

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría de Investigación en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

Re-escribir la imagen fotográfica

La práctica documental como enunciado social y político desde tres aproximaciones a la fotografía peruana

Nelly Guadalupe Ramos Taquire

Tutor: Alex Schlenker

Quito, 2025

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional		
	Reconocimiento de créditos de la obra No comercial Sin obras derivadas	
Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia		

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Nelly Guadalupe Ramos Taquire, autora de la tesis intitulada “Re-escribir la imagen fotográfica: La práctica documental como enunciado social y político desde tres aproximaciones a la fotografía peruana”, mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

27 de enero de 2025

Firma: _____

Resumen

La presente investigación tiene como objetivo analizar desde una mirada crítica la transformación de la práctica documental en la fotografía peruana; y cuestionar la noción de “documento” como registro directo. Para esto, se abordan los campos de la imagen, la visualidad y el sistema de representación en el que se ha establecido la práctica fotográfica.

Esta revisión se da desde tres aproximaciones a la fotografía peruana. En primer lugar, a partir de algunas fotografías producidas entre el siglo XIX y XX, con enfoque en las condiciones sociales de la imagen, se analiza la función documental de la fotografía durante la época de “modernización” y “civilización” colonial del territorio andino. En segundo lugar, se pone atención en los usos y posibilidades del dispositivo fotográfico con las fotografías de Willy Retto tomadas durante la masacre de Uchuraccay en 1983, y con la serie documental *Uchuraccay* de Franz Krajnik. Finalmente, con las series *Historia* de Flavia Gandolfo y *Discurso* de Luz María Bedoya, se describe la posibilidad de “volver a escribir” la imagen fotográfica, bajo un enfoque discursivo diferente.

Lo documental se resignifica como una práctica que renueva su nivel indicial desde la implicación del cuerpo en la realidad, y como un enunciado de carácter social político.

Palabras clave: representación, fotografía, documental, artes visuales, escritura, cuerpo, pensamiento

A la memoria de mis padres María Elena y Juan Paulino, escribo siempre para ellos.

Agradecimientos

A mi hermano Víctor, por el apoyo al comenzar la maestría.

A Alex Schlenker, por su acompañamiento y confianza en esta tesis.

A Alicia Ortega, por ayudarme a descubrir un campo académico diferente y por permitirme confiar en mi escritura.

A mis amigas, por sus palabras de aliento constantes.

A Nala, mi compañera de viajes.

A la ciudad de Quito y los amigos ecuatorianos, por acogerme con tanto cariño.

Tabla de contenidos

Figuras	13
Introducción.....	15
Capítulo primero Variaciones en torno a lo documental	21
1. La función documental	21
2. Modernidad y tradición en la fotografía	24
3. Un esteticismo emergente.....	36
Capítulo segundo Usos del dispositivo fotográfico	43
1. Perder el control de la cámara	45
2. Re-tomar el control desde la distancia “correcta”	52
Capítulo tercero Re-escribir la imagen fotográfica desde la práctica documental	61
1. Las fotografías nunca son inocentes	61
2. Inscribir el cuerpo en lo social.....	64
3. Alterar el orden de los signos	74
Conclusiones.....	83
Obras citadas.....	87

Figuras

Figura 1. Fotografía del ferrocarril del sur, Ricardo Villalba, 1875.....	26
Figura 2. Fotografía de las Ruinas del templo de las vírgenes, Ricardo Villalba, 1875. 27	
Figura 3. Retratos de identificación Mina Morococha N. 7478, Sebastián Rodríguez, 1938.	30
Figura 4. Retratos de identificación Mina Morococha N. 7255, Sebastián Rodríguez, 1938	30
Figura 5. Retrato de Ubaldina Yábar, Juan Manuel Figueroa Aznar, 1908.	32
Figura 6. <i>Tipo indígena</i> , Juan Manuel Figueroa Aznar, ca. 1921.	33
Figura 7. Tarjeta de visita, Eugène Courret, siglo XIX.	34
Figura 8. Tarjeta de visita, Eugène Courret, siglo XIX.	35
Figura 9. <i>The Steerage</i> (El entrepuesto), Alfred Stieglitz, 1907.	38
Figura 10. <i>Inmigrants Going Down Gangplank</i> , Lewis Hine, 1905.	38
Figura 11. <i>El gigante de Paruro</i> , Martín Chambi, 1929.	39
Figura 12. Retrato de la Señora Montes, Casa Montes, Cuzco, Martín Chambi, 1924..	40
Figura 13. Política y estética manifiesta, 2024.	42
Figura 14. La fotografía documental y los usos del dispositivo, 2024.	43
Figura 15. La imagen en la esfera visual, 2024.	44
Figura 16. Fotografía de Uchuraccay, Willy Retto, 1983.	47
Figura 17. Fotografía de Uchuraccay, Willy Retto, 1983.	47
Figura 18. Fotografía de Uchuraccay, Willy Retto, 1983.	48
Figura 19. Fotografía de Uchuraccay, Willy Retto, 1983.	48
Figura 20. Fotografía de Uchuraccay, Willy Retto, 1983.	48
Figura 21. Fotografía de Uchuraccay, Willy Retto, 1983.	49
Figura 22. Fotografía de Uchuraccay, Willy Retto, 1983.	49
Figura 23. Fotografía de Uchuraccay, Willy Retto, 1983.	49
Figura 24. Fotografía de la serie <i>Uchuraccay</i> , Franz Krajnik, 2018.	54
Figura 25. Fotografía de la serie <i>Uchuraccay</i> , Franz Krajnik, 2018.	55
Figura 26. Fotografía de la serie <i>Uchuraccay</i> , Franz Krajnik, 2018.	55
Figura 27. Fotografía de la serie <i>Uchuraccay</i> , Franz Krajnik, 2018.	57
Figura 28. Fotografía de la serie <i>Uchuraccay</i> , Franz Krajnik, 2018.	57
Figura 29. <i>Sin título</i> , de la serie <i>Los alumnos</i> , Flavia Gandolfo, 1996-1998.	65

Figura 30. <i>Sin título</i> , de la serie <i>El cuaderno de Nancy</i> , Flavia Gandolfo, 1996-1998 (2010).	66
Figura 31. Fotografía de la serie <i>Transformistas</i> , Flavia Gandolfo, 1990-1991.	67
Figura 32. <i>Sin título</i> , de la serie <i>Historia del Perú</i> , Flavia Gandolfo, 1996-1998.....	67
Figura 33. <i>El Perú</i> , Flavia Gandolfo, 1996-1998.	68
Figura 34. <i>El Perú</i> , Flavia Gandolfo, 1996-1998.	69
Figura 35. <i>El Perú</i> , Flavia Gandolfo, 1996-1998.	69
Figura 36. <i>Sin título</i> , de la serie <i>El cuaderno de Nancy</i> , Flavia Gandolfo, 1996-1998(2010).	70
Figura 37. <i>Sin título</i> , de la serie <i>El cuaderno de Nancy</i> , Flavia Gandolfo, 1996-1998(2010).	70
Figura 38. Imagen-documento, 2024.....	71
Figura 39. Escribirnos, inscribirnos, implicarnos, 2024.....	72
Figura 40. <i>Sin título</i> , de la serie <i>Las razas</i> , Flavia Gandolfo 1996-1998 (2020).	73
Figura 41. Enunciado documental, 2024.	78
Figura 42. Fotografía de la instalación de la serie <i>Discurso</i> , Luz María Bedoya, 2015. 79	
Figura 43. Fotografía de la instalación de la serie <i>Discurso</i> , Luz María Bedoya, 2015. 80	
Figura 44. Captura de pantalla, 2024.....	83
Figura 45. <i>Invencciones</i> de la serie <i>Descansar sin Culpa</i> , 2024.....	85
Figura 46. <i>Invencciones</i> de la serie <i>Descansar sin Culpa</i> , 2024.....	86
Figura 47. <i>Invencciones</i> de la serie <i>Descansar sin Culpa</i> , 2024.....	86

Introducción

La definición de la fotografía parece estar sujeta a un glosario de palabras aprendido en relación a la potencia de la imagen para dar cuenta de la realidad: documento, evidencia, huella, testimonio. Su condición indiciaria le permitió rápidamente convertirse en un dispositivo de poder con pretensión de totalidad con relación a su entorno inmediato; una representación sujeta al resultado indiciario de la herramienta-cámara y a la iconicidad de la imagen, una que fija o detiene fragmentos de la realidad inmediata. Lo “documental”, por lo tanto, no inicia como un género, sino como una condición o característica propia de la fotografía.

Desde sus inicios históricos, la fotografía en el Perú fue utilizada para acompañar el proyecto civilizatorio moderno en la construcción de una identidad y nación “ideal” peruana, un dispositivo colonial que, posteriormente, cuestionaría su propio sistema de representación para dar lugar a otras identidades y formas de construir una visualidad que ponga en evidencia y tense las relaciones jerárquicas de poder en relación a los cambios culturales, sociales y políticos. Sin embargo, esta inicial “deconstrucción” de los relatos visuales hegemónicos sería adoptada posteriormente como un “estilo documental”, una práctica que se posiciona entre lo real y lo artístico, sin reconocerse como uno o lo otro, sino como un anclaje desde la imagen hacia la realidad, elaborada bajo una mirada expresiva y subjetiva, desde el conocimiento técnico y el tratamiento estético fotográfico.

Es aquí donde planteo el problema que da lugar a esta investigación, puesto que la fotografía documental contemporánea se ha establecido bajo esa estructura visual donde la imagen es producida con mayor tiempo, distancia, cuidado y pensamiento sobre lo retratado; pero si bien se aleja de una “verdad oficial” narrativa, ha dejado de cuestionar su zona de representación y continúa sujeta a una imagen tradicional; un lenguaje visual que, dentro del contexto globalizado y los nuevos medios, ya no genera tensiones sobre las relaciones socio-culturales y se mantiene en la esfera de un arte formal y de una experiencia —únicamente— estética

Esta investigación surge con la intención de contribuir al campo de la cultura visual para generar un debate en torno al lugar de la fotografía en la producción contemporánea, pero también pretende abrir una zona crítica que nos invite a reflexionar

sobre el lugar de los creadores en los procesos de producción, partiendo del cuestionamiento de nuestra propia mirada.

Mi interés en desarrollar esta investigación nace durante las clases de un programa de especialización en fotografía documental, el cual cursé hace casi cinco años. Pasé del campo de las artes visuales y plásticas —donde toda forma era elaborada desde cero y desde la subjetividad completa— a un campo de la fotografía y la imagen fija; donde el resultado estaba condicionado por la cámara y las imágenes eran validadas por sus cualidades técnicas y estéticas. Lo documental, según me fue presentado, abarcaba la posibilidad de tomar un tiempo para pensar en el contenido de la imagen y en la forma de representar a los sujetos protagonistas; no había tanta presión como con el fotoperiodismo y la objetividad que este exigía, en este campo más bien se podían encontrar ambos: por un lado, el plano subjetivo del autor, y por el otro, la objetividad de la imagen para mostrar figuras reconocibles.

Muchas veces me fue mencionado que la categoría documental permitía cierta libertad expresiva, pero debía anclar (desde la imagen) al espectador en la realidad; esto último me hizo pensar en la posibilidad de imaginar un anclaje que no esté contenido en la imagen, sino en el gesto del autor —y del cuerpo— implicado en la realidad durante su proceso de investigación-creación; imaginé esta posibilidad como una “práctica documental” que podría ser aplicada no solo en el campo de la fotografía, sino en el de las artes, la cultura, o la vida misma. Implicarnos significa involucrarnos, activa y políticamente, con el entorno, con los otros, tejer voces y testimonios que se preocupan por el diálogo, por propuestas que tensionen las relaciones de poder y que den cuenta de los conflictos para activar nuevos posicionamientos críticos; alejándose de la idea de la trascendencia de las imágenes como objetos de valor, para involucrarse en una práctica con mayor carga afectiva y humana.

El objetivo de esta investigación es analizar desde una mirada crítica la transformación de la práctica documental en la visualidad y tradición fotográfica peruana para pensarla, más allá de un género y del propio campo de la fotografía, como una posibilidad reinventiva. Desde las aproximaciones a lo documental desarrolladas en esta tesis propongo, en primer lugar, desvincular a la fotografía de la objetividad con la que históricamente se la ha asociado para acercarnos a una nueva -otra- definición, que la sitúe como una posibilidad discursiva y una práctica activa social-política. En segundo lugar, propongo interrogar el control del dispositivo de la representación y el tratamiento de la imagen fotográfica, así como los medios de circulación y distribución de las

imágenes. Y, finalmente; como objetivo principal, resignificar la práctica documental, y la implicación del autor en la realidad, desde la re-escritura de la imagen fotográfica.

A lo largo de la tesis se podrá notar que la apuesta metodológica de esta investigación no se centra (o limita) en un objeto/sujeto de estudio, sino que tiene como eje principal a lo “documental” en la imagen fotográfica, y todo lo que involucra su conceptualización, categorización, institucionalización y desmantelamiento para una posible resignificación. En base a tal eje conceptual y a los objetivos planteados, seleccioné tres grupos de fotografías, producidas por distintos autores en diferentes temporalidades y territorios del Perú; las cuales sostienen las teorías planteadas en cada capítulo y se van articulando al ser leídas desde el enfoque de esta propuesta.

La selección de fotografías -aunque diversa- no fue al azar, pero sí fue una especie de ejercicio de rompecabezas para encajar las imágenes y los autores como piezas dentro del marco conceptual; trabajar con esta cantidad de imágenes puede parecer un riesgo, pero es al mismo tiempo una apuesta, permitiéndome tejer conexiones donde antes no las encontraba. De esta manera, la teoría no se detiene en un solo caso de estudio, sino que es un punto de partida hacia otros escenarios, prácticas y nuevas imágenes; una investigación que seguirá extendiéndose.

En el primer capítulo, planteo una breve revisión histórica de los inicios de la práctica documental en la fotografía peruana; desde un acercamiento a las primeras definiciones en torno a lo documental y a su categorización institucional en el campo de la fotografía, primero como una característica propia de la imagen fotográfica, para posteriormente considerarse como un estilo o género fotográfico. En este apartado se analizan fotografías producidas durante el siglo XIX e inicios del siglo XX por autores del territorio andino, como Sebastián Rodríguez, Juan Manuel Figueroa Aznar y Martín Chambi. Este primer análisis da cuenta de lo documental como parte de una tradición vinculada a la modernidad y a la importancia de la imagen fotográfica para validar relatos históricos que mantenían vigente el poder colonial, así como la jerarquización social, cultural y racial. Es en esta misma época donde algunas fotografías pueden ser consideradas manifestaciones de ruptura con ese orden visual, pero en lugar de ser tomadas como modelos disruptivos, serán establecidas como estilos referentes; modelos de representación que priorizan lo estético sobre lo político, bajo la idea de una falsa armonía y una trascendencia de la imagen que es imaginaria (Sekula 2004,36).

En el segundo capítulo, a partir del planteamiento inicial sobre lo documental, se analizan dos series fotográficas que tienen como eje central la representación de una

misma comunidad en un entorno de violencia. La primera serie pertenece a Willy Retto realizada antes de (o durante) su muerte en la masacre de Uchuraccay ocurrida en 1983; y que fue publicada en *Yuyanapaq; Para recordar* (2003); y la segunda serie titulada *Uchuraccay* (2018) fue realizada por Franz Krajnik veinte años después del periodo de violencia y de la masacre donde fue asesinado Willy Retto. La selección de estas dos series, más allá de su temporalidad y el entorno de violencia, analiza el uso-control del dispositivo fotográfico como un gesto que condiciona la representación y el tratamiento de las imágenes. En el primer caso las imágenes son producidas a partir de la pérdida del control del dispositivo frente a la realidad que atraviesa el cuerpo, mientras que en el segundo caso la representación surge desde el control y la comodidad completa para elaborar las imágenes. Aquí, se propone (re)pensar lo documental como una acción que se manifiesta cuando se pierde el control del dispositivo, de la imagen y de la evidencia, para dar lugar a la especulación, a la formulación de varias “verdades” en torno a un mismo conflicto social y político.

En el tercer capítulo, se describe la aproximación a una forma de “re-escritura” de la imagen documental desde su potencial como documento social; como una *imagen-documento*, un instrumento crítico que se separa del registro documental tradicional directo que representa Otros cuerpos y se desplaza hacia una reflexión propia, usando el dispositivo para cuestionar su mecanismo. Para esto, se analizan el proyecto fotográfico *Historia* (1996-1998) de Flavia Gandolfo y la serie *Discurso* (2015) de Luz María Bedoya. En el primer caso desde la inscripción y la implicación en la realidad, donde el gesto y el uso de la fotografía como (otra) imagen-documento es un medio para pensar desde el diálogo crítico el poder que configura a las imágenes. Y en el segundo caso, desde un juego comunicacional, alterando el orden y la definición de los signos, las imágenes permiten cuestionar las categorías institucionales que validan las imágenes fotográficas, problematizando la relevancia de las cualidades técnicas de una práctica cada vez más obsoleta.

En el tiempo presente, se requiere de otras narrativas para poder seguir interviniendo en las piezas estructurales de los sistemas de poder que configuran nuestro entorno social y político, para esto, es necesario intervenir también en el sistema de la visualidad y en las formas “correctas” de construir relatos desde la imagen. La imagen fotográfica necesita volver a escribirse, volver a configurarse; pensarla como un nuevo documento es abrir una posibilidad de implicarnos como autores en la realidad que

sostiene nuestro discurso. Nuestro lugar de enunciación y nuestro posicionamiento político también son prácticas culturales.

Capítulo primero

Variaciones en torno a lo documental

La verdad social es algo más que un estilo
convincente.
(Sekula 2004)

El encuentro con la fotografía, en este tiempo, ha dejado de tener exclusividad para el campo de las ciencias o de las artes, está tan inmersa en la vida diaria que es una de nuestras principales formas de comunicación. Solo entre ayer y hoy he compartido alrededor de seis fotografías en una de mis redes sociales, esta información no durará más de veinticuatro horas, y ese es el tiempo que tienen mis contactos para saber “quien soy” y lo que hago, razón por lo cual “debo” seguir alimentando constantemente mi perfil. Voy dando cuenta de partes de mi realidad, o de una realidad que he construido sobre mí, desde una subjetividad que tiende a estetizar cada vez más esa vida diaria. Este ejemplo, uno de los usos actuales de la fotografía, parece mantener una relación con aquella tradición de la fotografía documental (la cual iré comentando a lo largo de este capítulo), donde la fotografía es considerada puramente denotativa y no hay necesidad de formular una lectura comprensiva de la imagen (Sekula 1988, 456), es decir, la misma no tiene en cuenta la dimensión cultural del entorno, así como tampoco una visión crítica del mismo.

Allan Sekula propone “reinventar el documental” como una práctica discursiva que devuelva a la fotografía esa dimensión social y política, crítica del realismo naturalista con el que comenzó, y crítica también del esteticismo que posteriormente adoptaría al querer ser reconocida como arte (2004). Me interesa ahondar a lo largo de esta investigación sobre esa posibilidad “reinventiva”, partiendo de un análisis que cuestione la tradición de la imagen fotográfica. En este primer capítulo plantearé algunas aproximaciones sobre lo documental y su transformación como función principal de la fotografía y como género artístico.

1. La función documental

La aparición de la fotografía (alrededor de 1830) significó poder capturar la realidad gracias a la “objetividad” de la cámara; la cual fijaba esas capturas/impresiones sobre soportes sensibles a la luz, obteniendo imágenes que se asemejaban —mejor que la pintura de la época— a los detalles del exterior. Por esta razón, la fotografía siempre ha

sido considerada una fuente documental, si entendemos por documental una prueba o evidencia “real”; donde la acumulación de fotografías como pruebas visuales de diferentes hechos sociales y culturales fueron la base para eventualmente articular relatos y discursos “oficiales” en relación con la historia universal: los conflictos bélicos, las conquistas de territorio, la representación de poblaciones y clases sociales, etc. En relación con el valor de la fotografía, Gisèle Freund sostiene: “su poder para reproducir con exactitud la realidad exterior —poder inherente a su técnica— la dota de un carácter documental y la presenta como el procedimiento para reproducir la vida social de la forma más fiel e imparcial” (Freund 2017, 10).

¿Es posible que la fotografía documental haya cumplido esa función fiel e imparcial de la realidad? ¿no fue acaso una realidad manipulada por los grupos de poder para lograr sus objetivos con relación a la dominación de pueblos y territorios, donde la fotografía no fue más que un instrumento de clasificación social? Ya que, si bien la fotografía no tenía otro rol más que el de su “función informativa” y de “representación metonímica” de la realidad (Sekula 1988, 460), y estaba constituida como una fuente “imparcial” —como objeto central discursivo— de alguna manera, también tenía intereses políticos de por medio. Inicialmente la fotografía, a través del retrato fotográfico, fue utilizada como un acto simbólico para manifestar el ascenso de las clases sociales dominantes, desde el deseo de hacerse ver y de ser reconocidos en un nivel de mayor significación política y social; un privilegio que siglos anteriores solo tenía la aristocracia (a través de la pintura), luego, gracias a su desarrollo técnico y a los movimientos sociales burgueses que aspiraban a la autorrepresentación, la fotografía se democratizó; y, durante el siglo XX solo continuaría popularizándose gracias a su capacidad de reproducción y mecanización, llegando a todos los espacios y ámbitos sociales (Freund 2017, 12).

Las funciones otorgadas al medio fotográfico en relación a la “neutralidad” del discurso surgieron desde las aspiraciones ideales de la intelectualidad y élites burguesas, las cuales negaban el estado (o posibilidad) de la imagen como actor social crítico (Sekula 1988, 457); por eso, es posible que la fotografía no haya sido más que una alteración de la realidad dirigida por las clases sociales ascendentes europeas, las cuales utilizaban la imagen fotográfica como información directa y descriptiva desde ese campo visual “neutral” para asegurar la veracidad de su información y obtener validación y beneficios en los poderes del estado. “La lente, ese ojo supuestamente imparcial, permite todas las deformaciones posibles de la realidad” (Freund 2017, 10) donde la fotografía más allá del

acto de creación, fue un medio eficaz para moldear las ideas y afectar en el comportamiento (10).

Quiero regresar entonces a lo establecido en relación con lo que puede ser considerado *documental*, que —como he ido comentando— no inicia como un género, sino como una acción o condición propia de la imagen fotográfica que le otorga veracidad; un valor de verdad que con el tiempo ha sido cuestionado por fotógrafos y teóricos del arte y la fotografía, pero sobre el cual es necesario volver a reflexionar y ver si realmente hemos logrado desvincularnos (o no) de ese valor. Sekula considera que esta comprensión inicial de la fotografía como re-presentación de la naturaleza o copia inmediata del mundo real fue una necesidad burguesa que se basa en un “mito” sobre la verdad de la fotografía:

la noción cuasi formalista de que la fotografía deriva sus propiedades semánticas de las condiciones que residen dentro de la imagen misma. Pero si aceptamos la premisa fundamental de que la información es el resultado de una relación determinada culturalmente, entonces ya no podemos atribuir un significado intrínseco o universal a la imagen fotográfica. (Sekula 1988, 454)

Esta propuesta del autor se sitúa con relación a los niveles de significación propuestos por Barthes, donde la connotación es un significado determinado por las relaciones culturales y la denotación —única supuesta posibilidad de la fotografía— es evidente y descriptiva, desprovista de un significado determinado culturalmente. Sekula, sin embargo, sugiere que cualquier encuentro que sea significativo con una fotografía debe ocurrir en un nivel de connotación; puesto que el nivel de pura denotación eleva la fotografía a un estado de documento legal y testimonio, generando un aura “mítica” neutral en torno a la imagen; un discurso fotográfico debería ser más bien un sistema dentro del cual la cultura aprovecha la fotografía para diversas tareas de representación (1988, 455). Según el autor, tal nivel denotativo, donde la imagen es pura iconicidad o indicialidad, no tiene lugar en el campo de la significación producida a través del diálogo; ya que, si la fotografía es por sí misma un significado, deja de lado cualquier posibilidad de intercambio especulativo. Pero es así que, por ejemplo, originalmente la fotografía se introdujo en los territorios colonizados, como un instrumento de poder en torno a la “verdad” social y usado como principal dispositivo del proyecto de modernidad civilizatoria, donde funcionó como mecanismo de representación científica y herramienta de clasificación social.

La fotografía fue adquiriendo diferentes usos y formas de producción gracias a su estatus semántico como “objetos fetiche y documentos” (460), y gracias a la posibilidad de su reproducción masiva. Si, por un lado, ya tenía el poder informativo antes mencionado, por otro lado, iría desarrollando un carácter de expresividad afectiva, ya que —como comentaré más adelante— para poder desvincularse de ese “único” carácter denotativo era necesario buscar maneras de convertirse en un “arte elevado”. Aunque esa pretensión le podría haber costado alejarse de una posible acción social crítica y la habría situado (hasta el presente) en la zona de una esteticidad emergente. Sekula también sugiere que toda comunicación fotográfica se encuentra en el medio de condiciones binarias, desde un “mito simbolista” hasta otro “mito realista”:

Las oposiciones entre estos dos polos son las siguientes: fotógrafo como observador vs. fotógrafo como testigo, fotografía como expresión vs. fotografía como reportaje, teorías de la imaginación (y verdad interior) vs. teorías de una verdad empírica, valor afectivo vs. valor informativo, y finalmente, significación metafórica vs. significación metonímica. (1988, 472)

Una fallida reinención del documental en la fotografía podría ser lo que ahora se conoce como “estilo documental”, que es —en cierto modo— parte de ese binarismo, ya que para “desmitificar” el realismo y la objetividad de la cámara se contrapone un simbolismo cargado de expresividad desde el conocimiento estético, es decir un punto de vista subjetivo que niega la pura denotación y la descripción imparcial de la realidad. La información que contiene la imagen deja de ser una prueba legal para hacer aparecer la figura del autor y su manipulación del discurso, donde se reconoce dicho lado expresivo, pero las formas no pueden tornarse irreconocibles completamente, sino que siempre deben sugerir fragmentos de la realidad. En cualquiera de los casos, entre estar en uno de los polos o estar en el medio, se sigue estando lejos de lo que Sekula propone como una auténtica “reinención documental”, una que sugiere abandonar la neutralidad informativa de la imagen, pero también la de una metáfora expresiva completamente estética y banal del entorno social.

2. Modernidad y tradición en la fotografía

El uso de la fotografía como un instrumento de poder (herramienta o dispositivo tecnológico de la modernidad) no se instaura únicamente gracias a su carácter de reproducción mimética de la realidad, es gracias también al sistema de poder colonial-

hegemónico donde esta se desarrolla, sistema que le otorga ese valor informativo y la considera una fuente de “veracidad”, donde el objetivo principal es la validación y clasificación de identidades sociales y culturales. Un estamento con pretensión de verdad.

Hay dos ámbitos en los que inicialmente la imagen fotográfica tuvo lugar, por un lado, en las representaciones y retratos de las élites burguesas, y por otro, en el campo científicista y comercial. Haré mención de algunas de las imágenes producidas durante esta época que reflejan lo que considero como un antecedente de esa otra-forma de pensar el documental (propuesta de esta investigación), fotografías que “fisuran” el sistema visual totalizante y se acercan a una práctica documental que cuestiona la evidencia descriptiva narrada desde el poder hegemónico.

La fotografía llega al territorio peruano en el siglo XIX, y a los andes peruanos alrededor de 1840 —bajo un legado colonial— con intenciones comerciales y tradiciones visuales que dominaban sobre la vida intelectual y cultural; el acto fotográfico estaba regido por sistemas de poder de orden civilizatorio, principalmente por comisiones de proyectos de exploración científica y explotación capitalista, condicionando las primeras representaciones a la dimensión del discurso de las ciencias naturales (Majluf 2013, 3). La fotografía, por lo tanto, era un símbolo de progreso, encargada de registrar las transformaciones en el espacio y la transición a la “civilización” moderna; fue utilizada como un instrumento de poder para “la clasificación y jerarquización de todos los pueblos y continentes y sus experiencias históricas; la naturalización, tanto de las relaciones sociales como de la naturaleza humana de la sociedad liberal capitalista” (Giraud y Arenas 2004, 130). Si, por un lado, esta clasificación y jerarquización eran propias de la geografía como disciplina encargada de operar sobre el paisaje natural y cultural, por otro lado, la antropología física sería la encargada de diseñar taxonomías basadas en categorías raciales (132). Ambas disciplinas acompañarían al proyecto de modernidad y el ideal de progreso civilizatorio que regía sobre el territorio peruano andino; donde el medio fotográfico se convertiría en el principal método científico para describir la diferenciación (jerárquica) cultural y racial.

Natalia Majluf en “Rastros de un paisaje ausente” (2013) hace mención de un fotógrafo que me parece importante traer aquí, se trata de Ricardo Villalba¹ (activo entre

¹ “Villalba trabajó en La Paz y Oruro, así como también en Arequipa y el Sur del Perú en la década de 1870, es probablemente el más interesante de los fotógrafos activos en la región andina en el siglo XIX. Sus fotografías del ferrocarril del sur se conocen principalmente a través de un álbum con cien imágenes que perteneció a la colección de ENAFER (Empresa Nacional de Ferrocarriles del Perú)” (Majluf 2013, 6-7).

1860-1880) quien estuvo encargado de retratar el proceso de construcción del Ferrocarril del Sur que iba de la ciudad de Moliendo a Puno. En las fotografías de Villalba, Majluf encuentra diferencias en los protagonistas que aparecen (y la forma en que lo hacen) en comparación con las imágenes tradicionales de este periodo, las cuales tenían la única intención de registrar (“documentar” en un sentido descriptivo) el progreso del territorio y el camino hacia la “civilización”. Era extraño ver personas en este tipo de fotografías, a veces podían aparecer retratados el empresario o el explorador; pero en el caso de los indígenas, estos solo podían ser retratados como tipos etnográficos, aislados del paisaje y de cualquier otro contexto. Su presencia era vista como “un impedimento del progreso, como la causa del fracaso industrial y capitalista del Perú” (2013, 8). Esta figura del “otro”, quien estaba obligado al proceso de modernización, en este nivel de visualidad, siempre era ocultado, era necesario y más importante que las imágenes evidencien la construcción del espacio que les daría una nueva identidad “civilizada” y más parecida a la imagen del europeo (Dussel 2000, 35).

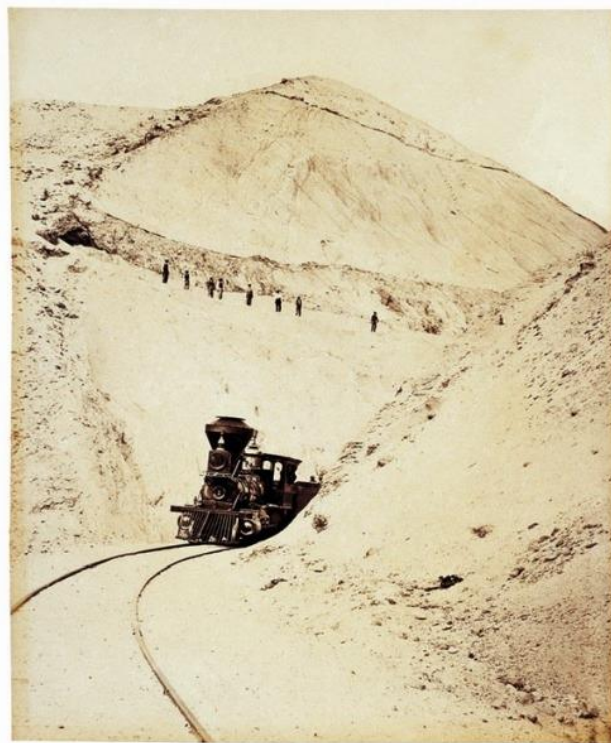


Figura 1. Fotografía del ferrocarril del sur, Ricardo Villalba, 1875.
Fuente: Los grandes fotógrafos (sitio web)

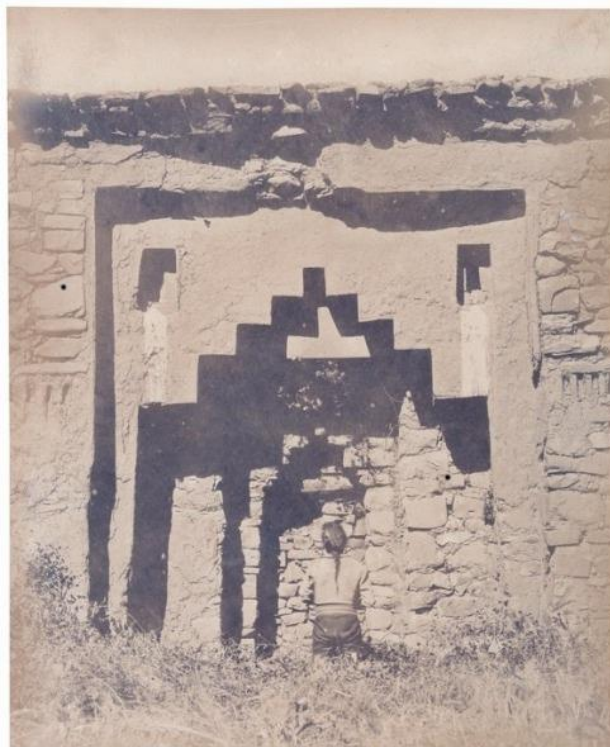


Figura 2. Fotografía de las Ruinas del templo de las vírgenes, Ricardo Villalba, 1875.
Fuente: Los grandes fotógrafos (sitio web)

En las fotografías de Villalba aparecen algunas “fisuras” de ese orden visual colonial, en una de ellas (ver figura 1) se puede observar la representación del tren como símbolo de modernidad y civilización, pero en el fondo también aparecen (y tal vez con mayor protagonismo junto al paisaje) personajes andinos desplazándose; evidenciando “la oposición entre tradición y modernidad” (Majluf 2013, 7). Este gesto genera una “ruptura” con la visualidad en tanto *documento* del progreso; produce tensiones sobre la forma en la que se está construyendo la idea de nación y de lo andino, porque se hace visible al indígena; en otras fotografías los personajes también son invitados a posar frente a la cámara, desde el escenario del paisaje dominado; estas fotografías seguramente no fueron parte del encargo del fotógrafo, pero se convierten en otro tipo de *documentos*. Esta acción, para mí, devela lo que anteriormente comentaba en relación al carácter denotativo de la fotografía —cuestionado por Allan Sekula— que pretende situarla en un contexto de neutralidad y de mensaje directo, aunque el encuentro significativo con la fotografía siempre ocurra en un nivel de connotación (1988, 455). En este encuentro significativo, el contexto cultural determina la lectura de la imagen y las relaciones (y tensiones) sociales alrededor de ella, tal como sucede con el caso de las fotografías de Villalba, que se atreven (intencionalmente o no) a irrumpir en ese ideal visual “documental” donde el documento solo puede considerarse un registro testimonial. Aquí

tal vez aparece o se insinúa ligeramente un carácter documental distinto, donde la imagen ha dejado de ser una prueba para tener un carácter político que permite cuestionar la forma con la que se registraba el entorno natural. Sin embargo, este primer antecedente de este *gesto documental* se queda en las filtraciones de los personajes y el atrevimiento del fotógrafo para realizar tomas diferentes y darle cierto protagonismo a los habitantes y su relación con el entorno; pero todavía no es clara la intención de reconocerse en y junto a esos “otros”, son tensiones que se pueden interpretar de la imagen fotográfica, pero al no haber sido producidas desde una intencionalidad crítica del autor, también podrían pasar como simples registros etnográficos.

Este registro etnográfico de la modernidad buscaba retratar una imagen del “otro” para la ciencia, muy distinto al retrato fotográfico burgués (Giraud y Arenas 2004, 139), el cual según la investigación de Giselle Freund: “se corresponde con una fase particular de la evolución social: el ascenso de amplias capas de la sociedad a un nivel mayor de significación política y social” (2017, 12), donde los miembros de las clases sociales ascendientes usaban el retrato fotográfico como acto simbólico de este hecho, una imagen de sí mismos elaborada para ellos mismos y para todos los demás. Pero, si bien los inicios de la fotografía se dan de esta manera, posteriormente el ingreso de la fotografía a la vida pública —gracias a su nivel de reproducción masiva y desarrollo tecnológico— sería también una estrategia de las élites intelectuales burguesas para hacer crecer el ideal liberal de desarrollo a las clases subordinadas. Un lugar al que todos debían aspirar. Freund comenta que fue la clase dominante quien adoptó la fotografía en un inicio para que, poco a poco, esta fuera descendiendo a la burguesía media y pequeña a medida que aumentaba su importancia (21).

Lo que define al espíritu liberal es la fe en la posibilidad de desarrollo intelectual y moral del ser humano. La fe en el progreso encierra un esfuerzo por asimilar y profundizar lo concreto [...]. Por su posición política, aún mal cristalizada, esa parte de la burguesía intelectual [...] resultó ser la más receptiva y dispuesta a emprender cualquier tipo de reforma, cualquier búsqueda que favoreciera los objetivos espirituales y científicos de la época, y también la más apta para medir las posibilidades de futuro de las nuevas empresas. Por consiguiente, no debe asombrarnos demasiado que fuera ahí donde naciera precisamente la idea de proponer al Estado que adquiriera el invento de la fotografía y que la diera a conocer oficialmente al público. (Freund 2017, 23)

Sin embargo, aunque dicho sistema de representación haya logrado estar al alcance de otros grupos sociales, el acceso a este sistema siempre estuvo bajo control de las clases sociales más altas; al ser la mayoría de fotógrafos parte de las élites y de grupos de intelectuales. Tal situación se refleja también en el caso de los primeros fotógrafos

peruanos, quienes aprendieron su oficio y conocimiento fotográfico gracias a que su estatus social e intelectual les permitió relacionarse con otros maestros de la fotografía, dueños de diversos estudios fotográficos de origen —y tradición— europeo y norteamericano.

En relación al uso del retrato fotográfico como una forma de control social, Majluf realiza una aproximación histórica —que data del primer siglo de la fotografía en el Perú— sobre la relación de la fotografía con el registro criminal de la época; en su investigación menciona que la ampliación del concepto del retrato más allá del reconocimiento y prestigio social surge a partir de la reproducción masiva de las copias fotográficas (en papel) en el mercado; lo cual permitió experimentar y buscar nuevas aplicaciones prácticas de la fotografía, siendo una de ellas el registro taxonómico (2001, 57). Dicho sistema de clasificación tiene sus orígenes en Europa, ya que el primer servicio fotográfico policial fue creado en Francia en 1872 y utilizaba la descripción antropométrica junto al registro fotográfico, donde el uso de la fotografía tuvo dos propósitos: el primero, la identificación del delincuente en todos sus aspectos psicofísicos y el segundo, la descripción preventiva del tipo del criminal (Giraud y Arenas 2004, 138). Aunque durante el primer siglo de la fotografía en el Perú, investigado por Majluf, no había todavía una aplicación sistemática del registro fotográfico como aparato de control social, posteriormente en el siglo XX —y hasta la actualidad— la imagen fotográfica sí lograría cumplir esa función, donde la idea de lo documental descriptivo se refuerza aún más, ya que constituiría no solo la evidencia del estatus social y el poder tener acceso a una representación, sino que la representación comenzaría a estar sujeta a la identificación, clasificación y control de los cuerpos y grupos sociales, una representación que, en forma de una tipología visual, se erige sobre una “verdad” más generalizada sobre los rasgos identitarios y da lugar a su jerarquización.

Un ejemplo de la fotografía documental como inicial aparato de control social podría evidenciarse en los retratos realizados por Sebastián Rodríguez (Huancayo, 1896 - Morococha, 1968) por encargo de la compañía norteamericana “Cerro de Pasco Cooper Corporation”, como registro de los trabajadores mineros en el momento de su ingreso a la empresa (ver figuras 3 y 4). Estos retratos tenían una particular característica, que era una numeración clasificatoria en la parte superior de la imagen, bajo la intención de una evidente forma de control estatal y laboral, y que tal vez podría ser comparada con el esquema de clasificación de las fotografías antropométricas del siglo anterior, usadas en los indígenas con fines etnográficos, taxonómicos y raciales.

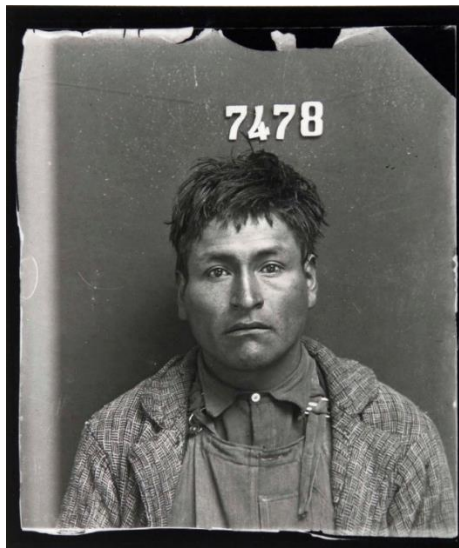


Figura 3. Retratos de identificación Mina Morococha N. 7478, Sebastián Rodríguez, 1938.
Fuente: Archivo Museo de Arte de Lima



Figura 4. Retratos de identificación Mina Morococha N. 7255, Sebastián Rodríguez, 1938
Fuente: Archivo Museo de Arte de Lima

En los retratos fotografiados por Rodríguez,² se puede observar que la representación de los mineros no solo está atravesada por una cuestión jerárquica racial, sino que también es parte de una forma de identificación de los cuerpos de trabajo de producción capitalista, evidenciada en su numeración clasificatoria. El registro fotográfico termina siendo parte de este mecanismo de control social y también de la productividad (explotación laboral) en el contexto minero. La representación, por lo tanto,

² El fotógrafo, además de trabajar para la empresa “Cerro de Pasco Cooper Corporation” y elaborar esta serie de retratos, también tuvo una amplia producción independiente de fotografías en exteriores y en estudio, retratando a los habitantes de este territorio minero en otros momentos de su vida diaria.

se inclinó hacia una clasificación taxonómica —no cientifista— pero sí jerárquica, bajo el mencionado sistema de control e identificación. Lo documental, entonces, aquí se manifiesta bajo el ideal de veracidad en cuanto a la identidad de una persona, que es parte de un cuerpo social o de un sistema de trabajo; el retrato fotográfico comenzaría a establecer diferencias con relación a cómo se ve (y se representa) alguien que es burgués o intelectual, así como también un indígena, un trabajador o un criminal. Mientras que, por un lado, el retrato burgués está vinculado al poder económico, a la distinción y a su estatus de clase dominante; por otro lado, los retratos de indígenas y obreros son generados por la modernidad capitalista para identificar, clasificar y tener control sobre ellos.

Me es imposible no pensar en el ejemplo mencionado en relación al siglo presente, donde el aparato estatal ha logrado que ese estilo de representación (las fotografías tipo carnet) siga vigente y se haya convertido en una forma obligatoria de identificación para transitar libremente. “El estatuto privilegiado de la fotografía como forma de representación “transparente” y directa, ligada a la representación de lo específico, parecía ofrecer la seguridad que otro tipo de documento no podía dar” (Majluf 2001, 105). El documento de identidad antecede a cualquier otra forma de identificación personal. Así, la identidad, como sostiene Stuart Hall, está dentro de la representación y es constituida en parte por ella: “la noción de que la identidad está por fuera de la representación —que hay un sí mismo en cada uno de nosotros y que sólo luego se agrega el lenguaje en el cual nos describimos— es insostenible” (2010, 345); las imágenes, por lo tanto, son parte constitutiva de nuestra identidad en nuestros procesos de significación, donde las diferencias (o reconocernos diferentes) se imponen a partir de un sistema visual. Así, la práctica fotográfica ha sido utilizada por mucho tiempo para clasificar, racializar, y excluir aquellos cuerpos que no encajaban en el ideal de la modernidad y de progreso, las imágenes eran clave para validar ese proceso de transformación cultural y, al mismo tiempo, la construcción de una identidad Otra, diferente.

Ahora, para analizar también una posible respuesta (como ruptura) frente a estos sistemas de representación y de “orden” visual establecidos, me parece importante comentar las fotografías tomadas por Juan Manuel Figueroa Aznar (Ancash, 1878 – Cusco, 1951), fotógrafo –actor y pintor– que trabajó en una línea clásica de la fotografía de la época, realizando retratos en estudio y fotografías para personajes de la élite; pero que además produjo otro tipo de imágenes, las cuales fueron consideradas parte de la corriente indigenista, ya que varias de sus fotografías no encajaban en el sistema de

representación tradicional. Quiero comentar brevemente dos imágenes de su práctica fotográfica, para luego analizar la forma de esta “otra” representación –y su relación– documental.

En una fotografía como el retrato de Ubaldina Yábar (ver figura 5), se puede observar un retrato clásico de estatus social, pero en un escenario exterior “real” (es decir, no ficticio como los que se solían hacer en estudio) que podría ser una hacienda; donde la mujer protagonista refleja su identidad en la vestimenta, en su postura, y en demás atributos de su apariencia física; pero donde también es fundamental el entorno/escenario que la rodea, el cual representa la tierra que “le pertenece”. Sin embargo, la filtración de dos personajes femeninos en la parte superior derecha (y la cual me parece más resaltante en la imagen), quienes –aunque no se logran identificar bien– parecen evidenciar por su atuendo una diferencia social entre ellas y la protagonista, nuevamente la “otra” realidad se manifiesta, casi por casualidad y descuido del fotógrafo.



Figura 5. Retrato de Ubaldina Yábar, Juan Manuel Figueroa Aznar, 1908.
Fuente: WU Galería de arte

Por otro lado, la práctica de Figueroa Aznar también incorpora otro tipo de imágenes como la de *Tipo indígena* (figura 6), donde personajes indígenas son retratados en el espacio designado solo para las élites: el estudio fotográfico. Esta vez, las fotografías y los objetos –ahora sujetos– de representación (Hall 2010, 347), no aparecen por

descuido del fotógrafo; muy por el contrario, son imágenes que fueron planificadas antes de la toma, en un acto casi teatral o performático el hombre protagonista aparece posando frente a la cámara con gestos y movimientos particulares dirigidos por el fotógrafo; este tipo de retratos demandan una lectura más política y crítica de la imagen y se diferencian de los clásicos retratos familiares burgueses, intelectuales y bohemios en su cotidianeidad (más comunes de ver).



Figura 6. *Tipo indígena*, Juan Manuel Figueroa Aznar, ca. 1921.
Fuente: WU Galería de arte

Es interesante como en ambas fotografías (figuras 5 y 6) hay una diferencia del escenario o el “paisaje” detrás de ambos personajes. Por un lado, la mujer de élite está retratada en un espacio exterior, frente a la tierra que posee y sobre la cual tiene completa dominación; no solo ella, sino el grupo social al que representa y frente al que la imagen nos sitúa; por otro lado, la naturaleza artificial en el telón de fondo de la segunda fotografía aparece como reemplazo del entorno del campesino, quien más bien representa a una comunidad que había perdido el derecho de reconocerse en su propia tierra. Sin embargo, la acción de utilizar un fondo “falso”, según Natalia Majluf, sería un gesto político, una manera de traicionar o desvincularse de las cualidades “civilizadoras” mediante la fotografía, donde el reemplazo del paisaje andino no significaba negar su entorno natural, sino más bien imponerse frente a un “entorno natural civilizatorio” que era sinónimo de explotación y otras relaciones de poder y dominación (2013, 11). Una especie de palimpsesto, un texto que borra sin borrar todo, permitiendo que el “pasado borrado” emerja en las entrelíneas que escriben el presente (Martín-Barbero 2017, 54).

Pensar esta manifestación política dentro de la imagen y la aparición de personajes antes negados nos sitúa frente a una confrontación de la estructura hegemónica de representación; la representación, que inicialmente fijaba el concepto de clase y de raza, el lugar en el universo social, y la comprensión de la posición dentro del mundo en la relación jerárquica racial (Stuart Hall 2010, 342), aquí se comienza de alguna manera a dismantelar ese “mito” de verdad que sostenía el “lugar” de los cuerpos en el mundo.

El gesto *documental*, pensado de otro modo, fija la diferencia, pero reconoce la existencia del “otro”, y no pretende ocultarlo o describirlo como en las fotografías de intereses científicos y comerciales mencionadas anteriormente; aquí se juega en la construcción de su propia identidad, en la representación de sí mismo como una especie de “ficción”, a través del ingreso o irrupción de un espacio al que “no pertenece”. El relato visual cambia cuando el fotógrafo se acerca a ese entorno inmediato “otro”, hacia el propio cuerpo y no hacia un territorio (necesariamente), un cuerpo que deja de estar condicionado a una formalidad estética y a la objetualización de su presencia, como en otras fotografías de corriente indigenista o en las fotografías de tipologías humanas.



Figura 7. Tarjeta de visita, Eugène Courret, siglo XIX.
Fuente: Vintage everyday (sitio web)

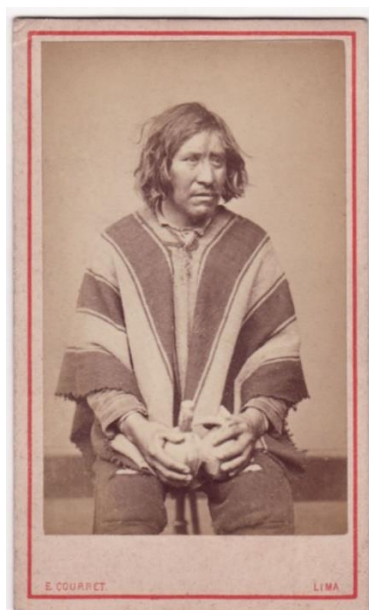


Figura 8. Tarjeta de visita, Eugène Courret, siglo XIX.
Fuente: Vintage everyday (sitio web)

Esta parte de la producción fotográfica de Figueroa Aznar se puede asociar a lo que propongo cuando sugiero repensar la definición de lo que puede ser una práctica documental, una que tiene que ver con el gesto detrás de ella y su carácter político frente a lo establecido a nivel visual, una ruptura inicial del ideal de representación verídica en torno a lo social. Aquí la imagen permite deconstruir –y alejarnos de– ese “tipo de indígena” modernista, o del “tipo de indígena” idealizado y estetizado posteriormente; aquí se performa la identidad, casi de manera sarcástica frente al retrato burgués, y no hay una preocupación formal porque no hay un control completo del dispositivo, existe más bien una libertad en la representación y en la implicación de la performatividad de la escena, tanto del fotógrafo como de los protagonistas. Deborah Poole propone lo siguiente:

Figueroa nunca desarrolló lo que podríamos llamar una "visión fotográfica" capaz de transformar la realidad de lo que la cámara grabó en el artificio de la ilusión, logrado mediante dispositivos como el encuadre, el ángulo, el enfoque, el tono y la composición. La identidad y el artificio se construyen en las fotografías de Figueroa a través de técnicas teatrales. Dispositivos y vestuario. Este interés por manipular al sujeto más que al medio de la fotografía es quizás una de las razones por las que los "reales" indios o sujetos campesinos nunca aparecen en las fotografías de Figueroa. Este indio ausente resalta las diferencias entre Figueroa y sus contemporáneos, como Martín Chambi, el único fotógrafo cusqueño en lograr reconocimiento de los historiadores de la fotografía europeos y norteamericanos. Las diferencias entre la obra de Figueroa y Chambi revelan cómo se aproximaba la fotografía por las dos corrientes divergentes del indigenismo cusqueño. (1992, 62)

Lo que sugiere la autora con indios “reales” o “auténticos” me permite realizar una conexión con lo que propongo en la siguiente parte de este capítulo, donde si bien hasta ahora lo documental era considerado una condición propia de la fotografía, con el trabajo del fotógrafo Martín Chambi (Puno, 1891-Cusco, 1973) aparece y se instaura lo que se conoce como “estilo documental” en la fotografía, y que se sostendrá de una validación artística y estética (principal crítica de esta investigación), donde la representación seguirá siendo considerada una visión “real” y directa del Otro, pero condicionada por la subjetividad y expresividad del autor; la cual ha situado a la producción fotográfica contemporánea sobre un discurso que afirma que hay una sola forma de ver, representar y comprender al otro; y que lejos de ser una crítica a la fotografía modernista, volverá a ella, pero esta vez desde un discurso estético.

3. Un esteticismo emergente

La categoría “documental”, así como la tradición fotográfica que surge en los andes peruanos, se reconocerá oficialmente —según Natalia Majluf y Jorge Villacorta— entre las décadas de 1960-1970, momento en el que comienza a cerrarse el ciclo de la fotografía andina y en el que Lima se convierte en el eje principal del desarrollo de la fotografía (1997, 15). En Lima, durante este mismo periodo, se realizaron las primeras exhibiciones fotográficas de la obra de varios fotógrafos de los andes del siglo XIX y de inicios del siglo XX, dando apertura a su difusión internacional; su obra, por lo tanto, se comenzó a exhibir en paralelo y en los mismos espacios que la fotografía limeña contemporánea (16). Esta valoración de la práctica fotográfica andina se dará bajo criterios —que regían la práctica fotográfica en Lima— vinculados a la noción de lo artístico y estético, dejando fuera lo comercial y al reportaje gráfico (16). El “documental” en la fotografía, entonces, se resignificará como una categoría bajo la cual encajarían ciertos autores, por su conocimiento fotográfico y el tratamiento estético en la representación de “lo real”.

Uno de ellos, y seguramente el más reconocido a nivel nacional e internacional, sería Martín Chambi, quien cuenta con un extenso y valioso archivo fotográfico; la producción de Chambi como fotógrafo tuvo distintas etapas, desde expediciones extranjeras, fotografías de estudio, retratos familiares, eventos locales, hasta fotografías de campesinos indígenas en una lucha reivindicativa inicial. Sin embargo, más allá de su consolidación como fotógrafo y figura importante en la lucha campesina y del

movimiento indigenista, me interesa —desde la propuesta de esta investigación— cuestionar el “legado” fotográfico que dejó en el campo de la fotografía documental, donde, casi un siglo después, sigue siendo un referente principal.

Para esto, me gustaría hacer un paréntesis y citar brevemente un caso analizado por Allan Sekula en “Sobre la invención del significado fotográfico” (1988), en el cual propone ahondar en el origen de dos fotografías documentales,³ *The Steerage* (1907) de Alfred Stieglitz y la fotografía *Inmigrants Going Down Gangplank* (1905) de Lewis Hine, y donde de manera crítica plantea que, aunque ambas imágenes sean la representación de personajes migrantes, el nivel de significado en cada una es diferente porque está atravesado por el lugar del autor y su implicación en la situación retratada en la fotografía. Por un lado, comenta que la fotografía de Stieglitz es una percepción lejana del autor con lo que observa, ya que —en las propias palabras del fotógrafo citadas por Sekula— este se reconoce diferente al percibir la existencia de dos mundos, el de “gente común” y el de gente como él: los “nuevos ricos”; reconoce un mundo del que nunca podrá ser parte, pero del que le gustaría serlo; tal percepción subjetiva es la que el fotógrafo espera de quienes observen la imagen (1988, 465); mientras que en el caso de Hine, la imagen difícilmente se reduce a lo estético, es más bien política y fue producida con fines sociológicos, los sujetos en su fotografía vuelven al papel de víctima para mostrar su dignidad aún como seres oprimidos (470), son parte de una activación política en la que el fotógrafo también estaba inmerso. Esta diferencia notada por Sekula me parece fundamental para entender el nivel al que un “estilo” condiciona la imagen, ya que su diferencia de otros estilos precisamente se basa en sus cualidades formales y en el momento de su producción prevalecen las condiciones estéticas sobre las políticas, neutralizando el discurso de la imagen hasta la completa abstracción (466). Según Sekula, la compulsión productivista del fotógrafo, en el caso de Stieglitz, se manifiesta de la siguiente manera:

su fe en el poder de la imagen es tan intensa, que niega el nivel icónico de la imagen y reclama un significado en el nivel de la abstracción. En lugar de una posible ecuación metonímica: gente común = mi alienación, tenemos la reducida, ecuación metafórica: formas = mi alienación. Finalmente, por un proceso de difusión semántica nos quedamos con la trivial y absurda afirmación: formas = sentimientos. (Sekula 1988, 466)

³ La comparación de estas dos fotografías es el eje central del ensayo de Sekula donde, al indagar en los contextos sociales e históricos de los fotógrafos, el autor propone que se puede comenzar a adquirir una comprensión del significado en relación a la intención de las imágenes (1988).



Figura 9. *The Steerage* (El entrepuente), Alfred Stieglitz, 1907.

Fuente: Galería del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



Figura 10. *Immigrants Going Down Gangplank*, Lewis Hine, 1905.

Fuente: Colección Granger

Este planteamiento me permite volver a lo que sugiero respecto al “estilo documental” en el que se sitúan las fotografías de Chambi, las “formas” de sus imágenes han sido tomadas (por los estudios del arte y la fotografía) y establecidas como una representación “correcta” sobre la figura del indígena; algo que trajo consigo también una

manera de mirar y “explorar” —sobre todo para los fotógrafos limeños— aquellos lugares donde nos reconocemos diferentes, aunque pretendiendo (y deseando) no serlo.

En el discurso colectivo que hemos construido sobre la práctica de Chambi, la representación es considerada una “auténtica” versión de lo indígena; según Deborah Poole, para Chambi “la fotografía fue concebida como un medio para registrar la existencia de lo que consideraba un indio andino histórico o *auténtico* en rápida desaparición” (1992, 62), pero sus preocupaciones documentales eran también idealizadoras, puesto que su forma de inventariar y clasificar este mundo andino “se aproximaba a las poses antropométricas desarrolladas por la Antropología francesa y enseñada en la Universidad del Cusco”, fotografías que eventualmente serían comercializadas para un público europeo y norteamericano (63).



Figura 11. *El gigante de Paruro*, Martín Chambi, 1929.
Fuente: Colección fotográfica Asociación Martín Chambi

El carácter documental de la obra de Chambi estaba posiblemente vinculado a esa noción tradicional del documento-evidencia, en este caso como registro testimonial de una comunidad indígena, a la que él mismo pertenecía. Aunque su trabajo fotográfico ha sido necesario para acompañar las manifestaciones políticas campesinas de la época y para poder tener un archivo que incluya parte de la historia y tradiciones andinas, lo documental con su trabajo parece haber sido estudiado solo por su inclusión al circuito

artístico, el cual además tuvo que ser validado fuera del Cusco, para tener alcance internacional. Si bien, idealmente, varias de sus fotografías fueron producidas bajo una intención política y crítica que le otorgaba protagonismo a la figura del “otro”, negada y jerarquizada por el poder colonial; con la incursión de su práctica como “arte” comenzaría a circular en entornos del campo visual, donde en lugar de profundizar en el aspecto político de su obra, la han idealizado como un discurso estético replicable. “La alta cultura del capitalismo tardío está sometida al régimen semántico unificador del formalismo, que neutraliza y nivela: es un sistema universalizador de lectura” (Sekula 2004, 45).



Figura 12. Retrato de la Señora Montes, Casa Montes, Cuzco, Martín Chambi, 1924.
Fuente: Colección fotográfica Asociación Martín Chambi

Parece que se hubiese optado por mantener entonces las formas que se rigen bajo la ecuación que planteaba Sekula a partir de la fotografía del fotógrafo Stieglitz; si Chambi tenía en su práctica el carácter político de Hine y la preocupación estética de Stieglitz (como equilibrio “ideal”), ha prevalecido la segunda inclinación, ya que al parecer solo es posible que la fotografía sea considerada “arte elevado” si esta se transforma en fetiche abstracto, en “forma significativa” (Sekula 1988, 469). Esta situación que planteo como problemática para los usos de la fotografía actual me parece urgente traer al debate de la práctica documental, la cual parece no haberse desvinculado de ninguna tradición, sino, por el contrario, la ha vuelto a instaurar. Y, aunque esta no se

reconozca como arte, tiene lugar en el circuito artístico y es validada por distintas instituciones gracias a sus cualidades estéticas, como lo suele hacer un arte tradicional; pero tal noción de arte privilegiado solo puede reducir la fotografía a la moda (Benjamin 1989, 80). Aunque la fotografía se desarrolla por medio de la reproducción, es importante recordar constantemente lo que dice Walter Benjamin en relación con la figura del autor, este no puede retornar como genio autónomo de la creación, es fundamental recordar que es necesario triturar su “aura” y quitarle la envoltura (formal) a cada objeto representado, lo cual puede alcanzar más bien un terreno de lo irrepetible (75).

¿Es el terreno de lo irrepetible el terreno de lo social? La implicación crítica del entorno, lejos de un formalismo, puede buscar dismantelar esa tradición fotográfica vinculada a la modernidad colonial y al capitalismo. Una tradición que va desde documentos como pruebas legales, pasando por imágenes científicas e identitarias, retratos de estatus social, hasta imágenes de espectáculo, un género que “ha contribuido mucho al espectáculo, a la excitación de la retina, al voyeurismo, al terror, la envidia y la nostalgia; y, en cambio, sólo un poco a la comprensión crítica del mundo social” (Sekula 2004, 41). Para entrar a *otro* terreno de representación es necesario *romper* con la idea de documental como una práctica que documenta lo “real”; una ilusión vinculada a nuestra condición individual, intelectual y social, una abstracción camuflada en la percepción subjetiva del hecho, y de las condiciones estéticas bajo las que se van conformando las imágenes.

Sekula (1988), nuevamente refiriéndose a las fotografías de Hine y Stieglitz (figuras 9 y 10), plantea dos situaciones a las que se enfrenta el discurso fotográfico (figura 13), según el contexto del autor y su implicación a nivel social y político en el momento del acto de la creación. Por un lado, en el caso de Hine, si hay una política manifiesta, preocupada por el carácter social y crítico del entorno donde se sitúa, la estética está implícita y la forma es el resultado de ese “acto de resistencia” (Deleuze en Didi-Huberman 2008, 40); mientras que en el caso de Stieglitz, si hay una estética manifiesta y una imagen como objeto artístico de valor, prevalecerá la forma significativa, aquella que busca comunicar de manera directa y descriptiva un hecho, como afirmando nuevamente una “verdad”; aunque haya una política implícita, esta se queda en la experiencia contemplativa. En la primera no hay información directa, se abre un diálogo especulativo sobre un hecho, y, en la segunda, se desvanece esa posibilidad.

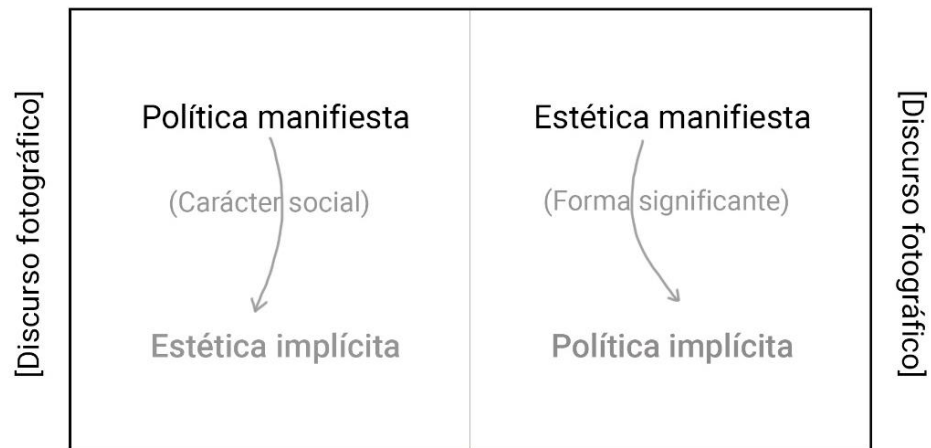


Figura 13. Política y estética manifiesta, 2024.

Elaboración propia a partir del texto "Sobre la invención del significado fotográfico" de Allan Sekula (1988).

Lejos de que ambas sean posibilidades del discurso, la producción fotográfica se ha centrado en la segunda situación como el único "método" para producir imágenes; ahora, reemplazar dicha imagen supuestamente implicada por un posicionamiento real y activo solo será posible si se prioriza —y se produce desde— el carácter social de la "política manifiesta".

Capítulo segundo

Usos del dispositivo fotográfico

En un intento por alejarse de las exigencias narrativas del fotoperiodismo, donde el fotógrafo comunica hechos o fenómenos sociales a través del objeto visual: imágenes icónicas descriptivas y semejantes a lo que representan (Villaseñor, 2015); aparece luego la figura del fotógrafo documental, quien produce imágenes desde la mirada propia — consciente de su subjetividad— con el tiempo adecuado y la “distancia correcta” hacia lo retratado (Diéguez, 2013); una representación elaborada bajo el “cuidado” necesario, pero que al mismo tiempo puede distanciarse de la posibilidad de generar un conflicto real para seguir en la esfera de lo formal. Si bien, en este contexto, la mirada personal suele ser más importante que la “objetividad” del fotoperiodismo, no se exploran otras materialidades ni se cuestiona la imagen (o la representación misma) por temor a convertirse en algo más “artístico”.

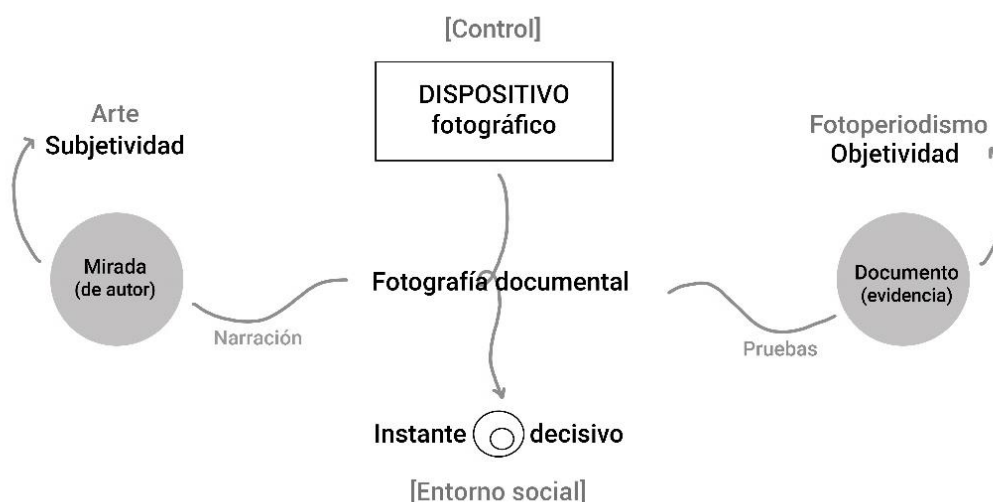


Figura 14. La fotografía documental y los usos del dispositivo, 2024.
Fuente y elaboración propias.

En la era de proliferación de las imágenes,⁴ frente a la cantidad de información visual que estamos consumiendo, y en medio de una “crisis” de los usos significativos de

⁴ A nivel mundial, capturamos 5.300 millones de fotografías al día, o 61.400 por segundo. Existen aproximadamente 14,3 billones de fotografías. Los teléfonos inteligentes representarán el 94% de todas las fotografías tomadas en 2024. Ver: Broz 2024, <https://photutorial.com/photos-statistics/>

la fotografía contemporánea, me interesa pensar qué lugar tiene la representación del entorno en la práctica documental, y también pensar en su vigencia. Las imágenes, condicionadas por el uso y el control del dispositivo fotográfico, se limitan a su condición indiciaria y a versiones estetizadas del entorno; todavía se explora formalmente con las luces y el encuadre, con la composición y la profundidad de campo, tomando como referencia la fotografía documental más tradicional, donde la imagen no es más que una descripción del entorno con una buena composición. Por lo cual, es importante abrir las distintas posibilidades de interrogar el dispositivo de la representación, así como los medios de circulación de las imágenes, ya que “las actitudes y pensamientos son las que dictan el empleo de ese dispositivo de representación” (Durand 2012, 66).

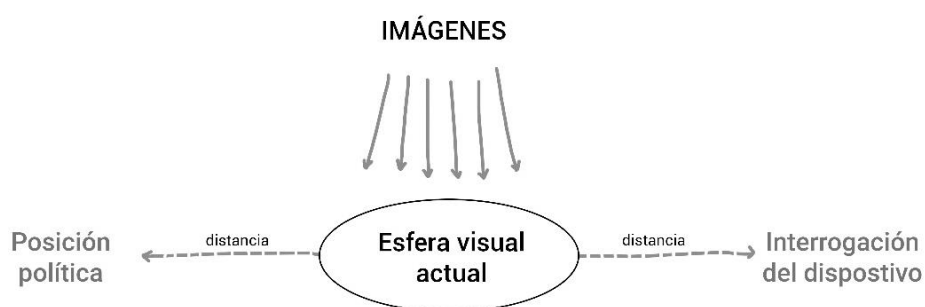


Figura 15. La imagen en la esfera visual, 2024.
Fuente y elaboración propias.

Los recientes debates en torno a la imagen fotográfica plantean la vigencia de un *hacer* fotográfico vinculado al conocimiento del uso del dispositivo, al tratamiento estético, y a la sensibilidad del autor para entender la realidad en un nivel social y político. Este “saber mirar” la realidad —o capturar el “instante decisivo”— sería la principal diferencia con aquel individuo que toma fotografías con la cámara de su celular diariamente. Sin embargo, esta especie de “solución” frente a la *crisis* antes mencionada puede resultar problemática si la misma establece un modelo de trabajo y de producción de imágenes; tal vez por eso la fotografía sigue mirando hacia los mismos lugares de conflicto, pero sin generar verdaderas tensiones relacionales, sino más bien experiencias contemplativas en un nivel únicamente estético, que son validadas por los medios de difusión y principales concursos de fotografía ¿Dónde reside entonces la potencia de generar relatos desde la imagen fotográfica?

Antes de desarrollar la aproximación de esta investigación en torno a *lo documental*, quiero detenerme en el análisis de los usos del dispositivo en la fotografía documental convencional; abro esta zona crítica para que luego sea posible analizar la práctica fotográfica desde otro panorama, desde una perspectiva-otra. Analizaré, por un lado, las fotografías de Willy Retto previas a su muerte durante la masacre de Uchuraccay (1983), imágenes producidas desde la pérdida del control de la cámara frente a una realidad que se manifiesta; y en el segundo caso, revisaré la serie fotográfica *Uchuraccay* de Franz Krajnik (2018), donde la representación surge desde el control sobre la producción de sentido y la comodidad completa.

1. Perder el control de la cámara

¿Cómo diferenciar la urgencia por documentar un hecho de violencia de la urgencia por sobrevivir a uno? En los últimos tiempos hay una necesidad por documentarlo todo, ¿seríamos capaces —y si fuera posible— de documentar nuestra propia muerte? Habría primero que diferenciar la necesidad de hacerlo y especular algunas razones: Si se sobrevive al hecho, este documento podría ser usado como un testimonio de vida personal y podría acompañar cualquier narrativa sobre el mismo, pero en el caso de no sobrevivir sería más bien un documento usado como evidencia en una posible investigación sobre el origen del suceso. En cualquiera de los casos, ¿qué forma tomarían estas imágenes?

Me gustaría detenerme en estas dos palabras antes mencionadas: *documento* y *evidencia*, puesto que hago mención a ellas desde su concepción más tradicional, documentar como una acción que registra o inscribe algún suceso, una *evidencia* de que algo tuvo lugar en un momento determinado. Un “documento”, según Régis Durand, ilustra algo desde la indicialidad (de la fotografía), esta prevalece sobre la iconicidad y la aleja del campo social, así como del campo de la significación (2012, 91). Esta aproximación del índice como huella y de la fotografía como mimesis de la realidad cobra sentido en el campo del fotoperiodismo y su intención ciertamente “objetiva”; aunque desde la fotografía esto sea imposible, ya que la representación está siempre sujeta a una alteración del objeto/individuo representado, por más “control” que se tenga con el dispositivo. Durand propone pensar una “objetualidad” en lugar de objetividad, un simulacro del objeto que le otorga presencialidad a la imagen y una fascinación por lo representado (65). La propuesta de simulacro me resulta acertada si pensamos en esta

representación como una narración o una performance del hecho en sí mismo, nos hace pensar qué hay detrás o más allá de lo que contiene la imagen a nivel visual, en lo que la atraviesa en un nivel relacional social; pero la tarea del fotoperiodismo y su inclinación al documento y evidencia tradicional la separan precisamente de esta posibilidad y de la significación. Sin embargo, con el caso de la serie de imágenes obtenidas por Willy Retto, esta práctica se enfrenta a una transición forzada, donde el objeto del documento deja de ser una evidencia, se vuelve “susceptible” —como menciona Durand— y se desplaza para reconstruirse al margen de la percepción histórica que se tenía de él (2012, 110).

El caso de Willy Retto es, tal vez, el ejemplo más literal en la historia de la fotografía peruana de alguien que toma fotografías hasta el último minuto de su vida. El 26 de enero de 1983 —en el contexto del conflicto armado interno en el Perú— en la comunidad de Uchuraccay en Huanta, Ayacucho, fueron asesinados ocho periodistas, un guía y un comunero, por un grupo de campesinos al ser confundidos con miembros de Sendero Luminoso.⁵ Entre ellos estaba Willy Retto, fotógrafo de prensa, que habría retratado las escenas de este hecho antes de —o durante— su muerte. Sus imágenes han sido difundidas durante estos años para analizar la época de violencia y la (re)construcción de la memoria del país.

Son ocho las fotografías que toma Retto, publicadas por primera vez en *Yuyanapaq: Para recordar* (Jave 2003);⁶ aunque mi interés hacia estas imágenes surge después de conocer más de su historia gracias a la investigación de Víctor Vich y su artículo titulado “Fotografiar la propia muerte” (2019), donde analiza y da cuenta de la importancia de estas imágenes y las diversas interpretaciones alrededor del periodo de violencia, pero también —y es aquello que me interesa traer a esta investigación— sobre “el acto mismo de fotografiar” (2019, 241). Esta aproximación plantea la idea de la “imposibilidad” y crisis de la representación en las fotografías como una forma de “desestructuración de la imagen”; es decir pensar en relación a formas menos “correctas” de fotografiar, a representar sin *control* y sin “pensamiento” ligado al conocimiento fotográfico, sino a un “ver desde el cuerpo” (2019, 254). Ese ver-sentir aparece en las

⁵ Sendero Luminoso (SL), fue un partido comunista revolucionario, involucrado en el conflicto armado interno junto al Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) y las fuerzas armadas del gobierno peruano entre los años 1980 y 2000.

⁶ *Yuyanapaq: Para recordar* fue una exposición fotográfica presentada en la entrega del informe oficial de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) en el 2003 y también publicada en formato de libro.

imágenes de Retto, a partir del encuentro con los comuneros en el momento previo a su muerte (Martín-Barbero 2017, 52-53).



Figura 16. Fotografía de Uchuraccay, Willy Retto, 1983.
Fuente: Biblioteca Virtual de la Verdad y Reconciliación (1980-2000)



Figura 17. Fotografía de Uchuraccay, Willy Retto, 1983.
Fuente: Biblioteca Virtual de la Verdad y Reconciliación (1980-2000)

La primera fotografía (ver figura 16), de esta serie capturada por Willy Retto, es —según Vich— un “registro de ruta casi estereotipado” y bajo el *conocimiento fotográfico* de un experimentado reportero gráfico, un clásico retrato indigenista con el paisaje y escenario propiamente andino donde el encuadre es correcto y se mantiene el control del dispositivo; y, por lo tanto, de la representación, mientras que a partir de la segunda imagen se comienza a perder la estética de esa primera representación (2019, 242). Las siguientes tomas (ver figuras 18 y 19), a partir del encuentro con los comuneros, muestran imágenes desenfocadas con encuadres *incorrectos*; no hay más una fotografía tradicional, que capta a los seres y las cosas “en su presencia verdadera, en su estar ahí” (Durand 2012, 70). Por el contrario, los personajes comienzan a desaparecer, se disuelve el contorno que los define y salen del margen de la foto, se pierde el control del dispositivo

y se manifiesta la acción de lo real por sobre la evidencia (propia del fotoperiodismo) que se buscaba capturar.



Figura 18. Fotografía de Uchuraccay, Willy Retto, 1983.
Fuente: Biblioteca Virtual de la Verdad y Reconciliación (1980-2000)



Figura 19. Fotografía de Uchuraccay, Willy Retto, 1983.
Fuente: Biblioteca Virtual de la Verdad y Reconciliación (1980-2000)



Figura 20. Fotografía de Uchuraccay, Willy Retto, 1983.
Fuente: Biblioteca Virtual de la Verdad y Reconciliación (1980-2000)



Figura 21. Fotografía de Uchuraccay, Willy Retto, 1983.
Fuente: Biblioteca Virtual de la Verdad y Reconciliación (1980-2000)

En las dos últimas imágenes (figuras 20 y 21), a diferencia de las anteriores (figuras 16 y 17) donde aún podíamos ver a los protagonistas, no aparece ninguna figura completa. En la última imagen solo se percibe una mancha, lo demás son formas irreconocibles. Estas serían las imágenes, que, según Vich, Retto tomaría antes de morir, en esa última imagen se devela la muerte, pero sobre todo la crisis de todo intento o imposibilidad de representación, una fotografía que registra el momento previo a la desaparición de la imagen (Vich 2019, 251).



Figura 22. Fotografía de Uchuraccay, Willy Retto, 1983.
Fuente: Biblioteca Virtual de la Verdad y Reconciliación (1980-2000)

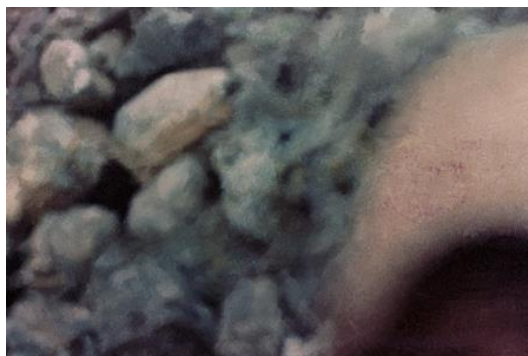


Figura 23. Fotografía de Uchuraccay, Willy Retto, 1983.
Fuente: Biblioteca Virtual de la Verdad y Reconciliación (1980-2000)

En ninguna de las fotografías hay *evidencia* ni del acto de la masacre ni de los cuerpos muertos, sin embargo, la sensación generada por las imágenes permite imaginar el posterior escenario de violencia. Según Vich, no habría producción de sentido porque no se capturó completamente lo que iba sucediendo, solo se percibe la presencia del miedo, del pánico, de aquello que no tiene forma, “si toda imagen encarna una tensión entre lo visible y lo invisible, esa tensión alcanza aquí uno de sus puntos más altos” (2019, 251). En el momento del miedo lo simbólico entra en crisis y se “agujerea”, las imágenes son importantes por lo que muestran y por lo que no pudieron capturar (253). Ese estar entre el medio de la visibilidad-invisibilidad, que usualmente en la fotografía es ir de un lado al otro (hacer visible lo invisible) aquí se queda en el medio, no hace visible completamente algo, en un sentido clásico de representación, pero toma forma por la acción del propio cuerpo sometido en una sensación de terror.

Vich sugiere que no hay producción de sentido con estas imágenes, ya que la pérdida del control de su captura está asociada a este resultado, no hubo una intención en Retto de alterar la forma clásica de representación, sino que no tuvo otra opción. Este impulso por guardar el testimonio del suceso surge adelantándose a la idea de su muerte-asesinato, pero dicho testimonio no evidencia ni deja claro el hecho, al contrario, son solo pistas que dan lugar a especulaciones y diversas teorías formuladas alrededor durante la investigación del caso. En un hecho como este —donde la objetividad del fotoperiodismo hubiese calzado a la perfección con libertad y control— el resultado da luces para una reflexión sobre las formas de representación que pretenden otorgarle ese poder a la imagen, una que está sujeta al control del dispositivo y al conocimiento del mismo, cuando ese control se pierde (con o sin intencionalidad) aparece una nueva forma *documental*, una práctica donde la potencia está en la fuerza del acto sometido a una tensión real, más que en la evidencia misma. “La fuerza de evidencia no reside tan solo en la escena mostrada, sino en el dispositivo mismo” y en su representación crítica (Durand 2012, 72). Las fotografías de Willy Retto podrían considerarse una “evidencia negativa”, donde hay ausencia de coherencia y continuidad, el dispositivo propone “borrar el pasado y reemplazarlo por otra cosa”, se desvincula la representación del conocimiento estético y de la evidencia tradicional, esto dará lugar a la significación (o significaciones) y a otro tipo de producción de sentido desde el “dejar de ver y dejar de saber” (71). Las imágenes de Retto nos confrontan con algo irrepresentable y su valor oscila entre lo “dicho y lo no-dicho”, lo “representado y lo no-representado”, pero también nos abren la posibilidad de pensar en el alejamiento del conocimiento fotográfico

para ubicarnos entre el sentir y la deconstrucción de la imagen-forma documental (Vich 2019, 253).

La concepción de fotografía (en el campo del reportaje gráfico y la fotografía documental) que la mantiene alejada del campo del arte o del objeto artístico está asociada a esa idea tradicional de *evidencia* que he venido comentando: lo que queda como huella o residuo, el índice de un instante de tiempo, algo que tuvo lugar y murió en la historia, pero queda vivo en la imagen. Según Ileana Diéguez, al hacer una foto atestiguamos la mortalidad y la vulnerabilidad de otra persona (2013, 44). Willy Retto no logró capturar todos los momentos que su oficio como fotógrafo de prensa le exigía, tampoco logró capturar el momento del desenlace, ni de la violencia, en sus fotografías no se encuentran descripciones directas del exterior (tal vez solo la primera de la serie); sin embargo, la “no representación” nos permite pensar en nuestra historia reciente y en la incapacidad para articular nuestros relatos, así como en los vacíos en relación a la memoria del país y el conflicto armado interno (Vich, 2019). Son imágenes que resultan más potentes que cualquier otro retrato —fotográfico— de la violencia, previa o posterior a dicha época; imágenes que contienen una realidad más íntima frente a la vulneración del cuerpo. La fuerza del *documento* estuvo presente durante el proceso de captura de la imagen —y no en la imagen misma— así como en el gesto y en el uso del dispositivo (contrario a su forma usual). En el gesto tradicional de la captura fotográfica, si bien el dispositivo es aquel que tiene el poder de registrar las imágenes y almacenarlas, es necesario el *saber-mirar* del fotógrafo para poder seleccionar los fragmentos de la realidad a capturar; hay un control del dispositivo, pero también un control del cuerpo que lo sostiene, lo dirige y manipula. Un cuerpo que no se deja (porque cree que no debe) atravesar por esa realidad, porque dejar de estar bajo control -como es el caso de Retto- trae consigo la incertidumbre del resultado y la alteración del *saber*, del conocimiento. Qué sucedería si en lugar de utilizar ese saber que viene de la mente le damos lugar al “saber del cuerpo”, como propone Martín-Barbero:

Hay un *saber del cuerpo*, que viene del cuerpo y que no es pensable desde la concepción que ubica la conciencia en contraposición al cuerpo, pues la percepción corporal es la que nos hace accesible *la experiencia originaria en que se constituye el mundo del hombre*, esto es la interfaz entre la percepción y la expresión. [...] el cuerpo deja de ser el instrumento del que se sirve la mente para conocer y pasa a convertirse en *el lugar desde el que yo veo y toco, o mejor, desde el que siento cómo el mundo me toca*. (2017, 53)

Retto se encontró ante la “imposibilidad” de retratar como sabía, como había aprendido desde su práctica como fotógrafo de prensa, con la cámara bajo control; esta trágica experiencia donde “perder el control de la cámara es perder la vida”, vista de esta otra manera, puede no solo contribuir en la forma en que repensamos la memoria del país, sino también en cómo representamos desde lo visual esa memoria y a los grupos sociales violentados (Vich, 2019).

Esta serie de imágenes, más allá de su función como evidencia principal de la masacre, también abre la posibilidad de pensar el rol de la fotografía documental contemporánea; traigo las imágenes a esta investigación para situarlas en aquello que considero es más importante que las fotografías: el gesto, el acto o la implicación de uno mismo en esa realidad que buscamos capturar. Pensar en nuestra relación con el dispositivo, y, por lo tanto, la posición de nuestro cuerpo en la realidad —una que no existe detrás del lente, sino que está presente a nuestro alrededor y nos interpela— nos invita a cuestionar las bases mismas de la representación, aquella que pretende retratarlo todo ¿Será posible perder el *control* del dispositivo y el conocimiento que condiciona la representación sin estar al borde de la muerte?

2. Re-tomar el control desde la distancia “correcta”

La historia de la comunidad de Uchuraccay es la historia de una comunidad señalada, los procesos de investigación declararon culpables a los comuneros luego de la muerte de los periodistas (donde se encontraba Willy Retto); pero también es la historia de un territorio víctima de la violencia, ya que, durante la misma época del conflicto armado interno, Sendero Luminoso causó la muerte de más de cien campesinos. Luego de este periodo, los habitantes que sobrevivieron abandonaron el pueblo durante casi diez años para esconderse y protegerse en distintas ciudades, algunos pobladores decidieron retornar después de ese tiempo y construir otra “versión” de su comunidad.

En la búsqueda por retratar los vestigios de la violencia, el dolor y la resignificación de este territorio y su comunidad, aparece el trabajo documental de Franz Krajnik, titulado bajo el mismo nombre del pueblo: *Uchuraccay* (2018). Esta serie documental en formato de libro⁷ contiene más de ochenta fotografías a blanco y negro,

⁷ El proyecto *Uchuraccay* de Franz Krajnik fue publicado como ensayo documental en formato de fotolibro en el 2018 por la UPC (Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas) y exhibida en distintos formatos y lugares como muestra fotográfica.

imágenes que fueron producidas desde un campo completamente opuesto al de las imágenes obtenidas por Willy Retto: con cuidado, tiempo, distancia, y desde el *control* del dispositivo (cámara). En este punto, me interesa analizar cómo ha sido la mirada del fotógrafo documental posterior al periodo de violencia —en relación a esa crisis de representación analizada previamente— para pensar en la práctica documental contemporánea y profundizar sobre su sistema de representación desde la interrogación del medio y del tratamiento de las imágenes.

Algo que tendrían en común Willy Retto y Franz Krajnik, además del territorio donde sus imágenes fueron producidas, es que ambos inician en el campo de la fotografía de prensa; en el caso de Krajnik, el fotógrafo transitaría de este campo al de la fotografía documental (algo muy común en fotoperiodistas)⁸ para desarrollar proyectos con fines distintos al del reportaje gráfico, bajo una estética más libre y experimental, pero manteniendo la “responsabilidad” del fotógrafo/creador. Los fotógrafos que han transitado de la fotografía de prensa a la fotografía documental tienen muy presente la “corrección estética” de la que habla Ileana Diéguez, han dejado de mostrar imágenes de violencia porque esto sería una manera de otorgarles violencia a quienes la producen (2013, 44); por lo tanto, tienen más apertura a la abstracción (pero solo parcialmente para no llegar a la “ficción”) y a lo subjetivo. Aun así, la foto documental todavía mantiene la representación figurativa —más no descriptiva ni directa— de los hechos o fenómenos sociales (como lo hace el fotoperiodismo), ya que se le otorga más tiempo, cuidado y distancia a la captura de imágenes; y gracias al control de la cámara se puede obtener la composición adecuada. Sin embargo, este mayor detenimiento, pensamiento y tiempo no necesariamente parecen traer consigo un resultado que inquiete o tensione las relaciones de poder y los discursos “oficiales” sobre los grupos humanos retratados, discursos que hacen vigente la estigmatización y señalamiento de una comunidad como Uchuraccay y que son urgentes de seguir confrontando.

Las fotografías del proyecto, según el autor, evidencian el día a día de una comunidad que convive con el duelo colectivo, el sufrimiento y el dolor, pero que

⁸ Los géneros en fotografía parecen ser muy variados o no son claros completamente, ya que es reciente la necesidad de diferenciar las imágenes producidas con la evolución de la tecnología. En la formación profesional es más común encontrar la carrera de fotoperiodismo que la de fotografía documental, por esa razón muchos profesionales del campo del reportaje gráfico —un campo bastante agotador por el movimiento y la cobertura de múltiples hechos que responden a medios de comunicación oficiales— deciden comenzar, en paralelo o posterior a su experiencia foto periodística, la práctica documental; donde producen imágenes “documentales” que, según el análisis de géneros fotográficos de Enrique Villaseñor, son más bien testimoniales y generadas a partir de la experiencia individual y personal del fotógrafo (2015).

continúa realizando actividades de celebración y de encuentro como parte de su tradición campesina. Si bien ese es el principal motivo de esta serie, al observarlas, como sucede con la siguiente fotografía (Figura 24), es notable el tratamiento estético por encima del contenido.



Figura 24. Fotografía de la serie *Uchuraccay*, Franz Krajnik, 2018.

Fuente: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas UPC

Esta fotografía muestra a quien parece ser una novia en el momento del baile por la celebración, la imagen detiene la expresión en el rostro y deja todo lo demás en movimiento, los músicos en el fondo están desenfocados, pero se entiende y se transmite la sensación del instante; sin embargo, vuelvo a preguntarme ¿qué hay más allá de la captura estéticamente correcta de una escena? y ¿qué es lo que se busca realmente con la representación de esta comunidad? Es posible que estos recursos formales establezcan nuevos parámetros en la representación de la violencia o de hechos relacionados a ella, con imágenes “bien logradas” y casi “perfectas” que no hay lugar para el error, ni para el cuestionamiento del discurso (o producción de sentido); un discurso que puede resultar ambiguo, carente de fuerza e interpelación, situándonos frente a una experiencia (únicamente) estética, frente a “imágenes que dejan de ser imágenes” (Durand 2012, 122). La fotografía documental contemporánea parece dejar de lado el análisis de las condiciones de la esfera de producción y recepción de las imágenes, dejando de cuestionarse a sí misma y a sus formas, por lo tanto —y como menciona Durand— tendría un carácter básicamente nostálgico y defensivo (2012, 110).



Figura 25. Fotografía de la serie *Uchuraccay*, Franz Krajnik, 2018.
Fuente: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas UPC



Figura 26. Fotografía de la serie *Uchuraccay*, Franz Krajnik, 2018.
Fuente: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas UPC

“¿Qué significa la “distancia correcta” en las imágenes?” se pregunta Diéguez, al reflexionar sobre si al hablar del “dolor de los demás” no estaríamos también hablando de nuestros propios dolores (2013, 45). Krajnik afirma que su propuesta nace de un dolor individual (2017), pero del que no sabemos (ni nos muestra) porque decide tomar el dolor de otras personas para “explorarlo”, su propuesta parece ser un acercamiento casi etnográfico, donde los individuos y la comunidad están contruidos bajo el ambiente

misterioso de su fotografía. Una comunidad que posa frente al foco de la cámara (en su entorno natural), pero bajo la dirección del fotógrafo, quien controla la forma del contenido desde el uso “adecuado” del dispositivo.

Y sí, nuestro dolor también puede ser el dolor de los demás, pero es el dolor resignificado de la comunidad el que vemos en esta serie o es una mirada paternalista del fotógrafo sobre ella. En las fotografías de la serie no hay ninguna “imposibilidad” de representación, el entorno natural se convierte en un entorno teatral de muerte, melancolía y vestigios de violencia, que incluso refuerzan el estigma sobre ellas, aquel que siempre ve a las comunidades campesinas o indígenas como cuerpos tristes y sometidos. Luego de ver las fotografías ¿qué hacemos?, estamos siendo espectadores, simples observadores de una formalidad que no atraviesa la sensación (pensamiento) del cuerpo, ni la de un pensamiento de la imagen (Martín Barbero 2017, 53). Todo en el ensayo fotográfico está “muy bien” calculado; según el crítico de arte Jorge Villacorta,⁹ las imágenes convertidas a blanco y negro serían una “forma auténtica de homenaje al dolor sin fantasías pastorales andinas” y que no habría lugar para el color en esta serie, ya que el color solo puede asociarse a una versión exotizante de lo indígena (Lugar de la Memoria 2018). La “autenticidad” a la que se refiere Villacorta para representar al Otro parece estar relacionada al conocimiento-saber de un arte (fotográfico) que, todavía, toma como modelo la fotografía documental y de prensa más clásica y a fotógrafos como Robert Frank, el cual fue mencionado por Villacorta y confirmado por Krajnik como principal referente de esta serie. Tal “autenticidad” ¿no sería también una manera de establecer una visualidad totalizante?, la fotografía, en este caso, mantiene su función analógica, de “documento crudo” o representación tradicional, un material que necesita de alguna intervención artística —por ejemplo, convertir las imágenes a blanco y negro— para cobrar sentido (Durand 2012, 75). Lo exotizante no solo puede asociarse al color, sino también a la mirada que captura la imagen.

⁹ Estos comentarios fueron parte de la presentación de la publicación del ensayo documental en el Lugar de la Memoria (LUM), en la mesa participaron Franz Krajnik, Jorge Villacorta, Julián Lance y María Eugenia Ulfe para dialogar en torno a la exploración del dolor y la ausencia en “Uchuraccay”, un conversatorio que está publicado en youtube: https://www.youtube.com/watch?v=L51bCzcRJek&ab_channel=LugardelaMemoria-LUM



Figura 27. Fotografía de la serie *Uchuraccay*, Franz Krajnik, 2018.

Fuente: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas UPC

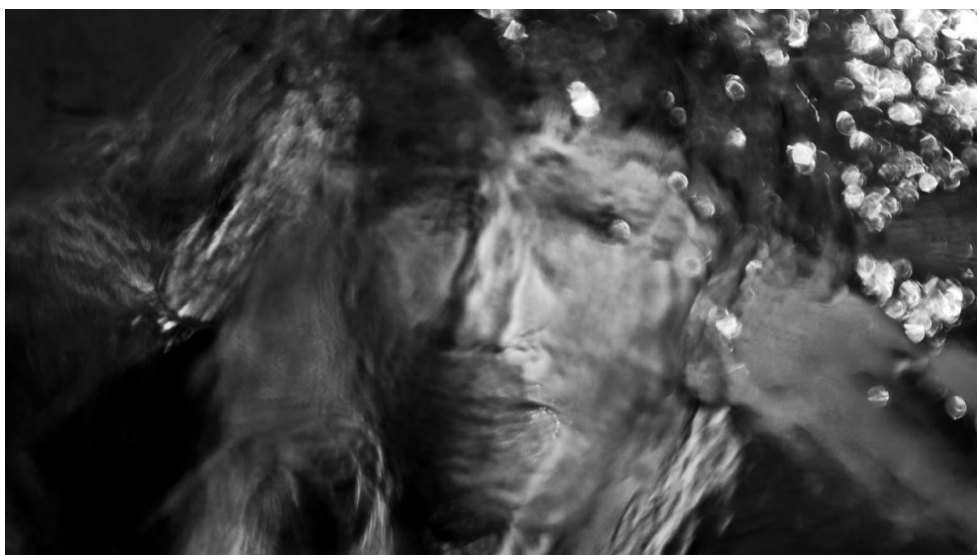


Figura 28. Fotografía de la serie *Uchuraccay*, Franz Krajnik, 2018.

Fuente: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas UPC

El trabajo de Franz Krajnik pudo atraer la atención hacia una comunidad que volvió a construir su hogar luego de la violencia, pero ¿cómo fue representada? y ¿qué lugar ha significado esta serie más allá de su consagración como un trabajo “correcto” y un modelo de relación-vínculo con el pueblo retratado? Cómo saber si se alejó de los discursos oficiales o más bien corre el riesgo de crear uno nuevo —desde el campo de la visualidad y la representación— sobre una comunidad víctima. Durand se refiere a una fotografía “mediocre” de la siguiente manera: “ni auténtico documento ni obra de artista, sino una fotografía que avanza enmascarada por el tema que supuestamente representa”

(2012, 119). Si Willy Retto habría llegado al límite de la “no representación”, con esta serie tal vez hay una especie de regresión a un nivel simbólico claro, pensado hasta en el más mínimo detalle de lo que vemos, e incluso de lo que podemos interpretar. Desde un extremo y el otro, entre las imágenes de Krajnik y las de Retto ¿será posible deconstruir la imagen documental sin estar cerca del peligro ni tampoco en la completa comodidad? Para hacer aparecer esa “zona sucia” del encuadre que queremos ocultar, pero es necesaria evidenciar, la fotografía tal vez no es suficiente (Didi Huberman 2014, 36).

Ser “espectador por segunda vez” de un acontecimiento, menciona Diéguez, “abre una distancia entre el acontecimiento y su representación”, alejándonos de la realidad que es percibida como algo externo que les sucede a otros y, por lo tanto, están bajo nuestro control (en la representación); mientras que si nos sucediera en el espacio privado interior estarían fuera de todo control: “la barbarie de la vida comienza a perturbarnos cuando entra a nuestro reservado espacio” (2013, 47). En el caso de las fotografías de Willy Retto, Vich comenta que se marca una crisis de lo representable y se fisuran todas aquellas representaciones que aspiran a ser totalizantes, en el sentido de que ninguna muestra los actos de violencia para definir una sola verdad, sino que sugieren el hecho y nos invitan a volver a pensar en las verdades y formas de entender la construcción de una memoria que no es oficial, que está llena de fragmentos (2019). Por otro lado, en las fotografías de Krajnik nos ubicamos frente a imágenes, que lejos de fisurar alguna representación, vuelven la mirada hacia una “autenticidad” totalizante. En los dos regímenes del discurso de lo inimaginable: “Uno procede de un esteticismo, que tiende a ignorar en la historia sus singularidades concretas. El otro procede de un historicismo que tiende a ignorar las especificidades formales de la imagen” (Didi-Huberman en Diéguez 2013, 54).

Ileana Diéguez sostiene que las prácticas en torno al dolor que emprende el arte no son específicamente actos de duelo, en el sentido de hacer duelo, sino que son “alegorías de duelo”,¹⁰ desvíos poéticos de un duelo imposible; prácticas “sin ningún fin de restitución” (2013). Sin embargo, la premisa de muchos proyectos fotográficos vinculados a la violencia y a la “reconstrucción” de la memoria tienen que ver con esa intención de restitución o reparación, pretendiendo cambiar la percepción que se tiene sobre una comunidad víctima y señalada, como es el caso de la serie “Uchuraccay”; como

¹⁰ Desde el concepto de alegoría, tomado de Walter Benjamin, como una acumulación fragmentos y vestigios y no como “unidad o totalidad”, la alegoría se diferencia de lo simbólico que está atrapado en un momento sin flujo ni cambio (Diéguez, 2013).

si fuese necesaria una validación artística para “ver de otra manera” a un pueblo históricamente inferiorizado.

La comunidad de Uchuraccay, así como la mayoría de regiones del sur andino del Perú —y principales víctimas del conflicto armado interno— continúan siendo racializadas y consideradas jerárquicamente inferiores desde una percepción colonial. La misma fotografía (de autor) que podría considerarse documental, aparece inicialmente con el trabajo de los fotógrafos del sur (mencionados en el capítulo anterior de esta investigación) bajo la necesidad de reivindicar la imagen campesina e indígena, frente a aquella fotografía que acompañaba el proyecto colonial de modernidad civilizatoria. El estilo de estos fotógrafos continuará siendo una referencia en la práctica documental, pero ya no solo desde fotógrafos miembros de las comunidades andinas —como lo fue Chambi, por ejemplo— sino también desde Lima; por lo tanto, en la mayoría de los casos, la mirada del fotógrafo limeño (o del reportero extranjero) girará hacia un lugar donde, lejos de mostrar la realidad de la comunidad, se apropiará nuevamente de lo indígena; como otra práctica colonizadora que se disfraza del vínculo que pretende generar con la comunidad y la intención de difundir sus historias. En este punto, quiero recordar lo que propone Diéguez cuando da cuenta de algunos ejemplos para hablar de la representación de la violencia y hace referencia a la importancia de mirar a las historias narradas por las propias víctimas en lugar de tomar sus experiencias para hablar por ellas (2013); historias que aparecen en las prácticas artísticas -hoy consideradas tradicionales- como los retablos ayacuchanos, las tablas de Sarhua, las arpillerías, entre otros; y que también pueden aparecer en la fotografía, y en nuevas formas de documentar esos relatos en primera persona. La globalización económica y tecnológica ha devaluado ciertos referentes tradicionales en relación a la identidad, por lo que es necesario que las culturas locales y regionales se autorrevaloricen desde la autodeterminación y su derecho a contar, contarnos sus relatos; es indispensable que esa diversidad de identidades nos sea narrada (Martín-Barbero 2017, 45).

La comunidad de Uchuraccay es un pueblo del que necesitamos oír relatos, formas de percibirse a sí mismos y la naturaleza de su entorno habitado, pero desde sus propias palabras e imágenes, hay “demasiados cuerpos que son objeto de la palabra sin tener ellos mismos la palabra” (Rancière en Diéguez 2013, 51). Si la palabra de esta comunidad tomara forma de imágenes, seguramente serían muy distintas a las fotografías de Krajnik; así como también lo serían si el autor decidiera mirar su propio dolor, qué forma tiene y si es posible fotografiarlo.

Aunque la fotografía documental pretenda desvincularse del arte por temor a caer en una completa subjetividad o ficción, el no reconocerse como un tipo de arte la mantiene sujeta a ese ideal de responsabilidad y capacidad de redención; por eso es importante dar lugar a este debate en el campo de la fotografía documental más reciente, para reconocer que todo arte es “inútil” y que “darle voz” a otros puede ser también una forma de jerarquía y de poder. Este debate no tiene la intención de limitar o censurar la producción de un artista o fotógrafo para hablar de algún hecho social, ni sobre qué es posible representar o no; “no se trata de si podemos o no podemos hablar y representar el horror, sino del modo en que distribuye lo visible” (Rancière 2010, 99 citado en Diéguez 2013, 52). La (auto)crítica no construye barreras para evitar hablar de ciertos temas, al contrario, abre la posibilidad de analizar y repensar la producción y circulación de las imágenes en nuestro campo de trabajo, para ver si estamos interrogando algún sistema o más bien estamos alimentando un espectáculo visual sobrecargado de imágenes hiperpresentes, y que han dejado de generar procesos críticos en relación a nuestra mirada y pensamiento frente a hechos relevantes en la vida social, como la violencia y otros conflictos.

Perder el control del resultado de las imágenes significa que están dispuestas a su constante transformación. Desde un enfoque antropológico, una imagen “nómada” inestable, es una obra discontinua, que se inventa y se deshace constantemente (Durand 2012, 102). ¿Cómo pensarnos ahora las imágenes-documentos que estamos inscribiendo en la esfera visual, y que dan cuenta de los conflictos actuales, si nos encontramos frente a varios testimonios y distintas formas de verdad confrontándose en la era digital? Tal vez sea necesario alejarnos del discurso elaborado como forma “artística”, ya que se limita a su contemplación, y acercarnos más a una práctica documental (social y política) —en un sentido no institucional— la cual permite cuestionar constantemente la tradición de los medios y del dispositivo, así como reflexionar sobre el impacto que generan las imágenes en nuestro entorno inmediato; y abandonar aquella posición cómoda de mirada y pensamiento (la distancia “correcta”). En el siguiente capítulo desarrollaré la aproximación que sugiere esta investigación respecto a lo documental, como una práctica “reinventiva” que resignifica la imagen fotográfica y la implicación del autor en la realidad.

Capítulo tercero

Re-escribir la imagen fotográfica desde la práctica documental

No el que ignore la escritura, sino el que ignore la fotografía”, se ha dicho, “será el analfabeto del futuro”. ¿Pero es que no es menos analfabeto un fotógrafo que no sabe leer sus propias imágenes? ¿No se convertirá la leyenda en uno de los componentes esenciales de las fotos? (Benjamin 1989)

A lo largo de esta investigación he comentado sobre la vigencia de una tradición de la fotografía vinculada a su carácter documental, bajo la noción de evidencia (real); propia de un dispositivo utilizado como instrumento de poder, y que fue clave en la elaboración de relatos históricos, inicialmente con fines científicos y sociales, y posteriormente —a partir del reconocimiento de la fotografía como arte— considerada como objeto de valor estético y contemplativo. Ahora, tal aproximación me permite cuestionar el lugar de la práctica documental, asociada a una categoría o género de la fotografía, que mantiene viva la tradición antes mencionada, y donde prevalece la estética por encima de lo político; para repensarla como una práctica que se aleja de esas definiciones, desvinculándola de las características sujetas al valor/poder de la fotografía y las imágenes.

En este capítulo elaboraré con mayor detenimiento la propuesta de esta investigación, que busca resignificar lo documental y la noción que tenemos de “documento” —desde su flujo, transformación y variabilidad— para aproximarnos a lo documental como una práctica que renueva (y reinventa) la implicación en la realidad, ya no desde la imagen sino desde el cuerpo (el lugar de enunciación) y que, además, inscribe (y re-escribe) la imagen fotográfica como una posibilidad discursiva, convirtiéndola en un “enunciado” de carácter social y político.

1. Las fotografías nunca son inocentes

Uno de los principales problemas de la fotografía en la actualidad, como han señalado Kelsey y Stimson (2016), es que continúa sujeta a los mismos modelos heredados de su historia y tradición aun cuando existen nuevas condiciones sociales y

materiales; los autores sugieren que este problema está asociado al sistema inicial en el que surge la fotografía y su “doble indicialidad”, planteada de la siguiente manera:

El significado de la fotografía durante la mayor parte de su historia se ha derivado básicamente de su doble indicialidad, es decir, de su peculiar direccionalidad tanto hacia fuera, al mundo frente a la cámara, como hacia dentro, al fotógrafo detrás de esta. [...] La promesa de la fotografía proviene de una extraordinaria confianza social en estos dos índices. (2016, 115)

Esta aproximación del doble índice fotográfico no tiene relación estricta con el concepto de índice planteado por Peirce,¹¹ sino que se usa el término de modo flexible (115), definiendo un carácter doble que, por un lado, ofrece una mirada sobre los objetos del entorno; y, por otro lado, evidencia el punto de vista del autor y su sensibilidad. A eso se refieren con la confianza en la promesa de la fotografía, que mantuvo su doble indicialidad a pesar de los cambios en las funciones que esta cumplía, pasando de ser una garantía científica (de la modernidad) a la promesa social y luego al mito (burgués) (137). Sin embargo, para Kelsey y Stimson, esta capacidad indiciaria pierde sentido y vigencia con el tiempo, y sobre todo en nuestra nueva era digital,¹² donde tal polarización de la fotografía —como registro objetivo y expresión subjetiva— colapsa ante las amplias posibilidades de nuevas prácticas (127). La capacidad de la fotografía para indiciar “el mundo de allí y el mundo de aquí”, según los autores, necesita ser replanteada desde el compromiso social, donde “el mundo de allí” establezca una nueva relación con la humanidad “de aquí” (136), es decir que el lugar del autor necesita ser el de las relaciones humanas y no solo una visión subjetiva aislada. Ese “mundo de allí”, visto siempre a la distancia, registrado desde la cámara —clasificado por la ciencia y subjetivizado por el arte— entonces, según esta aproximación, podría referirse ya no a la naturaleza en sí misma, ni a una construcción subjetiva de ella, sino al objetivo de nuestra responsabilidad humana (convertida en discurso) en el entorno social (134).

Pero ¿cómo luchar contra un registro “natural” del entorno que (en este tiempo) se encuentra al alcance de todos? En la era del Internet, la fotografía termina siendo obsoleta, ya que la circulación de imágenes sigue contribuyendo a un sistema de

¹¹ “Un *Índice* es un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de estar realmente afectado por ese Objeto” (Peirce 1986).

¹² Según Jesús Martín Barbero, la confluencia entre la globalización y la revolución tecnológica de la comunicación configuran un nuevo ecosistema de lenguajes y escrituras; donde, en un presente cada día más fugaz, se desvanecen las memorias de nuestras comunidades frente a un futuro oscurecido por las redes del “hipertexto”; tal flujo y aceleración de los contenidos visuales y audiovisuales parecen dotar de un valor estético a esa condición efímera (2017, 64).

intercambio masivo de información —almacenamiento y visualización— que nos entretiene, pero no nos interpela, la fotografía como imagen es al mismo tiempo una “no imagen” si solo es parte de una economía de la información (Barthes 2017, 94), es decir una evidencia literal y no un elemento discursivo que active el pensamiento-diálogo.

El Internet ha vulnerado aún más la garantía indicial ofreciéndonos control sin precedentes sobre un mundo de la imagen cada vez más amplio que parece atado débilmente a límites materiales y temas constitutivos. Mientras la demanda de verdad en la representación cobra cada vez menor importancia y la gestión del flujo representacional importa cada vez más, los límites entre lo analítico y lo espectacular, el reportaje y el entretenimiento, la ilustración y el poder parecen cada vez más sospechosos filosóficamente y anticuados socialmente. (Kelsey y Stimson 2016, 132)

Según Kelsey y Stimson, para que la fotografía permanezca debe transformar su (doble) indicialidad y renovar la mediación entre sujeto-objeto o mundo de fuera-adentro (133 – 134). En relación con eso, yo agregaría que también es necesario renovar su carácter documental, desde una práctica social y política (humana y afectiva) que prevalezca sobre la producción acelerada y acumulativa de más imágenes. Para esto, es importante partir del cuestionamiento, precisamente, de su función referencial: *esto fue/esto ha sido*, como una narración del autor desde su presencia en el tiempo pasado: “haber-estado-ahí”, y que manifiesta la imposibilidad de la fotografía para contar hechos del presente (Barthes 2017, 92) configurando una historia del ahora basada en “verdades” del pasado; por lo cual, si esa función referencial deja de ser una evidencia (pasada) y la pensamos como una manifestación del tiempo presente, pasará a estar involucrada activamente, sin embargo, esto solo será posible si —antes y después de la fotografía— la imagen es pensada como un documento vivo que pone en diálogo otros-testimonios.

Para esto, no solo la imagen es la que debe transformarse sino también nuestra manera de “leerla” y de relacionarnos con ella; podemos dejar de confiar en lo que vemos como testigos pasivos de los sucesos (como nos sugieren los documentos tradicionales) para más bien interactuar con las imágenes, son *otros-documentos* si nos permiten cuestionar su contenido y articular nuevos debates sobre los conflictos recientes que nos atraviesan. Las imágenes no activan la memoria, ya que recordar no necesariamente es un ejercicio de memoria, pero hacer algo con ese recuerdo sí. La memoria es un ejercicio (un acto de creación) constante y en ella no hay una “verdad” objetiva, sino especulaciones, o verdades varias que se encuentran y, a veces, se transforman también en ficciones. Nuestra relación visual depende de nuestro vínculo con el presente (Steyerl 2016, 47).

La fotografía ha sido definida a lo largo de su historia como imagen denotada, de carácter utópico, pretendiendo mostrar imágenes objetivas, “ingenuas e inocentes” (Barthes 2017, 92), pero al mismo tiempo, ha pretendido mantener un carácter expresivo y estético; siendo ese el principal problema de la ya mencionada promesa del doble índice fotográfico (Kelsey y Stimson, 2016) o a lo que Barthes también se refería con la “paradoja fotográfica”:

La paradoja fotográfica sería entonces la coexistencia de dos mensajes, uno sin código (ese sería el análogo fotográfico) y el otro con código (ese sería el “arte, o el tratamiento, o la “escritura” o la retórica de la fotografía); estructuralmente, la paradoja no es, desde luego, la colusión de un mensaje denotado y de un mensaje connotado, característica probablemente fatal de todas las comunicaciones de masas; sino que el mensaje connotado (o codificado) se desarrolla aquí a partir de un mensaje *sin código*. [...] ¿cómo es posible entonces que la fotografía sea “objetiva” y al mismo tiempo esté “involucrada”, que sea natural y cultural? (2017, 11)

Para el autor, la respuesta a esa última pregunta será posible cuando se logre comprender la forma de imbricación de ambos mensajes, sin olvidar que el mensaje denotado siempre será analógico y “sin código”, es decir, sin unidades significantes, y que necesita del mensaje connotado para pasar al plano del contenido y la significación (2017, 11-12), pero ¿no será así que se mantiene vigente el poder de la imagen fotográfica? Si se considera que esta no tiene códigos (significantes), que es “inocente” en lo que dice, y que solo gracias a la expresividad del autor puede ser considerada como objeto de valor significativo; me pregunto cómo podríamos realmente transformar el índice fotográfico, o dejar de lado tal paradoja fotográfica; tal vez podríamos comenzar por no tomar tan en serio los roles de cada mensaje (denotado y connotado) y atrevernos a jugar, de manera especulativa, con ellos, alterando/transformando el orden de los signos. Por ejemplo; desde el mecanismo en sí mismo, fotografiar cosas que dejen de ser una representación metonímica de la realidad, pero que estén implicadas en ella, donde el discurso subjetivo de la imagen —desde una estética implícita— tenga un carácter político activo (ver Figura 13).

2. Inscribir el cuerpo en lo social

De esta manera crítica y activa, fueron utilizadas las fotografías producidas por Flavia Gandolfo que forman parte de *Historia* —proyecto desarrollado entre 1996 y 1998— imágenes que van en contra de la tradición de la fotografía documental y se

desplazan hacia una nueva forma de involucrarse en la realidad y de configurar un discurso visual. Este proyecto fue trabajado en colegios de educación pública en Cusco y Huaraz (sierra andina peruana), así como también en la ciudad de Lima; en él Gandolfo desarrolló una serie de fotografías que registraban la interacción de los alumnos durante las clases de los cursos relacionados a la historia del Perú; documentando las anotaciones en las pizarras y también los dibujos/apuntes de los cuadernos escolares; con ese contenido la autora fue elaborando distintas series de imágenes, que luego exhibiría a modo de instalaciones.



Figura 29. *Sin título*, de la serie *Los alumnos*, Flavia Gandolfo, 1996-1998.
Fuente: Archivo Museo de Arte de Lima

Hay dos cosas que me interesa comentar a partir de este proyecto y del proceso de Gandolfo; en primer lugar, la práctica fotográfica de la autora como una-otra forma de entender la práctica *documental*, donde las imágenes no son un registro directo de la realidad, sino que, en este caso, se trasladan de la implicación de la imagen a la implicación del cuerpo —y el gesto— en la situación del conflicto social. Y, en segundo lugar, la noción de *imagen-documento* como un relato testimonial que no está configurado bajo criterios (cánones) de la fotografía tradicional, sino que da cuenta de las historias desde un discurso elaborado bajo nuevos códigos visuales, los cuales cuestionan la propia historia de la fotografía y su estética.



Figura 30. *Sin título*, de la serie *El cuaderno de Nancy*, Flavia Gandolfo, 1996-1998 (2010).
Fuente: Archivo Museo de Arte de Lima

Sobre su práctica “documental” Gandolfo ha comentado,¹³ en relación a los inicios del proyecto, que esta creación surge precisamente en un intento por desvincularse—desplazarse de la fotografía documental tradicional directa (Museo de arte de Lima, 2021)—la cual desarrolló en la primera etapa de su práctica fotográfica con series como *Transformistas* (1990 y 1991), secuencia sobre la escena travesti de Lima (ver figura 31)—donde la mirada se dirige hacia otros cuerpos desde una relación de poder (asociada también al uso y al control dispositivo fotográfico); para que la autora pueda desplazarse de esta relación política de poder y de la experiencia de fotografiar otros cuerpos y personas fue necesario también fotografiar (documentar) de otra manera, en este caso, mirando la “historia”. Esta otra-mirada comienza por un cuestionamiento individual en la manera de representar y fotografiar y, aunque el trabajo de Gandolfo no es autobiográfico, surge desde una urgencia individual (humana y política). A partir de esa necesidad, se elabora la narración de una situación de conflicto que nos atraviesa individual y colectivamente como parte del mismo entorno social.

¹³ En la presentación virtual del catálogo de la exhibición “De un punto a otra” (2020) que fue organizada por el Museo de Arte de Lima el 7 de enero de 2021. En la presentación participaron también Luz María Bedoya, Flavia Gandolfo, Miguel A. López y Malú Machuca.



Figura 31. Fotografía de la serie *Transformistas*, Flavia Gandolfo, 1990-1991.
Fuente: Archivo Museo de Arte de Lima

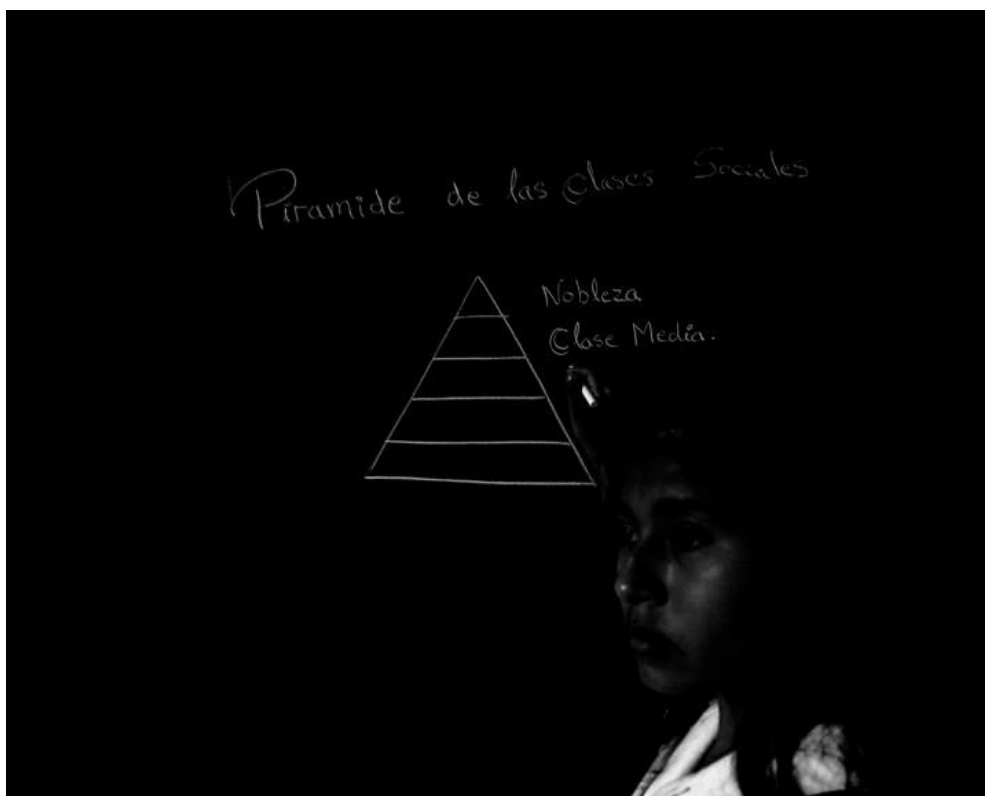


Figura 32. *Sin título*, de la serie *Historia del Perú*, Flavia Gandolfo, 1996-1998.
Fuente: Archivo Museo de Arte de Lima

Historia se sitúa en el contexto de la educación pública peruana, espacio donde todavía son validados los discursos hegemónicos de poder —y de herencia colonial—

sobre las diferencias jerárquicas sociales de raza, clase y género; así como también los relatos “oficiales” con relación a la memoria y la violencia reciente del país (la cual finalizó cerca al inicio de este proyecto fotográfico). Las imágenes de Gandolfo develan un sistema educativo que es parte de un proyecto nacional fallido, y que continúa siendo excluyente y discriminador; donde la enseñanza de la historia del Perú es también una manera de perpetuar formas de violencia en la construcción de identidades, y que, al mismo tiempo, como evidencia la serie *El Perú* (figuras 33 y 34) —la cual muestra dibujos del mapa del Perú realizados por diferentes estudiantes— refleja nuestra imposibilidad para encontrar una sola forma de representarnos como nación-país. Gandolfo mira la memoria histórica y la crisis que se genera al intentar relatarla; no solo en el margen de la educación pública sino también en el proceso de la construcción visual de nuestra propia identidad y autorrepresentación.

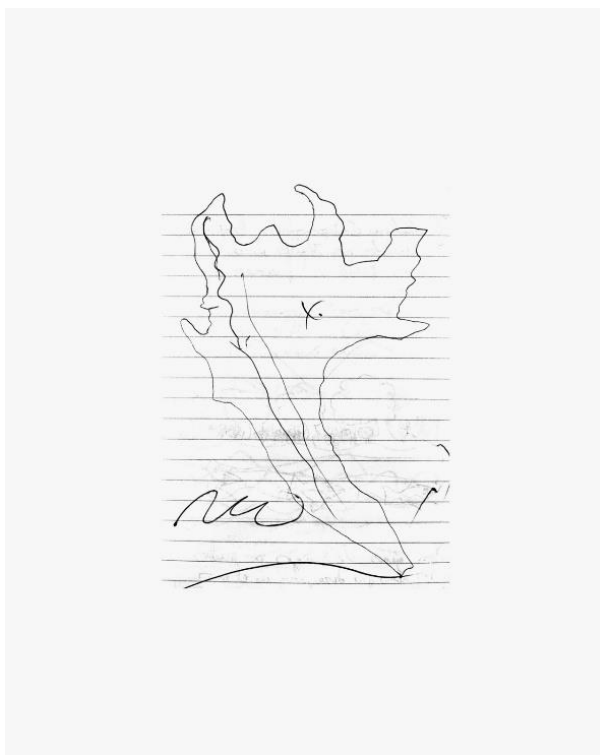


Figura 33. *El Perú*, Flavia Gandolfo, 1996-1998.

Fuente: Archivo Museo de Arte de Lima

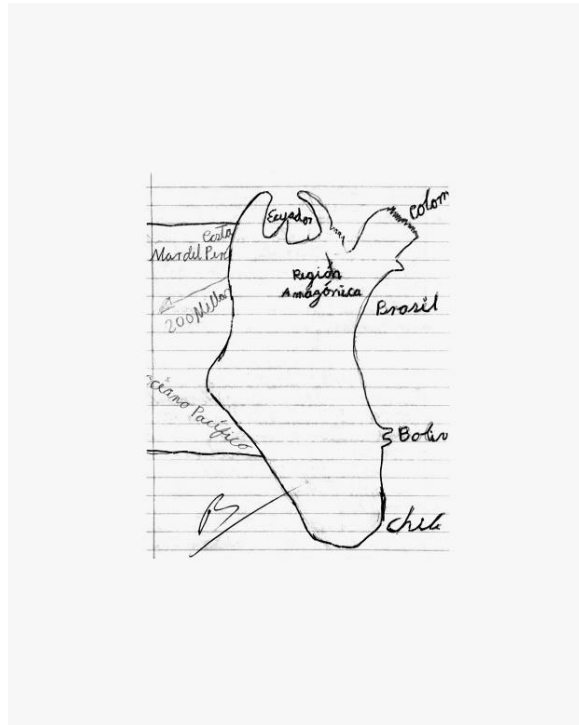


Figura 34. *El Perú*, Flavia Gandolfo, 1996-1998.
Fuente: Archivo Museo de Arte de Lima

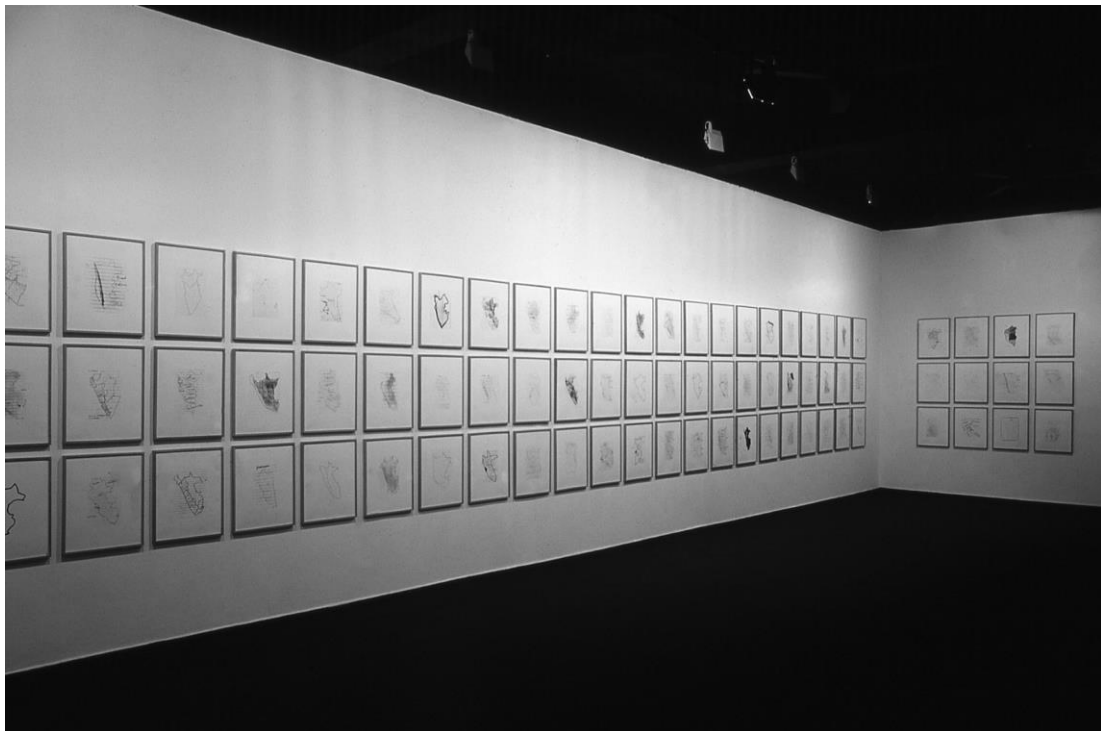


Figura 35. *El Perú*, Flavia Gandolfo, 1996-1998.
Fuente: Archivo Museo de Arte de Lima

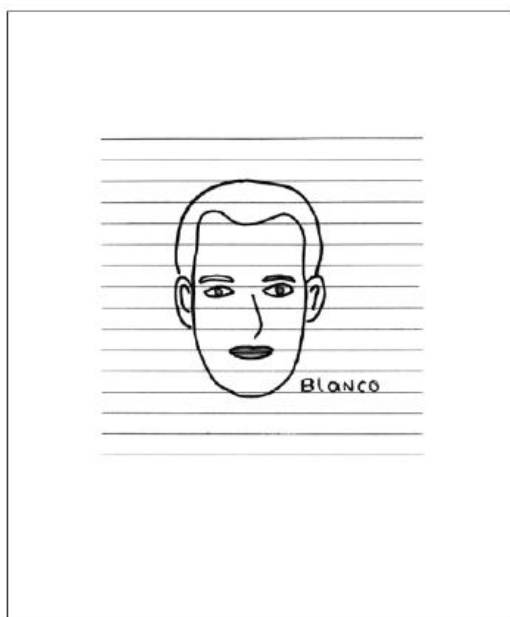


Figura 36. *Sin título*, de la serie *El cuaderno de Nancy*, Flavia Gandolfo, 1996-1998(2010).
Fuente: Archivo Museo de Arte de Lima

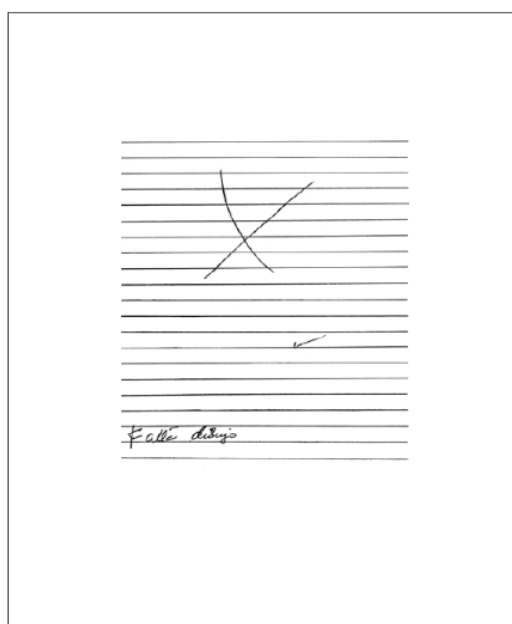


Figura 37. *Sin título*, de la serie *El cuaderno de Nancy*, Flavia Gandolfo, 1996-1998(2010).
Fuente: Archivo Museo de Arte de Lima

Ahora bien, regresando a la idea de una “nueva indicialidad” fotográfica (Kelsey y Stimson 2016) quiero plantear esta otra-aproximación a lo *documental* como una práctica en donde, si el índice es entendido como la implicación de nuestra individualidad en la realidad social, podemos pensar en una relación directa (a partir de un acontecimiento) con la realidad del tiempo presente y su constante movimiento —y afectación— sobre nuestros cuerpos y experiencias; una analogía que deja de ser visual para pasar a ser afectiva y corporal. Si pensamos en la fotografía solo como un

mecanismo, un medio, una herramienta; lo político puede estar más bien en la fuerza del acto (del gesto) que *documenta*, y su potencial radicaría en esa *acción documental*. Así, la imagen pasa a ser un testimonio de ese agenciamiento político, como un relato que se activa a través del intercambio discursivo con otros. Desde esta aproximación, el testimonio deja de ser una verdad “oficial” y evidencia directa para dialogar con otras verdades y articularse junto a otros testimonios, desmontando así la configuración tradicional de la imagen fotográfica. De esa manera, la imagen —ahora *documento*— se convierte en un instrumento crítico que se inscribe a nivel social y político en la realidad, con la capacidad de interrogar los acontecimientos dentro de los relatos hegemónicos de la historia. Son imágenes que “devienen documentos” si se piensan su propia naturaleza y su relación con el entorno en donde circulan (Didi-Huberman 2008, 61).

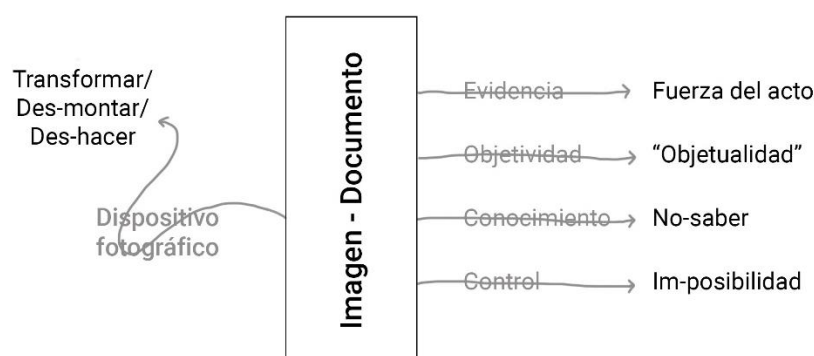


Figura 38. Imagen-documento, 2024.
Fuente y elaboración propias.

Si la definición de “documento” es una noción fluctuante y en transformación, como sugería Régis Durand (2012, 103), podríamos atribuirle un significado temporal en donde, en lugar de ser asociado a una imagen de lo real que se contrapone a otras narrativas subjetivas, completamente expresivas, introspectivas y/o ficcionales, esta pueda ser más bien un tipo de ficción —o simulacro— que da lugar a las imágenes desde la especulación. Las imágenes elaboradas desde esta práctica documental dejan de ser solo vehículos de información o imágenes “inocentes” esperando ser atribuidas de significado (en el nivel de connotación); pasando de ser instrumentos de poder a poseer uno —no constituido— que radica en su debilidad y en su deseo por significar (Mitchell 2014, 15). Por lo tanto, el *documento* es algo más que una imagen metonímica cuando abandona el *control* del resultado y la forma de las imágenes para entregarse a su *im-posibilidad*, desmantelando así, por un lado, su “objetividad” y, por otro, su tradición en

cuanto valor estético; la trascendencia de la imagen-documento radica más bien en su activación política, en la implicación en el acontecimiento que trasciende al medio, a los medios; haciendo del testimonio personal una forma de subversión que interviene en las piezas del sistema (visual) para producir otros significados. Frente a esa “imposibilidad” de la imagen como evidencia directa y del dispositivo fotográfico como instrumento de poder, se abre la posibilidad de un índice que está fuera de la fotografía: en la “inscripción” del propio cuerpo en la configuración visual y en la construcción de sentidos no distantes del mundo social.

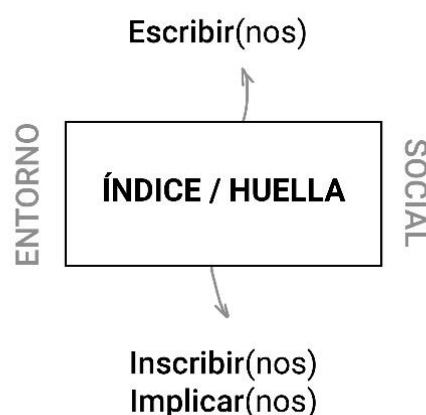


Figura 39. Escribirnos, inscribimos, implicarnos, 2024.
Fuente y elaboración propias.

En ese sentido, la fotografía en la obra de Flavia Gandolfo es utilizada como un documento social, pero ya no desde el registro de otros cuerpos, sino desde la confrontación conceptual a partir de un testimonio social reflejado en las imágenes; en este caso, a través de dibujos e inscripciones que revelan la problemática nacional de una historia fragmentada. La imagen deja de ser un documento mecánico y se convierte en un agente activo, es un gesto que la misma Gandolfo define como “acto artístico” (López, 2020), una especie de acción performática; donde dichas acciones forman parte de la dimensión en la que se desarrolla la práctica documental —descrita en el párrafo anterior— desde la fuerza del acto en el proceso de investigación-creación-diálogo. “Gandolfo se refiere a los asuntos de sus fotos como fuentes y no como sujetos que la cámara fija, como *señalamientos*, es decir, como gestos discursivos en sí mismos, como acto y como representación” (Majluf 2021). Estos “señalamientos” proponen que la imagen pueda ser considerada una unidad discursiva, donde la significación está inmersa desde el proceso de producción; dotando a la imagen de elementos cargados de sentido y

de expresión; y que a su vez eliminan la concepción de la fotografía como analogía visual para convertirla en una representación más compleja.

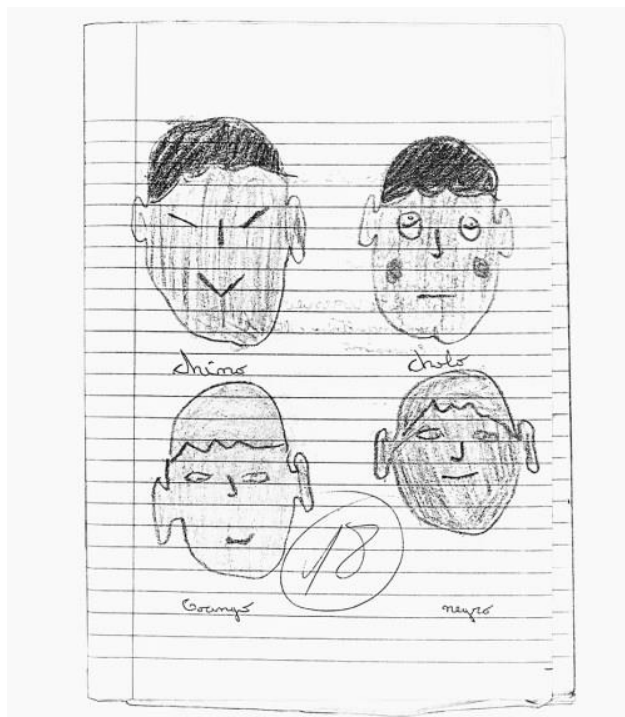


Figura 40. *Sin título*, de la serie *Las razas*, Flavia Gandolfo 1996-1998 (2020).
Fuente: Archivo Museo de Arte de Lima

Para Barthes, las futuras respuestas al cuestionamiento con relación a si la fotografía puede ser “natural y cultural” al mismo tiempo estarían basadas en el conocimiento de la relación y la diferenciación de los niveles denotativo y connotativo, (2017, 11), esto quiere decir que —de alguna manera— este conocimiento debe mantener su fe en la fotografía como imagen analógica “objetiva”, donde el significado le es otorgado y existe a su lado, pero no interviene en ella misma. Sin embargo, este “respeto” y casi “culto” al orden de los signos puede ser también una forma de mantener viva la tradición de la fotografía; en este tiempo, la imagen ha dejado de ser “inocente” y también de ser suficiente, por lo cual es más importante la forma en la que esta se transforma para modificar su propia estructura y también cómo nos involucramos activamente en ese proceso. “La fe ingenua tanto en la subjetividad privilegiada del artista, por un lado, como en la esencial “objetividad” del realismo fotográfico, por el otro, solo puede superarse si se reconoce el trabajo cultural como una praxis” (Sekula 2004, 62).

Lo *documental* pone en acción al relato, al testimonio, su fuerza radica en una narrativa que comienza desde el “yo”, desde una subjetividad que lejos de ser expresiva

(artísticamente) busca dar cuenta de las violencias sociales, trasladando su enunciación a una necesidad en común. La obra de Gandolfo se traslada a una práctica humana y cultural, que, además, contribuye al pensamiento crítico de la fotografía y sus usos contemporáneos, nos sugiere volver a preguntarnos qué hacer con las imágenes, y también pensar en cómo ciertas formas de representación que —vinculadas a la “colonialidad del ver” (Barriendos, 2011)— han instaurado los discursos que condicionan nuestra producción de subjetividad. El campo de la fotografía documental tradicional le sirvió a la autora para cuestionarse sobre el uso y el lugar de las imágenes, en el margen de una historia como lo es la corta y discontinua historia de la fotografía en el Perú (contada en gran parte por voces y referentes masculinos); y nos permite ahora volver a plantear las mismas preguntas para encontrar nuestras propias formas de desplazamiento. Si bien es importante el gesto detrás de la fotografía, también lo es la forma en la que nos relacionamos con la imagen; pensarla como *documento* (desde lo que esta aproximación sugiere) es cuestionar constantemente su “naturalidad” y su circulación. La mirada no está lejos de la acción, por el contrario, mirar es “abrir los ojos”, abrir los ojos es *implicarse*, inscribirse en la propia imagen, “una mirada supone la implicación, el ser-afectado que se reconoce en esa misma implicación, como sujeto” (Didi Huberman 2008, 41).

3. Alterar el orden de los signos

Luego de comentar sobre la práctica documental como una reinención de la implicación en la realidad, quiero situar —desde esa forma de *documentar*— la aproximación a la re-escritura de la imagen fotográfica, y proponer que la *imagen-documento* puede ser una posibilidad discursiva, que se inscribe en lo social para dar cuenta de una memoria narrada, individual y colectiva; ya que poder compartirlo (enunciarlo) es volver a hacerlo real. La realidad, entonces, no está develada a través de los sujetos o cuerpos en la imagen, sino que se activa desde una comunicación dialógica generada por el nuevo discurso fotográfico, el cual, al no ser una literacidad de la realidad, permite elaborar unidades significantes desde el primer contacto visual y de la dinámica discursiva generada. El ejemplo mencionado en el acápite anterior, me permite hacer la conexión con lo que intento desarrollar aquí.

Las fotografías de Flavia Gandolfo de la serie *El Perú*, parte de su proyecto *Historia*, son fotografías de otros documentos (tradicionales, al ser apuntes escolares, es

decir un registro directo), las cuales contienen dentro de ellas otras representaciones — textos o dibujos— alejándonos del mecanismo fotográfico como una fuente de poder, ya que su poder ahora radica en la fuerza de la inscripción del contenido, donde la imagen fotográfica es un testimonio directo y no una evidencia directa, y que necesita de la connotación para identificar su simbolismo, haciendo que se activen posibles discursos desde la especulación de lo que las fotografías juntas pueden significar. La representación se convierte en un metalenguaje, una representación que contiene otra representación (sea en texto o en trazos), y se desvanece la forma tradicional del contenido fotográfico: que mira directamente la realidad y que gracias a su tratamiento estético y conocimiento técnico recién puede ser traída al campo visual. Aquí, ninguno de esos dos aspectos es visible, ni fue necesario, Gandolfo fue precisamente en contra de esa tradición, enfocándose en el carácter social y político del contenido, para luego buscar una forma de articularlo, agrupando por series las imágenes (figura 35) en relación a lo que exponen y, también, denuncian. Tales series, además, le quitan el valor a la fotografía como imagen única que puede relatar por sí misma, donde la creación de instalaciones y el agrupamiento de las fotografías permite configurar nuevas imágenes, las cuales pueden articularse con otros medios y narrativas; de esa manera, el relato se mantiene siempre activo y en construcción constante.

Históricamente la fotografía ha necesitado del mensaje otorgado para significar, ya que ella en sí misma es considerada un “mensaje sin código” (Barthes 2017), o un “no-mensaje”, como dirá Allan Sekula, hasta que es enmarcada lingüísticamente por alguien más, donde una proposición metalingüística como “este es el mensaje”, es necesaria para que la imagen pueda ser leída” (1988, 454). Esa desvinculación de la fotografía con el mensaje connotado ha prevalecido a fin de mantener su literacidad, sobre todo en el campo documental tradicional, haciendo que la leyenda o la descripción de la imagen cobre gran importancia; Walter Benjamin ya había anunciado que la leyenda se convertiría en un elemento esencial de las fotografías: “[...] la leyenda, que incorpora a la fotografía en la literaturización de todas las relaciones de la vida, y sin la cual toda construcción fotográfica se queda en aproximaciones” (Benjamin 1989, 82). Tal vez, por esa razón el discurso y la imagen fotográfica han funcionado como dos campos separados y no interrelacionados; por un lado, la imagen tomada como registro literal directo, y, por otro lado, la leyenda como mensaje signifiicante, que le otorga sentido a la imagen. En la actualidad, la fotografía todavía mantiene esa dinámica, acompañada de un anclaje para dirigir sus posibles interpretaciones y describir la realidad en la que se producen las

imágenes; sea en redes sociales, en la fotografía profesional o en los diferentes campos institucionales vinculados a la imagen, como el arte, la prensa o la publicidad. Sin embargo, al estar la fotografía cada vez más cerca de todas las realidades sociales, y al ser utilizada como un ejercicio de materialización del recuerdo y la memoria cotidiana (reproducida a escalas anteriormente impensables); acompañar las imágenes de una leyenda, más que ser un elemento esencial y relevante, parece ser una acción mecanizada e instaurada que se escribe y está ahí; pero a causa del flujo de la información visual, con el que interactuamos en esta era digital, es casi imposible detenernos a articular un diálogo en torno a la imagen, aún más cuando esta solo busca destacar por sus cualidades estéticas.

Si, entonces, la imagen fotográfica en su forma más tradicional no puede significar por sí misma ¿qué sucedería si la leyenda deja de ser una descripción y se convierte en un elemento discursivo que está inscrito dentro de la imagen? Así, nos acercamos más bien a un “discurso fotográfico” (Sekula 1988), como un intercambio de información, que forma parte de un sistema de comunicación y actividad relacional:

El discurso es el contexto de la declaración, las condiciones que sostienen su significado y que determinan su objetivo semántico. [...] Esta definición general implica, por supuesto, que la fotografía es una declaración de alguna manera, que trae consigo, o es un mensaje. Sin embargo, esta definición también implica que la fotografía es una declaración “incompleta”, un mensaje que depende de alguna matriz externa de condición y presuposiciones para su legibilidad. Es decir, el significado de cualquier mensaje fotográfico se determina necesariamente por el contexto. (1988, 453)

De esta manera, me interesa aproximar la imagen fotográfica a una forma discursiva, que se vuelve a “escribir” (inscribir) y que se manifiesta como un significado desde el inicio, uno que permite poner en diálogo otros relatos, tal y como veíamos en la obra de Flavia Gandolfo. Para esto, considero necesario detenerme en la idea de pensar la imagen como una forma de *escritura expandida* (y por lo tanto no oficial), donde la fotografía puede pasar de ser un mensaje “sin código” a un mensaje codificado, una representación que da lugar al diálogo especulativo desde formas significantes; así como sucede con el lenguaje (palabras/oraciones), pero cuando es entendido como un “enunciado”.

Para Mijaíl Bajtín, el uso del lenguaje, a través del acto del habla, está constituido por un intercambio de enunciados, que son parte de la comunicación discursiva: “el enunciado es un eslabón en la cadena de la comunicación discursiva y no es posible aislarlo de los eslabones anteriores que lo determinan interna y externamente, generando reacciones de respuesta y ecos dialógicos” (2011, 58-9). Ese uso activo es, precisamente,

lo que caracteriza al enunciado a diferencia de otros elementos del lenguaje; una palabra o una oración, por ejemplo, pueden cumplir una función de comunicación directa y transmitir una información precisa, pero estos elementos se vuelven enunciados cuando adquieren un sentido expresivo (del sujeto discursivo: autor) y obtienen una comprensión activa que da lugar a otros enunciados, haciendo que el oyente se convierta —también— en hablante (23). El enunciado va más allá de la lengua (aprendida), tiene que ver con la expresividad, los afectos, y el lugar de enunciación, incluso con la entonación (cuando son expresados oralmente), ya que los significados de diccionario solo aseguran la comprensión de las palabras de una lengua, y de los que hablan esa lengua, otorgándoles un carácter “neutral”; mientras que el uso de palabras —como enunciados— en la comunicación discursiva siempre dependerá de un contexto particular (50). “Un enunciado absolutamente neutral es imposible” (45).

Ahora bien, desde esa proposición Bajtiniana, si entendemos la fotografía ya no desde el carácter neutral en torno a la imagen en un nivel de pura denotación, como el de las palabras y el diccionario, y la pensamos como un nuevo género discursivo “documental”, esta podría cumplir diversas funciones de representación en un determinado contexto cultural-social y políticamente activo. Esto quiere decir, que la *imagen-documento* podría ser un equivalente de la *palabra-enunciado*; de esta manera, la fotografía como “enunciado” dejaría de ser un vehículo pasivo de información directa para convertirse en una acción humana; donde el discurso que se escribe/inscribe en la imagen es parte de una comunicación dialógica, que produce nuevas significaciones en torno a un mismo acontecimiento (ver figura 42). Esta alteración de los conceptos vinculados a la fotografía, al lenguaje y a la “desmantelación” de lo documental como un género —que he venido planteando—pretenden ser entendidas de una manera dinámica, casi como un juego en el que se nos está permitido olvidar la mecanicidad de la fotografía y del dispositivo, y dejar de pensar en las imágenes fotográficas como objetos de valor y contemplación, para abrir paso a otras posibilidades discursivas; relacionadas a nuestra implicación en la creación y en la significación.

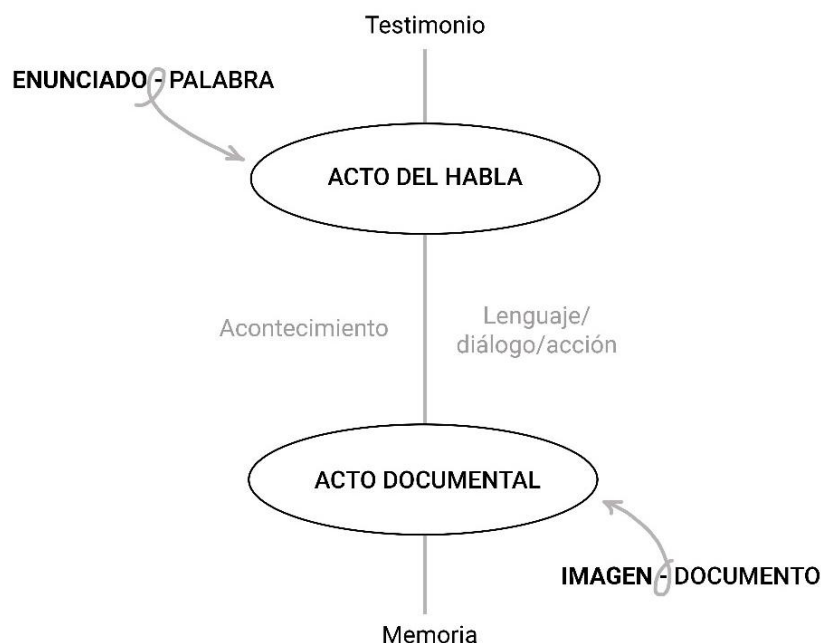


Figura 41. Enunciado documental, 2024.
Fuente y elaboración propias.

Así también, como un juego paradójico, Luz María Bedoya (Piura, 1969) planteó *Discurso* (2015), una serie de nueve piezas que cuestiona y problematiza los intentos por definir la fotografía y los géneros fotográficos, dicha serie incluye (y es importante hacer mención de sus características para seguirla comentando) las siguientes técnicas: copias a la gelatina de plata, copias cromogénicas de negativo color, impresiones digitales por inyección de tintas, fotocopia láser sobre papel, dibujo en grafito sobre cartulina, fotograma y composición digital. A simple vista, esta serie (figura 43) parece hacer alusión a las obras de arte conceptual en las que se interroga la existencia ontológica de un objeto y sus diversas maneras de representación, o también una variante del cuadro *La traición de las imágenes* (*Esto no es una pipa*) de René Magritte (1929), sin embargo, Bedoya describe en relación a esta serie que el texto/imagen de cada pieza no se refiere a la representación, sino a la materialidad de la misma, y tal condición material sería la que legitima a la pieza.¹⁴ Desde la interrelación entre lo verbal y lo visual se manifiesta dicha materialidad, interrogando la clasificación y validación de las fotografías como objetos de valor según su proceso de producción técnica; cada una de las imágenes describe lo que “es” y se define a sí misma. Hay, además, una separación de la imagen como análogo

¹⁴ Esta información sobre la obra fue proporcionada por la autora en su página web (<https://luzmariabedoya.com/>)

fotográfico, ya que la representación se disuelve, no vemos las imágenes como fuente directa de la realidad, solo sabemos si pueden o no ser consideradas fotografías por su condición material y técnica; finalmente, esa es la zona crítica a la que apunta esta investigación, y que se ejemplifica con la obra de Bedoya, en un campo fotográfico que se encuentra hoy en crisis, lleno de géneros, etiquetas y corrientes contradictorias que buscan recuperar el capital simbólico de un médium que parece volverse cada vez más obsoleto, a nivel técnico, y que, incluso, va perdiendo su influencia como economía de la información (Durand 2012, 99).



Figura 42. Fotografía de la instalación de la serie *Discurso*, Luz María Bedoya, 2015.

Fuente: Página web de la artista



Figura 43. Fotografía de la instalación de la serie *Discurso*, Luz María Bedoya, 2015.

Fuente: Página web de la artista

En *Discurso*, Bedoya —según lo comentado en los párrafos anteriores, en relación a la descripción/leyenda que acompaña a la imagen— parece hacer que las palabras de las imágenes determinen la descripción de las mismas, no hay separación entre imagen y texto porque ambas configuran el “discurso fotográfico” (Sekula 1988); la fotografía aquí se manifiesta como *documento* (enunciado) porque permite activar un diálogo especulativo en torno al lugar de la fotografía en la práctica contemporánea, nos permite preguntarnos cómo la imagen fotográfica puede ser útil y si debe mantenerse vigente como la tradición que el arte institucional nos ha enseñado. Esta obra, también, sugiere que es posible otorgarle una nueva definición al documento, o en todo caso, necesario y urgente: *resignificar la práctica documental desde la re-escritura de la imagen fotográfica*. Para esto, la imagen-documento debe involucrarse con otras fuentes escritas o visuales, que le permitan elaborar nuevas formas significantes, es decir, nuevos enunciados.

Para “reinventar” o resignificar el documento fotográfico como un discurso activo, es clave e importante imaginar formas posibles de hacerlo; teniendo en cuenta que la práctica documental nos involucra a nivel político y social en la realidad, desde lo

humano y lo afectivo, inscribiendo ese testimonio en una imagen, una que no tiene relación directa con la realidad sino que despliega tensiones, contradicciones y especulaciones alrededor de ella; la fotografía, sugiere Régis Durand, “nos pone frente a un fragmento de lo real (no únicamente de la realidad exterior, sino de nuestra realidad más íntima, esa que está hecha de una oscura suma de afectos y deseos inconscientes)” (2012, 75). La apuesta de esta investigación es despertar el interés para la elaboración de nuestros propios documentos/testimonios/enunciados desde una imagen fotográfica-otra; comenzando por eliminar o “agrietar” todas las referencias tradicionales para ampliar el campo de la fotografía y de lo documental, tejiendo relaciones con otros medios, dispositivos y lenguajes; transformando la imagen a partir de sus cenizas:

No se puede hablar del contacto entre imagen y lo real sin hablar de una especie de incendio. Por lo tanto, no se puede hablar de imágenes sin hablar de cenizas. Las imágenes forman parte de lo que los pobres mortales se inventan para registrar sus temblores (de deseo o de temor) y sus propias consumaciones. [...] Sabemos que toda memoria está siempre amenazada por el olvido, todo tesoro amenazado por el pillaje, toda tumba amenazada por la profanación. (Didi-Huberman 2013, 15)

Desde que comencé en el campo de la fotografía, vengo imaginando una esfera visual donde las imágenes, lejos de que puedan abstraerse o desaparecer, se transformen, y donde lo principal no sea la “experiencia” estética, sino la interpelación política y afectiva generada a partir de ellas; y aunque esta tarea parezca difícil para la imagen fija de la fotografía, es posible si —como he venido comentando— la desvinculamos de su uso mecánico tradicional y de su visualidad referencial. Pienso en la relación del texto con las imágenes y en la imagen como una forma de escritura (comentada en el acápite anterior) donde el contenido de la fotografía no tenga ninguna referencia directa con la realidad, sino que nos permita articular un diálogo, tal y como sucede con el habla. Sin embargo, para que esto suceda no es suficiente con la teoría, sino con la práctica cultural (más que artística); es necesario comenzar por denunciar las condiciones sociales y políticas que nos vienen afectando, inscribiéndolas en nuestras imágenes-documentos, buscando que, al entrar en contacto con esa realidad, se vuelvan una especie de incendio (Didi-Huberman 2013, 15). Todo puede ser documental si nos involucramos e implicamos activamente.

Implicar(nos), escribir(nos), documentar(nos).

Conclusiones

Desde hace algunos años, estoy muy atenta a mi relación con las imágenes, sobre todo en el espacio virtual; descubrí que con frecuencia (y casi por coincidencia) me aparecen imágenes donde, al no cargar lo suficiente para visualizar su contenido, el algoritmo muestra una descripción de ellas en su lugar. Comencé a recopilar -sin ningún fin determinado- dichas imágenes hace cinco años, casi como un “anti-proyecto” final del programa de fotografía documental que cursaba durante ese tiempo; decidí no presentar ninguna fotografía al jurado del programa, pero sí mostré tales hallazgos de internet y hablé de mi intención de desarrollar esta investigación en algún momento.

Ahora, mientras escribía los capítulos de esta tesis, me volvió a aparecer una imagen de ese tipo y decía lo siguiente: “puede ser una imagen de texto” (figura 44); sentí volver a los inicios de esta investigación, a las ganas de querer indagar sobre lo documental, de querer dialogar o articular posibilidades en torno a dos cosas que antes pensaba no podían encontrarse: la fotografía y la escritura. Lo que comenzó como la búsqueda de una nueva propuesta conceptual en torno a lo documental terminó extendiéndose hacia una reflexión sobre lo que una imagen puede ser y lo que una palabra puede decir (escribir una imagen – mirar un texto).

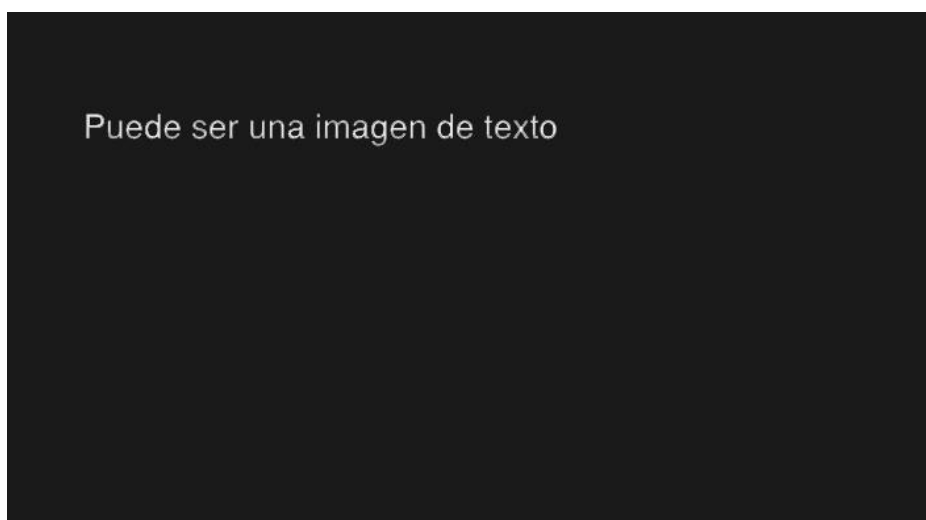


Figura 44. Captura de pantalla, 2024.
Fuente y elaboración propia.

En el desarrollo de estas aproximaciones teóricas reafirmé la posibilidad del documental como una práctica que puede priorizar lo humano y lo afectivo sobre las tradiciones artísticas; aunque tenga en cuenta los aspectos estéticos, pone mayor énfasis en su posición política, no necesita de otras realidades, sino de una historia propia, de una narrativa situada, inscrita. Reafirmé también mi deseo de desvincularme del arte como institución, puesto que pensar en esta posibilidad documental no significa insertarla como una nueva categoría del arte o la fotografía, sino más bien como una práctica de vida.

Imagino un escenario donde la implicación social y política atravesase nuestra intimidad, donde la memoria sea un ejercicio diario de especulación, de creación, y de “escritura”; una escritura que deje huellas, huellas de nuestros cuerpos y de nuestro pensamiento. Este deseo se convierte en casi una “utopía documental”, pues tiene lugar en un escenario donde el arte institucional absorbe —cada vez con mayor fuerza— cualquier práctica alternativa o disidente. Sin embargo, en cualquiera de los escenarios donde esta propuesta documental sea tomada en cuenta, espero que aparezcan nuevos documentos, y voces que hablen frente a los discursos que les hayan sido impuestos.

El cierre de este proceso de escritura significó también el inicio de uno nuevo, desde la ya mencionada *práctica documental*. Me es necesario ahora enunciarme, documentarme e inscribirme en el habla colectiva. Durante esta investigación, me propuse desarrollar la elaboración de un libro (*documento*) que narre algunos episodios sobre mi experiencia y relación con la muerte, así como lo que viene significando “performar” la vida después de tal experiencia. La relación con las imágenes en este nuevo proceso tiene que ver con la desvinculación (en mi caso personal) de las fotografías, ya que en un formato tradicional documental -visual o audiovisual- autobiográfico tienden a tomar protagonismo aquellas fotografías de archivo que interpelan en la memoria de quienes quedamos sobre los que ya no están. Aquí, lo que quiero poner en juego y en tensión es el vínculo con las imágenes y el recuerdo, y cómo recordar se puede convertir en una tarea más “difícil” en un escenario donde todas nuestras fotografías desaparecen. Las imágenes no solo se perciben con nostalgia, sino también con violencia, con rabia, con impotencia, o simplemente con cansancio. La travesía entre estas emociones me invita a pensar ahora en la muerte desde mis prácticas de vida, en cómo doy cuenta de lo que ya no está desde lo que hago ahora, y en cómo se manifiesta el duelo y el dolor con el paso del tiempo.

He comenzado a recrear (e inventarme también) algunos recuerdos, a d-escribir fotografías, a ver las imágenes como palabras, y a leer las palabras como imágenes.

Cuando las imágenes “desaparecen” podemos especular con mayor libertad, hasta la historia individual puede ser una especulación; y es ahí donde nos encontramos, en nuestras teorías, en los documentos, en las violencias, en nuestros duelos, y en un largo etcétera que involucra nuestros afectos. Espero que esta investigación también haya sido leída como un *documento*, dispuesto a dialogar y a encontrarse con otros enunciados.

Aunque las imágenes desaparezcan, la memoria (no) se detiene.

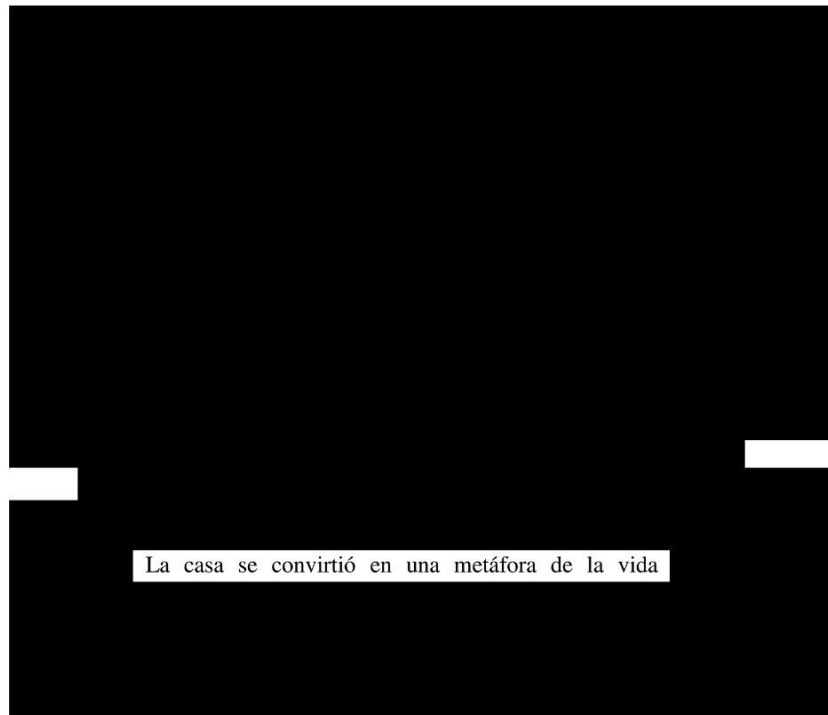


Figura 45. *Inventiones* de la serie *Descansar sin Culpa*, 2024.
Fuente y elaboración propias.

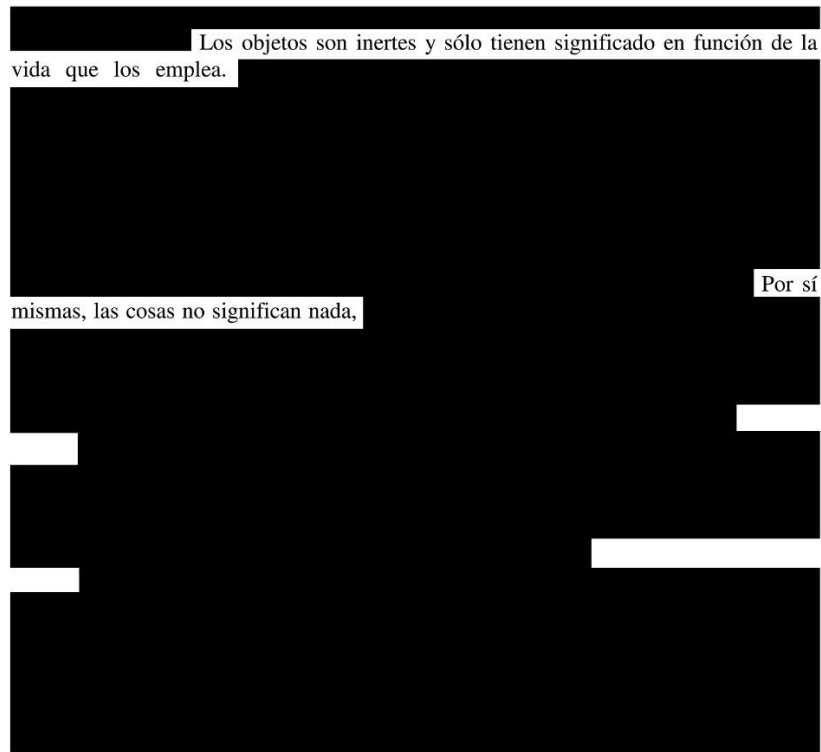


Figura 46. *Inventiones* de la serie *Descansar sin Culpa*, 2024.
Fuente y elaboración propias.

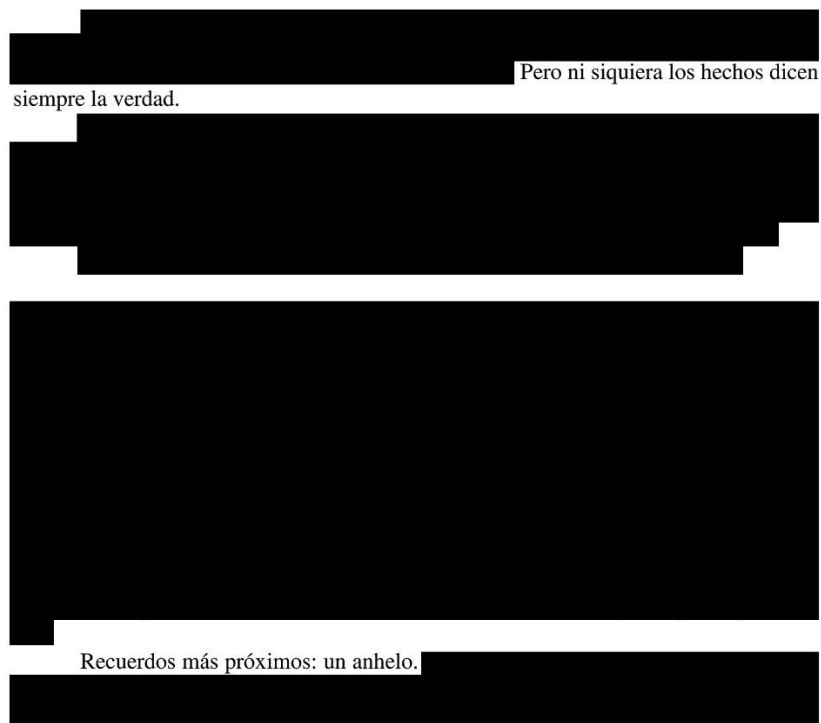


Figura 47. *Inventiones* de la serie *Descansar sin Culpa*, 2024.
Fuente y elaboración propia.

Obras citadas

- Bajtín, Mijaíl. 2011. *Las fronteras del discurso*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Barriendos, Joaquín. 2011. “La colonialidad del ver”. *Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico*. *Nómadas* n.º 35: 12-29.
- Barthes, Roland. 2017. *Un mensaje sin código: Ensayos completos en communications*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Bedoya, Luz María. 2015. “Discurso”. *Proyectos de Luz María Bedoya*. <https://luzmariabedoya.com/proyectos-projects/discurso/>.
- Benjamin, Walter. 1989. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Broz, Matic. 2024. *How many pictures are there in 2024?* Acceso el 30 de octubre. <https://photutorial.com/photos-statistics/>.
- Didi-Huberman, Georges. 2008. *Alfredo Jaar: La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- . 2013. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- . 2014. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Diéguez, Ileana. 2013. *Cuerpos sin duelo: Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Documenta/Escénicas Ediciones.
- Durand, Régis. 2012. *La experiencia fotográfica*. Ciudad de México: Ediciones VE.
- Dussel, Enrique. 2000. “Europa, modernidad y eurocentrismo”. En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, 24-33, editado por Edgardo Lander. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Freund, Gisèle. 2017. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gg, Sl
- Giraudó, Silvia, y Patricia Arenas. 2004. “Científicos europeos en el altiplano boliviano-argentino: Antropología, expediciones y fotos”. *Revista Anales* n.º 12.
- Hall, Stuart. 2010. *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Jave, Iris. 2003. *Yuyanapaq. Para recordar. Relato visual del conflicto armado interno en El Perú, 1980-2000*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

- Kelsey, Robin, y Blake Stimson. 2016. “El doble índice de la fotografía (una breve historia en tres partes)”. *Kaypunku: Revista de Estudios Interdisciplinarios de Arte y Cultura* 3: 109-40. Lima.
- Krajnik, Frank. 2017. “Uchuraccay, la transtemporalidad del dolor desde el ensayo fotográfico documental”. Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/8918>.
- . 2018. *Uchuraccay*. Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.
- López, Miguel Ángel. 2020. *Flavia Gandolfo: De un Punto a Otra*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- Lugar de la Memoria-LUM. 2018. “Libro ‘Uchuraccay’, de Franz Krajnik”. Video de presentación del libro. 31 de enero. <https://youtu.be/L51bCzcRJek?si=JihfuBH6z0lxS9Of>.
- MALI - Museo de Arte de Lima. 2021. Presentación del libro: “Flavia Gandolfo. De un punto a otra”. Video de YouTube. <https://youtu.be/vtVIV8Oi60s?si=Sjw0eLmFy99DHW0x>.
- Majluf, Natalia. 2001. *La recuperación de la memoria. El primer siglo de la fotografía: Perú 1842-1942*. Lima: Fundación Telefónica, Museo de Arte de Lima.
- . 2013. “Rastros de un paisaje ausente: fotografía y cultura visual en el área andina”. *Caiana: Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. <https://caiana.caiana.com.ar/dossier/2013-2-03-d06/>.
- . 2021. “Flavia Gandolfo. De un punto a otra”. *Trama: Espacio de crítica y debate*. <https://tramacritica.pe/critica/2021/01/16/de-un-punto-a-otra/>.
- Majluf, Natalia, y Jorge Villacorta. 1997. *Documentos: tres décadas de fotografía en el Perú, 1960-1990*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- Martín-Barbero, Jesús, y Sarah Corona Berkin. 2017. *Ver con los otros*. Comunicación intercultural. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Mitchell, W.J.T. 2014. *¿Qué quieren realmente las imágenes?* Ciudad de México: Cocom
- Poole, Deborah. 1992. “Figuerroa Aznar and the Cusco Indigenistas: Photography and Modernism in Early Twentieth-Century Peru”. En *Representations* n.º 38: 39-75.
- Sekula, Allan. 1988. “On the invention of photographic Meaning”. En *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*, editado por Vicki Goldberg, 452-73. Albuquerque: Universidad de Nuevo México.

- . 2004. “Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación”. *En efecto real: Debates posmodernos sobre la fotografía*, editado por Jorge Ribalta, 35-64. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L.
- Steyerl, Hito. 2016. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Vich, Víctor. 2019. “Fotografiar la propia muerte: Las últimas fotografías de Willy Retto en Uchuraccay”. *En Pasados contemporáneos: Acercamientos interdisciplinarios a los derechos humanos y las memorias en Perú y América Latina*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Villaseñor, Enrique. 2014. “La fotografía periodística mexicana en el marco de la bienal de fotoperiodismo y de las nuevas tecnologías”. Tesis doctoral, Universidad Autónoma Metropolitana de México. <https://hdl.handle.net/11191/6039>.