

## PRESENTACIÓN

Esta es una recopilación de textos de conferencias en los diversos encuentros internacionales en los que he participado, y que han sido objeto de publicaciones, todos tienen que ver con lo que siempre ha constituido el centro de mi interés; la fotografía y la imagen contemporánea. Comienza por los más recientes en 2013, y termina por mis primeros textos de 1984. Algunos son ensayos cortos, otros son introducciones así como presentaciones, cuando el rol de moderador me correspondía. En estos escritos he procurado limitarme a introducir los temas de reflexión que considero capitales y que por lo tanto merecen un mayor desarrollo. Ha sido una forma de combinar mi práctica artística con un interés por la teoría y la historia, todo eso llevado por la curiosidad y el deseo de conocimiento, que son caminos que pueden llevar a una mejor comprensión de la práctica fotográfica así como del rol que juega la imagen en nuestras sociedades.

En algunos casos he concebido y organizado encuentros y en otros como invitado. Siempre me he considerado como un «passeur» de ideas, puente entre formas de ser, pensar y sentir diferentes y he tratado de no guardar nada para mí sino de compartirlo y poner en circulación lo que pudiera ser fuente de utilidad o de placer para otros. Sacar lo mejor de cada quien es lo que siempre me ha animado.

Marsella, agosto 2014

(\*) el asterisco indica el lugar de las conferencias.

FUNCION DEL ARTE, FUNCION DEL ARTISTA (\*)

«*Et pourquoi les artistes en un temps de culture?*» Philippe Muray.  
(1)

Los encuentros internacionales «*Función del arte, función del artista. Para un nuevo estatuto del arte*» nos dan la oportunidad de reflexionar sobre la configuración actual del campo del arte y sus innumerables y diversificadas posibilidades de circulación y de exposición, en un contexto de cultura de masas, reconfigurando los modos de difusión del conocimiento y de las prácticas artísticas.

Reflexionar, asimismo, sobre las nuevas funciones y prácticas del arte y del artista que transgreden los límites de lo que tradicionalmente se ha concebido como pertenecientes al campo del arte. Dichos desbordamientos no pueden entenderse a partir de supuestos universales, sino transversales considerando que cada contexto geopolítico, social y cultural condiciona los giros y transformaciones de sentido.

Son los diferentes regímenes estéticos los que han determinado, en su momento, lo qué podía ser considerado como arte y quien podía ser distinguido como artista, en el mismo sentido han intervenido los regímenes de verdad que rigen en un período determinado. En Europa, en el siglo XVII era la Academia la que consagraba, en el siglo XVIII lo eran los salones y las exposiciones, en el XIX los conservatorios, en el cercano siglo XX fueron las galerías y hoy en día son las redes y lo que esta sucediendo dentro de ellas, aunque, no podemos dejar de constatar que el museo y la galería siguen manteniendo una posición dominante. En cada época la cuestión de la técnica ha sido, asimismo, primordial. La historia de las formas sería difícilmente comprensible si no se considerasen los dispositivos tecnológicos a travez de los cuales se organiza la conexión de la producción simbólica con el mundo.

Asistimos a una presencia dominante del hecho artístico como algo que se nos impone naturalmente. El sistema del arte, el hegemónico, el que está estrechamente ligado al mercado y al cual los artistas alimentan, ha contribuido en gran parte a ésta situación. Nunca antes, la exposición del arte ha estado tan diversificada y sus posibilidades de circulación tan acrecentadas. Ninguna esfera ha dejado de ser alcanzada por ese efecto. Se puede pensar, asimismo, que ésta proliferación es el producto del desarrollo exponencial de los modos de circulación.

Las producciones artísticas son innumerables, las exposiciones son múltiples y diversas, los museos de arte contemporáneo florecen por todas las latitudes (uno por día en China p.e.), hay legiones de artistas, de curadores, de centros de arte, de centros de la imagen, de bienales de todos los tipos, de ferias en cantidad, de sitios web así como blogs dedicados al arte.

Al parecer todos queremos y necesitamos del arte y que además lo consideramos como útil para encontrar soluciones a los problemas de la sociedad. Impulsar el arte forma parte de la políticas del estado y de la iniciativa privada en la gran mayoría de los países centrales y empieza a serlo en el de los periféricos.

En nuestro mundo globalizado el panorama del arte presenta, entonces, una gran densidad en el contexto paralelo de un proceso generalizado de estetización de las sociedades actuales, donde la estética se banaliza en un concepto de consumo corriente, donde rasgos de la experiencia estética se despliegan de un modo desjerarquizado en el mundo real. proceso que cuestiona directamente el sentido y función del arte y del artista en la sociedad.

Lo que ha sucedido es que el arte ha terminado siendo absorbido por la cultura, proceso que ya fue anunciado desde el siglo XIX, pero fue en el siglo pasado que los trabajos de Adorno y Horkheimer en 1949 («La producción industrial de bienes culturales») los que presagiaron tal absorción y el futuro desarrollo de las industrias culturales y de diversión. Más recientemente José Luis Brea se ha referido a éste proceso como la consagración del espectáculo organizado en los términos de las industrias de la conciencia.

La cultura, en los centros hegemónicos, se ha convertido en el mecanismo legitimador del status quo, donde la institución museal juega, cada vez más, el rol de ejecutante, integrado a un sistema del arte totalmente organizado en los términos de la industria cultural. Industria que se exporta transportando con ella modos de pensar, sentir y de ver. (el Louvre de Abu Dhabi reafirma esta tendencia que no dejará de repetirse en otros lugares.) La hegemonía del capitalismo liberal no solo es económica sino cultural.

La cultura es considerada como un recurso, una herramienta que se encuentra aliada con la política y la economía. En la última década, no es difícil constatarlo, se ha consolidado una alianza entre Estado, corporaciones, mercado del arte e iniciativa privada.

Los nuevos paradigmas creados por esas condiciones han hecho implotar los conceptos como el de arte, el de tecnología, el de la estética, el de la esfera pública, estos han adquirido tal movilidad que habría que repensarlos y preguntarnos si el arte tiene o puede tener aún una función y si hay alguna, cual es? Cual es su objeto? cual sería el nuevo estatuto del arte y del artista en ésta configuración?

La pregunta es importante en el momento actual porque lo que está en juego son las transformaciones que experimenta la experiencia de lo artístico en un contexto de cultura de masas desjerarquizado y descentralizado. Todo ello en una época de profunda transformación de la difusión y redistribución pública del conocimiento y de las prácticas artísticas.

En el «todo vale» que parece ya instaurado, habría que reconocer como arte a la »instancia máximamente crítica frente a un mundo organizado desde presuposiciones de estabilidad de la economía de la representación» (2) Supone valorar la calidad antes que la cantidad que nos es propuesto y considerar particularmente las producciones simbólicas y significantes que exploran críticamente sus propios límites y que cuestionan la noción misma de arte. Tal vez la desactivación estética, por un lado, y la activación de lo

político, por el otro, sean los rumbos que pueda tomar lo que todavía llamamos arte, como forma de contrarrestar el mundo que nos proponen las industrias culturales.

(\*) Presentación del coloquio en el Centro de arte contemporáneo de Quito junio 2013

(1)

«Para qué los artistas en estos tiempos de cultura?»  
Philippe Muray, «Essais», Paris, Les Belles Lettres, 2010, p, 769.  
(2)

Libro I: Desarrollos del arte electrónico: los nuevos medios y el Net.art, PDF, José Luis Brea 2002 pp, 136.

Juan Carlos Belon Lemoine  
Marsella, marzo 2013

## CONSIDERACIONES SOBRE LA PRODUCCIÓN DE IMAGENES EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA.

### EL CASO DE LA INCLUSIÓN VISUAL (\*)

No se puede hablar de imagen sino se habla al mismo tiempo de técnica, puesto que es a través de los dispositivos tecnológicos de producción de imágenes que se organiza la conexión de la producción simbólica con el mundo.

las esferas política, económica y social están atravesadas por la producción actual de imágenes y estas inducen, asimismo, mutaciones que modifican nuestra relación con lo real. Lo real se ha complicado y los ideales modernos de visibilidad y de posible construcción de la verdad ya no corresponden al real actual y sus múltiples y densas capas. La observación, la percepción, la circulación de las imágenes evolucionan dentro de una nueva configuración, erosionando el dispositivo tradicional y hegemónico de lo visible. Todo ello en una época de profunda transformación de la difusión y redistribución pública de la información y del conocimiento.

En el mundo globalizado la descentralización y la des-jerarquización posibilitan otras lecturas y producciones de imágenes que corresponden a nuevos regímenes de verdad.

La erosión de la representación posibilita la emergencia de nuevas imágenes que den cuenta de historias ocultadas y/o situadas en el terreno de lo invisible por los sistemas hegemónicos de información y de relatos históricos.

Walter Benjamin precisaba justamente que La imagen a reemplazado a las palabras como el material utilizado por los vencedores para construir una narración sobre su concepción de la realidad.

La imagen no es el reflejo de una realidad, sino que es, al contrario, una construcción, ese carácter de construida, compuesta de fragmentos está a la base de la producción de la imagen. Hay que evidenciar el carácter ficcional, construido, de cualquier versión del real, de todo el real.

El caso de La inclusión visual, concepto político relativo a la imagen, es muy interesante para demostrar lo que he enunciado líneas arriba. En efecto, persigue la integración social al buscar contrarrestar la imagen que vehiculan las industrias culturales y televisivas sobre determinados sectores de la población, introduciendo una nueva mirada que perturba la mirada convencional y mediática. Son las personas que viven la experiencia de la exclusión que producen, utilizando diversos dispositivos de producción de imágenes ( cámara fotográfica, sténopé, video, artes plásticas), las imágenes que les permiten «presentarse» sin intermediarios a la sociedad de la que forman parte. De esta manera, los que eran invisibles adquieren la visibilidad deseada y aportan la corrección necesaria a la imagen que no les representaba. Reconfigurando, como lo señala Jacques Rancière, el reparto de lo sensible que define lo común de una comunidad, introduciendo sujetos y objetos nuevos, a dar visibilidad a los que no la tenían y a hacer oír como hablantes a aquellos que tan solo eran percibidos como que hacían bulla. (1) Compartiendo lo sensible, recuperando la palabra cuando antes solo disponían de la voz. Se trata de la distribución y redistribución de los lugares y de las identidades, esa repartición, doble repartición de los espacios y de los tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y la palabra. (2)

(\*) Ensayo propuesto para el Encuentro internacional sobre estudios visuales latinoamericanos México 2013.

(1) Jacques Rancière, «Le partage du sensible. Eshétique et politique», edt La fabrique 2000.

(2) Jacques Rancière, «Malaise dans l'esthétique», edt Galilée 2004. p, 38

Solo falta que la Antártica tenga su propia Bienal resumía Nicolas Bourriaud en su libro «Radicant» (1) para significar la amplitud del fenómeno de la globalización cultural y su recatafila de manifestaciones artísticas. Es cierto que las ideas, las imágenes circulan más rápido y llegan a confines antes nunca alcanzados. Pero eso no traduce necesariamente que es la diversidad la que se manifiesta y que se eleva como valor supremo en el intercambio global. Mantener una especificidad frente al otro no es el objetivo de la globalización. Esta globalización, expresión actual de la colonialidad, procede buscando una alteridad y allí es donde radica el problema, porque la base común de esa alteridad es lo occidental, es decir lo que es aún hegemónico aunque haya perdido en fuerza. No se ha dejado aún atrás la colonialidad del ser, del saber y del pensar. La descolonización epistémica es una necesidad que sigue pendiente así como la de re-escribir la historia haciendo emerger diálogos entre los relatos plurales sobre las diferentes versiones de la historia. Teniendo en mente la reflexión de Walter Benjamin cuando se refiere a la cultura como el relato unilateral de los vencedores de la historia. La imagen ha reemplazado a las palabras como el material utilizado por los vencedores para construir una narración sobre su concepción de la realidad.

Los cánones internacionales siguen siendo impuestos por los Centros. El lugar de legitimación sigue siendo Europa y los EEUU. El Privilegio epistémico de clasificar y definir es lo que se ha arrogado hasta ahora el eurocentrismo y eso continua. Entonces es urgente ir a ver lo que se disimula detrás de las cartografías oficiales y las representaciones autorizadas.

El objeto de mi reflexión es analizar, cómo lo manifestado líneas arriba se expresa en ciertas manifestaciones que tienen por objeto la fotografía en Latinoamérica.

Se organizan en el planeta festivales de todo tipo, festivales que son generados mayoritariamente por los centros y eso desde hace treinta de años y que constituyen verdaderos productos de exportación cultural con una transferencia de formatos y saberes en la materia(2). En lo que se refiere a festivales de fotografía, Latinoamérica no es una excepción. Dichos eventos son adoptados en el continente con posterioridad en un lapso de tiempo variable (3), como una manera de seguir los cambios que se producen en los centros que consagran el arte en nuestro mundo global y participar de esa manera de una cierta modernidad. Recepiconan asimismo, exposiciones que son enviadas desde Europa o Estados Unidos y que son presentadas conjuntamente, pero manteniendo una relación jerárquica, con las locales. Estas últimas, son las que buscan internacionalizarse, porque en buena medida son las que más se parecen o pueden ser aceptadas por los occidentales ya sea por su exotismo o su «alteridad». Estos festivales de artes visuales (ya que no solo son de fotografía sino que incluyen videos e instalaciones) están dirigidas sobretodo a las clases sociales occidentalizadas habituadas a las exposiciones de arte y aficionadas a éste tipo de manifestaciones. Las escenas locales en el continente, en particular las referidas al arte contemporáneo, han manifestado en la última década un dinamismo que les era desconocido. A pesar de ello no existe ningún evento producido por países periféricos que se haya constituido como una referencia para los países europeos y/o norteamericanos, a parte de la bienal de Sao Paulo. Observo que se han cambiado los contenidos pero no los términos de la conversación como diría W. Mignolo.

En la configuración contemporánea de las formas del saber, del ver y del pensar, la introducción y la intrusión del pensamiento de los archipiélagos constituye un recurso mayor para escapar a la asfixia que producen los sistemas de pensamiento continentales. (tal como es entendido por E. Glissant «Philosophie de la relation» Gallimard 2009).

El mes de la fotografía de Paris (1980) así como Los Encuentros internacionales de la fotografía de Arles (1970), en una forma u otra, siguen vigentes en países tales como Brazil, Argentina y Perú. A Mexico lo consideraría a parte porque es el que más ha intentado buscar soluciones propias. Esta vigencia se manifiesta a pesar de que el primero haya perdido influencia en Francia y el segundo haya tenido que proceder a una serie de reconfiguraciones impuestas por la nueva realidad que se inició con la aparición de las tecnologías digitales. Ambas manifestaciones han influenciado de manera perenne la organización y la forma de los festivales de fotografía en éste lado del Atlántico. Los festivales han seguido, de cerca o de lejos, la matriz metropolitana y aunque hayan decidido renovarse lo han hecho siempre siguiendo los cambios que se producían en los centros; organización temática de los festivales, nominación de curadores individuales o colectivos, país (es) o fotógrafo (s) invitado (s), últimamente residencias de artistas. Se transitó de la denominación de Centros de la fotografía a la de centros de la imagen, de bienales de fotografía a la de bienales de artes visuales. Cual es la razón por la que no se gestaron eventos propios al continente? Es una pregunta que sigue abierta.

Son festivales que han organizado la recepción de exposiciones muchas de las cuales ya no tenían curso en la propia metrópoli, a menudo nos han pasado lo que ellos ya no querían o lo que pensaban eran adaptados al contexto continental, han enviado también exposiciones de stars internacionales venidas a menos, pero a menudo fotógrafos cuyos trabajos han sido vistos hasta la saciedad (4). Lo contemporáneo se lo guardan por el momento aunque esa tendencia empieza a cambiar. Son eventos sumamente fragmentados y eclécticos donde ha primado, como es el caso en Paris y Arles la cantidad sobre la calidad. El número de exposiciones y la concurrencia es siempre presentada como sinónimo de éxito del evento.(5) Asistimos, a la masificación de esas manifestaciones, a una instrumentalización, a un aniquilamiento del arte transformado en espectáculo, convirtiéndolo en una mercancía al servicio de los intereses políticos y financieros. La razón estética queda abolida por la cantidad, la mirada, es una mirada de consumidor, además de superficial. Las condiciones de visibilidad son cuantitativas, performativas. De esta manera nos dirigimos hacia una estandarización de la mirada, de los imaginarios y de las formas.

Permiten estas confrontaciones la emergencia de escenas locales que puedan influir en el devenir de un estrato cultural mundial? Quisiera pensar que sí, gracias al entrecruzamiento de influencias heterogéneas que pueden evitar la monocultura, aunque por el momento estamos camino hacia ella. Dichas manifestaciones, pueden y deberían ser la oportunidad de diálogo y monstración de la otredad, no obstante la mayor parte de las imágenes producidas en nuestro continente no son vistas en los centros, en particular las más críticas.

Existen, sin embargo, producciones que traducen modos de pensar, sentir y ver diferentes, a partir y desde contextos ya sean estos personales/sociales, históricos/culturales proyectándose en la construcción de una cultura internacional. No obstante, las creaciones de alto contenido simbólico y con fuerte proyección son aún escasas en el panorama de la fotografía contemporánea en América Latina. Existen casos aislados, en los márgenes de los circuitos autorizados de exposición de las artes visuales,

donde aparecen una que otra vez, trabajos que salen de los marcos habituales y que nos dan acceso a las capas de lo invisible (6).

En A.L., se mantienen operantes las estrategias de apropiación y de resignificación que en el pasado expresaron la sub-versión de los paradigmas impuestos por los centros, lo cual no es el caso de los festivales de fotografía que carecen de manera agobiante de ese tipo de estrategias. Cuál es el intercambio que ha sido generado? Cuáles son las exposiciones fotográficas producidas en cada uno de los diferentes países que hayan sido acogidas en instituciones europeas o norteamericanas, sin mencionar las históricas? Cuáles son los artistas lanzados en las manifestaciones latinoamericanas contemporáneas que hayan sido consagrados en los centros?. Dejando de lado España, que por la proximidad histórica, es la que más ha recibido exposiciones de América Latina, aunque mayoritariamente colectivas, en los centros la ausencia de artistas de ésta periferia es notoria, esa tendencia debería revertirse.

Por otro lado, repasando la programación de algunas manifestaciones de éste continente (7), es evidente que se han mostrado trabajos que repiten a menudo los paradigmas dominantes, pocas son las obras que los contestan o los subvienten. No se ha dado una reconfiguración de las representaciones, aunque no se trate solo de ello (8). En poco casos se trata de intercambios horizontales. Sigue siendo una historia de representación, concepto que conlleva la distinción entre significante y significado, lo cual no es compartido por otras culturas, en particular las nuestras. (sobre la representación y sobre la objetividad sin paréntesis y la objetividad entre paréntesis ver Walter Mignolo en «Pensamiento fronterizo y representación» (Bilboquet # 8 Bárbaro pp, 12.)

Citando a José Luis Brea, quien ha alimentado constantemente el pensamiento crítico, todas éstas interrogantes respecto a »... Los problemas relacionados con la cultura visual, las prácticas artísticas y las representaciones contemporáneas son tratados por Los estudios críticos visuales, que ... buscan analizar, desentrañar y desocultar el conjunto de estrategias, intereses de hegemonía y dominación, y las dependencias de todo orden - técnicas, políticas, ideológicas, económicas...-bajo las que tales prácticas simbólicas y generadoras de imaginario se producen e instituyen.» ( en «tres grandes retos para el análisis y la crítica cultural», salon Kritik domingo festín caníbal.)

Dado el interés central que acuerdo a la Imagen (la que aparece con la fotografía hasta el momento actual el de la imagen creada por las nuevas tecnologías) la que «... se ha convertido en nuestro eco-sistema...en nuestra materia prima» (Paul Ardenne), esto adquiere mayor importancia porqué lo que vehiculan las imágenes son mundos que inducen comportamientos. La imagen es fundamental y constitutiva del ser humano al mismo título que la palabra, a la que precede. El género humano se construyen por medio de operaciones en las que la imaginación juega un rol preponderante. Podríamos adelantar, entonces, que no hay cultura sin imagen y que el ser humano es antes que nada un espectador del mundo en el que vive.

Salman Rushdie decía que el combate más importante de nuestros tiempos se desarrolla alrededor de cual realidad mostrar. Y en ese combate estamos menos armados de los que hasta ahora han logrado imponernos sus epistemias bajo el manto de la modernidad, considerada ésta como una emanación de los centros y extraña a la periferia.

Es por eso mismo que existen responsabilidades respecto a la introducción de nuevas imágenes en un mundo saturado por ellas, donde la opulencia y el consumo visual se han vuelto la regla. Ir hacia menos sería más en ese caso cuidando de solo poner en circulación las que van más allá de la

representación evitando redoblar lo real, traduciendo el deseo de compartir lo sensible, haciendo derivar las percepciones y produciendo sentido, siendo más poéticas. Explorando esas franjas invisibles y mutantes que son como nebulosas abandonadas sometidas a incessantes metamorfosis, articulando universos. Tales espacios, ultrasignificantes, pueden prefigurar el avenir. Entraríamos en un terreno poco frecuentado que es el de provocar los intercambios de experiencias, experiencias multisensoriales y evitar que lo «vivido», es decir, lo que está cargado de experiencia, se vaya perdiendo, absorbido por la multiplicación de los actuales sistemas de comunicación que nos dejan tan solo representaciones y empezar a establecer relaciones horizontales que nos lleven a refundar las bases de una modernidad que corresponda a nuestra época.

(\*) Ensayo presentado en el Encuentro internacional de críticos y curadores organizado por Trasatlántica Photoespaña en Valparaíso en 2011 publicado por Photoespaña 2012, Madrid edt La fábrica

(C) Juan Carlos Belon Lemoine  
Marsella Octubre 2011

(1) «Radicant» Nicolas Bourriaud, Edt Denoël, 2009.

(2) Los principales países a los que me refiero son Francia, Inglaterra y los EEUU. Para citar algunos casos:

El día de la música, la noche de los museos, los weekend gallerys, las noches blancas, etc. Recientemente; Photo/Lima (2009/2011) o Buenos Aires/photo que están en la huella de Paris Photo que cumple quince años en 2011.

(3) Bienal de fotografía de Arequipa, Perú julio 1989/93. Fue la primera en su género en Latinoamérica.

Encuentros abiertos, Buenos Aires, Argentina agosto 1989.

Foto setiembre, Ciudad de Mexico, Mexico 1993.

Mirafoto, Lima, Perú 2001.

FotoRio, Rio de Janeiro, Brasil, 2003.

(4) Exposición de Cartier Bresson en Río 2005, y en Mirafoto 2002 Jean Loup Sieff en 2001 y Philippe Salaün, son algunos ejemplos.

(5) Eso se ve inclusive en el decano de los festivales de fotografía, los encuentros de fotografía de Arles.

[http://www.rencontresarles.com/A11/Home#/CMS3&VF=ARL\\_79&FRM=Frame:ARL\\_255](http://www.rencontresarles.com/A11/Home#/CMS3&VF=ARL_79&FRM=Frame:ARL_255)

FotoRio 2009 menciona 175 exposiciones y eventos ligados a la fotografía, 375 fotógrafos ocupando 77 museos.

(6) ver los trabajos realizados por Fotolibras, [www.fotolibras.org](http://www.fotolibras.org) y el de limakids, [www.limakids.org](http://www.limakids.org)

<http://www.fotoativa.org.br/>

(7) Ver la programación de los festivales de Fotografía Mirafoto de Lima y Fotorio de Rio de Janeiro. [www.fotorio.fot.br](http://www.fotorio.fot.br) y a [www.centrodelafotografia.edu.pe/mirafoto.htm](http://www.centrodelafotografia.edu.pe/mirafoto.htm)

Mirafoto a partir de 2012 se constituye en forma de Bienal de fotografía, denominación que corre el riesgo de quedarse corta ahora que no existen más las barreras entre las diferentes prácticas artísticas.

(8) Existe una producción que se ha dedicado a revisitar lo que ya ha sido realizado por artistas europeos y/o norteamericanos, o a la aplicación de estereotipos a la realidad local. El

postmodernismo ha tenido una larga carrera en el continente.  
LOS ENCUENTROS INTERNACIONALES SOBRE LA INCLUSION VISUAL:  
EXPERIENCIAS RECIENTES (América del sur) (\*)

Me gustaría comenzar agradeciendo a los Ateliers de l'image de Marsella por la invitación para hacer una presentación de los Encuentros internacionales sobre la Inclusión visual que es el forum destinado a la presentación de los talleres de la inclusión visual que tienen lugar cada año en Rio de Janeiro en el marco de FotoRio, el festival más grande de América del sur consagrado a la imagen.

La Inclusión visual es un concepto desarrollado en el Brasil pero que bajo otras apelaciones reúne una práctica vigente en otros países del continente desde los años 80, y es desde 2005 que soy encargado de misión para la presentación de proyectos franceses y/o latinoamericanos en estos encuentros.

Los Encuentros internacionales sobre la Inclusión visual tienen por objetivo reunir y desarrollar las diferentes experiencias realizadas en términos de identidad visual en los sectores sociales desfavorecidos y/o marginalizados, con el fin de estimular reflexión en ese sentido y comunicar las experiencias o las esferas de competencias separadas, apoyándose para ello en las prácticas artísticas; utilización del medio fotográfico, de las artes plásticas así como el video. La intención es la búsqueda de alternativas, aunque la fotografía sea el medio más utilizado en los talleres.

*Las técnicas utilizadas* están, a menudo, aparentadas con las prácticas pobres; el sténopé se encuentra bastante desarrollado sobre diversos y diferentes soportes, luego vienen las cámaras compactas analógicas de segunda mano y cuando es posible las digitales producto de donaciones. Los encargados de los talleres son fotógrafos generalmente pero los artistas comienzan a ser invitados regularmente.

*Los financiamientos* tienen diferentes orígenes; fondos locales, así como las ayudas sociales y culturales del gobierno, igualmente, los fondos privados nacionales o extranjeros a travez de las ONG.

Al final de esta presentación ustedes podrán ver dos de los trabajos de dos talleres diferentes realizados en 2009.

Reunir el trabajo producido por las asociaciones y/o estructuras es de una utilidad social importante. En efecto, gran parte de esas asociaciones trabajan para dar visibilidad a sectores de la población que se encuentran mal representados en los medios o que no tienen ninguna representación y que se encuentran en la imposibilidad de construir una satisfactoria de ellos mismos y sabemos de la importancia de la mirada del otro en la construcción de nuestra propia imagen. El objetivo es:

- ! Dar un alcance internacional a esos trabajos.
- ! Confrontarlos con experiencias similares en otros países.
- ! Enriquecerlos con las enseñanzas obtenidas gracias a esas experiencias.

La inclusión visual es actualmente reconocida como un concepto interesante y pertinente en el campo de la integración social. Su desarrollo puede permitir cambiar la naturaleza de la realidad que nos es transmitida

cotidianamente. Oponerse a «la imagen» que las industrias culturales y televisivas dan de ciertas sectores de la sociedad es uno de los fines de la Inclusión visual. Introducir en el mundo de hoy una nueva mirada que perturbe la mirada convencional y mediática, eso significa también interrogarnos sobre la realidad que queremos dar a conocer. Uno de los desafíos que nos plantea la sociedad de la información en la cual vivimos actualmente, es la de saber qué realidad mostrar.

Son las propias personas que experimentan la exclusión que producen las imágenes con las que se presentan, sin intermediarios y que nos muestran como entran en relación con el mundo, como lo restituyen, como entran en resonancia con él. De esta manera, aquellos que, hasta ahora eran invisibles pueden acceder a la visibilidad deseada.

Los medios (la prensa, la televisión, el cine y el video) han sido, desde sus comienzos utilizados por el poder para vehicular el tipo de sociedad hacia la cual había que dirigirse, de allí la invisibilidad de determinados grupos sociales; enviados a las sombras, ocultos a las miradas. Lo contrario de la starización y la puesta bajo los reflectores. Las diferencias sociales son también diferencias de luminosidad. La imagen, tenemos que saberlo, es un terreno de reflexión pero también de intensa manipulación.

Se trata de hacer accesible lo invisible y para ello hace falta construir lo Real con las imágenes que se fundan en una experiencia, entendida ésta como: el proceso psíquico que va más allá de una respuesta inmediata a un acontecimiento, ella supone una participación subjetiva, una interiorización, una asimilación psíquica (JF Chevrier). Como transmitir esta experiencia de estar en el mundo, como reconocerla como esencial y que al mismo tiempo nos es común, fundamental? Para ello es esencial mantener una oreja muy atenta a lo que pasa en el mundo porque siempre existe una diferencia entre la imagen especulada y la realidad percibida. Es solo así que podremos reconfigurar, como lo señala Jacques Rancière, el reparto de lo sensible, que es lo que define lo común de una comunidad, introduciendo los nuevos sujetos y los nuevos objetos, dando la palabra a aquellos que solo disponían de la voz y de hacer visible las experiencias particulares en espacios específicos.

Walter Benjamin hacia referencia a la cultura como el relato unilateral de los vencedores de la historia. La imagen ha reemplazado a las palabras como el material utilizado por los vencedores para construir una narración sobre su propia concepción de la realidad.

Estamos convencidos del rol motor que puede corresponder a la inclusión visual en el cambio y evolución de los modos de pensamiento.

Tafos (talleres de fotografía social) el año 1986 en el Perú, es la primera experiencia del tipo de la inclusión social de la cual tuve conocimiento. El trabajo de Tafos comenzó en los andes del sur del Perú (Ocongate) y en una de los actuales pueblos jóvenes que rodeaban la ciudad de Lima (el Agustino). En el primer caso, se trataba de personas totalmente analfabetas, prácticamente sin contacto con el mundo de la ciudad, alejados de toda modernidad. Cámaras fotográficas compactas de muy simple manipulación, solo tenían que mirar a través del visor y apoyar en el disparador, fueron distribuidas a comuneros así como rollos de película en blanco y negro. Previamente fueron iniciados a esos procedimientos. Seis meses después las películas fueron recuperadas y reveladas. Las fotos tomadas documentaban la vida de los campesinos y eran de excelente calidad, era un registro puntual y preciso de situaciones y de acontecimientos poco conocidos y poco comprensibles para los observadores exteriores.

Una exposición de esos trabajos fue mostrada en varias ciudades del país y

luego en el extranjero con notable éxito. Esta experiencia se repitió varias veces en otros barrios jóvenes en el norte, centro y sur del país hasta 1988, fecha en que terminaron los talleres. Actualmente es un fondo fotográfico gestionado por la PUCP y que puede ser consultado por investigadores.

Experiencias similares tuvieron lugar en otros países de América latina. En Colombia, los talleres organizados por la *AJA project* en 2002 «Disparar cámaras por la paz», que consistía en reemplazar las pistolas por las cámaras fotográficas entre los grupos de adolescentes de las familias desplazadas por la violencia. El objetivo era de dejar de considerarse como víctimas sino como actores de su propia historia.

En Argentina, los talleres de fotografía comenzaron a aparecer en el 2001 en el momento de la bancarrota del sistema económico. El grupo *Contraluz* comenzó sus actividades en la villa Quince. Otros se desarrollaron en la Ciudad oculta donde existen cinco talleres, así como *Foto en la lata taller* que inició sus actividades en 2009 y que es uno de los más recientes en la Villa Cava. Estos talleres nacen alrededor de comedores populares frecuentados cada día por los niños. En el Brasil existe una vasta y diversificada red nacional con múltiples experiencias. El trabajo de la organización Fotolibras, fotografía participativa con sordomudos tiene por finalidad dar visibilidad a la comunidad de sordos y mudos en la sociedad brasileña. Es uno de los más singulares. En México en 2003 los talleres de cine documental fueron organizados en el barrio de Iztapalapa, uno de los más peligroso de la capital, por la asociación francesa Lumens y Cents soleils radicados en Orléans. Durante un mes los participantes, jóvenes entre 19 y 23 años, fueron confrontados a la realización de un film video: escritura y montaje y proyección de los films realizados por ellos mismos habiendo gozado de una libertad total tanto en cuanto al sujeto como en la realización.

El punto común de esas experiencias es el desarrollo de un trabajo en un medio de adolescentes que viven en barrios marginales y periféricos de las capitales o ciudades medianas. Los resultados que se obtuvieron muestran que la educación visual crea las condiciones para desarrollar la conciencia y la autoestima, introduciéndonos en la realidad de la vida en barrios marginales.

Ahora pasaremos a la proyección de los talleres realizados en Lima, Perú y en Marsella, Francia:

En primer lugar ustedes van a ver *Limakids*, taller fotográfico realizado por y para adolescentes entre 13 y 19 años de dos casas-hogar en la ciudad de Lima. La primera esta compuesta por jóvenes adolescentes con problemas de conducta ligeros y que provienen de hogares de extrema pobreza pero que mantienen contacto con sus familias a las que visitan cada fin de semana.

La segunda, esta habitada por jóvenes con problemas de comportamiento más graves: peleas, robos, consumo de drogas y abandono de sus hogares, los cuales no están autorizados a salir de la casa-hogar y que tienen poco contacto con sus familias.

Cada participante fue invitado a escoger un tema de interés personal y a fotografiar su entorno: algunos escogieron los amigos, otros la naturaleza alrededor del hogar, otros el lugar donde vivían, etc. El taller duro tres meses y medio a un ritmo de trece sesiones de dos horas cada una. Fueron doce adolescentes que participaron en esta experiencia. El material utilizado fue de cámaras digitales compactas. La selección de los participantes se hizo en función de su comportamiento y de la antigüedad en la casa-hogar. El Centro de la imagen de Lima participó en la coordinación general con alumnos y ex-alumnos del centro .

En ningún caso, los participantes trataron de sublimar su realidad, no hubo

sentimentalismo, manifestaron una manera de estar en el mundo sin pretender sugerirnos ningún cambio.

En segundo lugar, me gustaría mostrarles la experiencia de Clicamaravilha creada en 2001 en la ciudad de Fortaleza al noroeste del Brasil. Varios talleres fueron concebidos para trabajar con niños; fotonovelas, concursos fotográficos, la libre interpretación fotográfica del derecho de los niños y de los adolescentes, historias sobre el agua, tarjetas postales de la favela, publicidad irónica sobre la utilización de los terrenos de la favela como lugar de intercambio comercial, sobre la democracia, etc. Los participantes realizaron los textos y los dibujos para las publicaciones que fueron editadas a final de los talleres.

(\*) Conferencia en la reunión inaugural de Diagonal, primera red francesa de estructuras consagradas a la fotografía contemporánea. Biblioteca departamental Gaston Deferre, Marsella, abril 2010.

Juan Carlos Belon lemoine  
Marsella, Marzo 2010

## CONSIDERACIONES SOBRE LA PRODUCCIÓN DE IMAGENES EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA (\*)

Las máquinas que producen imágenes han prosperado y con ellas se han desarrollado dispositivos de visión dotados de alta tecnología que han cambiado nuestra manera de ver de tal modo que la noción de visibilidad no es la misma que en el pasado. La observación, la percepción, la circulación de las imágenes evolucionan dentro de una nueva configuración, erosionando el dispositivo tradicional y hegemónico de lo visible, lo que Miguel A. Hernández-Navarro llama el «ocularcentrismo» de la modernidad (in «Resistencias la imagen»). las esferas política, económica y social atraviesan la producción actual de imágenes y estas inducen, asimismo, mutaciones que modifican nuestra relación con lo real. Las imágenes producidas por la cámara fotográfica, uno de los dispositivos de producción de imágenes, no están ausentes de este proceso sino todo lo contrario. Lo real se ha complicado y los ideales modernos de visibilidad y de posible construcción de la verdad ya no corresponden al real actual y sus múltiples y densas capas. Por primera vez en la historia, la imagen, en la era digital, es un sistema dinámico. (Peter Weibel de el Instituto para los nuevos medios de Frankfurt).

Finalmente hay que considerar la erosión de la representación y las condiciones actuales de visibilidad de la imagen. ¿Cuál es el lugar que ella ocupa en nuestro mundo multimedial?. Que rol le corresponde, en la época de la desmaterialización de objetos, relaciones e intercambios?. ¿Qué es lo que está pasando en este momento de la desagregación de los sistemas de referencia?.

La introducción de los siguientes cinco temas, permitirá una mejor comprensión del interés que anima mi reflexión.

### I

#### SOBRE LO VISIBLE

La fuerza de lo visible reposa en su capacidad de sugerir lo invisible(1). Se trata de hacer visible pero no reproducir lo visible, como lo planteaba Paul Klee.

Cuando vemos una imagen no la hacemos por lo que ella es o por lo que nos da a ver sino por lo que ella vale como apariencia de lo invisible, como metáfora visual. Hay que abandonar la idea que la imagen es el reflejo de una realidad sino que es, al contrario, una construcción de la realidad. Entre nosotros y las imágenes se encuentra lo real o más precisamente, la realidad. De allí que la presencia del mundo a través de la representación pasa necesariamente por la experiencia de nuestra existencia. Es por eso que comprender cómo transmitir esa experiencia de estar en el mundo, de llegar a reconocer algo como esencial e indefinible pero que al mismo tiempo nos es común, es fundamental.

Ya hace un tiempo Salman Rushdie decía que la lucha más importante de estos tiempos es la de decidir cuál realidad mostrar.

### II

#### CONSUMO VISUAL

Vivimos en una época en que gran parte de los conocimientos y de la

información son vehiculados por las imágenes. Vivimos en el reino de las imágenes, en una sociedad de consumo visual, de opulencia visual, sin embargo hay quienes sostienen, paradójicamente, que hay cada vez menos imágenes puesto que lo que nos dan a ver las industrias visuales pertenecen sobretodo al dominio de lo visual, y eso abunda y sobra, a tal punto que son imágenes que nos vuelven ciegos. En este sentido la imagen esta en peligro, porque la imagen es frágil como lo es la humanidad (M.J.Mondzain) (2) y es que la imagen es fundamental y constitutiva del ser humano al mismo título que la palabra, a la que precede. El género humano se construyen por medio de operaciones en las que la imaginación juega un rol preponderante. Podríamos adelantar, entonces, que no hay cultura sin imagen y que el ser humano es antes que nada un espectador del mundo en el que vive.

Todo ello nos lleva a considerar que algo fundamental está en juego cuando se persigue acaparar el sistema de información y de producción de imágenes, tratando de ocupar el tiempo disponible de las conciencias de millones individuos simultáneamente, a fin de homeogeneizarlas y poder destilar así modos de vida, modos de comportamiento necesarios a la expansión de un tipo sociedad. Se trata de una forma de dictadura visual que acapara el control de la producción simbólica para, de esta manera, monopolizar el poder.

Water Benjamin se refería a la cultura como el relato unilateral de los vencedores de la historia. La imagen a reemplazado a las palabras como el material utilizado por los vencedores para construir una narración sobre su concepción de la realidad. En este sentido, hacerse eco de lo que está pasando en el mundo y dar forma a las fuerzas activas que se manifiestan puede cambiar el curso de los acontecimientos. Estamos, por primera vez, como lo piensa Peter Sloterdijk, en la época de la unidad simultánea del género humano, totalmente diferente de la anterior, que duró millones de años, en la que vivía de manera dispersa.(3)

La TeleVisión juega un papel preponderante en ese sentido, es el medio, podríamos decir «natural», para construir, lo que Mateo Pasquinelli (4)define como las narraciones de especie, que son asimismo narraciones colectivas. En otros tiempos lo fueron los mitos, más tarde la biblia, el Corán, ahora lo son CNN, BBC, RAI1, TF1, etc. El video se ha convertido en el lenguaje colectivo primario. La mirada es cada vez más informada por las imágenes y eso tiende a transformar y suplantar el mundo de la experiencia multisensorial en mundo visual.

### III

#### LA CIRCULACION DE LAS IMÁGENES

Otro punto central es el de la *circulación de las imágenes* así como su recepción. La pantalla se ha convertido en el lugar hegemónico para la comunicación y el visionaje de las imágenes; la pantalla de la televisión, el de las computadoras, la de los teléfonos portables, etc. La rapidez de circulación y la disponibilidad instantánea a casi instantánea de las imágenes a nivel planetario nos confrontan a nuevas configuraciones territoriales y materiales, contrariamente a lo que pasaba en regímenes anteriores. La fotografía a dejado de ser la principal fábrica de imágenes y está siendo concurreniada e inclusive sobrepasada por el video, el cine y las imágenes digitales, tecnologías que ocupan el terreno, incierto y movedizo del mundo de las imágenes pero que comparten la misma responsabilidad con el cuando, como y donde poner imágenes en circulación. La contrapartida está en la recepción que es, asimismo, otra manera de producir sentido, lo cual repercute en la producción, la que se convierte, a su vez, en una forma de recepción al rearticular formas de representación

anteriores y contradictorias. La imagen es un lugar de reflexión pero también de intensa manipulación.

IV

#### *LA TECNOLOGIA*

La tecnología es, también, esencial pues cuando se habla de imagen se habla necesariamente de técnica. Es el modo de utilización de una técnica la que establece y modifica los regímenes de verdad en un momento dado dentro de la sociedad. Es asimismo la que establece una nueva temporalidad. La tecnología nos obliga a interrogarnos sobre que es lo real, «la televisión es real? se pregunta Bill Viola, Algunos responderán negativamente, sin embargo ella produce más efecto sobre las personas que un paisaje natural. (...) ya estamos, y siempre hemos estado, en un paisaje de percepción imaginaria». (5) la sociedad de la información cree en el valor documental de la imagen fotográfica, tal vez porque como afirma Françoise Parfait «en imagen, objetos y fenómenos aparecen como lo que significan en la realidad... utilizamos el mismo código perceptivo y cognitivo que permite orientarnos en lo real para la percepción de las imágenes.»(6)

V

#### *LO POLITICO*

La inclusión visual, es un concepto político relativo a la imagen. En efecto, persigue la integración social al buscar contrarrestar la imagen que vehiculan las industrias culturales y televisivas sobre determinados sectores de la población, introduciendo una nueva mirada que perturba la mirada convencional y mediática. Son las personas que viven la experiencia de la exclusión que producen, utilizando diversos dispositivos de producción de imágenes ( cámara fotográfica, sténopé, video, artes plásticas), las imágenes que les permiten «presentarse» sin intermediarios a la sociedad de la que forman parte. De esta manera, los que eran invisibles adquieren la visibilidad deseada y lo otros aportan la corrección necesaria a la imagen que no les representaba. Reconfigurando, como lo señala Jacques Rancière, el reparto de lo sensible que define lo común de una comunidad, introduciendo sujetos y objetos nuevos, a dar visibilidad a los que no la tenían y a hacer oír como hablantes a aquellos que tan solo eran percibidos como animales que hacían bulla(7). Compartiendo lo sensible, recuperando la palabra cuando antes solo disponían de la voz. Se trata de la distribución y redistribución de los lugares y de las identidades, esa repartición y esa doble repartición de los espacios y de los tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y la palabra. (8)

(\*) Participación en el Encuentro internacional de críticos y curadores organizado por Trasatlántica Photoespaña en el Centro cultural de España de la Ciudad de México en enero 2010

## NOTAS

- (1) Jean Paul Curnier, «Montrer l'invisible» écrits sur l'image. Edts Jacqueline,Chambon, 2009.
- (2) Marie José Mondzain , ciclo de conferencias «Esthétique et société», Marseille, 2007.
- (3) Peter Sloterdijk, l'heure du crime et le temps de l'oeuvre d'art, 2000.
- (4) Mateo Pasquinelli, le journal actuel «warporn warpunk», p,323 in [www.criticalsecret.com#02](http://www.criticalsecret.com/#02) social barbare, 2005
- (5) Bill Viola cité par Florence Méridieu, «Arts et nouvelles technologies; art vidéo, art numérique», edt Larousse 2007p, 228.
- (6) Françoise Parfait «vidéo: un art contemporain» p, 45.edt du regard, 2001.
- (7) Jacques Rancière, «Le partage du sensible.Eshétique et politique», edt La fabrique 2000.
- (8) Jacques Rancière, «Malaise dans l'esthétique», edt Galilée 2004. p, 38

TRASATLANTICA/MONTEVIDEO (\*)  
«face contact. retrato y comunicación»

---

El tema de Trasatlántica/Montevideo puede ser abordado de diferentes maneras según el ángulo que se decida. Me limitaré a dos casos pero siempre teniendo como norte un hecho fundamental; que la imagen es la que ha introducido al hombre en un sistema de correspondencias simbólicas antes que la escritura influya sobre las sensaciones y las mentes:

I.- Si se trata del retrato de personas la reflexión Barthiana de partir sobre los imaginarios que se cruzan y entrecruzan me parece de una actualidad pertinente: la imagen que tengo de mí mismo, la imagen que quisiera dar de mí mismo, la imagen que el fotógrafo se hace del fotografiado, la forma como el fotógrafo se va a servir de esa imagen. Persiste, sin embargo, El dilema que la imagen que se tiene de uno mismo raramente coincide con el «yo» de cada quien. Lo más frecuente es que frente a la cámara terminemos metamorfoseándonos instantáneamente por adelantado, de allí que una sensación de inauténticidad y hasta de impostura prevalezca ya que se trata del advenimiento de yo mismo como otro, la visión del doble de uno es siempre inquietante así como que el sujeto que se convierte en objeto y lo privado que se consume públicamente. Es asimismo, una negociación entre dos deseos y dos miradas lo cual produce una tensión creándose un equilibrio inestable que se puede romper en cualquier momento. Históricamente, la fotografía ha comenzado como un arte de la persona, de su identidad... Retrato-identidad; lo que representa a uno o a muchos en la diversidad, lo que comunica sobre lo que soy o somos. A mediados del s. XIX se abre la posibilidad de la representación de uno mismo con la fotografía, ésta se democratiza ya que antes estuvo reservado a una élite. No hay que olvidar que hay una coincidencia histórica entre la aparición de una técnica y los progresos del individualismo. Pues, al origen, es el amor del modelo, una fidelidad casi amorosa - como lo sugiere Plinio en la historia legendaria de los orígenes del retrato - lo que inspira el deseo. Baudelaire condena y detesta a esa «sociedad que se precipita como un solo Narciso, para contemplar su trivial imagen sobre el metal.» La aparición de la fotografía, imagen técnica, libera aún más al hombre de las obligaciones pasadas y le permiten crear y tomar la iniciativa en tanto que creador de imágenes que reemplaza al comanditario (iglesia, monarca, príncipe etc) (debray p. 242). Sin embargo, La subjetivización de la mirada a tenido un precio: la reducción de lo real a lo percibido.

Cuando vemos una imagen no lo hacemos por lo que ella es o por lo que nos da a ver sino por lo que ella vale como apariencia de lo invisible, como metáfora visual. Hay que abandonar la idea que la imagen es el reflejo de una realidad sino que es, al contrario, una construcción de la realidad. Entre nosotros y las imágenes se encuentra lo real o más exactamente, la realidad. De allí que la presencia del mundo a través de la representación pasa necesariamente por la experiencia de nuestra existencia. Es por eso que comprender cómo transmitir esa experiencia de estar en el mundo, llegar a reconocer algo como esencial e indefinible pero que al mismo tiempo nos es común, es fundamental. La imagen, la fotográfica también, tiene una función de relación, de consolidar una transmisión, de actuar como enlace. En la época actual, buscar la visibilidad es una forma de asegurarse una especie de perennidad, y eso porque vivimos en una época sin valores

trascendentales. La televisión consagra, es la visibilidad la que consagra, se está a la búsqueda de la exhibición inmediata. Yo me muestro entonces soy. En cierta manera no es que falte razón, ya Nietzsche decía que solo cuando las cosas son nombradas es que son visibles, pero podríamos añadir mostradas. Paul Klee haciendo referencia a la historia de la pintura nos cuenta que las nubes adquirieron visibilidad solo cuando fueron introducidas como tema en la pintura, siempre existieron pero aun no se las había «visto».

Mostrar, presentar no será nunca igual que decir, la autoridad del lenguaje sobre la imagen en la sociedad contemporánea dominada por la Imagen es aún de actualidad, en parte por su carácter polisémico que parece infinito. Una leyenda instruye sobre el sujeto. La interpretación es siempre necesaria a la percepción. Que nos dice la imagen de una persona? Poca cosa, a parte de los rasgos físicos, una mirada que puede inducirnos a considerarla de una manera pero en el fondo nada fundamental respecto a la persona misma. « la precisión descriptiva de un rostro de la manera más detallada solo será una imagen huérfana del rostro » écrit Levinas. El rostro es el sujeto, es la relación al otro. Representarlo sin pensar en esta relación es representarlo como una cosa que no está en relación con el mundo. La pose constituye tan solo el punto culminante del movimiento al que se considera como esencial y privilegiado, es una síntesis. El sujeto humano es inevitable et inaccesible. Avedon prefería el estudio para aislar a sus personajes y que se convirtiesen en el símbolo de ellos mismos (they become in a sense...symbolic of themselves.) No obstante, la mayoría de las fotografías que se ofrecen a nuestros ojos son absolutamente extrañas a nuestra propia experiencia, en esos casos la fotografía es tan solo un soporte de una información o de un conocimiento. (Curnier p. 56) de hecho funcionan como aludiendo a algo. Cómo un Ser puede ser asimilado a su imagen o cómo puede ser aprehendido como real desde su imagen? ( p. 57) La semejanza que nos propone la imagen fotográfica nos dice poco. Ella puede sugerir la existencia de alguien gracias a la movilización inconsciente de un conjunto de referentes del que la mira. La lógica de lo visible comanda a la lógica de lo vivido.

La Comunicación está siempre más cerca de reducir el/los sentidos a lo que se considera lo esencial (aunque sabemos que eso no siempre es así), la complejidad es el enemigo de la com. Las relaciones sociales son mediatisadas por la imagen.

Existen trabajos sobre retratos colectivos, de corporaciones, etnias, etc o de un país como es el caso en el de Lourdes Almeida y su trabajo «La nación mexicana. retrato de familia» (1994), en el que se registran los diferentes y diversos componentes multiculturales y étnicos de la sociedad mexicana, caso comparable con otros países latinoamericanos, el cual merece un desarrollo más amplio.

Desarrollar el trabajo de August Sander y su «retrato colectivo» de la sociedad alemana en los años 30. Sander se refiere a arquetipos. Trabajo Organizado a partir de las funciones que cumplen en la sociedad, trabajo metodológico como hecho como si fuese un trabajo de laboratorio.

II.- Si de lo que se trata es de la imagen de un país, es lo colectivo que pretende acceder a la categoría individual. Es el caso cuando se habla de la «marca-país» algunos prefieren imagen-país. Determinados símbolos de un territorio (geográficos, alimenticios, culturales) identifican a un país en los intercambios internacionales de mercado de la sociedad global con fines de comunicación. Colombia con la exportación de café, Argentina con el

vino, el Perú con su cocina y el pisco, para quedarnos tan solo en América Latina. Se considera que esos productos, características geográficas o patrimonio cultural hacen a los países únicos dándoles una identidad, un nombre y una reputación, representando la imagen de un país en el exterior. En este caso, la comunicación es predominante, más aún, indispensable y se constituye en el centro del quehacer. Eso trae consigo una reducción importante de la variedad y diversidad de cada país empeñado en lograr éxito con la marca-país. Es un efecto más de la globalización marcado por el imperativo occidental de circulación y comunicación. Sin embargo, identificarse a un producto o región geográfica es buscar individualizarse al interior de un mundo en que la tendencia a la uniformización es constante desde hace décadas. No creo que sean conceptos antagónicos, pueden encontrarse y ser interdependientes. Es el retrato de un país que busca una síntesis para que pueda ser mejor identificado dejando de lado su heterogeneidad y singularizado por lo Menos, que paradójicamente, quiere ser más. Es un ejercicio difícil éste tipo de comunicación. Una terapia al interior del país es necesaria para crear un consenso entre los habitantes de manera que adopten y se identifiquen con lo que está llamado a constituirse en la marca-país, además de aceptar que el país se convierta en un «producto» comercializable en el mercado global. La imagen juega aquí un rol preponderante. Tocar la fibra nacionalista es la estrategia más evidente para lograr el consenso. Luego es una cuestión de fórmula. Productos que han logrado imponerse en el mercado internacional y que constituyen parte de la historia de una región o territorio en la cual se pueden apoyar los formuladores de historias ganadoras para generar un entusiasmo. Comunicar no es lo mismo que informar.

(\*) Ensayo presentado (no seleccionado) para la reunión de investigadores, críticos y teóricos organizado por Trasatlántica Photoespaña en el Centro cultural de España, Montevideo 2010.

Juan Carlos Belon Lemoine  
Marsella Agosto 2010

## LO INVISIBLE/MEOLLO DE LA INCLUSIÓN VISUAL (\*)

### II

Jacques Rancière desarrolla la noción de «partage du sensible» (compatir lo sensible), entendida como esta como: «la distribución y redistribución de los lugares y de las identidades, esa repartición y esa doble repartición de los espacios y de los tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y la palabra...» (1) que puede ser valiosa para la inclusión visual, lo mismo con su concepción de la política la cual concibe como:

«..reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de una comunidad, introduciendo sujetos y objetos nuevos, a dar visibilidad a los que no la tenían y a hacer oír como hablantes a aquellos que tan solo eran percibidos como animales que hacían bulla...la configuración de un espacio específico, y la repartición de una esfera particular de la experiencia...» (2) pero la pregunta es saber quien posee la palabra y quien tiene tan solo la voz.

Estos dos conceptos se pueden utilizar en tanto que infieren en el espacio de la inclusión visual, concepto político sin duda alguna y que desborda sobre lo ético y lo estético. Walter Benjamin se refería a la cultura como «...el relato unilateral de los vencedores de la historia. La imagen a reemplazado a las palabras como el material utilizado por los vencedores para construir una narración sobre su concepción de la realidad.»

### III

En los proyectos que presento las personas que han participado operan por apropiación de medios de expresión para narrar historias que les son propias compartiendo experiencias y difundiendo sensibilidades y espacios comunes.

Uno de los proyectos aquí presentados es el de «Limakids», taller fotográfico organizado con los adolescentes (13 a 18 años) de dos casas-hogares; la de San Martín de Porres y la de San Francisco de Asís de la ciudad de Lima, Perú. La primera compuesta de varones adolescentes con problemas de conducta leve provenientes de hogares en extrema pobreza pero que mantienen contacto con sus familias y las visitan los fines de semana, y la segunda son varones adolescentes con problemas de conducta más graves como peleas y robos, consumo de drogas y abandono de sus hogares sin tener contacto continuo con las familias y sin poder salir de la casa-hogar. Cada participante partió de su propio interés y registró su entorno reafirmando/comprobando una identidad. En estos trabajos la intención es la de apropiarse de un medio de expresión para construir la narración de una historia que les es propia, sacándola a la luz, dando visibilidad a una realidad ocultada y con larga residencia en las sombras. No se manifiesta, sin embargo, en esas imágenes, ningún deseo de sublimación, muestran una manera de estar en el mundo sin sugerir sobre de lo que debería ser o lo que podría constituir un precedente.

«Les ateliers de l'image» de Marseille participa por la segunda vez consecutiva a los Encuentros de la inclusión visual, ésta vez nos proponen los trabajos realizados por niños entre 08 et 09 años que han trabajado sobre el sentido que pueden tomar las imágenes cuando se les hace dialogar de dos en dos. El resultado nos lleva a considerar que no es solo la forma la que se encuentra alterada sino que el (sentido) mensaje mismo de la imagen cambia y se desplaza. El segundo taller con niños entre 11 y 12 años es directamente un trabajo entre lo dicible y lo visible. La imagen no es exclusiva de lo visible, existen imágenes que son solo palabras. (3) Las

fotografías de huellas (textuales, accidentales o icónicas) en los muros del barrio del Panier (Marsella) que son acompañadas de textos escritos por los mismos niños, constituyen un intento de ir más allá de lo visible, desplazando y abriendo brechas en las imágenes, alterando la semejanza, algo muy cercano a lo poético. Una presencia sensible diría Rancière. El trabajo «Have a dream» hecho por una escuela del mismo barrio, parte de una constatación visual del barrio para enseguida proponer, el barrio ideal, deseo manifiesto de una esperanza, búsqueda de una visibilidad deseada.

- (1) Jacques Rancière, «Malaise dans l'esthétique», edt Galilée 2004. p, 38  
(2) Jacques Rancière, «le destin des images», edt. La fabrique, 2003.

(\*) Introducción a los V Encuentros sobre la inclusión visual en Rio de Janeiro julio 2009

Juan Carlos Belon Lemoine  
Marsella, junio 2009

I ENCUENTROS INTERNACIONALES SOBRE LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA (\*)  
LIMA 2007

PRESENTACIÓN

Vivimos en una época en que gran parte de los conocimientos y de la información son vehiculados por las imágenes. Vivimos en el reino de las imágenes, en una sociedad de consumo visual, de opulencia visual, sin embargo hay quienes sostienen, paradójicamente, que hay cada vez menos imágenes puesto que lo que nos dan a ver las industrias visuales pertenecen sobretodo al dominio de lo visual, y eso abunda y sobra, a tal punto que son imágenes que nos vuelven ciegos. En este sentido *la imagen esta en peligro, porque la imagen es frágil como lo es la humanidad* (M.J.Mondzain) (1) y es que la imagen es fundamental y constitutiva del ser humano al mismo título que la palabra, a la que precede. El género humano se construyen por medio de operaciones en las que la imaginación juega un rol preponderante. Podríamos adelantar, entonces, que no hay cultura sin imagen y que el ser humano es antes que nada un espectador del mundo en el que vive.

Todo ello nos lleva a considerar que algo fundamental esta en juego cuando se trata de acaparar el sistema de información y de producción de imágenes. Es una manera a ocupar el tiempo de las conciencias de millones individuos simultáneamente, a fin de homeogeneizarlas y poder destilar así modos de vida, modos de comportamiento necesarios a la expansión de un tipo sociedad. Se trata de una dictadura visual que acapara el control de la producción simbólica para así monopolizar el poder.

Ya hace un tiempo Salman Rushdie decía que la lucha más importante de estos tiempos es la de decidir cual realidad mostrar. En este sentido, hacerse eco de lo que esta pasando en el mundo y dar forma a las fuerzas activas que se manifiestan puede cambiar el curso de los acontecimientos. Estamos, por primera vez, en la época de la unidad simultánea del género humano, totalmente diferente de la anterior, que duró millones de años, en la que vivía de manera dispersa.(2)(P. Sloterdijk)

La Televisión juega un papel preponderante en ese sentido, es el medio podríamos decir «natural» para construir, lo que (3) Mateo Pasquinelli define como las narraciones de especie, que son asimismo narraciones colectivas. En otros tiempos lo fueron los mitos, mas tarde la biblia, el corán ahora lo son CNN, BBC, RAI1, TF1, etc. El video se ha convertido en el lenguaje colectivo primario. La mirada es cada vez más informada por las imágenes y eso tiende a transformar y suplantar el mundo de la experiencia multisensorial en mundo visual.

Otro punto central es el de la circulación de las imágenes en la época actual así como su recepción. La pantalla se ha convertido en el lugar idóneo para la comunicación y el visionaje de las imágenes, las de la televisión pero no solo ellas, sino el de las computadoras, de los teléfonos portables, etc. La rapidez de circulación, y la disponibilidad instantánea a casi instantánea de las imágenes a nivel planetario nos confrontan a nuevas configuraciones territoriales y materiales, contrariamente a lo que pasaba en regímenes anteriores. La fotografía a dejado de ser la principal fábrica de imágenes y está siendo concurreniada e inclusive sobrepasada por el video, el cine y las imágenes digitales, todas esas tecnologías que ocupan el terreno, incierto y movedizo del mundo de las imágenes comparten la misma responsabilidad con el cuando, como y

donde poner imágenes en circulación. La contrapartida está en la recepción que es asimismo otra manera de producir sentido, lo que repercute en la producción que se vuelve, a su vez, en una forma de recepción. La imagen es un lugar de reflexión pero también de intensa manipulación.

*La tecnología* es, también, esencial pues cuando se habla de imagen se habla necesariamente de técnica. Es el modo de utilización de una técnica la que establece y modifica los regímenes de verdad en un momento dado dentro de la sociedad. Es asimismo la que establece una nueva temporalidad. La tecnología nos obliga a interrogarnos sobre qué es lo real, «la televisión es real?» se pregunta Bill Viola. Algunos responderán negativamente, sin embargo ella produce más efecto sobre las personas que un paisaje natural. (...) ya estamos, y siempre hemos estado, en un paisaje de percepción imaginaria». (4) la sociedad de la información cree en el valor documental de la imagen fotográfica, tal vez porque como afirma Françoise Parfait «en imagen, objetos y fenómenos aparecen como lo que significan en la realidad... utilizamos el mismo código perceptivo y cognitivo que permite orientarnos en lo real para la percepción de las imágenes.» (5)

Finalmente hay que considerar la erosión de la representación y las condiciones actuales de visibilidad de la imagen. ¿Cuál es el lugar que ella ocupa en nuestro mundo multimedial? ¿Qué rol le corresponde, en la época de la desmaterialización de objetos, relaciones e intercambios. El arte actual está condenado a reflejar el estado global de la civilización? a funcionar como reflejo? ¿Qué es lo que está pasando en este momento de desagregación de los sistemas de referencia.

(\*) Presentación de los primeros encuentros internacionales sobre la imagen contemporánea, Lima 2007

#### NOTAS

(1) Marie José Mondzain , ciclo de conferencias «Esthétique et société», Marseille, 2007.

(2)

(3) Mateo Pasquinelli, le journal actuel «warporn warpunk», p,323 in [www.criticalsecret.com#02](http://www.criticalsecret.com/#02) social barbare, 2005

(4) Bill Viola cité par cité par Florence Méridieu, «Arts et nouvelles technologies; art vidéo, art numérique», edt Larousse 2007p, 228.

(5) Françoise Parfait) «vidéo: un art contemporain» p, 45.edt du regard, 2001.

Marsella, junio 2007

## LA INCLUSIÓN VISUAL: UNA ALTERNATIVA A LA DICTADURA VISUAL CONTEMPORÁNEA (\*)

La inclusión visual es actualmente reconocida como un concepto interesante y pertinente en el campo de la integración social. Su desarrollo puede permitir cambiar la naturaleza de la realidad que nos es transmitida cotidianamente. Oponerse a «la imagen» que las industrias culturales y televisivas dan de ciertas sectores de la sociedad es uno de los fines de la Inclusión visual. Introducir en el mundo de hoy una nueva mirada que perturbe la mirada convencional y mediática, eso significa también interrogarnos sobre la realidad que queremos dar a conocer. Uno de los desafíos que nos plantea la sociedad de la información en la cual vivimos actualmente, es la de saber qué realidad mostrar. Combatir la dictadura visual que nos es impuesta y liberar nuestra propia mirada.

Nuestra mirada está cada vez más informada por las imágenes y estas tienden a transformar el mundo de la experiencia multisensorial en mundo virtual, la televisión y todas las pantallas que están puestas a nuestra disposición son una ventana a través de la cual nos alejan de la experiencia de lo real. La inmensa cantidad de nuevas imágenes que llegan a nuestros ojos y nuestro cerebro transforman radicalmente nuestro universo mental y nuestro imaginario. Como muy bien lo ha explicativo Peter Sloterdijk «el sistema mundial de la información busca separar a los hombres de sus historias locales, de sus calendarios nacionales, de sus mitos étnicos con la finalidad de integrarlos al tiempo sincronizado y homogéneo del mundo.» (1)

Los talleres de la inclusión visual realizan sus trabajos en zonas urbanas donde los habitantes sufren de falta de reconocimiento, que tienen un déficit de visibilidad, que conviven con una mala imagen de sí mismos, los que para hacerse VER son capaces de producir, a veces, una violencia impresionante - ya que no me quieras ver ahora vas a ver lo que tienes que ver - (pensar en las revueltas en París el año 2005) son sectores de la población que están imposibilitados de una construir una imagen satisfactoria de sí mismos y que saben de la importancia de la mirada del otro en la construcción de su propia imagen.

Todos eso nos lleva a cuestionar sobre los universos que deseamos compartir. Desarrollar trabajos que hagan visibles nuevas realidades, desconocidas o ignoradas hasta ahora y diseñar posibilidades. En la sociedad de la información, dominante en nuestra época, uno de los asuntos más importantes es la de saber qué realidad mostrar. Realidad que resulta de una construcción humana elaborada según nuestras necesidades y posibilidades. Pero en una realidad los universos son múltiples.

En junio de 2005 una de las conclusiones de los segundos encuentros de la inclusión visual fue la de incorporar a la práctica de la inclusión visual nuevos medios de producción de imágenes en las actividades de los talleres que participan en los encuentros. Así, más allá de lo fotográfico se pensó y con razón, que el video y las artes plásticas podrían abrir nuevas perspectivas. La participación francesa a los IV encuentros está constituida de trabajos realizados en video y en fotografía. La preocupación que se desprende de dichos trabajos es una búsqueda de equilibrio entre la intervención de los responsables de los talleres (fotógrafos, videastas, artistas, etc) y el de los participantes (niños, habitantes de barrios desfavorecidos etc). Estos últimos, buscan compartir una visión del barrio o

de la ciudad donde viven, de su vida pública y privada en sus lugares de vida. Los responsables de los talleres, por su lado, tienen por misión iniciar a los participantes en las técnicas de producción de imágenes para que estas puedan presentar la realidad donde viven «presentándose» libremente y sin intermediarios y no siendo «re-presentados». Se trata más de una presentación que de una representación. De esta manera, los que eran invisibles adquieren la visibilidad deseada y lo otros aportan la corrección necesaria a la imagen que no les representaba. Reconfigurando, como lo señala Jacques Rancière, el reparto de lo sensible que define lo común de una comunidad, introduciendo sujetos y objetos nuevos, a dar visibilidad a los que no la tenían y a hacer oír como hablantes a aquellos que tan solo eran percibidos como animales que hacían bulla (2) Compartiendo lo sensible, recuperando la palabra cuando antes solo disponían de la voz. Se trata de la distribución y redistribución de los lugares y de las identidades, esa repartición y esa doble repartición de los espacios y de los tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y la palabra. (3) La utilización de los diversos dispositivos de producción de imágenes va totalmente en el sentido de la evolución de los modos de pensar. Lo Real es cada vez más complejo y son necesarios todos los medios de los que se puede disponer para resonar con el mundo sin distinciones ni barreras.

Afirmamos que las imágenes deberían basarse cada vez más en la experiencia (4), lo que supone tener en cuenta la transacción provocada por la participación. Donde es que se sitúa el equilibrio en este intercambio de diferentes experiencias de la inclusión visual? Determinar el punto de convergencia entre la intervención de los responsables de los talleres es una tarea necesaria y al mismo tiempo un terreno frágil y movedizo el cual debe cuestionarse de manera recurrente.

A veces los talleres pueden ser un pretexto para vehicular una idea, un concepto para el responsable del taller, pero que al final toma poco en cuenta a los participantes. Se tiene que evitar el condicionamiento. Los trabajos que vayan en este sentido y desarrolleen esta problemática serían muy interesantes y permitirían avanzar de manera más profunda y coherente. Mostrar donde se sitúa el intercambio entre la producción y la recepción, esto es algo que sería muy benéfico para todas las experiencias del área.

En la práctica de la inclusión visual es preciso ir más allá de la identificación de lo mostrado, porque siempre existe una diferencia entre la imagen observada y la realidad percibida. Construir imágenes que nos inciten a ir al fondo, imágenes que nos cuestionen. Eso solo se puede conseguir cuando una mirada se dirige a otra mirada con el fin de crear un vínculo donde los sensible pueda ser compartido.

En este sentido es preciso evitar los a-priori sobre lo percibido así como no puede haber acuerdo sistemático sobre las palabras. Las imágenes que nos hacen entender son las que derivan de nuestras percepciones, es por eso que otros medios pueden contribuir para que universos singulares se manifiesten enriqueciendo la polisemia de las imágenes. Sabemos, por ejemplo que de la repetición de las imágenes de la pobreza nace la indiferencia, tal como es el caso para las imágenes de guerra y violencia. Por otro lado, deberíamos preocuparnos por el «pathos» sentimental que acarrean las imágenes y que producen una confusión del sentido.

Trabajar a la distancia adecuada, con neutralidad, paciencia y lentitud me parecen indispensables para llegar a un resultado que pueda realmente captar la atención del espectador. Ir más hacia imágenes poéticas que buscan ser más creadoras que reproductoras de la realidad, más semánticas y productoras de sentido, más simbólicas yendo más allá del enunciado de lo real y más

estéticas en el sentido de buscar más el efecto que la utilidad.

Entre los artistas que trabajan en el sentido indicado líneas arriba podría mencionar a:

Francis Alys, quien retrasa, con la ayuda de un balde relleno de pintura verde y con un orificio en la base, la frontera de la Palestina antes de la ocupación. Acto altamente simbólico que provocó la la ira del estado de Israel.

Ariel Orozco, quien tuvo que pedir limosna durante cinco meses para juntar la cantidad necesaria para comprarse el perfume Chanel Nro 5 y mostrar así la diferencia de poder adquisitivo entre el primer mundo y los otros.

Alfredo Jaar y la manera tan singular con la que presentó el genocidio de Ruanda. En lugar de exhibir las imágenes de la tragedia que registró durante los meses que pasó en el lugar de los hechos, prefirió mostrar cajas-sarcófagos metálicas en cuyo interior estaban las imágenes indicando simplemente las fechas de realización.

Las condiciones de comprensión del mundo han cambiado. Las ideas modernas de visibilidad, de transparencia, del punto de vista de una posible construcción de la verdad no corresponden más al real actual. Estamos entrando en una época de desmaterialización de las relaciones humanas, económicas, políticas y de producción. De cualquier modo, la verdad es siempre una cuestión de creencia, la verdad es algo que se fabrica.

Al mismo tiempo, la producción que es una forma de producción de sentido se transforma en una forma de recepción, pasando a ser esta última, una forma de producción rearticulando formas de representación anteriores y contradictorias. No podemos olvidar que estamos viviendo una época, la digital, en la cual por primera vez en la historia de la humanidad, la imagen es un sistema dinámico. (Peter Weibel, del Instituto para nuevos medios de Frankfurt.)

Lo visible es solo una parte del todo. La realidad no termina con lo que vemos o lo que percibimos. El contacto visual directo es apenas una parte de lo que podemos saber sobre lo que nos es mostrado por las imágenes. Hay que ir más allá de la representación, hacia producciones simbólicas por que lo que hay que dar a ver está más allá de lo visible. Las numerosas capas de lo real hacen difícil que la realidad pueda ser abordada de una sola mirada. La visión ya no es tan hegemónica como lo fue durante siglos.

(1) Peter Sloterdijk, «l'heure du crime et le temps de l'oeuvre d'art», 2000.

(2) Jacques Rancière, «Malaise dans l'esthétique», edt Galilée 2004. p., 38

(3) Jacques Rancière, idem, pp 38.

(4) La experiencia designa un proceso psíquico que va más allá de la respuesta inmediata a un acontecimiento, presupone una participación subjetiva, una interiorización, una asimilación psíquica. François Chevrier.

(\*) Conferencia en el IV encuentro internacional de la inclusión visual, Rio de Janeiro, Brazil junio 2007.

#### SOBRE LA INCLUSION VISUAL (\*)

Los encuentros internacionales sobre la Inclusión visual tiene por objeto de reunir y de desarrollar los diferentes trabajos y experiencias realizados en términos de identidad visual en los medios sociales desfavorecidos y a menudo marginalizados, con el principal objetivo de impulsar una reflexión sobre ese tema apoyándose para ellos en las prácticas artísticas; utilización de los medios fotográficos, las artes plásticas y el video.

Reunir el trabajo producido por las asociaciones y/o estructuras es de una utilidad social importante. En efecto, gran parte de esas asociaciones trabajan para dar visibilidad a sectores de la población que se encuentran mal representados en los medios o que no tienen ninguna representación. El objetivo es:

- 1.-Dar un alcance internacional a esos trabajos.
- 2.-Confrontarlos con experiencias similares en otros países.
- 3.-Enriquecerlos con las enseñanzas obtenidas gracias a esas experiencias.

La inclusión visual es actualmente reconocida como un concepto interesante y pertinente en el campo de la integración social. Su desarrollo puede permitir cambiar la naturaleza de la realidad que nos es transmitida cotidianamente. Oponerse a «la imagen» que las industrias culturales y televisivas dan de ciertas sectores de la sociedad es uno de los fines de la Inclusión visual. Introducir en el mundo de hoy una nueva mirada que perturbe la mirada convencional y mediática, eso significa también interrogarnos sobre la realidad que queremos dar a conocer. Uno de los desafíos que nos plantea la sociedad de la información en la cual vivimos actualmente, es la de saber qué realidad mostrar.

Reflexionar a la producción de imágenes así como a su utilización es fundamental en nuestra época, así como poder «leer», las imágenes y comprender los códigos que son utilizados en la representación. Nosotros estamos convencidos del rol motor que puede jugar la Inclusión visual en el cambio y evolución de las mentalidades.

(\*) Presentación de los II encuentros internacionales sobre la Inclusión visual, Rio de Janeiro, Brazil 2005.

Juan Carlos Belon lemoine

Marseille, junio 2005

## ACERCA DE LA FICCIÓN, EL REALISMO Y LA DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA. (\*)

Estas páginas tratan de los problemas ligados a la ficción y al realismo en la fotografía contemporánea. Todo ello dentro de lo que se puede llamar un terreno de discusión, es decir, un espacio en el que se intercambian informaciones y se discuten. Todo discurso supone la noción de límites y de eso es justamente de lo que se trata aquí: limitar la teoría y la práctica fotográfica que desembocan en el terreno de la ficción y/o de la documentación. El término de documentación comportan también el de realismo.

Existe la opinión generalmente aceptada y adoptada que uno de los caracteres esenciales de la fotografía es su carácter documental; esto, a partir de la constatación de que no existe fotografía que no sea producida en función de un objeto efectivamente existente y en proyección directa de un fenómeno existente. Esta opinión ha tenido como efecto que la fotografía sea utilizada y admitida como documento por la ciencia, la justicia y toda la práctica social, aunque la autenticidad deba ser verificada según los casos.

(1)

A la fotografía le corresponde una literalidad descriptiva, de allí que desde sus comienzos la imagen fotográfica haya sido asimilada a la realidad. El realismo con sus valores, tales como la «objetividad» y la «auténticidad», ha otorgado a la fotografía un aura de verdad, algo totalmente discutible por cierto.

Otra cosa es que la fotografía puede mentir con veracidad gracias a que la información visual que nos proporciona es siempre convincente. Ya las investigaciones de Pierce en 1895 (2) se referían a la fotografía como «impresión luminosa», «huella fija». Se refería a la conexión física (índice) entre la imagen y el referente como emanación física. Presencia de un cuerpo real presente con sus radiaciones en el negativo. Barthes también se refirió a lo mismo (3). Todo eso refuerza la creencia en la imagen fotográfica como real, como verdadera.

A pesar de haberse reconocido el aporte de la fotografía en la ampliación de las facultades visivas, dándonos a ver lo que nuestro limitado ojo no puede percibir, históricamente, sin embargo, «la producción de fotografías ha obedecido más a razones de archivo y memoria que de problematización de nuestro propio sistema perceptivo...» (4) De ahí el peso del «realismo» en la fotografía contemporánea a pesar de los esfuerzos que se hacen para que el desarrollo vaya en el otro sentido, el de la ficción.

«El realismo» no es más que la restitución de muchas de nuestras convenciones perceptivas habituales. Convenciones que constituyen estructuras simbólicas en función de factores psicológicos, culturales e ideológicos, etc, y que por tanto, denotan una conciencia de la colectividad humana en un momento dado de su historia» (5). La realidad es relativa, así como lo es todo sistema de representación, más aún cuando se trate de un fenómeno que tiene que ver directamente con la percepción (6).

Que la fotografía pueda mentir con veracidad es también producto de creer que los medios mecánicos son realistas, que transmiten la realidad de una manera inmediata. Esto evaca el hecho de que el realismo es un producto del hombre y como todo lo que viene de él tiene que ser relativo e histórico, dependiendo de la idea que el hombre se hace de sí mismo y del mundo que le rodea (7). No se puede separar la realidad de la conciencia que se tiene de ella.

Con la técnica fotográfica solo se pueden obtener interpretaciones

(versiones) de lo real, lo único que nos puede dar son marcos de referencia a lo real. La reflexión de Robert Doisneau nos confirma aún más al afirmar que la fotografía «...es un documento subjetivo. La fotografía es un testigo falso, una mentira. La gente quiere probar que el universo existe. Es una imagen física que contiene cierta cantidad de información pero no es una prueba» (8).

Sin embargo, hoy por hoy la mayor producción en fotografías es la del registro mas que la interpretación, la constatación más que la recreación de la realidad. La fotografía es vista como un sistema de representación ligado a lo real funcional en donde la imagen fotográfica esta por sobretodo ligada al objeto representado.

La contraparte del realismo es la ficción, la cual parecería no tener lugar dentro de la fotografía tal y como se le ha descrito hasta ahora. Sin embargo, así como mirando desde el lado del realismo, una fotografía de ficción no tendría lugar, desde el lado de la ficción, podemos preguntarnos si una fotografía documental realmente existe.

A mi parecer realismo y abstracción no son necesariamente antinómicos. Flaubert decía en su tiempo: «la forma pura y la representación no son opuestos sino idénticos» y no le faltaba razón.

Así como no podemos dudar de la fotografía de los astronautas sobre la luna mientras no podamos verificar su autenticidad, asimismo la fotografía de un fotógrafo desconocido tomada a un igualmente desconocido puede ser considerada como ficción mientras no se conozca a la persona así como a su autor. Toda fotografía es ficticia en la medida en que el encuadre que se escogió y el momento de la toma son arbitrarios. Los elementos que aparecen en el negativo son a la vez más y menos numerosos que los que el fotógrafo quiso documentar/ registrar. Finalmente una imagen fotográfica no es nunca idéntica a su negativo porque a partir de él se pueden hacer numerosas copias con gradaciones diferentes. Se sabe que Nadar sobrevoló Paris en un globo, pero es evidente que la fotografía que de él se conoce fue tomada en su estudio. La fotografía de fenómenos visuales que el ojo es incapaz de percibir (microfotografía), la fotografía de rayos X o con rayos infrarrojos, o la que es considerada como la primera fotografía en el mundo, la que Niepce tomó desde su ventana podría considerarse una ficción ya que luego de varias horas de exposición lo que se obtuvo fue un resumen de la luz en cambio constante. Todo cambia todo el tiempo, constantemente, así un retrato definitivo no existe y un autorretrato aún menos. Este último se caracteriza por el hecho de que es una fotografía sobre la cual se ejerce un control total sobre el aparato y sobre sí mismo. ¿Qué es una fotografía documental y qué es una fotografía de ficción? Las dos se tocan y se atraviesan al punto de que no se puede hablar de una fotografía documental pura ni de una pura ficción, las dos son ficciones: las fotografías posadas que se basan en un arreglo escenográfico y que constituyen las nuevas tendencias en la ficción. Los montajes, tal la foto de la ejecución del emperador Maximiliano en 1867, se supo rápidamente que era falsa. La utilización de la fotografía para documentar una ficción en el arte conceptual, la realizada por Douglas Huebler intitulada «duración pieza 31» que consistía en la tentativa de realizar una ficción temporal en la cual el documento de una foto que puede ser datada de dos maneras ya que la exposición comenzó poco antes del cambio de año y terminó en el año nuevo, la reinterpretación verbal en ficción de un documento fotográfico, lo cual es frecuente en la llamada fotografía narrativa que juega justamente sobre la multiplicidad de sentidos que se le puede dar a una fotografía, a la ambigüedad intrínseca del documento fotográfico sobre el cual han tratado diversos autores, entre ellos Susan Sontag (9).

Como saber si el cliché de la foto de una constelación tomada por un observatorio no ha sido contaminada por un minúsculo grano de polvo el cual aparece en la ampliación como un astro ficticio. Quien puede decir si los mendigos fotografiados por Bill Brandt son ciegos o videntes? Cada uno de esos casos o sus semejantes merecen un estudio en profundidad. Mientras no se realice podemos concluir que la ficción se revela documentación.

La fotografía de un par de gemelos puede ser una doble exposición; tomar una fotografía luego de enfocar correctamente el sujeto que se quiere y al revelar la película y realizar la ampliación nos encontramos con la sorpresa que solo una parte está en foco a pesar de haber diafragmado correctamente, aquí el azar convierte en ficción al documento. La celebre película de Michelangelo Antonioni se basa justamente en lo que estamos tratando; el detalle que era conocido por el fotógrafo se le debe considerar como documentación o como ficción pura?, las imágenes tomadas frente a un espejo, son ficción o realidad?, de igual manera no hay medio de averiguar si se trata de retratos o de autorretratos. En consecuencia no existe ninguna fotografía de la cual se pueda afirmar que ha sido tomada frente al espejo o lo contrario. Vale lo mismo para la foto fotografiada, es decir, la reproducción; el estado de sueño o el de la muerte tampoco pueden ser distinguidas. Los fotogramas de Moholy-Nagy son ficciones en tanto que son imágenes que no tienen modelos en la realidad y documentos en tanto que son huellas directas de un procedimiento.

El trabajo de Joan Fontcuberta intitulado «Herbarium» es también una demostración en la que se parodian las posiciones documentalistas. A partir de los libros de Karl Blossfeld sobre botánica, uno de los más destacados autores de la Nueva objetividad, Fontcuberta se libro a la misma experiencia que Blossfeld, solo que en lugar de tratarse de plantas naturales fotografió plantas fabricadas con materiales artificiales. De esa manera Fontcuberta confunde, nos coloca frente al dilema de si esas fotografías son verdaderas o falsas, si son naturales o artificiales. Este importante creador catalán desarrolla desde hace un buen tiempo ya, investigaciones destinadas a liberar la fotografía de sus antiguas ataduras teóricas y prácticas. Ha desarrollado en particular el concepto de Contravisión. (10).

Refiriéndome a Latinoamérica y si tomamos en cuenta los dos últimos coloquios realizados en México en 1981 «Hecho en Latinoamérica» I y II, los trabajos presentados se aproximan más a un registro directo de la realidad, siendo esta la tendencia dominante. Este hecho coloca a la fotografía latinoamericana masivamente dentro de los patrones del realismo. Dichas muestras son más documentaciones parciales y, por lo tanto, incompletas, de subculturas que parecen más fotografías periodísticas destinadas a revistas o diarios. Solo los trabajos que recurren a un nivel subconsciente, tienen mayor posibilidades de llegar al espectador.

Perecería que en América Latina la fotografía se ha quedado en la época de afirmación de su autonomía en tanto que medio técnico de reproducción de la realidad. Existe una complacencia entre la mayoría de los fotógrafos en darnos a ver lo que ellos consideran bello gratuitamente, interesante y/o extraño. Es el puro registro, inventario de la realidad, vacío, gratuito, intrascendente. Esas imágenes nos nos dan a Ver en el sentido de Paul Klee, son imágenes que respetan totalmente los estereotipos estéticos que es en definitiva lo que se espera de nosotros en tanto que manipuladores del aparato fotográfico, tal como lo precisó Villen Flusser (11).

Porqué la persistencia de ese tipo de fotografía en A. L.? podría explicarse en parte por el hecho de que las creencias son demasiado fuertes y el

realismo es justamente, una creencia. En América Latina, como en otros lado, la masificación de la mirada obedece a una voluntad política de salvaguarda del poder y de las ideas establecidas. Sin querer entrar en esta problemática, que será tratada durante el coloquio, quiero limitarme a afirmar que es al nivel de la utilización que se hace del aparato fotográfico y de la interpretación de la imagen fotográfica que hay que buscar el carácter que toma la representación en América Latina, siendo toda representación un reordenamiento del espacio.

Martin Chambi es un buen ejemplo para mostrar la presencia de la ficción y de la documentación en la fotografía. Hasta hace no mucho, su trabajo era visto fundamentalmente como documental, sin embargo, supera largamente esa función. Chambi, aborda directamente la puesta en escena, el arreglo, la construcción, de allí su contemporaneidad (12). Pero la ficción de Chambi es una puesta en escena sociológica, no solamente desde el punto de vista de la construcción-recreación de la realidad, sino también desde el punto de vista de sus intenciones, que desde el comienzo quiso testimoniar a su manera sobre su ciudad y su época.

Observadores extranjeros en los mencionados coloquios hacen notar esa pesante tendencia que prioriza los trabajos de corte documental y reflexionan sobre la efectividad de tales acercamientos para poder representar la compleja realidad de los países latinoamericanos. Las imágenes estereotipadas sobre las protestas, el folklorismo de la representación, la forma documental tradicional, no contribuyen más para dar cuenta del tejido socio-cultural y político de nuestras sociedades.

Para terminar, he querido acercarme en este escrito a los elementos que pueden sugerir una reflexión respecto a la ficción y al realismo en la fotografía y en las imágenes fotográficas. Cada caso merece en particular una discusión detenida. Dejo a los lectores y auditores la interpretación de la realidad de la fotografía en el Perú, en particular a partir de los diversos ejemplos que he citado hasta aquí. Soy consciente de que un nuevo escrito se impone para aplicar tales pensamientos al caso peruano, con lo cual me comprometo a futuro.

(\*) Conferencia durante el primer coloquio peruano de fotografía, Universidad de Lima noviembre 1989.

#### CITAS

(1) Pienso en una anécdota ocurrida en el congreso peruano en los años 30. Una fotografía sirvió de prueba para atestiguar la construcción de una carretera en los Andes del sur. En efecto, el parlamentario que había gastado el dinero público hizo cargar un camión desmontado a lomo de indio hasta el pueblo donde debía llegar la carretera y una vez re-armado lo fotografió en la plaza principal.

(2) Charles Sanders Peirce, «écrits sur le signe», textos escogidos, traducidos presentados y documentados por G. Delledalle, Paris, Seuil colle «L'ordre philosophique» 1978.

(3) Roland Barthes, «La chambre claire», notes sur la photographie, Paris, cahiers du cinema.Gallimard/Seuil, 1980, pp120.

(4) Joan Foncuberta, «Contravisiones: la fotografía, otra», texto fotocopiado que constituyó su intervención en el coloquio sobre la fotografía en Aix-en-Provence, noviembre 1986. (El texto es de junio de 1985).

(5) Antonio Aguilera, «Tentativas sobre fotografía. Realismo y encantador de serpientes» , materiales Nro 11, Barcelona, setiembre-octubre 1978.

(6)Aquí me refiero a un ejemplo de la relatividad de todo sistema de representación. En el caso de la pintura china el fondo casi no existe, al menos no en la forma de la pintura renacentista, ese mismo modo de representación se repite en la fotografía China.

(7)Antonio Aguilera, Op. Cit.

(8)Hill y Cooper, «Diálogo con la fotografía», G. Gilli, Barcelona, 1980, pp 251.

(9)Susan Sontag, «Sur la photographie» Christian Bourgois éditeur 1982.

(10)Joan Fontcuberta, op cit, pp 6 y la revista «The village cry», Nro 7 noviembre 1977, pp 27-28, Basilea Suiza.

(11) Villem Flusser, «Pour une philosophie de la photographie», European photography, Gottingen 1983 e intervención en el coloquio internacional de fotografía, «De la fiction en photographie», Venecia setiembre 1984.

(12)Juan carlos Belon Lemoine, «peut-on parler d'une photographie de fiction en Amerique Latine: Le cas de Martin Chambi», coloquio internacional de fotografía, «De la ficcion en fotografía», Venecia setiembre 1984.

«REFLEXIONES SOBRE LA FOTOGRAFÍA DE FICCIÓN EN AMÉRICA LATINA:  
EL CASO DE MARTIN CHAMBI» \*

Hacer referencia a la ficción en la fotografía de América latina podría revelarse un ejercicio difícil ya que «el realismo» es una constante en los trabajos fotográficos del continente. En efecto, lo esencial de la producción fotográfica (1) atestigua la predilección de los fotógrafos por la realidad inmediata. tales producciones constituyen más un registro que una interpretación, más un atestado que una re-creación de la realidad. Para ese tipo de práctica fotográfica los principios de objetividad, de claridad, precisión, neutralidad y de transparencia son considerados como necesarios a la representación. Se asimila la imagen fotográfica a la realidad misma. La fotografía es considerada como un sistema de representación ligado al real funcional; la imagen fotográfica esta vinculada, antes que nada, al objeto representado.

Como explicar la persistencia de esta fotografía en América Latina? Como en otros lugares, la interpretación y la representación fotográficas están relacionadas con el grado de evolución de la realidad social, la masificación de la mirada obedece a una voluntad muy política de conservación del poder y de las ideas establecidas.

Martin Chambi, el más importante de los fotógrafos indígenas, parece ir a contracorriente de esas tendencias extranjeras a la expresión de tradiciones populares. Chambi utilizó el autorretrato ( se cuentan hasta cuarenta) para realizar estudios sobre la luz para aplicarlos después a sus modelos. Sus retratos de grupo e individuales están llenos de fuerza y espontaneidad. Ellos constituyen sorprendentes organizaciones de los personajes, de las posiciones sociales y elementos materiales. Y eso sin abandonar el carácter documental de la imagen fotográfica. En los retratos y escenas de grupos en los cuales se mezclan las diferentes clases sociales, notamos una distribución de roles muy estudiada según un dispositivo escénico particular, en donde el efecto cromático de una gama de grises, es suficiente para revelarnos una ficción.

Tomemos por ejemplo «la fiesta en la hacienda Angostura» (1931); en el primer plano se encuentran los hijos de los empleados, enseguida vienen los peones con la banda de músicos del ejército a la izquierda. Arriba, en la baranda del primer piso esta instalada la familia del propietario con sus principales invitados entre los cuales el jefe del ejército, el comisario de policía, los notables del pueblo. Al final, completamente a la izquierda, aparece el cura completamente alejado de todos como si no quisiera ser parte de esa comedia, algo inquieto, incomodo.

Nada es dejado al azar en las fotografías de Chambi. El interviene en todo momento para dominar, inventar y controlar la imagen que esta construyendo. Chambi es un creador, un constructor de imágenes que rompe con el sentimiento de realidad impuesto por la imagen fotográfica.

«La boda Gadea» (1930), supera radicalmente el carácter realista. Esa imagen nos llega como la imagen de un sueño; una pareja de recién casados saliendo de la nada. La distribución de la gama de grises y el enmarque han sido utilizados con el fin de crear ese efecto. Se podría pensar que esa imagen ha sido producida en un estudio, con luz artificial, pero no es el caso. A Chambi le gustaba trabajar con la luz natural. Es la iluminación la que

contribuye a dar ese carácter irreal a esta imagen.

«La familia de Cesar Lomellini» (1928) es otra imagen de sabia construcción de equilibrio y de ritmo. Los blancos y los negros tienen un rol preciso para dar a la imagen la profundidad adecuada, que nos permita «ver» la representación abstracta de la «familia».

En las imágenes de Chambi la representación de la realidad se confunde de esta manera con la abstracción. La ficción coexiste con la representación del real objetivo. Chambi interpreta la realidad y crea, de esta manera una realidad que le es propia.

(1) Por fotografía latinoamericana entiendo el conjunto de fotografías producidas por los fotógrafos en A.L., en particular aquellas que han sido objeto de exposiciones y de publicaciones. Pienso en particular a la exposición de la fotografía latinoamericana de 1978 y al coloquio sobre la misma fotografía de 1981, ambas manifestaciones organizadas por el Consejo mexicano de fotografía. Asimismo a la gran exposición sobre la fotografía latinoamericana de 1860 hasta nuestros días organizada por la Kunsthause de Zurich en 1981. Ver las páginas 196, 201, 202, 205 del catálogo «Fotografie Lateinamerika von 1860 bis heute» Zurich, 1981, Benteli AG Bern Switzerland.

(\*) Conferencia en el coloquio internacional por la fotografía organizado por la Universidad Paris VIII y la Universidad de Venecia (Instituto universitario de arquitectura) del 19 al 22 de setiembre 1984. Artículo publicado en «Pour la photographie» II de la fiction», Actas del II coloquio internacional por la fotografía, pp. 167-169, edt Germs .