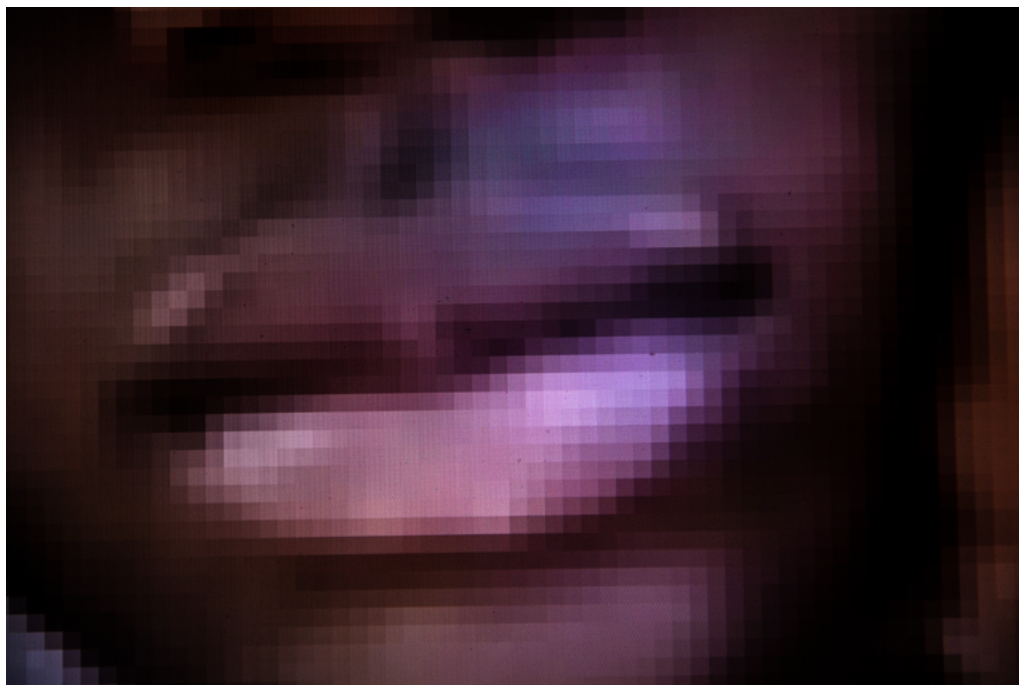


DERIVAS, MUTACIONES Y TENSIONES DE LO DOCUMENTAL EN LA FOTOGRAFÍA PERUANA CONTEMPORÁNEA

*Drifts, mutations and tensions of the documentary in
contemporary Peruvian photography*



Breanna & Jamahl - Detalle 07. Proyecto *A Pandemic Love Story*.

Alejandro León Cannock

<https://orcid.org/0000-0002-4333-2000>

Fotógrafo e investigador. Doctorando en Práctica y Teoría de la Creación Artística y Literaria en la Escuela Nacional Superior de Fotografía en Arles y en la Universidad de Aix-Marsella, Francia.
cannock@gmail.com

I. HEGEMONÍA DEL "RÉGIMEN DOCUMENTAL" DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

El rasgo que mejor caracteriza a la actividad fotográfica es su pluralidad. A lo largo de sus casi 200 años de existencia, la fotografía ha sido requerida prácticamente en todos los campos sociales: desde la ciencia hasta el arte, pasando por la política, el comercio, la educación, la publicidad y la prensa, entre muchos otros. Cada una de estas disciplinas ha usado la imagen fotográfica de una forma particular en función de sus intereses. No es lo mismo, por ejemplo, utilizar un archivo de fotografías de pacientes psiquiátricos como parte de un estudio sobre la histeria –como lo hizo el célebre médico Jean-Marie Charcot– que utilizar fotografías de prensa y de publicidad para denunciar las atrocidades de la guerra –como lo hizo la artista Martha Rosler en *House Beautiful: Bringing the War Home*– o que utilizar una serie de fotografías de cowboys como parte de una campaña publicitaria –como lo hizo Marlboro–. Las fotografías son, por ello, más que camaleónicas: no solo adquieren la apariencia del campo institucional al que pertenecen (imagen-científica, imagen-artística, imagen-publicitaria) (Tagg, 2005, pp. 7-47), sino que también cumplen la función performativa que este les asigna (informar, criticar, vender) (Freedberger, 2012, 19-44).

A pesar de la multiplicidad de tareas que la imagen fotográfica ha cumplido a lo largo de su historia, el "régimen documental" ha sido el hegemónico. En dicho régimen la imagen es considerada como una fuente privilegiada de información (visual) sobre la realidad en la que podemos razonablemente confiar, pues está legitimada por un conjunto de procedimientos maquínicos (ontogénesis de la imagen) y de rasgos visuales (semioprágmatca de la imagen). Así, desde una perspectiva genética, la fotografía es producida por contacto directo con el referente que representa (la imagen es

prueba de existencia). Desde una perspectiva ontológica, la fotografía no es una entidad imaginaria sino tecno-maquínica (la imagen es independiente del sujeto). Desde una perspectiva semiótica, la fotografía nos informa sobre un aspecto del mundo (la imagen es fuente de saber); desde una perspectiva pragmática, la fotografía nos permite intervenir sobre la realidad (la imagen es instrumento de poder). De estas características se desprende, asimismo, que el régimen visual de la fotografía-como-documento se fundamenta en una ontología realista, en una epistemología objetivista, en una ética de la autenticidad y en una estética de la transparencia (Rouillé, 2005, pp. 120-170).

La importancia social de la función documental de la fotografía se confirma al observar sus principales aliados en la historia: la ciencia (s. XIX) y la prensa (s. XX). Ambas actividades dependen de la producción y circulación de datos: la primera para convertirlos en conocimiento; la segunda, en información. Por ello, la fotografía –fuente inagotable de datos visuales– no tardó en convertirse en un instrumento imprescindible para ambas. Esta función se reafirma si consideramos que las imágenes han acompañado desde siempre al *homo sapiens* en sus procesos de integración del mundo (Tisseron, 2000, pp. 25-28); y que, en el caso particular de la cultura occidental, la vista ha sido el sentido privilegiado gracias a su capacidad para proveernos más y mejor información sobre nuestro entorno –ocularocentrismo– (Jonas, pp. 191-216).

Estas breves consideraciones histórico-conceptuales sobre la relevancia de la función informativa de la imagen fotográfica nos permiten comprender por qué, durante la primera mitad del siglo XX, se constituyó un campo autónomo para la fotografía: el género documental. Este campo permitió que la fotografía comunique información sin depender

de los medios de producción, de circulación y de consumo de la ciencia o de la prensa – aunque siempre se ha mantenido vinculada a estas actividades–. Así, poco a poco se fueron dibujando los límites que trazaron la cartografía del género. En tal sentido, si bien los estilos, las estrategias, los protocolos, las técnicas y los procedimientos utilizados por los fotógrafos documentales han variado sustancialmente a lo largo de la historia (pensemos, por ejemplo, en la distancia que separa a Walker Evans de William Eugène Smith y a este de Laia Abril) el impulso original que dio lugar a su actividad se ha mantenido vigente. William Stott propone una definición que da cuenta de la filosofía que sostiene a este género:

“El documental trata de la experiencia real, no imaginaria, de individuos que pertenecen por lo general a un grupo de bajos recursos económicos y sociales (inferior al público al que el testimonio se dirige) y trata esta experiencia de tal forma que se sienta viva, ‘humana’, y la mayoría de las veces conmovedora para ese público” (1986, p. 62).

Esta definición, defendida también por historiadores y críticos como Beaumont Newhall, Helmut Gernsheim y Edward Steichen, tiene tres elementos principales: primero, la descripción de la miseria (el tema/el qué); luego, el cambio de mentalidad de la sociedad (el objetivo/el para qué); finalmente, una retórica eficiente (la forma/el cómo) (Lugon, 2011, pp. 19-20). Esta caracterización es pertinente; pero, al mismo tiempo, problemática. Nos enfrenta al dilema ético de la legitimidad con que cuentan (o no) los fotógrafos para adjudicarse el derecho de representar al otro. Especialmente cuando, como afirma la cita, ese “otro” se ubica en una posición menos privilegiada en el juego de las relaciones de poder. ¿Por qué el fotógrafo –por lo general occidental, hombre, blanco, propietario, educado, etc.– se arroga el derecho (y el deber) de ofrecerle un espacio de representación (visual, simbólica, política) a comunidades que se encuentran por “fuera de la Historia” –una historia que, además, ha sido escrita para satisfacer los intereses de

los países de los que provienen esos mismos fotógrafos (Francia, Inglaterra, Estados Unidos, Alemania)–? Según esta definición, el fotógrafo documental tiende a reproducir la figura del colonizador-como-salvador².

Ahora bien, a pesar de los problemas que esta concepción plantea y de las enmiendas de la que ha sido objeto hacia fines del siglo XX (Sekula, 2004), ella contiene el germen de las diversas formas de fotografía documental que existen. En tal sentido, desde el trabajo de pioneros como Lewis Hine o Jacob Riis, pasando por figuras célebres como Dorothea Lange, Walker Evans, Henri Cartier-Bresson o Lisetta Carmi, hasta llegar a representantes de nuevas formas documentales como Allan Sekula o Martha Rosler y, en el extremo más contemporáneo, Laia Abril, Mathieu Asselin o Richard Mosse, el género documental no ha dejado de afirmar la capacidad y la responsabilidad de la fotografía para darnos a ver problemáticas sociales, invitándonos así a tomar conciencia acerca de ellas y, de ser posible, motivándonos a pasar a la acción para modificar sus condiciones de existencia. En tal sentido, el asunto problemático del género documental no parece ser tanto el *qué*, sino el *cómo*.

II. NOTAS SOBRE EL DOCUMENTAL COMO REPORTAJE SOCIAL EN LA FOTOGRAFÍA PERUANA: EL OJO CHOLO

Una revisión a *La recuperación de la memoria. El primer siglo de fotografía en el Perú 1842-1942*, muestra que la imagen fotografía –siguiendo la tendencia global– se incorporó a la sociedad peruana cumpliendo tareas documentales. El álbum de fotos *Perú 1900* publicado por Fernando Gerraud (Majluf y Villacorta, 1997, p. 15) para dar cuenta de las diversas regiones del país, el proyecto *Casa de Todos*³, que retrata

2 Existe una línea que une los usos antropológicos de la fotografía en el siglo XIX con la fotografía humanista de la segunda mitad del siglo XX y con el fotorreportaje al estilo World Press Photo en la actualidad que es muy problemática precisamente por su cercanía a posiciones coloniales.

3 Con textos de Luis Cáceres y Carlos Fuller, y fotografías de Franz Krajnik y José Vidal.

la vida de los refugiados en la Plaza de Toros de Acho durante la emergencia sanitaria causada por el COVID-19, el trabajo fotoperiodístico del colectivo Inter-Foto en los años 70 (Del Valle y Mendoza Montevideo, 2020) o el proyecto del taller de Fotografía Social TAFOS⁴, muestran que la fotografía ha operado como un documento de gran valor para registrar, sistematizar y comunicar datos visuales sobre nuestra compleja realidad. Conscientes de la trascendencia del “régimen documental” en nuestra sociedad, Jorge Villacorta y Natalia Majluf (1997) titularon “documentos” a la primera gran exploración histórica sobre fotografía peruana. Esta no es, como se podría suponer, una investigación sobre el género documental. El título no alude a un tipo particular de fotografía sino a la función hegemónica que esta ha cumplido en el Perú (y en el mundo): operar como documento de la realidad al servicio, finalmente, de la consolidación de la sociedad moderna.

Yendo desde la consideración general de la fotografía-como-documento hacia la consideración específica del género documental, se puede afirmar que, tanto en el Perú como en el mundo, los fotógrafos que ingresan en esta categoría provienen, de una u otra manera, del fotoperiodismo⁵. Esta constatación no debe sorprendernos pues el género documental se consolidó como una autonomización del trabajo fotoperiodístico⁶. Tal vez el mejor ejemplo de esta ambigüedad sea la figura fundacional de Walker Evans, pero también autores como Henri Cartier-Bresson y William Eugène Smith y, en nuestro país, Herman Schwarz⁷, Raúl García o Cecilia Larrabure. A pesar de esta filiación o doble pertenencia, existe un rasgo fundamental

4 Fundado por la pareja de fotógrafos alemanes Thomas Müller y Helga Müller.

5 Según señala Cecilia Larrabure (2018) el primer “ensayo visual” de corte documental en la fotografía peruana fue el libro “Víctor Humareda, imagen de un hombre” (1989) publicado por el fotorreportero Herman Schwarz.

6 Para un análisis de las similitudes y diferencias entre estos (y otros) géneros véase Becker (2001).

7 Herman Schwarz ha realizado una exhaustiva investigación para mostrar que Martín Chambi no solo dedicó su vida a documentar su entorno con una mirada propia, sino que también trabajó como corresponsal gráfico.

que los diferencia de quienes son única y exclusivamente fotoperiodistas: los fotógrafos documentales buscan conscientemente desarrollar una *mirada personal* para contar algo sobre un aspecto de la realidad.

Esta singularidad abre un abanico de cuestiones. ¿Qué significa exactamente una “mirada personal”? ¿Es más importante la expresión del autor que la documentación del acontecimiento? ¿Es posible encontrar un equilibrio? ¿Es deseable? Con la finalidad de explorar estas cuestiones, la fotógrafa e investigadora Cecilia Larrabure comisarió en el año 2019 una exposición titulada *El Ojo Cholo, ensayos fotográficos documentales peruanos, 1989-2018*. La exhibición, que reunió el trabajo de 17 fotógrafos⁸, pretende ser una muestra representativa de las diversas formas que ha adoptado el género documental en el Perú durante las últimas décadas. Al analizar los proyectos se evidencian algunas de sus características comunes. Lo primero es el uso generalizado del blanco y negro: solo cinco han sido realizados en color⁹. Por otra parte, casi la totalidad confía en la autonomía significativa del lenguaje visual: solo tres incorporan elementos no visuales (textos, audios, documentos, etc.)¹⁰. Además, los formatos de las imágenes y la disposición del montaje siguen también las formas clásicas del fotorreportaje. Luego, las propuestas temáticas y estéticas son bastante similares: ciudad, tradiciones, violencia. Asimismo, todos los proyectos comparten el objetivo de base, como vimos antes, de la fotografía documental: usar la imagen como medio para testimoniar (¿y denunciar?) algún evento social (¿problemático?). Finalmente –subraya con mucha pertinencia Larrabure–, todos adoptan “un punto de vista

8 Participantes: Raúl García, Javier Silva, Daniel Pajuelo, Jorge Deustua, Herman Schwarz, Miguel Mejía, Nancy Chapel, Galdys Alvarado, Franz Krajnik, Liz Tasa, Paco Chuquiure, Fidel Carrillo, Jaime Razuri, Sebastián Castañeda, Omar Lucas, Yayo López y la misma curadora de la muestra: Cecilia Larrabure. En la versión editorial del proyecto (no publicada) se sumen cinco fotógrafos más: Max Cabello, Ernesto Benavides, Leslie Searles y Musuk Nolte, y Roberto Cáceres.

9 Los proyectos de Gladys Alvarado, Liz Tasa, Yayo López, Fidel Carrillo y Miguel Mejía.

10 Los proyectos de Nancy Chapel, Liz Tasa y Franz Krajnik.

1 Traducción del autor.

autoral" que les permite construir auténticos "ensayos fotográficos"¹¹.

El esfuerzo realizado por Larrabure para ayudar a construir la historia de la fotografía documental en el Perú no solo es necesario sino encomiable. No obstante, se puede afirmar que su selección es conservadora, pues es heredera de una comprensión de lo "documental" que parece ser dependiente del reportaje social y del fotoperiodismo. Este sesgo le impide reconocer tradiciones documentales que no son deudoras de la fotografía humanista hegemónica durante la segunda mitad del siglo XX y que ofrecen, por tanto, formas alternativas –expresivas y/o conceptuales– de dar cuenta del mundo. Así, se podrían incluir a fotógrafos como Gihan Tubbeh¹², Giancarlo Shibayama¹³, Camila Rodrigo¹⁴, Philippe Gruenberg y Pablo Hare¹⁵, Eduardo Hirose¹⁶, Roberto Huarcaya¹⁷, Solange Adum¹⁸, Thomas Locke Hobbs¹⁹, Leslie Searles²⁰, Musuk Nolte²¹, entre otros²². Una

selección más variada no solo sería más justa con la evolución histórica (derivas, mutaciones y tensiones) del medio fotográfico en nuestro país, sino que nos permitiría –especialmente si hablamos de "visión autoral" y de "ensayos visuales"– ver desde distintas perspectivas distintos aspectos de nuestra realidad, para decirlo con Wittgenstein (2007). No es otra, en última instancia, la misión de la fotografía documental: ayudarnos a comprender mejor la multiplicidad de matices del mundo que habitamos.

III. HACIA UNA EXPANSIÓN CRÍTICA DEL CAMPO DOCUMENTAL EN LA FOTOGRAFÍA PERUANA CONTEMPORÁNEA

Durante los últimos años la revolución digital ha enriquecido nuestra cultura visual y ha facilitado el acceso a nuevas formas de representación. Gracias a ello, la "pluralidad de lo fotográfico", para retomar la expresión de Luz María Bedoya (2014), se ha convertido en la norma incuestionable que rige el universo de la imagen técnica. Al interior de esta pluralidad, algunos de los proyectos más interesantes no provienen del ámbito artístico –como podría suponerse debido a su carácter experimental– sino de la nueva generación de documentalistas. Vale la pena destacar, por ejemplo, los diversos proyectos de Florence Goupil sobre las tradiciones, los rituales y los desafíos que enfrentan las comunidades amazónicas (entre otras). La complicidad de Goupil con sus retratados, pero también con sus entornos naturales y culturales, le permite obtener representaciones honestas que escapan a la acusación de objetivar la realidad que pesa sobre el aparato fotográfico. Sin embargo, es en sus notables series *Urubu* y *Don Benito Q'oriwaman* donde se aprecia su manejo del lenguaje fotográfico como medio para conjugar fluidamente la documentación de la realidad con la expresión poética²³. Por su parte, Liz Tasa²⁴ –la única de esta generación en participar en la exposición *El Ojo Cholo*– ha desarrollado proyectos documentales que, recurriendo a los principios del *storyteller*, visibilizan problemáticas sociales

específicas. En esta línea, sobresale el proyecto *Kápar* debido, sin duda, a la trascendencia histórica y política de su tema –es un reportaje sobre el proceso de las esterilizaciones forzadas durante la dictadura de Alberto Fujimori–, pero también por la singularidad plástica de su lenguaje fotográfico. Este, sin perder el respeto por la realidad documentada, construye un universo visual personal que pone en imagen el desasosiego de las mujeres afectadas por la brutal acción del gobierno fujimorista. Otro proyecto destacado de Taza es *Sublime Effroi*, donde recurre a la imagen holográfica como medio para revivir animales originarios de los Alpes suizos extintos desde el siglo XIX.

Por otro lado, el proyecto *La ruta del retorno*, realizado por Sharon Castellanos y Víctor Zea en el Cusco, constituye una investigación documental multimedia que, bajo la lógica del *scrollytelling*, nos invita a acompañar las historias de un grupo de campesinos quienes, afectados por la pandemia (COVID 19), se han visto obligados a regresar a las áreas rurales del Cusco para buscar en el trabajo de la agricultura un medio de reactivar su economía²⁵. Entre los proyectos personales de Castellanos²⁶ cabe destacar *Duro de morir*, en el que introduce giros surrealistas en una serie de imágenes aparentemente documentales invitándonos así a observar el carácter mágico de ciertos aspectos de la cultura andina en el Perú. En el caso de Zea²⁷, la publicación *P'unchaw* ("día" en quechua), entre documentación y alegoría, constituye un viaje a través de la ciudad del Cusco –tantas veces fotografiada por propios y ajenos–, pero esta vez guiados por un elemento fundamental tanto para la cultura andina como para la fotografía: la luz solar.

Otro trabajo en equipo es el que realizan Prin Rodríguez²⁸ y Fernando Criollo²⁹, integrantes del colectivo *Pariacaca*. Estos fotógrafos no utilizan la imagen como un medio de representación

del mundo o de expresión del individuo. Para ambos autores, la fotografía opera, más bien, como un *médium*. Sus fotografías "comunican". Pero no comunican un mensaje en una lengua conocida; no son puentes entre dos realidades homogéneas (el fotógrafo y lo fotografiado) previamente constituidas sobre un mismo plano existencial. Su rol como *médium* consiste en conectar realidades ubicadas en planos ontológicos heterogéneos: el "mundo de acá" y el "mundo de allá" según la cosmología Andina. De aquí su interés en Pariacaca, divinidad que le da nombre al colectivo. La fotografía les sirve, entonces, para acceder a lo que, según la lógica de la representación, es inaccesible, irrepresentable e impensable. Los universos creados en sus series personales –por ejemplo, en *Mercurio* de Rodríguez y en *Uku Pacha* de Criollo– confirman que su fotografía habla en una lengua extranjera. La propuesta fotográfica del colectivo *Pariacaca* nos sumerge, así, en el intersticio que une nuestra realidad con una dimensión cósmica alternativa, mostrándonos así, la existencia de mundos posibles.

No quiero dejar de mencionar, en esta breve y mezquina descripción, los trabajos de Alexander Caballero Díaz³⁰ e Inon Sani³¹ (German Llerena). El primero, en el proyecto documental *Ellas*, explora su propia identidad y la historia matriarcal de su familia. Gracias al autorretrato y a la puesta en escena, el universo creado por Caballero Díaz nos permite ingresar a un espacio íntimo de calidez, confianza y respeto familiar. Pero el carácter acogedor de dicha autorrepresentación no pretende embellecer la realidad ni negar las condiciones socioeconómicas estructurales que fundamentan la forma de vida de su familia. En esta tensión radica la profundidad de *Ellas*. Inon Sani, por su parte, desarrolla una propuesta de fotografía *queer* que destaca por la desentwicklung de sus imágenes. El juego, el erotismo, las risas, la seducción, la libertad son los rasgos que marcan sus imágenes que parecen estar destinadas a liberar la potencia del cuerpo. Inon Sani significa "el hombre jaguar que todo ilumina". La animalidad de lo humano expresada en este

11 Texto de presentación de la muestra.

12 Series como *Adrián*, *Delirios nocturnos*, *Yawar: la ausencia del cóndor*, *Noches de gracia*, entre otros.

13 Su notable proyecto *The Shibayams*.

14 La serie *Simulacro*.

15 Pienso en el proyecto *Residencial San Felipe* que realizaron juntos en el 2003. Pero también en los proyectos *Primera profesional* y *Geografía de la diferencia* de Gruenberg y en las series *Lima-Ushuaia* y *Huayco* de Hare.

16 Notablemente su serie *Pozuzo*.

17 Su serie *Campes de batalla*.

18 Con series como *Historia natural* y *Colección natural*.

19 Si bien Locke Hobbs no es peruano, gran parte de su trabajo se desarrolla en el Perú. Esto abre la pregunta por nuestros criterios para decidir cuándo un proyecto fotográfico tiene una identidad nacional (o no): ¿El pasaporte del fotógrafo determina la nacionalidad de sus proyectos? El libro *Maravilla del mundo* de Loke Hobbs es una maravilla de la fotografía peruana actual.

20 Por ejemplo, su trabajo sobre la migración *La tercera frontera*.

21 Pienso en proyectos cercanos al fotorreportaje como *El idioma de los huesos*, y en proyectos que proponen una mirada más personal y poética como en *Sombra de isla*.

22 Estos dos últimos aparecen en la versión editorial de *El Ojo Cholo* con un proyecto realizado conjuntamente en 2012: *Pirw*.

23 <https://florencegoupil.com/>

24 <https://liztasa.wixsite.com/portafolioliztasa>

25 <https://larutadelretorno.com/>

26 <https://cargocollective.com/sharoncastellanos-es>

27 <https://cargocollective.com/victorzea>

28 <https://www.prinrodriguez.com/>

29 <https://www.fernandocriollo.com/>

30 <https://galeria-publica.com/artistas/alex-caballero-diaz/>

31 <https://www.instagram.com/inon.sani/>

nombre muestra que Inon Sani comprende el mundo de forma no antropomórfica como lo hace la cosmovisión amazónica. Los cuerpos se confunden y se mezclan entre sí, pero también lo hacen con su entorno, invitándonos así a abandonar las categorías binarias que definen al pensamiento occidental (cultura/naturaleza, humano/animal, hombre/mujer, etc.).

Cada uno de estos fotografías merecería un análisis más detallado. Lamentablemente no tenemos el espacio para hacerlo ahora. Para cerrar esta revisión panorámica de algunas de las formas que toma el documental en nuestro país, en las siguientes páginas me focalizaré en un trabajo de creación colectiva que no solo reafirma la razón de ser del documental, sino que también propone formas que responden a las exigencias de nuestra contemporaneidad: *A Pandemic Love Story*³² (APLS) de Alejandra Orozco y Paul Gambin.

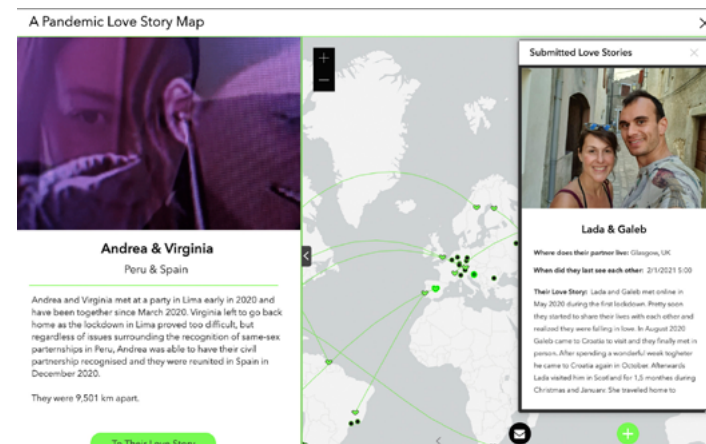
IV. A PANDEMIC LOVE STORY

APLS es un proyecto que busca mostrar y contar las historias de parejas binacionales que, separadas durante la pandemia (COVID-19) debido al cierre de fronteras y a las restricciones de desplazamiento, solo pudieron mantenerse en contacto gracias al uso de redes sociales y, especialmente, a las videollamadas. A través de la web del proyecto se pueden acceder, así, a las historias de Andrea (Perú) y Virginia (España), Antonio (Portugal) y Mary (Brasil), Arrie (EUA) y Kirsty (Sudáfrica), Matleena (Finlandia) y Premanand (India), entre otras. De tal forma, APLS tiene como objetivo, a través de la visibilización de la difícil situación que atraviesan estas parejas, poner sobre la mesa de discusión algunas de las problemáticas que emergen como consecuencia de las condiciones en las que se desarrollan actualmente las nuevas formas de vínculos amorosos, debido a la coyuntura creada por la crisis sanitaria, pero sobre todo a raíz de la estructura virtual del mundo global. Así, el proyecto subraya cuestiones relativas a la diversidad familiar, a las políticas migratorias, al diálogo intercultural, a la igualdad entre

países, a la libre circulación, a la seguridad local y global, en fin, al sentido profundo de las relaciones humanas.

La propuesta de Orozco y Gambin puede describirse como la documentación de un fenómeno social de actualidad. En tal sentido comparte el medio (principalmente la imagen), el tema (una problemática urgente) y el fin (el testimonio persuasivo) que tradicionalmente han caracterizado, como señalamos antes, a la fotografía documental. Sin embargo, a pesar de estas similitudes, APLS no es un trabajo que se sitúa en el campo restringido de la fotografía. Es, más bien, una propuesta multimedia construida bajo la lógica del rizoma (Deleuze y Guattari, 2002, pp.9-32): evoluciona en función de la participación de sus usuarios, pues cualquier pareja puede subir su historia a la web del proyecto. Debido a esta diferencia *medial*, me parece relevante señalar, más allá del contenido temático del proyecto –que ya es valioso por sí mismo– algunas de sus principales decisiones metodológicas y epistemológicas.

Desde el punto de vista epistemológico, apelan a una comprensión compleja de la realidad (Morin, 1998). Ante las aproximaciones unidimensionales (abstractas y reductoras) de los enfoques mediales y disciplinarios, APLS nos invita a tener una experiencia multidimensional para captar los diversos elementos (afectivos, jurídicos, políticos, económicos, etc.) que constituyen este fenómeno social. La fotografía, como señaló Walter Benjamin (2002, pp. 25-26), es incapaz de hacer esto por sí misma. Por ello, para que podamos experimentar la complejidad de la problemática explorada los autores nos ofrecen un proyecto que también es estructuralmente complejo: vídeos, fotografías, textos, entrevistas, testimonios, datos, mapas, etc. Estos elementos permiten que los espectadores no solo experimenten el impacto afectivo de un conjunto de imágenes desgarradoras (lo que suele suceder con el fotorreportaje al estilo World Press Photo), sino que también tomen una actitud cognitivamente activa en la articulación de sus signos y, con ello, en la producción de su sentido. El espectador no solo mira pasivamente una secuencia de imágenes, sino que está invitado a participar activamente en un sistema complejo: a escuchar, a leer y a



A Pandemic Love Story 17



Andrea & Virginia - Retrato de Virginia . Proyecto A Pandemic Love Story.



Andrea & Virginia - Retrato de Virginia . Proyecto A Pandemic Love Story.

mirar con la finalidad de construir las relaciones entre las articulaciones que componen *APLS*.

Desde el punto de vista metodológico, para evitar caer en la posición colonialista de arrogarse el derecho de hablar por los otros, para sortear así los problemas de la política de representación fotográfica que hemos mencionado brevemente en la primera parte de nuestro ensayo, Orozco y Gambin han decidido abandonar el principio del fotógrafo como testigo y portavoz absoluto del acontecimiento histórico. En *APLS* no estamos viendo su mirada del fenómeno documentado, no es su versión de la historia del amor en tiempos de pandemia. Ellos operan, más bien, como facilitadores que ofrecen las condiciones necesarias para que las personas comunes y corrientes –esto es, los actores efectivos de la Historia–, aquellas que han sido afectadas por la pandemia, puedan contar, según sus propios deseos e intereses, sus historias de vida. En tal sentido, *APLS* busca otorgarles a aquellos que en este contexto no tienen voz ni imagen públicas, a aquellos que no tienen la posibilidad de compartir su dolor, acceso, al menos mínimamente, a un espacio de (auto) representación, tanto afectiva como simbólica y política. *APLS* se convierte, por ello, en una comunidad viva.

APLS opera, por ello, críticamente. Por un lado, con relación a los usos hegemónicos de la imagen fotográfica y a la posición del poder del fotógrafo. Luego, cuestiona el espacio virtual en el que se constituyen la mayor parte de nuestras interacciones sociales hoy en día. *APLS* pone sobre la mesa de discusión las ambigüedades y tensiones de nuestras vidas digitales: aislamiento y pérdida de las experiencias “reales”; pero, también, posibilidad de mantener vínculos cuando la distancia física se hace insuperable. Finalmente, *APLS* también es una crítica al sistema político y jurídico global que no ha pensado en soluciones para enfrentar el drama de la separación de familias, de parejas o de amigos debido al fenómeno de la migración. Porque la pandemia no ha creado la problemática de las *fronteras*, simplemente la ha vuelto más urgente y visible que nunca. *APLS* cuestiona la paradoja de un mundo que se globaliza a través del libre comercio, del turismo de masas, de los tratados internacionales multilaterales, de

la circulación irrestricta de información por el internet, pero que, al mismo tiempo, cierra las fronteras cuando se trata de la libre circulación de seres humanos por razones humanitarias o, simplemente, por amor.

Me gustaría finalizar este breve comentario resaltando un aspecto ético importante de *APLS*: en lugar de objetivar el dolor de los demás convirtiéndolo en espectáculo visual (Sontag, 2021), este proyecto nos permite ingresar, a través de un consentimiento informado –son las mismas personas las que deciden qué mostrar y cómo hacerlo– al espacio íntimo en el que se teje la complejidad del dolor de cada pareja, y de su(s) historia(s). Así, en una sociedad marcada por los imperativos de eficiencia, éxito, progreso, competitividad propios del capitalismo avanzado, *APLS* nos invita, serenamente, a reflexionar sobre una dimensión de la existencia humana que, generalmente, preferimos esconder bajo la cama: la política económica de los afectos. Así, nos invita a repensar, en tanto ciudadanos, en cómo construimos nuestros lazos sociales y, en tanto fotógrafos, en cómo representamos la vida y el sufrimiento de los otros.

A MODO DE CONCLUSIÓN: SOBRE EL PORVENIR DEL DOCUMENTAL

El breve repaso que hemos realizado en este texto ha tenido la pretensión de mostrar algunas de las formas de fotografía documental que se han desarrollado en las últimas décadas en nuestro país, subrayando principalmente su evolución (sus derivas, tensiones y mutaciones) desde una forma conservadora heredera del fotorreportaje humanista, hacia formas multidimensionales más complejas como la de *APLS*. En un contexto histórico en el que el flujo acelerado e ininterrumpido de imágenes es la norma, nuestra mirada se torna indisponible, ya sea por cansancio, saturación, repetición o evasión. Esta incapacidad de ver en profundidad suprime nuestra posibilidad de desarrollar un pensamiento crítico (tanto poético como político) acerca de la realidad que hoy en día se constituye, precisamente, en el *medio* imágenes. En dicho contexto, me parece que la fotografía documental, gracias a

su consustancial relación con el acontecimiento, puede renovar nuestra capacidad de ver, sentir y comprender críticamente la dimensión ideológica que se oculta tras la espectacularización, mercantilización y banalización de las imágenes en el sistema capitalista. Para ello requiere, sin embargo, apoyarse en nuevas formas de hacer y de pensar el mundo con y a través de las imágenes. Ahí es donde el fotógrafo documental se ve en la necesidad de recurrir ya no solo

al poder de su *mirada personal*, sino también a estrategias plásticas, formales, experimentales provenientes de la práctica artística, y a estrategias de investigación provenientes del ámbito científico. Es en el cruce de la fotografía, del arte y de la ciencia desde donde, pienso, se pueden tejer formas complejas de documentación que nos permitan penetrar en la complejidad de mundo. ●

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Becker, H. S. (2001). “Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme”. En: *Communications*, 71. *Le parti pris du document*. pp. 333-35. URL: <https://doi.org/10.3406/comm.2001.2091>
- Bedoya, L.M. (2014). “La pluralidad de lo fotográfico”. Texto publicado en la columna de Alonso Almenara en La Mula, junio. [Versión web disponible en: <https://bit.ly/3zyB086>].
- Benjamin, W. (2002). “Petite histoire de la photographie”. En: *Études photographiques*, 1 | noviembre de 1996. Consultado el 30 de septiembre de 2021. URL: <https://bit.ly/3B4vivism>
- Del Valle, A. y Mendoza Montevideo, J. (2020). *Inter-Foto (1979-1980). Memoria y fotografía social: la irrupción de un nuevo sujeto*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2006). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia 2*. Valencia: Pre-Textos.
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México D. F.: Editorial Trillas, 1990.
- Freedberg, D. (1992). *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra.
- Jonas, H. (2000). *El principio vida. Hacia una biología filosófica*. Madrid: Editorial Trotta.
- Larrabure, C. (2018). *El Ojo Cholo, ensayos fotográficos documentales peruanos de 1989 a 2018*. URL: <https://bit.ly/3G30gaL>
- Lugon, O. (2011). *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*. París: Editions Macula.
- Majluf, N. y Villacorta J. (1997). *Documentos: Tres décadas de la fotografía en el Perú (1960-1990)*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- Majluf, N., Wuffarden, L.E., Schwarz, H., Benavente, A. (2001). *La recuperación de la memoria. El primer*

- siglo de la fotografía: Perú 1842-1942*. Lima: Museo de Arte de Lima y Fundación Telefónica.
- Morin, E. (1998). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- Rouillé, A. (2005). *La photographie. Entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard.
- Taller de Fotografía Social (TAFOS). URL: <https://bit.ly/3jj8lsu>
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Tisseron, S. (2000). *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Schwarz, H. (2001). “Martín Chambi: corresponsal gráfico”. En: Majluf, N., Wuffarden, L.E., Schwarz, H., Benavente, A. (2001). *El primer siglo de la fotografía: Perú 1842-1942: La recuperación de la memoria*. Lima: Museo de Arte de Lima y Fundación Telefónica.
- Schwarz, H. (2019). “Vivimos en una época de mercenarios visuales”. Entrevista por Omar Morí realizada el 06/05/2019. Lima: Centro de la imagen. URL: <https://bit.ly/3lX7Zzd>
- Sontag, S. (2021). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Szarkowski, J. (1978). *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*. Nueva York: Museo de Arte Moderno de Nueva York. Enlace de la exposición: <https://mo.ma/3lVJmCL>
- Sekula, A. (2004). “Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación”. En: Ribalta, J. *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Stott, S. (1986). *Documentary Expression and Thirties America*. University of Chicago Press: New edition.
- Wittgenstein, L. (2007). *Observaciones sobre la filosofía de la psicología*. Volumen I. México D.F.: Instituto de Investigaciones Filosóficas UNAM.