

JUAN CARLOS BELÓN LEMOINE

SIN INTERÉS APARENTE



JUAN CARLOS BELÓN LEMOINE

SIN INTERÉS APARENTE



CULTURAL

CENTRO CULTURAL

PERUANO

NORTEAMERICANO

Arequipa, Perú | Noviembre, 2021

«En el fondo, toda obra es un sistema, hecho de correspondencias internas, de ecos y resonancias, de correcciones, de desplazamientos y variaciones. Generalmente, ésta dimensión sistémica no aparece inmediatamente, con la madurez, ella se constituye y se amplifica a medida que la obra crece, se diversifica, hasta devenir un vasto complejo interior». Jean-Max COLARD, Les Inrocks Nro 917

PAISAJES PERUANOS 2003







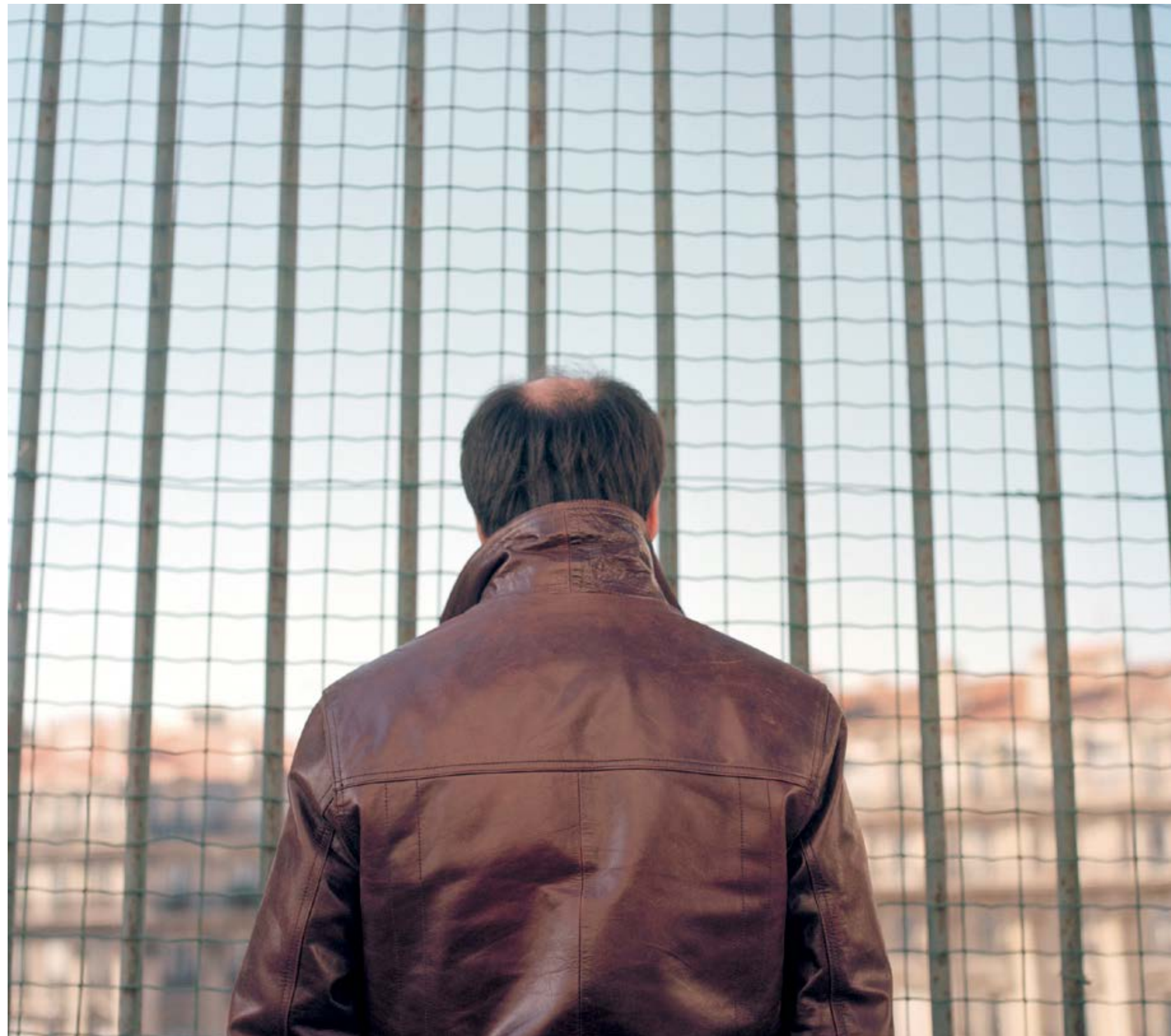




BACKS 2000





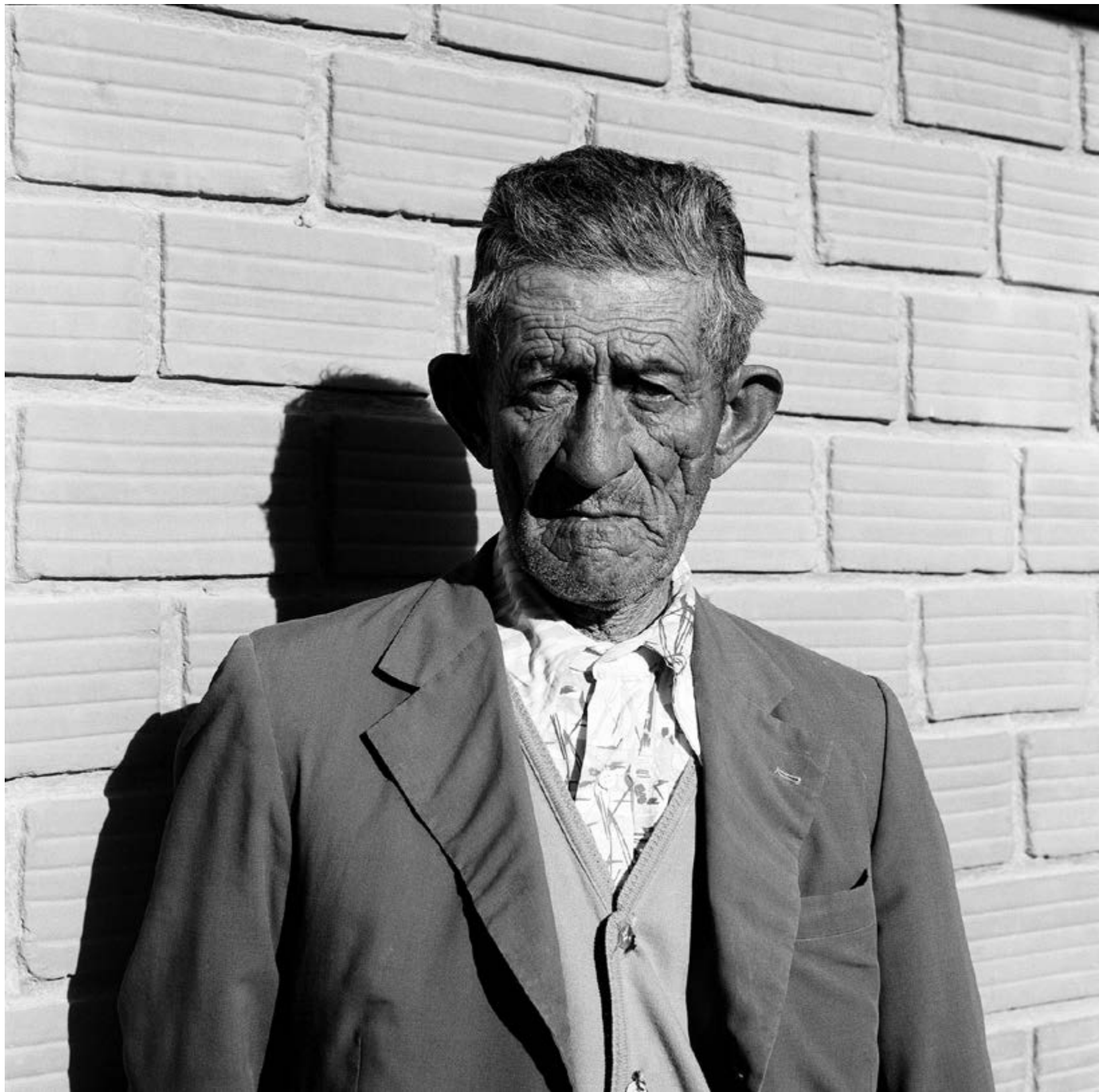
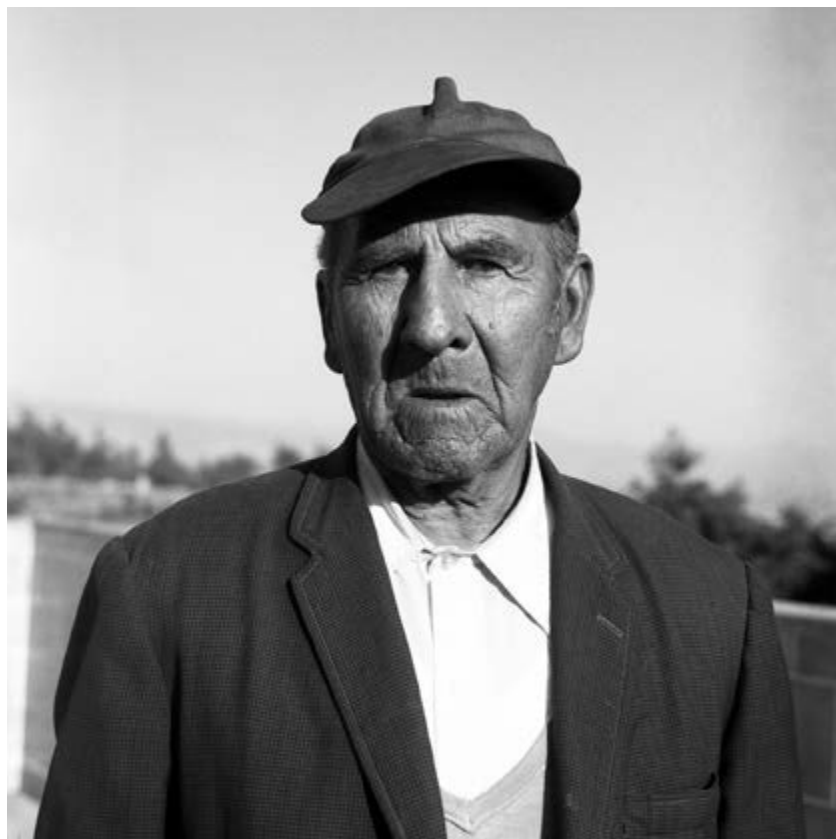
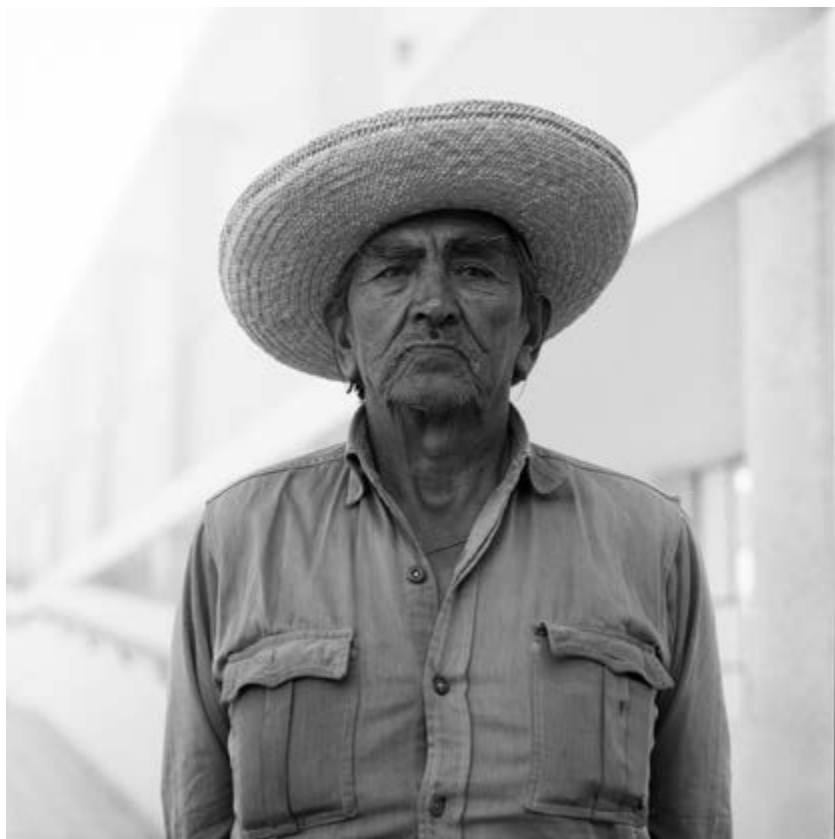




ASILO LIRA 1994



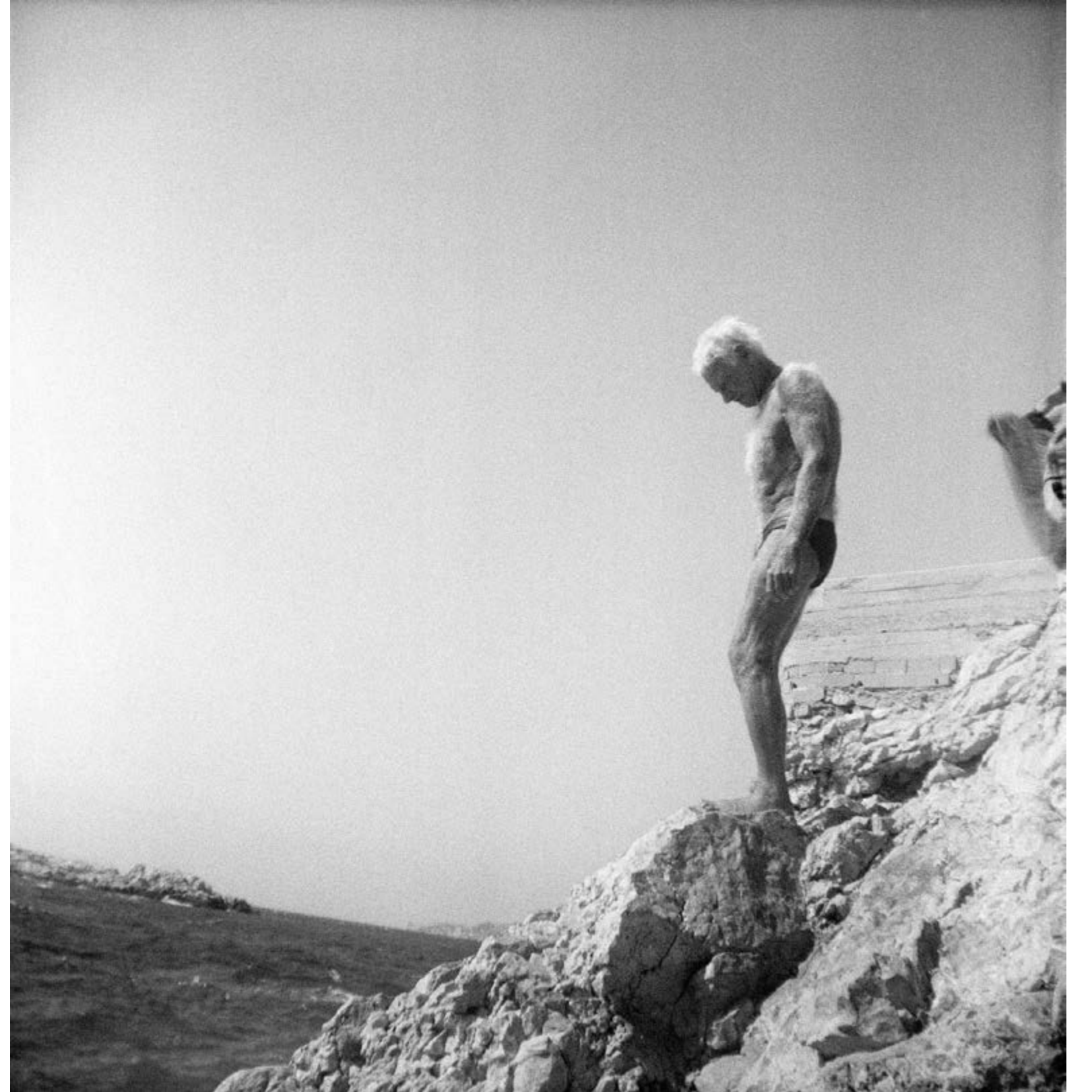


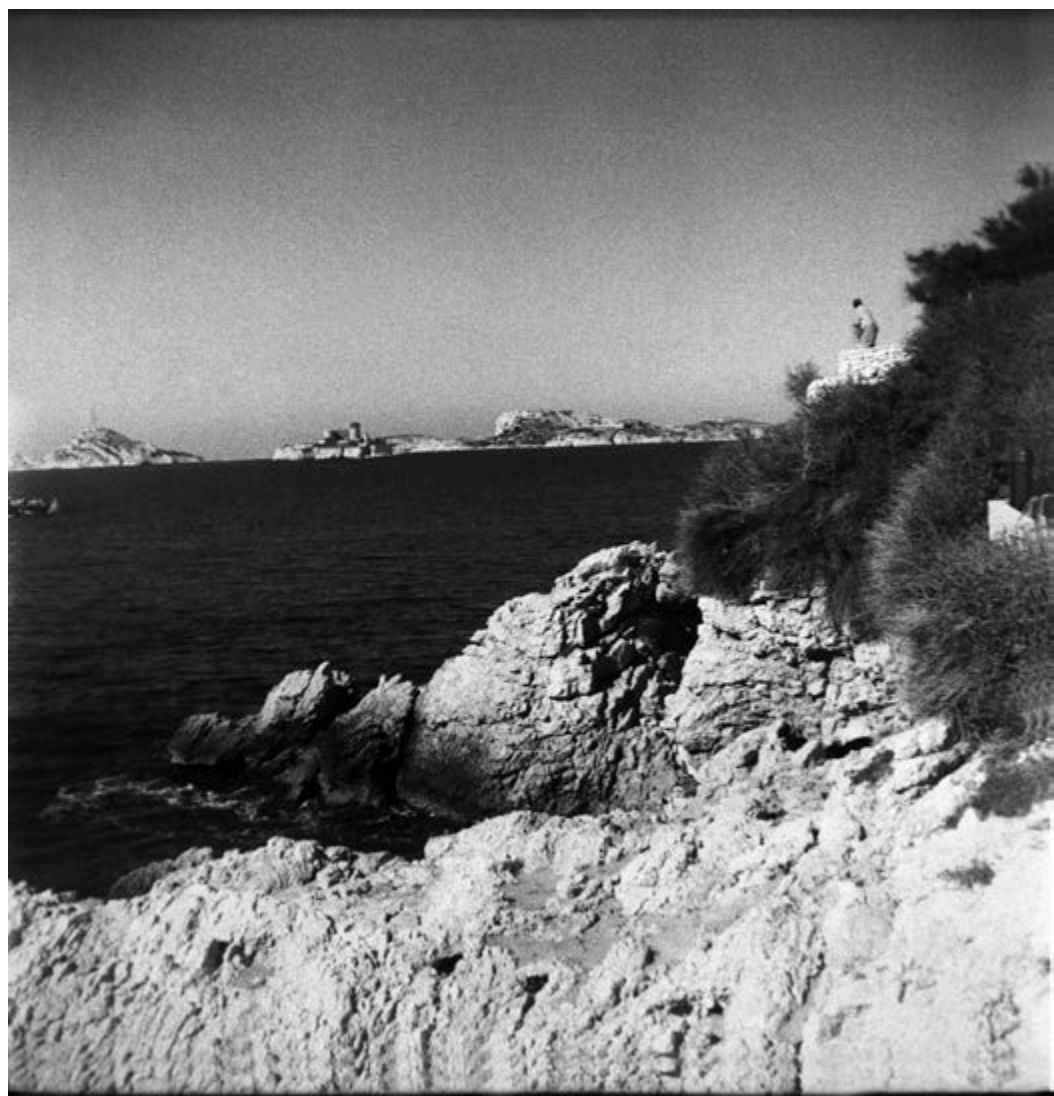






MALMOUSQUE 1999









PERSPECTIVA DE LA HORMIGA 1996









FILMS END 1978-1998



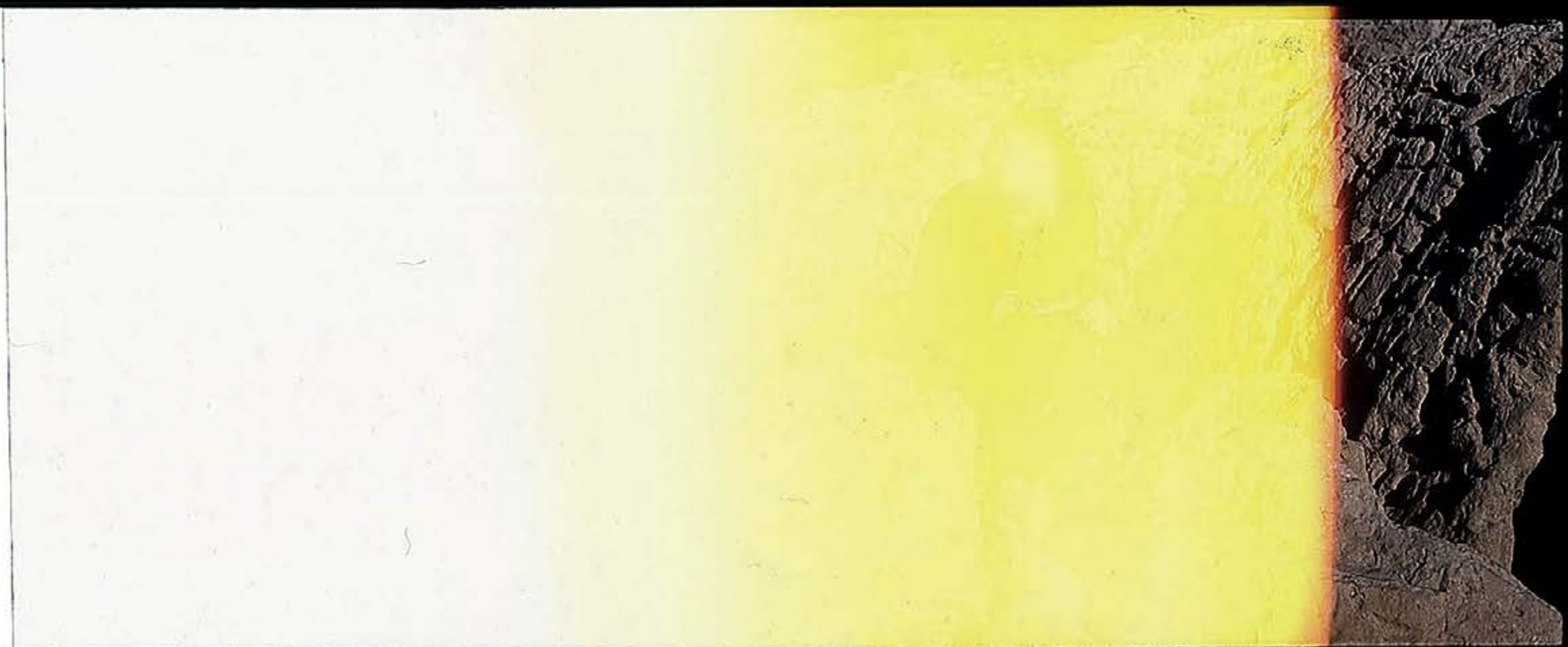








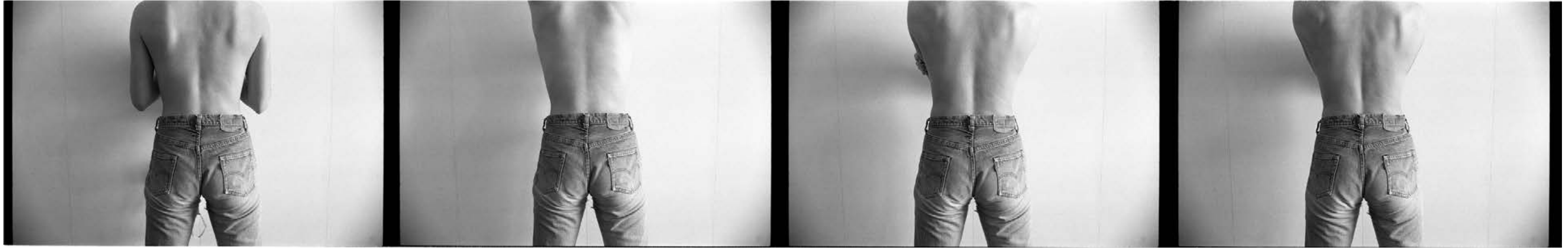




ENTRE-TEMPS 1982-2002















JUAN CARLOS BELÓN LEMOINE: UN ACTOR (EX)CÉNTRICO DE/EN LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA PERUANA

Alejandro León Cannock - 2021
Filósofo y fotógrafo

I. Introducción. Notas sobre la historización del campo fotográfico en el Perú.

Para las culturas modernas -debido a su comprensión lineal y evolutiva del tiempo- el proceso de historización de las diversas dimensiones de la experiencia humana es el fundamento del desarrollo de su autoconciencia. Gracias a ello, las comunidades pueden acceder a una comprensión compleja de sí mismas, de su pasado y de su presente, permitiéndoles dar cuenta de sus diversas formas de producir sentido y valor, para, a partir de eso, proyectarse hacia el futuro. La fotografía -entendida como un conjunto complejo de prácticas y discursos- llegó al Perú en 1842, tan solo tres años después de haber sido presentada oficialmente en sociedad en 1839 en Francia¹. En tal sentido, el territorio de la fotografía peruana comenzó a formarse desde los primeros días del medio. Bastante más breve es, sin embargo, su Historia. Se podría decir que por más de 100 años la actividad fotográfica en el Perú ha “caminado a tientas”, apropiándonos de la famosa expresión que utilizó el filósofo Emmanuel Kant para referirse a la evolución del campo de la ciencia². Esta ausencia de reflexión histórica no solo ha retrasado el desarrollo de una comprensión crítica del complejo campo fotográfico peruano, sino también -y esto es lo más relevante- de la realidad que se reproduce y constituye en el medio mismo de las imágenes³.

Se puede afirmar que la toma de conciencia de la fotografía peruana -su primera gran puesta en Historia- se dio en la década de 1970 siguiendo el proceso de historización iniciado a nivel internacional por el modernismo americano en los años 30⁴. Esto significa que con más de treinta años de retraso se comenzó a ingresar a una incipiente, aunque tangible, mayoría de edad⁵. Antes de ello, como dice Natalia Majluf, la “(...) historia de la fotografía peruana no existía”⁶. Este proceso se efectuó a través de varios acontecimientos que estuvieron impulsados por fuerzas provenientes de la escena internacional⁷. En primer lugar, gracias al trabajo pionero de la investigadora americana Keith McElroy quien organizó en 1975 la primera exposición documentada sobre la fotografía peruana del siglo XIX en el Banco Continental de Lima y quien, dos años después, sustentaría una tesis doctoral dedicada a la historia de nuestra fotografía⁸.

1 Majluf y Wuffarden 2001a, p. 20.

2 Kant 2005, p. 14.

3 Como resultado de la Revolución digital, el rol de la imagen en la constitución de la forma-mundo contemporánea sea vuelto trascendental. Los especialistas de los estudios visuales hablan, en esa línea, de un “giro icónico” en la cultura (Mitchell 2009, pp. 19-38).

4 El primer gran momento de historización de la fotografía a nivel mundial se dio en 1937 con la realización de la exposición *Photography, 1839-1937* organizada por Beaumont Newhall en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA). Dicha exposición dio lugar, luego, a la que se reconoce como la primera Historia de la fotografía. Sobre el rol del MoMA en la constitución de un campo autónomo para la fotografía véase el artículo “El tribunal de la fotografía” de Christopher Phillips (2003). Vale la pena mencionar que, en la misma época, pero al otro lado del Atlántico, Walter Benjamin escribió su célebre “Pequeña historia de la fotografía” (1973). Sobre las transformaciones que la historiografía de la fotografía ha atravesado en las últimas décadas véase el volumen *Fotografía. Crisis de historia* (2003) editado por Joan Fontcuberta.

5 El motivo es, una vez más kantiano. En su breve ensayo “¿Qué es la Ilustración?” Kant identifica la “mayoría de edad” con la capacidad de los seres humanos de ser dueños de sí mismos, es decir, libres y autónomos (2000, p. 25).

6 Majluf 2006, p. 15.

7 Para más información sobre la construcción de la historiografía de la fotografía peruana véase el apartado “Recuperación histórica de la fotografía peruana” (pp. 330-335) del libro *La recuperación de la memoria* (2004).

8 La tesis fue defendida en la Universidad de Nuevo México y publicada en 1985 como *Early Peruvian Photography: A Critical Case Study* (UMI Research Press).

Durante esos mismos años se empezó a revalorizar la obra del fotógrafo puneño Martín Chambi gracias a las investigaciones promovidas por el fotógrafo e investigador estadounidense Edward Ranney⁹ y por Víctor Chambi¹⁰. En dicho contexto, se crea la Fotogalería Secuencia bajo la dirección de Fernando la Rosa y con la colaboración de Billy Hare¹¹, quienes habían sido alumnos de Aaron Siskind y Minor White, dos reconocidos fotógrafos provenientes, como Ranney, de la tradición del modernismo americano. De tal forma, las investigaciones de McElroy y Ranney impulsaron la conformación de una mirada hacia nuestro pasado fotográfico, activando así el deseo de buscar un origen que sirviese como fundamento para imaginar una tradición fotográfica propia. Con ello se pretendía, igualmente, instalar la actividad fotográfica peruana en el relato de la Historia de la fotografía a nivel mundial. De tal forma, Martín Chambi se convirtió en el representante más emblemático de la fotografía peruana¹². Por su parte, la fundación de la Fotogalería Secuencia¹³ significó la creación de la primera institución dedicada exclusivamente a la exposición de fotografía artística, es decir, el primer espacio autónomo para la circulación de la imagen fotográfica¹⁴. *Secuencia* se propuso como objetivo establecer las bases que le dieran consistencia al campo de la fotografía peruana. Esto implicaba, como venimos sugiriendo, poner la práctica fotográfica de aquel entonces en perspectiva histórica, tanto a nivel nacional como internacional. Así, por un lado, fueron los primeros en exhibir la obra de Chambi en Lima entre diciembre de 1977 y enero de 1978¹⁵. Con este gesto no solo se proponían afirmar la existencia de una tradición de arte fotográfico en el Perú, sino también buscaban reclamarse como sus legítimos herederos y promotores –este proyecto, como ha señalado Natalia Majluf, generó, más bien, una “tradición discontinua”¹⁶–. Mientras intentaban formar una tradición interna, los integrantes de *Secuencia* también buscaron construir lazos externos que les permitiesen ser parte de una historia global de la fotografía. Esto se dio gracias a los vínculos que mantenían con los representantes del tardo-modernismo americano antes mencionados. Para tejer estos vínculos, el trabajo de *Secuencia* fue más allá de la organización de exposiciones y se dedicó a la producción de una revista, *Secuencia Textos*, a la organización de talleres, en fin, a la creación de una comunidad. Así, se puede afirmar que el proyecto de *Secuencia* apuntaba a dotar de una conciencia compleja al campo de la fotografía peruana gracias a la explicitación de sus fundamentos estéticos, de sus vínculos nacionales e internacionales, de sus posibilidades creativas originales, de su carácter efectivamente artístico, de su historia local y global, de sus discursos teóricos e históricos, etc.¹⁷.

9 En 1977 llega al Perú para ayudar a Víctor Chambi a catalogar y positivar aproximadamente 5000 negativos en vidrio. Ver: <http://martinchambi.org/es/>.

10 En el año 1979 se expone la obra de Martín Chambi en el MoMA de Nueva York acompañada de fotografías de Ranney sobre arquitectura Inca. El título de la exposición fue *Projects: Martín Chambi and Edward Ranney* y se desarrolló entre el 23 de marzo y el 23 de mayo de 1979. Ver: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2303>. Vale la pena mencionar que, en el año 1976, como señalan Villacorta y Majlu (1977, p. 15), Roberto Huayhuaca hizo un documental pionero sobre la obra de Chambi.

11 También participó del equipo original de *Secuencia* el poeta y lingüista Mario Montalbetti, especialmente con relación a la revista *Secuencia Textos*.

12 Una reflexión detallada sobre la historiografía de la obra de Martín Chambi puede hallarse en Katayama Omura 2020, pp. 30-43.

13 La Historiadora del arte Gabriela Germaná ha investigado la emergencia y el desarrollo del grupo de artistas y fotógrafos vinculados a *Secuencia*. En el I Seminario de Arte Latinoamericano organizado por la Revista Kaypunku y el Museo de Arte Contemporáneo de Lima (9 de junio de 2016), titulado “Indocumentado: del negativo a la posfotografía”, dio una conferencia dedicada a este tema: “Secuencia Foto Galería: los inicios de una modernidad alternativa en el Perú”.

14 Vale la pena recordar que la primera exposición de fotografía en el Museo de Arte de Lima (MALI) fue, como señalan Villacorta y Majluf (1977, p.17), “probablemente” la de José Casals en el año 1963. Esta exposición estuvo apadrinada por Juan Acha quien, en una actitud modernista, defendió el estatuto artístico autónomo de la imagen fotográfica y, por tanto, su derecho a ingresar al Museo.

15 Majluf y Villacorta 1997, p. 19.

16 Majluf 2006, pp. 10-25.

17 Un repaso de los orígenes de *Secuencia* se puede encontrar en un breve testimonio escrito por el propio Fernando La Rosa (2016).

Estas consideraciones panorámicas sobre la historización de la actividad fotográfica en el Perú nos permiten constatar que este proceso no tiene más de cincuenta años de existencia. Sin embargo, se puede afirmar que dicho proceso ha alcanzado recién en los últimos veinte años una consolidación significativa gracias a una producción editorial valiosa. Aún falta mucho, sin duda, para poder decir que existe una sólida reflexión sobre el devenir histórico de nuestra actividad fotográfica, pero los primeros cimientos están establecidos. Lamentablemente dichos avances provienen más de esfuerzos aislados –individuales o institucionales– que de políticas públicas claramente pensadas y ejecutadas. El trabajo efectuado por Jorge Villacorta y Andrés Garay es, en tal sentido, ejemplar. Sus investigaciones sobre la fotografía sur andina de fines del siglo XIX e inicios del XX están contribuyendo a construir un relato clave para rescatar y legitimar a fotógrafos y movimientos que si no fuese por el trabajo de ambos investigadores habrían quedado en el olvido¹⁸. Del lado de los esfuerzos institucionales no podemos dejar de mencionar las dos grandes exposiciones que se realizaron en el Museo de Arte de Lima (MALI), eventos que han colaborado sustancialmente en la sistematización conceptual e histórica de la actividad fotográfica en el Perú: *Documentos 1960-1990. Tres décadas de fotografía en el Perú (1997)* y *La recuperación de la memoria. El primer siglo de fotografía en el Perú 1842-1940* (2004). Asimismo, en el año 2007 el MALI inauguró su Sala permanente de fotografía, contribuyendo con la legitimación del medio fotográfico a nivel museal y público. Los esfuerzos existen, entonces, pero aún estamos lejos de tener una auténtica política institucional orientada a articular de forma crítica la complejidad del devenir de la fotografía en el Perú¹⁹.

18 Destacan, por ejemplo, publicaciones realizadas conjuntamente por ambos investigadores como *Guillermo Montesinos Pastor. Fotografía. 1916-1924* (Lima: KKY Ediciones, 2020) y *Un arte arequipeño: maestros del retrato fotográfico* (Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2012), así como el volumen editado por Andrés Garay *Fotografía Max T. Vargas. Arequipa y La Paz* (Piura: Universidad de Piura, 2015).

19 Vale la pena destacar algunas otras publicaciones significativas como los estudios monográficos efectuados sobre la obra de Milagros de la Torre (MALI, 2012), Luz María Bedoya (ICPNA, 2014), Flavia Gandolfo (MALI, 2020), así como el libro *Colección Jan Mulder. Fotografía contemporánea* (RM, 2020). Entre las últimas investigaciones realizadas destaca la publicación y exposición titulada *Inter-Foto (1979-1980): memoria y fotografía social: la irrupción de un nuevo sujeto* (2020) efectuada por Augusto del Valle y Juan Mendoza Montevideo.

II. La vida fotográfica de Belón Lemoine: la articulación del campo fotográfico (creación, gestión, crítica, enseñanza).

El reconocimiento paulatino que se le viene otorgando a la obra de Juan Carlos Belón Lemoine (Arequipa, noviembre 1949) en los últimos años, forma parte de los esfuerzos mencionados en la sección anterior por ampliar los relatos que dan cuenta de la evolución, las mutaciones y las tensiones del complejo territorio de la fotografía en el Perú –especialmente en el campo artístico-. Dos hitos importantes en dicha línea son la exposición monográfica "*Sin interés aparente*" realizada en el Centro Cultural Inca Garcilaso²⁰ y el ingreso de algunas de sus obras (cuatro secuencias de la serie *Entre-temps*) a la colección del Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (2020). Este merecido reconocimiento no da cuenta, sin embargo, de la compleja labor que Belón Lemoine viene desarrollando desde hace más de 40 años al interior del mundo de la fotografía, tanto en el Perú como en el extranjero. Pues Belón Lemoine no debería ser solo calificado como un "objeto" de estudio dentro de la Historia de la fotografía peruana, sino que también debe ser considerado como un agente activo en sus diversos procesos de constitución. Lo primero que hay que subrayar, en este sentido, es que la labor de Belón Lemoine no se reduce a su trabajo como fotógrafo-autor, sino que también comprende sus actividades como investigador, crítico, docente y gestor cultural. Dicho trabajo de articulación se ha concretado, asimismo, en los intentos que Belón Lemoine ha realizado por conectar la fotografía europea con la latinoamericana. Por ello, a pesar de que está afincado en Francia desde fines de los años 70 siempre ha tenido una un ojo puesto en lo que ocurre en el Perú, lo que le ha permitido no solo guardar sólidos lazos con la comunidad fotográfica de nuestro país, sino también participar y colaborar directamente con las actividades que aquí se despliegan.

No es este el lugar para hacer una lista pormenorizada de las diversas actividades realizadas por Belón Lemoine con el objetivo de difundir un pensamiento crítico en torno a la fotografía y a la cultura visual. No obstante, es importante mencionar al menos algunos hitos de dicha trayectoria porque esclarecer su posición epistemológica ante la creación fotográfica puede ser una clave para comprender las decisiones estéticas y conceptuales que ha tomado en su propia práctica fotográfica –sobre lo que volveremos al final de nuestra reflexión-. Al respecto, Belón Lemoine sostiene que él ha experimentado este desplazamiento de una actividad a otra como una *oscilación constante* que le ha permitido nutrirse de la teoría para repensar su práctica artística, pero, al mismo tiempo, experimentar en la creación para redefinir sus ideas. Es importante, entonces, comprender la forma en que se articulan sus diferentes actividades porque dicha pluralidad de roles es lo que, en última instancia, constituye la identidad de su *vida fotográfica*, sujeto y objeto al mismo tiempo de la historia.

En el legendario I Coloquio Peruano de Fotografía, organizado en 1989 por la Universidad de Lima, Belón Lemoine leyó una ponencia titulada "Acerca del realismo, la ficción y la documentación fotográfica" donde, luego de problematizar el supuesto "realismo" de la imagen fotográfica, se pregunta por las razones de su persistencia en la práctica fotográfica latinoamericana. En el contexto de dicho Coloquio también se realizó la exposición "Fotografía peruana actual", en la que participó junto a varios fotógrafos que, en aquel entonces, pertenecían a lo que se podría calificar como la generación "modernista" de la fotografía peruana –tanto en su vertiente artística (Billy Hare, Roberto Fantozzi, Mariano Zuzunaga, etc.) como en la documentalista (Jaime Rázuri, Herman Schwarz, Thomas Müller, etc.)-. En dicha exhibición también estuvieron presentes los jóvenes fotógrafos que luego integrarían la generación "posconceptual" (Roberto Huarcaya, Luz María Bedoya, Juan Enrique Bedoya, Ana María McCarthy, Ana de Orbegoso, etc.).

Esta doble participación (teórica y práctica) es una clara muestra del carácter intermedio, articulador u oscilante –como él suele decir– que la actividad profesional de Belón Lemoine comenzaba a mostrar desde sus primeros años y que se volverá una constante a lo largo de su carrera como artista e investigador.

Hacia fines de ese mismo año (1989) Belón Lemoine organizó, inspirado por los *Rencontres Internationales de la Photographie de Arles* (Francia) la Primera Bienal de Fotografía de Arequipa, evento que se logró reeditar dos años después en 1991. Esta bienal –la primera del Perú y muy probablemente también una de las primeras de Sudamérica– no solo estaba dedicada a presentar exposiciones de fotografía sino también a la discusión sobre aspectos técnicos, teóricos e históricos del medio a través de un ciclo de conferencias. El carácter internacional de las bienales se confirmó con la participación de grandes nombres del arte alemán –como Gerhard Richter, Sigmar Polke y Joseph Beuys– en la exposición "Los artistas emplean fotografías" organizada por el Instituto de Relaciones Exteriores de Stuttgart y presentada en el Instituto Cultural Peruano Alemán de Arequipa en la Bienal de 1991. En el texto introductorio se lee: "El carácter más marcado de esta exposición es el confrontarnos a creadores contemporáneos que utilizan el medio fotográfico para expresar mundos interiores, lo fantástico en oposición a lo real, desmontando la pretendida objetividad del medio fotográfico"²¹. La atención que Belón Lemoine puso en estos artistas –selección en la que todos hacían un uso conceptual y/o experimental de la imagen fotográfica– muestra también el interés teórico-práctico que el fotógrafo arequipeño tenía en intentar siempre pensar y usar la fotografía por fuera de las categorías impuestas por la lógica de la representación con la finalidad de recuperar su potencial plástico, expresivo y crítico. Lamentablemente, según cuenta Belón Lemoine, las dificultades de comunicación y de organización ligadas a la distancia entre el Perú y Francia, impidieron que dicho evento se repita periódicamente como originalmente se había previsto.

Ya iniciado el siglo XXI, Belón Lemoine continuó con la gestión de eventos dedicados a la reflexión en torno a la imagen en general y a la imagen fotográfica en particular. Así, en el año 2007 en complicidad con Roberto Huarcaya, director del Centro de la Imagen (Lima, Perú) y con Jacques Serrano, director de Place Publique (Marsella, Francia), organizó y dirigió el I Encuentro internacional sobre la imagen contemporánea²² donde participaron investigadores y críticos de renombre internacional como André Rouillé, Patrick Talbot, Paul Ardenne, José Antonio Navarrete, Mario Montalbetti, Jorge Villacorta, Jorge Deustua, Andrés Garay, Miguel López, entre otros. Es pertinente, en el contexto de nuestra argumentación, subrayar las temáticas abordadas en dicho encuentro, pues confirman la persistencia a través del tiempo de las problemáticas que han inquietado a Belón Lemoine, especialmente desde una perspectiva teórica y crítica, pero también, como veremos más adelante, práctica y creativa. El primer día se discutió sobre "los límites de la imagen fotográfica"; en el segundo, sobre "los regímenes de la verdad fotográfica"; y, en el tercero –anticipándose a la llegada de las redes sociales–, sobre "la circulación de las imágenes hoy en día". La problemática fundamental que está detrás de estas cuestiones es la del realismo fotográfico, entendido este como el poder de la fotografía no solo para darnos a ver el mundo, sino también para constituir su sentido y su valor. Por ello, en su presentación del encuentro Belón Lemoine afirmaba, muy en resonancia con la crítica a la cultura contemporánea desarrollada desde los estudios visuales, que: "[la imagen] es fundamental y constitutiva del ser humano, al mismo nivel que la palabra, a la que precede. No hay cultura sin imagen, los hombres se construyen por medio de operaciones en las que la imaginación juega un rol preponderante"²³.

21 Texto de presentación de la exposición "Los artistas emplean fotografías".

22 Este encuentro se realizó entre el 21-23 de noviembre en el contexto del VI Festival internacional de fotografía Mirafoto.

23 Texto de presentación a los Encuentros.

20 La exposición tuvo lugar entre el 8 de noviembre del 2018 y el 17 de marzo del 2019.

El interés que ha tenido Belón Lemoine en la reflexión sobre la fotografía ha sido, entonces, una constante en su carrera. Este itinerario crítico se inició con su participación en el año 1984 en el Segundo Coloquio Internacional para la fotografía realizado en Venecia por la revista *Germs. Revista de estética fotográfica*. En esta ocasión, Belón Lemoine realizó una interpretación de la obra del célebre fotógrafo peruano Martín Chambi quien, como vimos en la sección anterior, desde fines de los años 70 ya gozaba de reconocimiento internacional. En su ponencia, Belón Lemoine señalaba que la grandeza de sus fotografías era el resultado de estrategias documentales tradicionales –propias del realismo dominante en la fotografía latinoamericana– a las que, según su lectura, Chambi les añadía elementos de ficción a través de la puesta en escena: “En las imágenes de Chambi”, afirma Belón, “la representación de una realidad se confunde con la abstracción. La ficción coexiste con la representación de lo real objetivo. Chambi interpreta una realidad. Crea igualmente una realidad que le es propia”²⁴. La participación en este Coloquio llevó a Belón a formar parte, al año siguiente (1985), del Comité internacional –junto con renombrados fotógrafos como Joan Fontcuberta, Victor Burgin y Tom Drahos– de la I Bienal internacional para la fotografía de arte y de investigación organizada también por la revista *Germs* y por el Grupo de investigación en estética fotográfica de la Universidad París 8²⁵.

Como vemos, su participación en eventos y publicaciones internacionales ha sido una constante a lo largo de su carrera. En el año 2012 participó en el festival Photo España con un artículo titulado “Alteridad/Mundo-imagen” que formó parte de la publicación *Desde aquí. Contexto e internacionalización* editada por Gerardo Mosquera. En el 2013, fue coorganizador y moderador del encuentro internacional *Función del arte, función del artista. Para un nuevo estatuto del arte* organizado por la plataforma Place Publique (Marsella, Francia) en Ecuador (Quito). La lista de actividades podría ser aún más larga. Actualmente, Belón Lemoine está muy interesado en el trabajo de recuperación y valorización de archivos, especialmente de los fotógrafos arequipeños del siglo XIX e inicios del XX. Este interés lo ha llevado a fundar, junto con Ros Postigo –fotógrafa e investigadora arequipeña²⁶– y Christine Mladic Janney– antropóloga y documentalista estadounidense²⁷, el Centro de investigación y estudios para la fotografía (CIEFO) creado en Arequipa (Perú) en el año 2019. El CIEFO ya ha realizado un primer proyecto de recuperación, conservación y difusión del archivo de Manuel Jesús Glave y Víctor Alcázar, fotógrafos arequipeños de las primeras décadas del siglo XX. La exposición, titulada *La otra ribera. Fotografía, nación y mestizaje en la primera mitad del siglo XX en Arequipa, Perú*, está compuesta por alrededor de 70 imágenes digitalizadas y procesadas a partir de los negativos en placas de vidrio originales. Las imágenes muestran un retrato de la clase media alta arequipeña, especialmente focalizándose en la visibilización de los diferentes roles sociales y actividades desempeñados por sus integrantes²⁸. Este proyecto forma parte de los esfuerzos que, como señalamos hacia el final de la sección anterior, vienen realizando Jorge Villacorta y Andrés Garay con la finalidad de visibilizar la historia de la fotografía surandina.

III Un posconceptualista infiltrado en la fotografía modernista peruana (estrategias formales y conceptuales en la obra fotográfica de Belón Lemoine)²⁹

Las anotaciones presentadas en la sección anterior no solo nos han permitido cartografiar el trabajo polifónico de Belón Lemoine en el campo de la fotografía sino también intuir, al menos, cuáles han sido sus intereses centrales. En las siguientes páginas nuestro objetivo es caracterizar, específicamente, su obra como fotógrafo. A pesar de radicar en el extranjero hace cuatro décadas, el trabajo artístico de Belón Lemoine ha sido expuesto en más de una ocasión en el Perú. A las exhibiciones antes mencionadas –“Sin interés aparente” y “Fotografía peruana actual” (1989)–, debemos añadir dos exposiciones individuales más: una en la Sala de arte del Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores (1988) y la otra en la galería el Ojo Ajeno del Centro de la Imagen (2001). Asimismo, ha tenido la oportunidad de mostrar su trabajo en diversas exposiciones colectivas en el Perú, por supuesto, pero también en países como Francia, Brasil, Hungría, Estados Unidos, España, Italia, Holanda y Colombia. A pesar de ello, su ritmo de producción y su forma de vida han mantenido al Belón Lemoine “artista” alejado de los reflectores de la vida pública y de las demandas del mercado del arte fotográfico.

Tal vez por ello su trabajo exclusivamente fotográfico no ha sido claramente (re)conocido en nuestro medio y, por tanto, no ha gozado hasta hoy en día de la legitimación de las instituciones y de los actores de la fotografía peruana. Varias razones pueden explicar esto: primero, por el hecho de que Belón Lemoine ha vivido desde muy joven autoexiliado en Francia; segundo, por el hecho de que la fotografía no ha sido su actividad profesional única y exclusiva; tercero porque él no ha concebido su trabajo fotográfico como un producto destinado a responder a las modas del mercado y a las exigencias de la historia de la fotografía. Para Belón fotografiar ha sido una necesidad personal, un impulso básico, motivado fundamentalmente por el deseo de comprender la existencia, de comprender tanto a sí mismo como al mundo que lo rodea.

Esta manera ex-céntrica de vivir la actividad fotográfica hizo que Belón Lemoine no haya estado directamente influenciado por las concepciones dominantes en el contexto peruano y latinoamericano durante los primeros años de su actividad hacia fines de la década del 70 –las que, sin embargo, conocía muy bien–³⁰. Gracias a este distanciamiento, la obra de Belón Lemoine pone en práctica una forma de interpretar las funciones semióticas y pragmáticas de la imagen que rompe con la lógica representacional. Como señala el mismo artista, su interés siempre ha sido romper con la *doxa* fotográfica, esto es, con el sentido común dominante (los presupuestos no dichos), tanto en los profesionales como en el gran público, acerca de qué es una fotografía (representación realista del mundo externo), para qué sirve (testimoniar los acontecimientos) y cómo debe verse (impresión *fine art*, paspartú, marco, etc.). Esta ruptura ya se sugería, como vimos en la sección anterior, en sus preocupaciones teóricas. Así, sus proyectos fotográficos se alejan de las dos formas de realismo hegemónicas en la fotografía peruana desde fines de los años 70 e incluso a lo largo de los años 80: la variante expresiva y la variante documental. Estas se cristalizaron en el trabajo de grupos como la ya mencionada Fotogalería Secuencia –quienes representaban en dicho contexto la vertiente artística de la fotografía– y el colectivo Inter-foto –el cual, como ha mostrado recientemente Augusto del Valle, representó la vertiente foto-periodística y documental de la fotografía en aquellos años–.

24 Conferencia de Belón Lemoine (archivo del autor).

25 Según afirma Belón Lemoine este evento no llegó a realizarse.

26 Sitio personal: <https://www.rospostigo.com/>

27 Referencia: <https://www.acls.org/research/fellow.aspx?cid=8373F434-5045-EB11-BF68-000D3A33F674>

28 La exposición puede verse en el siguiente enlace: https://ucsp.edu.pe/glaveyalcazar/laotraribera/?fbclid=IwAR0tLzdm1pB26FdRP_uumTT0ycgTGoHetXK81OpWcZmNJGbrSOKWZ21naPM%2F

29 Para ver la obra de Belón Lemoine consultar: <https://fotografiaperuana.com/2014/03/24/juan-carlos-belon/#more-3608>

30 En ese mismo contexto, otro autor peruano que propone un uso de la fotografía claramente anclado en la tradición posconceptual es Fernando Castro quien en la obra *Cinco rollos de Plus-X* presenta fotografías acompañadas de textos experimentales reinterpretando el famoso poema *Cinco metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat. Este proyecto fue presentado en el número 11 de la revista *Secuencia Textos* (octubre de 1978), paradójicamente una publicación nacida del modernismo de la fotogalería *Secuencia*. Posteriormente, en 1983, Castro publica *Five rolls of plus X = Cinco rollos de plus X: An Urban Vision of Peru*.

Estas dos ramas de la fotografía, herederas del modernismo proveniente de los países del norte, conciben como principal objetivo de la actividad fotográfica el “dar a ver”, es decir, el representar el mundo ya sea bajo la forma de la “ventana” (copiando la realidad exterior) o bajo la forma del “espejo” (reflejando el mundo interior del fotógrafo), siguiendo la diferencia establecida por el crítico y comisario John Szarkowski en la exposición *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*³¹. Alejado de esta forma de entender la naturaleza y las funciones de la imagen fotográfica, Belón Lemoine estuvo más bien influenciado por la concepción de la imagen que venía constituyéndose en Europa y Estados Unidos desde los años 70, comprensión que puede calificarse como posmoderna o posconceptual³². Como veremos, entonces, las filiaciones teóricas mencionadas en la sección anterior, principalmente su abierta crítica al realismo fotográfico (objetividad, transparencia, veracidad, etc.), también han tenido una influencia directa en la ejecución práctica de sus propias obras fotográficas.

Para los fotógrafos y teóricos del posmodernismo, la imagen ya no opera primariamente como espacio de representación (documental o expresiva), sino como lugar de problematización. Por ello, los fotógrafos que siguieron esta tendencia buscan dar a ver, sí, pero con un objetivo mayor: invitarnos a pensar. Dicho pensamiento no debe entenderse como una consecuencia generada *a posteriori*, que viene luego del encuentro con lo representado (lo que también puede ocurrir con la fotografía representacional), sino más bien como un rasgo inmanente a la propia gramática de las imágenes. En esta línea, el *mostrar* en las imágenes producidas por Belón Lemoine no es un simple copiar el mundo externo (ser el doble de un referente) ni un copiar el mundo interno (ser el doble de un sentimiento), sino un intento de articular materialmente (en el caso de la fotografía visualmente) una idea entendida como un movimiento del pensamiento.



Juan Carlos Belón Lemoine, tríptico de la serie *Entre-temps*, 1982-2002

31 Exposición realizada entre el 26 de julio y el 2 de octubre de 1978 en el MoMA de Nueva York: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2347>.

32 Esta comprensión de la imagen fotográfica, de su naturaleza y de sus funciones, se desarrolló claramente en los autores que formaron parte de la *Picture Generation*. Asimismo, ha sido ampliamente estudiada en textos como “La actividad fotográfica de la posmodernidad” (2005) de Douglas Crimp o en “Para una cartografía de la actividad fotográfica del posmodernismo” (2004) de Jorge Ribalta.

En este contexto, la primera serie fotográfica donde se expresa su crítica al realismo y su comprensión de la imagen como acto de ficción pensativa es *Blow Up* (1978)³³, en la que inspirándose de la película homónima de Michelangelo Antonioni (inspirada a su vez por el relato *Las babas del diablo* de Julio Cortázar), Belón Lemoine constituye una secuencia de imágenes que aparenta una narrativa, pero que finalmente no cuenta nada. Esta paradoja, que se expresa en las imágenes en una suerte de “acción suspendida”, invita al espectador a buscar al protagonista, a tratar de determinar el evento, a querer identificar el “instante decisivo” como pedía Henri Cartier-Bresson, en el que se cristalizaría el sentido de la historia que aquellas imágenes están testimoniando. Pero esto nunca ocurre. La mirada del espectador queda entonces suspendida volviéndose incapaz de cerrar el círculo del significado. Lo que se manifiesta es, entonces, una pregunta o la imagen-como-pregunta: ¿qué pasó? ¿qué vemos? ¿por qué vemos estas imágenes y no otras? ¿qué ha quedado fuera del campo de visión? ¿A quién seguimos o qué estamos buscando? Esta sensación de no lograr captar completamente lo que sucede se refuerza por el punto de vista externo y alejado del fotógrafo y, por tanto, del espectador que sigue a este último (efecto que se subraya con el *viñeteado* de las imágenes). Como si fuese un *voyeur* buscando el objeto de su deseo, Belón Lemoine pone al espectador en una situación de espera, en ese instante previo (¿o posterior?) a que algo suceda... pero que nunca llega a ocurrir. Esta sensación se refuerza también con la repetición de imágenes tomadas desde puntos de vista ligeramente diferentes, lo que sugiere un desplazamiento temporal y espacial mínimo, una micro-diferencia pero que es capaz de modificar completamente la comprensión de la situación. En esta serie de tensiones, o paradojas, reside la potencia pensativa de este proyecto. Esta serie temprana de la obra de Belón Lemoine es ejemplar porque nos muestra que, desde el inicio de su carrera, su fotografía no busca representar: ni documentar un hecho, ni expresar un sentimiento. Sus imágenes buscan, como hemos señalado, problematizar el mundo y la mirada que portamos sobre él. Belón Lemoine pretende, con ello, que sus imágenes nos interpelen preguntándonos: ¿qué pasó?



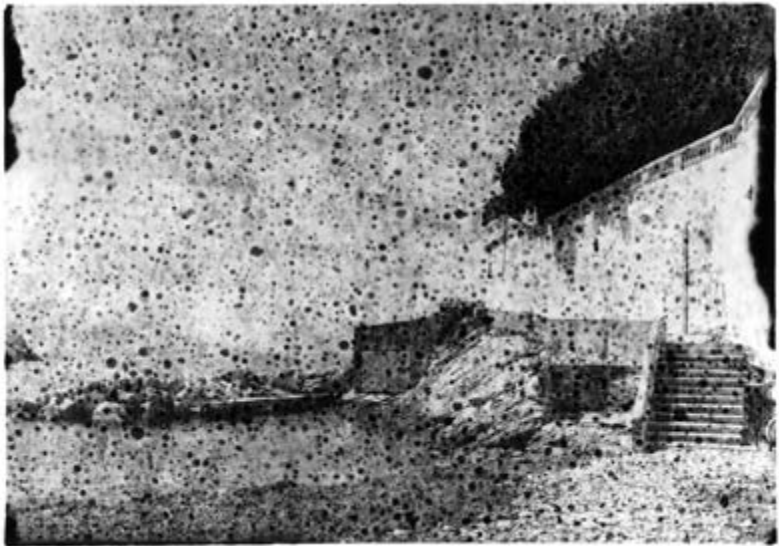
Juan Carlos Belón Lemoine, imágenes de la serie *Blow Up*, 1978

33 Belón Lemoine participó con esta serie en la XII Bienal de París, realizada del 2 de octubre al 14 de noviembre de 1982, en el Museo de arte moderno de la Ciudad de París. El fotógrafo arequipeño representó al Perú en esta bienal gracias a la invitación del escritor peruano Julio Ramón Ribeyro quien, en aquel entonces, era el agregado cultural del Perú en la UNESCO.

Si en la serie *Blow Up* Belón Lemoine problematiza los límites entre la ficción y el documental, poniendo en cuestión aspectos claves de la fotografía modernista, en la serie *Paisajes del tiempo*³⁴, realizada veinte años después (1997), continúa explorando las posibilidades de la fotografía para romper con su dependencia de la lógica representacional sumisa al presente, a la actualidad, a los hechos, a los eventos, etc. El proyecto, siguiendo los pasos de Eugène Atget como bien señaló en su momento el crítico francés Christian Gattinoni³⁵, nos ofrece vistas solitarias, desafectadas, de la ciudad de Marsella. No hay presencia humana, como si el autor intentase hacernos sentir no la temporalidad pasajera, breve, efímera, de la vida individual y sus pequeños avatares, sino la gran temporalidad, aquella propia de la materialidad de la ciudad, de sus edificios, monumentos y calles, pero también de sus vestigios, marcas y grafitis, etc. Esta temporalidad trans-histórica, *sublime* diría Kant³⁶, entra en tensión con la mirada del espectador, siempre en presente y consciente de su propia finitud, generando con ello la sensación de que lo que vemos en las imágenes es, más bien, un tiempo suspendido –diferente a aquel que presenciábamos en *Blow up*, pero igualmente opuesto a los imperativos de la actualidad realista-. Como si las imágenes dijese “aquí no pasa nada, aquí no ha pasado nada, aquí no pasará nada”. Una vez más, la propuesta de Belón Lemoine son *anticlimáticas*, rompen con el supuesto del fotógrafo como testigo de la Historia. Nuestra mirada se posa, entonces, en los diferentes elementos que componen las imágenes como si estos fuesen signos atemporales que nos exigen una interpretación pero que sabemos, desde el inicio, que estará destinada al fracaso. Son, por tanto, más bien enigmas que contribuyen con la suspensión de sentido que, ya en *Blow Up*, Belón Lemoine buscaba generar en el espectador. Pero esto no es buscado con la intención de impedir la conexión del observador con la obra, haciendo de esta un objeto “indisponible”³⁷, según el término de Baptiste Morizot y Estelle Zhong Mengual, sino más bien con el objetivo de problematizar nuestra mirada e invitarnos a pensar. Una vez más surge la imagen-como-pregunta: ¿a qué estrato del tiempo nos confrontan estas imágenes?



Juan Carlos Belón Lemoine,
Imágenes de la serie Paisajes del tiempo, 1997



Juan Carlos Belón Lemoine,
imagen de la serie Paisajes del tiempo, 1997

34 Una parte de esta serie fue publicada, junto a un breve texto introductorio redactado por el mismo autor, en la revista española Fotografías (1996, pp. 14-18)

35 Gattinoni 1997.

36 En la *Crítica de la facultad de juzgar* (1992) Kant define lo sublime como lo que es absolutamente grande y sobre pasa, por tanto, la capacidad del sujeto al momento de contemplarlo.

37 Morizot y Mengual 2018.

Pero este trabajo sobre el tiempo de la ciudad no se realiza siguiendo los principios clásicos de la fotografía documental, como la referencia a Atget podría haceros pensar. La propuesta se realiza a partir de un acto experimental que, como decíamos antes, le permite a Belón Lemoine separarse de los presupuestos de la *doxa* fotográfica que nos indican *cómo debe ser* una fotografía. Este gesto, que acerca a nuestro autor al trabajo de los pictorialistas en el siglo XIX, consiste en poner en práctica una estrategia material muy concreta: poner cinta adhesiva (*masking tape*) en la película. En tal sentido, el efecto de tiempo suspendido es el resultado de poner en jaque la supuesta transparencia del medio y con ello los valores documentales básicos, comenzando por el de la objetividad. Este protocolo le permite generar un filtro que nos aleja del referente representado y que, al mismo tiempo, resalta el carácter material de la fotografía, enfatizando así su dimensión signifiicante y no solo aquella del significado –que es lo que suele ocurrir pues generalmente le prestamos atención al contenido de la representación y no a su continente-. Haciendo esto reafirma su crítica a la fotografía representacional, pero esta vez recurriendo a estrategias experimentales para reivindicar su materialidad, haciendo explícito con ello el carácter “opaco” de toda fotografía. Así, el soporte, la materialidad fotográfica, deviene adecuada a aquello que busca mostrar, el viejo tiempo de la ciudad. Es como si ambas superficies (la de la película y la de la ciudad) compartiesen la misma existencia material.

Si en estas dos series Belón Lemoine aún mantiene la apariencia de realizar fotografías que “documentan” la realidad (sin ser por ello, vale la pena aclararlo, imágenes pertenecientes al género “documental”), en proyectos como *Entre-temps* (1982-2002), *Films-end* (1978-1998), *Perspectiva de la hormiga* (1996) y *Photomaton* (1986), el fotógrafo ingresa con claridad en una propuesta posconceptual. Coqueteando con autores como Douglas Huebler, Andy Warhol, Duane Michals, entre otros, Belón Lemoine se sirve de estrategias conceptuales y experimentales (protocolos, secuencias, tipologías, recuperación de archivos, alteración de la materialidad de los soportes, etc.) para usar el espacio de representación como un territorio de cuestionamientos. Así, en *Entre-temps*, recurre a secuencias de tres imágenes (a veces 2, a veces 4) que operan como fotogramas extraídos de una película.

En dichas secuencias, sin pretender ser moralizante como podría serlo Duane Michals, Belón Lemoine nos transmite la potencia significativa de las pequeñas diferencias. Con un uso mínimo de recursos narrativos, estas secuencias llegan a ponernos en una situación de intriga: ¿A dónde van esas jóvenes mujeres que se pasean bien arregladas por la ciudad? ¿Quién es esta mujer que cruza la calle caminando con la mirada fija hacia nosotros? En esta serie, el fotógrafo arequipeño nos trata de decir, siguiendo quizá el pensamiento visual de Jean-Luc Godard o de Gilles Deleuze, que lo más importante en términos de sentido no reside en una imagen por sí misma (mito modernista de la autonomía del sentido) sino en lo que ocurre *entre* las imágenes. El intersticio o el “entre dos” es la fuente del sentido. En el caso particular de esta serie, para el fotógrafo la clave significativa está en el tiempo. Es el paso del tiempo lo que modifica la imagen y produce, por tato, una posibilidad de sentido para el espectador. Esta idea (el sentido emerge de lo que ocurre entre las imágenes y no de la imagen misma), expresa uno de los principios claves de la concepción posmoderna de la imagen, de la que Belón Lemoine es un heredero directo, oponiéndose así a la comprensión modernista de la fotografía en la que el sentido constituye un valor inherente a la imagen fotográfica. No hay que buscar, una vez más el “instante decisivo” sino aquello que ocurre entre dichos instantes. No lo extra-ordinario, sino el pasaje de un punto ordinario a otro punto ordinario. Es decir, todo aquello que existe *sin interés aparente*, como dirá el título de su última exposición en Lima.



Juan Carlos Belón Lemoine, imagen de la serie *Entre-temps*, 1982-2002

En *Photomaton* (1986) Belón Lemoine recurre a una de las estrategias conceptuales más comunes de aquella época: el dispositivo de reproducción de imágenes “tipo carné” más popular de la historia de la fotografía. Legitimado por Andy Warhol en el ámbito artístico, el uso de este dispositivo fotográfico fue recurrente a lo largo de los años 60 y 70 en el ámbito de la creación visual pues era un medio simple y barato, pero con un gran potencial conceptual y con una historia fotográfica y social muy rica. El fotomatón nos lleva, directamente, al universo de la fotografía de identidad inventada en el siglo XIX por Alphonse Bertillon. Nos invita a pensar, por ello, en el nacimiento de la biopolítica, para decirlo con Michel Foucault, y en la constitución de una sociedad disciplinaria de vigilancia generalizada.



Juan Carlos Belón Lemoine, imagen de la serie *Photomaton*, 1986

Los artistas se han servido de la potencia de este aparato con la finalidad de criticar o de invertir el uso formalmente establecido por el sistema social. En esta línea, siguiendo un estricto protocolo de captura de imágenes, Belón Lemoine se fotografía cotidianamente durante 36 días, tomando como marco de existencia del proyecto la cantidad de imágenes contenidas en un rollo de película de 35 mm. Lo que, en sentido estricto, es absurdo pues él se fotografiaba en un fotomatón que no funciona a partir de un rollo de película de 35 mm. Este rasgo ilógico de la propuesta puede interpretarse como una expresión más del intento imposible de capturar en una imagen (siempre sesgadas, abstractas, superficiales y reduccionistas) la complejidad de la identidad de un individuo. Así, a lo largo de 36 días ininterrumpidos el artista se performa a sí mismo ante la cámara del fotomatón para problematizar la imposibilidad de captar su propia identidad en imagen. Por otro lado, en series como *Malmousque* (1999) y *Tres horas en Burano* (2009), aunque Belón Lemoine vuelve a coquetear con cierto estilo documental, en realidad esta apariencia es usada como instrumento al servicio del desarrollo de una propuesta de orden conceptual. En ambos casos, Belón decide capturar la ciudad, el paisaje urbano, aplicando un protocolo de captura fotográfica que restringe su trabajo a un periodo de tiempo muy breve -establecido por la cantidad de horas que estará en esa ciudad- y a una cantidad de disparos muy pequeña -determinada por la cantidad de disparos que ofrece un rollo de película-. Así, el universo contenido en las imágenes corresponde al universo fenomenológico vivido y experimentado por el autor durante el tiempo que estuvo presente en dichas ciudades.

El carácter experimental de la obra Belón Lemoine se confirma en proyectos como *Perspectiva de la hormiga* y *Films End*. En el primero, el fotógrafo captura situaciones callejeras que, una vez más, pueden ser descritas como situaciones *sin interés aparente*. Pero esta vez, a diferencia de lo que hizo en *Paisaje de tiempo*, su cámara se focaliza en seres humanos, especialmente en el desplazamiento acelerado, apurado, de los transeúntes que, aparentemente, se dirigen de un lugar a otro. Pero en las imágenes hay algo ligeramente extraño. Una “inquietante extrañeza”, para usar la expresión de Sigmund Freud. El punto de vista, las dimensiones, la perspectiva... hay algo que no corresponde al punto de vista “normal”. Esto se entiende si tomamos en cuenta que, como lo dice el título de la serie, el objetivo de este proyecto fue dar a ver la ciudad tomando como referencia la “*perspectiva de la hormiga*”. Para ello se necesitaba, precisamente, la figura humana como criterio en la escala para poder comprender bien desde el punto de vista de quiénes han sido tomadas las fotografías. No son humanos; son hormigas. Por otro lado, *Films End* es una serie emblemática del trabajo de Belón Lemoine, por un lado, pues pone en práctica sus estrategias conceptuales y experimentales. La serie está creada a partir de los extremos de las películas fotográficas, especialmente con la parte final en la que, por lo general, solo queda un pedazo de película que aún es sensible a la luz solar. Esto produce imágenes cortadas, amputadas, fragmentadas, incompletas; imágenes tomadas al azar, ya sea para terminar la película o para comenzarla; imágenes que no han sido generalmente pensadas, ni deseadas, en las que no hay detrás la intención de “hacer imagen”. Estos restos, residuos, vestigios están generalmente destinados a la basura. Sin embargo, Belón Lemoine recurre a ellos a través de un trabajo de revisión y de revaloración de su propio archivo y decide “hacer imagen”, “hacer obra” con ellos. Así, el resultado es un conjunto de imágenes cortadas, fragmentos de realidad que son más o menos ilegibles. Una vez más se aprecia de qué forma la obra de Belón Lemoine se preocupa de cosas que no tienen ningún *interés aparente*.



Juan Carlos Belón Lemoine, *Imágenes sin título*, de la serie *Films-End* (1978-1998)

Esta preferencia por usos de la fotografía que pongan en cuestión la comprensión hegemónica del medio (la *doxa*), no ha impedido que Belón Lemoine se sirva, en ocasiones específicas, de la fuerza documental de la imagen fotográfica para confrontarnos de forma directa con la apariencia de la realidad. Ha realizado proyectos en los que, siguiendo la tradición de un “estilo documental”³⁸ inaugurada por autores como Walker Evans, busca mostrarnos algunos rostros del mundo. Sus retratos de reconocidos artistas y poetas tanto peruanos como extranjeros (*Portraits*, 1978-1994), y sus retratos anónimos de ancianos en el Asilo Lira (*Asilo Lira*, 1994) muestran, por un lado, que Belón Lemoine posee un claro manejo de la técnica y de la estética fotográficas tradicionales –aunque, como hemos visto, no se haya servido de ellas como carta de presentación en la mayoría de sus proyectos–. Por otro lado, estos retratos muestran la sensibilidad del fotógrafo para captar de forma minimalista, sin recurrir a fuegos de artificio técnicos o estéticos, un aspecto muy sutil de sus fotografiados. Retratados en su entorno vital, acompañados muchas veces de objetos de trabajo o personales, los individuos fotografiados por Belón Lemoine expresan esa tranquilidad a la que solo podemos acceder cuando estamos en un lugar que reconocemos como propio y protegido. Por otro lado, en la serie *Paisajes peruanos* nos enfrentamos a la sensación de observar fotografías de paisajes que han sido tomadas “como si” fuesen retratos. Pareciera que Belón Lemoine está intentando captar la profundidad espiritual de esos lugares de la misma manera que lo ha hecho en sus series de personajes. No obstante, lo que vemos en las imágenes son representaciones de espacios, una vez más, *sin interés aparente*: terrenos vacíos, casas semi abandonadas, autopistas, lugares desamparados, situaciones anticlimáticas, etc. A pesar del carácter banal, trivial y ordinario de dichos lugares, Belón Lemoine logra mostrárnoslos de tal forma que parecieran ser espacios que están ahí no solo para ser mirados, sino para mirarnos. De tal forma, el espacio fotográfico que crea Belón Lemoine en sus retratos (tanto en sus auténticos retratos como en los “retratos” de la ciudad) produce un efecto de tiempo denso que crea una profundidad espiritual en los personajes y lugares fotografiados que, de retorno, produce también dicha profundidad en la mirada (y el espíritu) del espectador. Por ello, la aparente tranquilidad que emana de estas imágenes tiene, silenciosamente, un potencial pensativo. Dicha densidad pensativa deviene enigma en los retratos de la serie *Backs* (2000), en la que Belón Lemoine ha fotografiado por la espalda a personas desconocidas en medio de ciudades también desconocidas. Esta serie, me parece, es ejemplar del objetivo no dicho del trabajo fotográfico de Belón Lemoine: invitarnos a mirar (y a pensar) la realidad (construida fotográficamente) de manera sutilmente diferente a como estamos habituados a verla.



Juan Carlos Belón Lemoine, imagen de la serie *Portraits* (1978-1994)



Juan Carlos Belón Lemoine, imagen de la serie *Paisajes peruanos* (1993)



Juan Carlos Belón Lemoine, imagen de la serie *Backs* (2000)

38 Lugon 2010.

Como hemos podido ver en este recorrido por la *vida fotográfica* de Juan Carlos Belón Lemoine, se podría concluir afirmando que el deseo que lo ha animado ha sido, fundamentalmente, vislumbrar, tanto desde una perspectiva creativa como teórica, la forma en que la fotografía nos invita y enseña a ver el mundo. La forma y la circulación de sus diversos proyectos han sido coherentes con una vida que no ha buscado un reconocimiento mediático, sino más bien una comprensión profunda de sí misma y de la realidad en la que se encuentra. Actualmente Belón Lemoine viene trabajando detenidamente con su archivo que contiene más de 40 años de trabajo fotográfico con el objetivo de visitar y resignificar, de “volver a ver” como señala él mismo, sus propias imágenes y encontrarles así un sentido para esta nueva mirada.

Bibliografía

Bedoya, L. M. (2014). *Líneas, palabras, cosas*. Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Lima.

Belón Lemoine, J. C. (1996). “*Paisajes de tiempo*”. En: *Fotografías*, nº 12, 1996, pp. 14-18.

Belón Lemoine, J. C. En: *Fotografía peruana*. URL: <https://fotografiaperuana.com/2014/03/24/juan-carlos-belon/#more-3608>

Benjamin, W. (1973). “Pequeña historia de la fotografía”. En: *Discursos interrumpidos I*, Taurus: Madrid.

Castro, F. (1983). *Five rolls of plus X = Cinco rollos de plus X: An Urban Vision of Peru*. Austin: Studia Hispanica Editors.

Chambi, M. URL: <http://martinchambi.org/es/>

De La Torre, M. (2012). *Observed / Indicios: Milagros De La Torre*. Nueva York / Lima: American Society / Museo de Arte de Lima.

Del Valle, A. y Mendoza Montevideo, J. (2020). *Inter-Foto (1979-1980). Memoria y fotografía social: la irrupción de un nuevo sujeto*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Crimp, D. (2005). “La actividad fotográfica de la posmodernidad”. En: Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte e identidad. Madrid: Ediciones Akal.

Fontcuberta, J. (2003). *Fotografía. Crisis de historia*. Barcelona: Actar.

Gandolfo, F. (2021). *De un punto a otra*. López, M. A. (ed.) Lima: Museo de Arte de Lima.

Gattinoni, C. (1997). “*Dans l’espace arreté entre deux temps morts*”. En: *La longue vue*, revista de artes plásticas. Bordeaux.

Gutiérrez, C. (2018). “El transcurso del tiempo en sus manos”. En: *Luces*, Diario El Comercio, domingo 28 de octubre.

Heinich, N. (2014). *Le paradigme de l’art contemporain. Structures d’une révolution artistique*. París: Gallimard.

Kant, E. (2005). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Taurus.

Kant, E. (2000). “¿Qué es la Ilustración?” En: *Filosofía de la Historia*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Kant, E. (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Katayama Omura, R.J. (2020). “Mirando la mirada. Reflexiones sobre las perspectivas historiográficas acerca de la obra de martin chambi”. En: *Revista FOT*. Nro. 04. Septiembre 2020. Vol. 03 - Nro. 01. pág. 30-43.

URL:<https://revistas.upc.edu.pe/index.php/fot/article/view/1323/1092>

La Rosa, F. (2016). Sobre Secuencia. URL: <http://flaros.otherpeoplespixels.com/page/3-Secuencia-Fotogaleria-Fernando-La-Rosa.html>

Lugon, O. (2010). *El estilo documental*. De August Sander a Walker Evans 1920-1945. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Majluf, N. y Wuffarden, L.E. (eds.). (2001). La recuperación de la memoria. El primer siglo de la fotografía. Perú, 1842-1942. Lima: Museo de Arte de Lima.

Majluf, N. y Wuffarden, L.E. (2001a). “*El primer siglo de la fotografía. Perú 1842-1942*”, pp. 20-133. En: La recuperación de la memoria. El primer siglo de la fotografía. Perú, 1842-1942. Majluf, N. y Wuffarden, L.E. (eds.). Lima: Museo de Arte de Lima.

Majluf, N. y Villacorta, J. (1997). *Documentos 1960-1990. Tres décadas de fotografía en el Perú*. Lima: Museo de Arte de Lima.

Majluf, N. (2006). *Sobre fotografía. Una autonomía esquiua*. Lima: Museo de Arte de Lima.

Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Ediciones Akal.

Morizot, B. y Mengual, Z. E. (2018). *Esthétique de la rencontre. L'énigme de l'art contemporain*. París: Seuil.

Niño de Guzmán, G. (2018). “Juan Carlos Belón: sin motivo aparente”. En: *Revista Puente*, año XIII, número 51, diciembre.

Phillips, Ch. (2003). “El tribunal de la fotografía” (1982). En: *Indiferencia y singularidad*, Picazo, G. y Ribalta, J. (eds.), Barcelona: Gustavo Gili.

Ribalta, J. (2004). “Para una cartografía de la actividad fotográfica del posmodernismo”. En: Ribalta, J. (ed.). En: *Efecto real. Debates posmodernos sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

JUAN CARLOS BELÓN LEMOINE

Doctor en Ciencias políticas de la Escuela de altos estudios en Ciencias Sociales (EHESS) y el Instituto de Estudios Políticos (IEP) de Paris. Artista, con una práctica en el campo de la fotografía y el video, concepthor de eventos culturales, ensayista e investigador independiente. Su trabajo ha sido expuesto en galerías, centros y ferias de arte en países europeos y latinoamericanos. Creador de la Primera Bienal de fotografía del Perú (Arequipa 1989) y de los I Encuentros internacionales sobre la imagen contemporánea (Lima 2007). Asimismo, ha sido encargado de misión para la presentación de proyectos franceses y peruanos sobre la inclusión visual en los Encuentros internacionales sobre la inclusión visual en Río de Janeiro, Brazil (2005/07/09/17). Invitado para la lectura de portafolios en FotoRío, en los Encuentros internacionales de la fotografía en Arles (Francia). Ha colaborado en diferentes ocasiones con el Centro de la Imagen de Lima. Ha participado en Trasatlántica/Photoespaña en los encuentros de críticos e investigadores en Ciudad de México en 2010 y en Valparaíso (Chile) en 2011. Colaborador, desde 2007, de la estructura Rencontres Place Publique (Marsella,Francia). Coordinador y moderador del encuentro internacional «Función del arte, función del artista» en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito (Ecuador), abril 2013. Ha participado en la feria de fotografía Lima Photo en 2014 con la galería «El ojo ajeno», en la feria de arte «Comparart», y en Lima Photo 2017 con la galería «Forum». Participó en el Festival internacional de fotografía de Tarragona, sección Fotolibros, España, 2014 y en FotoCIméxico, 2015. Creador de los «Talleres Andinos de Fotografía», Perú 2016/17/18/19. Publicación en «Ojo Andino Perú», Luciano Benetton collection, edt La fábrica, 2016. Participó como invitado en el Hay Festival Arequipa, Perú 2018. Co-Fundador del Centro de investigación y estudios para la fotografía, Arequipa (CIEFO), Perú enero 2020. Co-Curador de la exposición virtual permanente sobre el archivo histórico Glave&Alcázar, Arequipa, Perú 2021.

CENTRO CULTURAL PERUANO NORTEAMERICANO

CONSEJO DIRECTIVO DEL CULTURAL

Luis Chaves Bellido	Presidente
Ricardo Córdova Farfán	Vicepresidente
Mauricio Pérez-Wicht San Román	Past Presidente
Diana Yriberry Salguero	Tesorera
Luis Felipe Rondón de la Jara	Vocal de Educación
María del Pilar Dammert López	Vocal de Cultura
Renzo Cané Pardo	Vocal de Relaciones Internacionales
Luis Pablo Carpio Sardón	Vocal de Administración y Finanzas

Dirección General

Alvaro Salinas Cuadros

Dirección Sede Arequipa

Alfredo Salinas Salas

Dirección de Cultura y Biblioteca

Javier Rodríguez Canales

Coordinadora de Actividades Culturales

María del Carmen Morales Manrique

De la exposición

Producción General:	Centro Cultural Peruano Norteamericano
Coordinación General:	Javier Rodríguez y María del Carmen Morales
Curaduría:	Juan Carlos Belón Lemoine

Del catálogo y piezas gráficas

Concepto, diseño y diagramación:	Juan Carlos Belón Lemoine
Texto curatorial:	Alejandro León Cannock
Portada:	Detalle de la serie “Paisajes peruanos”
Contraportada:	Detalle de la serie “Back”

Agradecimientos:

Centro Cultural Inca Garcilaso del Ministerio de Relaciones Exteriores



CULTURAL

CENTRO CULTURAL

PERUANO

NORTEAMERICANO