno de los miembros: "Si todos los días vas al mismo lugar a trabajar vas a tener un montón de fotos de este lugar. Entonces, nos interesaba variar las cosas" (Gallard, 2014, E). Además, cuenta que lo interesante del proyecto fue partir de un punto, en este caso, una fotografía, sin saber cuál sería el resultado final: "No había una narrativa previa, pero a lo largo del proceso encontramos una narrativa, gente en movimiento, fotos de noche. Entonces, era una tentativa para hacer un retrato diferente de Lima. Y creo que sería interesante enseñar '365' a gente de afuera o a la misma gente de Lima" (Gallard, 2014, E).

Este proyecto fue ideado como una reflexión acerca de los espacios de difusión de la fotografía del colectivo. En su página web se lee lo siguiente a propósito de esta serie de imágenes: "Como colectivo de fotografía callejera, *Limafotolibre* suele 'regresar' sus fotos a la calle por medio de intervenciones. Pero, en nuestras ciudades modernas, los espacios de intercambio social y oral han evolucionado con la aparición de las redes sociales. ¿La calle o la red social sirve para expresarse mejor?: el debate sigue abierto".

Como cierre del proyecto, el colectivo decidió exponer todas las fotografías en diferentes lugares públicos de Lima: "Cuando terminamos '365', la idea era hacer cordeleadas como lo llamamos nosotros, fotos sobre cordeles. Eso lo hicimos varias veces" (Gallard, 2014, E). Expusieron las imágenes en lugares muy

transitados de Lima, entre ellos, el Parque Universitario, en donde muchas personas pudieron detenerse a ver las imágenes y reconocerse en ellas²².



Fig. 6 *Limafotolibre*. 2011. S/T fotografía n°1 de la serie 365 (días). Lima, Perú

B. Serie fotográfica *San Jacinto*

El año siguiente, el colectivo realiza otra serie grupal llamada *San Jacinto* (2013). Esta serie retrata la urbanización y el mercado de autopartes de San Jacinto, en el distrito de la Victoria.

B.1 Conceptualización

Este proyecto significa una de las primeras experiencias del colectivo trabajando una serie por encargo y al lado de un curador, quien tenía elaborado un concepto

²² Más información sobre este proyecto en: <http://www.limafotolibre.com/365/>

y temáticas dispuestas: “Todo partió de la historia central que él manejaba sobre un ceramista que vivió en San Jacinto en los años 70 y murió en el 82. La idea era hacer un registro de ahí, partiendo de la casa donde él vivió y todo lo que pudo haber visto viviendo ahí. Entonces, te das cuenta ahí la cosa cambia un poco, ya es más preestablecida” (Guerra, 2013, E).

B.2 Registro y edición

En cuanto a la experiencia de registro de las imágenes de la serie, uno de los miembros cuenta lo siguiente:

Fuimos una primera vez acompañados de un señor que es uno de los antiguos dirigentes de San Jacinto, porque ahí no puedes entrar sin autorización de la Junta directiva. Todo fue bien. Fuimos una segunda vez y luego tuvimos que parar porque gente de adentro, de San Jacinto, se quejó. Bueno, con razón, porque la prensa cuando entra habla cosas un poco feas sobre ellos. Respetamos eso y no volvimos a entrar (Gallard, 2014, E).

A pesar de este impase, logran recopilar material para elaborar la serie fotográfica. *San Jacinto* está compuesto por 31 imágenes, donde el colectivo retrata la urbanización y el mercado de autopartes del mismo nombre en Lima. Ellos incorporan unas composiciones fotográficas en la serie, elaboradas a partir de detalles de fotografías de autopartes. El colectivo elaboró un video de cinco minutos en el que incluye las fotografías de la serie, videos, escenas en stop motion. Todo esto sonorizado con música del género cumbia y efectos de sonido propios del lugar en el que registraron las imágenes.

Por último, uno de los integrantes del colectivo reflexiona acerca del resultado de esta serie. Si bien las fotografías siguen las temáticas que normalmente aborda el colectivo, considera que la serie expresa una “visión exterior, una visión de turista en San Jacinto” (Gallard, 2014, E). Lo anterior debido a que este no es un lugar que forme parte de la vida de los integrantes del colectivo, pues ellos hacen sus registros de Lima, a partir de lugares que forman parte de su vida cotidiana.



Fig.7 *Limafotolibre*. 2013. S/T de la serie fotográfica San Jacinto. Lima, Perú.

C. Serie fotográfica *Periferias comerciales*

Otro de los proyectos fotográficos en los que el colectivo trabajó a mediados del 2013 fue *Periferias Comerciales*, también por encargo, del curador español Claudi Carreras. Esta serie fue expuesta en Sao Paulo (Brasil) para el 3º Fórum Latino-Americano de Fotografía.

C.1 Conceptualización y registro

El concepto bajo el que gira la serie es la clase media. El colectivo decide abordar el tema fotografiando los grandes centros comerciales de la ciudad:

Fue un proceso un poco doloroso para nosotros porque tenía que ser sobre la clase media, entonces tuvimos que trabajar sobre un tema impuesto, lo que casi nunca solemos hacer, además imagínate, ponerte de acuerdo sobre lo que es la clase media en Lima es imposible. Finalmente decidimos trabajar sobre las periferias comerciales como lo llamamos; es decir, los *malls* que hay en las periferias de Lima, pero no solamente el *mall* sino la vida en general ahí” (Gallard, 2014, E).

Uno de los miembros colectivo cuenta cuál es la dinámica grupal para el registro de esta serie y su propia rutina para obtener sus fotografías:

En realidad, hasta ahora, no hemos tenido tanto la oportunidad de ir en grupo a un centro comercial y tomar fotos sino cada uno va haciendo. Como yo estoy cerca de Plaza Lima Sur, es donde yo más voy. Pero cuando voy, generalmente, a un banco, a hacer compras a Metro o algo por el estilo, aprovecho siempre en hacer fotos o yo también estudio cerca a Real Plaza. Entonces, a veces, cuando salgo, no tengo nada que hacer o para hacer hora. Me voy a Real Plaza y trato de tomar fotos igual, bajo la misma dinámica (Guerra, 2013, E).

Cada integrante continúa el registro de las imágenes para esta serie bajo la misma dinámica de trabajo, que es registrar aquellas situaciones cercanas a su vida diaria.

C.2 Edición y montaje

A partir de los registros que cada uno va desarrollando de manera individual, se obtiene un archivo extenso de material de donde parten para editar las imágenes que, finalmente, incluyen en la serie fotográfica. Del mismo modo, el colectivo elabora detalladamente el armado del montaje para la exposición en Sao Paulo. Aquí, incorporan material audiovisual, como videos, música y plantean un recorrido en el espacio de exhibición donde el público pueda sentir el ambiente de aglomeración que generan estos centros comerciales.



Fig. 8 Limafotolibre. 2013. Fotografía del montaje de la exposición *Periferias Comerciales*. Sao Paulo, Brasil.

Según cuenta Clement Gallard, integrante del colectivo, tuvieron mucha libertad para la llevar a cabo el montaje de esta exposición. A pesar de contar con mucho material para la exposición, tenían perfectamente planeada la ubicación exacta de todo:

El que nos ha curado, que fue Claudi Carreras, nos dejó libres porque creo que se dio cuenta que no era posible curarnos. Nosotros mandamos la exposición en 3D para mostrar cómo iba a ir todo y él nos dijo que era la primera vez que le mandaban una muestra en 3D. Presentamos la exposición como un cubo, con una entrada, como un centro comercial, (...) Adentro pusimos unas "silueteadas". Había maniqués a la derecha, al fondo había una foto grande de Megaplaza, a la izquierda habían series de fotos en las cuáles se mezclaba videos sobre tablets. Y, así, es como mezclamos el multimedia con las fotos (Gallard, 2014, E).

3.3 La autoría colectiva de las series y proyectos fotográficos

Los trabajos descritos y analizados, anteriormente, son de carácter colectivo. Todos o más de uno de los miembros participaron en el proceso de creación. La obra o producto obtenido es un resultado de la colaboración, la mezcla de ideas y discusión entre varias personas. Por ello los integrantes optan por firmar estas obras bajo el seudónimo grupal, pero ¿cómo asumen los miembros de cada colectivo el despojarse de su identidad como productores individuales para dar paso a una autoría colectiva?

Existe un precedente del que algunos de los colectivos, como *Supay* y *Versus*, se han influenciado. Este es el trabajo de fotógrafos contemporáneos de otros países, quienes empezaron a agruparse en colectivos, generando nuevas dinámicas de trabajo. Por ejemplo, Max Cabello de *Supay* cuenta que tienen la oportunidad de participar en el proyecto *Laberinto de Miradas*. De esta manera, entran en contacto con colectivos fotográficos de diferentes países. Él resalta de este encuentro. En el trabajo del colectivo brasileño *Cia de Foto* “había un grupo que se llama *Cia de Foto*, ellos hacían fotografía y no firmaban [individualmente] porque hay otros colectivos que mantienen todavía la firma pero en base a un tema en general. Y yo vine de allá con esa novedad, en todo caso, con ese interés para el grupo” (Cabello, 2013, E). A partir de su experiencia y conocimiento de la forma de trabajo de colectivos, como *Cia de foto*, *Supay* empieza a elaborar series fotográficas pensadas para ser presentadas con la firma del colectivo. Hasta antes de esta experiencia no habían hecho nada así. Si bien ellos se habían juntado, su dinámica era la de mostrar el trabajo de cada fotógrafo por separado. Para *Supay* la motivación inicial era la de posicionar las autorías individuales en torno al nombre del colectivo. Sin embargo, a raíz de la influencia del colectivo *Cia de Foto*, incorporan esta nueva dinámica de trabajo resultando en series fotográficas con firma colectiva, en las que ninguno es autor más que otro. Esto ocurre en los comienzos de la formación de *Supay* como colectivo y les abre nuevas opciones para experimentar con dinámicas de trabajo colectivas. De esta manera, Adrián

Portugal, miembro del *Supay*, declara “(la firma colectiva) fue un acuerdo desde el comienzo, cuando algo se hacía entre dos a más personas, se firmaba como *Supay Fotos*” (Portugal, 2014, E).

De igual forma, los fotógrafos de *Versus* mencionan el trabajo del mismo colectivo extranjero como influencia: “había una referente interesante para nosotros que creo que nos motivó de alguna forma a juntarnos. El colectivo Brasileiro Cia de Foto”. Desde sus inicios, los integrantes de *Versus* asumen el trabajo colectivo. Musuk Nolte precisa lo siguiente: “Salimos a la calle juntos, editamos juntos, retocamos juntos. Todo el proceso es colectivo e incluso no hay autoría en las imágenes. Es interesante que por momentos nos olvidamos que foto tomó cada uno” (Nolte, 2013, E). Renzo Giraldo, otro miembro de *Versus*, expresa la misma idea: “No hay autoría, se firma como *Versus*, ninguna foto lleva el autor de ninguna. Y al final se edita, y es loco porque de hecho, a veces estamos fotografiando exactamente en el mismo lugar, a la misma persona, entiendes, estamos los tres ahí, que puede resultar medio *freaky*, medio incómodo, pero es la forma como nosotros nos guiamos” (Giraldo, 2014, E). Por otro lado, Renzo reflexiona cómo este nuevo paradigma del trabajo en grupo ayuda a que las imágenes y el proceso de creación de estas sean lo más importante:

Porque el fotógrafo también siempre ha sido medio receloso con su material, esa es la sensación que yo he tenido pero creo que como colectivo se rompe un poco eso (...) ese ego pasa a un segundo plano y de hecho hay algunos trabajos, en los que por ejemplo, yo puedo tener varias fotos en la serie pero en otras tengo pocas y así... pero acá no se trata de reclamar “pero porque de esta serie de veinte sólo entraron tres más”. De repente en otra de veinte, entraron diez más, o sea, nadie se resiente, cuando estamos editando, lo que está mejor, es lo que entra” (Giraldo, 2014, E).

Por otro lado, Nolte resalta el aporte que les brinda como fotógrafos el ser parte de este colectivo: “[El aporte más importante] es el aprendizaje colectivo que surge al momento de trabajar juntos. Son como talleres internos en que nos metemos en proyectos por temporadas, en los que cada uno aporta algo de su trayectoria y

experiencia". En cuanto al colectivo *Versus*, que sus miembros han tenido, desde muy jóvenes, carreras sobresalientes como fotógrafos individuales. Así, crean el colectivo con un afán de experimentación estética y de colaboración; sin embargo, en su caso, no han ligado su trabajo como fotógrafos individuales dentro del portafolio del colectivo, direccionando las actividades de *Versus* hacia proyectos de autoría íntegramente colectiva.

En cuanto al colectivo fotográfico *Limafotolibre*, ellos asumen la autoría a partir del uso de seudónimos para cada integrante, Bruno explica que la decisión de los seudónimos fue algo casual. Esta presentación se vuelve característica del colectivo y lo lleva a reflexionar sobre la correspondencia del tipo de fotos que hacen con la mirada o perspectiva de cualquier transeúnte de la ciudad:

Queríamos que siempre el protagonista de las fotos sea la ciudad, las historias que se dan cuando se mira una foto y no tanto el fotógrafo porque el fotógrafo pudo haber sido cualquier limeño. Yo no te estoy vendiendo mi mirada como fotógrafo, lo que yo te estoy vendiendo es tu propia mirada. Por eso, había un tema de anonimato, porque esto era algo de la ciudad. Pero, eso te lo estoy diciendo después de algunos años de haberlo reflexionado un poco (...) Los nombres aparecen, es inevitable que aparezcan porque si haces un trabajo con la municipalidad no le puedes decir "yo soy Fokus". Tienes que darle tu nombre (Guerra, 2013, E).

Además, según añade otro miembro del colectivo, en los primeros años del uso de la Internet y de redes sociales como *Fotolog*, dedicadas a compartir fotografías, el uso de alias fue una práctica muy común. Por tanto, los miembros del colectivo adoptaron seudónimos siguiendo esa tradición.

Al igual, que *Supay* y *Versus*, los miembros de *Limafotolibre* tienen la idea de que lo más resaltante debe ser su trabajo como grupo más no el reconocimiento individual. En las ocasiones en las que han realizado registros colectivos, todos ellos llevan la firma colectiva de *Limafotolibre*: "Sí hablamos de los multimedia que hacemos sobre tradiciones limeñas, ahí, no hay autoría para nada, todo está mezclado. En las exposiciones tampoco hay autoría. Es algo que puede cambiar

porque al final todos no estamos de acuerdo sobre esto, pero al final poco importa el individuo, sobre todo importa el colectivo y lo que el colectivo dice sobre Lima" (Gallard, 2014, E).

3.4 Conclusiones parciales

3.4.1 Sobre la división del trabajo

La división del trabajo de los colectivos fotográficos estudiados está relacionada al número de miembros que la conforman. En el caso del colectivo *Versus*, el número de integrantes es reducido, solo son tres. Esto permite una forma de trabajo más integrada. Los tres miembros siempre se involucran en cada proyecto que realizan así como en todas las etapas del proceso creativo. Por otro lado, para el caso de *Supay*, al tener seis integrantes, el colectivo se divide en grupos más pequeños para repartirse diferentes tareas como el registro de las imágenes, la edición u otras tareas que requiera el proyecto fotográfico específico. Además, no necesariamente todos los miembros participan de un proyecto. Algunas series fotográficas son realizadas por dos o más miembros del colectivo. Por último, *Limafotolibre*, formado por cuatro miembros, tiene dos formas de trabajo. Una muy integrada, en la que todos participan de todos los procesos. Esto se da cuando se realiza una serie o exhibición fotográfica en colectivo. Por otro lado, tienen una forma de trabajo más individualista cuando se trata de las imágenes que toman en su día a día y que, posteriormente, suben en la página web del colectivo.

A pesar de estas diferentes formas de división del trabajo, los colectivos tienen en común una organización en la que no existen jerarquías ni líderes. Cada uno de los miembros que forma parte de un proyecto propone ideas y participa de manera igualitaria en la toma de decisiones.

3.4.2 Sobre la metodología de trabajo

Los proyectos fotográficos que realizan los colectivos, generalmente, implican un proceso largo de realización, en los que se desarrollan varias etapas del trabajo

creativo. Por esta razón, la cantidad de proyectos desarrollados anualmente por cada colectivo es de uno a tres.

3.4.3 Sobre el financiamiento

Al ser agrupaciones independientes, los proyectos fotográficos emprendidos por los colectivos son autofinanciados. En algunos casos, han recibido una retribución económica por su participación en eventos fotográficos o han sido financiados parcialmente por instituciones. De acuerdo a los miembros de los colectivos estudiados, sus agrupaciones no han sido formadas con fines lucrativos; sin embargo, manifiestan, en algunos casos, el deseo de un financiamiento por parte de instituciones culturales para poder seguir desarrollando proyectos fotográficos.

3.4.4 Sobre el proceso de creación colectiva de las series fotográficas

El proceso de creación colectiva, en los casos estudiados, difiere uno del otro. Cada colectivo adopta un proceso diferente para la creación de sus proyectos fotográficos. Por ejemplo, el colectivo *Supay* parte de un concepto claro bajo el cual deben girar las imágenes. A partir de esto, se realiza el registro que puede darse independientemente o en una salida en grupo de dos o más integrantes. Luego, pasan al proceso de edición donde se da mucha de la interacción grupal. Aquí, se discute, expresa ideas y comparten opiniones para tomar las decisiones sobre el resultado final del proyecto fotográfico.

Por otro lado, el colectivo *Versus* asume el proceso de creación colectiva integrándose como uno solo al realizar todas las fases del proyecto en conjunto. Los tres miembros que conforman el colectivo salen a hacer los registros juntos (muchas veces, en este proceso, fotografían lo mismo, al mismo tiempo) y editan las imágenes con la participación de los tres. El proceso de creación de *Versus* se realiza de esta manera siempre y para cada proyecto. En cuanto a la elaboración del concepto de sus proyectos, este puede ser determinado, muchas veces, en el

proceso de edición, ya que parten hacia el registro fotográfico con bastante libertad sobre el tema elegido.

Por último, para el proceso de creación colectiva de un proyecto, *Limafotolibre* parte de la elección de un tema o un evento. Puede partir de una discusión para elaborar un concepto sobre el cuál van a girar sus imágenes. Sin embargo, el estilo y estética que abordan sus fotografías callejeras nunca cambia, cambian las situaciones.

Luego, el proceso de registro lo realizan individualmente, de acuerdo a su disponibilidad. La mayoría de sus imágenes las registran en su vida diaria. En algunos casos, para los registros de eventos o en el caso de fotografiar fuera de Lima, salen todos juntos hacia el lugar a registrar y cada uno se desplaza libremente en busca de nuevas imágenes. En cuanto al proceso de edición, todos participan. Se reúnen y opinan sobre el material que se debe incluir o no dentro del proyecto así como los formatos en los que las presentarán. Una cuarta fase es la de exhibición, pues ellos han desarrollado una manera particular de exhibir su imágenes en la calle mediante lo que han llamado “cordeleadas”.

Por otro lado, algo que resalta dentro del estudio de estos productos de creación colectiva es que, si bien el eje central de su cuerpo de trabajo son las fotografías, los colectivos estudiados también elaboran videos e incorporan audio, que muchas veces forman parte de o complementan sus propuestas fotográficas. Finalmente, su trabajo es elaborado mediante la convergencia de diferentes soportes audiovisuales.

3.4.5 Sobre la autoría colectiva de las series fotográficas

El trabajo de creación colectiva implica que la autoría y reconocimiento por los productos elaborados se comparta entre los miembros. Para los integrantes de los colectivos fotográficos estudiados es importante la contribución que cada uno aporta a los proyectos, ya sea con su trayectoria y experiencia individual, así como

su particular visión y mirada. El aprendizaje y la estimulación mutua son otros aspectos que destacan.

Por otro lado, existe un precedente de trabajo colectivo, que dos de los colectivos estudiados (*Supay* y *Versus*) han tenido como referente: este es *Cia de foto*²³, colectivo fotográfico brasileño (fundado en el 2003 y separado a la fecha), el cual firmaba todos sus proyectos de manera colectiva.

Finalmente, sobre los proyectos fotográficos realizados en colectivo, las tres agrupaciones comparten la idea de que es más importante el proyecto fotográfico que quieren dar a conocer que el reconocimiento individual.



²³<http://www.foam.org/photographers/c/cia-de-foto>



CAPÍTULO IV

Los colectivos fotográficos y sus estrategias de difusión



El presente capítulo pretende identificar las estrategias de difusión empleadas por los colectivos *Supay*, *Versus* y *Limafotolibre* para dar a conocer su producción fotográfica. Las herramientas utilizadas fueron el análisis de contenido y las entrevistas a los miembros de cada colectivo.

Por tanto en (4.1), se describirá el uso y la importancia para cada colectivo de las plataformas web y redes sociales para la difusión de sus proyectos. En (4.2), a partir de las entrevistas realizadas, se abordará el proceso para la elaboración de “fotolibros” por parte de los colectivos.

4.1 Uso de páginas web y redes sociales

En la actualidad, los distintos medios a los que se accede a través de Internet y que permiten compartir información, son de uso obligado para cualquier creador joven que precisa mostrar, difundir y comercializar su trabajo en cualquier parte del mundo. Así, la creación de páginas web propias y el uso de redes sociales se vuelven comunes para ellos. Los colectivos fotográficos estudiados hacen uso de estos canales, cada uno en distinta medida.

4.1.1 Las páginas web

Tanto *Supay, Versus* como *Limafotolibre* cuentan con una página web oficial, que utilizan a manera de portafolio digital para la exhibición de sus trabajos fotográficos. Dentro de los contenidos de sus páginas web se puede encontrar una breve reseña del colectivo y la trayectoria de sus integrantes. Estas páginas resultan útiles como una primera carta de presentación del colectivo hacia posibles contactos para presentarse en exhibiciones internacionales y para intercambiar información con otros fotógrafos u otros usuarios interesados en su trabajo.

De los colectivos estudiados, probablemente, sea *Limafotolibre* quien da un uso constante a su página web. La página tiene seis secciones: Inicio, Involucrados, Actividades, Ediciones, Palabras y Contacto. En la primera sección, se muestran sucesivamente algunas fotografías tomadas por cada uno de los integrantes del colectivo. En la segunda sección "Involucrados", se clasifica el trabajo del colectivo mediante 5 galerías, una para cada integrante: "Oe", "Tunchi", "Petituars", "Fokus". En estas galerías los integrantes del colectivo publican constantemente las series fotográficas que van desarrollando individualmente y una última galería reúne los "registros colectivos". Esta sección de la web es muy importante, pues es donde se centraliza el trabajo fotográfico del colectivo y donde mantienen una especie de banco de imágenes de acceso y descarga libre. Luego, en la sección "Actividades" encontramos información e imágenes acerca de las intervenciones, exposiciones, talleres, conversatorios en los que ha participado el colectivo así como información

sobre notas de prensa publicadas sobre el colectivo. En la sección “Ediciones” encontramos información sobre los diferentes libros editados por el colectivo a lo largo de su existencia. Por último, en la sección “Palabras”, el colectivo escribe un manifiesto acerca de la naturaleza del trabajo que realizan.

En el caso del colectivo *Supay* cuentan con una página web propia que fue rediseñada y actualizada hacia la segunda mitad del 2014. Entre las secciones más resaltantes de su web, se puede mencionar a la sección de inicio en donde presentan una sucesión de fotografías representativas del colectivo. Haciendo uso de las herramientas multimedia que facilita este medio, acompañan las imágenes con un audio. Por otro lado, en otra de las secciones de su web, la sección Historias, se presentan galerías con algunas de las series fotográficas elaboradas tanto de manera individual como colectiva por cada uno de sus miembros. En la sección “Fotógrafos”, se lee una breve biografía de cada uno de los integrantes del colectivo con información acerca de su formación, experiencia de trabajo, exposiciones y premios recibidos.

Sobre la importancia de mostrar el trabajo del colectivo en una web como primer paso para crear un espacio inicial de difusión, Adrián Portugal comenta: “Lo primero era hacer la web con la charla de todos y difundirla, también para buscar publicar en revistas de afuera (...) sobre todo para tener un espacio donde mostrar nuestra chamba (...) a partir de eso surge la web y el colectivo”. (Portugal, 2014, E). Además, Portugal cuenta que a través de la web consiguen exponer en el festival *Visa Pour L’image*:

Hubo un año en que el colectivo argentino Sub, no podía ir al festival y como pasó eso hicieron una especie de convocatoria, ellos habían visto nuestra web, entonces dijeron nosotros no podemos ir y proponemos a *Supay Fotos*. Entonces los de la organización vieron, les gustó y nos invitaron a participar. Eso fue muy importante. Y también fue

bueno porque desde el año que entramos empezaron a seleccionar nuestros trabajos para publicarlos completos en la revista *Zmala*²⁴ (Portugal, 2014, E).

Por último, la página web del colectivo *Versus*, a diferencia de las de los otros dos colectivos, está disponible en inglés y español, reafirmando el interés del grupo por relacionarse y desarrollar su trabajo en el ámbito internacional. La distribución de su web es muy parecida a la de *Supay*. Sin embargo, en la sección “Trabajos” exhiben exclusivamente series fotográficas del colectivo. Su página web no alberga ningún trabajo fotográfico que sus miembros hayan realizado en sus carreras individuales como fotógrafos. Otro punto a resaltar es el uso de la web para exhibir sus trabajos fotográficos multimedia presentados en formato de video.

En suma, los relativamente bajos costos para desarrollar una página web propia, el alto rango de alcance que pueden llegar a tener (ser vistos en cualquier parte del mundo) y la sistematización de su trabajo y actividades en una plataforma digital son algunas de las razones para la creación de una página web por parte de los colectivos. Sin embargo, son muchas más las herramientas digitales a su alcance que pueden ser aprovechadas para la difusión de sus fotografías. Por otro lado, mediante el análisis de los contenidos y funciones de sus páginas web se ha notado la ausencia de una sección en la que se manifiesten sobre el tema de la comercialización de sus imágenes, tampoco aprovechan la web para la venta de sus libros fotográficos los cuáles podrían estar disponibles para su reserva o compra *online*.

Por último, si bien es claro que en la actualidad las páginas webs propias resultan funcionales para los colectivos. Estas no son un medio que promocióne su trabajo fotográfico por sí mismo, dada la masificación de la fotografía digital, sus imágenes circulan en medio de millones más. En este contexto, es evidente que las páginas web deben complementarse con otras estrategias y espacios de difusión.

²⁴ Revista francesa dedicada a la publicación de trabajos producidos por colectivos fotográficos.

4.1.2 Las redes sociales

En la actualidad, existe un sinnúmero de redes sociales, las que a través de un registro de datos personales, permiten intercambiar información y todo tipo de contenidos multimedia. Una de las más populares es Facebook. Cada uno de los colectivos estudiados hace uso de esta red social para compartir información y galerías de imágenes acerca de las actividades en las que participan como exposiciones, talleres y otras actividades relacionadas a la fotografía como conversatorios y ferias. Por ejemplo, el colectivo *Supay* tiene un fanpage en Facebook, que a la fecha cuenta con más de 10000 seguidores y el uso de esta cuenta para subir contenidos es esporádico. El colectivo *Versus* utiliza también Facebook para dar a conocer su trabajo; sin embargo, la regularidad con la que usan esta cuenta no ha sido constante. Estos dos colectivos, usan esta cuenta no solo para publicar contenidos de la agrupación sino que también comparten noticias acerca de sus miembros como premios recibidos, exhibiciones individuales y la presentación de sus libros. Max Cabello, miembro de *Supay*, opina acerca del uso de redes sociales para la difusión de proyectos fotográficos: “Si bien existe un boom y aprovechamiento de las webs y de redes sociales como Facebook, es un uso que en estos momentos se podría decir como natural (...) pero yo creo que, más allá de ello, no ha quedado. No hay iniciativas que correspondan a trabajos de larga duración o más exposiciones” (Cabello, 2013, E).

Por otro lado, el uso de las redes sociales sí ha sido clave dentro de las actividades de difusión del colectivo *Limafotolibre*. Tienen un fanpage en Facebook que cuenta con más de doce mil seguidores a la fecha. Publican diariamente contenidos como imágenes, gifs animados y videos de creación propia. Comparten enlaces a las galerías fotográficas de su página web. Según cuenta uno de los miembros de *Limafotolibre*, desde sus inicios, el uso de redes sociales ha sido una parte importante para el colectivo. Una de las primeras redes sociales donde publican sus fotografías es en *Fotolog*, una red social utilizada para compartir fotografías, popular entre los años 2000 y 2005: “Cada uno de los

miembros tenía un *photolog* individual. Luego, se juntaron e hicieron un *photolog* de *Limafotolibre*. Después, nace la página web del colectivo” (Gallard, 2014, E). Dejado atrás el uso de Fotolog y contando con una página web, empiezan a utilizar Facebook: “*Limafotolibre* entra en los inicios de Facebook. Cuando tú empiezas y tienes un montón de material en tu página web, en el Facebook, al toque llegas a los primeros resultados de Google y eso genera mucha gente que viene a ver tu página” (Gallard, 2014, E). De esta manera, el uso de sitios web y diferentes redes sociales, así como el conocimiento para posicionarse en ellas, les permitió desde los primeros años, poder difundir sus imágenes a través de ellas y hacer más popular su trabajo. El colectivo afirma: “No nos interesa que sean solamente artistas o gente interesada en el arte o la fotografía la que nos mire. Nos interesa que nuestras tías, abuelas, amigos, que el ejecutivo del banco y el que trabaja en un lavacarros, los dos que vean nuestras fotos. No nos importa quien sea, pero nos importa que sea un conjunto de personas” (Gallard, 2014, E). El colectivo deja clara su intención de apuntar a un público variado que pueda reconocer a la ciudad de Lima o encontrar interesante las imágenes y contenido multimedia que publican.

A pesar de la importancia para el colectivo del uso de estas plataformas, según la opinión de Clement, integrante del colectivo, “las redes sociales funcionan menos que cuando hacemos “cordeleadas”, ahí tenemos acceso a mucha más gente”. Las “cordeleadas” son una forma que utiliza el grupo para exponer sus fotografías en las calles o cualquier lugar público, mediante este sistema se hacen notorios y estimulan la curiosidad de los transeúntes sobre sus fotografías. Las redes sociales complementan el trabajo de difusión del colectivo, mas no son la principal vía de difusión.

Por último, aparte del uso de Facebook, los colectivos fotográficos tienen a su disposición otras redes sociales como Youtube, Vimeo y Vine, redes basadas en el video y que son utilizadas por estos colectivos para compartir el contenido multimedia que producen a partir de sus imágenes. Otra red social interesante la

constituyen aquellas basadas en el *crowdfunding*, plataformas de financiación *online*, que se han vuelto populares en los últimos años para recabar fondos y hacer viables proyectos artísticos o ideas innovadoras. Hasta el momento no han sido utilizadas por los colectivos fotográficos estudiados en esta tesis.

4.2 Publicaciones impresas: La producción de ‘fotolibros’

En la actualidad, existe una tendencia en fotografía dirigida hacia la elaboración de ‘fotolibros’, que son libros de fotografía en los que los autores encuentran otro formato donde poder mostrar y distribuir sus imágenes o proyectos fotográficos. La elaboración de los mismos implica otro proceso creativo en el que surgen diferentes propuestas para presentar las fotografías, convirtiéndose en obras coleccionables en sí mismos. Los colectivos estudiados no han sido ajenos a esta tendencia y los han incorporado en su producción, contribuyendo a generar un pequeño mercado local donde se aprecian este tipo de objetos. A continuación, se hará una aproximación a los fotolibros producidos por estos colectivos, el proceso para su elaboración, el contexto en el que surgen y la importancia de su publicación para cada colectivo.

4.2.1 Supay

El colectivo *Supay* tiene es un fotolibro realizado a partir de la serie fotográfica Los Inocentes; sin embargo, este no ha sido publicado aún y hasta la fecha solo elaboraron una copia para ser presentada a un concurso de autoedición de fotolibros. Por otro lado, aunque no tengan un fotolibro oficial de autoría colectiva, sus miembros están muy involucrados en el tema. De alguna manera, ellos han producido fotolibros, algunos de ellos con la colaboración de otros miembros del colectivo.

Adrián Portugal cuenta cómo se dan las primeras incursiones de los miembros en la elaboración de estos productos:

No teníamos, al comienzo, la idea de hacer libros o lo veíamos lejano. Pero, luego ya de hacer distintos formatos, hemos hecho hasta video, multimedia, web, exposiciones, lo que faltaba era publicar en libro. Entonces, ya habíamos hecho unas cosas sueltas en revistas y Ernesto Benavides sacó el libro (“Wanu”). Eso lo financió él mismo, hizo preventas, vendió fotos, tuvo un apoyo del MATE, el museo de Mario Testino, en distribución y también, el MATE, puso la exposición (...) En *Supay* hicimos la edición, la selección de fotos y el orden (Portugal, 2014, E).

Por otra parte, Max Cabello reflexiona acerca de cómo los fotógrafos se han visto forzados a buscar medios alternativos de difusión, ya que “salvo los periódicos, digamos, que en todo caso sería el ente natural para este tipo de publicaciones. Salvo El Comercio, no se han construido un lugar dentro de estos periódicos que preste un espacio grande a estos reportajes en sus revistas” (Cabello, 2013). Según cuenta, en el medio local no hay revistas de fotografías especializadas donde publicar: “No hay aquí, algo así como una revista Ojo de Pez. No hay revistas, no hay libros de fotografía. Hay una producción, hay trabajos que sí van por esa línea, pero no hay ese interés, no tanto de los fotógrafos sino de las instituciones por tratar de subvencionar, financiar este tipo de proyectos (Cabello, 2013, E). Por tanto, a consideración de Max, uno de los impedimentos para desarrollar estas producciones impresas ha sido también el financiamiento, ya que en la mayoría de casos son los mismos fotógrafos quienes han invertido en sus fotolibros con el fin de dar a conocer y consolidar su trabajo.

4.2.2 Versus: El fotolibro “Flor de toé”

Flor de Toé es el título de la primera publicación impresa del colectivo *Versus*, editado por KWY Ediciones el 2014 en Lima. Este libro contiene imágenes a color registradas en la selva peruana.

El libro en su primera edición tiene un tiraje de 250 unidades y puede ser adquirido a través de la página web de la editorial: kwyediciones.com, en las librerías *Exit* en la Ciudad de México, la librería *Madalena* en Sao Paulo y las librerías *El Virrey*, *Inestable* y *Arcadia Mediática* en Lima. El libro ha sido

totalmente autofinanciado por los miembros del colectivo. Giraldo comenta sobre la importancia y el valor de este primer libro producido por *Versus*, quienes han dedicado mucha atención a los detalles de su elaboración:

Es un libro numerado, seriado, para que se vuelva coleccionable porque es como un grabado, algo que tú tienes tantas copias y mientras menos hay, vale más (...) Ha salido bastante bien, estamos contentos con el resultado. La portada está serigrafiada, es otro tipo de impresión. Hay varias cosas de acabados que hay que controlar, esto es difícil porque es un trabajo manual (Giraldo, 2014, E).

A propósito de esta tendencia hacia la producción de estas producciones, Renzo comenta lo que significa un fotolibro para un fotógrafo:

Hay una tendencia fuerte a nivel mundial, que es lo que llaman el 'fotolibro'. Entonces, (...) se ha destapado todo un mundo y es un mundo bien lindo porque es un formato más. El 'fotolibro' no es un libro de fotografía sino que es casi como un libro objeto, donde también se están dando un montón de licencias para hacer narraciones diferentes, originales. Entonces, así como antes pensabas en tus fotos para una revista o tus fotos para una exposición, ahora las piensas como libro (Giraldo, 2014, E).

Por otro lado, se han generado propuestas de editoriales para producir fotolibros. Tal es el caso de KUY, editorial que ha armado Musuk Nolte, miembro de *Versus*, con Fernando Fujimoto, para publicar libros fotográficos. Giraldo cuenta que, por ejemplo, el libro *Flor de Toé* si bien fue financiado por *Versus*, se presentó como parte de esta editorial, la cual también ha presentado otros libros como "La primera piedra" de Musuk Nolte, la Cámara afgana de Rodrigo Abd, entre otros.

4.2.3 Limafotolibre

Limafotolibre ha publicado hasta el momento dos fotolibros acerca de la importancia de estas publicaciones sobre otros medios de difusión. Bruno Guerra declara: "Si hubiéramos dejado todo en la web probablemente no hubiéramos salido del país alguna vez o no hubiéramos expuesto en lugares más oficiales, seguiríamos en lugares más independientes probablemente. Yo creo que eso es

clave. También sacamos stickers, hicimos postales y, luego, el último libro que hicimos el año pasado” (Guerra, 2013, E).

Este colectivo tuvo tempranamente en su formación la idea de elaborar una publicación impresa y generar un producto tangible para la difusión de sus imágenes. En el 2007, publican un libro de formato pequeño o de bolsillo, llamado *Limafotolibre*, este libro es autoeditado, lo produce y financia el mismo colectivo. El libro contiene una recopilación de fotografías de personajes y situaciones en las calles de Lima retratadas por la agrupación hasta esa fecha. La venta de este libro se realizó mediante la página web, redes sociales, ferias y por contacto directo con los miembros del colectivo en los eventos en los que participaban. El libro se vendió al precio de diez soles y la finalidad era poder hacer que más público conozca su trabajo:

Teníamos la idea de publicar y hacerlo rápido. Entonces, el 2007 hicimos un primer libro. Lo hicimos rápido porque ahí fueron unas 40 fotos y cada uno puso las fotos que quiso, les dimos un orden y eso fue lo primero que sacamos, pero nos sirvió bastante porque existen muchos fotógrafos. Aparte de los que ya se conocen, hay más colectivos, pero la gente no los conoce mucho. El hecho de tener una página web o un blog no te da visibilidad para nada. Estás perdido en el ciberespacio, entre millones de páginas, blogs de fotógrafos, hay miles acá en Lima. Entonces, una gran diferencia te la da el hecho de que tú hagas algo físico, una publicación sobre todo. Yo creo que eso fue clave en ese momento, en el 2007, cada vez que nosotros íbamos a algún lugar, ofrecíamos eso, teníamos ese libro para vender (Guerra, 2013, E).

Este primer libro, se logró distribuir en librerías como Zeta Bookstore y la librería de la PUCP. La segunda publicación impresa del colectivo se edita en el 2012, bajo el título “Limafotolibre 2006-2011” y buscó ser una recopilación de las principales fotografías del colectivo realizadas en sus primeros cinco años de formación. Contiene noventa fotografías y es de formato pequeño. Al igual que su primer libro fue autoeditado. Esta primera edición tuvo mil ejemplares y se vendió a veinte soles. Una segunda edición del libro se publicó el 2014 y se distribuyó en la librería *Inestable* y en la librería *Arcadia mediática*. Este libro estuvo a la venta

también por contacto a través de las redes sociales, página web y contacto directo con el colectivo.

El último libro que hicimos el año pasado, esa sí fue una chamba más rigurosa porque ahí ya cada uno no puso lo que quiso sino que nos juntamos e imprimíamos las fotos, las veíamos juntos y decidíamos cuál iba, cuál no iba y nos peleábamos porque una fuera y la otra no. Hicimos mil copias. Donde más vendimos fue en el FOLI, de mano en mano, veían las fotos, preguntaban y la venta era más rápida. Acá en Lima, no hay mucha producción de libros, la que hay es poquísima. Las editoriales que hay en Lima, generalmente sacan literatura, pocas veces han sacado fotografía (Guerra, 2013, E).

Bruno Guerra describe la dificultad para conseguir el financiamiento de editoriales. Una vez producido, a pesar de haber logrado posicionarse en reconocidas librerías, la distribución de los 'fotolibros', dentro de un mercado editorial para el que este tipo de publicaciones, resulta nuevo. No ha sido sencilla para los miembros del colectivo.

4.3 Conclusiones parciales

4.3.1 Sobre el uso de páginas web y redes sociales

Cada colectivo fotográfico hace uso de las plataformas en Internet y redes sociales de diferentes formas. En el caso de las páginas web, su principal función es la de ser una vitrina para la producción fotográfica que generan los colectivos. Las redes sociales les permiten compartir contenidos sobre sus actividades, nuevos proyectos y contactarse con otras personas o agrupaciones interesadas en su trabajo fotográfico. Más allá del uso habitual que se le da a este tipo de plataformas en Internet, los colectivos estudiados no han emprendido proyectos fotográficos que integren las herramientas que proporciona Internet o proyectos que reflexionen sobre la condición de las imágenes digitales en la actualidad. En esta línea, tan solo se puede mencionar al colectivo *Lima fotolibre*, que realizó un proyecto con estas características titulado "Proyecto virtual 360"²⁵.

²⁵En la página 86 de esta tesis abordé en detalle los contenidos y proceso de creación de este proyecto.

4.3.2 Sobre la producción de fotolibros

Para los colectivos estudiados, la elaboración de fotolibros, al igual que las series fotográficas, implica otro proceso de creación en el que deben estar al tanto de cada detalle. Por otro lado, debido a que los fotolibros son autoeditados y autofinanciados por los miembros de cada agrupación, ha generado que los fotógrafos se vean inmersos en todas las etapas de la actividad editorial. Mediante los fotolibros, los colectivos han encontrado una forma de comercializar su trabajo y generar ganancias para invertir en futuros proyectos o recuperar su inversión. Los principales canales para su venta son las librerías y las ferias fotográficas.





CAPÍTULO V

Interacciones entre colectivos fotográficos e instituciones sociales vinculadas al arte y la cultura

El presente capítulo busca entender cómo se da la interacción entre los colectivos fotográficos estudiados, las instituciones y espacios vinculados al arte y la cultura que han trabajado con ellos. Para ello, se hace una descripción de las diferentes exhibiciones y muestras fotográficas de los colectivos estudiados, utilizando como herramientas, el análisis de contenido y las entrevistas a los miembros de los colectivos²⁶. Se proponen preguntas y algunas respuestas provisionales que exploran las posibles interacciones entre colectivos fotográficos e institución social.

En (5.1), se describe cómo se da la colaboración con las instituciones locales que han trabajado actividades o exposiciones junto a los colectivos fotográficos. Se abordan temas como la financiación pública y privada, los espacios de exhibición, la relación con el sistema del arte y la interacción con diversos agentes relacionados a dichas instituciones. De igual manera, en (5.2), se describe cómo se ha dado la colaboración con instituciones extranjeras, además se habla de la importancia de Encuentro de Colectivos Iberoamericanos (E.C.O.) como impulsor del trabajo colectivo y punto de confluencia para colectivos fotográficos de diferentes países.

²⁶ Es importante mencionar aquí, que en el transcurso del desarrollo de la tesis se han ido descubriendo nuevas categorías relacionadas a las instituciones sociales descritas, por tanto no se incluyeron ciertas preguntas en las entrevistas a los miembros de cada colectivo, las cuáles resultarían interesantes para seguir abordando la relación que existe entre el objeto de estudio y las instituciones sociales que han interactuado y prestado espacio para las exhibiciones fotográficas de los colectivos

5.1 Colectivos fotográficos e instituciones locales

A lo largo de su trayectoria, los colectivos fotográficos *Supay*, *Versus* y *Limafotolibre* han realizado actividades y exposiciones en Lima. Estas se han llevado a cabo en diferentes instituciones tanto de carácter público como privado. A continuación se abordarán las interacciones dadas entre cada colectivo y estas instituciones.

5.1.1 *Supay*, financiación pública y privada, espacios de exhibición y diversas interacciones entre agentes

En el caso de *Supay*, ellos realizaron su primera exposición como colectivo en Lima, en abril de 2011 en el Centro Cultural Ricardo Palma en Miraflores. En esta exposición, titulada “Voraz,” presentaron fotografías relacionadas a problemáticas como la extracción del guano en la costa, la minería informal en la sierra y la tala ilegal en la selva. La exposición, si bien presentaba al colectivo como espacio creativo, en la sala de exhibición, se podía distinguir las autorías individuales. Esta forma de presentar sus trabajos respetando aun las autorías individuales cambia luego. Como se verá más adelante, las siguientes exhibiciones serán presentadas siempre con la firma grupal *Supay Fotos*. Sobre la interacción que se da entre la institución cultural -que acoge la exposición- y el colectivo, esta es sumamente formal y externa. En sus declaraciones ellos aclaran que no tuvieron apoyo financiero ni para la producción de las imágenes ni tampoco para el montaje, situación que, según explica Max Cabello, miembro de *Supay*, se da en la mayoría de centro culturales de Lima: “Pueden acoger exposiciones fotográficas, pero, claro, te acogen con el espacio, es decir, te dicen acá tienes un espacio, pero no es que ellos te den para las ampliaciones de las fotografías, esas ampliaciones ya uno tiene que buscárselas” (Cabello, 2013, E).

Ese mismo año, 2011, el colectivo *Supay* presenta la exposición “Los inocentes”. Esta serie fotográfica es producto de un trabajo colaborativo de sus integrantes y, por tanto, se presenta con la firma grupal, la que mantendrán siempre en las

exhibiciones posteriores. Esta exhibición se realizó en el Centro Cultural España de Lima en el marco de un homenaje que se hizo al escritor peruano Oswaldo Reynoso y a su libro *Los inocentes*. En la exhibición, se presentaron diversas expresiones como literatura, ilustración y fotografías. *Supay* elaboró una serie de imágenes sobre jóvenes en Lima, inspirada en el cuento del escritor. Esta muestra fue curada por el escritor y periodista cultural Enrique Planas. Respecto del tipo de interacciones entre *Supay* y el Centro Cultural de España: en este caso la institución, a diferencia de la anterior, está en condiciones de cubrir los costos de producción y todos los gastos de montaje. Las diferencias con el caso anterior grafican la manera en que las instituciones vinculadas al Estado peruano (como son la municipalidades) y las instituciones que administran fondos de cooperación internacional, ofrecen la posibilidad de explorar y descubrir entramados de interacción que han ayudado de un modo importante a estos colectivos y a *Supay* en particular²⁷.

En el 2012 y en el marco de la *I Bienal de Fotografía de Lima*²⁸, *Supay*, tiene la oportunidad de presentar la exposición “Borde”, serie fotográfica elaborada el año 2010 que, hasta entonces, sólo había sido exhibida en países extranjeros²⁹. La muestra en Lima se realizó nuevamente en las salas del Centro Cultural Ricardo Palma. No obstante de ser parte de una institución/evento más grande como la *I Bienal de Fotografía*, dicha situación aparentemente favorable no redundó en un cambio de la forma de trabajo con las instituciones en términos de financiamiento. Adrián Portugal, miembro de *Supay*, declara que en el plano local, el financiamiento es prácticamente nulo:

Hay muy pocas excepciones. La mayoría de veces, nosotros tenemos que pagar las impresiones, el montaje (...) Para la Bienal de Foto de Lima, expusimos en el Centro Cultural Ricardo Palma. Ahí, nosotros tuvimos que pagar todo. En la Bienal hay un

²⁷ La Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) representa una institución que ha respaldado y financiado diversos proyectos de los que ha participado el colectivo. Entre estos proyectos se encuentra, por ejemplo, *Laberinto de Miradas*. Ver p. 131 de esta tesis.

²⁸ Acerca de la I Bienal de Fotografía de Lima, ver p.32 de este mismo estudio.

²⁹ Exposición que se presentó originalmente en el II Encuentro de Colectivos Latinoamericanos, en España, el año 2010.

circuito de galerías, las que manejaban la Municipalidad de Lima, que son la Casa Rímac, la galería Pancho Fierro y una o dos más. Ellos sí financian las exposiciones. Pero para todas las demás depende ya del Centro Cultural que la hace. Casi ninguno te financia. El Centro Cultural España es de los pocos que financia la producción de las obras, por ejemplo (Portugal, 2014, E).

En el caso de la Municipalidad de Lima, el período correspondiente entre el 2011 y 2014, coincidió con un gobierno municipal sui generis que supo estructurar una política cultural destinando importantes fondos para apoyar diversas prácticas culturales, entre ellas, las prácticas fotográficas. Esto supuso el sostenimiento en el tiempo –al menos por cuatro años consecutivos- de una dinámica de interacciones entre los colectivos fotográficos y los espacios de exhibición gestionados por la Municipalidad de Lima.

El apoyo financiero a prácticas culturales de ninguna manera es algo común respecto de la gestión municipal de la ciudad de Lima ni tampoco de cada distrito, con la excepción del distrito de Miraflores, en donde existe una tradición de gestión cultural vinculada a las exposiciones de arte, que data de inicios de la década de 1980³⁰. Por otro lado, la Bienal de Fotografía de Lima, desde su aparición en el año 2012, ha sido una institución/evento que, desde una iniciativa privada, articula diversas instituciones tanto estatales como privadas, valga la redundancia. Sin embargo, ante la ausencia de una iniciativa semejante de gestión cultural por parte del Estado, las interacciones asociadas a esta Bienal, han dado lugar a una visión negativa respecto de la imagen que proyecta dicha institución a la que se le ha criticado su lógica de exclusión e incluso su elitismo³¹.

³⁰ El año 1984 se funda la Sala Luis Miró Quesada Garland, bajo el nombre inicial de “Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores”.

³¹ Ver: <http://blog.asalto.pe/apertura-fotografica-algunas-ideas-sobre-monopolios-incestos-y-parricidios-en-el-mundo-de-la-fotografia-peruana/>. En los últimos años, fotógrafos que se sienten excluidos de las exposiciones de la Bienal asumen que el entramado de interacciones (entre instituciones, fotógrafos y otros agentes sociales) que dicha bienal hace posible es arbitrario e innecesario y que la idea de la fotografía que se proyecta desde dicha plataforma es, en muchos casos, incomprensible.

Posteriormente, el 2013, *Supay* expone una serie fotográfica titulada “Mecánicas musas”. Esta se exhibió en la Sala de Usos Múltiples de Arcadia Mediática, librería limeña especializada en temas de diseño, artes visuales y arquitectura. Este lugar, ubicado en el Centro de Lima, de creación reciente (2012) y de iniciativa privada, se suma a los espacios con salas de exhibición que acogen proyectos fotográficos. Hasta la fecha [2016], esta exposición ha sido la última que *Supay* ha realizado en Lima. Max Cabello, de *Supay*, reflexiona sobre cómo los espacios para la exhibición de fotografía documental resultan insuficientes y resalta la importancia de los curadores:

Mayu Mohanna y Jaime Rázuri han tenido una labor en establecer más puentes en esto del género documental para galerías. Lo que pasa es que no hay tantos curadores acá y no hay tantos espacios (...) Creo que ha crecido tanto esto que, finalmente, los espacios siguen siendo pocos. Por eso, no hay tanto apoyo. Por eso, no hay tantos concursos, aunque los hay más que hace quince o diecisiete años. Yo creo que es importante esta cuestión del curador, quien trata de escoger temas, ver fotos y trata de interesar a un galerista o un centro cultural para exponerlas (Cabello, 2013, E).

Los espacios de exhibición vinculados a iniciativas privadas, es decir, las salas en donde se exhiben las fotografías pueden ser parte del sistema comercial del arte o no. Es interesante hacer notar que la presencia del *curador*, tal y como lo presenta al menos un miembro de *Supay*, señala hacia una *interacción* específica entre estos colectivos de fotografía y los lugares de exhibición que no necesariamente pasan por el sistema del arte. Esto solo ocurre, nos dice, cuando el colectivo asume el género documental. En otras palabras, nos está diciendo que curadores como Mohanna o Rázuri³² (formados inicialmente en el fotoperiodismo), en tanto agentes sociales, han servido de mediadores para el ingreso de los colectivos fotográficos en el sistema del arte bajo el perfil de un conjunto de prácticas fotográficas asociadas al género documental, al menos tal y como dichos curadores lo conciben.

³² Entre otros profesionales vinculados al fotoperiodismo, han hecho curaduría desde la década de 1980: Herman Schwarz, Jorge Deustua y recientemente Susana Pastor, entre otros.

5.1.2 Versus, las prácticas fotográficas y las interacciones con el sistema del arte

En cuanto al colectivo *Versus*, este ha realizado su única exposición en Lima el año 2012. *Versus* participó, al igual que *Supay*, en la Primera Bienal de Fotografía de Lima con una exposición, titulada “Colectivo Versus”, que tenía por finalidad que el público de Lima conozca el trabajo que había venido realizando el colectivo. Esta muestra se exhibió en la Sala Luis Miró Quesada Garland, administrada por la Municipalidad de Miraflores. Más allá del escaso apoyo por parte de instituciones a nivel de financiamientos, Renzo Giraldo, miembro de *Versus*, se muestra optimista acerca del avance de la fotografía localmente:

Está claro que todo esto está creciendo. Yo llevo como quince años metido en esto (...) Cuando ingresé no había en realidad un mercado, no habían revistas, habían periódicos. Era mucho más arriesgado querer ser fotógrafo por una cuestión de economía y de trabajo. Pero, después, empezaron a salir muchas más cosas y muchos más fotógrafos y todos han hecho que esto vaya creciendo y, por ende, las instituciones han estado poniendo un poco más de ojo en eso. Por ejemplo, el Centro de la Imagen se ha puesto mucho más profesional y hay más concursos fotográficos, también (Giraldo, 2014, E).

El Centro de la Imagen, desde Lima, como institución local viene organizando reconocidos concursos y ferias fotográficas anuales (desde 2012) como el Lima Photo que reúne galerías de arte comerciales de distintos países (en su mayoría de América Latina) que representan la obra de fotógrafos. Por otro lado, el Centro de la Imagen, constituye una institución educativa, que forma a fotógrafos como autores, más allá de la técnica y del espacio de desarrollo profesional. El colectivo *Versus* está ligado a esta institución ya que dos de sus integrantes (Musuk Nolte y Gihan Tubbeh) se formaron allí y han desarrollado su trabajo fotográfico bajo propuestas de autor, ligadas al sistema del arte. Por otro lado, el tercer miembro del colectivo, Renzo Giraldo, formado como comunicador en la Universidad de Lima y luego como fotoperiodista (al participar como reportero gráfico), declara haber incorporado, a partir de su trabajo con el colectivo mayor subjetividad a sus imágenes: “En principio, yo sentía que era más clásico que ellos (...) Musuk,

venía más suelto y Gihan también de alguna manera porque ellos han estudiado juntos, entonces yo a veces cuestionaba cuando ellos justificaban que una foto era algo que para mí no (...) Creo que gané soltura trabajando con ellos” (Giraldo, 2014, E).

Por otro lado, Renzo reflexiona acerca de la existencia de ciertos parámetros que se atribuyen a la fotografía para poder ser acogida en los espacios vinculados al sistema del arte:

La fotografía ha entrado con mucho más fuerza, pero igual existe esta sensación de que a la fotografía aún se le cuestiona mucho para llegar a ser arte, porque a veces (...) si está muy pegada a la realidad o es muy documental. Un coleccionista, de repente, no quiere comprarla porque siente que la puede ver en una revista. En cambio, [es más aceptada] cuando la foto es más cercana a la pintura o es más abstracta. Yo creo que ahí la foto se está peleando un poco por entrar, pero en otros países la fotografía está súper fuerte. Yo creo que eso va a pasar también acá (Giraldo, 2014, E).

A diferencia de una articulación institucional con el arte a partir de una curaduría que favorezca al género documental, para el caso del colectivo Versus, está dinámica es distinta. Como se ha mencionado, la formación de sus miembros y las imágenes que produce el colectivo se relacionan más un tipo de fotografía *no objetiva*, vinculada en cierto grado a lo pictórico y que entiende el género documental desde esa mirada a diferencia de la convención proveniente del fotoperiodismo³³. Según menciona Renzo Giraldo, este tipo de imágenes encuentra aceptación por parte del sistema del arte, por tanto, su ingreso a galerías de arte comerciales y la circulación en espacios vinculados a ello se da con mayor facilidad a través tanto de *curadores de fotografía* como de *curadores de arte*.

³³ El colectivo describe el tipo de fotografía que producen como “documental ficcionado”, ver Capítulo II, p. 66

5.1.3 Limafotolibre, prácticas fotográficas alternativas

Por último, para el caso del colectivo *Limafotolibre*, antes de exhibir en los espacios culturales oficiales de Lima, como museos y galerías de arte, en sus inicios, el colectivo realiza sus primeras exposiciones dentro de un circuito de exhibición alternativo como fiestas, ferias y festivales independientes. Por ejemplo, exhibieron en la feria de productores independientes, Festival Lima No es Muda, Cámara popular de librerías "Amazonas", Help Retrobar, FITECA Comas, Festival Pocofloro, El Averno, entre otros. Han expuesto en muchas universidades e institutos limeños como la Universidad Tecnológica del Perú (UTP), IDAT, el Instituto Charles Chaplin, la Universidad Nacional de Ingeniería, la Universidad Nacional Agraria La Molina, la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), en donde estudiantes han generado reflexiones de diversos temas a partir de las imágenes del colectivo.

Dado que *Limafotolibre*, se inició como un colectivo conformado por fotógrafos no profesionales, estos no han estado vinculados directamente a ninguna institución técnica ni universitaria de formación fotográfica que respalde sus propuestas. Por otro lado, este colectivo, no buscaba- al menos en su discurso- seguir ningún género ni estética fotográfica ya conocido. Su afán por capturar las situaciones cotidianas de la ciudad los llevó a desarrollar un lenguaje visual propio usando como herramientas cámaras fotográficas de bolsillo. Es así, como se da el desarrollo inicial del colectivo en espacios culturales alternativos, que se reclaman autogestionarios, en los que se da cabida a todos aquellos proyectos que no pretenden encajar en los espacios institucionales, y que muchas veces realizan críticas sobre el elitismo de los mismos.

La primera interacción del colectivo con instituciones oficiales vinculadas a la fotografía, se da el año 2011, cuando *Limafotolibre* participa del Folilab, iniciativa del Museo de la Fotografía de Lima (FOLI), que tenía como objetivo ser un laboratorio visual donde cualquier transeúnte podía interactuar con la fotografía.

Esta actividad se desarrolló como antesala a la Primera Bienal de Fotografía de Lima. En ella *Limafotolibre* participó mediante intervenciones fotográficas, armado de “Cubosfotolibres” y talleres. Participaron junto a *Limafotolibre*, otros colectivos como *Supay Fotos*, el Archivo TAFOS y el Proyecto *Verte MirArte*. El FOLI fue una iniciativa privada con fondos de la cooperación internacional para un proyecto específico que dio plataforma a diversas prácticas fotográficas³⁴.

Así también, los años 2011 y 2012, el colectivo participa del programa Cultura Viva promovido por la Municipalidad Metropolitana de Lima. Como se ha mencionado anteriormente, esta institución pública tuvo, en ese período, políticas de apoyo y financiación a programas culturales. *Limafotolibre* se benefició de ello y participó con intervenciones fotográficas en el Parque Grau (Miraflores), el Parque Zonal Sinchi Roca (Comas), el Parque Zonal Huiracocha (San Juan de Lurigancho) y el Parque de la Muralla (Centro de Lima). Bruno Guerra, miembro del colectivo, comenta su experiencia trabajando para Cultura Viva: “La Municipalidad de Lima hizo este programa y empezó a contratar. Tú eres como un proveedor de la Municipalidad. El proceso es un poco engorroso porque tienes que hacer orden de compra, tienes que hacer los papeleos pero lo bacán es que es como un trabajo contratado” (Guerra, 2013, E). De esta manera, el colectivo tiene una experiencia positiva de trabajo con la Municipalidad de Lima, ya que recibe una retribución por su trabajo, algo que es poco frecuente en el ámbito de las actividades culturales locales. Se puede decir también que la experiencia de estos fotógrafos con la administración en cultura y la gestión cultural proveniente de entidades públicas es relativamente nueva en el Perú; esto en la medida que la administración pública todavía maneja, por tradición, criterios adversos al trabajo cultural. Además la colaboración con esta institución pública se da en un contexto de apoyo activo hacia las industrias culturales.

³⁴ ¿Cuántas de estas plataformas han existido en los últimos diez años, más aún después del año 2008 en el que se desata la crisis económica europea? He aquí un tema interesante para seguir siendo investigado.

En cuanto a la interacción con instituciones culturales privadas, *Limafotolibre* participa, el 2013, de la exposición “A mí que chicha” curada por Alfredo Villar en el Centro Cultural España de Lima. Una muestra colectiva que reunió a artistas gráficos vinculados a la estética “chicha”. *Limafotolibre* presenta una recopilación de fotografías agrupadas en una serie titulada *Chichópolis*. El mismo año, forman parte de la “Exposición colectiva Lima 04” en el Museo de Arte Contemporáneo de Lima (MAC). Esta exposición tuvo como idea central dar una mirada en torno a la relación del artista con su ciudad. Daniel Contreras tuvo a su cargo la curaduría del trabajo expuesto por *Limafotolibre*, titulado San Jacinto, para esto presentaron una serie fotográfica y un video hecho a partir de fotografías acerca de este lugar de Lima. Así, el colectivo empieza a participar de exhibiciones junto a artistas provenientes de otras disciplinas. Estas instituciones y curadores vinculados, a su vez, al sistema del arte, validan la propuesta fotográfica del colectivo, que hasta hace unos años exhibía en espacios independientes.

Luego de participar en varias exposiciones colectivas, el 2014, *Limafotolibre* presentó su primera retrospectiva con la exposición titulada “A ver a ver: *Limafotolibre* 2006-2014”, que tuvo como finalidad dar a conocer al público limeño el trabajo que había venido desarrollando el colectivo. Esta muestra se realizó dentro del programa Lima Cultura de la Municipalidad Metropolitana de Lima y se llevó a cabo en la galería de arte Pancho Fierro en el Centro Histórico de Lima. A pesar de trabajar junto a un curador al inicio, finalmente, los mismos miembros del colectivo se hacen cargo de su exposición: “Teníamos que trabajar con un curador y se encontró con un montón de trabajo y parece que tuvo problemas con la Municipalidad (...) Entonces, lo curamos nosotros. Y, al final, es lo que nos gusta porque así podemos pelear, amistarnos y, a veces, es difícil también conseguir un curador que entienda tu trabajo, que te de libertad” (Gallard, 2014, E).

Para esta primera exposición retrospectiva de *Limafotolibre*, el colectivo retoma la interacción con la institución pública con la que ya habían trabajado previamente, la Municipalidad de Lima. Ganan la convocatoria abierta para proyectos artísticos,

y logran exhibir su trabajo en una galería de arte no comercial, administrada por el Estado, ubicada en el Centro Histórico de Lima. Además, trabajan inicialmente con el curador Daniel Contreras pero, finalmente diseñan ellos mismos el montaje de su exposición. Los problemas de la interacción con curadores en el plano local, se pueden dar a raíz de que no existe la figura profesional del curador reconocida o legitimada institucionalmente, lo que resulta en problemas administrativos, como en este caso específico u otros problemas de diversa índole, pues (en el plano local) tan sólo existe la práctica de la curaduría en la medida que viene a llenar una necesidad de articulación entre los fotógrafos y las instituciones.

El mismo año, en el marco de la Segunda Bienal de Fotografía de Lima, el colectivo presentó la exposición “#Chatarra: desmonte fotográfico del colectivo *Limafotolibre*” en la Sala de Usos Múltiples de la Librería Arcadia Mediática del Centro de Lima. Esta muestra curada por Jhonny Tumay presentó un conjunto variado de fotografías del colectivo. Con esta exhibición logran estar en el circuito oficial de la Bienal de Fotografía de Lima, en la categoría ‘Otras miradas’. De esta manera, la propuesta fotográfica del colectivo se presenta en un contexto en el que circulan distintos tipos de fotografía contemporánea producidas en su mayoría por fotógrafos profesionales. La originalidad y espontaneidad de la propuesta de *Limafotolibre*, al margen de lo que ellos activamente defienden como discurso³⁵, les confiere un lugar en los espacios institucionales, si bien el colectivo no lo esperó así.

A diferencia de los colectivos *Supay* y *Versus*, *Limafotolibre* ha tenido la oportunidad de trabajar varias veces de la mano de la Municipalidad de Lima, financiados o contratados para esta labor. Por último, se consolidó dentro de espacios institucionales privados ligados al arte y a la fotografía, los mismos en los que han circulado las imágenes de *Supay* y *Versus*. Estos dos últimos colectivos, por otro lado, han tenido pocas exhibiciones en el ámbito local, debido a que han

³⁵ Ver manifiesto web: <http://www.limafotolibre.com/palabras.html>

desarrollado su producción fotográfica enfocada para su exhibición en el extranjero.

5.2 Colectivos fotográficos e instituciones extranjeras

Los colectivos fotográficos *Supay*, *Versus* y *Limafotolibre* han participado de numerosas exposiciones en el extranjero. Tanto *Supay* como *Versus* afirman haber iniciado los colectivos con la intención de exponer su producción fotográfica en otros países, así lo manifiesta uno de los miembros del colectivo *Supay*: “Nosotros hemos empezado más afuera que adentro. Hasta cierto punto sí estaba planteado. Nosotros no pensábamos publicar en ‘El Comercio’ o ya está bien en ‘El Comercio’, pero ¿Es el único medio?, es decir, ¿se acabó con las publicaciones en el Perú? [La producción] estaba dedicada también para afuera” (Cabello, 2013, E).

En sus primeros años de formación, el colectivo *Supay*, logra exhibir sus fotografías en el Festival *Visa Pour l’image* en Perpignan, Francia los años 2008, 2009 y 2010. Como se mencionó en el capítulo IV³⁶, esta oportunidad se dio a partir de que el colectivo fotográfico argentino *Sub* conoce el trabajo de *Supay* y lo recomienda ante el festival para participar de un espacio dedicado exclusivamente a propuestas colectivas.

El festival *Visa Pour L’image* es uno de los mayores eventos de fotoperiodismo y el tipo de profesionales que exhiben ahí están ligados, en su mayoría, a esta labor, habiéndose formado en empresas fotoperiodísticas. Los integrantes de *Supay*, encuentran en este espacio un lugar ideal para su propuesta fotográfica.

Por otro lado, el colectivo ha expuesto su trabajo en festivales de fotografía latinoamericanos en países como Argentina (2008), Ecuador (2009), Guatemala (2012). A nivel internacional existe un conjunto de festivales de fotografía en

³⁶ Ver página 105 de esta tesis.

ciudades y países latinoamericanos, europeos y asiáticos, en los que se exhibe, además de las propuestas locales, el trabajo de fotógrafos provenientes de diversas partes del mundo, estos festivales constituyen espacios importantes de discusión, exhibición y comercialización de la fotografía. La presencia creciente de colectivos fotográficos en estos eventos, ha sido una tendencia que se ha dado en la última década, gozando inclusive de espacios de exhibición dedicados para ellos. Dichos festivales financian las exposiciones que los fotógrafos extranjeros llevan a cabo en el marco del evento, por ello que ha sido viable para los colectivos exponer en este circuito de festivales.

En junio del 2014 los colectivos *Supay* y *Versus* presentaron una exhibición en el Instituto Cervantes de Madrid, España. Esta exposición titulada "De aquí a Lima: Fotografía peruana contemporánea", reunió las imágenes de cuatro colectivos peruanos, además de *Supay* y *Versus*, se presentaron el *Colectivo MR* y *Mírame Lima*. *Supay* presentó las series colectivas "Los inocentes" y "Borde", mientras que *Versus* exhibió la videoinstalación titulada "Vacío". España constituye un lugar importante para el desarrollo del trabajo de los colectivos fotográficos, cómo se verá más adelante, existe una red de encuentro de colectivos, llamada E.C.O que nace allí³⁷.

Al igual que *Supay*, los integrantes del colectivo *Versus* expresan lo siguiente: "En general, hemos tenido más presencia en el extranjero porque hay un red de curadores y promotores de fotografía Latinoamericana con los que tenemos contacto y que nos tienen presentes cuando hay un proyecto que se adecúa a nuestro trabajo colectivo. Hemos sido invitados a varias bienales en Europa y Asia y algunos trabajos han itinerado por varios países" (Nolte, 2013, E). Renzo Giraldo, miembro de *Versus*, señala lo mismo: "A nosotros nos ha ido mejor afuera que acá, en realidad. Nuestro trabajo se ha visto mucho más allá, hemos expuesto y sido invitados mucho más afuera" (Giraldo, 2014, E).

³⁷ En este mismo capítulo, pp. 131-134

A un año de su formación, en el 2010, *Versus* participa del Festival de fotografía Paraty, realizado en la ciudad de Rio de Janeiro y curado por el español Claudi Carreras. Elaboran, a pedido del festival, un ensayo fotográfico en torno a la palabra “falacia”. El curador de fotografía Claudi Carreras es uno de los principales impulsores del trabajo fotográfico de los colectivos, una vez tomado contacto con *Versus*, los invita a ser parte de los diferentes eventos de fotografía que este ha organizado tanto en Brasil como en España.

Por otro lado, *Versus* ha participado de varias exhibiciones en festivales de fotografía europeos como el Streeple ‘Europäische Monat der Fotografie en Berlín; el Photo Ireland Festival en Dublín y el GRID, 4th International Photography Biennial, en Ámsterdam. Exhibieron también en el Festival Internacional de Fotografía de DALI, en Yunnan, China. Sobre el acceso del colectivo a estos circuitos internacionales, Giraldo considera que la mejor forma de hacerse conocido es tratando de participar de concursos y exposiciones: “Creo que *Versus* tuvo un muy buen momento. En estos festivales llega mucha gente, curadores, coleccionistas, intelectuales. Entonces, se van enterando o le preguntan a uno de los curadores que trabajó con nosotros ‘¿Qué nos recomiendas de Latinoamérica, de Perú?’ Yo creo que eso nos fue jalando a más festivales” (Giraldo, 2014).

Por otro lado, en el caso del colectivo *Limafotolibre*, su primera incursión en el circuito de exhibición internacional se da en el 2011, cuando son invitados al Festival de Fotografía de Bienne, en Suiza. Las exposiciones presentadas giraron en torno al tema: “El Tiempo” y el colectivo presentó una serie de fotografías agrupadas bajo el título “Haciendo hora”. Bruno Guerra cuenta su experiencia ahí: “Ellos querían que hagamos allá las intervenciones que hacemos en Lima. En los otros ambientes había exposiciones de fotos enmarcadas y tú entrabas a nuestro ambiente y había fotos pegadas en paredes. Era como un collage. Fue bacán porque fue un trabajo bastante libre” (Guerra, 2013, E). Para esa oportunidad, uno de los integrantes del colectivo viaja a Suiza, financiado por el festival, y lleva a cabo el montaje de su exhibición. Como se ha mencionado anteriormente, los

festivales de fotografía, son, en la actualidad, el espacio en el que confluyen las propuestas de fotógrafos de distintas partes del mundo y representan para ellos la oportunidad de conocer y aprender nuevos modos de trabajo y tendencias en fotografía.

Luego, en octubre del 2013, el colectivo tiene otra vez la oportunidad de exhibir fuera del Perú, expone en el III Foro Latinoamericano de Fotografía de Sao Paulo. El tema central de esta edición del foro fue la clase media en Latinoamérica. Para esto, el colectivo expone una serie fotográfica titulada "Periferias comerciales" con imágenes sobre centros comerciales de la ciudad de Lima. La muestra es curada por Claudi Carreras y auspiciada por el Ministerio de cultura de Brasil y el Centro Itaú Cultural. Es así como el curador español entró en contacto con la propuesta colectiva de *Limafotolibre*, y, posteriormente los invita a participar de más eventos fotográficos. El colectivo rescata de la experiencia de colaborar con esta institución extranjera, el poder interactuar con otros fotógrafos latinoamericanos y conocer la forma cómo desarrollan su trabajo:

El hecho de trabajar en una institución como no hay en el Perú, hay que decirlo, donde hay montajistas, gente que cuida el trabajo. La institución era Itaú, que es del banco Itaú, uno de los bancos más grandes de Brasil. Lo que pasa es que cada empresa de Brasil tiene que dar un cierto porcentaje de su ganancia a la cultura. Entonces, ellos tienen un Centro Cultural con una sala de exposición de tres pisos (...) Ahí, te das cuenta que hay presupuesto en juego, hay una fecha límite. Todo tiene que ser perfecto y hay gente de peso que está alrededor trabajando contigo. Estaba Marcos López, por ejemplo (Gallard, 2014).

En general, los colectivos destacan contar buenas experiencias colaborando con instituciones extranjeras, debido al mayor desarrollo e importancia asignada a proyectos y exhibiciones culturales, artísticas en otros países en comparación al panorama local. Valoran que su trabajo pueda ser conocido por un público más amplio, ya que las temáticas de su producción están relacionadas a lugares y situaciones del Perú, que no son difundidas por otros medios y resultan novedosas en un ámbito internacional.

5.2.1 E.C.O: Encuentro de colectivos Fotográficos Iberoamericanos

E.C.O. representa uno de los encuentros más importantes en la actualidad para la comunidad de colectivos fotográficos a nivel internacional. A la fecha, este encuentro ha tenido tres ediciones, y los colectivos fotográficos peruanos *Supay*, *Versus* y *Limafotolibre* han participado en él.

El primer Encuentro de Colectivos Iberoamericanos (E.C.O.), surge a partir del recorrido del fotógrafo, investigador y curador español Claudi Carreras, por toda Latinoamérica y el contacto que realiza con diversos fotógrafos locales, lo que termina materializándose en el proyecto expositivo y editorial titulado “Laberinto de Miradas”. Este proyecto tuvo como finalidad realizar una síntesis de las propuestas de fotografía documental que existen en América Latina, España y Portugal en la actualidad. Su organización estuvo a cargo de Casa América Catalunya y la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, AECID. A partir de esta experiencia, Claudi reconoce un número considerable de prácticas colectivas en fotografía desarrolladas en diferentes países. Así, nace su interés por relacionar a estas agrupaciones y crear un espacio de discusión e intercambio en torno a estas prácticas. El colectivo peruano *Supay* participa de este primer proyecto, previo a E.C.O, titulado “Laberinto de Miradas”.

El primer Encuentro de Colectivos (E.C.O.) se realizó del 10 al 14 de diciembre de 2008, en la ciudad de Sao Paulo, Brasil, organizado por el Centro Cultural de España en Sao Paulo y el curador Claudi Carreras. Los colectivos participantes fueron Monda Foto (México), Pandora (España), No Photo (España), Rolê (Brasil), ONG- Organización Nelson Garrido (Venezuela), BlankPaper (España), Cia de Foto (Brasil, Cooperativa Sub (Argentina), Kamera Photo (Portugal) y Supay Fotos (Perú). Los miembros de cada uno de estos colectivos viajaron a Sao Paulo y su participación fue remunerada por parte de la organización del evento.

Este primer encuentro tuvo como finalidad que los colectivos participantes puedan conocerse, vincularse, intercambiar experiencias y conocer sus distintos modos de

organización. Cada uno de los colectivos realizó una presentación pública sobre su trabajo, participaron de charlas y fueron parte de un *workshop*. Este *workshop* consistió en trabajar como un solo equipo, conformando un “Colectivo de colectivos”, en donde la tarea era desarrollar un ensayo fotográfico sobre la ciudad de Sao Paulo. Esta dinámica pretendía afianzar las concepciones del trabajo y la autoría colectiva dentro de las formas de trabajar proyectos fotográficos.

El II Encuentro de colectivos (E.C.O.), se realizó del 13 al 15 de mayo de 2010, esta vez, en las ciudades de Madrid y Soria en España, con la cooperación del Ministerio de Cultura Español la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). Para esta edición participa un total de veinte colectivos fotográficos tanto de Europa como de Latinoamérica. Este encuentro se realiza en el marco de la presidencia española de la Unión Europea y del inicio de las conmemoraciones del Bicentenario de la Independencia de muchos países americanos. La finalidad de este segundo encuentro fue producir ensayos fotográficos entorno al tema del medio ambiente. Cada colectivo tuvo gran libertad para tratar el tema en base a concepciones propias y problemáticas particulares de su país. Produjeron ensayos que fueron parte de exhibiciones en varias ciudades y culminaron en la elaboración de una publicación que reunió estos trabajos. En el marco del encuentro, participaron de charlas y discusiones. Tal como sucedió en el primer encuentro, se les asignó la elaboración de un ensayo fotográfico en equipo, esta vez, sobre la provincia de Soria, creando una exposición colectiva hecha por todos los colectivos. Las exhibiciones se realizaron en la sede del Ministerio de Cultura de Madrid.

Dentro de los colectivos participantes estuvieron los colectivos peruanos *Supay*, quienes presentaron la serie fotográfica *Borde* y el colectivo *Versus* que elaboró la serie titulada *La otra naturaleza*. Este segundo encuentro resulta importante, ya que fomenta la creación colectiva como forma de trabajo y obliga a los participantes a desarrollar una serie fotográfica en conjunto. Hasta ese momento, algunos de los colectivos participantes no habían adoptado esta la forma de

trabajo ya que el colectivo era un plataforma para presentar las serie fotográficas que cada uno de los miembros desarrollaba individualmente.

El III Encuentro de colectivos (E.C.O.), y el último hasta la fecha, se realizó del 23 de agosto al 4 de setiembre de 2014 en la ciudad de Santos, Brasil. Organizado por SESC- SP (Sao Paulo), el encuentro se realizó en el marco de MIRADA, Festival Ibero-Americano de Artes Cênicas de Santos, un programa bienal realizado desde el 2010, tiene como objetivo mostrar la diversidad de la estética y la investigación en las Artes de América Latina, Portugal y España.

En esta edición de E.C.O., participaron 20 colectivos artísticos que sumaban en total más de 80 artistas. La novedad de este tercer encuentro consistió en alentar el trabajo colaborativo de los fotógrafos con otros colectivos artísticos y multidisciplinarios, entre ellos se puede mencionar al colectivo *Iconoclasistas* (Argentina), quienes trabajan artes gráficas e investigación colectiva y el colectivo *La Piztola* (México) formado por artistas gráficos y un arquitecto.

Adrián Portugal, miembro de *Supay*, cuenta sobre la dinámica de trabajo en este III Encuentro:

Santos está como a hora y media de Sao Paulo, es un puerto gigante. Fue bien paja porque había un montón de colectivos nuevos que no conocíamos (...) Los tres primeros días eran ponencias con fotógrafos, curadores, fotógrafos que hacían video. Luego, los tres o cuatro siguientes días, la gente se reunía, se organizaba, hablaba de la ciudad o conocía un poco y, luego, salían temas para trabajar. Se armaban grupos como pequeños colectivos. Y no necesariamente la gente de los colectivos trabajaba junta. Todos se mezclaban y, de acuerdo al tema que les gustaba, la gente se iba metiendo y se armaban grupos distintos. Se definían los temas, los grupos y teníamos más o menos tres días para fotografiar (Portugal, 2014, E).

Los colectivos participantes tuvieron la tarea de elaborar productos audiovisuales acerca de la ciudad de Santos, los cuáles serían agrupados en un video documental. Además, participaron de un programa de debates, presentaciones e intervenciones expositivas en los espacios públicos de la ciudad. Las actividades

se desarrollaron en el Parque Municipal Roberto Mário Santini en Santos. Los colectivos fotográficos peruanos que participaron fueron *Supay*, *Versus* y *Limafotolibre*.

Clemente Gallard cuenta la experiencia de *Limafotolibre* en este tercer encuentro:

Tuvimos que producir en una semana. Para nosotros fue muy difícil porque teníamos que pedir permiso a las personas antes de fotografiarlas. Todo es así en Brasil, pero nosotros no podíamos hacer eso, no es nuestra forma de trabajar. Finalmente, hicimos una pared con fotografías y videos. También, hicimos el proyecto “Santosfotolibre” y hay otro proyecto *Vine*³⁸. Entonces, “Santosfotolibre” fue nuestro proyecto para la muestra con fotos de Santos, con las playas. Y, para el proyecto en *Vine*, pedimos a los otros colectivos darnos videos de 6 segundos y con esto hicimos un documental sobre Santos (Gallard, 2014, E).

Lo más destacado, por los colectivos, a partir de su participación en E.C.O., es la red de contactos que establecen con colectivos de otros países, así como la oportunidad de poder colaborar creativamente con ellos e intercambiar experiencias de trabajo. Valoran el poder trabajar con instituciones culturales sólidas y diferentes profesionales ligados a la cultura.

5.3 Conclusiones parciales

5.3.1 Sobre la colaboración con instituciones locales

Las series fotográficas producidas por los colectivos estudiados se han exhibido en centros culturales y galerías de arte de Lima y, sobre todo, han encontrado visibilidad localmente con exhibiciones que circularon en el marco de la primera y segunda bienal de fotografía de Lima. Los fotógrafos, integrantes de los colectivos resaltan de su experiencia, el bajo y la mayoría de veces inexistente nivel de financiamiento por parte de las instituciones locales con las que han trabajado para llevar a cabo la exhibición de sus proyectos fotográficos. Según señalan, este financiamiento se ha dado por parte de aquellas instituciones culturales o

³⁸ Aplicación para publicar videos cortos de máximo 6 segundos de duración (<https://vine.co/>)

programas administrados por la Municipalidad de Lima, esto correspondió con una etapa de gestión municipal particular que alentó la producción artística y cultural. Por otro lado, la interacción de los colectivos fotográficos con el sistema del arte se ha dado a través de curadores de distintos perfiles, por un lado aquellos ligados al fotoperiodismo y por otro lado curadores ligados tanto al arte como a la fotografía, esto dependiendo de la propuesta específica de cada colectivo.

Existe un consenso entre los fotógrafos entrevistados en que tanto los espacios culturales como el mercado local han experimentado un crecimiento respecto a la situación en la que se encontraba al iniciar sus carreras como fotógrafos. Sin embargo, es claro que existe un vacío en cuanto a propuestas de gestión cultural provenientes del Estado. En cuanto a las iniciativas privadas, son aquellas provenientes de fondos internacionales las que establecen mejores dinámicas de interacción con los colectivos, en cuanto a financiamiento y difusión de los proyectos.

5.3.2 Sobre la colaboración con instituciones extranjeras

Dos de los colectivos estudiados, *Supay* y *Versus* se crean teniendo entre sus objetivos la publicación y exhibición de sus imágenes en el extranjero. Por tanto, la circulación de sus proyectos fotográficos se ha dado en el ámbito internacional más que en el local. Por otro lado, exponer en estos circuitos les brinda a los colectivos la experiencia de trabajo y colaboración con profesionales del rubro fotográfico lo que contribuye a ampliar su red de contactos y el aprendizaje mutuo. Destacan entre estos circuitos los festivales de fotografía que se realizan anualmente en diversos países latinoamericanos, europeos y asiáticos, en los que los colectivos estudiados han participado. Por otro lado, la figura del curador español Claudi Carreras ha sido importante para la participación de estos colectivos en una red de festivales fotográficos llevados a cabo en España y Brasil. Como organizador y curador de dichos festivales, Carreras ha invitado a los colectivos *Supay*, *Versus* y *Lima fotolibre* a presentar propuestas para los distintos

eventos que han reunido, en su mayoría, proyectos de fotógrafos latinoamericanos.

5.3.3 Sobre el Encuentro de colectivos iberoamericanos (E.C.O.)

La participación de los colectivos fotográficos en E.C.O resulta una experiencia enriquecedora para sus integrantes, ya que este evento ha generado un espacio único que permite a los colectivos interactuar con sus pares en otros países, intercambiar experiencias, conocer nuevos proyectos e incluso trabajar creativamente junto a fotógrafos de otros colectivos. Han sido importantes para la realización de este evento la labor del curador y gestor Claudi Carreras, así como el apoyo y financiamiento de instituciones tanto públicas como privadas en España y Brasil.



CONCLUSIONES FINALES

La presente investigación planteó como objetivo evaluar los alcances de la experiencia de organización y creación colectiva de las agrupaciones *Supay*, *Versus* y *Limafotolibre* en el contexto de las prácticas culturales y fotográficas locales e internacionales. A continuación, se presentan las principales conclusiones a partir de lo expuesto en los capítulos anteriores.

- Sobre la dificultad de caracterizar a los colectivos fotográficos

Uno de los primeros puntos a señalar es la dificultad para caracterizar a los colectivos fotográficos en general. Como se mencionó en el marco conceptual, esta denominación es muy amplia. Dada uno de los colectivos estudiados en esta tesis ha presentado una serie de especificidades en la forma de organización, metodología y procesos de trabajo, que los muestra muy distintos entre sí. Por otro lado, entre las características en común de *Supay*, *Versus* y *Limafotolibre* se encuentran su tipo de organización en la que no existen jerarquías entre los miembros (el número de integrantes de estos colectivos es reducido) y, en la mayoría de los casos, no ha existido una rotación o una apertura a nuevos miembros desde sus inicios. Hasta el momento, las actividades de los colectivos estudiados se han centrado en la producción de fotografías; sin embargo, el espectro de actividades de otros colectivos, mencionados en el marco conceptual, puede abarcar temas como educación en fotografía, talleres con comunidades, producción editorial, entre otros. Por último, resulta importante señalar que, de los colectivos estudiados (*Supay*, *Versus* y *Limafotolibre*). ninguno plantea directamente ningún tipo de activismo social o político dentro del discurso de su agrupación.

- Sobre los procesos de creación colectiva

En lo referente a los procesos de creación que surgen cuando los miembros de los colectivos desarrollan una misma serie fotográfica en conjunto, se han descrito

tres fases que son la conceptualización, el registro de las imágenes y la edición. La conceptualización previa resulta un paso importante, ya que marca los lineamientos a seguir por los miembros del colectivo para el registro de una serie coherente y porque, en varios casos, los miembros realizan el registro fotográfico de manera individual y en diferentes tiempo. La edición es otra fase importante en este proceso, pues permite a todos los miembros del colectivo opinar, discutir y llegar a consensos sobre las mejores decisiones para el armado de la serie fotográfica. Algunas veces, tienen que descartar sus propias imágenes en beneficio del conjunto.

- Colectivos fotográficos y autoría grupal

La conclusión anterior nos remite al tema de la autoría grupal que se genera a partir de la realización de series fotográficas colectivas. Esto aplica de distintas maneras para cada colectivo estudiado. En el caso del colectivo *Limafotolibre*, las autorías individuales se han mantienen ocultas desde el inicio de sus actividades. Por tanto, la creación colectiva reafirma el carácter grupal de su producción. En el caso del colectivo *Versus*, la creación colectiva es un ideal que ha buscado la agrupación desde su formación. Asumen la autoría colectiva de sus series fotográficas al mismo tiempo que enriquecen sus autorías y carreras individuales con el prestigio del colectivo. Ocurre una situación parecida en el caso del colectivo *Supay*; sin embargo, este colectivo ha tenido claro desde sus inicios, su interés por ser una plataforma para promover y potenciar las carreras individuales de los fotógrafos que lo integran. La creación colectiva surge luego y la firma grupal es asumida para este tipo de trabajos, a la vez que sus miembros se benefician de los logros del colectivo.

- Las series fotográficas colectivas

Si bien esta tesis no ha pretendido ahondar en el análisis de las imágenes de cada colectivo, a partir del análisis del proceso de creación colectiva de las series fotográficas, se ha podido encontrar algunas temáticas recurrentes: “La selva”.

Tanto *Supay* como *Versus* han escogido a la selva peruana, particularmente, Iquitos como lugar de partida para desarrollar las temáticas de sus series fotográficas colectivas; otro tema recurrente ha sido “la ciudad”. Los tres colectivos estudiados en esta tesis han desarrollado series fotográficas en torno a la ciudad de Lima y, en particular, *Limafotolibre*, colectivo que ha desarrollado toda su producción fotográfica alrededor de situaciones cotidianas que se viven en las calles de la ciudad. Por otro lado, en cuanto al tipo de imágenes producidas por estos colectivos, si bien parten de la fotografía documental, cada colectivo ha desarrollado un lenguaje visual particular para sus proyectos fotográficos, proponiendo ensayos fotográficos coherentes con estilos característicos bien definidos, sería interesante para futuras investigaciones abordar el tema de las representaciones visuales propuestas por estos colectivos.

- **Uso de medios virtuales como estrategia de difusión**

Entre las estrategias de difusión utilizadas por los colectivos fotográficos, se identificó el uso de medios virtuales como páginas web y redes sociales, debido a que en el contexto actual, dada su accesibilidad, son la vía más utilizada para publicar contenidos. Sin embargo, el uso de este medio por parte de los colectivos es limitado. No se ha aprovechado, por ejemplo, la interactividad con otros usuarios que ofrece el medio, lo que podría generar nuevas dinámicas, como la participación colaborativa de personas externas en sus series fotográficas o la financiación colectiva de sus proyectos a través de sitios web de *crowdfunding*. Por tanto, existe en los medios virtuales un potencial por explorar para la producción y gestión de proyectos fotográficos. De todos los colectivos estudiados, es *Limafotolibre* el que mayor interés ha tenido en hacer uso de las posibilidades de las redes sociales de adaptarse a las nuevas formas de producción y circulación que la imagen fotográfica tiene en el contexto digital. Por otro lado, un aspecto de este medio que los colectivos fotográficos sí han aprovechado es la posibilidad de producir más contenido multimedia que forma parte o complementa sus propuestas fotográficas. Han incorporado video y audio en su producción.

- Sobre la producción de fotolibros

Otra estrategia para la difusión de sus imágenes ha sido la producción de fotolibros. Esta se ha dado mediante la autopublicación, es decir, los propios integrantes de cada colectivo se han encargado de la producción y el financiamiento total de estas publicaciones, lo que ha significado su inmersión en el campo editorial, ampliando así el conjunto de sus prácticas. Por otro lado, la producción de fotolibros induce a los fotógrafos hacia la experimentación de formas innovadoras para la presentación de sus imágenes en este nuevo soporte. Asimismo, su producción en el plano local, por parte de los colectivos estudiados, viene avalada por un fenómeno más grande en la fotografía a nivel mundial, donde el fotolibro ha recobrado importancia y su producción y mercado se encuentra en crecimiento.

- Colectivos y exhibiciones fotográficas en el Perú

En el contexto local, los colectivos fotográficos han realizado exhibiciones en diversos centros culturales y galerías de Lima, entre los que figuran los siguientes: Centro Cultural Ricardo Palma (Miraflores), Sala Luis Miró Quesada Garland (Miraflores), Sala de usos Múltiples de Arcadia Mediática (Lima Centro), Centro Cultural España (Lima Centro), Galería Municipal de Arte Pancho Fierro (Lima Centro). El marco en el que se dieron estas exhibiciones fueron las Bienales de Fotografía que se realizaron en Lima los años 2012 y 2014. Este evento jugó un rol importante en la visibilidad que adquirieron, localmente, las propuestas fotográficas que los colectivos venían realizando. Por otro lado, de acuerdo a las entrevistas realizadas a los integrantes de los colectivos, queda claro que el tipo de compromiso de estas instituciones culturales se restringe a la prestación de espacios de exposición; con la excepción de la galería municipal Pancho Fierro, que como institución pública asociada a la Municipalidad de Lima, financió parcialmente la exposición del colectivo fotográfico *Limafotolibre*. De esta manera, queda en evidencia la escasez de espacios culturales que asuman un compromiso

mayor con propuestas de exposición fotográfica, no sólo en temas de financiamiento sino también como impulsores para la creación, realizando, por ejemplo, concursos, foros o conferencias en torno a las prácticas fotográficas locales.

- **Sobre las interacciones con agentes culturales: curadores y gestores**

En cuanto a la interacción de los colectivos fotográficos con el sistema del arte, en el plano local, esta se ha dado a través de curadores de distintos perfiles, por un lado aquellos ligados al fotoperiodismo y por otro lado curadores ligados tanto al arte como a las fotografías, esto dependiendo de la propuesta específica de cada colectivo. Por otro lado, un curador y gestor importante para el desarrollo de los colectivos en festivales de fotografía internacionales, ha sido el español Claudi Carreras, quien ha impulsado la producción y los procesos de creación colectivos, encargando la elaboración de series de series fotográficas a los colectivos estudiados.

- **Colectivos y exhibiciones fotográficas internacionales**

De los tres colectivos estudiados, es *Limafotolibre*, el que ha desarrollado un mayor número de exhibiciones fotográficas en el medio local. Por el contrario, *Supay* y *Versus*, han publicado y expuesto sus imágenes en el ámbito internacional más que en el local. Este hecho no es una casualidad, ya que obtener reconocimiento en circuitos de fotografía internacionales ha sido uno de los principales intereses desde su formación como colectivos. Entre los lugares en los que han llevado a cabo exhibiciones figuran países europeos como España, Francia, Suiza y Alemania, y, entre los países latinoamericanos, Brasil. De esta manera, los colectivos estudiados han llegado a ubicarse dentro de una red internacional de festivales fotográficos, en los países mencionados, en los que han participado junto a colectivos de distintos países. Entre estos festivales se encuentran Visa Pour l'image (Francia), Paraty (Brasil), Foro Latinoamericano de

Fotografía de Sao Paulo (Brasil), Festival de Fotografía de Bienne (Suiza), entre otros.

- **Sobre el Encuentro de Colectivos Fotográficos (E.C.O.)**

Los Encuentros de Colectivos Fotográficos (E.C.O.), organizados por el curador Claudi Carreras, representan un rol importante en la trayectoria de los colectivos estudiados, sobre todo para *Supay* y *Versus* quienes han participado desde sus primeras ediciones. Este encuentro ha buscado afianzar las concepciones del trabajo colectivo y la autoría múltiple en la fotografía. Los colectivos participantes han sido parte de un intercambio de experiencias y aprendizaje mutuo, conociendo las formas de trabajo de sus pares en otros países. Tuvieron la oportunidad de trabajar creativamente junto a fotógrafos y artistas de otros colectivos. Entre los participantes de E.C.O. ha sido de gran influencia, tanto para *Supay* como para *Versus*, el trabajo del colectivo *Cia de foto* (Brasil), quien ha sido su principal referente para desarrollar dinámicas de creación colectiva en sus propias agrupaciones.

- **Sobre la comercialización de sus imágenes**

En cuanto al tema de la comercialización de las imágenes producidas por los colectivos estudiados, al iniciar la investigación no se tomó en cuenta dicho aspecto. Esto debido a que el enfoque de la investigación se orientó hacia el estudio de los colectivos como iniciativas de experimentación en cuanto a sus procesos de creación. Por otro lado, en las primeras entrevistas a los integrantes de cada colectivo, estos manifestaron que el carácter de sus agrupaciones no tenía ánimos de lucro, o no era este su principal objetivo, por ello, la investigación se avocó a otros aspectos del desarrollo de los colectivos. Sin embargo, en la medida en que estas agrupaciones han logrado insertarse en distintos festivales, ferias o espacios artísticos (locales e internacionales), en los que existen lógicas de comercialización, sería interesante para futuras investigaciones abordar cómo se han dado este tipo de interacciones comerciales.

Bibliografía

ANGULO, Aníbal
1985 “Palabras inaugurales”. *Casa de las Américas*. La Habana, 1985, n°149,
Marzo- abril, p.5 - 7

APERTURE

[Línea de tiempo]. Sin fecha. Consulta: 10 de noviembre de 2014.
www.aperture.org/timeline/

BERGANZA, María y otros

2005 Investigar en comunicación: guía práctica de métodos y técnicas de investigación social en comunicación. Madrid: McGraw-Hill Interamericana de España

BIENAL DE FOTOGRAFÍA DE LIMA

2012 [Presentación]. Consulta: 10 de noviembre de 2014.
<http://www.bienalfotolima.com/bienal2012/presentacion/index.html>

BIENAL DE FOTOGRAFÍA DE LIMA

2014 [Exposiciones]. Consulta: 10 de noviembre de 2014.
<http://www.bienalfotolima.com/exposiciones/index.html>

CARRERAS, Claudi

2010 Laberinto de miradas. Barcelona: RM

CASTELLOTE, Alejandro

2003 Mapas abiertos. Madrid: Lunweg

CASTELLOTE, Alejandro

2010 “Nuevos fotógrafos, nuevas miradas”. En laberinto de miradas. Carreras (Ed.), Barcelona. RM, pp. 287

DE MICHELI, Mario

1990 Las vanguardias artísticas del siglo XX. Madrid: Alianza editorial

DEUSTUA, Jorge
1990 "Nace Concejo de Fotografía". Página Libre. Sección cultural. Lima, 20 de mayo, p. C15.

ECHEVARRÍA, Oliver
2009 "Entrevista a Rafael Jacinto y Joao Kehl del colectivo brasileiro Cia de Foto". En *La selecta*. Consulta: 10 de julio de 2015.
<http://www.laselecta.org/2009/12/entrevista-a-rafael-jacinto-y-joao-kehl-del-colectivo-brasilero-%E2%80%9CCia-de-foto%E2%80%9D-por-oliver-echeverria/>

ENTLER, Ronaldo
2011 *Cia de foto : fotografía como ejercicio de posibilidades*. Madrid: La Fábrica

EVANS, David, WALLA, Douglas y Anna LUNDGREN
1992 "John Heartfield AIZ-VI: Fotomontajes 1930-38". *Merzmail*. Barcelona, pp.49-108. Consulta: 2 de junio de 2014.
<http://issuu.com/merzmail/docs/heartfield>

FERNÁNDEZ, Horacio y otros
2011 *El fotolibro latinoamericano*. México DF; Barcelona: RM

FONTCUBERTA, Joan
2010 *La cámara de Pandora*. Barcelona: Gustavo Gili

FONTCUBERTA, Joan
2011 "Por un manifiesto postfotográfico". *La Vanguardia*. Barcelona: 17 de mayo. Consulta: 8 de agosto de 2014.
<http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>

FORUMFOTO
2013 [Presentación]. Consulta: 3 de febrero de 2016
<http://www.forumfoto.org.br/es/programacao/>

FREUND, Gisele
1976 *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili

FRIZOT, Michel.

1998 A new history of photography. Köln: Könemann.

GIERSTBERG, Frits

2005 "From Realism to reality? Documentary photography in the age of post-media". Traducción de Michael Gibbs. En *Documentary now! : Contemporary strategies in photography, film and the visual arts*. Rotterdam: NAI Publishers.

GONZÁLEZ, Laura

2007 "Fotografía contemporánea e imaginarios colectivos". Ponencia presentada en *Jornadas 2007*. Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Ciudad de México D.F., 2007. Consulta: 12 de junio de 2015

http://www.academia.edu/6205239/Fotograf%C3%ADa_mexicana_contempor%C3%A1nea_e_imaginarios_colectivos

GRUNDBERG, Andy

1983 "Photography view; two camps battle over the nature of the medium". *The New York Times*. Nueva York: 14 de agosto. Consulta 27 de marzo de 2015.

<http://www.nytimes.com/1983/08/14/arts/photography-view-two-camps-battle-over-the-nature-of-the-medium.html?pagewanted=all>

HOY ES ARTE

2011 "Entrevista a Jorge Ribalta". Consulta: 6 de noviembre de 2014.

<https://www.youtube.com/watch?v=pHfTQ5qLTLs>

LEDO, Margarita.

1998 Documentalismo fotográfico: éxodos e identidad. Madrid: Cátedra

LEMAGNY, Jean Claude.

1988 Historia de la fotografía. Barcelona: Martinez Roca

LIMAFOTOLIBRE

2011 S/T de la serie fotográfica *365 días*. [Fotografía]. Recuperado de

<http://www.limafotolibre.com/colectivas/365dias/>

LIMAFOTOLIBRE

2013 S/T de la serie fotográfica *San Jacinto*. [Fotografía]. Recuperado de

<http://www.limafotolibre.com/colectivas/san-jacinto/>

LIMAFOTOLIBRE

2013 S/T de la serie fotográfica *San Jacinto*. [Fotografía]. Recuperado de

LIMAFOTOLIBRE

2013 [Fotografía del montaje de la exposición *Periferias comerciales*]. [Fotografía]. Recuperado de <http://www.limafotolibre.com/periferias-comerciales-en-fotonovela/>

MAJLUF, Natalia y VILLACORTA, Jorge

1997 Documentos 1960 – 1990: Tres décadas de fotografía en el Perú. Lima: Museo de Arte de Lima

MAJLUF, Natalia.

2006 Sobre fotografía. Lima: Museo de Arte de Lima.

MARÍN, Teresa

2003 *La creación colectiva en las artes visuales. Análisis comparado de los equipos de artes visuales en la comunidad valenciana de 1981 a 2000*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de bellas Artes.

MEYER, Pedro

1981 “Palabras de presentación. II Coloquio Latinoamericano de Fotografía” en Hecho en Latinoamérica. Ciudad de México: Consejo Mexicano de Fotografía. Consulta: 17 de junio de 2015
http://issuu.com/c_imagen/docs/2-coloquio/1

MUSEO REINA SOFÍA

2011 “Una luz dura, sin compasión. El movimiento de la fotografía obrera, 1926-1939”. Consulta: 6 de noviembre de 2014.
<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/luz-dura-sin-compasion-movimiento-fotografia-obrera-1926-1939>

OJOS PROPIOS

2014 “Supay fotos”. Consulta: 24 de noviembre de 2014
<http://www.ojospropios.com/index.php/fotografos/item/115-supay-fotos>

ONTAÑÓN, Antonio

2012 “‘La vanguardia no se rinde’: Guy Debord y el Situacionismo”. *Situaciones: Revista de historia y crítica de las Artes de la Escola D’Historia de L’Art de Barcelona*. Barcelona, n°1. Consulta: 24 de junio del 2015.
<http://situaciones.info/revista/la-vanguardia-no-se-rinde-guy-debord-y-el-situacionismo/>

PARR, Martin y BADGER, Gerry

2004 "Introduction.ThePhotobook:between the Novel and film". En *The Photobook: a history*. Londres: Phaidon

PHILLIPS, Christopher

1997 "El tribunal de la fotografía". En *Indiferencia y singularidad*. Ribalta (Ed.), Barcelona, MACBA, pp. 59-67.

RIBALTA, Jorge

2004 Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía. Traducción de Elena Llorens Pujol. Barcelona: Gustavo Gili

SHOLETTE, Gregory.

1999 "Counting on your collective silence. Notes on activist art as collaborative practice". *Afterimage: The Journal of Media and Cultural Criticism*. Consulta: 8 de julio de 2014.

http://www.gregorysholette.com/wp-content/uploads/2011/04/09_counting1.pdf

SHORE, Stephen.

2008 Memorial for John Szarkowski. Consultado el 24 de marzo de 2015.

<http://stephenshore.net/writing/szarkowski.pdf>

SOUSA, Jorge Pedro.

2003 Historia crítica del fotoperiodismo occidental. Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

STIMSON, Blake y Gregory, SHOLETTE

2007 *Collectivism after Modernism*. University of Minnesota Press: Minneapolis.

STUMBERGER, Rudolf

2011 "AIZ y los fotógrafos obreros alemanes". En RIBALTA, Jorge (Ed.). *El movimiento de la fotografía obrera [ensayos y documentos]*. Madrid: TF Editores / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

SUPAY FOTOS

2010 "Corrientillo" de la serie *Borde*. [Fotografía]. Recuperado de

<http://supayfotos.com/historias/>

SUPAY FOTOS

2011 S/T de la serie *Los inocentes*. [Fotografía]. Recuperado de <http://supayfotos.com/historias/>

SZARKOWSKI, John

1967 *New Documents*. New York: Museum of Modern Art, 92-98. Consulta: 24 de marzo de 2015.

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3860/releases/MOMA_1967_Jan-June_0034_21.pdf?2010

TAGG, John

2005 *El peso de la representación: Ensayos sobre fotografías e historias*. Traducción de Antonio Fernández Lera. Barcelona: Gustavo Gili.

TUCKER, Anne W.

2011 "Modernidad e izquierda: Paul Strand y el movimiento obrero de la fotografía y el cine". En RIBALTA, Jorge (Ed.) *El movimiento de la fotografía obrera [ensayos y documentos]*. Madrid: TF Editores / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

VANARRAGON, Elizabeth Jane

2006 *The Photo League: Views of Urban Experience in the 1930s and the 1940s*. Tesis doctoral. Graduate College of The University of Iowa. Historia del arte.

VERSUS PHOTO

2010 Serie fotográfica *La otra naturaleza*. [Fotografía]. Recuperado de <http://versus-photo.com/work/eco-the-other-nature/>

VERSUS PHOTO

[S/F] S/T de la serie fotográfica *Belén*. [Fotografía]. Recuperado de <http://versus-photo.com/trabajos/belen/>

VERSUS PHOTO

2013 S/T de la serie fotográfica *Falacia*. [Fotografía]. Recuperado de <http://versus-photo.com/trabajos/falacia/>

Fuentes primarias

Entrevistas

CABELLO, Max

2013 Entrevistado por la autora, Lima, 6 de junio del 2013.

GALLARD, Clement

2014 Entrevistado por la autora, Lima, 13 de diciembre del 2014

GIRALDO, Renzo

2014 Entrevistado por la autora, Lima, 4 de noviembre del 2014.

GUERRA, Bruno

2013 Entrevistado por la autora, Lima, 28 de junio del 2013

NOLTE, Musuk

2013 Entrevistado por la autora, Lima, 15 de junio del 2013.

PORTUGAL, Adrián

2014 Entrevistado por la autora, Lima, 20 de octubre del 2014.



ANEXOS. Anexo N°1. Estructura de la guía de la entrevista

CONCEPTOS	ENTREVISTA
<p>--Formación personal *Profesionalización *Relación con la fotografía</p> <p>--Formación del colectivo *Vínculo con los integrantes *Razones de formación *Proceso de formación</p> <p>*Objetivos</p>	<p>¿A qué te dedicas profesionalmente? ¿Cómo se dio tu acercamiento con la fotografía? ¿Cómo te ha ayudado como profesional de la fotografía el ser parte de este colectivo?</p> <p>¿Cómo conociste a los integrantes del colectivo? ¿Cuáles fueron las razones por las que formaron el colectivo? ¿Cuál fue el primer paso o actividad que desarrollaron para conformarse como agrupación o colectivo? ¿Cuáles consideras que son los objetivos del colectivo?</p>
<p>-- Organización del colectivo *División de trabajo *Metodología de trabajo *Financiamiento</p> <p>-- Proceso creativo *Series fotográficas *Pre-producción *Registro *Edición</p> <p>--Autoría grupal *Autoría y reconocimiento grupal</p>	<p>¿Existe una división de cargos y funciones entre los miembros del colectivo? ¿Cómo se auto-organizan para gestionar las actividades del colectivo? ¿Cuáles son las vías de financiamiento del colectivo? ¿Qué series fotográficas ha elaborado el colectivo y cuáles han sido las temáticas? ¿Cómo llevan a cabo el proceso de creación de los proyectos colectivos desde la pre-producción, el proceso de registro y el proceso de edición de las imágenes? ¿Cuál es tu postura frente al reconocimiento de tu trabajo como colectivo vs el reconocimiento individual? ¿Cómo lidian con la autoría de los trabajos colectivos?</p>
<p>--Estrategias de difusión *Uso de plataformas digitales *Páginas web *Redes sociales *Publicaciones impresas propias *Fotolibro</p>	<p>¿Qué estrategias o canales utilizan para la difusión de sus imágenes? ¿Cuál es el nivel de utilidad y uso de las plataformas digitales como páginas web y redes sociales para el colectivo?</p> <p>¿Han elaborado alguna publicación impresa sobre su trabajo? ¿Cómo fue el proceso para elaborar esta publicación? ¿Cómo financiaron este proyecto?</p>
<p>--Instituciones culturales y exhibición fotográfica *Instituciones locales</p> <p>*Instituciones internacionales</p> <p>*E.C.O.</p>	<p>¿A lo largo de su trayectoria como colectivo junto con qué instituciones u organizaciones locales han realizado exhibiciones o colaboraciones? ¿En qué aspectos se dio la colaboración y cuál ha sido el nivel de apoyo de estas instituciones?</p> <p>¿A lo largo de su trayectoria como colectivo junto con qué instituciones u organizaciones internacionales han realizado exhibiciones o colaboraciones? ¿En qué aspectos se dio la colaboración y cuál ha sido el nivel de apoyo de estas instituciones?</p> <p>¿Cómo se enteran o realizan el contacto para participar en el primer E.C.O.? ¿Cómo ha sido la experiencia y la dinámica de trabajo del colectivo en E.C.O.?</p>

Anexo N°2. Análisis de contenido de las series fotográficas producidas por los colectivos estudiados.

N°	Colectivo	Año	Título	N° de fotos	Autoría	Contenido	Estilo			
						Tema	Exposición / Luz/ color	Enfoque	Tipo de planos y ángulos	Retoque o post-producción
1										
2										
3										
4										
etc										

Anexo N°3. Análisis de contenido de las páginas web de los colectivos

N°	Colectivo	Nombre de la página web	Descripción de página principal/home	Distribución			
				N° pestaña	Nombre de pestaña	Descripción del contenido de pestaña	
						Texto	Material audiovisual
1							
2							
3							
etc							

Análisis de contenido de las redes sociales de los colectivos

N°	Colectivo	Red social	N° de seguidores/amigos o likes	Frecuencia de publicación de posts	Descripción del tipo de contenidos
1					
2					
3					

Análisis de contenido de las publicaciones impresas

N°	Colectivo	Título	Año de publicación	Ciudad	Tiraje	Ediciones	Editorial	Canales de distribución y venta	Precio	Autor(es)	Descripción del contenido	
											Tema	Distribución
1												
2												
Etc												

Anexo N°4. Análisis de contenido de las exhibiciones fotográficas colectivas.

N°	Colectivo	Institución	Lugar de exhibición	Título de la exhibición	Año	Duración	Curador(es)	Participantes	Marco/contexto	Finalidad	Contenido expuesto por el colectivo	Premios
1												
2												
etc												

Anexo 5. Listado de espacios culturales en Lima que acogen exposiciones fotográficas

- MALI (Museo de Arte de Lima)
- MATE (Museo Mario Testino)
- MAC (Museo de Arte Contemporáneo)
- Galería el Ojo Ajeno
- Galería Lucía de la Puente
- Centro Cultural de España
- Centro Cultural Ricardo Palma
- Centro Cultural PUCP
- ICPNA
- Alianza Francesa
- Fundación Euroidiomas
- Espacio- Fundación Telefónica
- Centro Cultural de San Marcos
- Galería Lucila Walqui
- Galería Municipal de Arte Pancho Fierro
- Sala Luis Miró Quesada Garland
- Sala de Usos Múltiples (SUM) de la librería Arcadia Mediática

