

Pontificia Universidad Católica del Perú
Escuela de posgrado
Maestría en Antropología Visual



**La resistencia de la imagen fotográfica: prácticas y discursos
artísticos en la fotografía limeña contemporánea**

Tesis para optar por el grado de Magister en Antropología Visual presenta:

Carlos Zevallos Trigoso

Asesora:

Giuliana Borea

Miembros del jurado

María Eugenia Ulfe

Valeria Biffi

Giuliana Borea

Lima, 2016

Agradecimientos

Esta tesis no hubiera sido posible sin la voluntad de los fotógrafos que amablemente accedieron a conversar y compartir conmigo sus experiencias, ideas y reflexiones acerca de su propio trabajo en el campo artístico de la fotografía en Lima. Por esta razón considero pertinente hacer explícito mi agradecimiento, ellos fueron: Billy Hare, Roberto Huarcaya, Jorge Heredia, Milagros de la Torre, Luz María Bedoya, Eduardo Hirose, Maricel Delgado, Camila Rodrigo, Samuel Chambi y Diego Collado. Les agradezco sin importar la medida en que se dio la colaboración, sea como entrevista a profundidad o con algún breve correo electrónico. Aún así considero importante señalarme como único responsable de los análisis y conclusiones aquí vertidos.

Agradezco también a Carlo Trivelli, Max Hernandez-Calvo, Alejandro Castellote y Joan Fontcuberta por las entrevistas a profundidad que aportaron mucha información relevante para el análisis.

Tabla de contenidos

Introducción	4
Capítulo 1: Marco teórico	8
Entre las “tradiciones discontinuas” y las “franquicias imaginarias”	10
Antropología de <i>lo social</i> frente prácticas y discursos de la fotografía	13
Antropología del arte y de la estética	16
Antropología de la fotografía	23
Historia de la fotografía y la idea de la fotografía como arte en Lima	24
Algunas consideraciones en torno a la definición del campo de estudio	35
Capítulo 2: La Segunda Bienal de Fotografía de Lima como punto de partida.	38
Capítulo 3: Metodología	44
Narrativas personales sobre prácticas fotográficas en el campo artístico.	47
Materiales	49
Producto visual	52
Capítulo 4: voces significativas del campo de producción artístico de la fotografía en Lima	54
Billy Hare (Lima, 1946)	54
Jorge Heredia (Lima, 1958)	57
Roberto Huarcaya (Lima, 1959)	61
Milagros de la Torre (Lima, 1965)	64
Luz María Bedoya (Talara, 1969)	67
Eduardo Hirose (Lima, 1975)	70
Maricel Delgado (Lima, 1978)	72
Samuel Chambi (Lima, 1983)	75
Capítulo 5: cuatro proyectos fotográficos: procesos, conceptos y materialidades	78
Punto Ciego (1997) de Luz María Bedoya	78
Imágenes – Punto Ciego	84
Amazogramas (2014) de Roberto Huarcaya	89
Imágenes – Amazogramas	92
Lugar Común (2014) de Maricel Delgado	99
Imágenes – Lugar Común	103
Calle del Inti, Habitación de Elías y Piscina (2014) de Samuel Chambi	106
Imágenes – Piscina, Habitación de Elías y Piscina (2014) de Samuel Chambi	109
Capítulo 6: El cuarto oscuro: exploración y experimentación	115
Capítulo 7: análisis: una <i>estética de la resistencia</i> y una <i>estética del enigma</i>	131
Conclusiones	136
Bibliografía	138

“Si no tuviésemos palabras quizá podríamos entendernos mejor”

Minor White (1952)

Introducción

Hace algunos años visitaba una exposición fotográfica en una de las, según dicen, más concurridas salas de exposición en Lima. La muestra era una retrospectiva histórica de un fotógrafo de inicios del siglo XX. Muchas de las imágenes eran tomas fotográficas que registraban paisajes rurales extensos y algo de vegetación, los espectadores circulaban y se detenían a mirar ciertas fotos con paciencia y e interés. Eso hacía yo, con mi propia cámara fotográfica colgada de un brazo, cuando una persona se acercó a mi a preguntarme a boca de jarro: *“¿eres fotógrafo profesional?”*. Me hizo titubear; ¿Seré? No importa, mi respuesta fue negativa para evitar las indagaciones de un extraño, pero este no se detuvo: *“ah, ya. Es que quiero preguntarte si te has percatado del truco de esta foto”*. En ese momento yo ya estaba cursando la maestría en Antropología Visual que desencadenó en esta tesis. Intuí que venía un reto: *“¿te has dado cuenta?”*. Miré la foto un buen rato, era una imagen vertical, en ella se veía un puñado de vegetación que acompañaba en primer término a un árbol grande, la fotografía había logrado capturar muchos detalles de la corteza. Seguí mirando sin lograr descifrar el truco ¿había un truco?. Miré al sujeto extraño y le dije *“no lo encuentro”*. No se sorprendió: *“Es que no eres fotógrafo profesional, un ojo entrenado si lo nota. Mira bien, ahí –señala la muy detallada corteza del árbol- ¿lo ves? Es la imagen de un rostro, la corteza del árbol forma la imagen de un rostro”*. Me quedé perplejo, atrapado, miré un rato la corteza y quizá por la seguridad con que hablaba este extraño terminé viendo un rostro ¿qué rostro? No lo se, pero estaba ahí. ¿Habría querido el fotógrafo de inicios del Siglo XX que encontremos rostros en los árboles de sus fotos? Como saberlo, el asunto es que ahí estaba yo, un antropólogo visual en

formación, con un título en fotografía, bachiller en ciencias y artes de la comunicación y aún así, no pude descifrar el truco. Para mi cuestionador, este truco era el sentido detrás de la obra, el rostro le otorgaba un valor especial al objeto artístico y la posesión celosa del secreto volvía a este extraño en un sujeto privilegiado en la sala de exposiciones, un hombre conectado directamente a la mente de nuestro fotógrafo artista.

Si alguien me hubiera preguntado en ese momento, le hubiera dicho que aquel hombre estaba equivocado, lo que ve en el árbol es solo un efecto visual, lo mismo que sucede cuando miramos al cielo buscando animales en las nubes. Hoy, en cambio, luego de culminar esta investigación, me permito guardarme mis certezas respecto al juicio estético del extraño en la sala y me dispongo a conocer que este hecho, junto a otros, dio forma al objetivo de mi investigación: explorar las prácticas y discursos de los fotógrafos del campo de producción artística de la fotografía (en Lima) en relación a sus obras, pensando en la estética como un concepto que nos permitiría conocer los argumentos que utilizan para dotar de valor a un proyecto fotográfico. La investigación está enfocada en la producción, pensando que, si quisiéramos resolver el enigma de la corteza del árbol habría que viajar en el tiempo para entrevistar a nuestro fotógrafo del principios del Siglo XX: ¿Escondió usted una cara en el árbol?.

Esta exposición se dio durante la II Bienal de Fotografía en Lima, que fue de Abril a Julio en el año 2014. Esta bienal estuvo llena de distintos eventos que estimularon mi forma de entender y pensar en la fotografía, tanto que finalmente se decantaron sobre mi tema de tesis para concluir la maestría en Antropología Visual.

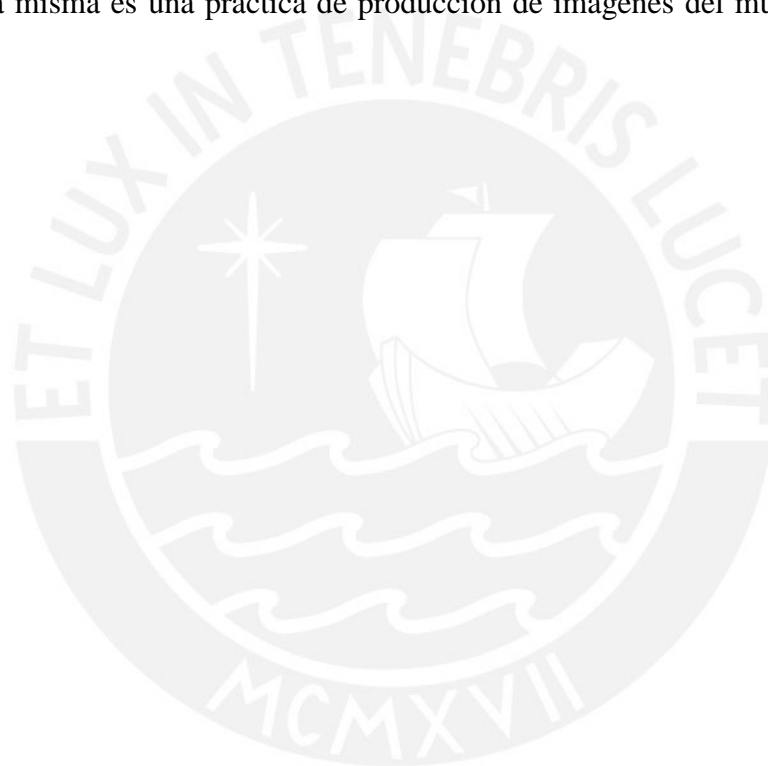
Volviendo a este trabajo, en este incorporo un año de investigación de campo durante dicha Bienal, que implicó visitas a casi el 100% de las exposiciones, lecturas del catálogo, revisiones de fotos y, luego, una metodología basada en entrevistas a profundidad a ocho fotógrafos del campo de producción artístico de la fotografía en

Lima acerca de sus prácticas y discursos en torno a sus obras. A partir de eso es que he podido delimitar una serie de factores que creo son significativos de la obra fotográfica del campo artístico contemporáneo en Lima.

El trabajo está dividido en siete capítulos, en el primero planteo el marco teórico a partir del cuál articularé el análisis, haciendo énfasis en la perspectiva antropológica sobre la estética y sobre la fotografía. A esto sumo un breve comentario sobre la historia del campo artístico de la fotografía en Lima. El segundo capítulo corresponde a una presentación etnográfica de la II Bienal de Fotografía en Lima como punto de partida, como contexto y como estímulo para la investigación. El tercer capítulo es la descripción de la metodología utilizada para la recolección y producción de los datos, donde incluyo una justificación teórica respecto al uso de narrativas personales como fuente de información. El cuarto, quinto y sexto capítulo corresponden a los datos en sí, obtenidos y producidos a través de entrevistas a profundidad, narración de la biografía de una obra y un experimento visual que tiene como resultado un trabajo etnográfico particular. En el capítulo siete desarrollo el análisis a partir de una serie de criterios estéticos que conforman lo que he decidido llamar *estética de la resistencia*. Finalmente en las Conclusiones trato de hacer un recuento del trabajo realizado y de proponer algunas cosas respecto a la práctica y crítica de la fotografía en Lima.

Para hablar de fotografía es muy importante pensar en el contexto que vivimos, la investigación surge en un momento en que las tecnologías de la imagen fotográfica continúan innovando de forma acelerada. Esto da como supuesto que algunas prácticas artísticas deberían transformarse. Sin embargo, más allá de la democratización de estas tecnologías, considero que se encuentra la posibilidad que ofrecen estas herramientas. Como dice Arjun Appadurai (2001 [1996]) “Los medios de comunicación electrónicos transforman el campo de la mediación masiva porque ofrecen nuevos recursos y nuevas

disciplinas para la construcción de la imagen de uno mismo y de una imagen del mundo”. Se pueden decir muchas cosas a partir de esto, como que el punto de entrada para investigar la fotografía debería seguir siendo el uso social masivo de esta herramienta, sin embargo, lo que propongo es que miremos al campo del arte como un lugar específico donde existen sujetos que dedican su vida entera a relacionarse con un medio. En nuestra vida cotidiana podemos usar la fotografía para re-construir nuestra imagen personal y nuestra imagen del mundo ¿pero qué sucede en el campo del arte donde la vida misma es una práctica de producción de imágenes del mundo (y de uno mismo)?.



Capítulo 1: Marco teórico

La relación entre fotografía y antropología tuvo un inicio bastante incómodo. La primera estuvo muy presente en momentos en que la antropología jugaba un rol activo en procesos de racialización y colonización (Lewis, 1973; Naranjo, 2006 y Warner Marien 2010) e incluso en el Perú, fue importante en la conformación de estereotipos culturales en la Amazonía (La Serna Salcedo, 2011) y en los Andes (Poole, 1997). Asimismo, las consecuencias sociopolíticas de dichas prácticas antropológicas se pueden anotar como factores que contribuyeron a fijar ciertos paradigmas respecto a las cualidades representacionales de la fotografía. Sin embargo, con el llamado “giro visual” de la antropología (Castro, 2011) ambos universos teórico-prácticos pueden plantearse una re-significación de su relación. Una especie de reivindicación basada en la colaboración.

Por un lado, la antropología se encuentra asumiendo importantes reflexiones en su forma de comprender conceptos como: la visualidad (Mirzoeff, 2009; MacDougall, 2006, Pink; 2011), lo social (Latour, 2005) y el arte (Gell, 1998; Morphy, 1994; Schneider y Wright, 2006, 2012 y 2013; Ingold, 2013). Por el otro, la teoría de la fotografía contemporánea se encuentra explorando preguntas sobre conceptos problemáticos como: realidad, verdad y representación (Mitchell, 1992; Batchen, 2004; Manovich, 2001; Fontcuberta, 2010). Al plantear una colaboración (Holmes y Marcus, 2008) considero posible la construcción de una teoría contemporánea de la fotografía con un componente antropológico que, además de servir como enfoque para *conocer* sus prácticas y discursos, puede ser útil como herramienta en los territorios de la creación y la crítica. Es decir, el aporte general de mi investigación es colaborar con la teoría y práctica de la fotografía desde la antropología.

Es necesario reconocer que desde la antropología visual en Lima se han abordado ya algunos temas vinculados a la producción fotográfica¹. Por otro lado, no es poca la producción escrita en internet que arroja fuego a la controversia que produce la *innovación* de las tecnologías digitales en nuestro contexto. Esta tensión es relevante en tanto considero que llegó a impactar el campo de producción. Estoy hablando de comentarios críticos y discusiones acaloradas en torno a un evento específico que detallaré más adelante.

Esta tensión me ayuda a condensar algunos supuestos que creo aparecerán luego en el análisis: (1) una creciente sensación de *democratización* de las tecnologías de la imagen estimulada por la masificación y abaratamiento de los dispositivos fotográficos y (2) el crecimiento exponencial de la producción fotográfica en el campo artístico que se manifiesta a través de cierto protagonismo del medio en las ferias de arte² y en otros eventos del campo. En este contexto es que surgen diversas preguntas por la naturaleza y futuro de la fotografía. El que estas controversias se den tanto dentro como fuera de lo académico, manifiesta la magnitud del fenómeno. El mismo que, vale señalar, es global y local; es decir, es observable tanto en la esfera internacional como en nuestro aún desestructurado campo del arte en Lima.

Otro supuesto de trabajo es que esta controversia³ tiene un fin práctico: proponer y validar una estética fotográfica para su uso en un *grupo* (Latour, 2005: 51).

¹ Destaco las tesis: “El Club de la Fotografía” de Angel Colunge Rosales (2014) y “Soy como deseo ser” de Sofía Velásquez Núñez (2012).

² Vale señalar que una de las tres ferias de arte que se realiza en Lima cada año es una feria de fotografía. Sin embargo, el protagonismo no solo se da en esos eventos sino que está presente en muchas exposiciones artísticas y en que la única “bienal” de Lima que parece sostenible es una bienal de fotografía.

³ El término “controversia” es importante y aparecerá mencionado muchas veces a lo largo del marco teórico, en la literatura Latouriana (2005) la controversia aparece como un espacio de confrontación de ideas que da como resultado la constitución de grupos y sentidos específicos para los fenómenos estudiados.

Entre las “tradiciones discontinuas” y las “franquicias imaginarias”

En primer lugar, mi trabajo de investigación se ha enfocado exclusivamente en lo que llamaré *campo de producción artística de la fotografía*, siguiendo a Bourdieu (1993a, 1993b) y su teoría de los campos de producción cultural.

En “Algunas propiedades de los campos” (1993a) Bourdieu define campo como:

“[...] un espacio estructurado de posiciones (o puestos) cuyas propiedades dependen de dicha posición y cuyas características pueden ser analizadas independientemente de las características de sus ocupantes (quienes pueden ser parcialmente determinados por dichas posiciones)”(135).

Asimismo, un “campo” implica posiciones que se interesan específicamente por elementos vinculados a su propio campo, lo que sugiere cierta autonomía; sin embargo, posteriormente sitúa a todo “campo” dentro del llamado “campo del poder”, lo que implica que estos intereses aunque puedan parecer autónomos, aún así son pasibles de la influencia de su contexto social. Bourdieu continúa afirmando que:

“[...] la estructura de un campo es el estado de las relaciones de poder entre los agentes o instituciones enfrascadas en una lucha, o para ponerlo de otra forma, el estado de la distribución de un capital específico que ha sido acumulado en el transcurso de otras luchas y que orienta las consecuentes estrategias. Esta estructura, que gobierna las estrategias orientadas a transformarla, es también un interés”. (1990: 136)

Hasta aquí la propuesta de Bourdieu es apropiada para esta acotación porque permite proponer un movimiento conceptual que, en el territorio teórico de la fotografía, es un paso arriesgado. Estoy hablando del problema de los *géneros fotográficos* (Picaudé y Arbaizar, 2004).⁴ La noción de campo permite delimitar el fenómeno sobre “lo artístico” porque sucede en un campo abiertamente autodenominado como tal. Las galerías son “galerías de arte”, las ferias son “ferias de arte” y los productores son

⁴ Este problema, que prefiero no abordar directamente en el texto, consiste en la utilización de *géneros* para definir fronteras entre tipos de fotografía y fotógrafos. Entre los más comunes tenemos: documental, artístico, moda, periodístico, etc. Sin embargo, la producción está tan hibridada que hablar de géneros de fotografía es un verdadero sinsentido.

“artistas”. Lo curioso es que son los propios participantes de dicho campo los que suelen negar la etiqueta “fotografía artística”. Por esta razón, insisto en que no estoy apelando a una delimitación tipológica sino a un marcador de identidad.

Sin embargo, el enfoque de Bourdieu tiene un límite a nuestro propio campo: su desestructuración. Esta se puede plantear a partir de dos hipótesis importantes que han resistido el tiempo en nuestro contexto artístico: la idea de la “tradición discontinua”, planteada por Jorge Villacorta y Natalia Majluf en el texto de la exposición⁵ “Documentos: Tres décadas de fotografía en el Perú, 1960/1990” (1999) y la idea de las “franquicias imaginarias” planteada también por Jorge Villacorta y Max Hernández-Calvo en el libro “Franquicias Imaginarias: las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo” (2002). El núcleo de ambas hipótesis se puede resumir en que el campo de producción artística en Lima es desarticulado y que carece de una institucionalidad sostenible capaz de dotar de sentido o *tradición* a algún tipo de historia de la fotografía.⁶ Esta idea se ha repetido en otras ocasiones y, considero, es una hipótesis válida para asumir un cambio en la forma en que me propongo comprender el campo de producción artística.

El problema de la propuesta Bourdieana es que, finalmente, depende de un sistema muy engranado. De conceptos y definiciones claras y distintas que se aplican y funcionan en relación a una institucionalidad. No solo simbólica sino también estructural y política. En Lima, en cambio, el campo permite que exista una sensación de crecimiento en la producción fotográfica con poca institucionalidad. Cuando hablamos de “poca institucionalidad” hablamos de una ciudad con un arte con una incipiente participación

⁵ Realizada en el Museo de Arte de Lima entre Octubre y diciembre del año 1997 que, como consta en el sitio web de la institución (www.mali.pe), fue la base para la constitución de su colección de fotografía contemporánea.

⁶ El texto de Villacorta y Hernández-Calvo habla de las artes plásticas en general donde incluye a la fotografía.

del estado y donde buena parte de los eventos producidos en torno a la fotografía son auspiciados y producidos por una misma institución educativa (el Centro de la Imagen)⁷. Bajo esa condición, entonces, podemos hablar de un campo desestructurado (quizá en estructuración) que podemos asociar al concepto Latouriano de *grupo* (Latour, 2005: 46), el mismo que introduce en su ambiciosa propuesta teórica que busca revisar algunos fundamentos epistemológicos de las ciencias sociales en torno a su objetivo y alcance. Latour usa *grupo* asumiendo que es un término vago (Ibídem: 51) porque de esta manera nos permite evitar que nuestro⁸ concepto se termine por imponer sobre las distintas narrativas de los actores. Es decir, la idea de acotar el fenómeno al *campo de producción artística de la fotografía* (en adelante CPAF) permite que nos enfoquemos en que se habla de sujetos que producen fotografía para el campo del arte. Así, cuando hable de fotógrafos estaré hablando de dichos sujetos.

¿Por qué es importante realizar esta acotación sobre este grupo específico? Porque si revisamos los supuestos de la controversia, que podemos resumir en *democratización de las tecnologías de la imagen y crecimiento de la producción fotográfica*, podemos suponer también que ambos tienen un impacto directo sobre el CPAF y que este impacto es observable en las prácticas y discursos de actores que lo conforman. Es decir, la controversia que habita la teoría fotográfica contemporánea respecto a la ontología de la fotografía en el contexto de las innovaciones tecnológicas debería tener consecuencias observables en el CPAF, mientras que sus consecuencias en otros grupos de producción fotográfica son menos aprehensibles simplemente porque estos son aún

⁷ La feria de Arte LimaPhoto se realiza en sus instalaciones, auspician el Concurso Nacional de Fotografía Eugène Courret, el “premio Repsol” y han auspiciado y producido las dos bienales de fotografía de Lima.

⁸ Cuando digo “nuestro” me refiero a “los que investigamos”.

más difusos como grupo.⁹ Una vez planteada la acotación, toca ingresar a definir los aportes teóricos de la antropología a la fotografía.

Antropología de *lo social* frente prácticas y discursos de la fotografía

Una aproximación epistemológica más adecuada a la práctica social de la fotografía artística es la que propone el antropólogo francés Bruno Latour en su enfoque del actor-red (2008 [2005]). Su aproximación propone una mirada más flexible respecto de los considerados paradigmas que deberían determinar las prácticas. Latour señala el poder que ofrece, por ejemplo, el simple hecho de ignorar o salirse del *guión* impuesto por algún tipo de mandato social. En cambio, ofrece la posibilidad de pensar en *plantillas estructurantes* (ibid) que dan mayor margen de acción a los actores involucrados sin que esto signifique no tener indicios de patrones o mandatos sociales.

Otro aporte relevante de Latour (2004) tiene que ver con su forma de entender a los sujetos como actantes que propone, además, incluir a los objetos como tales, por su simple cualidad de “modificar a otros actores”. Esta propuesta coincide en algunos aspectos con la aproximación de Alfred Gell (1998) en torno a las cosas como “agentes sociales”, es decir, respecto a pensar los objetos como entes capaces de ejercer agencia (una agencia que es facilitada por un sujeto humano, necesariamente).

Entiendo que esta aproximación es bastante compleja, mucho de su desarrollo teórico está aún construyéndose y reconstruyéndose. Sin embargo, mucha de la información obtenida en la elaboración del campo tiene que ver con una percepción que se puede comprobar fácilmente en la literatura sobre fotografía y su historia. Desde su invención y socialización (Batchen, 2004) la cámara fotográfica, como aparato, ha sido

⁹ Pensemos, por ejemplo, en cuál sería el comportamiento de la controversia entre usuarios de la aplicación “Instagram”. Para eso tendríamos primero que delimitar de qué forma estos usuarios estarían enfrentados a un discusión sobre la ontología de la fotografía y luego trazar todos los universos simbólicos de la cultura visual que participan de la constitución de sus prácticas fotográficas.

discursivamente animado. Se le han atribuido muchas características que la hacen parecer un aparato con agencia. Asimismo a la fotografía, en casi todas las enunciaciones respecto a la imagen fotográfica se piensa en torno a lo que la fotografía *hace* y no tanto en lo que los fotógrafos hacen con ella. Si bien se trata de un uso lingüístico, considero que mucho de la relación práctica entre fotografía y práctica fotográfica tiene que ver con la creación de un estatuto especial para el medio mismo como objeto con agencia. Así, la fotografía misma resiste e impone sus cualidades y características. La primera de ellas, como plantea Richard Bolton (1989) es su maleabilidad. Lo único que debe hacer un aparato fotográfico es proveer de información necesaria para generar una fotografía. Esta provisión puede ser, incluso, simbólica.

Continuando con la delimitación planteada por Latour a la noción de *lo social*, esta sirve para perfilar una aproximación a las prácticas y discursos de los actores del CPAF. Para Latour, para trazar la existencia de un grupo hay que ir detrás de los “rastros dejados por la formación de grupos” (Ibídem: 51). Como guía propone algunos elementos fundamentales: (1) la existencia de *voceros del grupo* que constantemente tratan de definir las reglas de pertenencia al grupo, (2) la conformación de *anti-grupos* que entiendo como símbolos que refuerzan la identidad del grupo o que ayudan a determinar las acciones, (3) la existencia de las *definiciones* del grupo que establecen más límites de acción y (4) la existencia de una serie de sujetos que *investigan* a estos grupos.

Todo esto puede ser aplicado directamente sobre nuestro fenómeno para probar su eficacia. Al inicio, planteé entre otras cosas que la teoría fotográfica contemporánea se encuentra enfocada en la controversia por la ontología de la fotografía. La idea iba dirigida a lo siguiente: la búsqueda por una ontología en la teoría fotográfica no es otra cosa que un rastro de la conformación de un grupo: (1) Tiene voceros globales como el fotógrafo catalán Joan Fontcuberta quien, desde hace un tiempo, viene realizando una

serie de acciones que lo han posicionado como uno de los voceros y promotores de la *posfotografía*. Acciones como la publicación del libro “La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía” (2010) la publicación de un “Manifiesto posfotográfico” (2011) en un diario español, la curaduría de una muestra llamada “from_here_on: postphotography_in_the_age_of_Internet_and_the_Mobile_Phone” en los “Encuentros de Arlés” del 2011 junto a otros actores importantes del CPAF global como son Martin Parr, Joachim Schmid, Erik Kessels y Clément Cheróux. Además, el año pasado visitó nuestro país con la muestra “Metabolismos de la Imagen”¹⁰, tiene voceros locales como lo fueron los curadores Carlo Trivelli y Jorge Villacorta quienes, dentro de la II Bienal de Fotografía de Lima curaron una exposición titulada “La fotografía después de la fotografía / Hacia un horizonte de lo post-fotográfico” donde incluyeron a 23 fotógrafos locales. En el texto de la exposición dicen:

“En el lapso de una década [los años 90], la creación fotográfica soltaría las amarras que la ataban a los compromisos estéticos modernistas asumidos por una generación anterior (el paradigma que irradió de Fotogalería Secuencia al final de la década del 70), y se establecería, con carta de ciudadanía, como una más entre las formas de expresión artística. Y, a su vez, la fotografía comenzaría a ser asumida como una de las llaves de la contemporaneidad y atraería artistas visuales formados en otras disciplinas”. (Texto de los curadores Carlo Trivelli y Jorge Villacorta en el Catálogo de la Bienal, Centro de la Imagen, 2014).

Esta cita, además de sustentar la idea de *voceros*, nos permite plantear el segundo rastro: (2) la conformación de un *anti-grupo*. La *controversia* en general, dentro de la teoría fotográfica, suele ser enfrentar vivazmente los paradigmas del modernismo fotográfico, vinculándolo a un uso social de la fotografía como referente de lo real. (Picazo, 2003). Si se revisan los textos fundamentales de la *posfotografía* se encontrará que hay una insistencia particular en desmontar la fotografía como índice, que además parece ser consecuencia de la innovación tecnológica. La idea, propongo, es establecer un grupo:

¹⁰ Se llevó a cabo del 25 de septiembre al 24 de octubre en las instalaciones del Centro de la Imagen en Miraflores.

los que han asimilado la *posfotografía* y los que no. En el escenario local se experimentó este fenómeno durante la II Bienal de Fotografía de Lima a partir de algunas polémicas planteadas en plataformas digitales en torno al criterio de los curadores para incorporar la *posfotografía* como concepto central de la bienal. Una de las polémicas más encendidas fue en relación a la premiación del IV Salón Nacional de Fotografía donde el premio se otorgó al fotógrafo Samuel Chambi Flores con una serie de tres fotos que, me atrevo a decir, tiene entre sus conceptos el cuestionamiento a la ontología de la fotografía *no-posfotográfica*. Los otros dos rastros se pueden también formular a partir de los ejemplos ya planteados. Es decir, la delimitación del grupo y la existencia de *investigadores* que se aproximan al fenómeno. Con este sustento teórico es que me aproximo a la hipótesis planteada anteriormente: la controversia en la definición de la ontología de la fotografía tiene como fin proponer y validar una estética fotográfica para su uso en un grupo, en este caso en el CPAF.

Antropología del arte y de la estética

Para poder abordar la noción de estética empleada en esta propuesta, primero considero necesario hacer una revisión de cómo este concepto se utilizó y problematizó en el ámbito de la academia antropológica. Más allá incluso de los primeros intentos por estudiar el arte desde la antropología en autores como Boas o de los estudios estructuralistas de Levi-Strauss.

El debate en torno a la noción de estética se desarrolla en la década del 90 y en el territorio de la “antropología del arte”, así diversos antropólogos que se abocaron a investigar manifestaciones del arte en zonas no-occidentales buscaron estructurar un sistema a partir del cual explicar el sentido de las obras no solo desde su perspectiva funcionalista sino desde su valor dentro de un contexto de producción y circulación determinado. Así, parecía evidente que la noción de “valor” tendría que vincularse a la

noción de “estética” en tanto que este concepto trae consigo una comprensión de por qué se produce e identifica un objeto como “artístico” y qué consecuencias tiene en su entorno.

Una parte sustancial del debate en torno a la estética en la antropología surge a partir de los textos que se recopilan en la publicación “Antropología, arte y estética”, editado por Jeremy Coote y Anthony Shelton en 1992. Los textos relevantes son: “Marvels of Everyday Vision: The Anthropology of Aesthetics and the Cattle-Keeping Nilotes” de Jeremy Coote, “Art and Anthropology” de Raymond Firth, “From Dull to Brilliant: The Aesthetics of Spiritual Power among the Yolngu.” de Howard Morphy y el “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology.” de Alfred Gell a quién podríamos definir como el principal oponente del concepto estética en la antropología del arte.

En primer lugar, es Gell quien propone un distanciamiento de la antropología del concepto “Estética” y lo hace a partir de su propuesta de un “filisteísmo metodológico” haciendo una analogía entre antropología del arte y la antropología de la religión.

Para desarrollar una antropología de la religión, plantea Gell, fue necesario que los investigadores asuman un ateísmo metodológico en tanto que la *fe* es un obstáculo para la interpretación científica. Asimismo, la antropología del arte debe separarse de la *estética* en tanto esta contiene un sesgo occidental tan fuerte que se convierte en una especie de dogma a partir del cual se valoran los objetos artísticos. Así, al aproximarse a una obra de arte, el antropólogo occidental no puede evitar presumir que esta tiene un valor artístico por aplicar su juicio estético de carácter occidental. En cambio, dice Gell, que aplicando su *filisteísmo metodológico* a las obras de arte estas se pueden observar

como tecnologías que producen objetos con agencia¹¹, lo que él denomina las “tecnologías del encantamiento”. Para Gell, apreciar el objeto de arte como un objeto que es producto del objeto técnico permite al antropólogo incluir no solo la noción de lo “bello” en un objeto (existen también “bellos atardeceres” dice Gell) sino la idea de algo bello que es producto de un proceso técnico que hace referencia a un autor con un determinado conocimiento.

Sin embargo, recojo los aportes críticos que hacen a Gell: en primer lugar, desde un inicio Jeremy Coote propone que la “*estética como discurso moral sobre el arte no tiene lugar en la antropología*” (Coote, 1992), lo que entiendo como que la utilización de la noción de “estética” en la investigación en torno a una obra de arte no tiene el mismo sentido que la noción de *fe* en una investigación sobre la religión. Es decir, el ateísmo metodológico de los antropólogos de la religión implica que estos deberían despojarse de “sus creencias” mas no que se abandone la idea de que existen “creencias” como criterio de análisis. Sobre esto, Coote anota luego que la antropología de la estética se preocuparía acerca de cómo los objetos adquieren un determinado “valor” en sus contextos culturales y que para esto es válido apelar a la noción de estética que cada sistema propone.

Posteriormente, considero importante dos definiciones que hacen Firth (1992) y Morphy (1992) respecto a “arte” y “estética” respectivamente.

Para Raymond Firth el arte puede ser entendido como

“... el resultado de atribuir un patrón de significados a una experiencia real o imaginada. Es principalmente materia de percepción de un orden de relaciones, acompañado por un sentimiento de corrección en dicho orden, que no es necesariamente placentero o bello, pero satisfactorio dentro de un reconocimiento subjetivo de valores.” (Ibídem)

¹¹ Su noción de “Agencia” de los objetos artísticos la desarrollaría posteriormente y con mayor profundidad en su famoso texto “Art and Agency” de 1998.

Es decir, el arte entendido como una experiencia que corresponde a un vínculo entre un objeto identificado como artístico (por una serie de patrones) y que tiene como resultado la atribución de un determinado valor.

Sobre estética, Morphy plantea que si bien la estética no tiene una definición universalmente aceptable, se puede tomar como “... una respuesta concerniente a sensaciones o sentimientos que son evocados u ocasionados en un espectador que mira una pintura” (Ibídem). Así, Morphy parece aproximarse más a la noción de estética que proviene de su origen griego como αἴσθησις (aísthesis) entendido como “sensación” o “percepción” y vinculado al concepto νόησις (nóēsis) entendido como “comprensión” (Tatarkiewicz, 1980) mientras que Gell estaría criticando la noción de estética que proviene de la tradición Kantiana y se asocia más bien a la apropiación del término “estética” por Baumgarten en 1970 (Ibíd.) como el estudio de lo bello.

Es Morphy también quien plantea que al abandonar la “estética” los antropólogos “...ignoran un cuerpo de evidencia que les permite un acceso único al aspecto sensorial de la experiencia humana: acerca de cómo la gente siente en respuesta al mundo” (1996). De esta manera, Morphy presenta la noción de “estética” como un concepto transcultural. Es este potencial de transculturalidad lo que más preocupa a los antropólogos que, como hace Joanna Overing (Ingold, 1996), acusan al concepto “estética” de tener un origen moderno. Esta acusación, insisto, parte de un encuentro entre dos nociones de estética que se oponen por tener orígenes diversos. Uno el origen sensorial y otro el origen moderno.

Mi propuesta es apelar a una síntesis de la estética como concepto transcultural que propone Morphy no sin hacer una atinencia a partir de las críticas de Gell. De esta manera, entiendo la estética como la articulación de un discurso que se desarrolla en el sujeto productor para dotar de sentido a un juicio valorativo ante un objeto artístico que

es tal en un contexto específico. El contexto específico es el del reconocimiento del objeto artístico o como lo define Rancière (2011) un régimen del reconocimiento del arte.

Esta definición de estética busca proponer una noción funcional de la misma para poder plantear la investigación en el campo de la producción. Es decir, entiendo por estética una “noción” que se moviliza entre individuos de un campo de producción específico y que sirve también para operar un tránsito del campo discursivo al campo práctico. Es decir, es finalmente el recurso conceptual primigenio al que se recurre para producir una obra de arte y el recurso al que se apela para justificar el valor de una obra en un contexto determinado. Así, no existe una estética sino múltiples estéticas que son el plano a partir del cual se construyen obras de arte.

Ejercitando el concepto, la estética del grupo de actores que conforman el CPAF parte de una posición determinada en la controversia por la ontología de la fotografía, necesariamente del lado de la negación de los paradigmas modernos. Pero no queda ahí, además buscaría enfrentar los supuestos que son consecuencia de la innovación en las tecnologías de la imagen: (1) democratización y (2) sobre-producción. Así, se podría entender como una *estética de la resistencia*.

¿En qué consiste esta *estética de la resistencia*? En que la producción del CPAF tendrá siempre dentro de sus conceptualizaciones una posición en relación a la ontología de la fotografía. Esto no quiere decir necesariamente coincidir con todo el programa de la *posfotografía*, pero se podría plantear que este forma parte también de una *estética de la resistencia*. Para elaborar aún más esto, quisiera apoyarme en un autor de la teoría de la fotografía que ha sido muy influyente en el desarrollo teórico contemporáneo y que,

considero, realiza uno de los aportes más productivos tanto teóricos, como críticos y creativos. Me refiero a Vilém Flusser¹² y su filosofía de la fotografía (2001).

Lo complejo de Flusser es que, en la mayoría de sus textos relacionados a la fotografía y las imágenes técnicas, este plantea una redacción sin referencias a otros autores. Hecho que plantea un primer problema para rastrear los alcances de su posición. Además, considero que esta es una de las razones principales que hacen difícil que su propuesta dialogue con otras teorías fotográficas. Sin embargo, encuentro que el aporte más relevante de su propuesta tiene que ver con la relación que establece el fotógrafo con la cámara fotográfica. Esta puede ser pasiva o activa, en donde lo activo implica poder obtener de la cámara fotográfica resultados que escapen de su programación o de su ontología. De esta forma, Flusser no solo intenta explicar la fotografía sino que propone una *estética de la resistencia*.

Flusser es especialmente útil para hablar de esta estética porque nos permite responder una pregunta evidente: ¿resistencia a qué? A la fotografía o, mejor dicho, a la ontología de la fotografía. Esta estética es una que valora la posibilidad de oponerse a la constitución de una ontología de la fotografía que limite tanto la práctica como el discurso. Una resistencia que, además, se da de distintas maneras en los supuestos antes planteados.

Frente a la democratización de las tecnologías de la imagen, la *estética de la resistencia* propone una práctica que va en la dirección contraria: un retorno a los procesos arcaicos de la fotografía que permiten tanto explorar la ontología de la fotografía como acceder a una posición de élite. Los procesos arcaicos suelen implicar un acceso a recursos restringidos en tanto requieren un conocimiento especializado, lugares especializados y espectadores especializados. Ojo, no se trata solo de ser élite sino también de poder

¹² A quien, por cierto, Joan Fontcuberta dedica su libro “El beso de judas”.

explorar la controversia. Esto porque formas de discriminar a “las mayorías” hay muchas y no todas implican procesos tan complejos como algunos de los que se están abordando actualmente en el CPAF¹³. Para profundizar en la propuesta de una *estética de la resistencia* trataré de plantearla a partir de un caso específico de producción de una obra fotográfica en nuestro CPAF.

Para esta aproximación es que propongo la concepción de la estética como un **medio de contraste**. Esto implica aproximarnos este concepto rescatando su origen griego como αἴσθησις (aísthesis) entendido como “sensación” o “percepción” y vicado al concepto νόησις (nóēsis) entendido como “comprensión” (Tatarkiewicz, 1980) Sobre esto, en relación al debate antropológico, considero que Gell estaría criticando la noción de estética que proviene de la tradición Kantiana y se asocia más bien a la apropiación del término “estética” por Baumgarten en 1970 (Ibíd.) como el estudio de lo bello. Esto no debe confrontarse con la noción de estética que definen los propios artistas, ya que puede estar influenciada por la perspectiva Kantiana (en general, es común que se use la palabra “estética” para hablar de belleza). Sin embargo, no debe abandonarse en tanto puede servirnos para introducirlo como herramienta. En este sentido, cuando se habla con los artistas no se habla de estética sino que se busca extraer de sus testimonios elementos que podemos condensar como una estética particular.

¹³ Considero que esta resistencia no es nueva, se puede observar incluso en los trabajos tan antiguos como Hippolythe Bayard y tan modernos como Laszlo Moholy-Nagy.

Antropología de la fotografía

Como mencioné al inicio de este capítulo, la historia de la fotografía y la historia de la antropología se han cruzado muchas veces y, sin embargo, aún es complicado encontrar en la literatura antropológica un análisis de la fotografía como medio antes que como producto cultural. Sin embargo, es posible encontrar algunas aproximaciones a la fotografía que me permiten delimitar un marco conceptual.

Es posible ubicar a la fotografía dentro del espectro de la tecnología, en tanto la primera corresponde a un conjunto de estrategias diseñadas por el hombre para producir imágenes a partir de un proceso técnico. Dicho proceso técnico, en toda fotografía, es desarrollado por un sujeto específico a partir de una serie de habilidades adquiridas y perfeccionadas en una dinámica activa de ejecución y repetición (Ingold, 1997). La fotografía, así, emerge de este proceso como resultado de un complejo conglomerado de acciones en función de un resultado esperado. Esto es sencillo cuando hablamos de una tecnología digital que simplifica todo el proceso para que la única acción necesaria sea enfocar y disparar, mientras que en ciertas prácticas artísticas relacionadas al origen de la fotografía la multiplicidad de acciones complejiza mucho el ejercicio de producción. Entonces, la antropología puede ayudar a esclarecer el sentido de ciertas prácticas fotográficas intentando desagregar y comprender aquellas acciones. Por esta razón considero necesario aproximarnos a la producción técnica de la imagen y a las narrativas estéticas que se traspasan del autor al producto final. Esto último se da en un proceso dinámico que, además, debe incorporar en el análisis de qué manera participan de las condiciones de producción las relaciones entre el autor y las tecnologías implicadas. Por ejemplo, para un fotógrafo puede ser muy poco práctico usar ciertas tecnologías por su escases y precio restrictivo pero aún así permanecer en el repertorio porque contienen valores simbólicos fuertes.

Sobre la imagen fotográfica (que incluye la imagen en movimiento), MacDougall señala que es importante comprender que las imágenes son, en primer lugar, objetos con una cierta presencia física (2006). La misma aproximación puede encontrarse en cómo Sarah Pink (2011) entiende a la fotografía como un producto “en movimiento”, caracterizable como ‘multisensorial’. La fotografía no está quieta nunca, se consume en movimiento, en espacios específicos, con transformaciones en el tiempo, formas discontinuas y significados variados. Así, es válido tomar a la estética como una forma de aproximarse al mundo a través de los sentidos. Entonces, el valor del que hablábamos inicialmente (a partir de Morphy) es un valor que resulta de una experimentación sensorial. De esta manera, cuando el fotógrafo produce una fotografía está diseñando una experiencia sensorial tratando de que esta logre comunicar todo el discurso en torno al valor de la obra.

Una antropología de la fotografía, entonces implica una exploración de (1) una serie de acciones especializadas y materiales concretos que dentro de un proceso técnico puede generar una imagen fotográfica. (2) el diseño de una experiencia multisensorial pensada para distribuir una estética hacia los expectadores. Por esta razón, la propuesta metodológica que explicaré más adelante se centrará en hablar de condiciones de producción y de criterios estéticos.

Historia de la fotografía y la idea de la fotografía como arte en Lima

Ubicar el ingreso de la fotografía al campo del arte en el Lima, y en general en el Perú, es una tarea aún en proceso de construcción. La gran mayoría de referencias que se hacen al tema en exposiciones, presentaciones y publicaciones parecen contentarse con tener una serie de “apuntes” para una historia de la fotografía peruana. Además, el contexto actual de producción, circulación y consumo puede funcionar con solo algunos referentes generales y simbólicos asociados a periodos, etapas y procesos locales. Más

allá de los importantes esfuerzos que se han hecho en torno a la construcción académica de una historia de la fotografía peruana con publicaciones como “La recuperación de la memoria: el primer siglo de la fotografía. Perú 1842 – 1942” Editada por Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden o “Documentos: tres décadas de la fotografía en el Perú” elaborada por Natalia Majluf y Jorge Villacorta (1997), la conclusión que esta segunda publicación obtiene constituye el *statu quo* de la práctica artística de la fotografía en Lima. Cuando Majluf y Villacorta proporcionan una conclusión como la de una “tradición discontinua”, facilitan la práctica artística sin una articulación institucional. Esta es, finalmente, una visión bastante más realista que la que implicaría asociar la práctica directamente a una especie de continuación de procesos artísticos estructurados en tanto la relación más específica que he podido encontrar ha sido una de “influencia” adquirida a partir de los espacios formativos. Es decir, en la práctica fotográfica, el artista podría adquirir sus criterios estéticos mucho más de las relaciones jerárquicas de enseñanza-aprendizaje que de alguna tradición temática o institucional. Asimismo, la construcción de una no-historia es, creo, una forma de justificar/validar la no-institucionalidad. Pero es justo preguntarse también si en alguna parte del mundo se ha construido alguna “historia de la fotografía” que sea realmente funcional a la práctica artística. Sobre esto puede revisarse, por ejemplo, el importante trabajo de Geoffrey Batchen (2004) o el libro “Fotografía. Crisis de Historia” (2002) editado por Joan Fontcuberta. En ambos se plantea, como situación general, que la empresa relacionada a construir una historia de la fotografía está plagada de vacíos y de proyectos ideológicos. En ese sentido, entonces, quizá sería un despropósito exigirle al contexto local alcanzar una rigurosidad que no se puede encontrar en la literatura global. Aún así, es importante explorar las formas en que sí se ha podido ubicar a la fotografía como arte en la literatura local.

Además de los textos ya mencionados de Natalia Majluf y Jorge Villacorta, otras publicaciones locales han intentado localizar el ingreso de la fotografía al campo del arte. Tenemos otras publicaciones como, “Sobre fotografía”, también de Jorge Villacorta y Natalia Majluf, producto de la inauguración de la sala permanente Juan Bautista y Carlos Verme en el Museo de Arte de Lima (MALI), que es la primera exhibición permanente de la colección de Fotografía de dicho museo, también tenemos “Notas incompletas sobre el sitio de la fotografía peruana” elaborado por Rodrigo Quijano (2013) e incluido en la publicación sobre la colección de Arte Contemporáneo del Museo de Arte de Lima y una serie de anotaciones elaboradas por Ricardo Kusunoki, Luis Eduardo Wuffarden y Horacio Ramos Cerna en la publicación “Arte Moderno” también del Museo de Arte de Lima (2014). En dicho conjunto de publicaciones, todas relacionadas de alguna manera al MALI, se pueden identificar dos concepciones diferentes de “práctica artística”. Por un lado una que corresponde a una “etiqueta” y una que corresponde a una visión más institucionalizada. La “etiqueta” se puede relacionar a la incorporación de la fotografía como tecnología y práctica en el primer siglo de la fotografía, la misma que tiene un origen principalmente provinciano en tanto se vincula directamente a las prácticas de fotógrafos como Martín Chambi, los hermanos Vargas, Baldomero Alejos o Juan Manuel Figueroa Aznar, todos ellos localizados principalmente en la zona andina del país (Arequipa, Ayacucho, Cusco, etc.). En esta práctica, la idea de “fotografía como arte” opera como símbolo de distinción que se puede relacionar a los usos sociales de la fotografía, en especial en prácticas como el retrato o el foto-oleo (Poole, 2000). Esto plantea complicaciones particulares relacionadas a la idea de “fotografía como arte”, en particular por el problema ocasionado por la perspectiva desde donde se incorpora dicha etiqueta. Es decir, es necesario preguntarse ¿qué idea de fotografía como arte predominaba en la

época?, lo que se ha recogido tiene que ver con un fenómeno también identificado en la escena global: la fotografía como arte en tanto podía imitar y circular fácilmente el programa estético del pictorialismo (Freund, 1976). Sin embargo, algo particularmente relevante tiene que ver con la forma en que se desarrolló dicha práctica de la fotografía como arte, sobre eso se sabe que estuvo alejada de la capital, como señala Poole: “en 1900, el negocio del retrato fotográfico era una industria próspera –e incluso algo saturada- en Lima, con poco espacio para la experimentación artística o la estética bohemia que Figueroa había cultivado en sus viajes al extranjero”. (1997: 211). En otra parte del texto indica:

“Lima carecía de la burguesía y de las clases medias emergentes que, en Europa y Colombia, servía como público para las fotografías pictóricas y de aficionados. En estos diferentes contextos sociales y de clase, la ‘fotografía artística’ había surgido para llenar un conjunto históricamente específico de tareas representacionales. Estas tareas estaban relacionadas con la ruptura entre un discurso estético basado en nociones de creatividad artística, producción manual y autor, por un lado, y las formas de epistemología científica, tecnología mecanizada y producción de mercancías que conformaban la sociedad industrial burguesa por el otro” (Poole, 1997: 210).

En ese sentido, si bien desde nuestra posición histórica es posible (y necesario) hablar de autores como Chambi y Figueroa Aznar como pioneros y artistas en su época, esta idea de “arte” no está vitalmente emparentada con la idea de “arte” que opera en el contexto contemporáneo. La idea de “fotografía como arte” que participa del presente está directamente relacionada al segundo hito que aparece convencionalmente en las publicaciones antes mencionadas: la práctica de fotógrafos como Fernando La Rosa y Billy Hare en torno a la creación de la Foto Galería Secuencia (1977 – 1980). Si bien los propios actores de ese proceso desconfían de ubicar el ingreso de la fotografía al campo artístico¹⁴, considero que es el primer *evento* en el que se puede establecer con

¹⁴ Entrevista con Billy Hare, 2015.

cierta claridad una serie de acciones relacionadas a fijar un estatus y un campo del arte para la fotografía.

Sobre esto, Quijano afirma lo siguiente:

“La experiencia de Secuencia (1977 – 1980), la fotogalería limeña que acogió, produjo y reprodujo buena parte de la fotografía heredera de la escuela del modernismo estadounidense, consolida un momento específico en la manera de entender la fotografía en el Perú. No solo permitió en su momento, vislumbrar un pequeño mercado por un breve lapso para la circulación de la fotografía, sino que, además, produjo una escena novedosa para la difusión de la teoría y crítica sobre el medio. La actividad de secuencia estableció tempranamente el espacio propio de lo fotográfico y puso, a la vez, un pie en los territorios cerrados de la institución del arte local”. (Quijano, 2013: 54)

Sobre esto, Majluf y Villacorta dicen:

“...más que un lugar físico, Secuencia fue un grupo con misión definida, que quiso construir un espacio fotográfico allí donde parecía no existir ninguno, o por lo menos ninguno que pudiera materializar su voluntad de definirlo como campo artístico.” (2006: 14).

Esto es importante porque incorpora no solo la noción de fotografía como arte sino la noción de “campo artístico”, es decir, recién con la experiencia (muy limeña, además) de la Foto Galería Secuencia podemos ubicar una práctica influenciada por la idea de “campo del arte”, idea que, considero, se conecta directamente con el presente. Esta conexión está viva en tanto, por ejemplo, se puede trazar aún la importancia de algunos miembros de Secuencia, en especial Billy Hare, como fundador de las escuelas de fotografía más importantes de Lima (primero el instituto Antonio Gaudí y luego el Centro de la Fotografía, hoy Centro de la Imagen).

Sin embargo, es necesario matizar la experiencia de Foto Galería Secuencia. Su corta existencia, según Billy Hare, estuvo estimulada por una “reacción” a una especie de rechazo o, en palabras del propio Hare una “marginación” ante el no reconocimiento de la fotografía como arte. Sobre esto, Hare afirma que en la época era muy difícil que alguien considere colgar una fotografía en una galería (aunque menciona excepciones,

en particular exposiciones de él mismo y Fernando la Rosa). De esta manera, Foto Galería Secuencia parece nacer tanto como un ejercicio de resistencia contra un “campo del arte” poco afectado por la fotografía pero además como reacción, en un contexto políticamente agitado, a una mirada despectiva por parte de los practicantes de la en ese entonces llamada “fotografía comprometida”. De esta manera, Foto Galería Secuencia puede ser entendida no solo como una forma de, siguiendo a Latour, plantear una *controversia* como mecanismo para la constitución de un grupo. En este caso, la controversia se relaciona a un uso político de la imagen fotográfica en contextos locales y globales.

Un problema que encuentro en la forma en que se habla de secuencia en la literatura histórica de la fotografía tiene que ver con algo que afecta directamente la comprensión de la noción de fotografía como arte en el contexto contemporáneo y local. Su relación con el “modernismo fotográfico” norteamericano. La mayoría de menciones a Foto Galería Secuencia ubican a este proyecto en el contexto del modernismo fotográfico norteamericano como si este fuera también un fenómeno homogéneo y bien estructurado. Tal y cómo se comprende la modernidad artística, da la impresión de que sus conceptos fueran siempre estáticos y relacionados a paradigmas como “la autonomía de los medios” y la “representación de lo real”, lo segundo está muy contestado principalmente por la actual noción pública de lo “posfotográfico” como una ruptura con la tradición moderna, la misma que es promocionada por autores como Joan Fontcuberta ([1997] 2011), sin embargo, la noción de la “representación de lo real” puede ser engañosa si se le relaciona únicamente a la “indexicalidad”. Es decir, a la noción barthesiana (Barthes, 2009) de vínculo entre el objeto fotografiado y su representación fotográfica. Esta fórmula está vitalmente presente en la producción fotográfica en los medios masivos de comunicación, al auge del fotoperiodismo y a la

llamada fotografía comprometida, sin embargo es mucho más difusa si se relaciona a las prácticas artísticas de la fotografía, que, desde muy temprana edad con fotógrafos como Oscar Gustave Rejlander (1813-1875) o Hippolythe Bayard (1801 - 1887) (Warner Marien, 2011) utilizaron técnicas como la puesta en escena y la manipulación de las fotografías luego de la toma.

Esto es importante porque en la fotografía modernista norteamericana que llega al Perú con Minor White en 1973 y que influye a quienes luego fundarían la Foto Galería Secuencia en 1977 (La Rosa y Hare) no es necesariamente el tipo de modernismo que se cuestiona en el discurso “posfotográfico” sobre la verdad en la fotografía. Es decir, el discurso de lo “posfotográfico” de autores como Fontcuberta, que fue argumentado en el campo académico por William J Mitchell (1992) en su obra “The reconfigured Eye: visual truth in the post-photographic era”, afecta con eficiencia el programa político de la fotografía comprometida, pero afecta poco o muy ambiguamente el discurso de la fotografía modernista que se desarrolla en el campo artístico en autores como White o Siskind (precisamente quienes llegaron al Perú e influenciaron directamente a Secuencia).

Sobre Minor White escribe Gary Sampson (2007) lo siguiente:

“... es generalmente reconocido por establecer un camino de exploración filosófica en la fotografía, paralelamente a los experimentos y evocaciones existenciales de las artes visuales y literatura de la última parte de los años 40 y los años 50 [...] El empuje de las preocupaciones de White, junto a un número de otros fotógrafos (norte)americanos que incluyen a Aaron Siskind, Harry Callahan, Frederick Sommers, Walter Chapell y Henry Holmes Smith, representa una contra-falange hacia el atractivo masivo del medio. Los escritos y fotografías de estos artistas forma un cuerpo colectivo de material esotérico y cuasi-místico que se desprenden de lo popular hacia un encantamiento romántico con la fotografía estableciendo un potencial expresivo equivalente al del arte. (2007)

Esto no quiere decir que fotógrafos como Billy Hare y Fernando La Rosa no estuvieran fuertemente condicionados por la idea de fotografía como “índice de lo real”, pero

permite pensar que al menos sospechaban que “lo real” en la fotografía no era solamente lo indicial sino que, como desarrolla Rosalind Krauss (1997), a partir de Benjamin y la idea de inconsciente óptico, hay algo en las fotografías que el ojo no ve, pero que está ahí. Es por esta razón que White incorpora vitalmente la “lectura” de fotografías en su propuesta estética. Dicha práctica, relacionada a “enseñar a ver fotografías”, también se llevó a cabo en la Foto Galería Secuencia aunque con menos recurrencia que las exposiciones y la producción fotográfica. Sobre esto, vale señalar que Secuencia, además de galería, también fue talleres, conversatorios y publicaciones escritas de carácter crítico.

En ese sentido, entonces, la fotografía “modernista” que influye el acceso de práctica de la fotografía en el campo artístico debe diferenciarse teóricamente de la “modernidad” presente en las imágenes generadas para y por los medios masivos. Este hecho, como veremos más adelante, influye hasta hoy en la forma en que se procesa el discurso de lo posfotográfico. La “autonomía del medio” en cambio, es mucho más eficiente para hablar de algo que se cuestiona al llegar lo contemporáneo (Giunta, 2014).

En este punto quiero señalar, nuevamente, los problemas que habitan en la reflexión pública y práctica en torno al estatus de la fotografía como arte en el contexto contemporáneo. Considero que el primer inconveniente es consecuencia de lo que Olga Hazán desarrolla extensamente en su libro “El mito del progreso artístico” (2010) y tiene que ver con considerar la noción de lo “pos” como marcador de una etapa “evolutiva” en la práctica artística. Es decir, cuando la comprensión de una estética contemporánea está contaminada por un pseudo-darwinismo que supone que todo-lo-anterior pasa inmediatamente a desecharse por completo.

Para hablar del contexto contemporáneo, considero más relevante hablar de una *era posmedia* que de una *era posfotográfica*. Esto porque lo segundo, en su retórica, incluye

el problemático pseudo-darwinismo, mientras que la noción de lo *posmedial* como contexto (y lugar de enunciación) es más flexible y general.

La era *posmedia* es una especie de tierra prometida angustiante, un escenario entre fatalista y revolucionario. Deseada por muchos y resistida por otros, la posmedialidad es anunciada por el filósofo Felix Guattari en 1990 (2012): “la unión de la televisión, la telemática y la informática está teniendo lugar frente a nuestros ojos, y se completará durante la próxima década”. Esta sentencia contiene todos los signos para hablar de un proceso de cambio que muchas veces es entendido como destrucción de lo anterior. Sin embargo, como señala Genosko (2013) citando a Lyotard, el prefijo *-pos* implica necesariamente un proceso de desarrollo que continúa mas no anula aquello sobre lo que se sostiene. En el caso de la era *posmedia* esto quiere decir que el tránsito hacia una sociedad donde se subvierte el poder hegemónico de los medios masivos hacia una reapropiación subjetiva de los contenidos (Guattari, 1990) no implica el fin de los paradigmas modernos de comunicación ni de los hábitos de consumo hacia el *mass-media*, en todo caso son nuevas interacciones que plantean retos a lo antes incuestionable.

Para pensar en esta era *posmedia*, basta imaginar los actuales procesos de consumo de contenidos que suponen una interacción entre lo masivo y lo personal con la coexistencia de la internet y la televisión globalizada. Un contenido mediático tradicional suele ser reapropiado (ibíd.) por los usuarios de la internet y reconfigurado hacia distintos sentidos que se adaptan a los requerimientos de cada grupo de usuarios.

En el caso de la fotografía, y continuando con las reflexiones de Guattari (op.cit.), con la simplificación que significó el desarrollo de la fotografía digital y la consecuente masificación de la producción fotográfica, la ontología de la imagen se traslada de tener un sentido “referencial” unívoco hacia la creación de “realidades” particulares. Si a esto

le sumamos las particularidades de la internet y su convergencia (Jenkins, 2008; Manovich, 2001) encontramos lo que Joan Fontcuberta llama “posfotografía” y define como “la fotografía adaptada a nuestra vida on-line.” (2011). Así, si el discurso moderno se orientaba hacia la noción de un “proyecto” que, en el ámbito del arte, apostaba por la autonomía según una lógica funcional e independiente (Habermas, 2008) la posmodernidad sería la superación de la noción de autonomía en pro de una de convergencia tecnológica y social sin que esto implique la anulación de las lógicas de producción y consumo.

Lo importante aquí es que esta noción de “convergencia tecnológica y social” afecta poderosamente la práctica fotográfica relacionada a la representación de lo real, que ya he identificado como recurso corriente de la fotografía vinculada a los medios y la política, sin embargo, no afecta directamente la práctica artística de la fotografía modernista de autores como Minor White y Aaron Siskind. Es decir, la ontología de la fotografía modernista que se aferraba intensamente al paradigma de la imagen como referente de lo real (Fontcuberta, 2011a) no termina por deshacerse. No es la noción de lo “referencial” lo que se des-estabiliza sino su vínculo con “lo representado fotográficamente” como índice de lo real y su uso social mediatizado.

En el campo artístico, en cambio, la retórica de lo posfotográfico de Fontcuberta parece sonar fundamentalista y esto es porque su socialización es, como consecuencia de su propio tono comunicacional, determinante. Esto se puede ver, por ejemplo, en el tono del llamado manifiesto posfotográfico que publicó el propio Fontcuberta¹⁵ donde literalmente dice: “Se desprende de este reciente episodio de darwinismo tecnológico un cambio de canon fotoperiodístico: la velocidad prevalece sobre el instante decisivo, la rapidez sobre el refinamiento.” (2011)

¹⁵ Todavía puede leerse aquí: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html> (consultado el 13 de octubre del 2015)

El mismo tono se lee en la publicación “From Here On: Postphotography in the Age of Internet and the Mobile Phone” que es resultado de la exposición del mismo nombre que se realizó el 2011 luego de que François Hébel, director de “los encuentros de Arlés” contacto a Joan Fontcuberta para que sea curador de una muestra que proponga un recuento de la producción posfotográfica desarrollada hasta la fecha. Así, se llevó a cabo la exposición para la que se conformó un equipo heterogeneo de curadores conformado por Clément Cheróux, Erik Kessels, Joachim Schmid, Martin Parr y Joan Fontcuberta. Todos ellos grandes nombres del mundo de la fotografía a escala global. En esta exposición, se presentaron 38 proyectos distintos que plantearon conceptos como: el registro de lo cotidiano desde la perspectiva de un gato, una recopilación de fotografías del líder norcoreano Kim Jong-il mirando diversos objetos, registros “documentales” hechos a partir de las imágenes obtenidas por el proyecto google street map, intervenciones sobre fotografías icónicas donde se borra digitalmente el evento protagonista, etc.¹⁶ Esta exposición contó también con un manifiesto firmado por los cinco curadores. De esta manera, y anticipado por la publicación de su libro “La cámara de pandora”, Fontcuberta termina por inscribir una visión sistemática y fundada de su noción de lo posfotográfico en el escenario global, dándole así relevancia y legitimidad. El problema con esto es que la noción de lo “posfotográfico” de Fontcuberta es fundamentalmente operativa como discurso estético que promueve una serie de trabajos con temáticas afines, sin embargo, ante la poca estructura y referencias teóricas que tiene el medio artístico en Lima, ha llegado a nosotros como una “propuesta teórica”. Así, por ejemplo, los libros de Fontcuberta pueden ser considerados como libros académicos en los programas de estudio relacionados a la fotografía en Lima.

¹⁶ Se puede ver un registro de la exposición en el siguiente video de Youtube
<http://youtu.be/RTT6i0BC62E>

En ese sentido, quiero señalar lo siguiente a manera de conclusión y supuesto teórico: la idea de fotografía artística, en el escenario global y local, incorporó desde antes de la influencia de Fontcuberta muchas de las problemáticas señaladas por su manifiesto. Sin embargo, es la idea de *posmedialidad* que introduce Guattari la que podría ser más relevante como elemento que *afecta* la práctica artística en el contexto contemporáneo. Es decir, no es la referencialidad ni la autonomía de la fotografía lo que ejerce cierta presión sobre el fotógrafo contemporáneo en el campo artístico de Lima sino la masificación y simplificación de las tecnologías de la imagen.

Algunas consideraciones en torno a la definición del campo de estudio

Puedo afirmar que una de las problemáticas más intensas que enfrenté en la elaboración de esta investigación fue la delimitación de un campo. Esto ha sido complejo principalmente porque una de sus características es que pretende ocultarse. Esto se hizo evidente en la aproximación a los artistas, quienes, en su totalidad, expresaron algún tipo de sensación de “soledad” u “orfandad” en el medio en que se desempeñan. Sin embargo, hay un factor común que se ha hecho evidente para mí y que salta a la vista también cuando se explora con mayor detalle la metodología: casi todos los fotógrafos abordados y los eventos relacionados a la fotografía en el campo del arte en Lima tienen que ver con el Centro de la Imagen como institución formadora, promotora o productora. Esta realidad, que identifiqué como una especie de monopolio “de facto” o por ausencia de alternativas. Hace pensar que sí existe una institucionalidad fuerte y estructurada en torno al propio Centro de la Imagen. Sin embargo, insisto en que esto no es así en tanto todas las narrativas de los fotógrafos entrevistados plantean lo contrario. Aquí empieza, entonces, una disputa epistemológica que trato de resolver: ¿en qué medida tengo el poder de construir una estructura que el actor mismo niega o rechaza? Y ¿qué efecto tiene esa narrativa en su propia práctica? Continuando con Latour,

aunque muchas pistas indiquen que existe un metarrelato estético promocionado por el Centro de la Imagen, decido darle cierta validez a los testimonios de los propios actores sobre su práctica. Sin embargo, incorporo al Centro de la Imagen como un agente de poder en el medio y reconozco a los fotógrafos seleccionados como miembros de una élite.

Para delimitar mejor al centro de la imagen cito el texto que incorpora en su propia página web¹⁷:

“El Centro de la Imagen abre sus puertas en julio de 1999 con un objetivo muy claro: formar profesionales que retan las maneras establecidas de ver y hacer fotografía. Trayendo consigo la experiencia de 7 años de una escuela pionera en la enseñanza de fotografía en el Perú, como fue el Instituto Antonio Gaudí, nos propusimos generar distintos espacios para la difusión y discusión de la imagen.

Estas dos décadas de experiencia en la enseñanza, y las drásticas modificaciones dadas en la producción, distribución y consumo de la comunicación en el mundo, han traído consigo una serie de cambios y redefiniciones de qué es la imagen y cómo enseñarla.

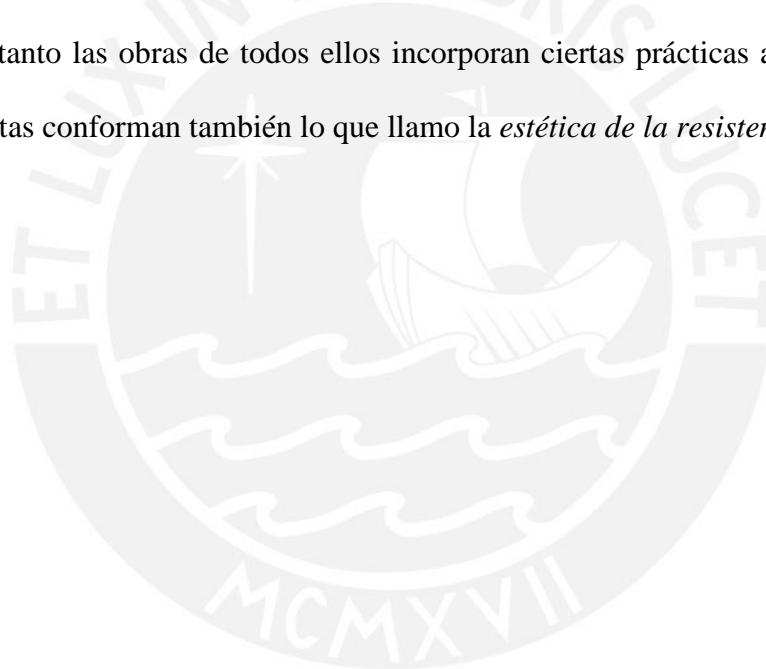
Comunicarse hoy en día por medios audiovisuales es más fácil que nunca, y mandar o recibir una foto o un texto por nuestro teléfono celular es cosa de todos los días. Medios impresos, televisivos o Web nos bombardean con cientos de imágenes. Sin embargo, esa posibilidad, casi infinita de transmitir información, se vuelve su peor enemiga; la hace invisible.

Hoy se hace imprescindible alfabetizar visualmente. Formar profesionales que consuman y produzcan comunicación visual con conocimientos históricos y conceptuales sólidos y con un manejo profesional de las herramientas técnicas y tecnológicas de comunicación. Es fundamental que nuestros profesionales de la imagen tengan una actitud crítica y la capacidad de discernir y tomar una posición frente a los contenidos y formas de la comunicación visual.”

Además de esto, el Centro de la Imagen es relevante porque es el principal promotor de la Bienal de Fotografía de Lima, organizador de la Feria de Arte Limaphoto y además sus miembros suelen ser jurados de los principales concursos de fotografía en Lima (por ejemplo, el premio Courret y el Salón Nacional de Fotografía en Lima).

¹⁷ Extraído de: <http://www.centrodelaimagen.edu.pe/nosotros/> el revisado el 13 de octubre del 2015.

La idea de “élite” suele traer consigo una forma prejuiciosa de pensar respecto a las prácticas que desarrolla, en particular se suele considerar que los actos dentro de élite están de alguna forma condicionados por un programa bien definido. En el contexto contemporáneo, ese programa debería estar determinado por la fuerte carga neoliberal en la circulación de las mercancías artísticas. Es decir, se podría pensar que todos los miembros de la élite producen pensando siempre en la mercantilización de su obra. Sin embargo, el primer desencuentro que tuve fue al encontrar en todos los fotógrafos entrevistados una mirada escéptica, resistente y reacia a participar en el mercado del arte. Igualmente contradictoria en tanto todos llegan a participar, pero principalmente resistente en tanto las obras de todos ellos incorporan ciertas prácticas anti-mercancía. Muchas de estas conforman también lo que llamo la *estética de la resistencia*.



Capítulo 2: La Segunda Bienal de Fotografía de Lima como punto de partida.

Antes de pasar a la propuesta metodológica, es necesario hacer una contextualización.

La misma que corresponde no solo al campo de producción artística de la fotografía sino a los eventos que se desarrollaban durante la elaboración de esta tesis.

El año 2014, el mismo año que inició esta tesis, se llevó a cabo la II Bienal de Fotografía en Lima entre los meses de Abril y Julio. La bienal tuvo 33 exposiciones en distintos espacios de Lima.

Sobre la bienal en general, un gesto relevante fue la declaración del curador general Jorge Villacorta a un medio local ante la pregunta ¿Contra qué se están posicionando?

La respuesta fue:

“No nos estamos posicionando contra algo sino a favor de algo. A favor de los post-fotográfico, pero lo post-fotográfico solventado y sustentado en trayectorias que justamente comienzan en un momento de cambio real de la escena artística peruana, como fue el año 1997, el año de la primera Bienal Iberoamericana de Lima.” (Entrevista a Jorge Villacorta en LaMula, 2014)

Entre algunas exposiciones, llamó mi atención una exposición doble que, considero, podría ser entendida como un manifiesto de la II Bienal: “La fotografía después de la fotografía” que tuvo dos etapas, una se llamó “La generación del 97: el umbral de nuevas estéticas” y la otra “Hacia un Horizonte de lo post-fotográfico”. La primera se llevó a cabo en el sótano del Centro Cultural Rircardo Palma en Miraflores y la segunda en el Museo de Arte Contemporáneo de Barranco. El Catálogo de la II Bienal reproduce un texto curatorial que debería condensar el sentido de las exposiciones:

“A lo largo de la década de 1990, la escena fotográfica limeña se vio imbuida de un nuevo dinamismo. La enseñanza de la fotografía cobraría vigor con la fundación del instituto Gaudí –hoy Centro de la Imagen-, cuya primera promoción egresó en 1996 materializando la necesidad de ofrecer una carrera de fotografía autónoma, más allá de cursos circunscritos a los programas de ciencias de la comunicación o diseño gráfico. A su vez, dos exposiciones

cruciales marcarían un punto de inflexión en 1997: *Documentos: tres décadas de fotografía en el Perú 1960-1990*, en el Museo de Arte de Lima, y una amplia retrospectiva de la obra de Billy Hare en la Fundación Telefónica.

En este escenario, enriquecido por la realización de la I Bienal Latinoamericana de Lima, una nueva generación de fotógrafos en formación se beneficiaría de espacios abiertos de discusión y aliento a la experimentación y, al quedar expuesta más o menos sistemáticamente por primer vez a influencias globales, se nutriría ávidamente de las tendencias y opciones asumidas por fotógrafos de distintas latitudes y épocas.

En el lapso de una década, la creación fotográfica soltaría las amarras que la ataban a los compromisos estéticos modernistas asumidos por una generación anterior (el paradigma que irradió de Fotogalería Secuencia al final de la década del 70), y se establecería, con carta de ciudadanía, como una más entre las formas de expresión artística. Y, a su vez, la fotografía comenzaría a ser asumida como una de las llaves de la contemporaneidad y atraería artistas visuales formados en otras disciplinas.

Estos cambios comprenden diversas vías de exploración visual a través de procedimientos fotográficos, unos que se pueden describir como una tendencia a ver en la fotografía una herramienta como cualquier otra en un proceso abierto de creación de imágenes, antes que como un medio de creación artística en sí misma. Entre ellos destacan la apertura hacia la fotografía en color, típicamente asociada con el trabajo publicitario o comercial por oposición a la creación artística en blanco y negro; la serie de posibilidades de manipulación digital de la imagen capturada por la cámara; el regreso al cultivo de géneros pictóricos; la revalorización de prácticas provenientes del uso doméstico de la fotografía como la instantánea; e, inclusive, la apropiación y uso de imágenes preexistentes creadas muchas veces por terceros y con propósitos ajenos a la expresión personal.

La fotografía después de la fotografía explora este panorama de la creación visual peruana contemporánea en dos capítulos. El primero, *la generación del 97. El Umbral de nuevas estéticas*, aborda la transición, a partir de mediados de los noventa, hacia una apertura de la estética fotográfica al color, la experimentación y la indagación en la naturaleza misma de la fotografía análoga como medio de creación de imágenes. El segundo, *Hacia un horizonte de lo post-fotográfico*, presenta trabajos de una generación que entra en su etapa de madurez y asume, sin ataduras, la fotografía como un medio más para la creación visual. Explora, así, un horizonte en el que se ha ido imponiendo una tendencia creciente al trabajo conceptual, fuera de los cauces de la estética de la observación y descripción visual como modalidad expresiva, que sirve de vehículo para un nuevo papel de la fotografía en la puesta en escena de las distintas coordenadas de la subjetividad contemporánea. Ello configura un panorama en el que, para citar a Joan Fontcuberta, “la imagen se encontraba en un punto de no-retorno respecto a las purezas preconizadas de la modernidad”. (Carlo Trivelli y Jorge Villacorta, 2014).

Visité ambas exposiciones y quedé especialmente interesado en la segunda, la que se realizó en el MAC. La sensación que obtuve de esa visita fue bastante compleja, yo ya tenía una formación básica en fotografía y me había considerado lo suficientemente informado como para entender un proyecto fotográfico. Sin embargo, aunque muchas de las obras me complacieron, la experiencia fue decepcionante. Era una muestra muy poco informada, los trabajos (todos ellos de excelente factura) se presentaban sin explicación alguna, solo los títulos y algunos datos técnicos elementales. Recuerdo haberme quedado mirando un rato algunas imágenes tratando de deducir el valor estético y experimentando cierto fracaso. Algunos días después de la visita, asistí al conversatorio: “Transformaciones, transiciones y expresiones, aproximaciones a la fotografía peruana” realizado en el Centro Cultural Británico de Miraflores el 15 de Mayo, yo ya me encontraba planteando mi propuesta de tesis así que fui esperando recoger información del conversatorio. Buena parte del conversatorio consistió en una presentación realizada por ambos curadores en la que se iban repasando algunas de las imágenes expuestas en la muestra del MAC, en cierto momento se detienen y dan cierta información sobre la imagen de Nicolás Lamas titulada: Phillippe (Figura 0).



Figura 0. Nicolás Lamas. *Phillipe*. Serie Blind Gestures. 2014.

Esta fue una de las imágenes que llamó mi atención en la exposición, en gran medida porque no pude reconocer los elementos que la componían. ¿pinceladas? ¿marcas en una pizarra? ¿huellas digitales? Nada. Fue recién en la presentación de Trivelli y Villacorta que pude conocer que se trataba de pantallas de iPad escaneadas. El escaneado revelaba un mapa de trazos humanos que quedaban como grasa y polvo sobre el vidrio del aparato. ¿debí averiguar más por mi cuenta o quizá debieron los curadores de la muestra incorporar un sencillo texto¹⁸ que describa el proceso?. Lo que recojo es que, finalmente, mi experiencia fue incompleta. Tanto por mi falta de “curiosidad” como por una falta de información en sala: ¿la obra es importante por las figuras que muestra o por el proceso mediante el cuál se obtuvieron las imágenes?. Esta pregunta fue el origen de la investigación que ahora presento.

¹⁸ En el sitio web de Lamas se puede leer el texto que describe este hecho: <http://lamasnicolas.blogspot.pe/p/blind-gestures.html>

Continuando con mi trabajo de campo, visité todas las exposiciones posibles de la II Bienal, en especial aquellas que intuía que se podían incorporar obras fotográficas que negocien con el concepto “posfotografía” que en ese momento era central para mi propuesta de tesis. Así se dio otro caso muy significativo: la premiación del IV Salón Nacional de Fotografía del ICPNA, evento que se da en el marco de la II Bienal y que tiene como jurados a Juan Mulder, Carlo Trivelli y Alejandro Castellote. Fui a la premiación, realizada en la galería Juan Pardo Hereen en el centro de Lima el día 27 de Mayo. Los resultados de la premiación se conocían aproximadamente desde el 20 de Mayo, pero no había prestado mayor atención a este hecho hasta varios días después cuando empezó a circular entre mis contactos de Facebook algunas imágenes que cuestionaban el veredicto. Circularon además dos publicaciones, una hecha por la revista Limagris (2014)¹⁹ y otra por el fotoperiodista Miguel Mejía (2014)²⁰. En ambas se cuestionaba fuertemente la premiación y se señalaba que el ganador Samuel Chambi, había sido elegido por formar parte del Centro de la Imagen, institución promotora de la II Bienal de Fotografía.

La premiación fue tranquila pero se sentían en el aire algunos murmullos; algunos irritados y otros burlones. Cuando pude pasear por la exposición me detuve mucho tiempo a mirar las tres obras ganadoras de Samuel Chambi²¹. Confieso que la obra no me generó mayor atracción, salvo que no podía, nuevamente, entender cómo se había realizado. Se trataba de tres imágenes de tamaño grande conformadas por rectángulos con colores intensos. Junto a las obras no había mayor referencia a cómo habían sido realizadas. La única diferencia con mi experiencia en el MAC es que esta vez no me quedé inquieto, indagué un poco y, en las mismas redes, pude encontrar que se trataba

¹⁹ Link a la publicación: <http://www.limagris.com/ganadores-del-4-salon-nacional-de-fotografia-icpna-2014/> - Visitado el lunes 1 de febrero del 2016.

²⁰ Link a la publicación <http://miguelmejiaperu.blogspot.pe/2014/05/el-courret-en-su-oscurito-salon.html> - Visitado el lunes 1 de febrero del 2016.

²¹ En otro capítulo describiré al detalle la obra, por esa razón no incorporo aquí mayor explicación.

de una serie de errores de escaneo que habían sido elevados a obras en sí. Errores resignificados como aciertos. Nuevamente sentí la misma sensación que en la exposición del MAC, pero esta vez tomé una decisión y seguí indagando: quedé satisfecho. Luego de eso me vi estimulado a escribir un pequeño artículo en un blog de fotografía que comparto con un amigo fotógrafo y docente de fotografía (Ángel Colunge Rosales). El artículo que escribí se llamó “Salón Nacional de Fotografía: Iglesias que arden”²², en esta publicación expresé mi opinión sobre el tema con cierto rechazo hacia las personas que elevaron su voz de protesta. En cierta medida conservo muchas de las opiniones ahí vertidas, sin embargo ahora entiendo que muchas de las personas que reclamaron estaban en el mismo desconcierto que experimenté yo en el MAC ante la obra de Nicolás Lamas. De ahí, el tránsito de la opinión a la cólera es un fenómeno que no puedo explicar, pero sí recojo de esta experiencia un relato importante que da sentido a la exploración que hago en esta tesis. Toda la tesis podría ser entendida como un esfuerzo para tratar de comprender los criterios estéticos detrás de las prácticas artísticas de los fotógrafos que participan del campo de producción de fotografía en Lima, en especial porque yo mismo, considerándome fotógrafo, deseo conocer el sentido contemporáneo de la práctica que realizo.

Más allá de este relato, todas las bienales de fotografía en Lima son eventos significativos para la práctica porque permiten realizar recorridos extensos por la producción y crítica contemporánea. Esta involucra actores variados como galeristas, gestores, curadores, críticos pero en especial, para mi, fotógrafos que participan del campo de producción artística de la fotografía.

²² Aún se puede leer el artículo aquí: <http://blog.asalto.pe/salon-nacional-de-fotografia-iglesias-que-arden/>
- Visitado el 1 de febrero del 2016.

Capítulo 3: Metodología

La aplicación metodológica de esta investigación inicia, incluso, desde el proceso de construcción de su marco teórico. Sobre esto, hago una diferencia sustancial entre buscar información teórica para la construcción de un proyecto de investigación antropológica de la búsqueda de un marco teórico orientado a definiciones en torno a la fotografía misma. Es decir, es un ejercicio metodológico, casi un campo, la búsqueda de autores que proponen aproximaciones académicas en torno a la fotografía.

Así, desde Rosalind Krauss (1977) hasta Lev Manovich (1995), su lectura y búsqueda en archivos académicos es una experiencia particular. Lo que intento plantear es que, si la fotografía es como la define Flusser (2001) un producto indirecto de textos científicos, la relación entre los fotógrafos y dichos textos “científicos” (o no) son también parte de la práctica fotográfica.

Sin embargo, la cuestión específica de la metodología tiene que ver con la aplicación de una técnica bastante tradicional dentro de la antropología: la entrevista a profundidad. La mayor parte del análisis tiene que ver con la aplicación de entrevistas a profundidad en la muestra significativa antes mencionada. Dicha muestra está conformada por ocho fotógrafos que participan activamente del campo de producción artística de la fotografía en Lima, estos son (en orden aleatorio): Billy Hare, Milagros de la Torre, Roberto Huarcaya, Jorge Heredia, Luz María Bedoya, Eduardo Hirose, Maricel Delgado y Samuel Chambi.

La selección de estos ocho tiene que ver con una serie de condiciones del campo. En primer lugar, se trata de ocho fotógrafos que participan y han participado activamente de los principales eventos del campo, estos son las bienales de fotografía y las ferias de arte (en especial la feria Lima Photo). Cada uno de ellos tiene una trayectoria específica que lo convierte en un informante relevante para la investigación. Vale señalar que no

se trata de una muestra representativa, sino que cada uno de ellos ha sido seleccionado porque sus prácticas y discursos tienen elementos vitalmente significativos (Gúber, 2004). Es decir, en ellos se pueden observar tanto patrones y similitudes como disidencias y contradicciones.

Las entrevistas a profundidad se llevaron a cabo de tres formas: en persona, por videoconferencia y vía correo electrónico. Los entrevistados en persona fueron: Billy Hare, Milagros de la Torre, Samuel Chambi, Roberto Huarcaya, Maricel Delgado y Eduardo Hirose. Los entrevistados vía correo electrónico fueron Milagros de la Torre, Luz María Bedoya y Jorge Heredia. Un caso especial fue Maricel Delgado con quien conversé por videoconferencia, caso que considero un intermedio entre las dos versiones. En una segunda etapa, relacionada a la elaboración detallada de una descripción del proceso de una obra, conversé personalmente con Luz María Bedoya, Roberto Huarcaya, Samuel Chambi y Maricel Delgado.

Las entrevistas por correo electrónico se dieron así porque los entrevistados se encontraban fuera del país y con agendas especialmente recargadas. Aún así, insistí en incluirlos por las particularidades de sus proyectos fotográficos.

Otro cuerpo de información lo obtuve realizando entrevistas a cuatro curadores de nuestro campo del arte: Carlo Trivelli, Augusto del Valle, Max Hernández-Calvo y Alejandro Castellote. Esta información me sirve principalmente para hablar del problema mismo del campo como un lugar principalmente desestructurado. Es decir, junto a las conversaciones con los artistas son una de las razones esenciales de mi tránsito de Bourdieu a Latour. Otro de los entrevistados fue Joan Fontcuberta con quien tuve una breve conversación sobre los fundamentos de su práctica fotográfica en el contexto de la exposición “metabolismos de la imagen” que presentó en el Centro de la Imagen el 2014.

Además obtuve información relevante a través de la revisión de documentos relacionados a la fotografía peruana, textos de catálogos, textos curatoriales, libros y publicaciones. Algunos de los más relevantes son: el catálogo de la Segunda Bienal de Fotografía de Lima (Textos de las exposiciones, en especial las exposiciones “La fotografía después de la fotografía. La generación del 97. El umbral de nuevas estéticas / Hacia un horizonte de lo post-fotográfico” y “Líneas, Palabras, Cosas” de Luz Maria Bedoya) el catálogo de la colección de arte contemporáneo del Museo de Arte de Lima y los textos de presentación de las exposiciones: Metabolismos de la imagen (Joan Fontcuberta - Centro de la Imagen, 2014), Data Recovery: los restos de la experiencia (Diego Collado - Corriente Alterna, 2015) Principios de fotografía (Centro de la Imagen, 2015).

Finalmente, estuve presente en las siguientes conferencias: “Transformaciones, transiciones y expresiones, aproximaciones a la fotografía peruana” con Jorge Villacorta y Carlo Trivelli (Segunda Bienal de Fotografía de Lima), conferencia sobre la exposición “Metabolismos de la imagen” de Joan Fontcuberta con el mismo Fontcuberta y el balance sobre el II Bienal de Fotografía de Lima (Limaphoto 2014) con Carlo Trivelli, Andres Garay, Alejandro Castellote y Giuliana Borea.

Me aproximo al objetivo de la investigación a partir de abordar estos cuatro elementos: procesos, materiales, discursos y productos. Sin embargo, es necesario hacer la acotación de que el principal objeto de análisis es la enunciación de los propios artistas. Es decir, esta investigación se sostiene principalmente en lo que los artistas dicen respecto a sus propias prácticas. Esto implica observar las auto-narrativas en torno a sus procesos y prácticas, sin embargo, es la aproximación metodológica que propongo, me enfoco a entender sus discursos como esas estrategias de aplicación de lo que Latour denomina *plantillas estructurantes* (2008 [2005]) para la constitución de interacciones

intersubjetivas. Esta práctica la entiendo como la posibilidad de adherirse a elementos discursivos sin incorporar completamente sus ideologías y a la capacidad que tienen algunos artistas de utilizar retóricas que podrían ser, incluso, contradictorias entre sí. Toda esta información se presenta a mi como investigador a partir de las narrativas planteadas por los propios fotógrafos como testimonios durante las entrevistas a profundidad.

Narrativas personales sobre prácticas fotográficas en el campo artístico.

Las narrativas personales son, para esta investigación, el insumo principal para alcanzar una comprensión de las prácticas y discursos en torno a la fotografía artística producida por actores específicos. Sobre esta posibilidad, rescato la propuesta de Maynes, Pierce y Laslett (2008):

“El análisis de narrativas personales [...] se construye desde lo individual y personal. Recoge información no solo de las percepciones subjetivas sobre los fenómenos sociales y eventos revelados a través de historias de los participantes, sino más específicamente a través de las formas narrativas de la experimentación, recuerdo y la construcción de sentido de acciones sociales.”
(2008)

Es decir, estas aproximaciones a la práctica a través de la narrativa son importantes no solo porque informan sobre las formas concretas en que se dieron ciertos hechos sino que reflejan ciertas prioridades en relación a de qué manera narrar los procesos a través de los que se crearon ciertas obras de arte. Es decir, las fotógrafas y fotógrafos entrevistados eran conscientes de estar hablando para una audiencia académica a través mío y esto implica que sus estrategias narrativas estaban influenciadas por una expectativa particular. Así, pude percibir distintos grados de formación y manejo de un discurso articulado, la capacidad o interés de promocionar ciertas etapas específicas del proceso de las obras y la necesidad de contar una historia que usualmente queda

olvidada. Además de esto, es importante señalar que estos testimonios deben situarse específicamente en el contexto de esta investigación, siempre es posible que muchas de las opiniones vertidas por los fotógrafos, e incluso formas de recordar eventos, pueden variar en el tiempo. Mi aproximación analítica a las narrativas consideran la movilidad de los testimonios en el tiempo. Por ejemplo, recojo lo que Ochs y Capps dicen sobre la narrativa personal y su dinamismo: “La narrativa personal es una forma de usar el lenguaje u otro sistema simbólico to nutrir eventos vividos con un orden lógico y temporal” (2001). En la mayoría de casos, los testimonios fueron ejercicios mediante los cuales estos fotógrafos y fotógrafas pudieron re-pensar muchas de las características de sus propias obras. Por esta razón escuché muchas veces frases como “no lo había visto así” o “no me había detenido a pensar en eso”.

Entonces ¿qué es lo que quiero lograr con estos testimonios? En una primera instancia ofrecer algunos fragmentos de la noción de estética fotográfica que tienen los artistas entrevistados y en segundo lugar la posibilidad de, teniéndome a mi como mediador, elaborar una biografía narrada de los eventos que tuvieron lugar en la creación de ciertas obras significativas. A través de estas narraciones, buscaré identificar ciertas características específicas de la estética fotográfica de las obras y trayectorias artísticas que puedan encontrarse transversalmente en todos los fotógrafos entrevistados. Aunque corro el riesgo de imponer una visión personal más próxima a la crítica de arte que al trabajo antropológico, creo que puedo ejercer un trabajo de delimitación a partir de la narración personal que sirva para llegar a conclusiones más adelante.

Otro elemento importante de aprovechar el testimonio de estos artistas es la poca importancia que le dan a la narrativa personal en la elaboración de exposiciones fotográficas. Como consecuencia del trabajo de curadores y galeristas, la exposición artística en general suele estar mediada conceptualmente por un autor-curador que

diluye la narración personal del autor sobre su proceso, solo se puede acceder a este cuando se dan conversatorios o visitas guiadas. Así, curiosamente, aunque se trate de sujetos de élite, su narrativa personal está marginalizada.

El artista, como dice Susan Buck-Morris (1996) “como clase social, demanda patrocinadores: el estado, fondos privados, corporaciones. Sus productos entran al mercado a través de un sistema de mercaderes-críticos que manipula el valor y es mediado por galerías, museos y colecciones privadas.” Este ejercicio de análisis sobre la narrativa personal de los fotógrafos tiene que ver con un intento de intervenir la circulación del discurso estético de la fotografía artística contemporánea en Lima con narraciones normalmente excluidas.

La voz del productor es importante en tanto es la única forma de representar el proceso colaborativo que existe entre antropólogo y sujeto investigado (Marcus, 2010).

Materiales

La aproximación a los materiales tiene influencia de la propuesta hecha por Tim Ingold en su libro “Making: Anthropology, Archeology, Art and Architecture” (2013) donde, entre otras cosas, hace referencia a la relación sujeto-materialidad como medio para la enunciación y construcción de un discurso. Es decir, me permite tomar en cuenta las cualidades materiales de la obra fotográfica como discurso en sí mismo. El uso de ciertas técnicas implica un conocimiento específico que, además, contiene un dispositivo discursivo. Esto se conecta a lo planteado por Vilèm Flusser, que entiende a los fotógrafos como funcionarios (2001) que manipulan un *aparato* que lleva a cabo la producción técnica de la imagen pero que tiene una relación no necesariamente horizontal con su operador. Para Flusser, es común que el fotógrafo-funcionario no sea capaz de comprender el mecanismo que produce las imágenes.

Sobre esto, considero que la Ingold me permite hacer una atinencia interesante sobre la materialidad de la fotografía en la práctica artística contemporánea. Ingold propone volver a un enfoque sobre la materialidad más relacionado con la alquimia que con la química. Esto implica reconocer las propiedades de los materiales más por sus funciones/reacciones que por sus composiciones. En esa línea, si bien podría suceder lo que señala Flusser respecto a que el fotógrafo puede tener problemas para aproximarse a la especificidad técnica de la producción de la imagen latente en el material fotosensible o a las características del efecto fotoeléctrico en los fotodiodos del sensor digital, este se aproxima a las características intrínsecas que producen los resultados de su manipulación. Así, el fotógrafo se encuentra cotidianamente relacionado a resultados como la sobre-exposición, sub-exposición, desenfoque, enfoque, etc. Todos estos son elementos materiales que enuncian. La aproximación metodológica implica hacer conversar la información enunciada en forma de discurso por los fotógrafos en las entrevistas a profundidad con los materiales resultantes de la práctica y sus productos: las obras fotográficas.

Por esa razón, el componente central de la investigación será la presentación de cuatro obras fotográficas significativas que extraigo de entre los ocho fotógrafos seleccionados para las entrevistas a profundidad. En esta aproximación a las obras intento proponer una especie de descripción detallada de las mismas desde su concepción y elaboración. A partir de estas obras intento desprender algunas conclusiones sobre ciertas estéticas relacionadas a la práctica artística de la fotografía contemporánea y de lo que propongo y entiendo como una *estética de la resistencia*. La misma que caracterizaré a partir de la ubicación de criterios estéticos particulares. Estos criterios estéticos particulares servirán para alcanzar alguna conclusión sobre las prácticas artísticas de la fotografía limeña contemporánea. Mi intención es describir lo más detalladamente posible tanto la

materialidad de las obras como las condiciones de producción, para de esta manera extraer el sentido estético que dota (o puede dotar) de valor a la obra en el espacio social. Además de eso, me permite señalar cómo la producción de la obra es en sí misma una práctica especializada y exclusiva de ciertos actores, uno de los elementos que permite caracterizar a este tipo de producciones como objetos artísticos. Ya desde Franz Boas (1955[1927]) se consideraba que las obras de arte deberían implicar excelencia técnica y este hecho es consecuencia de una posición en un campo de producción artístico. No entraré en detalle sobre si esto implica que una obra sea más o menos artística, pero sí comparto la idea de que toda obra de arte tiene que incorporar de alguna manera un dominio técnico²³, el mismo que debe incorporar en cierta medida un dominio teórico.

Luego de realizar algunas entrevistas y aproximaciones al campo entendí que no sería nada de lo que esperaba. Los sujetos a los que me aproximaba no tenían necesariamente la actitud esperada y los espacios donde suceden los hechos sociales de interés para mí tienen también una carga simbólica que me afectó de manera insospechada.

Para empezar, cada uno de los sujetos que entrevisté se percibe a sí mismo como un especialista en el tema que yo intento abordar. Es decir, cada uno de ellos tiene dentro de sí una serie de preconceptos delimitados respecto al desarrollo de una investigación y se considera un informante especializado. Cuando la tarea implica abordar un “discurso”, este mismo se puede convertir en un ejercicio performativo relacionado a la construcción de un personaje. Esto no es nada nuevo, sin embargo a esto le añadimos que los entrevistados son quienes mantienen el dominio de la escena y del hecho. Se trata, siempre, de la antropología negociando con la fotografía, ambas como disciplinas.

²³ En esta parte reconozco la influencia del trabajo de María Eugenia Ulfe, quien en su libro “Cajones de la Memoria: la historia reciente del Perú a través de los retablos andinos” (2011) incluye una extensa e interesante descripción del proceso de elaboración de un Retablo (página 138).

Este diálogo implicó tratar con los preconceptos que se tienen en torno a la antropología y su ya abandonado gusto por lo exótico-colonial.

Desde este punto de vista, he comprendido a los entrevistados como potenciales *socios epistémicos* (Holmes y Marcus, 2008). Es decir, sujetos contemporáneos con conocimiento pleno de la naturaleza de una investigación académica. No se trata de personas necesariamente habituadas a una investigación académica, pero sí conocedoras del sentido social que esto implica.

Por otro lado, también está presente lo que Alfred Gell buscaba neutralizar cuando habla de su *filisteísmo metodológico* (1992). Es decir, ese mecanismo epistémico que busca preparar al sujeto investigador en una especie de suspicacia militante en torno al valor de las obras de arte. Es decir, aunque las obras de mis entrevistados me producen un especial placer estético (en todo sentido), esto no puede involucrarse en el análisis o, al menos, dicho hecho debe estar explícitamente enunciado.

Producto visual

Además del testimonio, incorporo como metodología un proceso de experimentación material-visual que implica la elaboración de un proyecto fotográfico personal. A través de la elaboración de una serie de ocho fotogramas en un laboratorio de fotografía analógica, propongo narrar mi aproximación personal a la fotografía luego de haber experimentado un encuentro con los testimonios de los fotógrafos. Es decir, recojo mi propio aprendizaje sobre fotografía, que es anterior a la elaboración de esta tesis, y lo confronto con los criterios estéticos que he recogido y aprendido en el transcurso de la investigación. Es decir, reconozco, a través de este ejercicio, que la elaboración de la tesis ha sido también un proceso de aprendizaje de la fotografía como práctica que

incorporo a mi repertorio personal. Como resultado presentaré los ocho fotogramas como producto visual de esta investigación.



Capítulo 4: voces significativas del campo de producción artístico de la fotografía en Lima

Billy Hare (Lima, 1946)

El primer fotógrafo que traigo como sujeto para el análisis fue el último en ser entrevistado, mientras iba realizando el trabajo de campo muchos de los fotógrafos seleccionados me refirieron a Hare como una fuente importante de información. Hare no solo ha sido fundador de la Foto Galería Secuencia junto a Fernando La Rosa en 1977 sino que además y como lo señala el sitio web de la galería que lo representa actualmente, fue “Fundador del Departamento de Fotografía del Instituto Gaudi, del Centro de la Fotografía y de la Fotogalería Secuencia y El Ojo Ajeno.” (Sitio web de la Galería Lucía de la Puente, accedido el 13 de octubre del 2015). Billy Hare se aproxima a una práctica artística de la fotografía, luego de haber explorado el cine y la fotografía comercial, tras la llegada de Minor White al Perú en 1973²⁴.

La entrevista con Hare estuvo más enfocada a recoger información sobre el ingreso de la fotografía como arte al campo de producción artístico de la fotografía en Lima a partir de la fundación de Foto Galería Secuencia en el 77, sin embargo, durante la entrevista también surgieron comentarios y criterios estéticos sobre la producción contemporánea de fotografía en Lima. Sobre esto, rescato los siguientes fragmentos:

“...yo creo que el bombardeo de imágenes que tenemos ahora es insufrible, la contaminación de lo banal, de lo cinematográfico. Las películas norteamericanas ya no saben cuantas explosiones, balas y bulla tienen que meterle a la película para que la gente sienta algo, porque si no, no sienten nada. Cuando no hay eso les parece que la película es aburridísima. Hay un forzar la cosa, se queda en una cosa banal.” (Entrevista a Billy Hare, 2015)

²⁴ Según el sitio web del Museo de Arte de Lima donde hablan de las obras de Billy Hare que aparecen en su colección, este participó de los talleres que dictó Minor White en Huaraz y San Pedro de Casta. (MALI, Accedido el 13 de octubre del 2015)

Cuando pregunté sobre la importancia de la influencia de la innovación tecnológica como fenómeno relevante en la producción de fotografía en el campo artístico me dijo lo siguiente:

“... es que mira, debe haber sido lo mismo cuando la escritura dejó de ser patrimonio de unos monjes que copiaban pergaminos. Todo el mundo escribe ¿la escritura se ha perdido? no. Pero ahora todo el mundo hace fotografías, la cantidad de fotos que se hacen con el teléfono, etc... hay imágenes hermosísimas. Pero no se plantea como una visión de trabajo, de una mirada al mundo constante, inquisitiva. (Entrevista a Billy Hare, 2015)

En estas dos frases es que considero que se puede ubicar lo que afirmé en la primera parte sobre la idea de fotografía como arte en Lima. Si se revisan las reflexiones de Minor White (2003 [1952]) en relación a la práctica fotográfica, considero que se puede conectar a estas afirmaciones así como observar que la perspectiva de Hare, aunque impregnada del paradigma modernista, son lo suficientemente flexibles como para observar valores estéticos en prácticas contemporáneas, muchas de las cuales él mismo ha empezado a incorporar en su obra. Un caso muy importante es su serie “Variables Canadienses” del año 2011. Cuando pregunté por el proceso de esta obra me contestó lo siguiente:

“...me regalaron una camarita, una Sony de cuatro megapíxeles que tenía una función que repite el cuadro 16 veces. Si tu mueves la cámara vas a tener 16 cuadros distintos. Era hecha para los golfistas, para que pudieran ver su swing y a mi me fascinó lo que vi. Al principio no sabía como se usaba y me pasó de casualidad, yo había movido algo y no sabía que la cámara hacía eso y comenzó esta idea que puede parecer como un atajo del camino principal que venía siendo mi fotografía y sí lo es pero también hay una cuestión más de cuestionar qué cosa es lo que sucede.” (Entrevista a Billy Hare, 2015)

Es decir, la fotografía no ha perdido, por causa de la innovación tecnológica, su cualidad de “indagar”, en ese sentido, el primer criterio estético relevante que identifiqué es precisamente ese, el de la fotografía como un camino para enfrentarse al mundo de varias maneras, primero indagando sobre la propia imagen fotográfica y luego confrontando a los espectadores. Sobre lo segundo Hare dice:

“Tienes obras como las fotos que hacía Eguren y tiene una consistencia, tú miras ese trabajo y te está llevando a un sitio, eso es lo que espero que un trabajo me lleve, tiene a un sitio que yo no había visto, que es desconocido. Y también hay una cierta cosa muy bacán cuando la gente responde a tu trabajo, y viene y se acerca y te dice algo. Gente que se acerca a ti o te deja una nota en la galería y se sienten... pucha, qué increíble que lo que uno ha hecho ha movido a alguien.” (Entrevista a Billy Hare, 2015)

Por esta razón, percibo a la indagación y confrontación como dos criterios estéticos que persisten en la obra de Hare y que se pueden identificar claramente en obras de los otros fotógrafos estudiados, en especial Milagros de la Torre, Luz María Bedoya, Maricel Delgado y Samuel Chambi.

Otra variable que me importa mucho tiene que ver con el paso de lo analógico a lo digital en la práctica de Hare, para él, el cambio se dio principalmente por el problema del acceso a los materiales que requiere la práctica analógica. El acceso a un laboratorio, película, papel fotográfico, etc. En ese sentido, el empezar a hacer fotografía analógica para Billy Hare fue casi una obligación por el contexto. Aún así, la hibridez con que afronta este hecho es muy interesante y se puede ver en la elaboración de fotografías digitales que presenta como piezas únicas. Un caso es la serie “Nazca, la noche” que estuvo expuesta en la Galería Lucía de la Puente en agosto del 2014, todas las fotografías eran “piezas únicas”²⁵. Esto se verá también en la obra y testimonio de Milagros de la Torre que abordaré más adelante, pero es un primer indicio de una posible ruptura con el paradigma de la reproductibilidad.

²⁵ Sobre eso se puede ver el video de la visita guiada a cargo del curador de la exposición Jorge Villacorta en el siguiente enlace: <https://youtu.be/aALbezqWUdg>.

Jorge Heredia (Lima, 1958)

Este fotógrafo es importante en mi por dos razones: en primer lugar por su obra “Lima: vista de la calle” que se expuso durante la II Bienal de Fotografía de Lima en la galería Pancho Fierro (En una muestra curada por Maricel Delgado y Heleen Sittig). Esta obra es comprendida por una serie de imágenes fotográficas de la ciudad de Lima capturadas utilizando la interfaz de Google Street View. Heredia confronta la estética de la fotografía callejera, en especial el imperativo del emplazamiento que supone que esta se haga a partir de una presencia real en el espacio fotografiado: Heredia dice:

“Acercarse a Google atiza la fantasía de estar y no estar al mismo tiempo. Los registros hechos a partir de esta herramienta reviven una realidad que ya no es de ningún lugar y sin embargo se refieren sin ninguna duda al lugar que parece ser o haber sido. Las distancias se cierran, lejos y cerca pierden sentido.” (Heredia, 2014)

Si apeláramos al manifiesto posfotográfico de Fontcuberta, esta obra entraría, sin duda, en el canon propuesto por muchas de sus afirmaciones. En especial por el ejercicio de selección de imágenes que pre-existen y circulan a través de internet. Sin embargo, el propio Heredia cuestiona el concepto “Posfotografía”.

Otra razón relevante para mi fue el rol que tuvo en el debate generado en torno a la premiación del IV Salón Nacional de Fotografía. En un artículo publicado en el diario El Comercio, escrito por Enrique Planas, se le citó de la siguiente manera:

"He visto la obra premiada de Samuel Chambi en un concurso reciente (El Salón de fotografía del Icpna) y voy a hablar con él cuando lo vea. Está confundido, así de simple. No está seguro de lo que está haciendo. Lo que me causa estupor es que haya habido un jurado que le haya dado el premio. Es solo Photoshop, no es fotografía. No hay realidad". (Planas, 2014)

Luego de esta publicación, que circuló activamente por redes, pude escuchar de terceras personas que Heredia había realizado tal afirmación antes de conocer del todo la propuesta en las fotos de Samuel Chambi, en especial la forma en que estas se

realizaron. El asunto relevante para mi es que considero que Heredia fue utilizado por el medio, y el autor, para “escandalizar” y agudizar el debate haciendo referencia a un autor reconocido en el medio fotográfico. Sin embargo, como luego el propio Heredia ha escrito, la declaración se extremó y se sacó de contexto. Luego pude encontrar en el sitio web de Jorge Heredia un texto donde hace sus descargos, de ellos destaco las siguientes afirmaciones:

“Es cierto que yo pienso que hay una conexión inequívoca de la realidad (allá afuera, como decía Augusto del Valle) con la fotografía (escribir con luz), pero la cosa no es tan sencilla, la discusión levantada por el premio a Samuel da para mucho más y celebro que al menos haya llevado al adormilado circuito limeño a pensar más la fotografía.” (Heredia, 2014²⁶)

Mi contacto con Heredia fue exclusivamente vía correo electrónico. Fue a través de este medio que respondió a mis preguntas sobre cómo ingresa a la práctica fotográfica:

“A fines de la década de 1970 si uno quería hacer fotografía tenía que aceptar algún fin utilitario, como la prensa o la publicidad. Tampoco había una forma de acceso al conocimiento o al estudio de la fotografía. Mucho menos había una aceptación de la actividad fotográfica como arte o autónoma, las exposiciones dentro del pequeño circuito galerístico de Lima eran muy escasas y la fotografía no jugaba ninguna ficha de importancia en el reducido mercado del arte de aquel entonces.” (Entrevista a Jorge Heredia, 2015)

La realidad que señala Heredia ha sido también confirmada por fotógrafos como Bedoya y Delgado. No había un “campo” identificable ni para la formación en fotografía ni para la circulación de obra fotográfica como arte. Le intercambio con Heredia se enfocó mucho en esta evaluación histórica, sobre su percepción sobre el contexto contemporáneo de las tecnologías de la imagen dice lo siguiente:

“De hecho la forma de enfrentarnos a la creación de imágenes en la era digital nos plantea cuestionamientos ineludibles. El que ahora cualquiera sea capaz de producir y reproducir imágenes con un mínimo de esfuerzo nos ha llevado a un volumen inabarcable y hasta cierto punto inútil e intrascendente de imágenes. Este es por un lado la parte de abajo del umbral. La parte de arriba es que cada

²⁶ Aunque el texto no tiene fecha, puedo suponer que se escribió el 2014 y en las fechas contiguas a la premiación del IV Salón Nacional de Fotografía del ICPNA.

vez el porcentaje de obra rescatable es menor, y de seguro las imágenes que merecen preservarse son menos, y las que finalmente se conserven serán aún menos.” (Entrevista a Jorge Heredia, 2015)

En este comentario se señala explícitamente una sensación generalizada en los testimonios de los demás entrevistados. Se puede apreciar también una evidencia testimonial de lo que he llamado una controversia ocasionada a por la democratización de las tecnologías de la imagen. En esta reflexión, todo parece indicar que mayor volumen de producción tiene como consecuencia un decrecimiento en la calidad de los productos que circulan en el campo del arte.

Otra cita:

“Yo creo que dentro de todo esto, y también en paralelo con lo que sucede internacionalmente, cada vez se piensa menos, o cada vez más, simplemente ya no se piensa, para decirlo suavemente. La crítica, el análisis, la historia, han pasado a ser categorías culturalmente onerosas e imprácticas. Mejor es la acción rápida y de rendimiento inmediato. El que hoy día se haya ensalzado la figura del curador tareas de juicio y organización de las presentaciones públicas de arte, entre otros muchos mediadores intermedios, en contrapunto con la omnipresencia del marketing, ambos como productos de las exigencias del mercado, son signos de por donde está yendo la capacidad de pensamiento del arte contemporáneo” (Entrevista a Jorge Heredia, 2015)

Queda claro que Heredia es muy crítico del contexto, sin embargo, sus comentarios apuntan mucho más a una condición general que al impacto que puede tener el progreso de las tecnologías de la imagen. En otro momento señala claramente que siempre hubieron “alarmas” ante ciertas innovaciones tecnológicas que, finalmente, fueron solo eso. En gran medida la fotografía es, desde sus orígenes, uno de los medios más “amenazadores” que se han incorporado a la producción cultural humana. Considero que lo de Heredia tiene que ver más con aquellas características que Agamben (2008) señala de la naturaleza de lo contemporáneo, en especial la capacidad de habitar un presente que se mira a si mismo en crítica constante: “la contemporaneidad es, entonces, una singular relación con el propio tiempo, que adhiere a él y, a la vez, toma distancia;

más precisamente, es aquella relación con el tiempo que adhiere a el a través de un desfasaje y un anacronismo”. (Idem)

Sobre su propia posición, Heredia dice:

“Emocionalmente a mí me afectan los cambios que he visto suceder en los últimos 20 años. Trato de manejarlos lo mejor que puedo, el paso de lo analógico a lo digital no ha sido tan sencillo. Si veo el mundo ahora con cierta desazón a lo mejor es algo muy personal. Yo preferiría que fuera una visión, o pre-visión, de algo que veo venir y no se siente del todo bien. Hasta ahora en mis juicios más o menos he acertado y es en parte lo que me ha permitido seguir en pie.” (Entrevista a Jorge Heredia, 2015)

La referencia a la “emoción” es muy relevante en tanto es una de las pocas ocasiones en que he podido percibir una referencia a la condición subjetiva desde la que se produce en el contexto contemporáneo. Es decir, hay una cierta afectación al sujeto, en su emoción, que es consecuencia de enfrentar algunos cambios concretos, en especial cambios tecnológicos. Esto tiene que ver con la imposibilidad de realizar una práctica habitual, la pérdida de acceso a ciertos recursos que solían dotar de sentido a la propuesta de algunos autores. Con Billy Hare, por ejemplo, sentí una cierta nostalgia ante la dificultad que implica utilizar libremente el material analógico, por su precio y por el acceso a los espacios donde este tiene que ser revelado, ampliado, manipulado, etc.

En gran medida, la obra de Jorge Heredia mantiene una relación especial con el aparato fotográfico. Se puede ver en su obra “Ritual”, elaborada a partir de tomas fotográficas con una cámara “de juguete”, y sin lugar a dudas en “Vista de la Calle” donde abandona el control sobre el aparato para disponerse a controlar la interfaz que presenta las imágenes tomadas por el dispositivo de google.

Roberto Huarcaya (Lima, 1959)

Roberto Huarcaya es uno de los fotógrafos más reconocidos en Lima, en especial por sus múltiples roles en el campo de producción artístico de la fotografía. Es fundador y actual director del Centro de la Fotografía (ahora “Centro de la imagen”) Sobre su trayectoria expositiva, la biografía resumida presente en su sitio web dice lo siguiente:

“Participa en la Bienal de La Habana de 1997, en la Bienal de Lima de 1997, 1998 y 2000; en la Primavera Fotográfica de Cataluña en 1998; en PhotoEspaña 1999; en la Bienal de Venecia de 2001; en la Bienal de Fotografía de Daegu 2014; en Polyptychs en el CoCA Center on Contemporary Art de Seattle en 2007, en Dialogues en el MOLAA, Museum of Latin American Art de California en 2009 y en el Mois de la Photo 2010 en París, entre otras.” (Sitio web de Roberto Huarcaya)

La conversación con Roberto Huarcaya sobre la producción fotográfica en el campo artístico contemporáneo se centró tanto en su propia obra como sobre el panorama general de la producción. En especial en relación a la “adaptación” y cambios que el contexto tecnológico han estimulado en su propio trabajo. Sobre eso hay algunas frases relevantes que quisiera traer:

“...ha cambiado la facilidad de generar imágenes, la facilidad de distribuir imagen, la facilidad de los soportes donde se sostiene esta distribución, la capacidad de formarse en el lenguaje visual, lo que no necesariamente va de la mano de la mayor posibilidad de generar imagen. La posibilidad de espacios de soporte para las distintas producciones, desde el amateur y el que se hace el *selfie* hasta los distintos intereses profesionales. (Entrevista a Roberto Huarcaya, 2015)

En este testimonio identifiqué que Huarcaya es muy cuidadoso al hablar del impacto de la innovación tecnológica, lo hace con optimismo pero se siente igual distante de los aparentes beneficios que esto trae. Cuando habla de la razón, parece sugerir que tiene que ver con una brecha generacional y con el haber sido formado en un “lenguaje”

diferente, el de lo analógico. Lo plantea con mucha más claridad cuando dice: "hay diferencias entre lo que se llama nativos digitales, que son los que ya han nacido bajo la cultura de lo digital y no han pasado por experiencias de lo analógico y los que hemos nacido en el otro lado del vértice y hemos cruzado el río..." (Entrevista a Roberto Huarcaya, 2015)

Además plantea que se puede percibir una "identidad propia" en la fotografía digital y que esta "sirve para determinado tipo de fotografía y determinado tipo de intenciones" a lo que agrega:

"...es una herramienta que viene con su carga ideológica con una identidad muy clara que para mí y el tipo de trabajo y mis usos de lo fotográfico se acomoda para un segmento muy pequeño de intereses. En términos también de una variable que a mí me parece importante, que es el concepto de tiempo. Creo que estas herramientas cargan también con estructuras temporales totalmente distintas y disimiles, que pertenecen a periodos históricos distintos pero que generan dinámicas de reflexión y de vínculo con la realidad también distintos. Hay un correlato, no solo es una técnica, no solo es un formato, no solo es una forma de asimilar o adquirir representación; está cargado de mucho más contenido y uno de esos contenidos se enmarca muy claramente en la variable temporal y dónde la dinámica de lo digital en su inmediatez te genera procesos mucho más superficiales y rápidos... [a diferencia de] lo analógico donde su propia temporalidad... primero que no ves lo que estás fotografiando, tienes que revelar y ver después. Esto te genera un espacio que te obliga a la reflexión, a la investigación y a procesos distintos. Esto no quiere decir que no se pueda trabajar con lo digital como si se estuviera trabajando con otro tipo de herramienta, pero es importante pasar por la experiencia de los distintos procesos y en eso sí hay una especie de [diferencia entre] los nativos digitales y los no digitales. (Entrevista a Roberto Huarcaya, 2015)

En esta afirmación encuentro una primera variable estética importante, y bastante explícita, que tiene que ver con la temporalidad que exige el trabajo fotográfico en su versión analógica. También es importante recoger cómo Huarcaya tiene un discurso bastante bien articulado en torno a la tensión práctica entre lo analógico y lo digital.

Vale insistir también en que el testimonio de Huarcaya es relevante también por su rol como director del Centro de la Imagen, institución relacionada a dos eventos importantes del campo artístico de la fotografía: la bienal de fotografía y la feria de arte

LimaPhoto. Por esta razón, el siguiente testimonio sobre el impacto de la innovación tecnológica es especialmente importante:

“...hay distintos niveles de intereses y formas de comunicar con lo visual y, si bien es cierto que facilita la posibilidad para que la gente tenga intereses y posibilidades de utilizar lo visual como prioritario en su estructura de comunicación que antes por factores económicos no lo tuviera al alcance, ahora con mucha más facilidad va a insertarse en el proceso mucho más rápido y a más temprana edad... cuando arrancamos con Gaudi, con la escuela, más que convencer a los hijos había que convencer a los padres de que no era una pérdida de dinero que sus hijos estudien fotografía, era visto de manera totalmente marginal, en estos 20 años las cosas han cambiado, sigue habiendo una especie de resistencia pero no tiene nada que ver con lo que está pasando ahora [...] mucha gente de mi generación o generaciones posteriores han asumido la fotografía como una segunda carrera luego de haber asumido un requisito familiar o social o de querer insertarse en lo que debía ser y después digamos en el deseo de uno...” (Entrevista a Roberto Huarcaya, 2015)

Sobre esto también plantea una tensión interesante que tiene que ver con como los eventos relacionados al contexto del mercado del arte han estimulado a los fotógrafos interesados en el campo artístico a producir con mucho mayor vértigo y velocidad.

En el campo del arte limeño se realizan, hasta el 2015, tres ferias de arte (LimaPhoto, Parc y ArtLima) y la mayoría de fotógrafos que desean insertarse en dichas ferias tiene que participar en todas para poder insertarse como artista en un flujo económico. Para eso, entonces, los artistas producen más de una obra por año, lo que según Huarcaya es una presión muy intensa sobre la posibilidad de articular un concepto coherente y bien fundamentado en la obra.

Huarcaya, al igual que la siguiente fotógrafa analizada, se posiciona con optimismo frente a la influencia que tiene el contexto contemporáneo de la fotografía sobre su propio trabajo, para él, la tensión de digital es estimulante pero porque, gracias a su posición ganada en el campo, puede tomar el riesgo de ralentizar su trabajo y abordar prácticas que van contra el programa convencional del contexto actual de la producción

artística de la fotografía. Así, puede tomarse más de dos años para producir una obra utilizando procesos arcaicos como el fotograma. Sobre esto dice:

"La experiencia para mi ha sido maravilloso respecto a la libertad respecto al trabajo. Por no estar supeditado a la herramienta y estar más supeditado a trabajos conceptuales y más a ideas que a tecnologías. Además a recobrar el valor de la experiencia, me he demorado dos años en el último proyecto. Dos años dedicados a desarrollar una propuesta y en donde la experiencia en sí ya tiene un valor importantísimo donde se generan vínculos con una serie de personas y espacios que ya de por sí tienen un valor independientemente de la pieza, de la obra, entonces es como devolverle un contenido que vincula y que construye pero bajo unos preceptos de tiempo totalmente distintos." (Entrevista a Roberto Huarcaya, 2015)

De este fragmento extraigo una variable estética que, para mi, es la más relevante como resultado de la investigación. Aunque no sea tan clara y distinta en los testimonios de los demás fotógrafos. Se trata de el criterio estético de la resistencia. Esta no es una resistencia necesariamente manifiesta, sino una resistencia práctica. Lo que antes Huarcaya definía como una brecha generacional, ahora lo entiendo como una práctica de resistencia relacionada a no-asimilarse a la influencia de la tecnología digital sino a producir desde la era digital con las prácticas arcaicas, que tienen que ver con todo lo anterior. Este criterio estético, la resistencia, se articula jerárquicamente con los demás de tal manera que será todo parte de lo que finalmente llamaré una *estética de la resistencia*.

Milagros de la Torre (Lima, 1965)

Como fotógrafa, Milagros de la Torre ha adquirido el prestigio internacional suficiente para ser considerada una de los referentes contemporáneos en fotografía conceptual, no solo en el Perú sino en el campo global de la fotografía, ha sido exhibida en instituciones como El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el International Center of Photography, The Art Institute of Chicago, Casa de América (Madrid), la VI Vial de La Habana, entre otros (de la Torre y Gili, 2012). La conversación que

tuvimos se dio a través de correos electrónicos y me importó, principalmente, obtener su opinión en torno a la práctica de la fotografía en el contexto contemporáneo.

Continuando con la idea de buscar enunciaciones en torno a una estética, recupero algunas frases definitivas en el intercambio. Por ejemplo:

“...mi trabajo siempre fue un trabajo de investigación que normalmente toma un tiempo y ritmo específico, un trabajo que considero íntimo, personal; sin apurar la producción de nuevas series a pesar de las demandas de un mercado más activo e interesado. Cuando comencé a trabajar, los que nos dedicábamos a este tipo de práctica, no pensamos jamás que iban a ver estos cambios durante nuestro corto lapso de producción. Lo que te puedo decir, es que ha habido una rápida asimilación y comprensión de imágenes técnicas que jamás antes se había visto en la historia del medio, es decir el papel que juega la imagen fotográfica diariamente, -pensemos que se producen un billón de imágenes al día- ha hecho que el lenguaje de la imagen sea más entendido, su lectura más difundida, de ahí el reto a seguir pensando más en el lenguaje fotográfico.” (Entrevista a Milagros De la Torre, 2014)

Esta noción del tiempo que toma un trabajo fotográfico es común entre varios de los fotógrafos entrevistados y es relevante en tanto se puede suponer que uno de los cambios más drásticos del paso de lo analógico a lo digital tiene que ver con el tiempo que toma el proceso de producción de una imagen fotográfica. Siguiendo esa línea, desprendo que el tiempo que toma un proyecto fotográfico en desarrollarse se constituye en un valor estético, aún cuando esta idea de tiempo no tenga necesariamente que ser expresada en las exposiciones fotográficas. En la apreciación de la imagen fija el espectador es quien decide el tiempo que tomará su experiencia.

Por otro lado, Milagros de la Torre es la única de las personas entrevistadas que señala que en este contexto, gracias a la masificación de la imagen fotográfica “hay un nivel de lectura más avanzado en el público, lo cual hace mi trabajo más comprendido de alguna manera, a la vez que me empuja a seguir imaginando nuevas formas de ‘hablar’ con la imagen, de empujar sus límites”. Lo que parece plantear una lectura más optimista del contexto de la apreciación de sus imágenes que la mostrada por los otros entrevistados,

sin embargo, esto se puede atribuir a que sus espacios de exposición son más “internacionales” que locales, razón por la que ella puede percibir mayor respuesta de audiencias más conectadas con la retórica del arte contemporáneo, en especial del trabajo conceptual muy presente en sus fotografías. Esto puede relacionarse, por ejemplo, a cómo en un relato personal planteado en uno de los “Lecture Series” del International Center of Photography el año 2014, ella relata que luego de algunos años de formación en comunicaciones en Lima decide salir al extranjero para buscar una formación en fotografía más desarrollada, en especial en el campo de lo conceptual.

Sobre la cuestión tecnológica, en el testimonio de Milagros hay comentarios como este:

“La fotografía siempre ha dependido de un instrumento, del desarrollo técnico, de lentes, de rapidez de películas, de iluminación, es normal que siga desarrollándose, enhorabuena. La innovación tecnológica hace que veamos y cuestionemos diferentemente, eso me interesa. Personalmente, en mi trabajo siempre hay una referencia hacia una forma de ver ‘fotográfica’, referenciando siempre una técnica, a modo de análisis y crítica del apparatus, Por ejemplo, en la serie ‘Bajo el sol negro’ 1991-1993 hay una citación directa al uso técnico de los ‘minuterios’, en la serie ‘Los pasos perdidos’ 1996 propongo una lectura a través de las limitaciones del lente del SXIX, cuando su desarrollo no le permitía cubrir totalmente el formato del negativo y así creando un aura oscura alrededor del objeto fotografiado, etc., siempre hay un nivel de observación y crítica a lo ‘fotogénico’.” (Entrevista a Milagros De la Torre, 2014)

En otro momento dice:

“Las preferencias tecnológicas en mi trabajo siempre van de la mano con el concepto de cada serie, es decir dependen rigurosamente de la propuesta. Ningún reparo a utilizar cualquier técnica ‘fotográfica’ con tal que ponga un nivel mas de análisis al ‘mirar’, que de alguna forma proponga una nueva idea del ‘mirar’. En estos días por ejemplo, estoy muy animada con el daguerrotipo, estoy estudiándolo mas a fondo, me atrae mucho la superficie ‘espejo’ y espero poder formar una argumentación alrededor de la ‘superficie’ justamente. Hay algo muy extraño sobre la fotografía que todavía, después de tanto tiempo de trabajar con ella, me intriga. ¿Hasta donde podemos seguir investigándola? Por ejemplo, últimamente he notado un marcado interés en la imagen y forma de producción abstracta, en un retorno a la materialidad fotográfica, quizás sea como respuesta a la masificación de la imagen digital, el lenguaje se esta tornando mas sofisticado. Abstracto expresionista? Si es así, bienvenido, con tal que aporte un nuevo entendimiento de un lenguaje especializado.” (Entrevista a Milagros de la Torre, 2014)

En este ámbito, recojo la relevancia de la tecnología como agente capaz de atribuir valor a través de lo que desde Flusser (2001) se podría considerar como una forma de abrir la *caja negra* del aparato fotográfico, para ir contra su programa.

En otro momento, De la Torre responde a una pregunta mía sobre la posibilidad de una resistencia por parte de los fotógrafos a la mercantilización de la fotografía como arte y comenta una propia reflexión sobre la posibilidad de empezar a producir solo piezas únicas, fenómeno que está presente con claridad en las obras más recientes de Billy Hare y Roberto Huarcaya; por otro lado, se puede ver también un interés por esto en la obra de Luz María Bedoya que desarrollaré en el siguiente capítulo. En este sentido, y lo señala la propia Milagros de la Torre en la entrevista, habría una tendencia por ir contra uno de los paradigmas de la fotografía desde sus primeras formulaciones teóricas, la idea de reproductibilidad técnica planteada por Benjamin en 1963 (2010). Vale anotar, entonces, la ruptura del paradigma de la reproductibilidad como un posible factor relevante en la estética de estas obras.

Luz María Bedoya (Talara, 1969)

El caso de Luz María Bedoya es importante porque casi todos los fotógrafos entrevistados la mencionaron con mucho interés e incluso afecto. A pesar de ser una fotógrafa que, generacionalmente, se insertaría al medio de la selección que hice para las entrevistas, convoca el respeto de las generaciones mayores y tiene influencia en las posteriores.

Además, en relación a su trayectoria en el campo de la fotografía, encontramos en su sitio web algunas exposiciones importantes como: *Urbes Mutantes*, International Center of Photography, Nueva York, 2014; *Sobre fotografía: Una autonomía esquivada*. Museo de Arte de Lima, 2006; *51 Bial de Venecia*, Palazzo Franchetti, 2005; *Mapas*

Abiertos: Fotografía Latinoamericana 1991-2002 – Fundación Telefónica, Madrid y Palau de la Virreina, Barcelona, 2003; PhotoEspaña 99. Especies de Espacios: Extensiones y Metáforas de la Fotografía Contemporánea en Perú (itinerante), 1999 y la Primera Bienal Iberoamericana de Arte, Lima, 1997. (Sitio web de Luz María Bedoya)

Mención especial merece la participación de Luz María Bedoya en la I Bienal Iberoamericana de Arte de Lima. Sobre la relevancia del evento se pueden leer los textos “Fuego cruzado en la bienal de arte de Lima” de Jeremías Gamboa (1997) y “Memoria sin Territorio – Territorio sin memoria” de Augusto del Valle (1999). El primero de ellos, además, revisa al detalle la implacable crítica que recibió la I Bienal por los especialistas internacionales, en especial por Raquel Tibol y Aracy Amaral quienes, sin embargo, señalaron la exposición de la obra “Punto Ciego” de Luz María Bedoya como uno de los eventos “rescatables” de la I Bienal, esto cuando la fotógrafa tenía a penas 28 y se trataba de su tercera exposición y sin duda la más importante. Luego de eso, Luz María Bedoya ha participado en distintas exposiciones en Lima, siendo el 2014 la fecha en que su nombre se vuelve a circular extensamente por su retrospectiva en la II Bienal de Fotografía en Lima, que, a juicio personal, considero la exposición más lograda del evento (Curada por Miguel A. López).

Además, también es importante caracterizar a Luz María Bedoya como referente a partir de su trabajo como docente en el Centro de la Imagen, donde ha estado encargada del curso “proyecto de titulación” (junto a Flavia Gandolfo), lo que la posiciona en un lugar especial en torno a la producción fotográfica final de dicha institución.

La conversación con Luz María Bedoya se dio inicialmente por correo electrónico, muy extensos, donde me planteó sus reflexiones en torno a la producción artística de fotografía contemporánea en Lima, de esa conversación extraigo lo siguiente:

“...Pero esta elasticidad de lo fotográfico no se ciñe en lo absoluto a la producción ni digital, ni inmaterial, ni ubicua. Hay gente haciendo calotipos, ferrotipos, hasta daguerrotipos este mismo año (Martí Llorens, un ex alumno de Fontcuberta, sobre quien este escribió un ensayo que aparece en El beso de Judas, es un excelente ejemplo. Acaba de estar en Lima para la maestría en el C.I. y su posición frente a la producción lenta, análoga y material en cuanto al medio fotográfico es muy radical)” (Entrevista a Luz María Bedoya, 2014)

De esto podemos extraer un criterio estético que, en realidad, es bastante conocido y se trata de la hibridez del medio fotográfico. Esto es relevante en las obras del presente y es parte indudable de una estética más general relacionada al arte contemporáneo, en especial por su ruptura con el paradigma formalista de la autonomía del arte y la autonomía de los medios. Sin embargo, la hibridez que identifiqué en los proyectos y fotógrafos contemporáneos que he seleccionado se puede dirigir más a una hibridez dentro del propio medio, es decir, lo que la propia Luz María Bedoya ha denominado en un texto “la pluralidad de lo fotográfico” (2014). Así, me atrevo a colocar a la pluralidad como otro criterio estético que resalta en tanto es un precepto que está en el discurso de los propios fotógrafos al enfrentarse el realizar una obra.

Otra frase importante de la entrevista es la siguiente:

“...que la foto análoga logre resistir a la influencia de las imágenes digitales, no lo sé (intuyo que sí), pero creo que debe hacerlo. Como ya lo sabes, no es ni por fundamentalismo tradicionalista ni por nostalgia de un mundo mejor... Es sólo que creo que, ahora incluso más que hace unos años, cuando el mundo digital no era tan omnipresente, es imperativo que resistan ciertas maneras de pensar en la imagen y en la representación sencillamente porque es una forma atenta de estar en el mundo. Cualquier actitud que nos separe de los órdenes homogeneizadores de estar en él, que nos permita tomar una distancia de lo dado, que nos facilite una dislocación del presente, es siempre necesaria. Solo cierta descolocación del tiempo con el que nos vinculamos da lugar a pensamiento crítico. Yo creo que el trabajo es de doble vínculo: por un lado estar muy conectado con el tiempo que nos toca, y en simultáneo poder distanciarse de él para mirarlo de lejos. Estar en el sistema es ineludible, vivimos en una comunidad que tiene unas formas de operación de las cuales somos parte; pero es muy necesario tener herramientas para no ser solo fichas de un ajedrez jugado por otro. Hay sin duda muchas maneras de encontrar una distancia de observación, el arte puede ser una de ellas, y si hablamos de los usos múltiples de lo fotográfico, la resistencia de lo analógico, con su lentitud, lo escaso de sus materiales, la inestabilidad de sus procesos, es decir con toda su apariencia de dinosaurio, es un arma afilada para

desmantelar aunque sea a pequeña escala, los consignas establecidas de lo que es y debe ser la imagen hoy. Ese es el valor que encuentro en esa resistencia. (Entrevista a Luz María Bedoya, 2014)

En este fragmento se puede ver, y conectar, claramente la idea que ubiqué en la propuesta de Huarcaya como *estética de la resistencia*. La resistencia como criterio estético es relevante en tanto configura un discurso y una actitud. Es decir, antes de la producción incluso, la posición del fotógrafo frente al contexto también contribuye al valor estético de la obra y este valor estético está presente de alguna forma en la obra. Quizá se materializa en el proceso al influir los criterios con los que se construye un proyecto artístico, pero sin duda afecta la manera en que se crea.

Eduardo Hirose (Lima, 1975)

Hirose es sin duda uno de los fotógrafos más activos y reconocidos del contexto actual. Graduado en 1996 del Instituto Antonio Gaudí, su sitio web señala exposiciones desde el 2001 y que su obra forma parte de las colecciones: Eduardo Hochschild, Jan Mulder, Juan Carlos Verme, Teo Millán, Fundación Venancio Blanco, MALI (Colección Contemporánea), MoMa y la Societé Générale Collection.

Hirose también estuvo presente en la II Bienal de Fotografía de Lima en una exposición compartida con el artista Blas Isasi que se realizó en la Sala Luis Miró Quesada Garland de la Municipalidad de Miraflores. En esta exposición se presentaron una serie de imágenes fotográficas, acompañadas con dibujos de Isasi, capturadas en Madre de Dios, en específico en un espacio altamente afectado por la minería ilegal. Uno de los elementos más significativos de la obra de Hirose es su prolijidad técnica. Sus imágenes destacan por su altísima factura, la corrección en el color y la impresión en dimensiones grandes. Por esto último, muchas de estas imágenes parecieran ser realizadas utilizando formatos analógicos (que dan mucho más margen para la ampliación grande), sin embargo Hirose me confirmó que se trata de composiciones realizadas a partir de un

numero alto de fotografías digitales. Esta adaptación hábil al contexto técnico la expresó de la siguiente manera:

“...podría considerar que vengo de la vieja escuela... yo siempre he trabajado de la manera tradicional: película blanco y negro. Yo vengo de una corriente del preciosismo en la copia y toda esa cosa... y luego cuando aparece la tecnología digital yo un poco fui reacio a cambiar, pero al final como todo el mundo te pasas por una cuestión práctica porque uno también trabaja de manera comercial, de eso vive, y la tecnología digital te reduce bastante los costos. Pero a mi me decepciono mucho la tecnología digital, yo pensé que era más que lo que te podían decir en cualquier blog. Me decepciono el tamaño al que uno podía imprimir óptimamente, en esa época una cámara de 8 megapíxeles te daba una imagen máximo de 20x30cm... luego yo intuitivamente empecé a hacer lo que ahora se llama fotografía panorámica, para ganar resolución, pero al final se me hizo una costumbre, inclusive hasta ahora. Yo no hago una foto de un solo disparo [...] entonces a la hora de reflexionar respecto a la imagen, se trata de una imagen que abarca muchos tiempos a la vez.” (Entrevista a Eduardo Hirose, 2015)

Hirose, entonces, representa una hábil adaptación ante la innovación de las tecnologías de la imagen. Una que le permite conservar los beneficios estéticos de la factura analógica aunque los recursos sean distintos.

Sin embargo, Hirose también tiene una posición muy crítica respecto del contexto contemporáneo, la misma que se enfoca en las condiciones de producción bajo el crecimiento de un mercado neoliberal para el arte.

“...tengo una cuestión ahí con el mercado que me da miedo: ¿finalmente qué le interesa al mercado? ¿el nombre del artista o las posibilidad de que esa obra pueda ser una buena inversión o simplemente porque le gusta?” (Entrevista a Eduardo Hirose, 2015)

El mercado, así, podría terminar influyendo negativamente sobre la “creación” en tanto la premisa de la venta puede llegar a condicionar el producto. Al mismo tiempo, como consecuencia de la democratización de las tecnologías de la imagen, el negarse a participar del mercado no afecta el volumen de producción, siempre habrá otro autor dispuesto a adaptarse a las exigencias de la venta. Sobre esto dice:

"la fotografía digital ha democratizado el mercado (comercial y artístico) antes sí requerías de un conocimiento, de una maña para hacer una foto, ahora hacer una foto técnicamente bien es bien fácil" (Entrevista a Eduardo Hirose, 2015)

Las condiciones técnicas de producción de la fotografía afectan directamente la relación de los fotógrafos con el medio artístico e incluso con la propia noción de "arte" como dominio de cierta "excelencia técnica" (Boas, 1955). Si esta "excelencia" se democratiza, entonces el lugar de los artistas se vuelve difuso. En este contexto, Hirose alcanza un grado de sofisticación especial incluso dentro de este contexto de "democratización", el mismo que le permite, como dije anteriormente, seguir proporcionando al espectador las cualidades estéticas que solían ser exclusivas del medio analógico.

Maricel Delgado (Lima, 1978)

El caso de Maricel Delgado en esa selección es también particular, en gran medida porque, aunque tiene una trayectoria que justifica la elección, me interesó mucho su participación en la exposición "Fotografía después de la fotografía" (en particular al capítulo: hacia un horizonte de lo post-fotográfico) que menciono en el capítulo anterior. En esta exposición, el proyecto en ese momento titulado "en busca del lugar común" de Maricel Delgado destacó para mí por ser una obra de 28 fotografías impresas en papel bond usando una impresora de oficina. A través de este gesto, Maricel renuncia a la formalidad llevando al extremo la simplificación del soporte para hablar de algo que ella misma me ha resumido con la sentencia: "la obra está en otra parte". Esta sentencia, que identifico como la formulación clara de otro criterio estético no tiene necesariamente que ver con un desapego frente al objeto artístico sino con una forma de re-significar el valor del objeto artístico resignificando el valor social de ciertos medios. Esto está presente también en el testimonio de Milagros de la Torre y tiene que ver con que la materialidad tiene un valor estético en cuanto cumpla con

eficiencia una labor de significación, en esa línea, el material es el vehículo final de los demás criterios estéticos. Esto lo resumo como un criterio estético de la re-significación de la materialidad.

Antes de pasar a su testimonio, vale señalar su trayectoria personal tal y como aparece en su sitio web:

“Estudió Fotografía Profesional en el Instituto Antonio Gaudí, hoy llamado Centro de la Imagen, en Lima. Recientemente estudió Gestión de Industrias Culturales en la Universidad Católica del Perú. Ha seguido seminarios de Teoría del Arte en el Musée Jeu de Paume y en el Musée du Louvre, en París. Ganó el tercer puesto del Concurso Nacional de Artes Visuales Pasaporte para un Artista, de la Embajada de Francia, el año 2006. Ha expuesto su obra de manera individual y colectiva en Lima, Cuzco, Santiago de Chile, Quito, Punta del Este, Buenos Aires, Nueva York, Quebec, París, Arles, Frankfurt y Berlín desde el año 1998. Su obra fue incluida en la exposición La fotografía después de la fotografía, como parte de la II Bienal de Fotografía de Lima, el año 2014 y en la exposición Jan Mulder Collection, en el Rencontres de Arles, el año 2012. Ha realizado residencias para artistas en Camac, Marnay sur Seine, Francia, en el año 2003; Vaste et Vague, Carleton sur Mer, Canada, el año 2006; Cité Internationale des Arts, París, Francia durante el año 2008 y Nida Art Colony, Nida, Lituania, el año 2014. Seleccionada para el programa de residencias Transvisiones, en Alcobendas, Madrid, 2015. Paralelamente a desarrollar sus proyectos personales se dedica a la docencia y a proyectos de gestión cultural.”
(Sitio web de Maricel Delgado)

Vale señalar, además, que Maricel ha trabajado en el Centro de la imagen, lo que la posiciona (junto con casi todos los fotógrafos de la muestra) en una posición de privilegio en el campo de producción artística de la fotografía en Lima.

De la entrevista a profundidad extraigo las siguientes afirmaciones. Esta primera frase viene de una pregunta sobre las diferencias con el medio de cuando inició a realizar fotografía:

"Hace 20 años, cuando yo estudié, era un campo bastante más chico, practicado por menos gente y que se colaba menos en cuestiones de mercado. Entonces ahorita si pienso una de las principales diferencias fuera de los cambios que ha traído la tecnología... creo que la cuestión de la tecnología parece que hubiera abierto el campo a más gente" (Entrevista a Maricel Delgado)

y

"..parece que la práctica fuera más sencilla desde un punto de vista superficial, parece que ahora pasa que hay mucha más gente utilizando el medio fotográfico desde donde venga y por otro lado esas prácticas son mucho más visibles y que además se han metido en una cuestión del mercado mucho más fuerte... y la feria de foto, de pronto era otra ciudad, contexto, economía, etc..." (Entrevista a Maricel Delgado)

Maricel Delgado es la más explícita para conectar la cuestión de la práctica fotográfica con la aparición de las ferias de arte fotográfico en Lima, o para ser más preciso, con la relevancia que parecería estar tomando el mercado y la mercantilización de las obras de arte en un contexto de mayor circulación de obras en espacios de venta. Sobre esto, identifico entonces el criterio estético de la resistencia.

Sobre su obra y su relación con la audiencia, Maricel Delgado dice:

"no pretendo que se lea, yo entiendo que la obra que hago no es transparente, cada vez es menos transparente y soy consciente de que para llegar a todo lo que me gustaría decir con la obra pues uno tiene que tener como una serie de pistas, de pautas. Entonces, yo creo que hay trabajos donde pongo más pautas y más pistas y hay algunos donde por algún motivo decido poner menos". (Entrevista a Maricel Delgado)

En este aspecto identifico el criterio estético de la indagación y confrontación, en tanto Maricel indica que comprende que su obra no es transparente hay una evidencia de que se piensa en la relación con la audiencia. Es decir, en esa complejización de la comprensión de la obra hay evidencia de un interés por confrontar al espectador a una experiencia estética específica y que es relevante para la apreciación de su sentido. Eso se entiende mejor en la siguiente frase:

"uno tiene que pensar más las imágenes, así sea que vayan por la vía de lo sensible o a la experiencia sensible, estética, como querramos llamarle. Yo si pienso que de pronto ahora sí, por un lado es absolutamente democrático pero por otro lado uno cultiva un tipo de lenguaje visual, uno lo educa y cultiva, entonces ahora más bien pienso que si la cuestión de conceptualizar y encriptar todo puede que sea una tendencia, pero yo creo que lo que toca es pensar más."

Esta frase se conecta mucho al testimonio de Milagros de la Torre en la línea de pensar más las imágenes, sin embargo de la Torre es más optimista en relación a la posibilidad

del espectador de comprender su obra. Esto puede ser por el campo en donde circulan las obras de Milagros de la Torre es un poco más amplio y, quizá, ella tiene acceso a un público más especializado.

Samuel Chambi (Lima, 1983)

El último fotógrafo que abordaré en este ejercicio de análisis es Samuel Chambi, fotógrafo limeño que dio un salto a la esfera pública a partir de un evento específico que tiene que ver con un espacio de intermediación entre el campo artístico y su socialización hacia esferas más amplias y mediatizadas. Se trata del evento que mencioné en un capítulo anterior, la premiación de tres de sus obras en el IV Salón Nacional de Fotografía del Instituto Cultural Peruano Norteamericano. Antes de esto, la obra de Samuel Chambi Flores era virtualmente desconocida. Sin embargo, es importante porque su trabajo podría ser analizado como ese malestar de la estética que menciona Rancière (2012) y del que hablo en la introducción. No quisiera extenderme hablando de la polémica generada, más bien prefiero caracterizar el perfil de Samuel ya que más adelante, junto a otras obras, desarrollaré un análisis más extenso de las tres fotografías que estuvieron dentro de esta “polémica”.

En la entrevista realizada a Samuel Chambi, ante una pregunta sobre una auto-definición, él responde:

"...yo creo que no tengo aún un rumbo o como antes se decía 'un estilo' pero sí un interés por explorar nuevas formas de hacer fotografía, de llevar al límite lo que es fotografía. Cabe resaltar que yo me considero alguien purista en ese sentido, yo sí creo que la fotografía debe guardar una relación con la realidad ¿no? con la huella, de todas maneras y partiendo de eso intento hacer mi propia experimentación, exploración... y aparte de eso yo creo que mi trabajo se divide en dos partes, en una de explorar y estirar los límites de la fotografía y una fotografía documental más purista" (Entrevista a Samuel Chambi, 2014)

Esta afirmación de Chambi es, realmente, paradójica considerando que mucho de la polémica generada por la premiación del IV Salón Nacional de Fotografía del ICPNA

tiene que ver con que se le identifica como un fotógrafo superficial que es consecuencia de una supuesta pérdida de sentido en la producción fotográfica contemporánea. Es paradójico que Samuel se auto-denomine como un fotógrafo “purista” cuando su obra más reconocida es necesariamente una ruptura violenta con el “purismo” y con el discurso sobre la indexicalidad de la fotografía. Así, encuentro en Samuel una manifestación clara del criterio estético de la hibridez.

Además dice:

"Sí, tengo un interés por la fotografía analógica porque creo que va más con mi manera de fotografiar que es una manera de fotografiar más pausada. De hecho la fotografía digital es muy: cosas de momento y yo más bien soy de las personas que se pasa mucho tiempo sin fotografiar. Que puede pasar bastante tiempo y no fotografío. Soy de los fotógrafos que no llevan una cámara consigo casi nunca salvo cuando digo: ya esto voy a fotografiar y espero que lo que tenga que pasar pase y lo fotografío, pero luego soy alguien más...esa es mi relación con las fotografías, siempre es como una necesidad de sacarse algo de encima." (Entrevista a Samuel Chambi, 2014)

En esta frase, la referencia al criterio estético de la temporalidad desde la tecnología arcaica es claro. Lo que es paradójico contra el testimonio de Roberto Huarcaya que intentaba relacionar el apego a la temporalidad con una cuestión generacional.

Desarrollando un poco más sobre su propia forma de hacer fotografía, Samuel Chambi me dice:

"...Mi fotografía más experimental trata de la misma fotografía, siempre estoy pensando sobre la fotografía en sí, sobre cómo la percibimos y la relación que tenemos con la imagen, de lo cual he sacado que de verdad nosotros no tenemos la posibilidad de manejar esta relación, sino que la imagen la maneja, la imagen tiene el control de alguna manera. De los distintos tipos de imágenes que vemos, la mayoría son imágenes que podemos como que transitar a través de ellas y que nos llevan de vuelta al referente, vamos a reconocer los elementos que hay ahí, vamos a pensar en nuestras propias experiencias, vivencias y cosas y lo que encontramos ahí [...] pero también existen algunas imágenes en fotografía que nos cortan eso, que no nos permiten relacionarlas con nada y esa relación es supongo que es frustrante para muchas personas porque están muy acostumbrados a tener un libre tránsito por la imagen. Como las fotos del salón de la fotografía." (Entrevista a Samuel Chambi, 2014)

En este párrafo se condensa una serie de criterios estético que están presentes en todos los otros fotógrafos mencionados pero en especial el criterio de la problematización del aparato fotográfico, el criterio de la indagación y confrontación. Para Samuel Chambi, la fotografía que produce como “experimental” tiene la capacidad de expresarse a través de estos criterios estéticos, mientras que la obra documental pareciera estar más enterrada en algún tipo de purismo que no está del todo definido²⁷.

Vale señalar que es importante que estas características se condensen en el testimonio de Samuel en tanto es el más joven de la muestra significativa y, además, es el que tiene menos trayectoria. ¿Esto quiere decir que es un fotógrafo correctamente formado bajo la estética de los fotógrafos antes analizados? Considero que Samuel Chambi es un fotógrafo “prototipo” de aquella *estética de la resistencia* que propongo como síntesis de los criterios estéticos de la producción artística de la fotografía en Lima.

²⁷ En el caso particular de este fotógrafo, y por que tiene una obra que no es tan reconocible, propongo que para una mejor comprensión es necesario revisar primero la obra fotográfica que presenta en su sitio web: <http://elotrochambi.tumblr.com/>.

Capítulo 5: cuatro proyectos fotográficos: procesos, conceptos y materialidades

Punto Ciego (1997) de Luz María Bedoya

Perfil técnico

La serie punto ciego está conformada por 70 (Figura 1 y 2) copias fotográficas ampliadas analógicamente sobre papel fotográfico TETENAL a un tamaño 30 x 40cm. Cada lleva una inscripción con tinta china que indica un Km y orientación.

Las 70 imágenes se realizaron con una cámara analógica de bolsillo (Figura 5) Nikon Lite Touch que cuenta con una función “Panorama” que son un par de paletas que se despliegan dentro de la cámara oscura de la cámara y que reducen verticalmente el tamaño del fotograma resultante al tapar la emulsión fotosensible de la película. (Figuras 6, 7 y 8).

Las fotografías fueron realizadas usando película 35mm analógica en blanco y negro.

De las fotos no se han hecho muchas copias, según Luz María Bedoya solo existe una serie completa en ampliación analógica y hay repeticiones de copias de algunas fotos específicas. Ella ha ampliado nuevas fotografías para una subasta del MALI y para la colección permanente de fotografía del MALI.

También ha digitalizado todas las fotos, luego de recibir el consejo de la galerista que en ese momento la representaba. Sin embargo, al observar los resultados, abandona las copias digitales porque considera que estas no alcanzan la cualidad material que ella buscaba.

Proceso de la obra

Luz María Bedoya comenta el uso de una cámara fotográfica analógica de bolsillo planteando un supuesto inicial: como ella no tuvo un acercamiento muy formal (ella lo

llama “académico”) a la fotografía en sus inicios, su aproximación fue “muy suelta”, por esta razón, explica, nunca ha tenido debilidad por el “fetiche” de la técnica.

Ella adquiere esa cámara (Figura 5) porque en el año 1995, el fotógrafo Billy Hare (amigo y maestro de Luz María Bedoya) compra una cámara similar en viaje que hizo a los Estados Unidos, específicamente a Los Ángeles. Luego se la muestra a Luz María quien queda muy interesada por su simpleza. La cámara tiene un lente angular de 28mm, un flash, una medición del enfoque basada en la distancia, un enfoque automático y un rebobinador eléctrico. Además era muy pequeña. Una de las cosas que le interesó es que a pesar de ser una cámara simple, la óptica era buena y costaba 95 dólares, lo que era accesible en comparación al costo de las cámaras analógicas profesionales de esa época.²⁸

Bedoya recuerda que tuvo esa cámara en el año 95, no recuerda bien cómo la consiguió pero la tuvo y la utilizó para algunas experimentaciones iniciales. Una de las cosas que también llamó la atención es que la cámara tenía una función que activaba dos paletas de plástico que se superponían sobre el negativo a la hora de la captura y reducían el tamaño del fotograma creando un formato que denominan como panorámico (al ser la mitad, la proporción pasaría a ser 3:1.5). Dentro del visor se pueden observar unas líneas que indican cuál debería ser el calculo para las tomas panorámicas (Figura 6).

Una de las cosas que le interesaba de la cámara era la inmediatez en la captura, a diferencia de la cámara de medio formato o la cámara de placas, la captura deja en manos del programa de la cámara la mayor parte del proceso. El fotógrafo se limita a encuadrar y accionar el disparado.

²⁸ Según su relato, la cámara que se utilizaba convencionalmente en el medio y que era el “fetiche” era la Rolleiflex de doble lente y podía encontrarse en el centro de Lima por quinientos dólares americanos, precio que en 1997 era bastante prohibitivo. Uno de los factores que convertían a esta cámara en un “fetiche” era que había sido utilizada mucho en EUA por fotógrafos como Diane Arbus. Luz María Bedoya me relató que le robaron la cámara en un viaje, antes de empezar el proyecto Punto Ciego.

El proceso de captura de imágenes para Punto Ciego empezó a mediados de 1996 y terminó en 1997, sin embargo ha realizado antes fotografías usando esta cámara. Entre las fotos que toma, le da mucha importancia a una en particular que ha titulado “La silla de Clemente” (Figura 3). Esta foto, para ella, es un primer ejercicio formal con la cámara utilizando el formato panorámico. Le sirve para sentar las bases de la estética formal que tendrá el proyecto que más adelante iniciará. Hasta ese momento no sabía que haría ese proyecto pero en la serie Punto Ciego (Figura 2) se puede observar como el encuadre, el balance y la composición corresponde fielmente a la exploración realizada en “La silla de Clemente”.

Luego de unos viajes que realiza al Norte, ella empieza a revisar los contactos de las fotografías que tomaba usando esta cámara (Figura 4) y encuentra “algo” que le interesa. Ella dice que “comenzó a armarse Punto Ciego sin llamarse Punto Ciego” espontáneamente. Sin embargo “la estructura tan clara de contemplación” que comienza a desarrollar tiene que ver con la “distancia, altura, las cosas pequeñas y el horizonte”, todos elementos que tienen que ver con la cámara misma y que se ejercitaron en “La silla de Clemente”.

El proceso de captura implicó utilizar aproximadamente 34 rollos de película blanco y negro de 35mm. Estos rollos eran armados a partir de carretes grandes con los que iba recargando un chasis, según cuenta, cada rollo tenía aproximadamente 20 fotos, lo que hace un total de 680 fotogramas.

El proceso de captura se realizó en aproximadamente 8 viajes al norte y al sur en distintos momentos durante el año ya mencionado. El primero de esos viajes fue “espontáneo”, es decir, no planificado para el proyecto. Vale señalar que Luz María Bedoya nace en Talara y que durante su vida ha realizado muchos viajes hacia el norte por carretera, por esta razón el viaje y el territorio era, también, familiar para ella. Los

viajes que se hacen para el proyecto son, en cambio, muy específicos y acotados. Según cuenta, habían casos en los que salía de Lima a las 4:00am y llegaba a Tumbes aproximadamente a las 8:00pm, luego dormía y volvía a Lima repitiendo el recorrido.

La captura misma era diversa, iba apuntando los kilómetros donde tomaba cada foto pero la manera en que hacía las capturas era distinto. Ya que realizaba el viaje acompañada de su pareja, algunas veces cuando él manejaba ella tomaba las fotos sin tener que detener el carro, en cambio, cuando ella iba manejando se tomaba el tiempo de detener el carro, bajar y fotografiar. El viaje lo hizo en un vehículo Land Cruiser bastante amplio, razón por la que pudo viajar cómodamente, fotografiar e incluso dormir en el carro. Luego de cada viaje, realizaba los contactos, revisaba las fotos e iba reflexionando.

La toma misma era, según cuenta, bastante intuitivo, estoy quiere decir que se trataba de mirar y disparar, encuadrar y disparar o estimar un encuadre y presionar el disparador. Para esto es muy relevante la compañía conceptual que tenía, con esto me refiero a lo que iba leyendo o con lo que se iba nutriendo en la época del viaje. Señala Luz María Bedoya que mientras hizo el viaje leía el libro “Seis propuestas para el próximo milenio” de Ítalo Calvino, libro ([1985] 2008) donde uno de los ensayos tiene que ver con el concepto “Rapidez”²⁹ y que, viendo las planchas de contactos, los conceptos que le interesaban la hacían llegar a la conclusión de que no le interesaba la idea de “carga psicológica” en las imágenes que viene de la perspectiva de la fotografía del modernismo en la vertiente de Minor White. No le interesaba la metáfora, la idea de la fotografía como autorretrato, la “experiencia del espejo”, ni siquiera el paisaje del desierto, un motivo bastante explorado en la fotografía modernista. De esta forma, conceptualmente, Punto Ciego es una ruptura explícita con esos preceptos modernos, es

²⁹ Además leía el poemario “Fin desierto” de Mario Montalbetti.

una ruptura con la influencia de Billy Hare y Foto Galería Secuencia, al menos en relación a los contenidos de la obra. Por esta razón, la fotografía de Punto Ciego es “fría”, concreta, simple, directa, mínima, etc. Idea que refuerza con una alegoría a la objetividad que se incorpora al sugerir que los kilómetros indicados en la foto corresponden al kilómetro donde se tomó la fotografía. Muchos de esos números fueron inventados, muchos otros no³⁰.

Si miramos el sitio web de Luz María Bedoya³¹, encontramos que en la lista de proyectos figura “Punto Ciego” como el inicio. Ella lo explica planteando que es su primer trabajo “cerrado” y posiblemente con una visión personal, es el primer trabajo donde despliega una forma de hacer fotografía que la identificará a lo largo de su carrera. Por otro lado está que Punto Ciego participó en la I Bienal Iberoamericana y tuvo mucho éxito. Sobre esto, vale señalar que la obra se editó no solo pensando en el cierre del proceso creativo sino que ya Luz María Bedoya conocía que iba a participar de la Bienal.

Luego de un proceso muy riguroso de edición de las fotografías, se quedó con 70 imágenes que, conforme eran seleccionadas iban pasando por un proceso igualmente riguroso de ampliación analógica. Proceso que, además, era bastante perfeccionista y en el cual Bedoya buscaba contrarrestar los “problemas” que incorporaba la cámara por tener un lente de baja calidad. Por ejemplo, requería un proceso de apantallado³² de las zonas exteriores de la imagen para borrar la viñeta que genera el lente de la cámara.

³⁰ Una cosa curiosa del proceso es que ese mismo año hubo un fenómeno del niño muy fuerte que cambió mucho la geografía del territorio que ella había fotografiado.

³¹ <http://luzmariabedoya.com/>

³² Intentaré explicar el proceso para una persona no familiarizada con la ampliación analógica. Una ampliación analógica no es otra cosa que la proyección de una imagen sobre el papel fotográfico que es sensible a la luz. Al proyectar la imagen, las zonas de luz y sombra afectan de manera diferenciada el papel y luego de una reacción físico química al interior del material fotosensible se forma la imagen tras pasar por el revelado. Si la imagen tiene una zona de sombra, esta se puede aclarar reduciendo el tiempo de exposición a la luz de la proyección. El apantallado, entonces, consiste en tapar de manera diferenciada las zonas que se desean aclarar a partir de tiempos calculados previamente.

Punto Ciego se expuso en la Casa Nicolás de Rivera, a dos cuadras de la Plaza de Armas en Lima. Luz María pide la sala considerando como quería exponer las fotografías (Figura 1), por lo que obtiene una sala de aproximadamente 15 metros por 7 metros.



Imágenes – Punto Ciego



Figura 1 - Exposición Punto Ciego en la I Bienal Iberoamericana de Arte de Lima.



Figura 2 – Seis imágenes de un total de setenta del proyecto Punto Ciego (1997)



Figura 3. La silla de Clemente (1995)



Figura 4. Plancha de contactos de Punto Ciego



Figura 5. Cámara Nikon Lite-Touch usada en Punto Ciego.

Formato de fotografía

Es

(Tomas estándar)

- 1) Cuando se está disparando desde 0,7m (aprox. 2,3 pies) a 1m (aprox. 3,3 pies) asegúrese que el sujeto está encuadrado entre las marcas de compensación de paralaje. (Ver figura 1)

(Tomas panorámicas) (LiteTouch Zoom 80 QD solamente)

- 2) Cuando tome fotografías en formato panorámico, asegúrese de que el sujeto queda encuadrado dentro de la marca de compensación de paralaje. (Ver figura 2)
- 3) Cuando dispare de 0,7m (aprox. 2,3 pies) a 1 m (aprox. 3,3 pies), asegúrese de que el sujeto queda encuadrado dentro de la marca de compensación de paralaje. (Ver figura 3)

Nota: El obturador se traba cuando la distancia de la cámara al sujeto es de menos de aprox. 0,7m (2,3pies). Aleje la cámara por lo menos 0,7m (2,3pies) del sujeto.

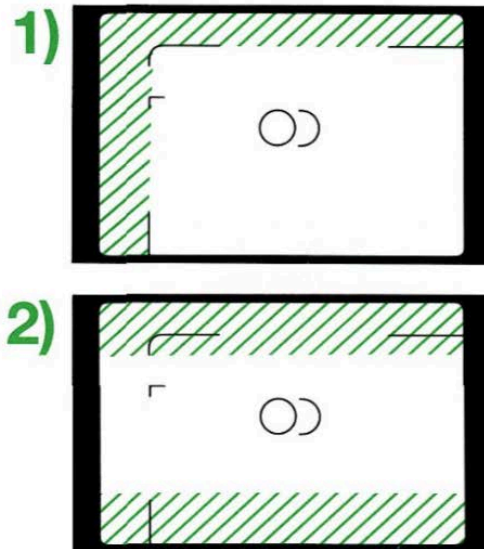


Figura 6. Recorte del manual de la cámara Nikon-Lite Touch.

Toma de fotografías panorámicas

Es

(LiteTouch Zoom 80 QD solamente)

- 1 Deslice el conmutador de panorama en la dirección de la flecha.
La letra "P" en fondo amarillo aparece junto al conmutador panorámico (fig. 1) y el cuadro panorámico aparece en el visor. (fig. 2)
- 2 Mire a través del visor y centre la marca de enfoque automático sobre el sujeto.
Para obtener los mejores resultados, asegúrese de que el sujeto está bien dentro del área cubierta por el cuadro panorámico.
- 3 Tome la fotografía.

Para notas importantes sobre las fotografías panorámicas, véanse las páginas 4 y 5.

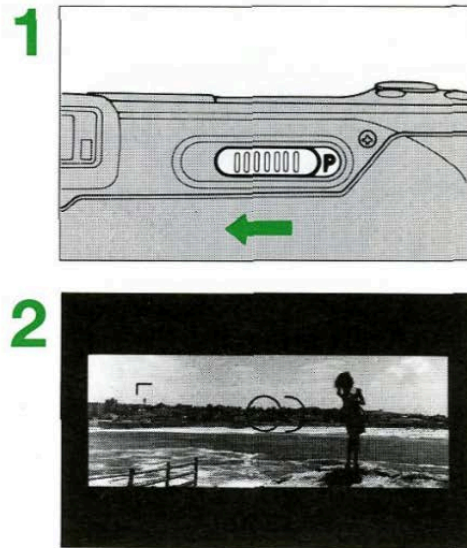
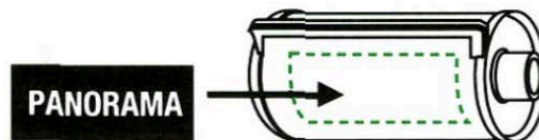


Figura 7. Recorte del manual de la cámara Nikon-Lite Touch.

English



When taking a panorama photograph, only the middle portion of each regular-format film frame is exposed. Therefore, the same number of pictures can be taken with each roll as with regular-format photographs.

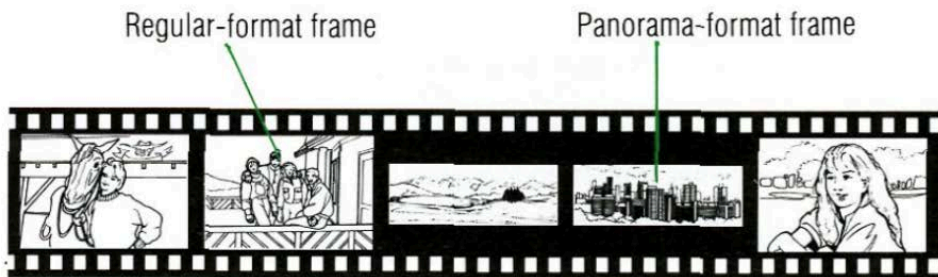


Figura 8. Recorte del manual de la cámara Nikon-Lite Touch.

Amazogramas (2014) de Roberto Huarcaya

Perfil Técnico

El título completo de la obra es “Amazogramas: 90 metros de Bahuaja Sonene” y consiste en tres fotogramas de 30 x 1.26 metros elaborados en rollos de papel fotográfico Multigrado Ilford RC Perla³³ (Figura 9). Estos fotogramas se hicieron desplegando los rollos de papel fotográfico en espacios específicos del parque Nacional Bahuaja Sonene, en la noche, tratando de posicionarlos de tal forma que luego de un determinado número de proyecciones de luz de flash (Figura 10) se imprima sobre la superficie fotosensible la silueta del follaje que interrumpe la luz.

De esta manera, el material principal del proyecto fueron los rollos de papel fotográfico, un flash instalado sobre un monopodo y químicos para realizar el revelado in-situ. Los objetos del fotograma son los objetos de la selva misma.

Proceso de la obra

La obra nace a partir de una serie de viajes que Roberto Huarcaya realiza al parque nacional Bahuaja Sonene, tras ser invitado por la Wildlife Conservation Society a participar del “Inventario Artístico” realizado el año 2012³⁴.

“El proyecto nace cuando nace el proceso” dice Huarcaya, y este implicó una serie de viajes durante dos años antes que se ejecute el proyecto “Amazogramas”. Durante sus primeros viajes Huarcaya pasó de no hacer fotografías a utilizar una cámara digital Canon 5D mkIII, cámaras de placas de 4x5, de 8x10, cámaras estenopéicas y finalmente los fotogramas. Es decir, en un periodo de dos años Huarcaya fue explorando el territorio al que había sido invitado a través de distintos mecanismos fotográficos, sin

³³ Cada rollo cuesta aproximadamente 600 dólares.

³⁴ Se puede encontrar amplia información al proyecto descargando el documento “Parque Nacional Bahuaja Sonene: Inventario Artístico” elaborado por la propia WCS. En este documento (accesible en la web: <http://wcsperu.org/>) se puede conocer más datos de los otros participantes del evento. Además, se pueden ver algunas fotografías de Roberto Huarcaya realizadas para proyectos anteriores a Amazogramas.

sentir que ninguno de ellos llegue a “convencerlo” de desarrollar uno realmente complejo.

Huarcaya comenta que fue en la playa que visualizó lo que sería Amazogramas, luego de eso planteo un primer boceto de su interés (Figura 14). Esta idea, la de hacer fotogramas gigantes, lo obligó a proponerse un proyecto de largo aliento y muy compleja realización. Así, el año 2014, durante los meses de Enero, Febrero y Marzo, realizo las tres piezas que ahora conforman la obra.

La aproximación conceptual a la obra tiene una conexión directa con el trabajo monumental de Richard Serra, que se desarrolla usando metales de grandes dimensiones. Inspirado en él, Huarcaya piensa en un proyecto también monumental pero mucho más versátil. Al final, los tres fotogramas aunque gigantes, son mucho más móviles que una fotografía de formato grande enmarcada.

La reflexión de Huarcaya pasa por tratar de eliminar los elementos mediadores para conectar directamente a la “selva” con el material fotosensible, pensando en algo que él mismo expresa como “abrazar” la selva con el papel fotográfico.

El proceso de realización tuvo varias etapas, la primera de ellas se realizó en el propio Centro de la Imagen, institución que dirige, y consistió en hacer pruebas en papel fotográfico de menor tamaño usando plantas convencionales con la finalidad de “estandarizar” los procesos de revelado y captura. Además, al ser un viaje que implicaba llevar un material fotosensible por avión, el contexto obligó a Huarcaya a tener que diseñar un mecanismo procesador de las fotografías en el mismo lugar. Una vez expuestas, las fotografías debían ser guardadas en bolsas negras selladas, hecho que no hubiera pasado por la aduana de ningún aeropuerto al tratarse la zona de Tambopata, donde se encuentra Bahuaha Sonene, zona de tránsito del narcotráfico.

Por esta razón, Huarcaya y sus colaboradores diseñan una procesadora siguiendo el modelo de las antiguas procesadoras de papel a color y la hace desmontable para volverla a montar en la selva (Figura 15).

Una vez en la selva, Huarcaya y sus colaboradores se acomodan en un Lodge proporcionado por el Tambopata Research Center³⁵ donde, gracias a la colaboración de los miembros de dicha institución, ellos reciben alojamiento, un espacio para el laboratorio y un almacén.

La primera captura fotográfica es la más importante, en tanto significó la implementación de todo el proceso de estandarización antes trabajado por Huarcaya. La primera foto que se propuso realizar (La foto que está a la derecha en la Figura 1) era la de un árbol completo, para lo que necesitaba un árbol de 30 metros. Luego de desistir subir a un árbol para realizar el fotograma, Huarcaya y sus colaboradores seleccionan un árbol caído y lo transportan hasta una playa de río para re-construir el árbol sobre una plataforma que permita enrollar el papel fotográfico por debajo y hacer el fotograma. Luego de eso, durante la noche, Huarcaya y sus colaboradores se proponen a realizar la captura del fotograma, sin embargo se topan con una fuerte tormenta, lluvia y relámpagos. Lo primero fue que los relámpagos iluminaban mucho la zona, hecho que generó dos problemas, primero que hizo muy probable que el papel se haya velado por acción de la luz y segundo obligó a re-calcular “al ojo” la cantidad de flashes necesarios para hacer la captura. El primer cálculo de Huarcaya implicaba una serie de 20 disparos de flash que fueron recalculados a un total de seis, que sumados a seis relámpagos deberían dotar de la luz suficiente para el fotograma (todos estos datos fueron calculados “al ojo”). Tras realizar la captura (Figura 10), Huarcaya y sus colaboradores se dirigieron al Lodge a procesar el papel fotográfico con pocas expectativas.

³⁵ Puede acceder al mapa de localización del lodge usando este enlace:
<https://goo.gl/maps/Q8RPHFSEx5t>

En el lodge se dan con una nueva sorpresa, la disponibilidad de agua. Lo que obliga a Huarcaya a tomar la decisión de mezclar los químicos (Revelador, paro y fijador) con agua del río, principalmente turbia. Lo que relata Huarcaya, es que finalmente esta agua termina por dejar una “patina” marrón sobre el papel fotográfico que le da una sensación particular. (Figura 11 y 12).

Cada procesado duraba 5 horas y, al iniciar, el primer fragmento visible para Huarcaya fue uno de dos metros que correspondía a una zona de “techo” que estaba sobre el árbol (que medía 28 metros). Lo que mostraba una zona revelada de pura sombra con algunas marcas de luz. Luego de unos minutos, empezó a verse el detalle del fotograma (Figura 11, 12 y 13) y, según relata Huarcaya, se desató la algarabía.

Luego de esto, se realizaron las siguientes dos tomas que no fueron necesariamente más simples. En primer lugar, la luz de la luna y el calor del lugar afectaban el papel fotográfico. Hechos que Huarcaya decide incorporar (aceptando la “aleatoriedad” como elemento de su propuesta estética).

El resultado fueron tres fotogramas de 30 metros por 1.26 y un fotograma extra de 14 x 1.26 metros³⁶.

La cualidad material de la obra implica que sea muy maleable, esto quiere decir que para su correcta apreciación se debe desplegar pero que cada espacio permite o requiere distintas formas de despliegue, un ejemplo es como se expuso en la Casa Rimac el 2014 (Figura 16).

Imágenes – Amazogramas

³⁶ Titulado independientemente como “Amazograma 4”, se puede ver en el sitio web de Roberto Huarcaya: <http://www.robertohuarcaya.com/espanol/portafolio/amazogramas4.html>



Figura 9. Imagen completa de los 3 Amazogramas.

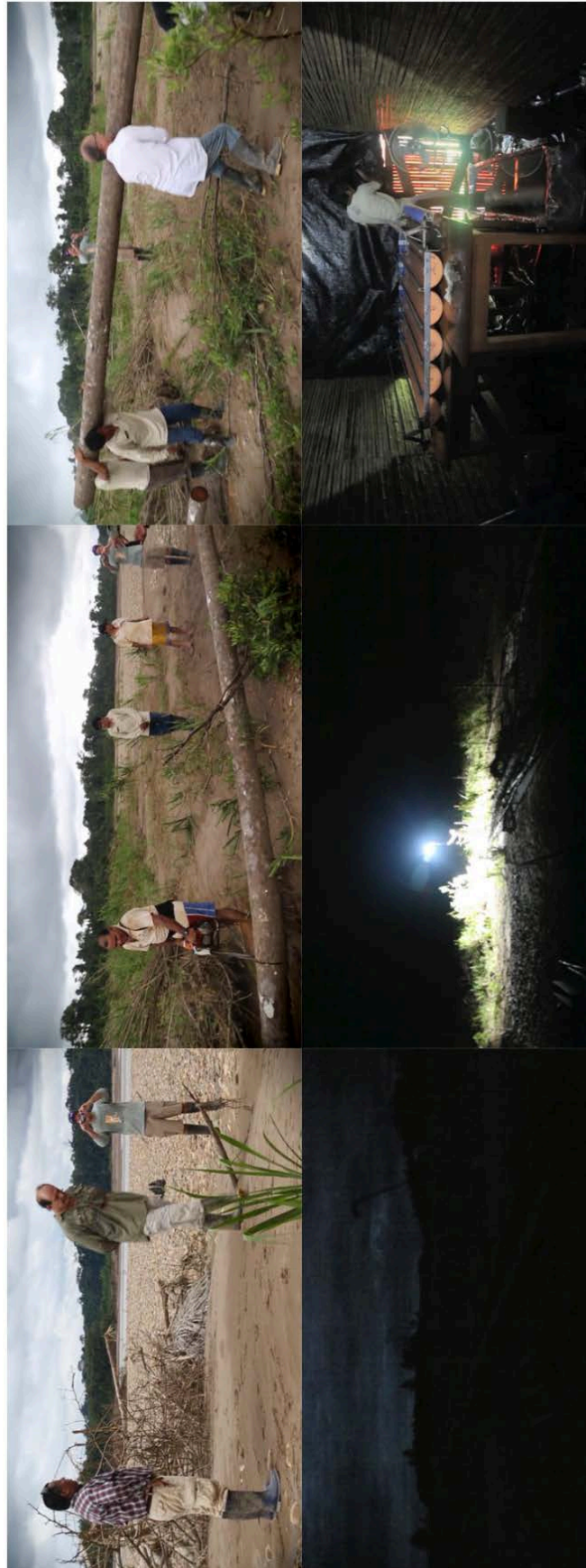


Figura 10. Realización del primer Amazograma.



Figura 11. Detalle de un Amazograma



Figura 12. Paralelo entre selva y Amazograma.



Figura 13. Detalle de un Amazograma

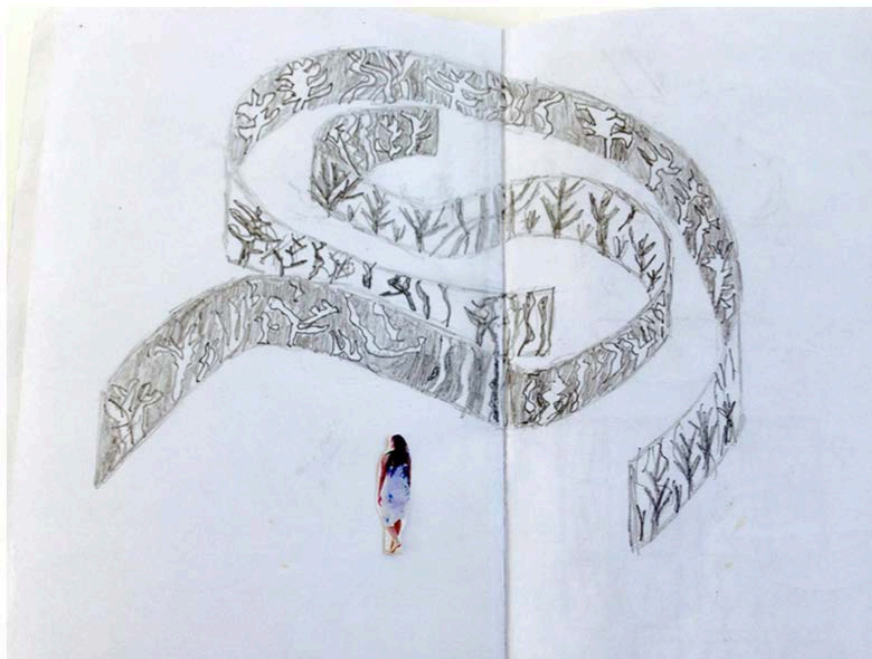


Figura 14. Boceto o esquema de la exposición.



Figura 15. Máquina procesadora.

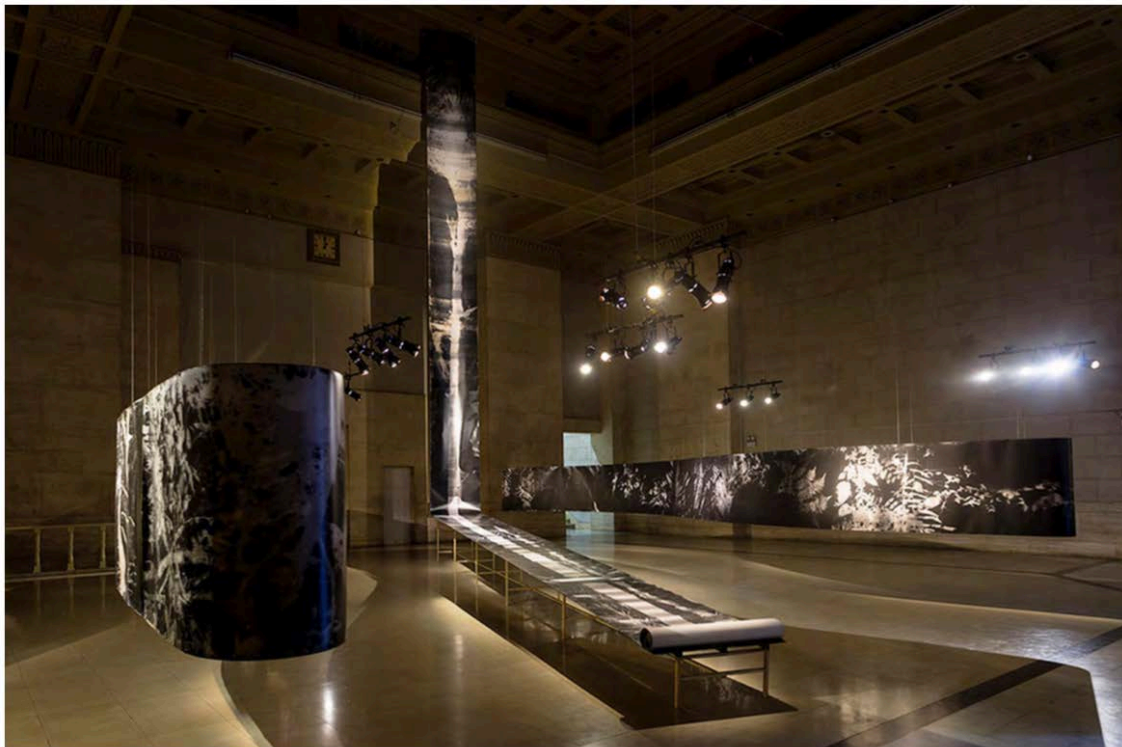


Figura 16. Montaje en la casa Rimac



Figura 17. Libro

Lugar Común (2014) de Maricel Delgado

Perfil técnico

Esta obra se encuentra en proceso desde el año 2014. Se expuso primero durante la residencia “Nida Art Colony” en Nida, Lituania (proyecto de la Vilnius Academy of Art), luego formó parte de la II Bienal de Fotografía de Lima dentro de la exposición “Hacia un horizonte de lo post-fotográfico” realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Barranco (MAC)³⁷.

La obra está compuesta por 28 fotografías en blanco y negro, rectangulares, impresas en papel bond A4, en la hoja bond, cada fotografía abarca aproximadamente un 50% de la página. Las impresiones se realizaron con una impresora de inyección de tinta de oficina. Las fotografías se tomaron en Lituania, México, España y Perú. En el MAC, la obra se presentó pegando con cinta adhesiva las fotos a la pared, sin ningún tipo de soporte, como se puede ver en la figura X.

Delgado me dijo que la obra estaba inicialmente pensada para ser elaborada utilizando el formato analógico, específicamente el medio formato. Por esta razón, las fotos que tomó en Lituania se realizaron con una cámara Mamiya de formato 6x4.5 (medio formato). Sin embargo, las fotos que finalmente se utilizan para la obra fueron las que obtuvo con una cámara digital Canon G16, cámara que utilizaba para evaluar la exposición que usaría en la Mamiya. Luego, al desarrollar el concepto, Delgado abandona el formato analógico y produce toda la obra con la cámara digital.

Proceso de la obra

La premisa fundamental del proyecto es que, como dice el texto presente en la web de la artista: “se evade la especificidad del lugar y se privilegia lo anodino” (Delgado, 2015). Cuando la fotógrafa aplica a la residencia no lo hace presentando esta sino otra

³⁷ Cuando se expuso en el MAC, la obra llevaba por título “En busca del lugar común”.

propuesta, sin embargo, conforme fue avanzando su estadía empezó a decantar por esta idea. La conceptualización del proyecto tuvo mucho que ver con su preparación para ir a Lituania, por tratarse de un lugar tan lejano y para ella “exótico”, la idea de llegar a este lugar tan “diferente” contrastó mucho con la sensación que finalmente tuvo cuando llegó. Las imágenes que capturaba con la cámara digital eran bocetos de las imágenes (latentes) que habría obtenido con la cámara analógica, pero el concepto que iba desarrollando problematizaba con la técnica. La idea que surge es, parafraseando: “fotografiar en Lituania como si estuviera en Lince”. Es decir, tratar de despojar de la imagen finalmente capturada cualquier marcador de identidad del lugar que había visitado. Las imágenes que finalmente componen la obra pueden haberse tomado en cualquier zona urbana occidental o con influencia occidental. Esto se corrobora mirando las 28 fotos, tomadas en cuatro países distintos pero sin ofrecer la posibilidad de señalar dónde fueron tomadas.

Así, ya pensando en fotografiar sin hacer referencias geográficas, la captura implicaba un ejercicio de concentración orientado a despojar de todos los encuadres, todas las arquitecturas soviéticas que correspondían a la Lituania que visitaba. Una práctica que involucró mucho desplazamiento en una ciudad bastante fría, solo para fotografiar pensando en Lince.

El concepto, entonces, rivalizaba con la primera concepción material que hizo Delgado: ella imaginó una serie de fotos de medio formato ampliadas analógicamente, en laboratorio. Sin embargo, toda la carga simbólica de la pericia técnica involucrada en el copiado analógico iba en contra del sentido de la obra: lo anodino. Si era un contrasentido viajar tantos kilómetros para tomar fotos sin marcadores de identidad geográfica ¿tendría sentido esforzarse técnicamente para presentar una serie de imágenes ampliadas analógicamente?. Así, Delgado llega a la obra hecha con hojas

bond y a decirme “la obra está en otra parte”, afirmación que condensa un esfuerzo especial por conceptualizar antes que materializar.

La idea de imprimir las fotos en papel bond A4 es, en realidad, parte también del proceso de bocetado para la edición final. Así, impreso de forma sencilla en la pared del taller que tenía a su disposición (Figura X) Delgado resolvió la estética del proyecto. Finalmente, la presentación que tuvo que hacer como parte de la residencia también fue significativa. Delgado cuenta que un grupo de alumnos de la Vilnius Academy of Art fue a visitar los talleres y a escuchar su presentación. Ella explicó que el concepto implicaba que la obra sea “aburrida”, es decir, el compromiso con lo anodino era tan grande que incluso su fracaso (como obra que puede “impresionar”) era un requisito estético. Como anécdota, Delgado cuenta que, según le dijeron los alumnos que visitaron la presentación, ella fracasó en fracasar pues les pareció bastante interesante.

Sobre las copias, Delgado me señaló que tiene las copias de Lituania guardadas y que hizo nuevas copias para la exposición en el MAC. Una de las reflexiones más interesantes tiene justo que ver con la etapa de montaje, ella relata que llegó a la sala de exposiciones en el MAC con todas sus fotos en un folder manila. A diferencia de muchas de las imágenes que estaban en la misma exposición que estaban montadas en marcos enormes y presentadas convencionalmente. Incluso relata que alguien le preguntó si pegaría las fotos con cinta adhesiva libre de ácido (para evitar que las fotos se deterioren). Además de esto, Delgado relata que no recibió muchos comentarios sobre la exposición.

Delgado comenta que no ha pensado mucho sobre la manera en que la obra podría ingresar al mercado. Es decir, por tratarse de una obra que, en cierta medida, rechaza el concepto de seriación y la copia única ¿cómo podría entregarse a un comprador?. Las

primeras reflexiones apuntan a la venta de archivos sin que sea importante que se realicen copias infinitas de cada uno de ellos.

Algo curioso de este proyecto es que, aunque fue conceptualmente mucho más explícito a la hora de declarar su interés por no “asombrar”, por ser absolutamente “anodino”, esta no despertó en la audiencia la misma respuesta que el proyecto de Samuel Chambi del IV Salon Nacional de Fotografía o algunas obras de Luz María Bedoya.



Imágenes – Lugar Común



Figura 18. Montaje de la exposición.

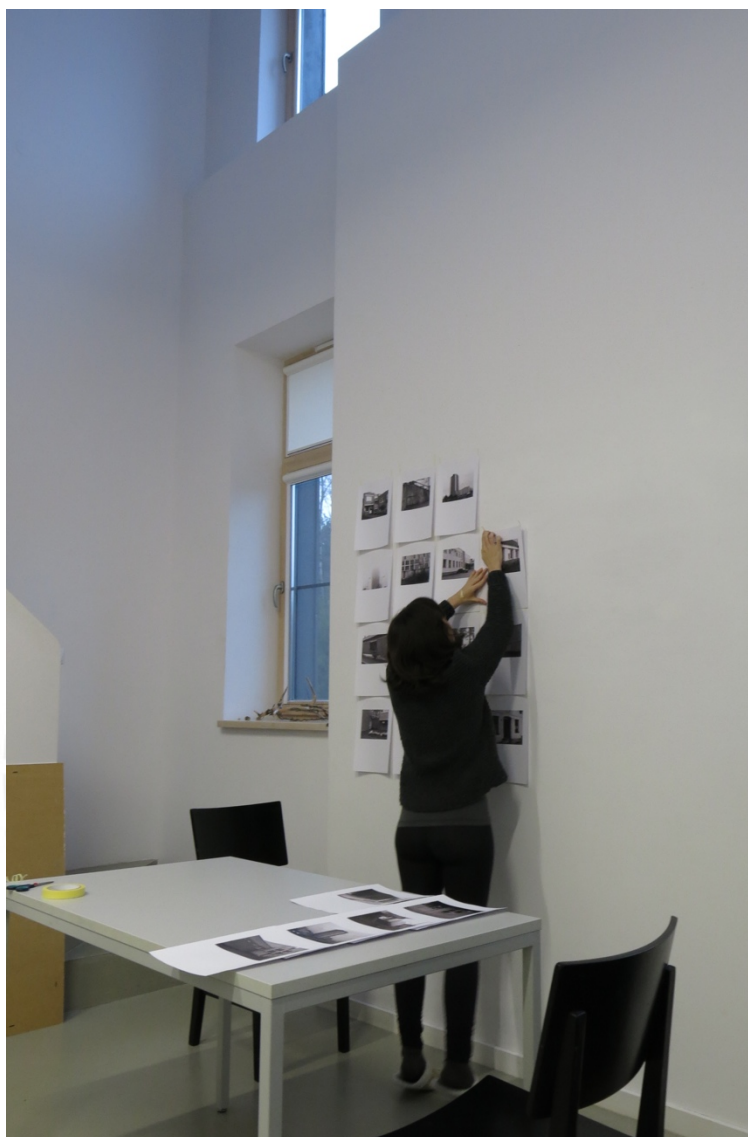


Figura 19. Montaje de la obra en el taller de Lituania.



Figura 20. Seis imágenes de un total de 28.

Calle del Inti, Habitación de Elías y Piscina (2014) de Samuel Chambi

Perfil técnico

La serie ganadora del IV Salón Nacional de Fotografía está compuesta por tres imágenes fotográficas que son resultados de un error en el hardware del escáner en un proceso de escaneado de película positiva Fujichrome Provia 100F de 120 (medio formato). Las tres imágenes están conformadas por zonas de color (Figura 21 22 y 23) intenso de colores verde, amarillo, rojo y otras combinaciones.

El escáner utilizado fue un EPSON Perfectio V750PRO administrado a través del software Silverfast Ai Studio (Figuras 25, 26 y 27).

Las imágenes luego fueron impresas sobre un papel Cold Press de EPSON, 100% algodón y fibra libre de ácido de 330gr/m², enmarcadas en blanco dejando un espacio y firmadas a mano (Figura 24).

Proceso de la obra

En este caso, la descripción del proceso es necesariamente una especulación técnica ya que solo se pueden hacer algunas estimaciones respecto a qué sucedió en el escáner que ocasionó el resultado que vemos en las imágenes.

En primer lugar se puede tratar de hablar de las fuentes, es decir, de los negativos originales que fueron escaneados (Figura 28 y 29). Según lo que relata Samuel, él trabaja utilizando una cámara Mamiya Twin de medio formato y suele utilizar película positiva. Los negativos originales a partir de los que nacen los errores fotográficos corresponden a tres proyectos diferentes: uno era un proyecto de registro documental de la comunidad de Adventistas en Ñaña³⁸, otro era un registro de retratos de vecinos, parientes y amigos y el tercero correspondía al registro documental de un espacio significativo para Samuel llamado Sol y Campo en Chosica, lugar que Samuel

³⁸ Dicho proyecto puede verse finalizado en el siguiente enlace:
<http://elotrochambi.tumblr.com/post/128667275013/adventistas>

registraba tratando de retratar un espacio íntimo relacionado a recuerdos de infancia. Todas las fotos son del año 2013, el mismo año se generaron los errores al escanear las películas.

Samuel relata que lo primero que pasó fue un fallo parcial en una imagen de un amigo, el fallo parcial incluyó una línea rosada, hecho que le pareció raro. Luego, escaneando los siguientes negativos aparecen los primeros fallos. Durante varios meses, el fallo sucedió tres veces más y tuvo como resultado las tres imágenes que conforman la serie. Samuel guardó las imágenes porque, al verlas, se sintió confrontado por las mismas. En especial, lo confrontó la idea de no entender con precisión de qué naturaleza eran. Su reflexión, aún así, lo llevó a seguir considerándolas imágenes fotográficas en tanto eran resultado de un error de escaneo.

La identificación de cual es el error es complicada y yo me permito especular a partir de algunos datos que da él mismo. En ese momento Chambi trabajaba como jefe del área de impresión del Centro de la Imagen, hecho que lo vuelve un especialista en impresión y digitalización de negativos. El escáner que utilizaba es el escáner del propio Centro de la Imagen, lo que implica que es un escáner que tiene un uso mucho más elevado que uno de uso personal. La idea de un escáner sobre utilizado me hace pensar que el error es en hardware y no en el software que gestiona el escaneado. Esto es importante porque implica que es el dispositivo de captura el que proporciona el error, es decir: la cámara. Un escáner es, finalmente, un sensor digital similar al que puede tener una cámara fotográfica. El error entonces puede ser, en relación al procedimiento, el mismo que es consecuencia de un error en una cámara mecánica analógica que estropea una captura en un negativo de 35mm.

Sin embargo, la controversia se da por uno de los elementos fundacionales de la ontología de lo fotográfico: la indexicalidad (Barthes, 1990, Krauss, 2002). Si la imagen

fotográfica debe guardar una relación con su referente, bajo esta premisa, para que las imágenes de Samuel Chambi sean consideradas como tales debe haber sobre la superficie algún tipo de huella de indexicalidad. Lo que yo propongo es que al menos hay una duda respecto a eso. No se puede afirmar ni negar categóricamente que exista o no una huella. Esto porque no sabemos exactamente cómo operó el error del escáner. Por ejemplo, no sabemos cómo el escáner y el software “deciden” representar los datos extraídos de la película con colores amarillos, rojos y verdes. Si colocamos la foto original junto a su error, podríamos conectar algunos colores que aparecen en la primera como huellas en los errores. Sin embargo, esto solo es una “especulación” ya que el error es finalmente, una indeterminación.

Todas estas preguntas, no necesariamente planteadas de esa manera, llevaron a Samuel Chambi a no borrar las fotos sino a guardarlas y, además, a otorgarles el suficiente valor como para luego enviarlas al IV Salón Nacional de Fotografía luego de ser seleccionado gracias a que postula con un portafolio de imágenes principalmente documentales. Ese gesto de atrevimiento es, sin duda, un gesto de resistencia no necesariamente a la institución que genera el concurso pero sí a la producción contemporánea local de fotografía en el campo artístico, para confirmar eso basta revisar entre los finalistas de dicho concurso para observar que ninguno estuvo siquiera cerca de postular una temática o reflexión similar.

Imágenes – Piscina, Habitación de Elías y Piscina (2014) de Samuel Chambi

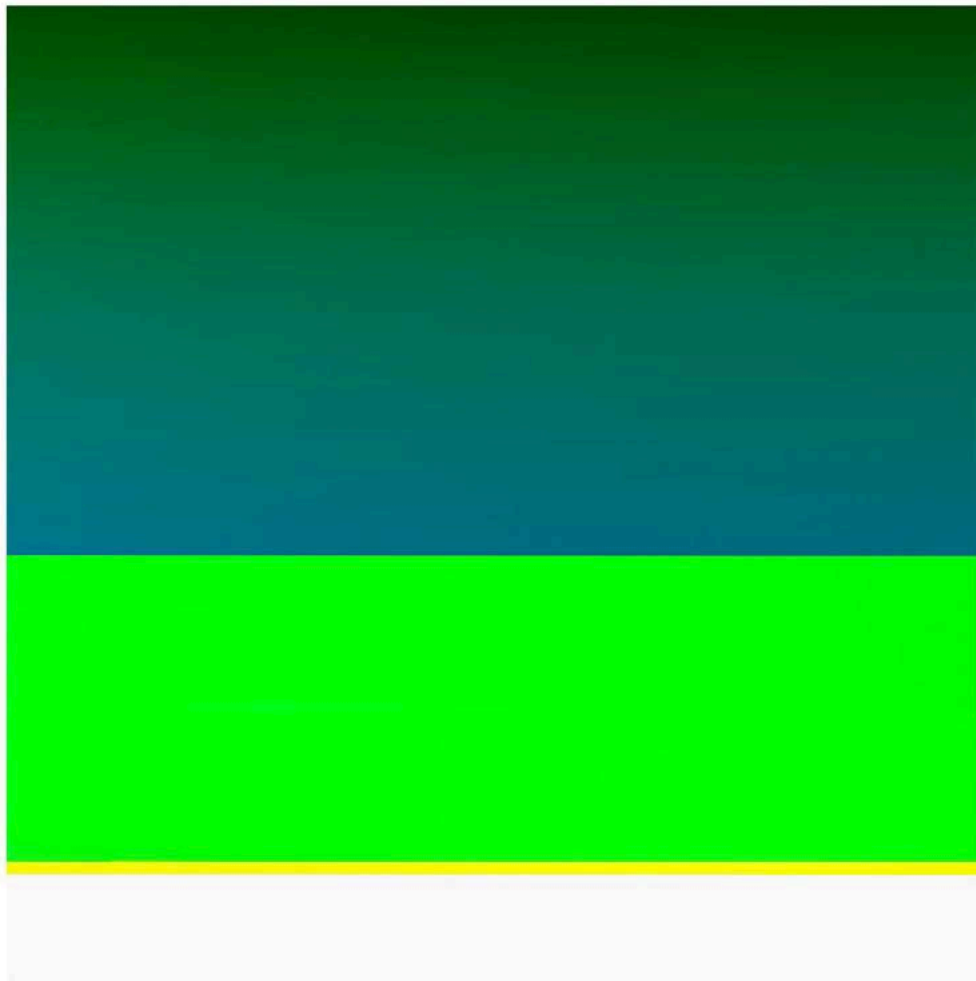


Figura 21. Calle del Inti.

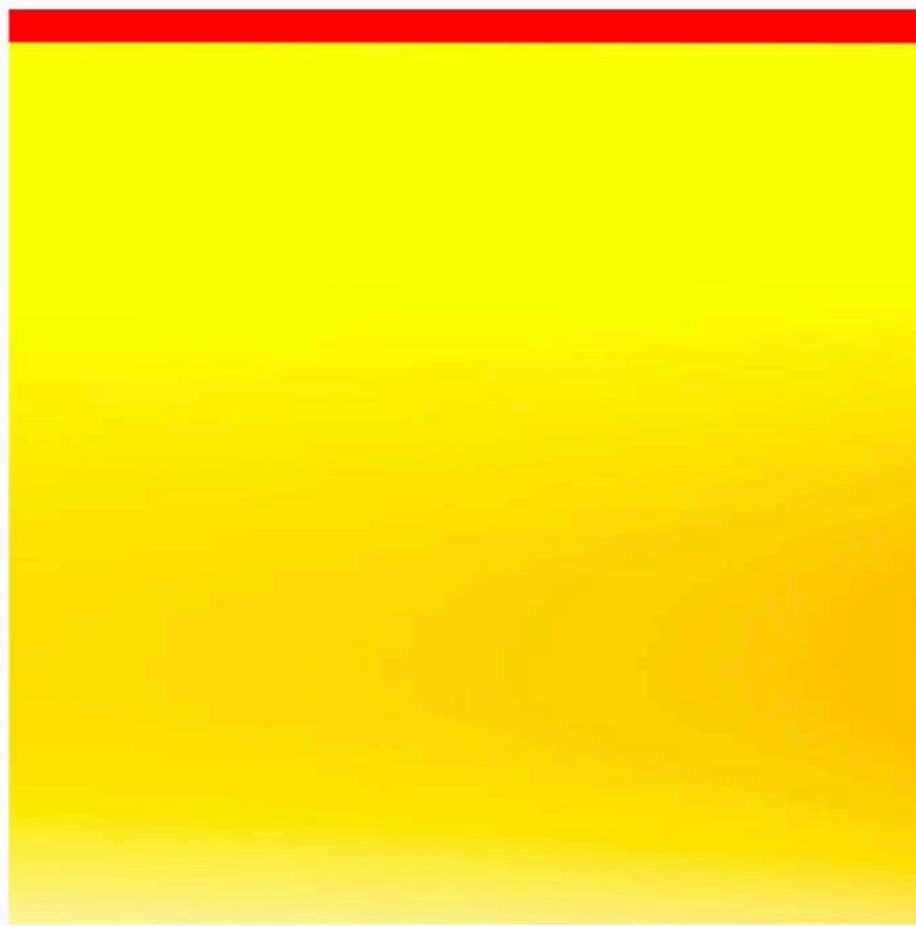


Figura 22. Habitación de Elías

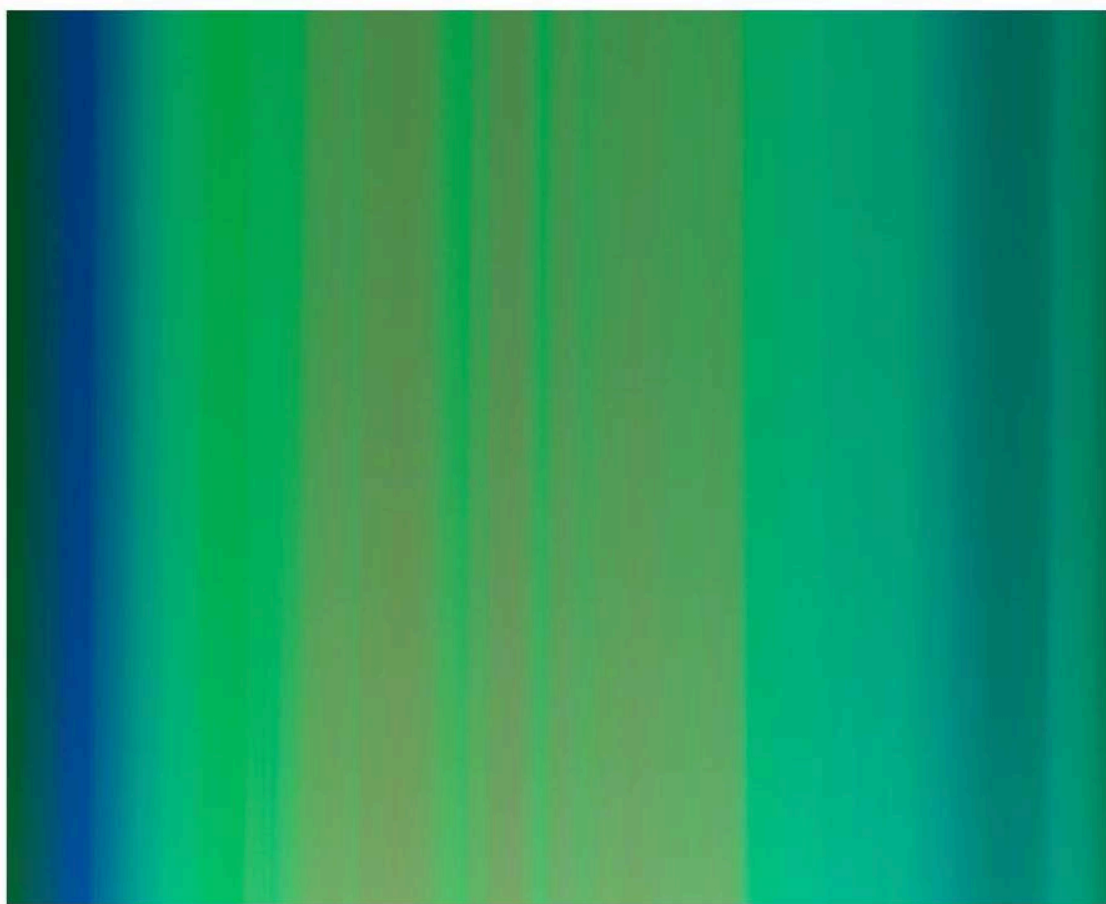


Figura 23. Piscina.

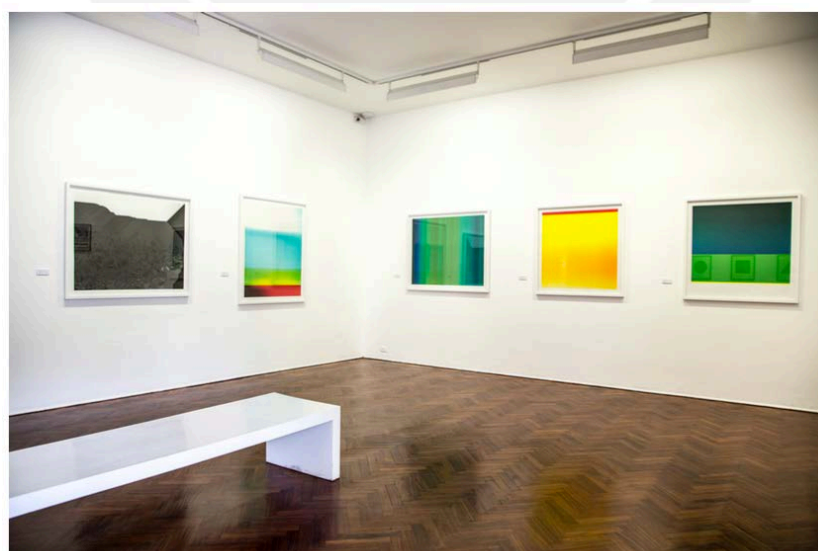


Figura 24. Montaje de la exposición “Principios de Fotografía” (Abril 2015)



Figura 25 - Película positiva de 120mm (Formato medio) del archivo personal de Samuel Chambi Flores

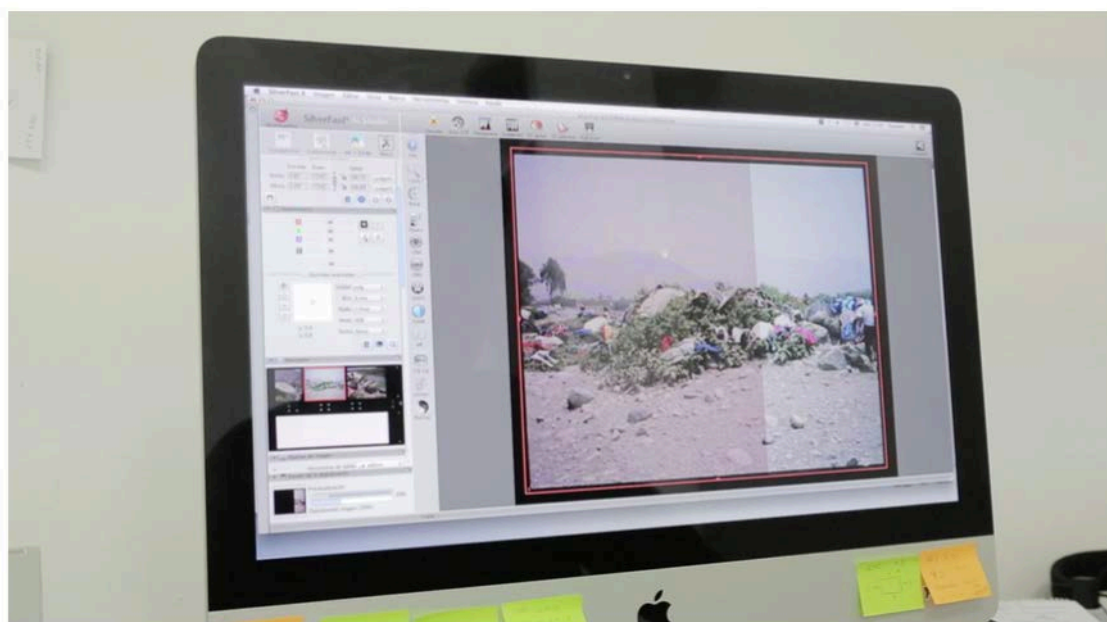


Figura 26 - Software de escaneo: Silverfast. Área de impresiones del Centro de la Imagen



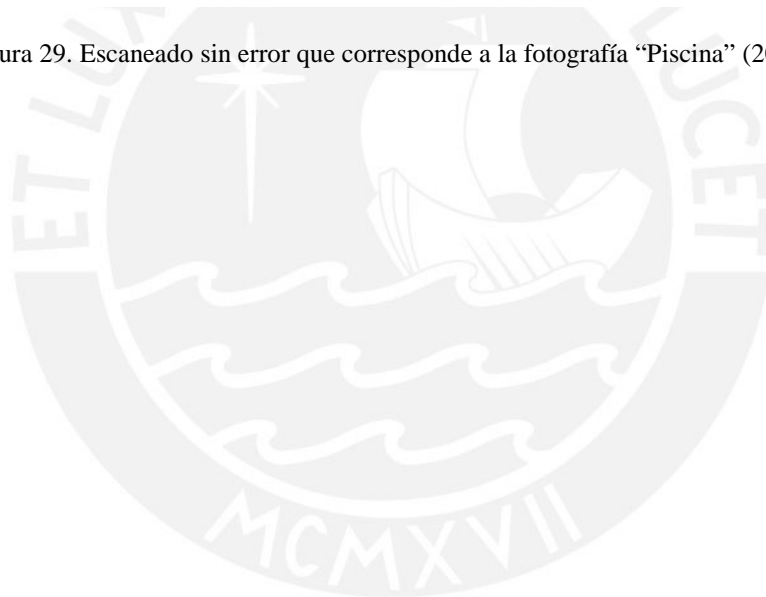
Figura 27. Escaner EPSON Perfection V750 PRO en el área de impresiones del Centro de la Imagen.



Figura 28. Escaneado sin error que corresponde a la fotografía “Habitación de Elías” (2013).



Figura 29. Escaneado sin error que corresponde a la fotografía “Piscina” (2013).



Capítulo 6: El cuarto oscuro: exploración y experimentación

“En los inicios de la fotografía se descuidó completamente que la foto-sensibilidad de una superficie químicamente preparada (vidrio, metal, papel, celuloide, etc) era uno de los elementos básicos del proceso fotográfico.”

(Laszlo Moholy-Nagy, 1987 [1925])

Desde el año 2012 he tenido la oportunidad de trabajar como jefe de prácticas³⁹ del curso fotografía en la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación (FCAC) en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Una de las características particulares es que el curso se dicta, hasta el ciclo 2016-I, en formato analógico blanco y negro. Es decir, las prácticas se desarrollan en un laboratorio de revelado y en un laboratorio de ampliación. Los alumnos fotografían principalmente con cámaras de que son prestadas por la universidad (Nikon FM100) y utilizando película 35mm, generalmente de la marca Ilford, y papel fotográfico también de la marca Ilford (se especifica a los alumnos que compren papel Ilford Multigrado RC con acabado Perla). Mi rol como jefe de prácticas consiste en educar a los alumnos en todo el proceso fotográfico analógico, que empieza con la captura, revelado y culmina con la ampliación y exposición. Es decir, hace cuatro años vengo transmitiendo contenidos técnicos que se supone van en contra de las innovaciones tecnológicas, esto porque se maneja un sentido común que afirma que aprender de esta manera provee a los alumnos de un acceso privilegiado a los orígenes de una práctica fotográfica. Esto cambiará pronto en tanto la universidad está empezando a invertir en un cambio de formato hacia lo digital (que abarata costos y simplifica procesos).

³⁹ El “jefe de prácticas” es el docente encargado de dictar el contenido práctico en algunos cursos que se dictan en la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Durante el trabajo de campo pensé muchas veces en esta realidad, es decir, en mi posición como educador en fotografía analógica. Podía comprender cabalmente cuando los fotógrafos hacían referencia a una materialidad particular en lo analógico que, incluso, genera sentimientos profundos de empatía con el medio. Muchas veces pensé en cómo podría incorporar este conocimiento en mi trabajo de tesis y llegué a la conclusión de que puede ser muy valioso aproximarme al laboratorio fotográfico (el cuarto oscuro) como un espacio simbólico donde todos los fotógrafos entrevistados han aprendido los rudimentos de la fotografía y donde se puede conocer de primera mano la naturaleza misma del medio. Junto con la cámara fotográfica (que también contiene un cuarto oscuro en forma de “cámara” oscura) el cuarto oscuro es el espacio de donde emerge la fotografía. Esta característica impregna mucho de la estética que se manifiesta en las obras que he descrito y analizaré.

Entonces, decidí proponer un ejercicio experimental para elaborar una pequeña obra fotográfica que me sirva para presentar los principios de la creación fotográfica. Esta experimentación me permitirá, con mucho atrevimiento, a recuperar y proponer una definición esencial de fotografía que, considero, se ha diluido como consecuencia de la innovación tecnológica. Aún así, la esencia de la práctica fotográfica obedece a un mismo principio.

Antes de continuar, es pertinente darle sentido a la importancia de la propuesta experimental. Digo “recuperar” porque mi propuesta proviene directamente de la frase que cito en el epígrafe de este capítulo. Es decir, la fotografía es básicamente un proceso tecnológico que genera un producto como consecuencia de la manipulación de un material fotosensible. Que eso luego pueda ser comprendido como “imagen” es consecuencia de la comprensión que tenemos de dicho concepto según los regímenes de nuestra cultura visual. Así, una imagen puede ser abstracta o figurativa y provenir de un

proceso fotográfico. Algunos problemas para relacionarnos con esta tecnología provienen de que la palabra “fotografía” se utiliza como significante flotante (2010) para hablar de un conjunto bastante grande de fenómenos involucrados en el proceso antes mencionado.

Así, existen:

1. Aparatos fotográficos: dispositivos que manipulan materiales fotosensibles para producir imágenes fotográficas.
2. Imágenes fotográficas: productos visuales que son el resultado de un proceso fotográfico.
3. Procesos fotográficos: los flujos de trabajo que son realizados por los aparatos y tienen como consecuencia imágenes fotográficas.

Todo eso es fotografía, pero es muy común que se use el término para describir fenómenos de dimensiones distintas. Por ejemplo, es común que se diga “una fotografía” y “la fotografía”. Lo segundo puede significar tanto una imagen fotográfica como los procesos fotográficos. El único factor esencial de la fotografía está contenido en su nombre: la luz. Esto último es fundamental para comprender por qué el “cuarto oscuro” es un espacio simbólico de la práctica fotográfica. El cuarto oscuro también es denominado “laboratorio”, esto porque es un espacio dedicado donde se realizan, de manera controlada, una serie de procesos técnicos que tienen como objetivo obtener imágenes fotográficas.

Descripción del espacio

Para el experimento visual que propongo utilicé el espacio en el que trabajo las prácticas del curso fotografía. El laboratorio de ampliación⁴⁰ de la FCAC de la PUCP. Dicho laboratorio tiene aproximadamente XX metros cuadrados y está dividido en dos partes, un área donde se realizan las ampliaciones y un área dónde se secan. El área de las ampliaciones está dividida en dos: un área seca y un área húmeda. En el área seca se realizan las ampliaciones con una de las 17 máquinas ampliadoras blanco y negro. En el área húmeda se realiza el revelado de las imágenes ampliadas utilizando químicos especializados en una poza con una fuente de agua corriente.



Laboratorio de ampliación de la FCAC en la PUCP.

Es necesario diferenciar el laboratorio de revelado del laboratorio de ampliación. En el primero se realiza el revelado de los negativos expuestos mientras que en el segundo solo las ampliaciones. El laboratorio de ampliación se puede utilizar para revelar también, sin embargo, en la FCAC se diferencian ambos espacios. La razón es que para revelar un negativo es necesario tener todas las luces apagadas, esto porque el material

⁴⁰ Se denomina “ampliación” a las imágenes que se obtienen como resultado de exponer una hoja de papel fotográfico a una proyección de luz que atraviesa el un negativo fotográfico. La distancia entre el negativo y el papel fotográfico tiene como consecuencia que la imagen se amplíe. Así, de un negativo de 35mm (que mide 24 x 36 milímetros) se puede obtener una imagen ampliada de 18 x 25 cm.

fotosensible de los rollos de película analógica es sensible a todas las longitudes de onda, es decir, cualquier luz puede provocar que el negativo se exponga y se pierda la imagen capturada con la cámara. En cambio, para el proceso de ampliación analógica en blanco y negro es posible trabajar con luces de seguridad en tanto el papel que usualmente se utiliza para los cursos de fotografía no muestran mucha sensibilidad a la luz roja y ámbar.

En el laboratorio de ampliación de la FCAC, el trabajo del fotógrafo se realiza en una pequeña cabina que contiene una de las ampliadoras, este espacio es reducido y exclusivo para el trabajo con las ampliaciones. La ampliadora consiste en un aparato que, como mencioné anteriormente, sirve para que una proyección de luz atraviese un fotograma revelado y secado previamente. Además de esta máquina de luz, la ampliadora se completa con una base sobre la que se colocan los materiales fotosensibles y un reloj temporizador que permite controlar el tiempo de exposición de luz. Si se tiene algún conocimiento en fotografía, es posible descubrir que la acción que se produce en el cuarto oscuro es similar a la que se produce en la “cámara oscura”⁴¹ de una cámara fotográfica. Es decir, la “ampliación”⁴² de una fotografía desde su negativo en 35mm es un trabajo que se realiza dentro de la cámara oscura, de esta manera se constituye el acto simbólico que implicaría trabajar la imagen fotográfica dentro de un aparato fotográfico. El fotógrafo que experimenta esto, entonces, participa de una especie de ritual donde se genera el producto fotográfico en conexión directa con la esencia del medio.

Experimentación

⁴¹ La “cámara oscura” es un espacio que existe en toda cámara fotográfica donde el material fotosensible colocado en un plano se encuentra con la luz que es usualmente dirigida hacia este plano por un lente fotográfico. Esto es así tanto en las cámaras analógicas como en las cámaras digitales. Para comprobarlo basta mirar dentro de una cámara y observar el material fotosensible o el llamado “sensor digital” con mucho cuidado.

⁴² Algunas personas utilizan “copiar” en lugar de “ampliar” ya que es un término más general.

Para la experimentación opté por uno de los procesos fotográficos que se utiliza para explicar los rudimentos de la fotografía analógica: el fotograma. Este consiste simplemente en posicionar sobre una hoja de papel fotográfico/fotosensible algún objeto que tenga una densidad que ocasione alguna distorsión en la luz que llega al material sensible. Esta distorsión da como resultado que el material fotosensible, al ser revelado, muestre áreas expuestas junto a áreas no-expuestas. La relación entre estas dos áreas es la que genera algo que luego puede ser identificado como “imagen”. En un fotograma, la imagen que solemos observar son siluetas de los objetos que se colocan sobre el material. Un ejemplo de estos procesos son los fotogramas que contiene el libro de Anna Atkins: “Fotografías de algas británicas: impresiones en cianotipia”⁴³ considerado como el primer libro fotográfico y publicado en 1845, solo seis años después de la presentación de la fotografía al mundo (Batchen, 2004).



⁴³ Se puede acceder a una versión digital del libro en el siguiente enlace:
<http://digitalcollections.nypl.org/collections/photographs-of-british-algae-cyanotype-impressions>

Figura 30. Fotograma hecho en cianotipia que forma parte del libro de Atkins (1845)

En la imagen de Atkins vemos como el juego entre lo expuesto (azul) y lo no-expuesto (blanco o blanquecino) genera lo que identificamos como “imagen fotográfica”⁴⁴. Ese mismo juego es el que da origen a cualquier otra imagen fotográfica, incluso a las imágenes digitales, donde la imagen se genera electrónicamente a partir de variaciones en la captura de luz sobre la superficie del sensor digital.

En el laboratorio, el proceso que utilizo para experimentar con el fotograma es sencillo. Colocar sobre la base de la ampliadora el papel fotográfico y sobre el papel fotográfico una hoja recogida de alguna planta. Luego, se coloca sobre estos dos elementos una plancha de vidrio que ayuda a hacer presión para mantener inmóviles ambos elementos. Una vez que se ha realizado esto es posible hacer pruebas con el tiempo que la luz esté prendida para obtener distintos resultados (Figura 31).

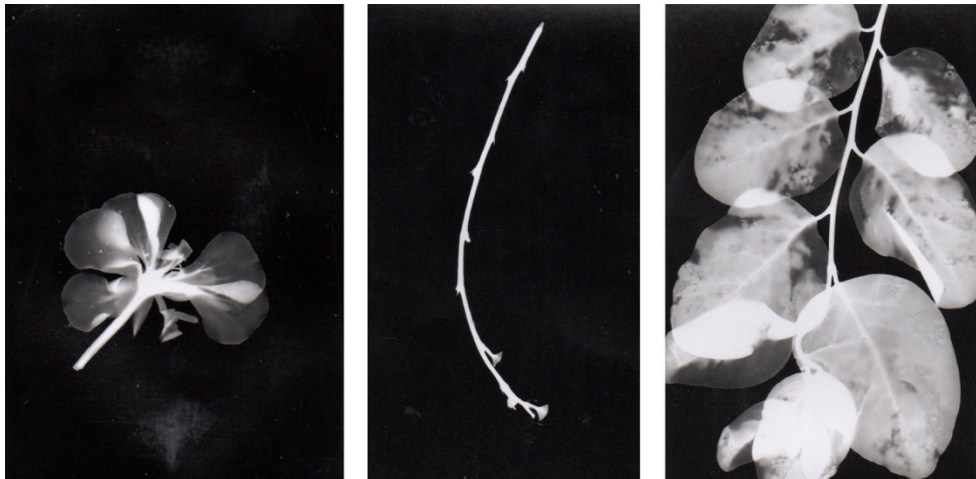


Figura 31. Fotograma. Se ha utilizado un cartón para tapar la luz con distintos tiempos. La parte más clara es una exposición de luz de 2 segundos mientras la más oscura tiene 14.

Esto puede ser llamado “tira de prueba”, una vez obtenido esto se puede decidir el tiempo que de el resultado más adecuado a los resultados que el fotógrafo desee

⁴⁴ El mismo proceso fue utilizado por Huarcaya para producir sus Amazogramas donde utiliza toda la selva del Bahuaha Sonene como “cámara oscuro”.

obtener. Esto refleja explícitamente la fuerte relación que tiene la fotografía con la temporalidad. Todo el proceso fotográfico está influenciado por la relación que se genera entre el fotógrafo, el tiempo y la luz. Esto se da durante la captura en cualquier tipo de fotografía y durante la ampliación o copiado en los procesos analógicos.



Figuras 32. Fotogramas hechos con un tiempo de dos segundos.

Sin embargo, para pasar del papel fotográfico expuesto a la imagen resultante es necesario que este pase por otro proceso fotográfico conocido como “revelado” que consta de cuatro pasos fundamentales: revelado, baño de paro, fijado y lavado.

El papel fotográfico (sensible a la luz) suele estar compuesto por una base hecha de algún material tipo papel o fibra vegetal. Esta base está bañada con una emulsión compuesta por algún tipo de gelatina que sirve de sustancia que aglutina el material concretamente fotosensible: los haluros de plata. Son estos químicos⁴⁵ los que permiten la formación de una imagen al agruparse sobre la superficie en forma de la llamada “plata quemada”.

Entonces, el proceso es el siguiente:

⁴⁵ Para mayor información sobre los orígenes técnicos de la fotografía recomiendo leer el libro De Geoffrey Batchen “Arder en Deseos” (2004). En este se relata que existen registros que indican que los conocimientos técnicos básicos para la invención del proceso técnico de la fotografía se conocían desde más o menos 1725.

1. Se expone el papel fotográfico (material fotosensible) a la luz de la ampliadora luego de haber colocado sobre ella un objeto para formar una imagen.
2. Se lleva el papel fotográfico expuesto a la bandeja de revelado. El proceso de revelado es un proceso que permite la aparición de las agrupaciones de “plata quemada” que forman la imagen. Se suele decir que antes de este proceso, lo que hay en el papel fotográfico es una “imagen latente” que es invisible a los ojos. Existen tiempos determinados de revelado para distintos tipos de papel.
3. Se lleva el papel fotográfico con la imagen ya visible al llamado “baño de paro” para que se detenga el proceso de revelado ya que si este continúa en el revelado la imagen se oscurece más.
4. Se lleva el papel fotográfico a la bandeja de fijador, el químico de esta bandeja retira los haluros de plata no expuestos del papel fotográfico para evitar que estos continúen en la superficie ya que conservan su capacidad de reaccionar a la luz. Si se salta este proceso la imagen, con el tiempo, termina perdiéndose. Por esto se conoce a este proceso como “fijado” de la imagen.
5. Se lleva el papel fotográfico con la imagen ya “fijada” a un baño de agua corriente continua para que todos los químicos que participaron del proceso se laven del papel fotográfico. Vale señalar que cada proceso tiene un tiempo específico.
6. Luego se lleva el papel lavado a un área de secado donde el papel pierde toda la humedad para que pueda ser circulado, archivado, emarcado, expuesto, etc.

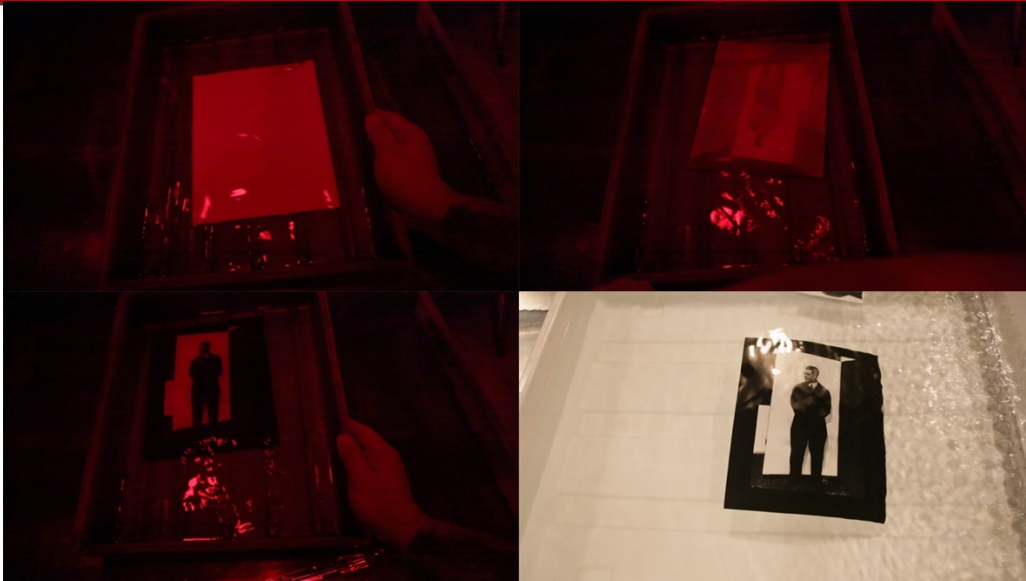


Figura 33. Proceso de revelado y lavado final.

Es así que se obtiene un simple fotograma. Este proceso es similar al que se realiza cuando se amplía una imagen de 35 milímetros ya que, en ese caso, el objeto que se interpone entre la luz y el material fotosensible es el negativo fotográfico que contiene una distribución de plata quemada que forma una imagen inversa.

Lo que no hace esto es convertir el resultado en una imagen fotográfica con algún contenido estético determinado por un discurso artístico. Para que esto suceda tiene que haber un agente capaz de trasladar su propuesta estética (Gell lo llamaría, su agencia) al material resultante. Para eso tuve que conceptualizar y proponer una idea que puede ser entendida como artística, para así continuar con la experimentación no solo en el plano técnico sino también conceptual.

La antropología como una tecnología sensible

En su importante trabajo “Doing Sensory Ethnography”, la antropóloga Sarah Pink propone una antropología conectada epistemológicamente con los sentidos del sujeto:

“...el conocimiento sensorial se produce a través de la participación en el mundo. Siguiendo esta idea, el sujeto emerge de procesos de aprendizaje sensorial, siendo formados a través del encuentro con ambiente social, sensorial y material del que ella o él es parte. (Pink, 2015).

Este fenómeno representa la posibilidad de utilizar la sensorialidad como fuente de información para desarrollar una etnografía. A partir de esta idea general de una “antropología de los sentidos”, me permito hacer una metáfora con la fotografía. Así como la antropología se vincula directamente con la sensibilidad a través de una epistemología, la fotografía es una forma de establecer una relación de comprensión del mundo a través de un fenómeno sensorial que existe en la naturaleza y es utilizado por sujetos especializados. Así como hay un diseño técnico-metodológico en la antropología, hay un diseño técnico-metodológico en la fotografía.

Con este concepto me permito formular una alegoría artística a través del fotograma para construir un número de obras fotográficas que condensen esta relación antropología, mundo y sensibilidad.

Mi proceso fue el siguiente: seleccionar una serie de textos académicos de la antropología que tengan relevancia en relación con la visualidad, la antropología del arte y mi propia forma de entender la fotografía. Además de estos textos académicos antropológicos incorporo algunos textos sobre fotografía que me influenciaron con fuerza durante la elaboración de esta tesis.

Los textos seleccionados son solo las primeras páginas de los siguientes trabajos:

1. El capítulo “The Apparatus” del libro “Hacia una filosofía de la fotografía” de Vilém Flusser, texto publicado en 1983.
2. La introducción del libro “The pencil of Nature” de William Fox Talbot.
3. El capítulo “Photography” de Laszlo Moholy-Nagy de 1925.
4. El artículo “Sensory digital photography: re-thinking ‘moving’ and the image” de Sarah Pink publicado el 2011.
5. La introducción del libro “Primitive Art” de Franz Boas publicado en 1927.

6. El capítulo “Knowing from de inside” del libro “Making” de Tim Ingold del 2013.
7. El artículo “The anthropology of art” de Howard Morphy, publicado en 1994.
8. El artículo “Visual Anthropology is dead, long live Visual Anthropology” de Lucien Taylor, publicado en 1998.

Luego de hacer esta selección, utilicé una impresora doméstica para colocar las primeras páginas sobre papel transparencia, el más adecuado para formar una plantilla que me permita realizar un fotograma del texto.



Figura 34. Fotograma de Franz Boas hecho a partir de una imagen invertida impresa en un papel transparente.

Luego de esto decidí incorporar un elemento extra para hacer mayor referencia a la naturaleza de lo fotográfico: la relación con un mundo exterior que es percibido a través de un aparato sensible. Por esta razón recolecté una variedad de especies de hojas de distintos árboles y arbustos que luego incorporé al fotograma. Así, cada fotograma incluye una hoja que se interpone al texto y deja una huella de su silueta y ciertas

formas sobre el papel fotográfico. Todo este experimento dio como resultado ocho fotogramas realizados en el transcurso de una semana de trabajo en el laboratorio fotográfico, para los fotogramas utilicé un papel fotográfico Ilford Multigrado Fibra Mate.

Aunque incorporo reproducciones digitales en esta tesis, las obras son piezas únicas que incorporan distintas marcas del proceso.

Reflexiones a partir del proceso de experimentación

La elaboración de este producto visual tuvo como objetivo la experimentación del proceso fotográfico esencial, el mismo que me permito conectar con toda la experiencia que recojo de los testimonios de cada uno de los fotógrafos entrevistados. No pretendo proponer que he desarrollado una obra de arte con la trascendencia o valor estético que tienen las obras de los autores analizados, sino que a partir de esta exploración logro identificar algunos elementos claves de la producción fotográfica que pueden ser contrastados con las experiencias recogidas en los testimonios.

Como se trata de una metodología específica, recojo algunas reflexiones que se desprenden de este experimento, a estas reflexiones las denominaré **condiciones específicas de producción**” en tanto se trata de todos aquellos elementos que pude identificar como facilitadores y estimuladores del proceso creativo:

En primer lugar, mi relación específica como sujeto con la práctica fotográfica a un nivel técnico manual y a un nivel conceptual. Es una experiencia mucho más extensa y compleja que la práctica fotográfica que se ha democratizado con las innovaciones en las tecnologías de la imagen. Es decir, el proceso del fotograma que hice y los procesos fotográficos involucrados en las obras analizadas implican un aprendizaje teórico y técnico que suele ser exclusivo del campo artístico. En mayor medida que yo, los fotógrafos entrevistados provienen todos de carreras formativas extensas y complejas en

torno a la fotografía. Desde relaciones de aprendizaje directo con fotógrafos como Minor White y Aaron Siskind hasta carreras profesionales en el Centro de la Imagen o el Instituto Gaudí. En las entrevistas, además, todos hicieron referencia al formato analógico con especial apego.

En segundo lugar, un acceso privilegiado a los recursos materiales involucrados en la elaboración de una obra de arte. Pude hacer esta obra con cierta facilidad por mi relación laboral con la FCAC de la PUCP, quienes me brindaron acceso libre a los laboratorios de fotografía. Al mismo tiempo conté con los recursos económicos suficientes como para desarrollar este proyecto. Muchas de las obras analizadas tienen que ver con eso: con la posibilidad de viajar días enteros por la costa del Perú, el tener acceso a aparatos fotográficos de escaneado en alta calidad, el poder costear un viaje a la selva para realizar fotogramas, la posibilidad de procesar ochenta imágenes en un software de edición, etc. Lo único que no he podido experimentar es la circulación, esta última sí depende de una posición privilegiada en el medio y de una red de contactos específicos que permitan a un fotógrafo incorporar su obra en el mercado.

En resumen: la producción fotográfica del campo artístico en Lima es un trabajo que exige que los autores tengan ciertas posiciones de privilegio en el contexto artístico. Privilegio asociado a condiciones conceptuales y materiales que tienen impacto tanto en la producción material como en la circulación de las obras.

Fotogramas

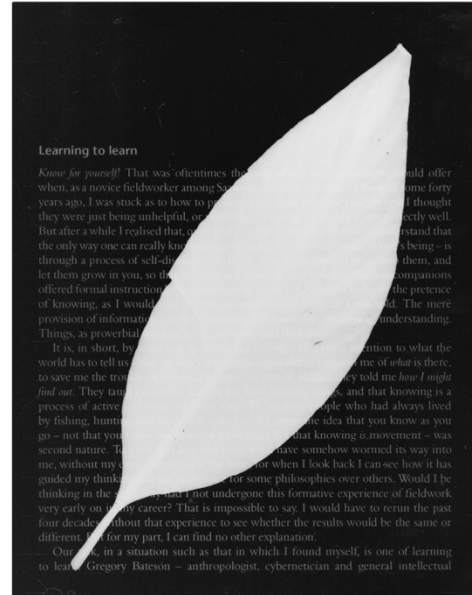
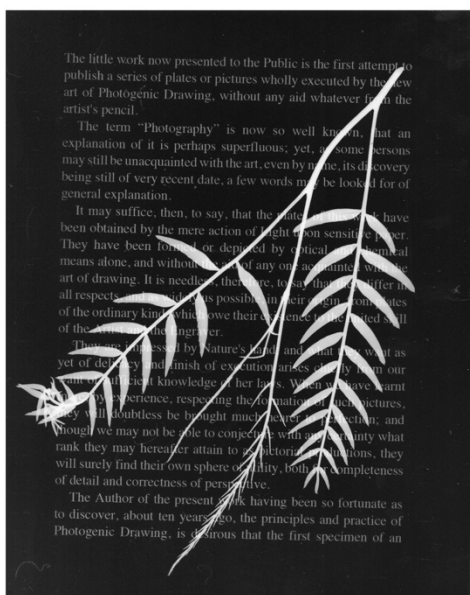
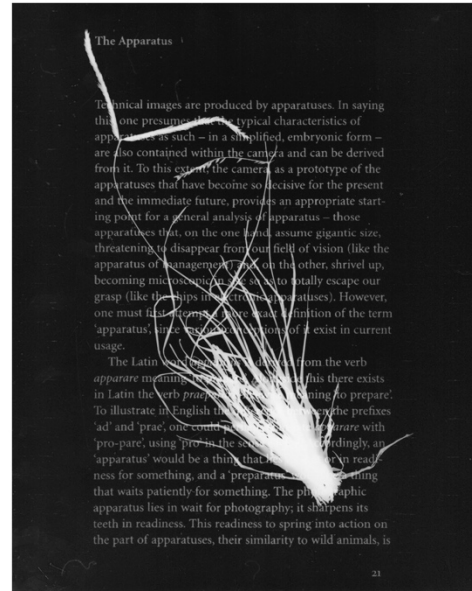
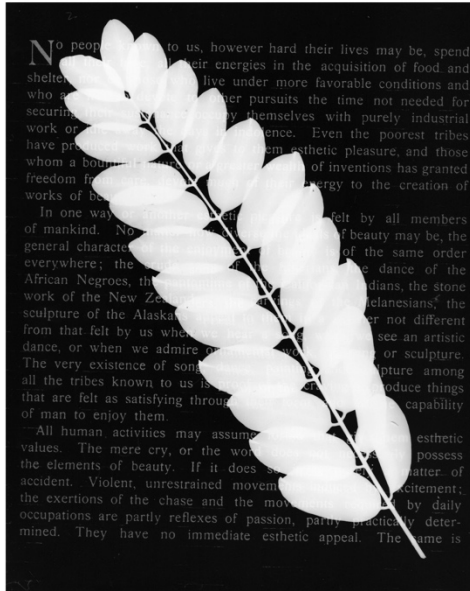


Figura 35

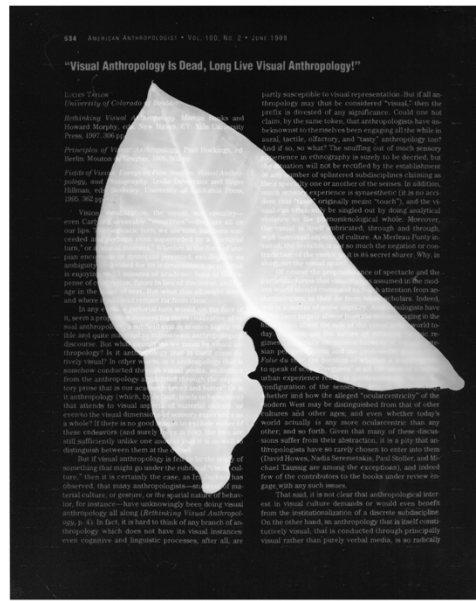
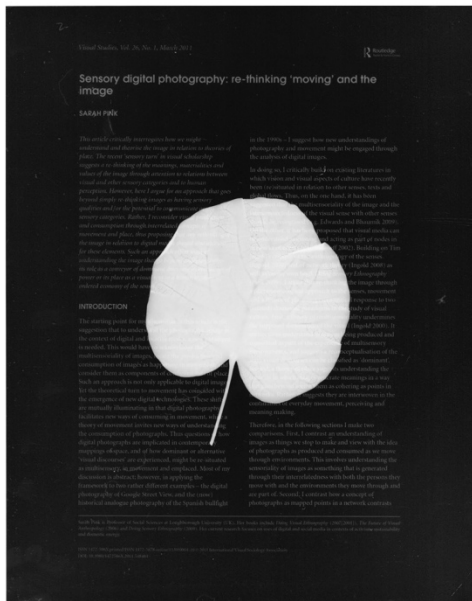
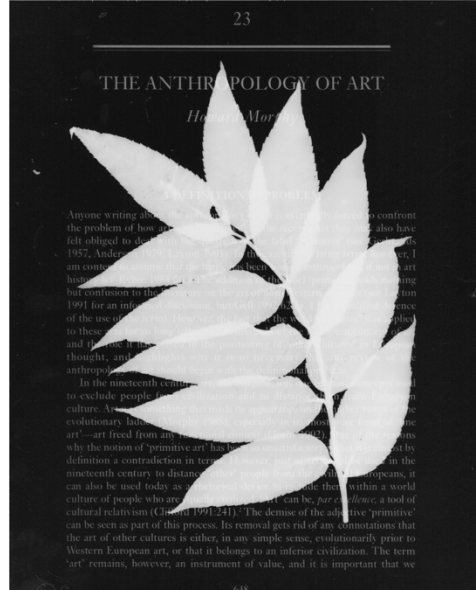
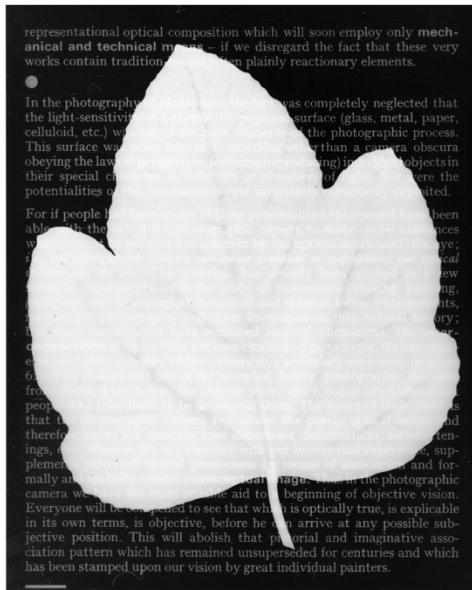


Figura 36.

Video de los fotogramas: <https://vimeo.com/153971896>

Capítulo 7: análisis: una *estética de la resistencia* y una *estética del enigma*

Para desarrollar el análisis de la información recogida y presentada en los capítulos 4, 5 y 6 considero necesario realizar una recapitulación en torno a la definición del concepto “estética” que utilizaré como medio de contraste: La estética es la articulación de un discurso en el sujeto productor de una obra, que busca dotar de sentido el juicio valorativo de dicho producto. Dicha articulación se da a partir de la ejecución de una serie de criterios estéticos específicos en la práctica y bajo una serie de condiciones específicas de producción.

La entiendo como medio de contraste porque me permite ubicar, a partir de una serie de supuestos, la emergencia de ciertos criterios estéticos. Por ejemplo, operando con los criterios que he propuesto desde un inicio, la democratización de las tecnologías y el crecimiento de la producción fotográfica en el CPAF, encuentro coherente que la estética resultante pueda ser denominada una *estética de la resistencia*. Esto proviene de la información del campo, en tanto todos los entrevistados sugieren cierta influencia de los supuestos mencionados. El poder ejercido por los supuestos no se puede atribuir sencillamente a actores específicos, es decir, los supuestos actúan a través de agentes que inicialmente habitan la percepción de los propios fotógrafos del CPAF. Lo que hace especialmente significativo que estos propios actores sean usualmente vistos como miembros de una élite. El escenario paradójico es que: aunque élite, resisten. O quizá incluso es su ejercicio de una resistencia lo que los constituye en élites pues les permite conformar *grupos* a través de su juego con las controversias que surgen en el campo.

Entonces ¿cuáles son estos criterios estéticos que operan en la conformación de una *estética de la resistencia*? Identifico y defino seis:

1. La asociación con una temporalidad particular: como en los complejos procesos para realizar fotogramas en los “Amazogramas” de Huarcaya y el extenso trabajo de Luz María Bedoya recorriendo la costa peruana. En ambos casos hay una relación directa con el tiempo como agente que dota de sentido al trabajo. Para Huarcaya, la fotografía “lenta” que implica el trabajo en campo y en el laboratorio es un buen símbolo de su relación de distancia generacional/conceptual con el proceso digital y para Luz María Bedoya, la velocidad que logra al utilizar una cámara automatizada le permite relacionarse brevemente con la captura y extensamente con el diseño de la experiencia multisensorial del proyecto.
2. La problematización del aparato fotográfico: como en la simplicidad “anodina” de las impresiones en hoja bond de Maricel Delgado, donde la decisión de abandonar el formato analógico dota de sentido al gesto y en el trabajo de Samuel Chambi Flores quien, visiblemente, está interesado en cuestionar la ontología de lo fotográfico recuperando los descartes del proceso.
3. La contestación de la reproductibilidad: como en los fotogramas únicos de Huarcaya, fenómeno también visto en Billy Hare y Milagros de la Torre. También hay una contestación en la ironía de la infinitud de los archivos de Maricel Delgado.
4. La confrontación al espectador: como en la experiencia diseñada por Huarcaya, que implica un desplazamiento por la obra y las confrontaciones explícitas de Maricel Delgado y Samuel Chambi en su forma de exigir una apreciación crítica contra-intuitiva.
5. La hibridez en la práctica: como en la práctica de Samuel Chambi, quien captura en analógico y luego digitaliza y como en la obra de Luz María Bedoya que

incorpora elementos infográficos (kilometraje) para aterrizar el sentido lejos de la metáfora modernista. Otro ejemplo es la práctica de Eduardo Hirose y su aprovechamiento al máximo de las tecnologías digitales con la fotografía panorámica.

6. la re-significación de los materiales: como en la práctica de Samuel Chambi de re-valoración de los descartes y el esfuerzo de Maricel Delgado por despojar de valor material su propuesta conceptual.

La propuesta es que estos seis criterios se combinan de distintas maneras para conformar lo que llamo la *estética de la resistencia*. Es decir, a través de estos criterios, los fotógrafos del CPAF se enfrentan a los supuestos.

Condiciones específicas de producción

¿Cómo puede un fotógrafo del CPAF en Lima operar estos criterios estéticos? La recolección de los testimonios, la narración de las obras y el producto visual generan evidencia de que esta articulación de criterios en una *estética de la resistencia* depende claramente de una serie de condiciones específicas de producción. Las mismas que terminan por constituir a estos actores en miembros de un grupo fuertemente elitizado.

Tal y cómo adelanté en el capítulo siete, las condiciones específicas son:

1. El acceso a un conocimiento teórico-técnico vinculado a la práctica artística de la fotografía: esto corresponde a la pertenencia a escuelas de fotografía, a tener vínculos docente-alumno con otros fotógrafos del campo y la posibilidad de realizar la práctica por un tiempo suficiente como para dominar una ejecución técnica.
2. El acceso a recursos materiales: (principalmente económicos) para poder invertir en obras que incorporen los criterios estéticos. Como es evidente, si la

democratización de las tecnologías de la imagen es consecuencia de un abaratamiento de dispositivos fotográficos, el ejercicio de una resistencia requiere ir en dirección inversa. Los materiales que exigen estos criterios estéticos suelen ser caros y difíciles de conseguir: químicos, papel, película, cámaras análogas, cámaras de medio formato, largos periodos de trabajo dedicado, aparatos electrónicos capaces de procesar mucha información, etc.

3. El acceso a recursos simbólicos: esto opera cuando la conceptualización de la obra exige tomar distancia de ciertos recursos materiales prohibitivos. En varios casos encontré que la práctica de una fotografía que puede darse el lujo de negar el valor económico depende de poder prescindir de los ingresos esperados de la venta de la obra y también depende de poder hacer semejante afirmación (apelar a lo barato) sin perder estatus de élite.

Una estética del enigma

No es difícil advertir que todo el análisis desarrollado corresponde exclusivamente a las prácticas asociadas a la concepción y producción de las obras fotográficas. No hay un análisis profundo de las condiciones de distribución y recepción de las obras. En una parte porque como investigador hice énfasis en el testimonio de los actores respecto a la producción de las obras y en otra porque estos no parecen tener demasiado interés ni control sobre los sistemas de distribución. Incluso el propio Huarcaya, director del Centro de la Imagen, comenta que hay ciertas diferencias entre la forma en que se expone en Lima y la forma en que se expone en Europa. Normalmente los recursos asignados a la curaduría y exposición de la obra descuidan la presentación de los procesos y la propuesta estética, como en los casos de la exposición “Fotografía después de la Fotografía” y el “IV Salón Nacional de Fotografía del ICPNA”. Muchas veces se

presentan las obras fotográficas sin mayor detalle, en lugares poco apropiados y en tiempos cortos.

Identifico que los fotógrafos del CPAF no se preocupan demasiado por eso y considero que tiene consecuencias negativas para la transmisión del valor estético hacia los espectadores. Cuando la *estética de la resistencia* se ejecuta con esmero en la concepción y producción pero con poco énfasis en la distribución y consumo, esta se convierte en una *estética del enigma*. Entiendo por enigma un contenido cifrado, difícil de entender sin una contraseña específica. En este caso la contraseña es la información que corresponde a la concepción y proceso de las obras. Una estética del enigma es, entonces, una práctica artística en la que el valor de la obra reside en ser accesible solo a unos pocos sujetos con los recursos simbólicos suficientes como para descifrar el contenido o con la posición adecuada para acceder directamente a las contraseñas necesarias. Esta estética del enigma es, en realidad, una anestesia para la experiencia multisensorial que debería ser consecuencia de una visita informada a una exposición artística. Esto genera que la condición de élite de los fotógrafos del CPAF sea percibido como un acto de violencia, como un ejercicio del poder en lugar de un ejercicio de resistencia.

Conclusiones

A manera de conclusión quisiera proponer dos reflexiones: una que tiene que ver con los criterios estéticos que identifiqué bajo un discurso estético más amplio y que denominé como *estética de la resistencia*. Mi conclusión es que en el campo de producción artística de la fotografía en Lima existen algunos casos significativos de obras y fotógrafos que se encuentran desarrollando proyectos en el marco de dicha *estética de la resistencia*. Dicha *estética de la resistencia*, además, se constituye en una comprensión teórico-práctica de la fotografía como un agente que facilita dicha estética. La *estética de la resistencia* es consecuencia de factores como la democratización de las tecnologías de la imagen y del crecimiento de la producción de obra fotográfica en el campo artístico, pero es específico de la fotografía como práctica. Es decir, solo la fotografía como práctica contiene los elementos en su ontología que la condicionan a reaccionar a través de sus usuarios vinculados al campo artístico. La fotografía, como tecnología sensible, tiene cierta agencia y es capaz de activar relaciones con sus practicantes. Los fotógrafos valoran la fotografía por proveerles de una experiencia particular de mediación con el mundo.

La fotografía resiste a través de sus operadores porque cuando dichos operadores tienen acceso a una serie de recursos conceptuales y simbólicos que son atribuibles a una posición de privilegio elitista esta les exige re-significarse. Es decir, la fotografía, como agente en la práctica del campo artístico se manifiesta a través de una inquietud constante. Razón por la que desde sus inicios ha sido verdaderamente imposible proveer una definición clara y distinta que delimite sus características.

La segunda reflexión tiene que ver con la constitución de una élite de fotógrafos en el CPAF, esta élite es altamente ambivalente. Ellos mismos pueden percibirse como actores “huérfanos” y desconectados del contexto de producción mientras que quienes

están fuera los perciben como monopolizadores de distintos recursos. Tales como: información teórica, formación privilegiada, un mercado amplio, exposiciones, libros, conferencias, actores clave, etc. Y aunque esos recursos son los que terminan permitiendo que la fotografía resista, también pueden facilitar que se vuelva profundamente enigmática.

Propuesta final: marco para la producción, análisis y crítica

Considero que en la producción de esta tesis he logrado plantear una serie de recursos adecuados para fortalecer la producción creativa y crítica de la práctica fotográfica contemporánea en Lima. Así, para elaborar una obra sostenida por la *estética de la resistencia* propongo que se tomen en cuenta los criterios estéticos presentados en el análisis. Además, podemos incorporar otras actitudes en torno a la práctica que vayan en la línea de los autores trabajados en esta investigación: cuestionar el aparato fotográfico (Flusser), explorar las posibilidades que ofrece la fotosensibilidad (Moholy-Nagy), pensar la obra fotográfica como una experiencia multisensorial (Pink), entender a la fotografía como una tecnología y una serie de habilidades que se materializan en una práctica productiva (Ingold) y, especialmente, nunca dejar de experimentar con todos los recursos posibles.

Bibliografía

- AGAMBEN, G. (2008, Diciembre). ¿Qué es lo contemporáneo? (V. Nájera, Trad.) *Laberinto*.
- APPADURAI, A. (1991). *La vida social de las cosas: perspectivas cultural de las mercancías*. México, D.F: Grijalbo.
- APPADURAI, A. (2001). *La modernidad desbordada dimensiones culturales de la globalización*. (G. Remedi, Trad.). Montevideo; México, D.F: Ediciones Trilce Fondo de Cultura Económica (FCE).
- ARAGO, D. F. (1839). Report. En A. Trachtenberg (Ed.), *Classic essays on photography*. New Haven, Conn: Leete's Island Books.
- BARTHES, R. (1972). *Mythologies*. New York: Noonday Press.
- BARTHES, R. (1990). *La Cámara Lúcida*. Barcelona: Paidós-Ibérica.
- BARTHES, R. (2009). Retic of the image. En L. Wells (Ed.), *The photography reader* (Reprint, pp. 114–125). London: Routledge.
- BATCHEN, G. (2004). *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*. (A. Fernández Lera, Trad.). Barcelona: Gustavo Gili.
- BEDOYA, L. M. (1997). *Punto ciego* [Fotografía].
- BEDOYA, L. M. (2006, octubre 21). A propósito del conversatorio “Sobre Fotografía: Una autonomía esquivada” - Luz María Bedoya [Blog]. Recuperado a partir de <http://arte-nuevo.blogspot.pe/2006/10/proposito-del-conversatorio-sobre.html>
- BEDOYA, L. M. (2014a, junio 29). La pluralidad de lo fotográfico. Recuperado a partir de <https://redaccion.lamula.pe/2014/06/29/la-pluralidad-de-lo-fotografico/alonsoalmenara/>
- BEDOYA, L. M. (2014b, septiembre 15). Entrevista a profundidad [Correo electrónico].
- BEDOYA, L. M. (s. f.). CV: Luz María Bedoya [Página personal]. Recuperado 13 de octubre de 2015, a partir de <http://luzmariabedoya.com/cv/>
- BENJAMIN, W. (1989a). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En J. Aguirre (Ed.), *Discursos interrumpidos I: filosofía del arte y de la historia*. [Buenos Aires]: Taurus.
- BENJAMIN, W. (1989b). Pequeña historia de la fotografía. En J. Aguirre (Ed.), *Discursos interrumpidos I: filosofía del arte y de la historia*. [Buenos Aires]: Taurus.
- BOAS, F. (1955). *Primitive art*. New York, NY: Dover Publ.
- BOLTON, R. (Ed.). (1989). *The Contest of meaning: critical histories of photography*. Cambridge, Mass: MIT Press.

- BOURDIEU, P. (1983). The field of cultural production, or: The economic world reversed. *Poetics*, 12(4-5), 311–356.
- BOURDIEU, P. (1984). *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- BOURDIEU, P. (1993a). Some properties on fields. En *Sociology in question*. London ; Thousand Oaks, Calif: Sage.
- BOURDIEU, P. (1993b). *The field of cultural production: essays on art and literature*. New York: Columbia University Press.
- BOURDIEU, P. (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. (T. Kauf, Trad.). Barcelona: Anagrama.
- BREA, J. L. (2002). *La era postmedia: acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Consorcio Salamanca.
- BREA, J. L. (2007). *Cultura-Ram: mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica* (1. ed). Barcelona, España: Editorial Gedisa.
- BREA, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Ediciones Akal.
- BUCK-MORSS, SUSAN, S. (1996). Visual Culture Questionnaire. *October*, 77, 25–70.
- CALVINO, I. (2005). *Seis propuestas para el próximo milenio* (6. ed). Madrid: Siruela.
- CÁNEPA KOCH, G., & Pontificia Universidad Católica del Perú (Eds.). (2011). *Imaginación visual y cultura en el Perú* (Primera edición). Lima: Fondo Editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- CASTELLOTE, ALEJANDRO. (2015, mayo 12). Entrevista a profundidad [Audio].
- CASTRO, R. (2011). Etnografía: el giro visual lecturas críticas en torno al uso de audiovisuales en la investigación social y cultural. En G. Cánepa Koch & Pontificia Universidad Católica del Perú (Eds.), *Imaginación visual y cultura en el Perú* (Primera edición, pp. 107–129). Lima: Fondo Editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- CENTRO DE LA FOTOGRAFÍA (Ed.). (2014). *Catálogo: II bienal de fotografía de Lima*. Lima: Centro de la Imagen.
- CENTRO DE LA IMAGEN (Ed.). (2012). *La Colección Jan Mulder*. Lima: Centro de la Imagen.
- CHAMBI FLORES, S. (2014, noviembre 5). Entrevista a profundidad [Audio].
- CHAMBI FLORES, S. (2014). *Calle del Inti* [Fotografía].
- CHÉROUX, C. (2003). *Fautographie: Petite histoire de l'erreur photographique*. Crisnée: Yellow Now.
- CHÉROUX, C., FONTCUBERTA, J., KESSELS, E., PARR, M., & SCHMID, J. (2013). *From here on: D'ara endavant: la postfotografía en l'era d'internet I la telefonia mòbil = From here on: a partir de ahora: la postfotografía en la era de*

internet y la telefonía móvil = From here on : postphotography in the age of the Internet and the mobile phone.

CHÉROUX, C., FONTCUBERTA, J., KESSELS, E., PARR, M., SCHMID, J., & Arts Santa Mònica (Eds.). (2013). *From Here On: Postphotography in the Age of Internet and the Mobile Phone*. Barcelona: RM.

CLIFFORD, J., & MARCUS, G. E. (1991). *Retóricas de la antropología*. Madrid [etc.]: Júcar.

COLUNGE ROSALES, Á. (2014). *El club de la fotografía: Supay Fotos* (Tesis de Maestría en Antropología Visual). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.

COOTE, J. (1992). "Marvels of Everyday Vision": The Anthropology of Aesthetics and the Cattle-Keeping Nilotes. En *Anthropology, art, and aesthetics*. Oxford; New York: Clarendon Press ; Oxford University Press.

COOTE, J., & SHELTON, A. (1992). *Anthropology, art, and aesthetics*. Oxford; New York: Clarendon Press ; Oxford University Press.

COSTELLO, D., IVERSEN, M., & Association of Art Historians (Great Britain). (2010). Introduction: Photography after conceptual art. En *Photography after conceptual art*. Chichester, West Sussex, UK; Malden, MA, USA; [Great Britain]: Wiley-Blackwell ; Association of Art Historians.

DANTO, A. C. (2010). *Después del fin del arte el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.

DE LA TORRE, M. (2014, noviembre 24). Entrevista a profundidad [Correo electrónico].

DE LA TORRE, M., & Gili, M. (2012). *Milagros de la Torre: fotografías/photographs, 1991-2011*. Barcelona, España: RM Verlag.

DE LA TORRE, M, L. M. (1991). *Bajo el sol negro* [Fotografía].

DELGADO, M. (2014). *Lugar común* [Fotografía].

DELGADO, M. (2015a). Lugar Común [Sitio web personal]. Recuperado a partir de <http://mariceldelgado.com/Lugar-comun>

DELGADO, M. (2015b, mayo 4). Entrevista a profundidad [Audio].

DELGADO, M. (s. f.). Bio: Maricel Delgado [Página personal]. Recuperado 13 de octubre de 2015, a partir de <http://mariceldelgado.com/Bio>

DEL VALLE, A. (1999). Memoria sin territorio - territorio sin memoria. *Hueso Húmero*, 34, 86–120.

DEL VALLE, A. (2015, septiembre 23). Entrevista a profundidad [Audio].

DIDI-HUBERMAN, G. (2005). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismos de las imágenes*. (O. Oviedo Funes & F. Lebenglik, Trads.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

- DRUCKER, J. (2010). Art. En W. J. T. Mitchell & M. B. N. Hansen (Eds.), *Critical terms for media studies*. Chicago ; London: The University of Chicago Press.
- EDWARDS, E. (Ed.). (1997). Beyond the Boundary: a consideration of the expressive in photography and anthropology. En *Rethinking visual anthropology*. New Haven: Yale University Press.
- ELKINS, J. (Ed.). (2006). *Art history versus aesthetics*. New York: Routledge.
- FIRTH, R. (1992). Art and Anthropology. En *Anthropology, art, and aesthetics*. Oxford; New York: Clarendon Press ; Oxford University Press.
- FLUSSER, V. (2001). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis.
- FLUSSER, V. (2011). *Into the Universe of Technical Images (Electronic Mediations)* (1° ed.). Minnesota: Univ Of Minnesota Press.
- FONTCUBERTA, J. (2002). *Fotografía: crisis de historia*. Barcelona: Actar.
- FONTCUBERTA, J. (2003). Introducción. En *Estética fotográfica: una selección de textos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- FONTCUBERTA, J. (2010). *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía*. Barcelona: G. Gili.
- FONTCUBERTA, J. (2011a). *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FONTCUBERTA, J. (2011b, mayo 11). Por un manifiesto postfotográfico. *La vanguardia / Cultura*. Recuperado a partir de <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>
- FONTCUBERTA, J. (2014, septiembre 24). Entrevista a profundidad [Audio].
- FOSTER, H., & Brotons Muñoz, A. (2001). *El retorno de lo real: la Vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal Ediciones.
- FOUCAULT, M. (1983). *El orden del discurso*. Barcelona; [Mexico]: Tusquets; Representaciones.
- FOUCAULT, M. (2004a). Introducción. En *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- FOUCAULT, M. (2004b). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- FREUND, G. (1976). *La Fotografía como Documento Social*. Barcelona: Gustavo Gil.
- GALENSON, D. W., & National Bureau of Economic Research. (2009). *Conceptual revolutions in twentieth-century art*. New York: Cambridge University Press. Recuperado a partir de <http://site.ebrary.com/id/10348670>

- GALERÍA LUCÍA DE LA PUENTE. (s. f.). Artista: Billy Hare [Sitio Web]. Recuperado 13 de octubre de 2015, a partir de <http://www.gluciadelapuate.com/artistas/artistaview.php?cod=39>
- GAMBOA, J. (1997, noviembre). Fuego cruzado en la bienal de arte de Lima. *Quehacer*, 110.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidad* (1. ed). Barcelona: Gedisa.
- GELDER, H. VAN, & WESTGEEST, H. (2011). *Photography theory in historical perspective: case studies from contemporary art*. Chichester, West Sussex ; Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- GELL, A. (1992). The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology. En *Anthropology, art, and aesthetics*. Oxford; New York: Clarendon Press ; Oxford University Press.
- GELL, A. (1998). *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford ; New York: Clarendon Press.
- GENOSKO, G. (2013). The promise of Post-Media. En *Provocative Alloys: A Post-Media Anthology* (pp. 14–25). London: Mute Publishing Limited.
- GRAU, O., & VEIGL, T. (Eds.). (2011). *Imagery in the 21st century*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- GREENBERG, R., FERGUSON, B. W., & NAIRNE, S. (Eds.). (1996). *Thinking about exhibitions*. London ; New York: Routledge.
- GREEN, D. (2007). *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- GUATTARI, F. (2012). Towards a Post-Media era. Recuperado a partir de <http://www.metamute.org/editorial/lab/towards-post-media-era>
- GUATTARI, F. (2013a). Towards a Post-Media Era. En *Provocative Alloys: A Post-Media Anthology* (pp. 26–28). London: Mute Publishing Limited.
- GUATTARI, F. (2013b). Towards a Post-Media Era. En *Provocative Alloys: A Post-Media Anthology* (pp. 26–28). London: Mute Publishing Limited.
- GÚBER, R. (2004). *El salvaje metropolitano: reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo* (1a. ed. en Editorial Paidós). Buenos Aires: Paidós.
- HABERMAS, J. (2008). La modernidad un proyecto incompleto. En *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- HALL, S. (2010). El trabajo de la representación. En *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (pp. 447–482). Lima: Enviñ editores: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador : Instituto de Estudios Peruanos.
- HARE, B. (2015, septiembre). Entrevista a profundidad [Correo electrónico].

- HEINICH, N. (2010). Sociología interaccionista. En *La sociología del arte* (pp. 83–84). Buenos Aires: Nueva Visión.
- HEREDIA, J. (1997). *Ritual: fotografías - photographs - foto's* (1. ed). Amsterdam: Sittig Writers & Editors.
- HEREDIA, J. (2014a). *Lima vista de la calle*. Lima: Centro de la Imagen.
- HEREDIA, J. (2014b). *Lima vista desde la calle* [Fotografía].
- HEREDIA, J. (2014C). Samuel. Recuperado a partir de <http://jorge.home.xs4all.nl/samuel.html>
- HEREDIA, J. (2015, mayo 30). Entrevista a profundidad [Correo electrónico].
- HERNANDEZ-CALVO, M. (2014, octubre 23). Entrevista a profundidad [Audio].
- HERNÁNDEZ CALVO, M., & VILLACORTA, J. (2002). *Franquicias imaginarias: las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo* (1. ed). Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- HIROSE, E. (2013). *Expansión 1* [Fotografía].
- HIROSE, E. (2015a). Bio [Sitio web personal]. Recuperado a partir de <http://www.edihirose.com/#!/bio/c240r>
- HIROSE, E. (2015b, mayo 5). Entrevista a profundidad [Audio].
- HOBBSAWM, E. J. (2012). *La invención de la tradición*. (T. Ranger, Trad.). Barcelona: Crítica.
- HOLMES, D. R., & MARCUS, G. E. (2008a). Collaboration Today and the Re-Imagination of the Classic Scene of Fieldwork Encounter. *Collaborative Anthropologies*, 1(1), 81–101. <http://doi.org/10.1353/cla.0.0003>
- HOLMES, D. R., & MARCUS, G. E. (2008b). Collaboration Today and the Re-Imagination of the Classic Scene of Fieldwork Encounter. *Collaborative Anthropologies*, 1(1), 81–101. <http://doi.org/10.1353/cla.0.0003>
- HUARCAYA, R. (2014). *Amazograma* [Fotografía].
- HUARCAYA, R. (2015, mayo 6). Entrevista a profundidad [Audio].
- HUARCAYA, R. (s. f.). Biografía: Roberto Huarcaya [Sitio web personal]. Recuperado 13 de octubre de 2015, a partir de <http://www.robertohuarcaya.com/espanol/biografia/index.html>
- INGOLD, T. (1996). *Key debates in anthropology*. London; New York: Routledge.
- INGOLD, T. (1997). Eight Themes in The Anthropology of Technology. *Social Analysis*, 41(1), 106–138.
- INGOLD, T. (2013). *Making: anthropology, archaeology, art and architecture*. London ; New York: Routledge.

- INTERNATIONAL CENTER OF PHOTOGRAPHY. (2014). *ICP Lecture Series 2014: Milagros de la Torre* [Video de Youtube]. New York. Recuperado a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=TACoKoh6Ar4>
- JAMESON, F. (1999). Transformaciones de la imagen. En *El Giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo, 1983-1988* (p. 150). Buenos Aires: Manantial.
- JAY, M., & Dia Art Foundation. (1988). Scopic regimes of modernity. En *Vision and visibility* (pp. 3–29). Seattle: Bay Press.
- JENKINS, H. (2006). *Convergence culture: where old and new media collide*. New York: New York University Press.
- KESTER, G. H. (1997). Aesthetics after the End of Art: An Interview with Susan Buck-Morss. *October*, 65(1), 38–45.
- KRACAUER, S. (1995). Photography. En T. Y. Levin (Trad.), *The mass ornament: Weimar essays* (p. 47). Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- KRAUSS, R. E. (1977a). Notes on the Index: Seventies Art in America Pt. 1. *October*, 3, 68–81.
- KRAUSS, R. E. (1977b). Notes on the Index: Seventies Art in America Pt. 2. *October*, 4, 58–67.
- KRAUSS, R. E. (1982). Photography's Discursive Scapes: Landscape/View. *Art Journal*, 42(4), 311–319.
- KRAUSS, R. E. (1984). A Note on Photography and the Simulacral. *October*, 31, 49–68.
- KRAUSS, R. E. (1999). Reinventing the Medium. *Critical Inquiry*, 25(2), 289–305.
- KRAUSS, R. E. (2000). *A voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition*. New York, N.Y: Thames & Hudson.
- KRAUSS, R. E. (2002). *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. (C. Zelich, Trad.). Barcelona: Gustavo Gili.
- KRIEBEL, S. T. (2007). Introduction: Theories of photography a short history. En J. Elkins (Ed.), *Photography theory*. New York: Routledge.
- KUSUNOKI, R., & WUFFARDEN, L. E. (Eds.). (2014). *Arte moderno* (Primera edición). Lima, Perú: Asociación Museo de Arte de Lima - MALI.
- LA SERNA SALCEDO, J. C. (2011). Visiones del progreso, otredad y fronteras internas en la construcción de la Amazonía peruana. Una aproximación a los discursos visuales sobre la “montaña” a fines del siglo XIX. En G. Cánepa Koch & Pontificia Universidad Católica del Perú (Eds.), *Imaginación visual y cultura en el Perú* (Primera edición, pp. 107–129). Lima: Fondo Editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- LATOUR, B. (1992). *Ciencia en acción: cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*. Barcelona: Labor.

- LATOUR, B. (2004). *Politics of nature: how to bring the sciences into democracy*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- LATOUR, B. (2005a). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. (G. Zadunaisky, Trad.). Buenos Aires: Manantial.
- LATOUR, B. (2005b). Why is it so Difficult to Trace the Social? En *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory* (pp. 159–164). Oxford ; New York: Oxford University Press.
- LERNER, S., & HERNÁNDEZ CALVO, M. (Eds.). (2013). *Arte contemporáneo: colección Museo de Arte de Lima*. Lima, Peru: Museo de Arte de Lima.
- LEWIS, D. (1973). Anthropology and colonialism. *Current anthropology*, 14(5), 581–602.
- LIMAGRIS. (2014, mayo 20). Ganadores del 4 Salón Nacional de Fotografía ICPNA - 2014. Recuperado a partir de <http://www.limagris.com/ganadores-del-4-salon-nacional-de-fotografia-icpna-2014/>
- LISTER, M. (Ed.). (1997). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós.
- LUHMANN, N. (2000). *Art as a social system*. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- MACDOUGALL, D. (2006a). New principles of visual anthropology. En *The corporeal image: film, ethnography, and the senses* (pp. 94–119). Princeton, N.J: Princeton University Press.
- MACDOUGALL, D. (2006b). Social Aesthetics and the Doon School. En *The corporeal image: film, ethnography, and the senses* (pp. 94–119). Princeton, N.J: Princeton University Press.
- Majluf, N., & Villacorta, J. (1997). *DOCUMENTOS 1960-1990 TRES DÉCADAS DE FOTOGRAFÍA en el Perú*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- MANOVICH, L. (1995). The Paradoxes of Digital Photography. En *Photography After Photography. Exhibition Catalog*. Germany.
- MANOVICH, L. (2001). Post-media Aesthetics. Recuperado a partir de http://manovich.net/DOCS/Post_media_aesthetics1.doc
- MANOVICH, L. (2002). *The language of new media*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- MARCUS, G. E. (1991). Problemas de la etnografía contemporánea en el mundo moderno. En *Retóricas de la antropología*. Madrid [etc.]: Júcar.
- MARCUS, G. E. (2010). *Ethnography through thick and thin* (Nachdr.). Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.
- MARCUS, G. E., & MYERS, F. R. (Eds.). (1995). The Traffic in Art and Culture: An Introduction. En *The traffic in culture: refiguring art and anthropology*. Berkeley: University of California Press.

- MAYNES, M. J., PIERCE, J. L., & LASLETT, B. (2008). *Telling stories: the use of personal narratives in the social sciences and history*. Ithaca: Cornell University Press.
- MCLUHAN, M. (1994). *Understanding media: the extensions of man* (1st MIT Press ed). Cambridge, Mass: MIT Press.
- MEJÍA, M. (22 de Mayo). El Courret en su Oscuro Salón. Recuperado a partir de <http://www.limagris.com/ganadores-del-4-salon-nacional-de-fotografia-icpna-2014/>
- METZ, C. (1985). Photography and Fetish. *October*, 34, 81–90.
- MIRZOEFF, N. (2009). *An introduction to visual culture* (2nd ed). London ; New York: Routledge.
- MITCHELL, W. J. (1992). *The reconfigured eye: visual truth in the post-photographic era*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- MOFFITT, J. F. (2003). *Alchemist of the avant-garde: the case of Marcel Duchamp*. Albany: State University of New York Press.
- MOHOLY-NAGY, L. (1987). *Painting, photography, film*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- MONTALBETTI, M. (1980). Sobre fotografía Peruana Actual. Posibilidades de superar una depresión. *Hueso Húmero*, 5/6, 90–97.
- MORPHY, H. (1992). From Dull to Brilliant: The Aesthetics of Spiritual Power among the Yolngu. En *Anthropology, art, and aesthetics*. Oxford; New York: Clarendon Press ; Oxford University Press.
- MORPHY, H. (1994). The anthropology of art. En *Companion encyclopedia of anthropology*. London; New York: Routledge. Recuperado a partir de <http://site.ebrary.com/id/10058277>
- MORPHY, H. (1996). Aesthetics Is a Cross-Cultural Category: For the Motion. En T. Ingold (Ed.), *Key debates in anthropology* (pp. 249–243). London ; New York: Routledge.
- MORPHY, H. (1992). Aesthetics in a cross-cultural perspective: some reflections on Native American basketry. *Journal of the Anthropological Society of Oxford*, 23, 1–16.
- MORPHY, H. (2005). The aesthetics of communication and the communication of cultural aesthetics. *Visual Anthropology Review*, 21(1 y 2), 63 – 79.
- MORPHY, H., (1994). The anthropology of art. En *Companion encyclopedia of anthropology* (pp. 648–685). London [u.a.: Routledge. Recuperado a partir de <http://www.sub.uniamburg.de/ebook/ebook.php?act=b&cid=2277>
- MUSEO DE ARTE DE LIMA. (s. f.). Colección: Billy Hare [Sitio Web]. Recuperado 13 de octubre de 2015, a partir de <http://www.gluciadelapunte.com/artistas/artistaview.php?cod=39>
- NARANJO, J. (Ed.). (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845 - 2006)* (1ra ed.). Barcelona: Gustavo Gil.

- OCHS, E., & CAPPS, L. (2001). *Living narrative: creating lives in everyday storytelling*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press.
- O'NEILL, P., & WILSON, M. (2010). *Curating and the educational turn*. London; Amsterdam: Open Editions ; De Appel.
- PICAUDÉ, V., & ARBAÏZAR, P. (2004). *La confusión de los géneros en fotografía*. (C. Zelich, Trad.). Barcelona: Gustavo Gili.
- PICAZO, G., RIBALTA, J., & PHILLIPS, C. (2003). El tribunal de la fotografía. En *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo* (pp. 53–95). Barcelona: Gustavo Gili.
- PINK, S. (2011). Sensory digital photography: re-thinking “moving” and the image. *Visual Studies*, 26(1), 4–13. <http://doi.org/10.1080/1472586X.2011.548484>
- PINK, S. (2015). *Doing sensory ethnography* (Second edition). London ; Thousand Oaks, California: Sage Publications.
- PLANAS, E. (2014, mayo 30). Polémica por premio del Salón del ICPNA a esta fotografía. *El Comercio*. Lima.
- POOLE, D. (2000). *Visión, raza y modernidad. Una introducción al mundo andino de imágenes*. Sur Casa de estudios del Socialismo.
- Quijano, R. (2013). Notas incompletas sobre el sitio de la fotografía peruana. En *Arte contemporáneo. Colección museo de arte de lima* (pp. 47 – 61). MALI.
- RANCIÈRE, J. (2011). *El malestar en la estética*. Capital Intelectual S A.
- RANCIÈRE, J. (2012). *El malestar en la estética*. Madrid: Clave Intelectual.
- RANCIÈRE, J. (2013). *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art*. London ; New York: Verso Books.
- RITCHIN, F. (2009). *After photography* (1st ed). New York: W.W. Norton.
- ROSLER, M. (2004). Image Simulations, Computer Manipulations: Some Considerations. En *Decoys and disruptions: selected writings, 1975-2001* (p. 259). Cambridge, Mass: MIT Press in association with International Center of Photography, New York.
- RUTSKY, R. L. (1999). *High technē: art and technology from the machine aesthetic to the posthuman*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Schneider, A., & Wright, C. (Eds.). (2006). *Contemporary art and anthropology* (English ed). Oxford, UK: Berg.
- SCHNEIDER, A., & WRIGHT, C. (Eds.). (2010a). *Between art and anthropology: contemporary ethnographic practice* (English ed). Oxford ; New York: Berg Publishers.
- SCHNEIDER, A., & WRIGHT, C. (Eds.). (2010b). *Between art and anthropology: contemporary ethnographic practice* (English ed). Oxford ; New York: Berg Publishers.

- SCHNEIDER, A., & WRIGHT, C. (Eds.). (2013). *Anthropology and art practice*. New York: Bloomsbury Academic.
- SEKULA, A. (1984). *Photography against the grain: essays and photo works, 1973-1983*. Halifax, N.S., Canada: Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- SHAPLEY, G. (2011). After the artefact: post-digital photography in our post-media era. *Journal of Visual Art Practice*, 10(1), 5–20.
- SHIMAMURA, A. P., & PALMER, S. E. (Eds.). (2011). *Aesthetic science: connecting minds, brains, and experience*. Oxford: Oxford University Press.
- SHORE, R. (2014). *Post-Photography: the artist with the camera*. London: Laurence King.
- SMITH, T. (2012). *Thinking contemporary curating* (1st ed). New York, NY: Independent Curators International ICI.
- SNYDER, J. (1980). Picturing Vision. *Critical Inquiry*, 6(3), 499–526.
- SONTAG, S. (1980). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- SZARKOWSKI, J. (2007). *The photographer's eye*. New York: Museum of Modern Art.
- TATARKIEWICZ, W. (1980). *A History of Six Ideas an Essay in Aesthetics*. Dordrecht: Springer Netherlands. Recuperado a partir de <http://dx.doi.org/10.1007/978-94-009-8805-7>
- TAYLOR, L. (1998). Visual Anthropology is Dead, Long Live Visual Anthropology! *American Anthropologist*, 100(2), 534 – 537.
- TRIVELLI, C. (2014, septiembre 16). Entrevista a profundidad [Audio].
- VAN DER BRAEMBUSSCHE, A., KIMMERLE, H., & NOTE, N. (2009). Intercultural Aesthetics: An Introduction. En *Intercultural aesthetics: a worldview perspective* (pp. 1–10). Dordrecht ; London: Springer.
- VAN MAANEN, H. (2009a). How Aesthetic Values Become Contextualized. En *How to study art worlds: on the societal functioning of aesthetic values*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- VAN MAANEN, H. (2009b). *How to study art worlds: on the societal functioning of aesthetic values*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- VELÁSQUEZ, S. (2012). *Soy como deseo ser: el retrato iluminado en el Perú: ilusión, representación, vidas imaginadas y estética popular contemporánea* (Tesis de Maestría en Antropología Visual). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.
- VILLACORTA, J. (2014, mayo 4). En el Perú no hay un orgullo por el patrimonio fotográfico, hay un orgullo por los nombres. Recuperado a partir de <https://redaccion.lamula.pe/2014/04/05/en-el-peru-no-hay-un-orgullo-por-el-patrimonio-fotografico-hay-un-orgullo-por-los-nombres/alonsoalmenara/>

WARNER MARIEN, M. (2011). *Photography: a cultural history* (3rd ed). Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall.

WELLS, L. (Ed.). (2009). *The photography reader* (Reprint). London: Routledge.

WHITE, M. (2003). El ojo y la mente de la cámara (1952). En *Estética fotográfica: una selección de textos* (p. 237). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

