

SUEÑO DE LA RAZÓN

fotografia e transformação social





SUEÑO DE LA RAZÓN

fotografia e transformação social



▲ René González, 2007

Ensayo	6	<i>Vai dizer que nunca sentiu uma fotografia desviar seu caminho?</i> Claudia Linhares Sanz
Ensayo fotográfico	11	<i>Desejo eremita.</i> Rodrigo Braga
Ensayo fotográfico	20	<i>Investigações fotográficas.</i> Sofia Dellatorre Borges
Entrevista	26	<i>Jorge Sáenz: La mirada transformadora.</i> Fredí Casco
Ensayo fotográfico	38	<i>Awicha, la boda de los ancianos.</i> Christian Lombardi
Conversación	50	<i>Resignificación del documento fotográfico.</i> Fredí Casco y Cia de Foto
Proyecto	64	<i>AIWIN. La imagen de la sombra.</i> Andrea Josch
Entrevista	78	<i>La fotografía de América Latina es una fotografía que hierve, sale de un sustrato en movimiento.</i> Luis Weinstein, entrevista a Claudi Carreras
Investigación	86	<i>Imágenes de un pasado reciente.</i> Isabel Wschebor y Magdalena Broquetas
Artículo	94	<i>La poderosa magia de mirar con bondad y poesía.</i> Pablo Corral Vega
Artículo	102	<i>La ONG, el espacio de los que no tienen espacio.</i> Nelson Garrido
	105	<i>Comité editorial.</i>

(Pág. 2) Descarga en el arroyo Mburicó de los desechos de mataderos de animales. Barrio "Tablada Nueva", Asunción. 2007.

Soñar la razón, o aquello de que cuando la razón sueña “produce monstruos”, o bien: la razón es sólo un sueño. También puede que la razón sea sólo una proyección, o todas las anteriores...

Es el nombre de nuestra revista, también representa el espíritu colectivo y reflexivo que anima esta nueva publicación. Un proyecto en ebullición que quiere conversar sobre la fotografía que producimos en América del Sur, y que por ello respeta el idioma de origen de los textos y las colaboraciones.

Convocamos a un grupo de fotógrafos, gestores del “barrio grande”, para editar una revista regional y, si nos están leyendo, es porque resultó una parte importante de este sueño (falta saber aún si hay razones para eso de “la razón”...).

El Centro Cultural Simón I. Patiño de Santa Cruz, Bolivia, desarrolla varias áreas de gestión cultural, entre las que se cuenta la investigación. La edición de una revista que elabora una perspectiva de la fotografía como interpretación de la cultura de las sociedades donde se crea, opera como producto de investigaciones culturales. El espacio de trabajo son los países sudamericanos, reunidos en el centro geográfico: editores provenientes de las comunidades fotográficas de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Ecuador, Paraguay, Uruguay y Venezuela, trabajando en Santa Cruz de la Sierra.

Propuesta desde Chile, diseñada en Argentina, publicada e impresa en Bolivia y subida a Internet en Ecuador, “Sueño de la razón” es una revista sobre fotografía distribuida gratuitamente a centros de estudio artísticos y de ciencias sociales, así como a bibliotecas públicas de la región.

El comité editorial de “sueño de la razón” se plantea como un colectivo de trabajo para publicar dos números anuales monográficos, que crucen la producción fotográfica de América del Sur. Pretendemos establecer una narración de textos e imágenes que expongan la fotografía y sus búsquedas en torno a ejes temáticos. Los coeditores que participan de este proyecto son integrantes activos de sus respectivas comunidades de origen, cuestión esencial para presentar los tra-

bajos en primera persona: “sueño de la razón” es un medio construido por imágenes, entrevistas, ensayos, investigaciones y proyectos.

El mayor desafío es presentar estos mundos creados a un público mucho más amplio que los fotógrafos, seducir a los lectores con las búsquedas planteadas y los caminos desarrollados por fotógrafos y escritores para entender mejor las prácticas sociales, culturales o artísticas.

“Sueño de la razón” es un espacio de investigación y divulgación cultural. En este primer número, el ejercicio es alrededor de “Fotografía e transformação social”. Las transformaciones que la fotografía propone, desde los proyectos de revolución social hasta los de transformación personal. Intima una, amplía la otra. Documental una, construida la otra. Reportajes para unos, series para otros, siempre la fotografía como protagonista privilegiada de la producción cultural. Por ejemplo, el registro hecho por una fotógrafa profesional brasileira de indios Yanomami, numerados para su identificación en un proceso de vacunación, leídos 40 años después y comentados en un diálogo contemporáneo junto a las imágenes de un cura aficionado a la fotografía e inmerso en las comunidades agrícolas paraguayas, devastadas luego por los esbirros de Stroessner. O la fotografía como testigo de un par de abuelos que transforman sus vidas pasados los 80, casándose en La Paz “hasta que la muerte los separe”. También el trabajo documental de jóvenes de comunidades mapuche, que resignifican sus vivencias apoyados por el registro de la fotografía, aprendida en talleres y puesta en valor por su circulación. Junto a estas imágenes testimoniales, la búsqueda contemporánea de la transformación personal, en construcciones que usan la fotografía y estiran sus posibilidades creativas o incluso, las declaraciones de un curador español que se pregunta si acaso la fotografía no transforma, para qué invertirán tanta plata en campañas publicitarias? Un centenar de páginas que interpelan desde la fotografía sudamericana a la realidad cultural donde vivimos.

Esperamos sus comentarios para enriquecer este trabajo, entendemos que avanzamos por un terreno muy fértil y en pleno desarrollo.
¡Hasta la próxima!

Sueño de la Razón

E vai dizer que a fotografia não transformou nossas
próprias vidas? Vai dizer que nunca sentiu uma foto-
grafia desviar seu caminho?

6

Vai dizer que nunca sentiu uma
fotografia desviar seu caminho?

por CLAUDIA LINHARES

As fotografias que me importam são as que transformam – criam marcas; provocam aberturas (mesmo mínimas). As outras adornam a paisagem, cultivam a vaidade do fotógrafo, exibem a inteligência do autor – mas, simplesmente, não são táteis, não me tocam. Esvaziam-se por si mesmas. Desaparecem por não serem capazes de entranhar-se em outras experiências, não fermentam, isolam-se. Gosto das marcas. É bom ser atingida por uma foto. Aquelas de que sou alvo transpiram, desdobram-se em outras angústias, alegrias, críticas. Transformações? De todo tipo. Visíveis, óbvias, mínimas, significativas: deslocamentos lentos, imediatos, submersos. Deslocamentos de mundo que fazem ver o filho da gente de outro modo. Fazem lembrar nossas próprias fotografias de um jeito que nunca fizemos. Remontam nossas ideias. Nos enjoam, voltam a aparecer num sonho. Fotografias que produzem sentidos inesperados: rompem o pretenso equilíbrio de nossas vidas, nos desconcertam, nos sorriem. Imagens que fazem a gente gostar de viver. Fotografias que pesam, exibem lacunas – tornam visível a morte. Nos fazem indignar. Promovem silêncios profundos.

Ao longo de nossa vida, muitas são as fotografias, algumas emolduradas, outras imaginadas, algumas nossas, outras de amigos, muitas anônimas. Refiro-me, porém, àquelas poucas que geram em nós estados inéditos, estranhamentos; que irrompem o fluxo e dele nos descolam. Tais fotografias, ainda que algumas doces ou ternas exercem um tipo próprio de violência. Quando isso acontece, instauram a possibilidade de mudança, produzem brecha para um novo modo de nosso corpo se saber, de nosso olhar se ver. Produzem pensamento – mesmo que na fugacidade de um incômodo.

Talvez sejam um pouco como as marcas descritas por Sueli Rolink, aquelas que produzem estados inéditos em nossos corpos, constituem a diferença que “instaura abertura para a criação de um novo corpo”, “gêneses do devir”. O desassossego obriga a novo movimento. Outro corpo faz-se necessário, outro olho para olhar. Abrem-se fendas para invenção de novas conexões:

É que quando estamos vivos, continuam se fazendo marcas em nosso corpo. (...) É que uma vez posta em circuito, uma marca continua viva, quer dizer, ela continua a existir como exigência de criação que pode eventualmente ser reativada a qualquer momento. Como é isso? Cada marca tem a potencialidade de voltar a reverberar quando atrai e é atraída por ambientes onde encontra ressonância. Quando isso acontece a marca se reatualiza no contexto de uma nova conexão, produzindo-se nova diferença. E novamente somos tomados por uma espécie de “desassossego” (...) A marca conserva vivo seu potencial de proliferação, como uma espécie de ovo que pode sempre engendrar outros devires: um ovo de linhas de tempo.¹

A fotografia transformadora abre sempre a possibilidade de um novo corpo. Quantos corpos me fizeram ter as fotografias da minha vida? E quantas também não foram as transformações que imprimir nas fotografias que vi? Há uma espécie de transformação mútua (se elas me fizeram outras, também transformei as fotografias, seus sentidos e histórias...) Não falo sobre a mudança que meramente produz o novo pelo novo, que incessante e ininterrupta esvazia a potência das imagens; mas de uma mudança capaz de ampliar nossos mundos. Tampouco me refiro ao perturbador como simples elogio: algumas imagens perturbam sem

gerar devires; ao contrário, exaltam impossibilidades, imobilizam nossos corpos. Refiro-me ao movimento que se opõe ao fluxo da atualidade, que perturba por promover sentido, num presente saturado de falta. É claro, há fotografias que nada mudam: querem mudar o mundo, mas nada movimentam – reificam o mesmo. Outras, sem pretensão, caem como bombas no colo de seu leitor. A transformação não está nem simplesmente no tema fotografado, nem no suporte utilizado – no hibridismo, na tecnologia, na suposta contemporaneidade do formato. Ela acontece numa operação entre sujeito e mundo, num processo de fabulação e significação, nos afetos que podem encadear ou derivar “compostos de sensações que vibram” e acrescentam variedades ao mundo.² É a pulsão que a fotografia transformadora pode transmitir. Pulsão que atravessa a superfície, cria aberturas, estabelece novas relações, produz outros sujeitos. Intensidades de devires.

Lembro-me da conversa de um rapaz numa vernissage de um amigo fotógrafo, há algum tempo. O rapaz, negro, por volta dos 40 anos, morador de uma favela carioca falava a uma amiga. Estava muito feliz por estar ensinando seus alunos a fazer fotografias “anamórficas”. Percebendo que eu prestava atenção, perguntou-me, exaltado: “Sabe o que é uma fotografia anamórfica? É uma fotografia louca que cria novas formas de vida. Pôxa, os meus alunos estão pirando! Estão vendo que podem fazer o mundo ser visto de uma forma inteiramente nova. E que para isso, eles precisam imaginar diferente. Aí eles têm que parar tudo para imaginar. Tem ideia o que é, para a gente, poder inventar coisas? Já viu esse tipo de fotografia?”. Fiquei olhando sem conseguir responder; demorei tantos anos para entender uma coisa tão simples. Nos últimos anos, guardei uma

dúvida íntima, inconfessável: se eu mesma encontrava dificuldade para viver da fotografia, de que serviriam tais projetos sociais? A fotografia seria capaz de retirá-los realmente de sua condição social? Mas foi ele quem me respondeu. Simples e diretamente, sem saber, na honestidade de quem vive intensidades: o resultado das fotografias feitas com Pinhole não importava (embora, possam ter belos efeitos). Ele não me conhecia, não sabia se eu fazia ou não fotografia; não era uma fala direcionada, era seu entusiasmo que respondia. Havia liberdade na exclamação, afeto pela ação fotográfica. Sua fala era muito mais do que um clichê. Muito mais do que esses empastelados “o Brasil que dá certo”. Ela o retirava do cotidiano, retirava-o da lógica da produção em que, provavelmente, ele fosse tido como um fracassado.

O inverso, aliás: uma transformação real se dava com a fotografia, através dela e por ela – nela. Na fotografia, a possibilidade de outra subjetivação, outra sensação de mundo. Ali estava o Brasil que luta, resiste, que é capaz de reinventar coisas. Não porque tinha aprendido a ser um bem-comportado funcionário numa empresa de informática ou ser boy num banco de investimento, mas porque via diferente. Podia dizer, através da fotografia, o que a cultura letrada lhe havia negado. Simplesmente, ele estava falando da abertura de um novo mundo subjetivo para ele, que fazia seu corpo ser outro. Fazer fotografia é pensar, é fazer leitura criativa do mundo, é colocar em movimento a marcha do imaginário. Assim, a fotografia era para ele marca incurável, latejando em potência, produzindo experiência. Trata-se da proliferação daquelas marcas que, uma vez instauradas no corpos, estão sempre se atualizando em novos modos de “outrar”. E por outrar-se não entendo “tornar-se outro” simplesmente, mas desterritorializar-se... estabelecer novas relações

com o vivido, deslocar o dado, relançar as configurações. Permitir, através da fotografia, uma via dupla de contágio, via de contaminação que transforma enquanto é transformada. Não se trata de reduzir a fotografia a um instrumento, mas da fotografia como marca, abertura, atribuição de novos sentidos ao mundo. Com ela, aquele rapaz transforma a precariedade, modifica o que Eliana Reis vai chamar de “uma forma de vida esvaziada de sentido, votada à exclusão e ao extermínio”, a reinventa “em ritmo e poesia”.³ Conhecer e transmitir conhecimentos fotográficos era para ele afirmar um modo de existir, um estilo de dizer; realizar a fala coletiva sem temer os padrões e também sem apagar sua singularidade: ali, ele inventava gostos de ver. Ele e a fotografia: potência pura de transformação. Como indica Peter Pál Pelbart, “produzir o novo é inventar novos desejos e novas crenças, novas associações e novas formas de cooperação”.⁴

O Brasil está repleto de pulsões, talvez apenas invisíveis aos olhos da estabilidade. Não trato necessariamente dos projetos sociais; alguns são assistencialistas, chorosos, outros integram o conceito, as vezes demagógico, de inclusão visual, outros vitimizam a pobreza e imobilizam. Refiro-me às pessoas e as ideias que, com a fotografia, potencializam as aberturas para novos mundos e, por isso, vitalizam também a fotografia, a reinventam, transformam, salvam do engessamento da arte contemporânea ou de qualquer padrão de estilos. Assim, projetos coletivos como a Escola de Fotógrafos Populares da Maré, da qual o rapaz citado faz parte, são significativos.⁵ Experiências que talvez possam adquirir consistência suficiente para produzir uma virada no estado geral das coisas. Por agora, não é apenas a fotografia que transforma o Brasil; o Brasil transforma a fotografia.

NOTAS

¹ Pensamento, corpo e poder: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. In *Cadernos de Subjetividade*. São Paulo: PUC, 1994: 242.

² Deleuze, Gilles e Guattari, Felix. *O que é filosofia?*. Rio de Janeiro: Editora 34: 227.

³ Schueler Reis, Eliana. Doces e amargos bárbaros. III Jornada do Espaço Brasileiro de Estudos Psicanalíticos. Doces e amargos bárbaros, comunicação em mesa-redonda. 2004.

⁴ Pelbart, Peter. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003: 23.

⁵ A Escola de Fotógrafos Populares integra o projeto *Imagens do Povo*, criado pelo fotógrafo João Roberto Ripper. Iniciou suas atividades em maio de 2004, com aulas diárias, na Casa de Cultura da Maré – conjunto de favelas na zona norte do Rio de Janeiro em que vivem cerca de 132 mil pessoas. Atualmente é uma das melhores escolas de fotografia da cidade, possibilitando uma formação ampla e criativa, sendo freqüentada não só por fotógrafos de outras comunidades populares como Cidade de Deus, Queimados, Complexo do Alemão, Preventório, mas também por estudantes universitários de outras áreas. O conteúdo programático da Escola promove uma reflexão fotográfica autoral e crítica, capacitando os alunos a registrar e difundir práticas cotidianas presentes em suas comunidades, produzindo uma cobertura fotográfica para além dos limites que se fazem presentes em veículos da grande mídia. Para os alunos e coordenadores da Escola, a busca por uma sociedade plural, fraterna e solidária passa pelo ato de exercitar um olhar cúmplice com os que enfrentam dificuldades sociais de toda ordem, imersos em um cotidiano marcado por adversidades, porém, rico em criatividade e ações solidárias. <http://www.imagensdopovo.org.br/>



Natural do Amazonas, mas há muito residente no nordeste brasileiro, o artista Rodrigo Braga vem abordando, em sua obra fotográfica, questões em grande parte autobiográficas, traduzidas por meio de relações de troca física e simbólica entre seu corpo, elementos e contextos naturais. Em sua recente residência de imersão numa zona rural entre as pequenas cidades de Tabira e Solidão —interior do estado de Pernambuco, distantes 400 km da capital Recife, onde vive—, o artista parte para uma situação de isolamento espacial e temporal amplamente diferente do seu cotidiano de grande cidade para criar a série intitulada Desejo eremita. Embora ainda em pleno processo, ele apresenta, nas próximas páginas, um recorte dessa produção que, deflagrada por uma vontade de isolamento geográfico, acabou assumindo também inesperadas dimensões sociais e humanas, como sugere a carta que Rodrigo escreve a um amigo ao final da primeira parte de sua experiência.

“Escrevo do sertão, entre Pernambuco e Paraíba, onde —você sabe— já estou há dois meses me dedicando integralmente a mim e ao meu trabalho. Por aqui ainda ficarei por mais uma semana para finalizar minha estadia de imersão. Há muito venho sofrendo com a distância do que deixei em Recife, sobretudo minha recém esposa e minha nova casa com ela. Nesse período, Cla-

riSSa veio aqui uma vez, mas ficou apenas três dias. Também fiz duas breves visitas ao Recife para matar as saudades e resolver pendências outras, mas é quase como se não tivesse ido, pois minha cabeça permaneceu aqui na caatinga verde e molhada nesse período chuvoso.

Me acomodei numa casa como queria, ou ainda melhor do que imaginava. Aluguei um sítio de onze hectares na zona rural de Tabira, município vizinho a Solidão, lugar que escolhi para realizar meus “desejos eremitas”. De fato fico isolado numa casa agradável a três quilômetros da cidade, no alto de um morro de onde posso me deleitar de um belo pôr-do-sol todas as tardes. Aqui posso pensar melhor, sentir melhor, ler algumas coisas, enfim... ter a concentração que preciso para meu processo criativo, já que não encontro mais tantas condições na cidade grande.

Por aqui o aspecto que mais me impressionou inicialmente foi a crueza (estupidez, diria) da violência de uma terra —para a minha surpresa— ainda sem lei. Parece mesmo que o cangaço e o coronelismo deixaram um legado significativo para o século XXI no nordeste, sem falar na ausência do poder público e da Justiça, é claro. Mata-se por muito pouco, mas não é como a oportunista violência urbana, é algo mais primitivo mesmo. Apesar da pobreza da região, quase não se mata para roubar, mas sim para a defesa de uma suposta honra (traduzida também pelo machismo e pela dominação econômica), o que leva a julgamentos precipitados e a truculentas à ponta de faca. Contudo, passada essa primeira impressão e receio, fui convivendo com essa carnalidade de maneira mais diluída, sem medos ou somatizações, posto que também passei a enxergá-la no cotidiano, não apenas nos relatos de casos da maneira de pensar e agir do ser-

11

Desejo eremita

fotos y texto RODRIGO BRAGA

tanejo, como também na vida animal. Presenciar bois enrijecendo a carne ao serem martelados e sangrados até seu final, ver uma porca abortando e pisoteando seus filhotes moribundos, ouvir o trágico grito de uma rã antes de ser engolida por uma cobra, passar pela experiência de ser acuado por trinta touros no pasto, conviver com escorpiões, cobras e aranhas caranguejeiras na porta de casa, assim como ter recebido a notícia da morte do meu tio e o desespero da minha mãe em Recife, me fizeram refletir ainda mais sobre a morte e a tênue vida na terra. Curioso, vim para cá sobretudo em busca de um sossego e de uma paisagem simbólica que não encontraria onde vivo, mas acabei encontrando novamente o que já refletia em meu trabalho: o inevitável ciclo biológico ao qual todos os seres estão fadados.

Por sorte pude estabelecer uma relação de extrema amizade e confiança com uma família que me acolheu quase como um filho. Ainda em

janeiro, chegando na cidade de Solidão em busca de abrigo, sem conhecer nada nem ninguém, acabei por me hospedar em Tabira, já que em Solidão sequer existe uma pousada. A afinidade com o proprietário, sua esposa e suas três filhas foi incomum, quase como um presente nessas terras onde a insensibilidade é costumeira. Em pouco tempo passei do hóspede que dorme nos quartos daquela pousada caseira ao amigo que faz consertos das instalações hidráulicas dos banheiros. As longas conversas e as ajudas mútuas passaram a ser constantes, o que facilitou muito não apenas os aspectos mais práticos dos meus trabalhos, mas —percebo— levou alguma alegria a essas pessoas de raras amizades.

[...]

Meu grande abraço do ainda fértil sertão.

Rodrigo Braga”

















20

Investigações fotográficas

fotos y texto, SOFIA DELLATORRE BORGES

Desde 2005, venho investigando sobre as questões técnicas e as implicações conceituais da fotografia digital em relação à fotografia tradicional. A mudança do aparelho, a meu ver, gerou novos conteúdos e possibilidades formais para a fotografia e conseguiu reforçar a sua qualidade enquanto artifício.

Em outras palavras, o advento do aparelho digital (por esse termo quero dizer o aparelho em toda a extensão: a câmera fotográfica, o computador e as diversas formas de visualização e propagação da imagem) colaborou para que a imagem fotográfica conseguisse se distanciar ainda mais de uma “imagem natural”, proporcionando que o “real” na fotografia pudesse aparecer mais enquanto objeto, enquanto tema, do que somente como linguagem. Esse artifício (ou função alegórica), estimulado pelas novas possibilidades do aparelho, favoreceu um maior afastamento entre a fotografia e seu referente e reforçou a distância entre realidade e suas representações.

Em 2007 me dediquei a criar imagens fundamentadas pela manipulação da luz, do espaço e do sujeito. Buscava construir fotografias nas quais o assunto central – o sujeito, e o periférico – o espaço, tivessem com suas capacidades expressivas equalizadas mas ao mesmo tempo rompidas enquanto conjunto. Procurava que todos os assuntos (móveis, objetos, figura humana, luz, espaço, etc) tivessem a mesma força narrativa, mas que, enquanto conjunto, não construíssem narrativa alguma. Para tal, criava imagens que contivessem pedaços de várias fotografias reunidas em uma só imagem. A fotografia final era construída a partir de fotografias quase idênticas, variando entre elas os tempos de exposição, luz e focos. Em todo meu

trabalho, não há nenhuma intenção de tratar a fotografia como um registro, nem de demonstrar as coisas representadas enquanto fato. A construção artificial da luz e da cena permite à fotografia se libertar de uma função predominantemente documental.

A partir de 2008 comecei a submeter também as figuras a esse tempo fragmentado: mais de uma vez a mesma pessoa passou a aparecer na foto. O duplo, que já estava sugerido nas primeiras imagens por meio do auto-retrato, finalmente veio à tona e trouxe com ele a explicitação do que antes ficava somente sugerido nas minhas fotografias: ele questionava o referente e desvinculava espaço e tempo fotográfico de uma forma mais evidente. Contudo, inserir uma mesma pessoa mais de uma vez nas imagens poderia transformar o “duplo” num suposto “tema” da foto. E nunca interessou a este trabalho uma fotografia “temática”, na qual houvesse um elemento determinante que prescindisse dos demais para a construção do assunto, interessa-me mais uma fotografia cujo assunto é mole, corrompido, e na qual os elementos pouco contribuam para a sua definição. É por isso que o duplo está na fotografia, mas não de maneira evidente.

Também em 2008 houve um crescente interesse em inverter a relação entre o sujeito como o assunto central e o espaço como o periférico. O espaço nessas fotografias passou a ser determinante para a construção de um sujeito mais social que psicológico, mas o fato desse embate acontecer num espaço privado e arquitetonicamente reconhecível ainda conferia às figuras uma certa individualidade e complexidade psicológica.

Sobre a série Sedimentos.

Já em 2009, os assuntos foram aos poucos se distanciando dos contextos domésticos e privados e surgiram outras relações. Os espaços fechados deram lugar à paisagem e a individualidade do sujeito representado esmaeceu-se, deu lugar a um indivíduo inespecífico. Nessas imagens é ao espaço e ao tempo que se delega a função de construir (ou embaralhar) o sentido da fotografia. Da mesma maneira a aparição da figura humana (duplicada ou não) ganha outra conotação: as imagens prescindem de indivíduos, nelas surgem somente figuras que vagam imprecisas por situações pouco conclusivas. Tampouco o observador precisa se aprofundar na figura para obter dela alguma profundidade psicológica. Todos os elementos estão dispostos na superfície fotográfica e, feito um mapa, cada parte ganha uma autonomia específica. Nada mais se presta a resguardar o sujeito e a sua individualidade. Nessas imagens, a relação fundamental é entre o tempo e o espaço e o indivíduo surge (ou desaparece) a fim de reforçar uma relação imprecisa e amplificadora. A imagem em que isso acontece de maneira mais contundente é, ao meu ver, a 'Ruína', na qual o espaço por si só já está tão fragmentado e os tempos tão superpostos que é como se eles prescindissem da figura humana para que o observador se projete para dentro da imagem. Nessa fotografia, toda superfície está em ruínas, não só o que está representado. Ela é ambígua e parece acolher uma decadência. É tão expulsiva que exigiu que seus personagens fossem retirados da cena, é como se a paisagem os tivesse engolido, ou talvez os superado. Aqui, o observador se projeta por si só na imagem, mas não entra plenamente dentro dela. Para mim, o tempo des-

sa fotografia é tão espesso (por manipulações no computador mas também pelo seu próprio caráter) que impede ao observador se projetar para dentro da imagem, ele só faz observar algo denso e fragmentado

Conclusão

Em todo o percurso dessa pesquisa, independente das ferramentas utilizadas, o objetivo sempre foi o de criar uma temporalidade inexata, que conseguisse se afastar do instante fotográfico e que, por vezes, se aproximasse da construção arbitrária do tempo em uma pintura ou, ainda, em uma obra literária.









► Jorge Sáenz junto al fotógrafo Javier Valdez.
Foto: Fredi Casco.

Cuando Jorge Sáenz llegó por primera vez a Paraguay para cubrir el golpe de estado que derrocó a Stroessner, afirma haberse enamorado casi inmediatamente de la luz que había.

Tras instalarse en el país, no sólo se dedicó a producir relevantes ensayos fotográficos sobre la realidad social, pero también se ha destacado desde entonces como activista y docente en el campo de la fotografía.

Cuando llegaste en el 89 para cubrir el Golpe de Estado ¿cómo encontraste la escena de la fotografía documental en Paraguay?

Cuando llegué —el 4 de febrero de 1989 a las 0.30 de la madrugada— me enamoré de la pri-

mera imagen que pude ver, pero no fotografiar. Uno prevé en estos casos que haya soldados y tanques en la frontera, en cambio, la única presencia militar que pude ver en la frontera fue la de un conscripto durmiendo bajo la luz de un farol, con el fusil en las manos.

El único contacto que tuve en ese momento con los autores locales, fue con los reporteros gráficos de los diarios asuncenos. Vi poco, porque estaba más preocupado por captar imágenes, noté sin embargo en los compañeros mucha precariedad (técnica sobre todo), pero también me di cuenta que no era responsabilidad de los reporteros exclusivamente, los medios daban escaso o nulo valor a las fotografías, su conservación en archivos, etc. Por ejemplo, no se ponía crédito a las imágenes publicadas (en algunos casos esto sigue siendo así hoy). Este hecho restaba un valor importantísimo, desde un punto de vista

26

Jorge Sáenz: la mirada transformadora

entrevista, por FREDI CASCO

documental, pues eran y siguen siendo “documentos sin autor”.

¿Crees que la casi ausencia de transformación social durante los casi 35 años de dictadura afectaron el desarrollo de una fotografía documental crítica?

Sin duda, desde el momento en que al dictador le molestaban los retratos, y sólo permitía que se le acercaran los fotógrafos oficiales, bajo estrictas medidas de control del material generado en cada ocasión. ¿Qué crítica es posible sin la libertad del autor?

Por otra parte, necesitamos un proyecto de exhumación de los archivos históricos de aquella época. Estoy seguro que más allá de la conciencia que tuvieran de ello estos autores, casi anónimos, habrá mucha materia que preservar, sobre todo si se miran estos archivos con una mirada contemporánea y consciente.

De todas maneras, la fotografía es una más de muchas disciplinas que pueden ser útiles a causas sociales y políticas. Tampoco hubo cine que hablara de la dictadura como se lo merecía. Medios de comunicación, que no podríamos calificar precisamente de izquierda, fueron clausurados por resistir, aunque más no haya sido de manera tibia y coyuntural, como el caso del diario ABC o Radio Ñandutí.

¿Qué pasaba por ejemplo con las fotografías de represiones policiales, de manifestaciones contra el régimen, como las que se encuentran en Chile o en Argentina? ¿O la documentación de la vida en las zonas rurales marginadas? Te pregunto esto porque recién este año están saliendo a la luz pública —al menos en forma de libro— las

fotografías que el padre Blanch realizara en los asentamientos de las legendarias “Ligas Agrarias”, en los setenta.

Si, y es muy importante que el padre Blanch publique ahora sus fotografías sobre estos temas, también pude ver buenas imágenes de Jesús Ruiz Nestosa en ese sentido, pero nunca había visto recopilación alguna sobre estos materiales históricos.

De todas maneras, yo particularmente no soy historiador, siempre estuve más preocupado en ser una parte de esa historia, más que en ser su relator, específicamente me refiero a la historia de la fotografía.

¿Y fuera del ámbito del fotoperiodismo? ¿Tampoco encontrabas esta mirada crítica, aunque fuera de manera solapada? Por ejemplo, en el grupo de fotógrafos que se formó entorno a la figura de Jesús Ruiz Nestosa en los ochenta...

Si hubo fotografías, y atrás de ellas autores como el propio Ruiz Nestosa, Juan Carlos Meza, Rosa Palazon, Carlos Bittar, Chiqui Velazquez, Juan Britos, Fernando Allen, entre otros. Allen incluso fundó la primera fotogalería del país. Lo que no hubo fue un trabajo sistemático de desarrollo de un discurso en forma de ensayos sobre tal o cual tema. Por lo menos yo no he podido encontrarlos publicados.

Luego te estableciste en Paraguay durante un buen tiempo ¿Cómo ves esos primeros años de posdictadura en el terreno de la fotografía?

Creo que las libertades democráticas son un gran disparador de esta y muchas otras



disciplinas. Son siempre hermosos los años que siguen a la caída de una dictadura, y este fenómeno lo he comprobado también en España después de la muerte de Franco, donde viví desde el 80 al 85. Se vive un momento de destape, y la represión viene después. Pero, también hay una incapacidad del nuevo régimen en transición para establecer los límites de la democracia, hasta adonde se puede llegar.

Paradójicamente, colaboró también la poca importancia que se le daba a la fotografía documental en el entorno del poder, como pude comprobar cuando decidí establecerme en el país. Había tan poca conciencia del aporte transformador del documento que era posible entrar prácticamente en cualquier lugar a hacer fotos, a veces sin solicitar permiso de autoridad alguna. Eso me permitió desarrollar los dos documentales más importantes de mi autoría, *Rompan Filas*, sobre las injusticias del *Servicio Militar Obligatorio*, y *El Embudo*, sobre la cárcel de menores.

También comenzaste a entrar en contacto con la escena local de la fotografía, no solo desde tu trabajo en el fotoperiodismo, pero también con otros fotógrafos, sobre todo con aquellos formados en la década anterior, como Carlos Bittar.

Carlos Bittar es casi una excepción dentro del panorama que podía verse por aquel entonces. Formado en esta disciplina, se podía ver que trabajaba siempre persiguiendo ensayos de largo aliento. El ensayo sobre el ferrocarril *Última estación* es una demostración clara de ello, pero también casi todo lo que ha producido ha sido de manera ordenada, con un principio y un fin, y sobre todo, reflejando su propia opinión sobre los temas tratados.

Ahora mismo veo también a muchos compañeros trabajando sistemáticamente un tema, tal es el caso de Juan Carlos Meza con sus panorámicas, o Luis Vera, que está reuniendo material propio de distintas épocas. Muchos fotógrafos de esa época te reconocen como una importante influencia para ellos ¿Cómo se da esta relación y cómo crees que se da esa influencia?

Tal vez porque mi abuelo y mi padre han sido docentes durante toda su vida, llevo algo de eso en la manera de ser, siempre creí que mejor funciona la enseñanza cuando más generoso y comprometido con una disciplina es el maestro. Y eso no tengo ni que pensarlo, sale solo. Cuando uno es capaz de darse a los colegas y compartir los pocos conocimientos de los que uno se siente seguro, la otra persona tampoco tiene problemas en abrirse al grupo y mostrar su trabajo.

En general me he llevado muy bien con autores nacionales y extranjeros que compartimos este escenario. Tuve varias experiencias docentes, cuando estuve trabajando como editor de fotografía en el diario ABC, les impartía un taller todos los jueves. Esto fue muy importante para algunos de los que trabajaban allí, ya que siempre me lo recuerdan.

Creo que fue hacia el 97 cuando fuiste de nuevo a vivir a Buenos Aires, y permaneciste ausente de esta escena durante cinco o seis años. Cuando regresaste a Paraguay ya había comenzado un nuevo siglo, también había otra gente que estaba usando la fotografía. De nuevo, ¿cómo encontraste este escenario de la práctica fotográfica, digamos, un poco más expandido?

◀ **Jorge Sáenz,**
de la serie *Rompan Filas*, 1993

◀ **Jorge Sáenz,**
de la serie *Rompan Filas*, 1993

Sin duda, noté el panorama fotográfico de Paraguay muchísimo más extendido, por las mismas razones que se extendió en todo el mundo, la digitalización, Internet. Por otra parte, quiero destacar que si bien mi especialidad es el documental, valoro mucho otras prácticas (“cruzadas” podríamos decir, y acercándose más al modelo de arte conceptual). Eso noté en varios autores, que habían estado desarrollando diferentes proyectos muy interesantes. Sin ir mas lejos, tu trabajo *El Retorno de los Brujos*, de exhumación e intervención de archivos fotográficos de época es una parte importante de esta línea; Javier Valdez y su retrato hablado es otro ejemplo, ya que cruza fotografía y video en una misma instalación.

Pero debo decir que es en este terreno donde se nota más retraso respecto de las mismas prácticas en otros países. Tenemos muchas limitaciones culturales a la hora de entender las cosas con un grado de mayor abstracción. Y lo más desgraciado es que viajamos muy poco como para aprender de otros afuera.

Casi inmediatamente comenzaste tus talleres de ensayo fotográfico. ¿Qué diferencias encontrás ahora con el trabajo de docencia que habías desarrollado en la década anterior?

Aclaro que los trabajos de enseñanza de la década anterior fueron casi anecdóticos y limitados a periodismo gráfico. Realmente comencé la práctica seria de la docencia a partir del 2000, en Buenos Aires. Tal vez no comencé antes porque no sentía de la misma manera la necesidad de aprender y de enseñar, estaba más preocupado por producir mi propia obra. Así que me forme dándolos, mirando para todos lados y leyendo mucho también, lo que me caía en las manos.

Con respecto a los talleres de ensayo fotográfico que estoy dándolos en Asunción desde el 2003, puedo decir que han pasado por él decenas de compañeros... y creo que a algunos les ha sido muy útil. Mi esfuerzo pasa sobre todo por tratar de ordenar y descubrir lo que cada uno quiere hacer con la fotografía y a partir de allí —y de algunos acuerdos básicos— empezar a trabajar de manera más consciente un tema determinado. En esto ayuda mucho también la discusión grupal. El orgullo más grande ha sido la publicación de un libro colectivo de ensayos sobre Asunción en el 2008: *Asunción, documentos recientes*.

Tan sostenidos han sido estos talleres de ensayo que coordinás desde el 2003, que fueron la base fundamental para la gran exposición *Click, Fotografía de Autor en Paraguay (2007)* e incluso para *El Ojo Salvaje, Mes de la Fotografía en Paraguay (2008)* ¿Crees que actualmente hay un escenario más propicio para el desarrollo autoral con respecto a hace diez años?

La serie de muestras que hemos hecho en estos años tuvieron mucho eco, han pasado por ellas miles de espectadores, ávidos de entender y participar.

Hay sobre todo más conciencia en los autores, pero el instalar esta valoración en el conjunto de la sociedad será una tarea de años en nuestro país.

¿Qué incidencia tienen las nuevas tecnologías de la imagen en el aumento de la práctica fotográfica?

Yo diría que es fundamental, ya que más gente la ve como una practica propia y se siente moti-

► **Jorge Sáenz,**
de la serie *Rompan Filas*, 1993.

► **Jorge Sáenz,**
de la serie *Rompan Filas*, 1993.





vada a participar. La era en que el fotógrafo era considerado un maestro alquimista celoso de sus conocimientos ha terminado. La práctica masiva de la fotografía crea un campo propicio para el desarrollo de las peculiaridades que nos mostrarán el camino en el futuro. Sin duda también esto, en algunos aspectos, podría parecer una apología de la superficialidad, ya que millones de imágenes basura circulan en el ciberespacio y en los medios tradicionales, saturando nuestros sentidos... pero también se impone una educación y el saber distinguir y descartar.

¿Crees que el rol de la fotografía puede ser reducido a “testigo privilegiado” de la transformación de las sociedades modernas, o puede tener un protagonismo más activo en los cambios sociales?

Los cambios sociales dependen exclusivamente de la movilización de los sujetos sociales. Pero para movilizarse hay que tener real conciencia de hacia adonde se quiere ir. Es ahí donde las distintas disciplinas del arte tienen una responsabilidad muy grande, en la formación de conciencia, una que nos permita movilizarnos. Por otra parte, los documentos fotográficos pueden, si son hechos con honestidad, ser una parte importante en la formación de conciencias, en forma de denuncia o simplemente poniendo un toque de atención sobre un problema determinado. A partir de allí, sólo es cuestión de que alguien recoja el guante. Pensemos sino en el *Guernica* de Picasso, en las fotos de Vietnam, en las de los fotógrafos chilenos durante la dictadura de Pinochet. Ellos no solo eran testigos, eran una parte fundamental de la lucha.

Pero, también sabemos que en muy contadas excepciones las fotografías que enuncian injusticias o exponen tragedias a través de los



medios masivos de comunicación han desviado el curso de los acontecimientos, más bien han contribuido a un anestesiamiento general ante la hiperabundancia de imágenes circulantes.

El anestesiamiento es una política consciente de los medios masivos de comunicación, nuestra propuesta es crear otros ámbitos donde se exhiba y respete la obra del autor tal cual este la concibe, y donde se generen también los ámbitos respectivos para la discusión de los diferentes temas expuestos. Por eso siempre es mejor menos que más.

Veo tal vez una excesiva “estetización de la miseria” en nuestra fotografía documental, estetización que para colmo sigue utilizando códigos demasiado clásicos, por lo tanto domesticados. Todos somos libres de escoger la manera en que

comunicamos lo que pensamos, no por ser mas estética una fotografía deja de hablarnos, muchísimas veces al contrario, miramos una fotografía porque nos impacta su estética y eso nos permite seguir el discurso del autor hacia un fin determinado. Antes que nada, hay que confiar en el discernimiento del que mira, no tratarlo como a un ignorante, que es lo que hacen normalmente los medios. Pero, sin duda la estetización de la pobreza es algo que juega en contra. Creo que la mirada directa y frontal de los problemas más graves es —sin negar por tanto una estética— más útil que los manierismos rebuscados.

¿Crees que se debe imponer un cambio de paradigmas en la fotografía documental, o incluso, un cambio en la mirada... un Ojo salvaje?

El ensayo documental ha ido cambiando sobre

▲ **Erika Meza.**

Lavanderas en San Pedro, de la serie Las capas de la cebolla, 2007-2008.

◀ **Jorge Sáenz,**

de la serie Rompan Filas, 1993.



◀ **Carlos Bittar,**
Asunción, 1998.



◀ **Carlos Bittar,**
Ciudad del Este, 2003.

- **Carlos Bittar,**
San Lorenzo, 2001.



- **Carlos Bittar,**
Asunción, 1998.





todo en las últimas dos décadas. Hay ensayos que documentan la propia vida del autor sin mas pretensiones que eso (menciono esto sólo porque evidencian cambios en los contenidos tradicionalmente tratados). Desde el punto de vista de la forma, creo que los cambios son y serán impuestos por la práctica e inventiva de autores. No creo que se pueda establecer en este espacio ningún nuevo paradigma de manera a que se tome por “un nuevo paradigma”.

A modo de experiencia propia comento que realicé un trabajo de pretensiones documentales mediante la cámara de un teléfono celular. Eso aportó mucha frescura a las imágenes, sobre todo porque la gente se siente menos agredida por un teléfono que por una cámara.

Creo que casi todos los esquemas comunicativos tradicionales se están cayendo y rompiendo en pedazos. Comenzando por el impacto de Internet y las redes sociales, que sirven de plataforma a millones de personas para intercambiar todo tipo de experiencias.

Hay cosas que de todos modos sería muy triste que cambiaran, para mí lo principal es la honestidad del autor en el tratamiento del tema. Nunca creí en la neutralidad del documento, esa pretendida neutralidad la sacan a relucir los propietarios de los medios cuando quieren taponar la libre expresión de los autores.

¿Qué pensás de la frase de Joseph Beuys “todo ser humano es un artista”?

Pienso que es verdad en la medida que se le den las herramientas; la división del trabajo ha conspirado en contra de ello, pero siempre estamos a tiempo para poner en práctica esa

consideración.

En estos días, por ejemplo, realizo una experiencia muy rica: estoy asesorando a miembros de una comunidad indígena Ache –solo quedan 1500 individuos de esta etnia siempre perseguida y cazada como animales en sus propios territorios. Consiguieron algunas cámaras y quieren formarse como documentalistas de su propia vida. Están muy comprometidos con ello y creo que llegarán a muy buenos resultados.

¿Y de esta otra, de Jonathan Littel?: “La cultura no nos protege de nada, la prueba son los nazis”.

Podría decirse que tiene toda la razón, los nazis solo expresan la derrota de una sociedad en su conjunto (por más que las víctimas como siempre sean las más activistas).

Sin embargo, la cultura puede servir justamente para prevenir la llegada de esta situación extrema. Pero repito, la cultura es solo una herramienta más a ser tomada por parte de los sujetos sociales capaces de desarrollar los cambios que la sociedad necesita. La existencia de los nazis –y todas sus variantes aparentemente descafeinadas de la actualidad– son la prueba de la derrota de los trabajadores o la preparación de esa derrota. Hay que repasar a Bertold Brecht...

◀ Javier Medina.

Avión de la extinta empresa estatal Líneas Aéreas Paraguayas, de la serie Fachadas. 2008.

¡Maldición!, me olvidé la batería de la cámara.
Media vuelta en taxi. Pasan los minutos, interminables.
Ahora voy corriendo. Me quiero morir de la bronca: ya son las 9.30 y los *awichas* están en pleno preparativo para la boda.



30

Awichas: la boda de los ancianos

fotos y texto, CHRISTIAN LOMBARDI

Sumando sus edades son como 160 años de buenos y malos momentos, hijos y nietos y hoy determinaron reírse en las caras de los que piensan de que esas cosas no se hacen.

Son dos abuelitos del barrio periférico y lejano de *Pampahasi*, quienes viven en un pequeño centro comunitario.

Se conocieron apenas unos días, pero Cupido, un poco arrugado, les lanzó el flechazo.

No tienen plata, ni muchos años teñidos de esperanzas, pero les vale, hoy se van a casar y punto.

Algunos viejitos del centro los aplauden y se ríen a carcajadas de esas bromitas del destino. Otros los reprueban con la mirada, murmuran en voz baja —Esos dos están locos... tan viejos ya...

Hay quien comenta extrañado de que ella es de los Quichuas y él de los Aymarás y que esa diferencia de etnias no pasan ni con los siglos.

Ya no hay visión hacia el futuro, ni casa ni autos por comprar, ni posición social que ganar, y el pasado quizás esté ya muy cargado de millones de largos instantes pero, ¿qué es lo que les empuja a darse la mano? —Por fin llego, entro corriendo, llego al patio—.

En la salita del fondo la mejor amiga de la novia hace las últimas recomendaciones a los tortolitos que la escuchan con una seriedad de niños atentos a la lección maternal.

Entro discretamente a su privacidad, dejándoles entender que no pretendo existir, sólo soy un suspiro protocolar, hoy seré su pulga.

Me miran, se miran, nos miramos... y bueno, hay que ir...

Se dirigen a la puerta, cierran los ojos un breve instante, aspiran hondo y se lanzan.

El resto del día ya es mañana.

Al programa: Iglesia, ceremonia aymará, pastel, brindis, fiesta y finalmente la vida de a dos y la muerte de la misma forma también, quizás.

La iglesia: Confesión, entrar, aplausos, de pie, sentados, de pie, arrodillados, de pie, bla, bla de rigor.

El anillo, sentados, firmar el libro y otros papeleos. Las fotos.

El cura visiblemente de muy buen humor y alegre por ese tan peculiar evento pronuncia finalmente, no sin antes tragar saliva, el “hasta que la muerte los separe”.

Un silencio sepulcral reina entre los invitados y dos sonrisas despreocupadas flotan sobre los labios de los novios.

Saco una foto más y volteando la cabeza puedo escuchar la muerte susurrándome, quizás por una vez pueda hacer una excepción y llevármelos juntitos en un buen rato más.

El resto del día son solo flashes y detalles ceremoniales. En los ojos de los recién casados creo percibir su ansiedad para estar por fin solos y juntos el uno contra el otro, abrazados en un largo suspiro que podrían disfrutar plenamente como si fuera el último.





















El colectivo de fotografía *Cia de Foto* y Fredi Casco establecen un dialogo a partir de los trabajos documentales de Claudia Andujar y José María Blanch.



► **José María Blanch,**
Valenzuela, 1975.



50

Resignificación del documento fotográfico

una conversa entre FREDI CASCO e Cia de Foto

Fredi: Cuando nos encontramos hace poco en Santa Cruz, Cia de Foto había mencionado un concepto muy interesante para referirse a la re-visión contemporánea de las fotografías de Claudia Andujar; se habló de “resignificación” de esas fotografías. Esto es aparentemente contrario al mero rescate del documento “histórico”. También algo parecido había encontrado Pio en las fotos que el padre Blanch hiciera a las Ligas Agrarias en Paraguay, casi en la misma época en que Andujar tomó esas fotos en el Amazonas.

Cia de foto: Na década de 1980, Claudia fotografou os índios com números de identificação, por ocasião de uma expedição que buscava entender a situação dos índios e então demarcar seu território. São imagens de índios com números de identificação junto aos seus corpos. Marcados. São fotos que denunciam uma repetição do ato, do processo, como um exercício de esgotamento. Com a repetição, Claudia procurou responder a si mesma a questão das marcas, do rótulo imposto por um grupo que se considera dominante, mais forte. Questão que foi presente em toda sua vida.

Fredi: En el caso de las fotografías de Blanch, tanto los motivos que lo llevaron a fotografiar a las comunidades campesinas para-guayas como el estilo de su documentación fotográfica, pueden aparecer a primera vista como muy diferentes a los de Andujar. De hecho, José María Blanch es un sacerdote católico que dedicó su vida a trabajar con los campesinos y utilizó la fotografía con fines estrictamente pedagógicos, para poder elaborar lo que él llamaba “guiones educativos”. Por supuesto que hoy vemos muchas de esas fotografías con otros ojos, sobre todo teniendo en cuenta los acontecimientos que siguieron en los años posteriores, durante la represión emprendida por la dictadura a muchas de esas comunidades.

Cia de foto: A Claudia tinha um objetivo e foi fiel a ele. Desde que, por acaso, encontrou os índios Yanomami, ela dedica sua vida a eles. A questão da Claudia com a situação dos índios extrapolou a questão fotográfica. A fotografia foi a ferramenta que ela encontrou para entender, se aproximar e mostrar a situação dos índios. Com Marcados, inclusive, ela levanta e sugere questões a uma situação que ela viveu antes de vir para o Brasil. E o ato repetitivo é de uma força incrível. Imagine como ela estava, psicologicamente, fotografando, sistematicamente, todos esses índios da mesma forma.

Fredi: Blanch, por su parte se pasó recorriendo toda la región oriental del país a partir de los años setenta, fotografió flora, fauna, eventos como grandes inundaciones, el fervor religioso popular; pero también llegó a comunidades campesinas organizadas en un sistema de trabajo, de organización social y de tenencia asociativa de tierras inéditas en ese momento. Las Ligas Agrarias Cristianas del Departamento de San Pedro, hasta ahora el más pobre del país- consistían en grupos de familias que se reunían entorno a una cha-cra comunitaria; además se asignaba a cada familia una pequeña porción de tierra donde podía vivir y tener su propia chacra. Según Blanch, se organizaban en grupos de trabajo: chacra, granja, construcciones y administración. Esta admirable muestra de autogestión comunitaria fue inaceptable para los caudillos políticos y para el entorno oficial. Las comunidades fueron literalmente arrasadas a mediados de los años setenta, sus líderes secuestrados y brutalmente torturados, las tierras fueron ocupadas por parientes y amigos del dictador. De esas comunidades solo quedan testimonios de los sobrevivientes y estas fotografías...

Cia de foto: Voltando a questão da resignificação, hoje, depois de duas décadas da realização, esse acervo ganha uma outra força. As imagens

dos indios com esses numeros, expostas em museus e galerias, carregam novos significados. Deslocadas do contexto original (tempo, espaço), utilizando-se de um novo meio (o da arte contemporânea), o trabalho atinge um novo espectador, com repertório para uma nova discussão. É como uma bifurcação em uma ponte. A ponte estava lá, unindo dois pontos, e agora cria-se um novo braço que alcança e abastece uma terceira margem.

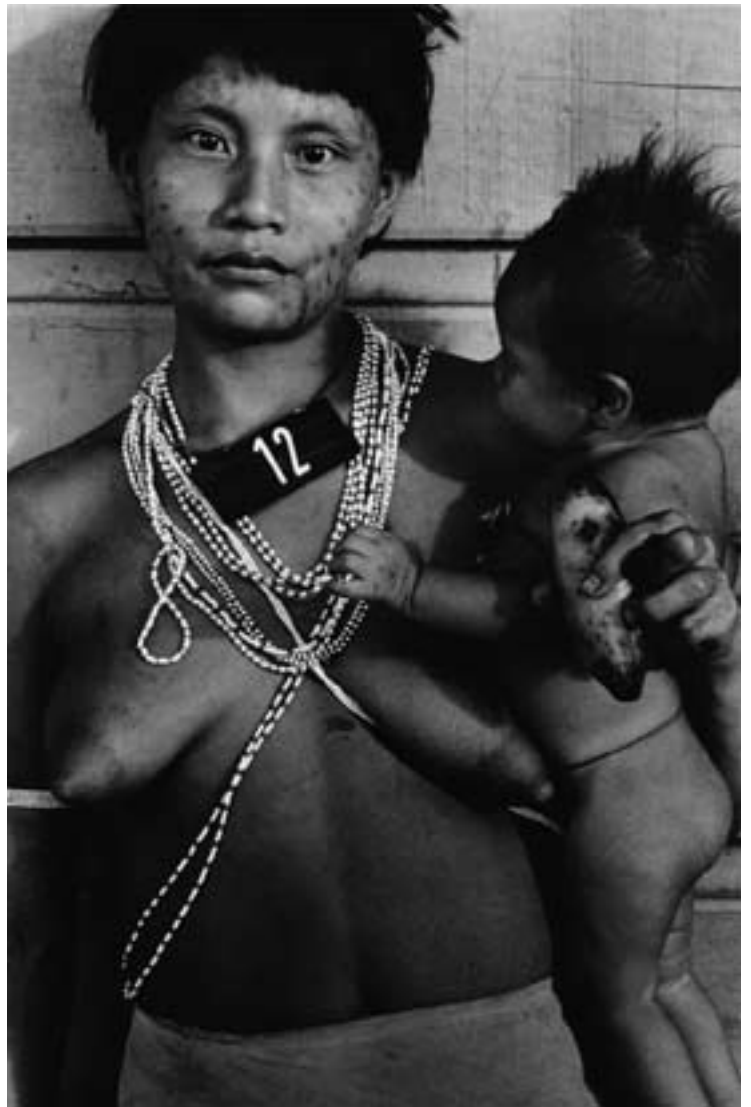
Para nós, resignificações como essa são muito instigantes porque permitem a mudança do sentido e do significado da fotografia em nossa sociedade.

Fredi: Hablando de acervos, Blanch afirma tener en su poder al menos 50.000 negativos, por lo tanto lo que conocemos es solo la punta del iceberg.

Para mí fue emocionante descubrir estas fotografías, sólo había oído hablar de las Ligas como de algo legendario o como si se tratase de un tabú, nunca había visto imágenes.

Sin embargo, y a pesar de los años transcurridos, estos documentos recién se estarían insertando dentro del imaginario histórico, gracias a la publicación muy reciente de un libro que abarca toda la obra fotográfica y social que emprendiera el padre Blanch.

Pero sobre todo, teniendo en cuenta que la situación del campesinado paraguayo poco ha cambiado desde entonces, estas imágenes, lejos de provocar nostalgia, nos actualizan brutalmente sobre la realidad social en el Paraguay. Una fotografía, como afirma Didi-Huberman, es al mismo tiempo “velo y rasgadura” a través de la cual lo real despunta y nos hiere, como aquello que no pudo ingresar en el lenguaje. En el caso de Paraguay existen todavía muchas cosas no simbolizadas, que fueron relegadas al campo de los relatos míticos, muchos de ellos instrumentados políticamente. Habría que ver hasta donde la fotografía puede ayudar a desmontar estos mitos oficiales.



Claudia Andujar, *Marcados*, 1982-2006.







Claudia Andujar, *Marcados*, 1982-2006.



Claudia Andujar,
Marcados, 1982-2006.





José María Blanch,

*Camino desde Ybypé hacia el
Aguaray, 1975.*



José María Blanch,

Arriba: *Comunidad de San Isidro del Jejuí, Yvypé, Aguaray, 1975.*

Abajo: *Huerta comunitaria, comunidad de San Isidro del Jejuí, Yvypé, 1974.*



José María Blanch,

Comunidad de San Isidro del Jejuí, Yvypé, 1974.



José María Blanch,

*Reunión de líderes de la comunidad y
Almuerzo con sacerdotes de la zona
que acompañaban el trabajo comu-
nitario. Comunidad de San Isidro del
Jejuí, Yvypé, 1974.*

[pág. 62 - 63] **José María Blanch,**
*Rancho campesino. Comunidad de San
Isidro del Jejuí, Yvypé, 1974.*









En medio de millones de imágenes que inundan nuestra mirada a cada minuto, la imagen se convierte en un arma mortal, capaz de convencer, seducir, omitir, dictaminar, ejercer poder sobre nosotros. Es por ello la urgencia de una alfabetización visual.

64

AIWIN: la imagen de la sombra

por ANDREA JOSCH

Los primeros fotógrafos que se destacaron en territorio chileno en su gran mayoría fueron extranjeros, que con un afán ciertamente colonizador, retrataron paisajes, personas, costumbres y tradiciones. Al observar esas primeras imágenes de Frontera, en donde el sujeto se convierte en objeto de investigación o en trofeo de expedición, uno se cuestiona la facilidad con la cual la sociedad integra a través de la fotografía imágenes tipo, formularios listos para ser copiados, cada vez de manera mas precisa y con reglas estrictas de composición, iluminación, encuadre. La exposición correcta en el lugar indicado es la que muestra fidedignamente el ideario colonizador o turístico. De ahí y hasta hoy el tema de la imagen sin duda es una reflexión política y social. El objeto entonces no es solo la imagen, sino su circulación; el autor se debe hacer cargo de problematizarla, pues bajo esta premisa la fotografía ya no sería sólo soporte o recuerdo, sino el reflejo de un sistema social complejo.

El 6 de enero de 2009 se publicó en el cuerpo A del Diario el Mercurio de Santiago un reporte dando consejos para postular a vacantes laborales, en ella habían cinco recomendaciones, una de ellas decía nunca adjuntar una fotografía al currículo: ¿es la fotografía como sistema de identidad la que discrimina?

En este sentido la fotografía sería la que provoca el delito. Un delito directo, certero y muchas veces anónimo; una fotografía que acepta sin resquemores el copy paste y la goma de borrar. La ausencia de imagen es la imagen que nos enjuicia. Uno es parte del sistema si es capaz de demostrarlo a través de fotografías: el retrato de la noche de matrimonio, el asado del fin de semana, las vacaciones, los cumpleaños, todos eventos de exaltación y de costumbres impuestas. Qué sucede entonces con la cotidianidad?

habría que ser capaz de fotografiar el alma o la evidencia, el abuso, la violencia, la transgresión, la discriminación? Es esto exclusivo para el artista o para los medios de prensa, se trataría de la inmoralidad de la imagen? Que sucedería si el ciudadano entra en el terreno de documentar la cotidianidad y no solamente la escenificación de los hitos que lo constituyen a uno como buen ciudadano o como parte de un grupo determinado (esas millones de imágenes que inundan los fotologs, facebook, flickr que con un mismo patrón serían la nueva forma de tarjeta postal)? Que sucedería si esos archivos fueran conscientes, si cada uno de nosotros se convirtiera en antropólogo de su propia realidad, sin temor ni distancia. Que pasaría si le devolvemos la imagen a las minorías, a la pobreza, a la brutalidad, a la locura, a la violencia, esa imagen que se hurta día a día y que se interpreta según algunos pocos.

Los talleres de fotografía AIWIN (significado: imagen producida por la sombra, la sombra de los muertos o la imagen del espejo), pretenden hablar e instaurar una etno fotografía contemporánea como documento social, legitimando la imagen como sistema estratégico. La imagen interroga la realidad y en esa construcción posibilita una relación compleja entre documento y pertenencia. Que mejor que esas crónicas sean realizadas por los propios actores, los que conocen su tierra, sus costumbres, sus problemas, su causa. Esa imagen proveniente de la sombra es la propia historia de la fotografía étnica nacional y latinoamericana, como documento de representación y escenificación, hasta por los últimos hechos relacionados con la reivindicación del territorio. Estos talleres se basan en la necesidad de devolver la imagen entregando conocimientos técnicos y teóricos. Para ello se instalaron en tres comunidades

◀ **Eduardo Pichulman, (1989)**
Comunidad Newen Ñuke Mapu.

mapuche oficinas provistas de 15 cámaras fotográficas Canon Power Shot A470, un computador PC y una impresora, con el fin de generar archivos autogestionados, autoeditados y auto producidos.

En vez de centrarse en el objeto de consumo hay que hacerlo en el de la comprobación, ya que el alcance que puede tener la utilización de la imagen es sustancial. La fotografía poniéndose nuevamente al servicio del cambio social, de la urgencia por resguardar y a la vez comunicar a través de los medios tecnológicos y la posibilidad de la red, como sistema globalizado.

Es aquí en donde el arte nos sitúa dentro de los límites de la existencia. Quizás el objeto de trabajo es intentar responderse si la fotografía es la criminal, no solo el espejo de la memoria o lápiz de la naturaleza sino la evidencia del existir.

Dentro de este contexto se trabajó durante nueve meses en el Centro Ceremonial Mapuche de Cerro Navia (comuna del sector poniente de la ciudad de Santiago), en el Consejo de Todas las Tierras en Temuco (con alumnos provenientes de toda la IX Región) y con los integrantes del grupo Aucalafequen de San Juan de la Costa (Osorno). Los talleres incluyeron clases de historia de la fotografía, composición, edición, reproducción de documentos, creación de blogs y edición de video, con el fin de poder entregar los conocimientos necesarios para formar fotógrafos que sean capaces de trabajar y construir espacios independientes de archivo, de creación de imaginario y de circulación de imágenes. Estos primeros resultados y las conversaciones generadas nos permiten concluir la importancia del proyecto, así como la urgencia de seguir generando redes de mediación tanto de conocimiento como de recursos.

El territorio simbólico que abarcaron los talleres es extenso y las comunidades muy diferentes. En Cerro Navia se trata del Mapuche Urbano, del MAPURBE, según palabras del poeta David Añiñir serían “los nietos de Lautaro tomando la micro”. Esos mapuche que emigraron por un futuro mejor, en busca de oportunidades a la gran ciudad, sacrificando hasta el significado que lleva su nombre —hombres de la tierra—. En la periferia de Santiago se encontraron con la marginalidad. Empezaron a pisar en cemento, más duro e infértil que su añorada tierra, sus tradiciones y su cultura al servicio doméstico de hogares huincas, sus manos corroídas por el frío del trabajo nocturno en la “contru”. Ellos son discriminados hasta por su propia gente, pero les sigue aflorando el newen (energía). Los mapuches urbanos representan más de un 50% de la población indígena mapuche, batallan por sus espacios, por obtener subsidios habitacionales diferentes, celebran en rucas emplazadas en parques públicos sus nguillatunes o wetripantus e insisten en formar una universidad indígena; son orgullosos de sus apellidos y procedencia, juegan el palín y cocinan catuto. Paralelamente las nuevas generaciones arman su escenario frente a la ruca en el Parque Ceremonial Mapuche de Cerro Navia, cantando al ritmo del hip hop, visten ropa americana y marchan todos los años frente a la Moneda para reivindicar sus derechos. Los resultados del taller son profundos y transparentes, las imágenes hablan de humanidad y esfuerzo, del paso del tiempo a través de las generaciones, del respeto hacia las costumbres, de la marginalidad. Un grupo de alumnos creó el Comité de Audiovisión, organización encargada de registrar con el beneplácito de los mayores, las actividades y festividades para que los hijos, de los hijos, los nietos de Lautaro (D. Añiñir) tengan la posibilidad de conocer su cultura.

En el Aukiñ Wallmapu Ngulam o el Consejo de Todas las Tierras, organización mapuche dirigida por Aucan Huilcaman, la voz de aquellos que luchan por un auto gobierno, se realizó el segundo taller. Esta es zona de conflicto (palabra huinca, ya que ellos hablan de causa), son activistas que luchan no sólo por la reivindicación de las tierras, sino por la cosmovisión, el lenguaje, las tradiciones y la vida. Los temas para abordar son varios y las necesidades más aún. Bernardo Huaiquiñir proveniente de Lumaco debe levantarse a las 5 de la mañana para llegar al taller, luego de una travesía que parte en bus hasta Galvarino, luego por Cholchol hasta Temuco, pero sólo puede viajar los viernes y regresar los lunes, pues el fin de semana no existe medio de transporte. “Me interesa hablar sobre las consecuencias de las forestales en mi *lof*, en mi territorio, bajo Pellahuen, las forestales no han respetado el agua, han explotado lo nativo, que eso son las fuentes que generan vida, un ambiente limpio y sano. El agua es un problema de la región, escasea, a futuro va ser un problema grave, ya se ve que el agua no es de nosotros, el dueño es privado. Quizás después tendremos que comprar el agua... ¡ya se esta pidiendo agua para el verano, la municipalidad va a dejar agua con cloro a algunas comunidades, hace ya dos o tres años! Esto es grave! El responsable es la forestal porque han plantado cerca de los nacimientos de agua y a la vez han matado la medicina mapuche.” “O Folil Antilef”... En mi comunidad Huaiquilao Morales desde que yo nací ya estaban luchando por la recuperación de tierras, hasta hoy se sigue luchando sin ninguna respuesta coherente de parte de las autoridades. Con estas imágenes se ven las tierras indecisas, se podrían aprovechar cultivándolas o criando animales... cuando veo el horizonte siento las ganas de terminar la lucha... hacer mejoras del pasto para una lechería... tengo 18 años, estoy acostumbrado a vivir en la comunidad.. Es mi familia.” Personas de esfuerzo, sumidos en la pobreza

por falta de trabajo, de tierras que cultivar, discriminados, pero que quieren vivir donde nacieron y que luchan por poder seguir cultivando la vida de sus antepasados, como gente de la tierra.

En el mundo de los huilliches el escenario es distinto, a pesar de tener básicamente las mismas necesidades, ellos son artesanos y músicos, su existencia media entre su pintura, su gastronomía, sus telares; el ejercicio de sus tradiciones es lo que más les urge concretar. Si bien las distancias hacen que cualquier tarea sea compleja, no flaquean en el empeño de caminar horas bajo la lluvia, si es necesario, con el fin último de ser la voz de los Huilliches. El taller es dirigido a los integrantes del grupo Aucalafquen, que nos dan la bienvenida entonando la canción nacional en Chesungun (la lengua de la gente). Las imágenes de su cotidianidad nos hablan de un territorio de esfuerzos, de pureza y de conexión directa con la tierra.

Las imágenes provenientes de la sombra son las que constituyen nuestro territorio, sin ellas no existe historia; estas fotografía aquí publicadas y sus autores lo evidencian. El registro de su cotidianidad, el resguardo de sus documentos, la puesta en valor de su mirada nos permite devolver la imagen.



Arriba: **Lidia Calficura**, (1961), Identidad Huilliche, Comunidad Belisario Lepileo. Sector Chauquen Alto, Comuna Panguipulli.

Abajo: **Johana Gaete Rojas**, (1976) Comunidad Wekeche.





Arriba: **Nicole Pérez Tornería**, [1993] Comunidad Weftuy Taiñ Mapuche Newen.
Abajo: **Folil Antilao**, [1990] Huenteche, Comunidad Huaiquilao Morales. Lautaro.





Arriba: **Claudio Sanhueza Cayul**, [1991] Comunidad Wekeche .

Abajo: **José Luís Chaucono Huenchuquen**, [1989] Comunidad Folin Lawen.









Arriba: **Adrián Huaiquilao Huaiquilao**, [1989], Identidad Gñanches, Comunidad Toro Melin. Galvarino .
 Abajo: **Jimy Marilao**, [1986], Comunidad Autónoma Juan Quintremil. Sector Pitrelahue. Comuna Padre las Casas.

[pág. 74-75]

Arriba: **Luisa Huenuman**, [1994], Huenteche, Comunidad Juan Currin.

Abajo: **Juan Patricio Pichón**, [1991] Comunidad Folin Lawen.



Fotógrafo, curador, investigador, crítico, Claudi (Barcelona, 1973) es lo que en Chile se denomina “Patiperro”: alguien que circula por el mundo. Entre su Cataluña natal y su América Latina de adopción, es difícil que esté por más de un mes en un mismo país. Este esfuerzo ha dado sus frutos, “laberinto de miradas”, triple exposición colectiva y uno de sus grandes proyectos ya recorre la región.



Luis Weinstein. *Claudi Carreras*

78

La fotografía de América Latina
es una fotografía que hierve,
sale de un sustrato en movimiento.

entrevista a Claudi Carreras, por LUIS WEINSTEIN

¿Te parece que en América Latina hay un estilo propiamente regional en estos términos: cómo armar el tipo de historia, las cosas que se cuentan, una perspectiva especial para mostrarlo,...? O simplemente viendo las fotos, ¿no puedes saber si es de A.L. o no?

O sea, a nivel formal es imposible. Porque las influencias de otros países en la fotografía es brutal. Sí es cierto que todavía hoy en A.L. aun hay como un sello de "latinoamericano", que se explota mucho, ¿no?. El "hecho en latinoamerica" de los coloquios de fotografía que es el tema mágico-religioso, social y toda esa cuestión, sigue siendo una fotografía de exportación. Pero hay que diferenciar que ésa es una fotografía hecha en L.A. con la intención de gustar al mercado internacional, a diferencia de lo que se produce habitualmente. Y en lo que se produce realmente, hay de todo.

O sea, si uno tiene una perspectiva así, a vista de pájaro, de diferentes cosas, te puedo hacer una tesis y te puedo revertir la tesis con ejemplos totalmente contrarios, y te puedo mostrar gente que está en cosas realmente distintas. Yo me harté de ver fotografía alemana en A.L. Yo les decía "pero huevón, ¿qué estás haciendo? ¿no? ¿porqué tienes que buscar paisajes tristes, grises y aburridos? cuando estás en una sociedad que no es ni triste ni gris ni aburrida". Yo puedo entender que un alemán te ponga algo así donde no pasa nada, donde todo es gris y donde todo está absolutamente construido... Pero que eso lo haga un mexicano, con el caos que pasa en la ciudad, dices "NO !!!! ¿porqué?" y la moda ésa, pegó fuertísimo. En Argentina fue brutal también.

Entonces, no hay una fotografía latinoamericana. Sí hay referentes muy latinoamericanos, que te

hacen interpretar esa fotografía respecto del referente y obviamente las problemáticas que hay en A.L. son diferentes a otros sitios.

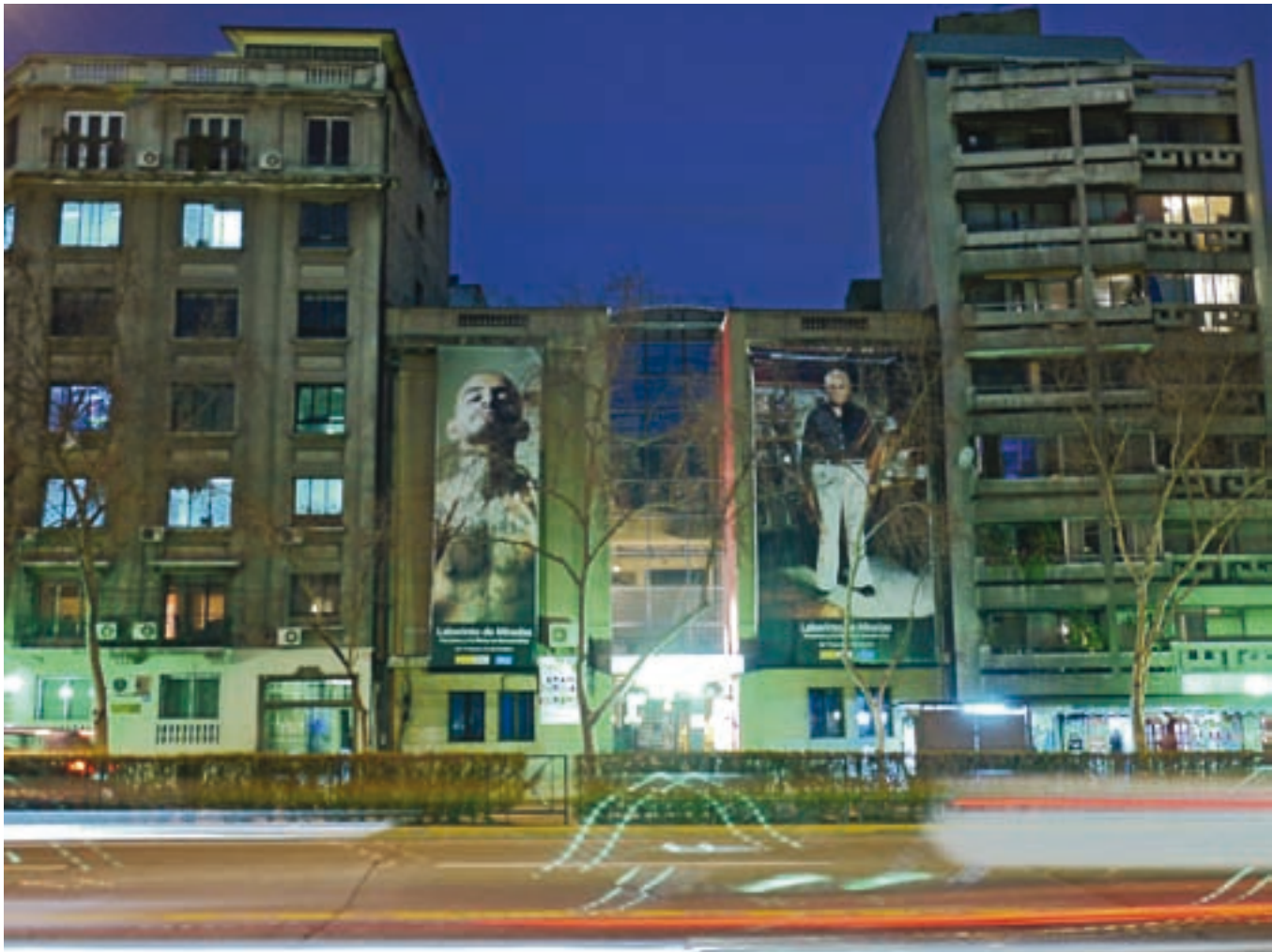
Y en ese ámbito lo "documental" es lo más fuerte, ¿no?

Y sí. De hecho uno puede interpretar problemáticas comunes. La idea de "Laberinto de miradas" fue generar esos lazos donde a mi me parecía que habían temáticas que se estaban trabajando de una forma muy particular, con situaciones muy similares y lo hacían fotógrafos que eran completamente desconocidos entre ellos. Con "Laberintos.." he intentado poner juntos varios trabajos que estaban hablando sobre el mismo tema desde lados muy distintos.

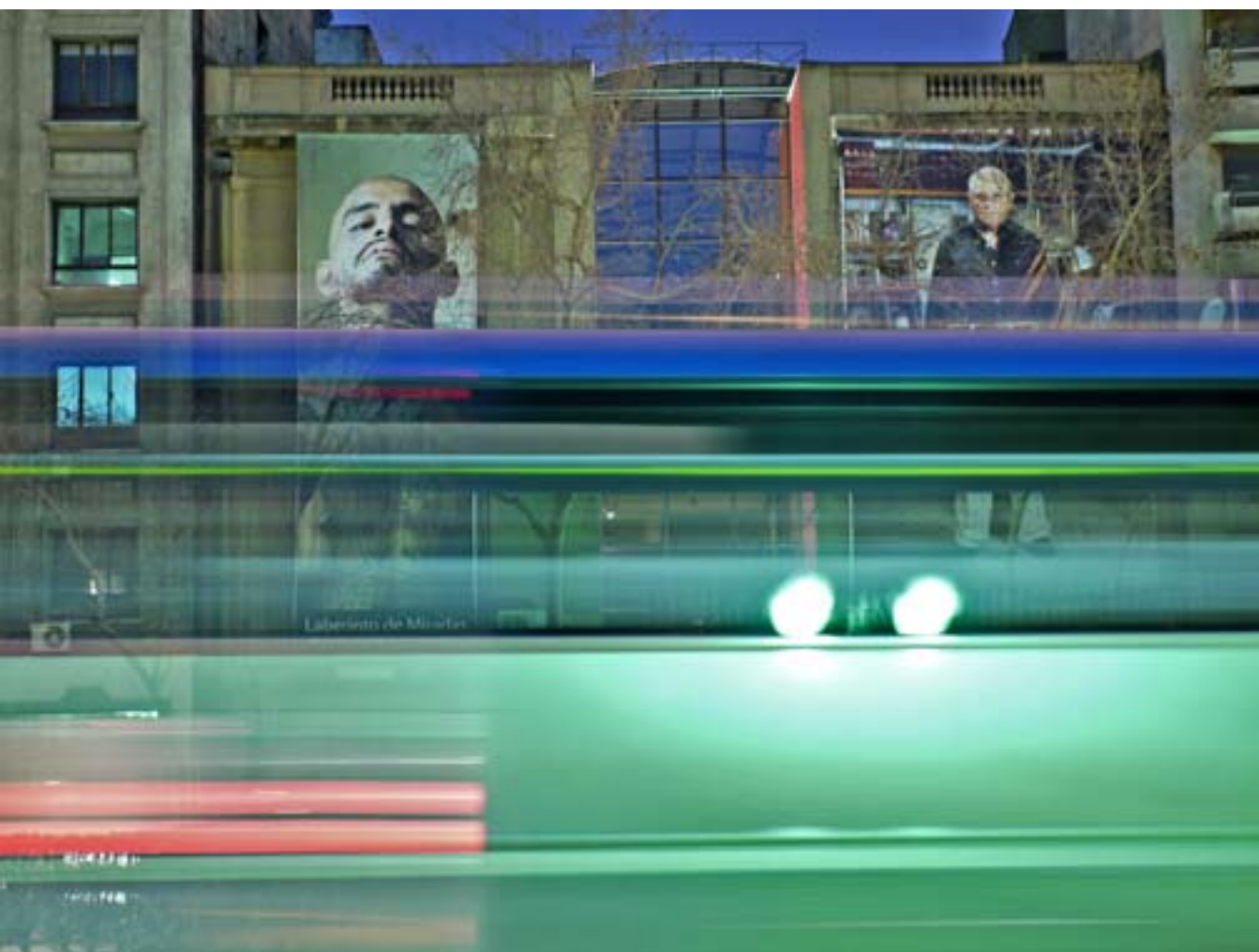
Entonces, ¿si es una problemática específicamente latinoamericana? No lo sé, porque tampoco sé lo que pasa en Asia, pero sí hay una forma en que determinados temas se repiten. O sea, la sociedad latinoamericana es una sociedad afectada por continuos ciclos, ¿no? Ciclos económicos, subidas, bajadas ... Claro, eso te genera una forma de narrar tu propia historia. Entonces hay eso de que sabes que algo que está subiendo va a volver a bajar y que el ciclo se repite y se repite. Aquí los ciclos son mucho más cortos que en Europa.

Ahora, ¿Tu sientes que eso se ve en la fotografía?

O sea, es una fotografía de alguna forma ... cómo te diría.. es una fotografía que hierve! Que sale de un sustrato en movimiento. Como te decía, que los alemanes hagan una fotografía aburrida: bueno, para que los alemanes tengan una crisis, pasa cada treinta años y también las crisis alemanas no tienen nada que ver con las latino-



Luis Weinstein, Frontis Centro Cultural de España,
Laberinto de Miradas, Santiago de Chile.



mericanas, entonces esa cuestión genera una seguridad y una forma de hacer las cosas que se mantiene mucho más estable. Aquí todo cambia mucho más rápidamente, la gente que está en la creación también tiene que estar atenta a esos cambios y responder a esa situación. Entonces bueno, así a nivel formal decir ¿hay una fotografía latinoamericana? No la hay. No existe UNA fotografía latinoamericana, porque hay influencias de todos lados. Pero hay realidades que son latinoamericanas y que no se dan en otros sitios. Y eso, yo creo que sí, sin duda produce una forma de ver los temas y una forma de enfrentarse a esa realidad muy particular, ¿no?

Y también compleja, porque además empiezas como a generar aquello que estás pensando que le va a gustar a este “otro” que vive más allá, ¿no?

Sí, pero yo te hablo incluso de los que han conseguido superar esa historia, por que a mí esa otra es la fotografía que menos me interesa, sin embargo es la fotografía que hoy sigue marcando el mercado. A Javier Silva siempre lo pongo como ejemplo de Perú: él ahora lo último que ha hecho es irse a la selva amazónica y desnudar a los indígenas bajo un toldito y ponerles un pescado en la boca, una cabeza de cocodrilo al otro, unos vestiditos de pescado a otro más. Son unas fotos horribles y, sin embargo, son las fotos peruanas que probablemente más venden en el mercado estadounidense. El está en “mapas abiertos” con un foto de un indígena con una araña en la cabeza y otra de una mujer con unos pescaditos en los ojos. Ha ido como cada vez evolucionando más en ese discurso, donde al final ya pues no le queda más que agarrar a los indígenas y no sé, ¿no? qué más hacerles... Ya les pone vestiditos de peces, cositas, y todo eso.

O también Flor Garduño en México, o Mario Cravo Neto en Brasil. Todo eso representa como una cuestión mágica extraña, muy sensual, muy cargado de exotismo que gusta mucho en Europa. Y esa es una fotografía que no me interesa para nada. Que fue la fotografía que me aproximó a A.L. pero que después he pensado que lo más interesante no va por ahí.

¿Que no tiene mucho que ver contigo?

No, y que no tiene que ver con A.L. tampoco. O sea, tiene que ver en tanto hay una serie de gente interesante que la produce. Pero si hablamos de proporciones y de todo, tu no puedes representar la fotografía de un país con una indígena con las tetas al aire y un cántaro sobre la cabeza, ¡¡porque es reduccionista!! y lo curioso es que yo creo que sigue siendo la fotografía de A.L. más conocida y la que más se demanda, ¿no?

Como que a ese safari puedes ir si vienes acá, ¿no? es como mostrar una pirámide egipcia...

O sea, con matices, pero lo de Paz Errázuriz (Chile) también tiene esos tintes de extrañeza, de magia, de tal, ¿no? Entonces no dejan de ser en cada país los fotógrafos como más reconocidos fuera ... que, bueno, yo creo que hay muchas más cosas en cada sitio y que van desde otro lado, que sugieren otros temas y que hablan de problemas más globales y más comunes, ¿no?

Roberto Huarcaya (Perú) me decía “yo cuando fui la primera vez a mostrar mi portafolios en París, la gente me decía que qué hacía con desnudos viviendo en Lima ... Que eso estaba para otros ¿porqué vivir en Lima me marca hacer otras cosas?”

Tu crees que todos estos fotógrafos trabajando en la región, logran alguna transformación, logran algún cambio, logran imprimir algo en sus sociedades?

Yo... me gustaría que sí. Cada vez el medio ha ido colocando mejor el papel de la fotografía en un nivel subliminal, ¿no? Entonces es muy difícil que los trabajos que estén mostrando cosas como muy fuertes consigan buenos espacios para exponer, para publicar las fotos.

Ya te digo, a nivel de prensa, la batalla está casi perdida. La prensa está muy mediatizada, está queriendo poner siempre mensajes de publicidad subliminal, presentando reportajes del "American Way of life" y "qué guay que viven los ricos". Y todas estas cuestiones, que son más de compromiso, quedan apartadas. Sin embargo yo siento que continuar mostrando y reflejando con imágenes todas aquellas cosas que los medios se empeñan en no mostrar, genera en el espectador ciertas reflexiones y, como mínimo, denuncian. Ahora,... no sé si es muy efectivo a nivel de un cambio social así en plan global....

Pero implícitamente me estás diciendo que sí lo son. Porque si hay otras imágenes que están vehiculizando una forma de hacer, es porque esas imágenes tienen un power tremendo. No son las que te gustan a ti, pero se usan en los medios.

O sea, que la fotografía tiene un poder impresionante, que genera opinión y que modifica la opinión, ¿sin duda!!

Y, de hecho, estamos acostumbrados a que nos vendan todo con la fotografía. Con cualquier periódico ahora, no nos damos ni cuenta y siempre

nos están vendiendo a través de las fotografías. Eso usado de otra manera, como poder de transformación es potente.

Tu me hablabas de transformación, hombre: lo que pasó con la foto de la niña con Napalm en la carretera de Vietnam, obviamente les dijo a los americanos, mirad que locuras están haciendo. Eso en ese momento cambió las perspectivas sobre la guerra, al ver una niña quemada corriendo. Esa foto fue un punto de inflexión y bajó la guardia de mucha gente. También "Minamata" de Eugene Smith es otro ejemplo.

Hoy en día ya, ha habido como un intento muy grande de desmerecer el valor real, de la realidad de la imagen, entonces ya se ha puesto todo entre comillas, y el prisma de la conceptualización, de que, bueno que la imagen no refleja ninguna realidad, de que todo es subjetividad.

Bueno, entonces ya todo el mundo ponemos entre comillas todo lo que vemos. También por una cuestión de saturación, ¿no? Porque llegas a ver tantas cosas que ya el cerebro en un momento no las puede asumir. Tantas cosas tan violentas y tan desagradables que las pasas así, a lo rápido.

O sea, sin duda el mismo poder de transformación que tuvo en un momento, ya no lo tiene. Sin embargo, yo creo que generando los discursos convenientemente, hablando de las cosas y mostrando la fotografía como un punto de partida y un punto de vista del autor, yo creo que sí se logran cosas.

Si no, no tendría mucho sentido todo lo que estoy haciendo y lo que están haciendo los fotógrafos, lo que están trabajando. Hombre es que sí es cada vez es más difícil valorar qué cambios en la

sociedad, porque no sabes para donde vamos, es una rueda que está funcionando de una forma...

En ese sentido, tengo la impresión que hay una primera lectura que es muy positivista, que lleva a esta pregunta tan simple (¿la fotografía puede transformar la sociedad?) de la que uno siempre parte como defendiéndose, ¿no? Cuando, en el fondo, dices que hay otra fotografía —la publicitaria, por ejemplo— que está ganando, o sea que algo pasa muy fuerte con la fotografía.

De eso no tengo ninguna duda. Por eso está siendo tan vapuleada y tan controlada... Yo comparo el ejemplo de la foto con lo que pasó con el arte abstracto: en cuanto los muralistas mexicanos y todo esos movimientos, empezaron a agitar masas y explicar cómo funcionaban las cosas desde otro lado, automáticamente tuvo que venir un cambio y un quiebre porque se empezaba a cuestionar demasiado lo que erra la sociedad. Y ahí el arte abstracto vino de perlas para mirar a otro lado y no pensar mucho en eso. Con la fotografía documental pasó lo mismo: hubo un momento en que la fotografía documental mostraba muchas cosas y tenía un valor muy concreto, donde la gente cuestionaba. Ha habido un interés social, político, del Estado o de lo que quieras, para empezar a decir, “no, ojo que estos son puntos de vista de autores, no están mostrando realidades...”

Sí, por otro lado los autores, con una mano en el corazón, también tienen que decir que efectivamente, más que no mostrar la realidad, que la imagen está construida.

Sí, es una cuestión social: como que de golpe pasas a constatar una cosa, de golpe pasas

o constatar lo contrario, se pone todo entre comillas y la gente dice “ante todas estas cosas que yo no puedo interpretar, digo NO, estos son como puntos de vista parciales”, que obviamente lo son.

Claro, entra en un relativismo complicado, como decir sí, ma non troppo. Es como cuando escribes la ley ¿cómo redactar para que sea “eso” y no “lo otro”? Uno se pasa años describiendo una imagen, llega otro y ve distinto.

Hoy mismo he dado una charla, guiada por la exposición, a un colegio de periodismo y había mucha gente muy conmovida: ese poder que tiene la fotografía, no lo tienen muchos medios. La gente decía “no puedo creer lo que estoy viendo, no puedo creer que esto está pasando, mira cómo funciona esto y como explican los autores esta cuestión...” y hablaban de lo que estaban comentando los fotógrafos, que en la fotografía documental es el objetivo del autor: que se hable de lo que ellos están queriendo mostrar. Ante eso, se te hace muy difícil pensar que no tiene ningún tipo de poder de reflexión, o de transformación, o de despertar el interés en abrir otras cosas.

Pero, por otro lado, es cierto que está todo tan masificado que la repercusión que una imagen pueda tener en un momento determinado debe ser muy poca, porque la verdad es que los flujos y cantidades de cosas que nos dan y que vemos son muchas.

Es que a nivel de cambio social estamos en un momento en el cual todos hemos tirado un poco la toalla, ¿no? De pensar que las cosas se pueden cambiar...

... al menos de la manera, o a la tasa de cambio, que estábamos proponiendo. Parecía que tenía-

mos una palanca tan potente, que creíamos que un pequeño movimiento aquí iba a desplazar una cosa enorme por allá. Esas escalas se están viendo alteradas, cierto?

Claro, si por otro lado le das vuelta al discurso piensas: si no hacemos eso, ¿qué nos queda ya, no?

Bueno, primero tiene esa cosa inevitable; segundo, hay algo que haces que es como lanzar una botella en el mar también: que eventualmente te encuentras con otro que replique aquello sobre lo cual estás hablando y, con suerte, esta posibilidad nueva del trabajo en red, en que el “uno a uno” empiece a validarse de nuevo porque se multiplica de una forma insospechada hasta hace poco.

Y sobre todo el cambio en las escalas. Parece que al fin y al cabo uno puede acceder a lo que accede, es una tautología pero así es: las cosas al final se convierten en circuitos mucho más concretos, poco a poco va sumando el granito de arena. Sí creo que es un muy buen momento. Hombre, uno de los objetivos de “Laberintos...” era ayudar a poner en común. Cuando yo empecé hace ya 7 años a viajar y encontrarme con fotógrafos, casi nadie conocía a nadie de otro país. Era muy raro, estaban los Centros de la Imagen y Elda Harrington, esos sí, conocían el entorno, pero luego a nivel de autores que se conocieran y hubiera un flujo de información, era muy poco. Por muchas cosas que se han ido dando, se ha empezado a generar ese flujo de información entre creadores de diferentes ámbitos y lugares. Entonces tu te dices: primero, no estoy tan solo y, segundo, las cosas que nos pasan no son tan distintas, las problemáticas que tenemos en cada lado no son tan diferentes, eso va abriendo una expectativa.

Pasa que “transformación social” lo tenemos muy asociado a la revolución cubana, grandes cambios. Entonces da como miedo decirlo, pero yo creo que sí, que son de las pocas opciones que quedan.

En Santiago de Chile, la fotografía ha transformado la ciudad. Calles enteras cambiadas de escala con caras gigantes y edificios que te prometen cosas, como una mala película de ciencia ficción. O sea, si la fotografía no te está haciendo cosas, es porque ya estás definitivamente ciego.

A veces cuando nos preguntan si la fotografía documental puede provocar un cambio social, nos asustamos y decimos “nooooo, pues en realidad no sé, la fotografía, el valor que tiene la fotografía,...” pero luego, cuando le das la vuelta y lo pones en prensa y ves lo que hace la fotografía publicitaria, y ves lo que hace la fotografía subliminal que te están vendiendo, y ves cómo mezclan los anuncios con la foto y como van trabajando los discursos, ahí ves que hay una comida de cabeza impresionante y esa sí podrías decir que provoca, o tiene la intención de provocar, un cambio social evidente, de consumo, de todo...

Entonces, claro, hay que tomar el argumento: si ellos pueden, entonces nosotros también.

En enero de 2006 el hallazgo de un archivo fotográfico que permaneció oculto durante casi 33 años aportó miles de imágenes de la historia contemporánea del Uruguay. Mientras el Centro Municipal de Fotografía¹ (CMDF) organizaba una muestra homenaje a Aurelio González, una parte sustanciosa de su obra volvió a ver la luz, en el sentido más estricto de esta expresión.



96

Imágenes de un pasado reciente

por ISABEL WSCHEBOR Y MAGDALENA BROQUETAS

La historia reciente constituye una de las líneas de trabajo del CMDF. De acuerdo a esta definición, desde la conmemoración de los treinta años del golpe de Estado (junio de 2003), el CMDF viene digitalizando y documentando parte del archivo gráfico del diario El Popular, del que Aurelio González fuera Jefe de Fotografía. La aparición del resto del acervo, conteniendo la mayor parte de los negativos de dicho diario, amplía considerablemente el marco temporal y el abanico de temas a analizar.



Entre la aventura y la militancia

Aurelio González nació en una localidad de Marruecos llamada Uad-Lau el 14 de noviembre de 1931. A los 17 años, se trasladó a Islas Canarias donde permaneció cuatro años, mientras cumplía con el servicio militar.

Culminada “la mili”, evaluó la posibilidad de volver a Marruecos o encontrar mejor destino emigrando a América. Como no contaba con dinero, se embarcó varias veces como polizón hasta llegar a Montevideo en 1952 en un barco italiano llamado Andrea C.

Durante los primeros años trabajó en la fábrica metalúrgica Nervión y en la industria de la construcción. Muy tempranamente se acercó a los grupos españoles antifranquistas y poco tiempo

después se insertó en los círculos allegados al Partido Comunista.

González se hizo “fotógrafo por casualidad”. Una tarde se presentó en la Casa España un señor llamado Lucio Navarro que había salido recientemente del Hospital Saint Bois y no tenía dinero, ni un techo donde quedarse. Aurelio lo albergó por un tiempo en su casa, mientras terminaba de reponerse de una enfermedad pulmonar y procuraba un mejor sitio donde vivir. Habiéndose recuperado, Navarro le ofreció enseñarle fotografía como retribución del buen trato recibido. Poco tiempo después, comenzó a colaborar honorariamente con fotografías para el semanario comunista Justicia.

Con la creación del diario El Popular², en 1957, la actividad fotoperiodística se hizo más intensa y González pasó a trabajar, junto con un equipo de fotógrafos, en el nuevo diario. Las fotografías de los barrios obreros de Montevideo como el Cerro, la Teja o Nuevo París, los reclamos de los trabajadores que allí vivían, sus organizaciones sindicales y sus manifestaciones, constituían los principales intereses del “diario de la clase obrera”.

El 30 de noviembre de 1973 el gobierno dictatorial clausuró definitivamente El Popular y prohibió la actividad profesional de González y su equipo de fotógrafos. Aurelio permaneció en Uruguay hasta setiembre de 1976, cuando fue asilado por la Embajada de México y partió exiliado hacia dicho país.

Las fotografías de la huelga general de 1973 que llevaba consigo se convirtieron en símbolos de lucha y denuncia contra la dictadura uruguaya en el exterior. Estas imágenes viajaron con Aurelio González por España, Holanda, Francia, Portugal y Cuba y se reprodujeron en los boletines de casi todas las comunidades de uruguayos exiliados

(pág. 86) Tanques militares rodeando el Palacio Legislativo el día del golpe de Estado.
27 de junio de 1973.

◀ Aurelio González en el edificio Lapido durante el hallazgo del archivo fotográfico de El Popular. Enero de 2006. Fotografía de Pablo La Rosa.



en distintos países.

El 15 octubre de 1985, Aurelio volvió a Uruguay, reinsertándose en su actividad periodística en La Hora Popular. Tres años después, viajó a Santiago de Chile para registrar los festejos populares a raíz de la caída del régimen de Augusto Pinochet y en el año 2003 volvió a España donde permaneció hasta el 4 de octubre de 2004.

Actualmente continúa su actividad fotográfica, colaborando en distintos períodos con Carta Popular, Voces del Frente y El Popular.

Historia de un reencuentro

Durante los primeros meses de 1973, la inminencia del golpe de Estado llevó a Aurelio González a buscar dentro del Edificio Lapido —sede de El Popular— un escondite apropiado

para el archivo gráfico del diario. Un espacio ubicado detrás de la pantalla del Cine York, al cual podía accederse desde el mismo diario, fue uno de los refugios elegidos para preservar este material de las usuales requisas efectuadas por las fuerzas represivas tiempo antes del golpe. No obstante, preocupado por las condiciones de conservación de los negativos, González finalmente decidió resguardarlos en lugares más aislados dentro del edificio.

El 9 de julio de 1973 El Popular fue allanado y clausurado por algunos días. Para ese entonces, las imágenes tomadas por más de quince años por el equipo de fotógrafos del diario se hallaban cuidadosamente escondidas en un lugar que únicamente González conocía. Sin embargo, todavía circulaba en la redacción del periódico material gráfico generado durante los días siguientes al golpe de Estado. Se trataba de los testimonios fotográficos de la huelga general, decretada por



la Convención Nacional de Trabajadores el 27 de junio de 1973 en respuesta a la ruptura institucional. Nuevamente Aurelio asumió la responsabilidad de salvaguardar y preservar este material.

Días más tarde, González retiró los negativos de una grúa abandonada, ubicada en la terraza del edificio lindero al Lapidó, que había servido de escondite durante los días de clausura de El Popular y decidió mantenerlos en un sitio alejado de la redacción. En adelante, estos rollos siguieron un itinerario tan extraordinario como la historia de vida de su custodia. “Había como un cordón umbilical entre los negativos y yo”, confiesa. “Era una responsabilidad que yo me había tomado. Es más, si se hubiesen perdido nadie me hubiera preguntado cómo ni cuándo, era un problema mío. Yo pensaba ‘esto algún día va a tener valor’. O sea, iba a ser necesario porque si yo salía a la calle a registrar la historia del golpe cómo los iba a regalar.”³ Resguardados en un escondite

dentro de un taller mecánico o en “berretines” hechos por el propio González en sus sucesivas viviendas de la calles Rivera y Washington, los rollos permanecieron sin ser capturados hasta setiembre de 1976, fecha en que Aurelio les llevó consigo a la ciudad de México.

Durante el exilio de González en México y su estadía en España y Holanda, estas fotografías circularon ampliamente por diversos ámbitos de denuncia de la dictadura uruguaya.

Una vez restaurada la democracia, González regresó de su exilio con la preocupación de recuperar la otra parte del archivo fotográfico, escondido meses antes del golpe de Estado. Con desolación y asombro comprobó que las obras realizadas en el Edificio Lapidó durante la dictadura habían provocado importantes cambios en su estructura, por lo que no fue posible ubicar los negativos.

[pág. 88] Represión de la Guardia Republicana durante un acto de repudio a la agresión policial del 1 de Mayo, ocurrida dos días antes. 3 de mayo de 1968.

▲ Movilización estudiantil junto a las ocupaciones de los liceos Rodó, Bauzá, Número 8, 6 y 16 en reclamo de mayor presupuesto. Año 1964 [aprox.].

En 1996 se realizaron nuevas obras en el Edificio Lápido, construyéndose un gran parque de estacionamiento que ocupa los dos subsuelos anteriormente pertenecientes a El Popular.

Diez años después, en enero de 2006, fue hallada en muy buenas condiciones la mayor parte de los negativos que fueran ocultos en 1973, en un lugar alejado del escondite original. El material recuperado —actualmente custodiado por el CMDF— está compuesto por 80 latas de negativos de 35mm, utilizadas en las décadas de 1960 y 1970 por fabricantes de material fotográfico, tres bolsas de plástico y una caja de cartón. Se trata de 48.188 negativos de 35mm. Las fotografías que aparecieron fuera de las latas habían sido escondidas en una valija que no fue encontrada.

Recorriendo los años sesenta: movilización popular, autoritarismo y cotidianeidad desde la óptica de El Popular.

Las fotografías tomadas por Aurelio González —y en general las publicadas por El Popular— registran las condiciones laborales y las luchas de los sectores trabajadores. Durante los años cuarenta se consolidó en Uruguay una “clase trabajadora” que en el correr de la década siguiente creció cuantitativamente, viendo a su vez reforzada su capacidad de movilización y de presión⁴. Las fotografías del “mundo del trabajo” fueron una constante durante todo el período de aparición de El Popular. Los registros de conflictos sectoriales, paros generales, huelgas y movilizaciones dan cuenta de esta voluntad de reflejar el accionar y la trascendencia de las reivindicaciones del movimiento sindical. En esta dirección, los congresos de unificación sindical de 1964 y 1966 recibieron una cobertura fotográfica especial que trascendió ampliamente el tratamiento que otros medios de prensa dieron al tema. Las notas

periodísticas acerca del Congreso del Pueblo, realizado en 1965, también fueron acompañadas de varias fotografías en las que puede apreciarse el clima de la vida sindical del momento.

En este rubro también fueron documentadas las marchas de los “cañeros”⁵ en demanda de tierras y derechos laborales.

Un jalón importante de esta historia gráfica del movimiento sindical lo constituyen las fotografías de las ocupaciones de fábricas durante la huelga general realizada por la CNT en respuesta al golpe de Estado.⁶ El seguimiento fotográfico de la cartelería y las “pintadas” de las dos primeras semanas de la dictadura permite una aproximación a las consignas y al tono de la resistencia popular en esta etapa de la lucha antidictatorial.

Las fotografías de El Popular constituyen, por tanto, una fuente privilegiada para aproximarse al acontecer político en el espacio público. Hasta el momento hemos señalado entre los temas visibles en este archivo, los relacionados con el accionar de la sociedad movilizadora. Desde otro punto de vista, a través de éstos registros puede conocerse la respuesta estatal a las movilizaciones y a la importante actividad que se desplegaba en las calles. En este sentido el testimonio fotográfico resulta especialmente rico para tomar contacto con la violencia estatal que pautó este período histórico.⁷ Varias de las imágenes exhiben escenas de represión por parte de la Guardia Metropolitana y, desde 1968, de las Fuerzas Armadas⁸, aportando información acerca de las características de ese accionar (intensidad, tipo de armamento, número de efectivos, entre otros factores). Por otra parte, indirectamente los años de autoritarismo y represión están reflejados en las múltiples fotografías de velorios y entierros de estudiantes y trabajadores asesinados entre 1968 y 1973.⁹

► El agente de Inteligencia y Enlace Tellechea apuntando a Aurelio González durante las manifestaciones en repudio a la invasión estadounidense a Santo Domingo. Mayo de 1965. Fotografía digitalizada partir de la reproducción de papel.



La historia de los partidos políticos también resulta enriquecida con estas fotografías que fijan las imágenes de los grandes actos, las convenciones partidarias y la campañas electorales de la época. Numerosos registros dan cuenta de la campaña electoral del Frente Amplio de 1971¹⁰, especialmente llamativa por la importante actividad de su militancia y las innovaciones en materia de propaganda. Asimismo, muchos de los rostros de la escena política de estos años se ven retratados en este archivo, que deviene un insumo de importancia para identificar y conocer a muchos de estos personajes. En este sentido, una serie emblemática la constituyen las imágenes de la última sesión del Parlamento, en la madrugada del 27 de junio de 1973.

Esta es también una valiosa fuente de información para el estudio de la vida cotidiana de los años sesenta. Además de la convulsionada escena política, los fotógrafos del diario comunista captaron las calles y los espacios verdes de la capital, así como dos de los lugares de ocio preferidos por los montevideanos: las canchas de fútbol y las playas. Se trata entonces de un material rico para el conocimiento de los usos, las costumbres y la vida material de parte de la sociedad uruguaya.

Si bien contemplan los diferentes temas mencionados, las fotografías de los quince días posteriores al golpe de Estado del 27 de junio de 1973 merecen considerarse como un conjunto independiente. Testimonio de la resistencia popular, las imágenes de las ocupaciones de fábricas y centros de estudio durante la huelga general y la manifestación del 9 de julio, dan cuenta de algunas de las principales acciones de la primera etapa de la lucha antidictatorial, cuando todavía existía un margen para la acción pública.¹¹

En los días posteriores al golpe, los fotógrafos de El Popular priorizaron el registro de la respuesta sindical organizada. En contraste con

la abundante cantidad de fotografías de los interiores de las fábricas o locales de estudio ocupados y de los pasacalles y las pintadas que adornaban la ciudad, prácticamente no se captaron otros aspectos del acontecer que también aludían al quiebre institucional. Esto último sirve como ejemplo del tipo de recaudos teóricos y metodológico que necesariamente deben ser tenidos en cuenta a la hora de utilizar estas fotografías como fuentes históricas.¹² Efectivamente, un observador ingenuo percibiría en los trabajadores retratados cierta actitud triunfalista: lejos de reflejar temor, sus rostros lucen alegres y esperanzados. El puño en alto confirma la decisión de lucha. Y es que estas imágenes no sólo son testimonio de un acontecimiento histórico puntual como lo fue la huelga general; también nos dicen cómo querían/debían ser vistos esos trabajadores. Según algunas líneas interpretativas del pasado reciente, parte de los militantes de las izquierdas de la época creía en la existencia de sectores progresistas dentro de las Fuerzas Armadas, capaces de encauzar lo que comenzaba como un institucional en una revolución de carácter nacional-popular¹³. Existía por tanto una dosis de esperanza en los actores de la época de que éste fuese el comienzo de un proceso de cambios valorado como positivo. Tomadas en este contexto, las fotografías realizadas por los integrantes del vocero oficial del Partido Comunista podrían estar expresando este clima en el que se entrelazó la esperanza y la incertidumbre. Constituirían asimismo un aliciente para la continuación de esa lucha que se preveía larga. Lejos de confirmar esta posibilidad, los acontecimientos posteriores no dejaron lugar a dudas acerca de la naturaleza del nuevo régimen pautado por el terrorismo de Estado y la liberalización económica.¹⁴ Para ese entonces estas fotografías circulaban en los ámbitos clandestinos de militancia y entre las comunidades de exiliados convertidas en íconos de la resistencia a la dictadura.

* Investigadoras en historia del Centro Municipal de Fotografía.

¹ El CMDF, creado en noviembre de 2002, pertenece a la Intendencia Municipal de Montevideo. Las principales líneas de trabajo de esta institución pueden consultarse en la página web <http://cmdf.montevideo.gub.uy>

² El Popular sustituyó al Semanario Justicia, transformándose en el nuevo órgano de prensa oficial del Partido Comunista.

³ Entrevista a Aurelio González realizada por Isabel Wschebor, Centro Municipal de Fotografía, Montevideo, 18 de enero de 2006.

⁴ Para el estudio del nacimiento y la consolidación de esta nueva "clase" trabajadora véase: Rodolfo Porrini, *La nueva clase trabajadora uruguaya (1940-1950)*, Montevideo, Departamento de Publicaciones de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad de la República, 2005.

⁵ La expresión alude a los trabajadores cortadores de caña de azúcar de Bella Unión (departamento de Artigas situado al norte de Uruguay), organizados en la Unión de Trabajadores Azucareros de Artigas (UTAA) a instancias del líder tupamaro Raúl Sendic. Sobre la sindicalización de los trabajadores rurales véase: Yamandú, González Sierra, *Los olvidados de la tierra*, Montevideo, Nordan-CIEDUR, 1994 y Samuel Blixen, Sendic, Montevideo, Editorial Ediciones Trilce, 2001.

⁶ Un estudio detallado de los quince días de la huelga general puede encontrarse en Álvaro Rico (coord.), *15 días que estremecieron al Uruguay. Golpe de Estado y huelga general. 27 de junio – 11 de julio de 1973*, Montevideo, Editorial Fin de Siglo, 2005.

⁷ Para un acercamiento al tema de la violencia política ejercida por el Estado en este período puede consultarse el trabajo de Selva López, *Estado y Fuerzas Armadas en el Uruguay del siglo XX*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1985, caps. IV al VII.

⁸ En simultáneo con la adopción de "medidas prontas de seguridad", en junio de 1968, el presidente Jorge Pacheco decretó la militarización de los funcionarios de la banca oficial y de la administración de las empresas del Estado. A través de esta medida se le encomendaba a las Fuerzas Armadas la represión de los conflictos laborales y el mantenimiento de los servicios estatales. Al año siguiente esta medida se extendió a los empleados de la banca privada. Para una cronología de la escalada represiva por parte del gobierno véase: Carlos Demasi (coord.), *La caída de la democracia. Cronología documentada*, Montevideo, Fondo de Cultura Universitaria, 1997.

⁹ El asesinato del estudiante Liber Arce el 14 de agosto de 1968 en el contexto de una movilización inauguró una lista de víctimas mortales cuyo número fue en ascenso hasta el golpe de Estado. Las muertes de estudiantes producto de la represión de la policía y de las Fuerzas Armadas caracterizaron a los gobiernos de Jorge Pacheco y Juan María Bordaberry y marcaron un punto de inflexión con respecto a la tradición política del país, alejada de este tipo de acontecimientos.

¹⁰ En 1971 se formó la coalición de izquierdas "Frente Amplio", que intervino por primera vez en las elecciones nacionales de noviembre de ese año. En esta oportunidad el Frente Amplio logró una votación "histórica", obteniendo la adhesión del 18, 28% del electorado. El surgimiento del Frente Amplio puede cotejarse en: Miguel, Aguirre Bayley, *El Frente Amplio. "La admirable alarma de 1971"*. Historia y documentos, Montevideo, EBO, 2005 (2ª ed. ampliada).

¹¹ Las principales acciones de resistencia a la dictadura uruguaya pueden verse en: Virginia, Martínez, *1973/1985. Hechos, voces, documentos. La represión y la resistencia día a día*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2005. Sobre la actividad de resistencia a la dictadura en el exterior del país véase también Vania Markarian, *Idos y recién llegados. La izquierda uruguaya en el exilio y las redes transnacionales de derechos humanos (1967-1984)*, México, Ediciones La Vasija, 2005.

¹² Sobre este punto confróntese la propuesta de Boris Kossoy en *Fotografía e Historia*, Buenos Aires, La marca, 2001, caps. I y II.

¹³ La supuesta existencia de una facción "progresista" en las Fuerzas Armadas uruguayas del período, así como sus vinculaciones con algunos partidos políticos (en especial el Partido Comunista) y con el movimiento sindical son temas que todavía no han sido estudiados en profundidad. En otro trabajo nos aproximamos al contenido de los documentos castrenses publicados en el contexto de la insubordinación militar de febrero de 1973 y a las reacciones públicas que estos suscitaron en los partidos políticos y en la CNT. Ver: Magdalena Broquetas, Isabel Wschebor, "El tiempo de los 'militares honestos'. Acerca de las interpretaciones de febrero de 1973", en: Aldo Marchesi, Vania Markarian, Álvaro Rico, Jaime Yaffé, (comp.), *El presente de la dictadura. Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2004, pp. 75-90.

¹⁴ Véase Francois, Lerin, Cristina, Torres, *Historia política de la dictadura uruguaya. 1973-1980*, Montevideo, Editorial Nuevo Mundo, 1987 y Gerardo Caetano y José Rilla, *Breve historia de la dictadura (1973-1985)*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1998 (2ª ed.).



94

La poderosa magia de mirar con bondad y poesía

fotos y texto, PABLO CORRAL VEGA

Como en la memorable escena del Mago de Oz, se ha descorrido el velo de la fotografía. El mago, alquimista, poderoso conjurador de imágenes, artista de los reveladores y de los grises, es en realidad un hombre cualquiera. Sus antiguos trucos han perdido el poder de asombrar.

Lo que estamos viviendo es una radical democratización de la fotografía. La revolución digital ha permitido que millones de personas tengan acceso a una cámara de fotos. Un aficionado ayudado por la enorme calidad de los nuevos sensores digitales y los automatismos, puede conseguir una calidad técnica similar a la de los profesionales más refinados.

David Alan Harvey, uno de los grandes fotógrafos de la National Geographic, me decía hace unos años que exponer la película a la perfección, como aprendimos a hacer nosotros —luego de años de trabajo— no va a tener ninguna importancia en el futuro. Cualquiera va a poder hacerlo sin el menor esfuerzo.

En el blanco y negro, supuestamente más artístico que el color, la popularización del medio es aún más desmitificadora. He visto fotos en blanco y negro tomadas por aficionados con una gama tonal tan rica como las de Ansel Adams. Ya ni siquiera es necesario capturar la imagen en blanco y negro. Lo ideal, desde el punto de vista técnico, es registrarla en color y convertirla posteriormente a la escala de grises.

Hace tan sólo unos años la fotografía de calidad profesional era el reducto de unos pocos que poseíamos un equipo caro y difícil de manejar, que podíamos comprar la película y que sabíamos exponerla correctamente, que teníamos acceso a los laboratorios especializados.

Algunos fotógrafos sostienen aún que la película es muy superior a la imagen capturada por un sensor digital. Esto era cierto hasta hace poco.

Ahora, con la última generación de cámaras profesionales, la calidad supera con creces a la de la mayor parte de los negativos o slides. Con mi Canon digital de cuadro completo consigo mejor resolución que la que conseguía con la mítica Hasselblad y su película de formato medio.

Los fotógrafos profesionales nos hemos quedado sin piso, perdimos en un corto tiempo la ventaja que nos había dado el conocer una técnica críptica y que guardábamos con celo. Cualquiera puede comprar ahora a un precio razonable la misma cámara que un gran profesional usa y conseguir idénticos resultados técnicos.

La fotografía es un lenguaje como cualquier otro, y siempre habrá maestros, grandes artistas, poetas. La técnica es similar a la gramática. El hecho de que podamos escribir con corrección no significa que nuestra descripción se va a convertir en una obra de arte. Pero en el caso de la fotografía, escribir con corrección era algo que sólo unos pocos podíamos hacer. La popularización y democratización de la fotografía necesariamente va a obligarnos a cambiar todos los paradigmas.

¿Es la nuestra una profesión en peligro de extinción? ¿Nos va a ocurrir lo mismo que a los herreros y a los talabarteros, y más recientemente a esos maestros que hacían nuestras ampliaciones de color en el cuarto oscuro? ¿Alguien va a necesitar de nuestros servicios como fotógrafos cuando hay infinidad de aficionados talentosos dispuestos a regalar su trabajo?

Para mí, uno de los fenómenos más desconcertantes es la trivialización de la fotografía. Hay incontables imágenes publicadas en la red. Las buenas se confunden con las malas, las extraordinarias están perdidas entre las mediocres. El volumen, el grado de masificación de la imagen es un fenómeno absolutamente nuevo. El concepto de calidad está desapareciendo rápidamente para ser reemplazado por el de



inmediatez. La foto está sujeta a las mismas reglas del “reality show”. Las fotos en el internet se vuelven populares de manera viral, las redes coronan algunas a un fugaz estrellato.

Estamos inundados de imágenes y es difícil reconocer las pocas que cuentan y evocan y transforman y dicen, las que aún están cargadas de poesía. Las hay y muchas, sin duda. Ahora podemos verlas y compartirlas. Y somos muchos más los que ahora contribuimos a construir ese acervo visual. Pero para encontrar esas fotos especiales se necesita de un silencio que se va haciendo cada vez más escaso.

La última vez que fui al Festival de Fotografía Periodística de Perpignan tuve la sensación de que no me era posible mirar más fotos de hambrunas y tragedias, de guerras y desastres naturales, de injusticias e inquietantes fenómenos sociales. Las personas que van al Festival acaban completamente saturadas. ¿Este exceso de imágenes de denuncia acaba por desensibilizarnos?

Me comentaba hace poco mi amigo Marco Gatica, Director de Fotografía del diario El Mercurio de Chile, que han hecho varios experimentos para determinar cuántas fotos ven los internautas. Me decía que las personas llegan a hacer click



en cincuenta y más fotos si el tema es interesante. El límite al número de imágenes que se podía publicar en las versiones impresas, aquel que obligaba a escoger, a editar con cuidado, ha desaparecido en el mundo virtual.

No creo que existan estadísticas confiables, pero tengo la impresión de que sólo unas pocas fotos se llegan a imprimir. La mayor parte de las imágenes están encontrando usos nuevos, absolutamente impensados hace apenas unos años. No hay límites al número de fotos que podemos tomar: son tantas y estamos tan ocupados en seguir retratando nuestra vida, que nunca llegamos

a escoger aquellas especiales, raras, diferentes que nos llegan como regalo del azar y de la obsesiva insistencia. Es más fácil guardarlas todas, compartirlas todas: acabamos inundados, saturados por el exceso.

La transformación más radical no está en la manera en que capturamos las imágenes, sino en la manera en que las compartimos. Antes teníamos que imprimir las fotografías en papel —un proceso costoso— y teníamos que enviarlas físicamente. Eso necesariamente limitaba la cantidad de lectores de la imagen. Ahora las personas envían sus fotos por correo electrónico, las cuelgan de

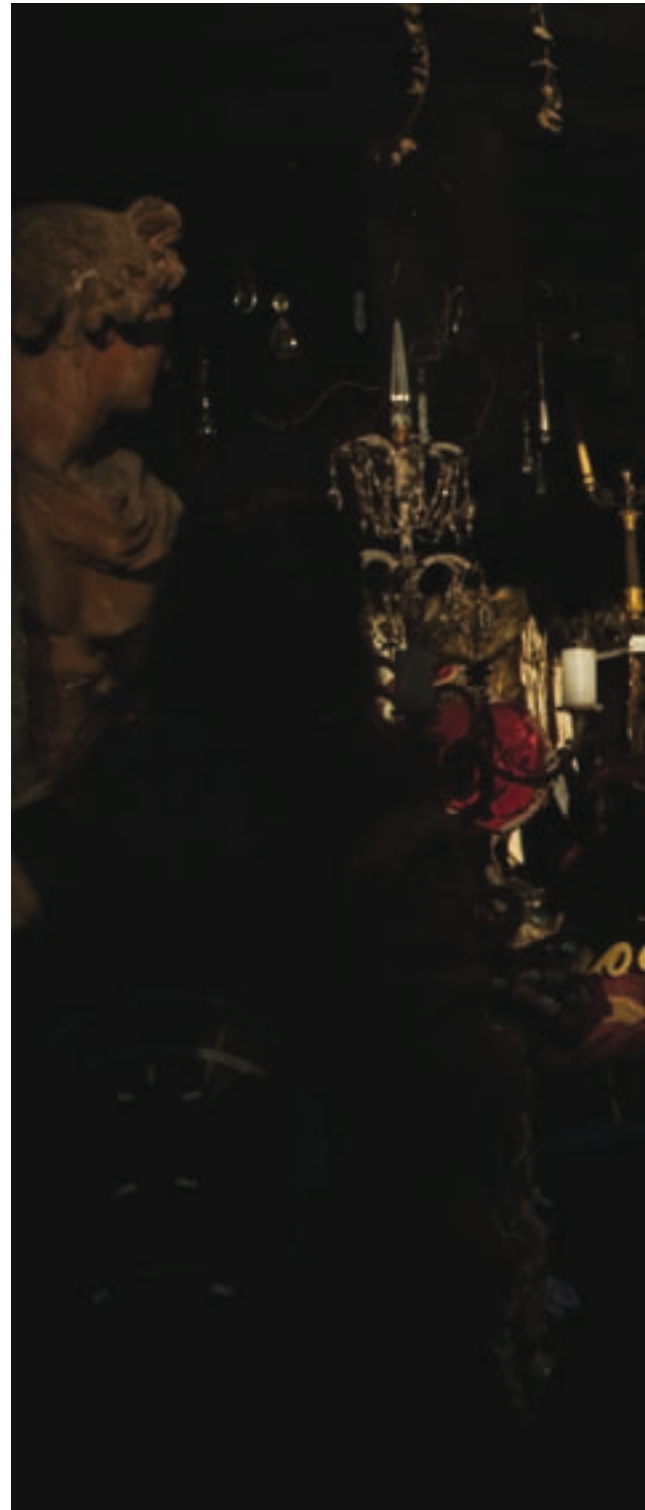
sitios como Flickr, las añaden a sus redes sociales como My Space o Facebook, o las exponen en sitios de arte ciudadano como DeviantArt.

Al hablar sólo del aspecto técnico, estoy metiendo en el mismo saco la fotografía de los aficionados y el fotoperiodismo, aquella que hacemos de los amigos y la artística. Cada género está sujeto a particulares retos, pero todos están siendo replanteados gracias a este crecimiento exponencial del hecho de fotografiar. Y particularmente, a la posibilidad inédita que ahora tenemos de compartir lo que fotografiamos.

Quiero referirme de manera breve al mundo en el que yo me muevo, el fotoperiodismo. Me pregunto sinceramente si mi profesión es sostenible en el mediano plazo. Los clientes de aquellos que hacemos fotografía periodística son los medios escritos. La crisis económica y el internet han significado un debilitamiento dramático de periódicos y revistas. En el pasado había escasos fondos para financiar la exploración fotográfica. Pero hoy incluso los medios internacionales más poderosos, aquellos que giraban en torno de la imagen, están recortando sus presupuestos o están en serio peligro de desaparecer. Y para hacer más difícil la situación hay incontables jóvenes que armados por cámaras digitales buscan encontrar trabajo en un medio tan hostil.

Las imágenes que no se publicaban se vendían a través de agencias de stock que compartían regalías con los fotógrafos. Ahora las agencias más exitosas venden las fotos de los profesionales junto a las de los aficionados, en muchos casos por cantidades irrisorias.

Gran parte del trabajo periodístico se va a mudar a internet, eso lo sabemos todos, pero los medios no han encontrado aún la forma de recibir ingresos por su presencia online.









Internet es un medio totalmente distinto al papel. Para aprovechar el soporte, las imágenes deben ser enriquecidas con sonido, video y múltiples formas de interactividad. El poder de una foto fija en un espacio que invita al movimiento y a la interactividad está disminuido. Estamos viendo un rápido desplazamiento de la foto fija al multimedia.

Los fotoperiodistas estamos acostumbrados a justificar nuestro trabajo con una cierta autosuficiencia moral. Muchos creemos que estamos contribuyendo a despertar la conciencia de la gente, a revelar lo que está escondido o podrido en nuestras sociedades, a cambiar el mundo. Y es cierto, algunas fotos a lo largo de la historia han logrado ese despertar.

La crisis nos va a obligar a recuperar la humildad y hacernos una pregunta básica y urgente: ¿por qué fotografiamos? El dinero o la fama no van a ser ciertamente razones para seguir este camino. Me pregunto ¿cuántos profesionales van a poder seguir viviendo de su trabajo?

La mayor parte de personas fotografían simplemente porque quieren recordar, afirmar los afectos, dejar un testimonio de sus vínculos, una prueba visible de que fueron y de que amaron y celebraron. Algunos lo hacemos porque queremos denunciar la belleza, pedir a los otros que miren con asombro este mundo complejo —doloroso y maravilloso a la vez—. Fotografiamos porque queremos compartir, porque queremos decir a los otros “mira, presta atención, mis ojos enriquecen a los tuyos”.

La magia de la fotografía tal vez es más simple de lo que pensábamos. No requiere de herramientas poderosas ni de alquimias secretas. Es un lenguaje como los otros para hablar de lo humano, para que nos reconozcamos el uno en el otro, para que recordemos la importancia de mirar con bondad y poesía.



102

La ONG, el espacio de los que no tienen espacio

por NELSON GARRIDO

La ONG (Organización Nelson Garrido), es un espacio autónomo en tanto rechaza su institucionalización, no intenta representar ni ser representada por nadie ajeno a ella, adopta su propia forma de tomar decisiones y decide por ella misma su programación de eventos, Es autogestionado pues tiende a generar sus propios recursos de funcionamiento.

La ONG es un lugar de confluencia y tolerancia, es la suma de gentes que hacen vida en el espacio de los que no tiene espacio, espacios de libertad, creados por la necesidad, como caja de resonancia de minorías no representadas y con sus intereses particulares; anarquistas, transexuales, travestis, minorías étnicas, graffiteros, performistas, bailarines, creadores de arte-sonoro y de la imagen en general, teniendo la fotografía como soporte principal.

Y es en la escuela de fotografía, donde está su principal fuente de autogestión, los talleres de fotografía, que se imparte trimestralmente, desde básico hasta talleres avanzados, con una filosofía en la formación, donde cada taller se propone unos lineamientos generales, pero es el desarrollo del taller propiamente dicho, y de acuerdo a cada grupo y sus necesidades en particular que se termina de completar el contenido del taller.

Asumimos en el hecho de creación, como una actividad chamánica, terapéutica, donde el estudio del cuerpo es fundamental, a través de la auto-representación, el conocer nuestro cuerpo, tanto físico como social, nos ayuda a reconocernos, aceptarnos a nosotros mismos y eso catapultar a otros.

La ONG no es un edificio, sino un contenedor de la acción cultural de sus diferentes grupos, con un proyecto crítico, contracultural, de minorías que no tienen espacio, en contra del pensamiento

único, como respuesta a la ausencia o propuestas impuestas por las instituciones o el estado, primero la acción y luego los espacios y no a la inversa.

El desarrollo de nuestras actividades, producto de una necesidad de crear y proponer algo diferente a lo que ocurre o no en la ciudad, siempre ha tenido una respuesta por parte del público, que si ser masiva, valida y confirma nuestra pertinencia.

Cada actividad que se realiza en sus espacios está impregnada por la filosofía "hazlo tu mismo". Los fotógrafos realizan sus obras, discuten entre ellos qué y cómo exponerlas, paseándose por los roles de artistas, curadores y museógrafos, El esquema de organización es contrario a la jerarquía y a las direcciones establecidas unilateralmente de antemano. No somos galería, pero hacemos exposiciones bajo el concepto de curaduría abierta.

La ONG es motor de iniciativas como la Universidad Indígena de Tauca (Estado Bolívar, Venezuela) donde convergen miembros de varias etnias para mantener sus idiomas y sus culturas, generando publicaciones de mitos y leyendas en los idiomas y caligrafías originales los cuales, posteriormente, son corregidos por las propias comunidades produciéndose una antropología desde adentro y no vista por el otro, ajeno a la comunidad.

En la ONG creamos sistemas de organización naturales desde la periferia para la periferia, sin necesidad de ser reconocidos, ni validados, ni legitimados por los centro de poder. Nuestros espacios se transforman a cada necesidad: donde se reúnen los anarquistas, pasa luego hacer el salón de clases, que más tarde será escenario de performances, a la vez que sala de exposición y algunas noches puede servir de habitación donde se colocan hamacas y colchonetas para que el grupo descanse luego de largas jornadas de creación.

◀ Claustro indígena en la ONG 2003 (Organización Nelson Garrido, Caracas) con alumnos de diferentes etnias de la Universidad Indígena del Tauca, Estado Bolívar, Venezuela.

Fotografías de Ramón Lepage.

"Sueño de la Razón" Revista sudamericana de fotografía
número 0 - nov. 2009 - may. 2010

Concepto

Andrea Josch • Roxana Sdenka Moyano • Luis Weinstein

Editor

Centro Cultural Simón I. Patiño Santa Cruz

Independencia 89, esq. Suárez de Figueroa, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.

Tel.: (591 3) 337 2425 - 2339 0151 - E-mail: cpatino@fundacionpatino.org

Dirección Editorial

Roxana Sdenka Moyano

Editor en jefe

Andrea Josch • Luis Weinstein

Comité editorial

Fredi Casco/Paraguay • Pablo Corral/ Ecuador • Cia de Foto/ Brasil • Nelson Garrido/
Venezuela • Andrea Josch/ Chile • Cecilia Lampo/ Bolivia • Ataúlfo Perez/ Argentina
• Daniel Sosa-CMDF/Uruguay • Luis Weinstein/ Chile

Coordinación interna

Fredi Casco

Coordinación cultural Centro Simón I. Patiño - Santa Cruz

Tania Serrano

Diseño editorial

rufina Laura Martínez - Marcelo Santorelli

www.gruporufina.com

msantorelli@gmx.net

Buenos Aires, Argentina

Impresión y encuadernación

Industrias gráficas Sirena Color srl.

Manuel Ignacio Salvatierra 240, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia

Tel.: (591-3) 336 6030 - E-mail: imprentasirena@cotas.com.bo

Agradecimientos:

Claudia Andujar • Folil Antilao • Carlos Bittar • Rodrigo Braga • Jose María Blanch
• Lidia Calficura • Claudi Carreras • José Luís Chaucono Huenchuquen • Sofia
Borges • Horacio Fernández • Johana Gaete • Isabel Wschebor/CMDF, Magdalena
Broques/CMDF y Aurelio González • René González • Adrián Huaiquilao Huaiquilao
• Luisa Huenuman • Claudia Linhares Sanz • Christian Lombardi • Jimmy Marilao •
Javier Medina • Erika Meza • Nicole Pérez Tornería • Juan Patricio Pichón • Eduardo
Pichulman • Jorge Sáenz • Claudio Sanhueza Cayul • Galeria Vermelho

Depósito legal: 8-3-116-09

© de las fotografías, sus autores

© de los textos, sus autores

© de la edición Centro Simón Patiño - Santa Cruz, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, octubre 2009.

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida por cualquier medio, electrónico o mecánico, sin permiso escrito del editor.

Los textos son responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente la opinión del editor.

La presente edición puede encontrarse en:
Centro Cultural Simón I. Patiño, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.

CENTRO SIMÓN I. PATIÑO
Santa Cruz



FUNDACIÓN SIMÓN I. PATIÑO

Fredi Casco - Nació en Asunción en 1967. Artista visual, escritor y editor de publicaciones. Ha participado en diversas exposiciones nacionales e internacionales. Como curador, realizó exposiciones de arte contemporáneo para el Centro Cultural Cencar, la selección de videoarte paraguayo para la Muestra Euroamericana de cine, video y arte digital (Buenos Aires, 2006); también ha sido co-curador de la muestra de video y arte digital de Paraguay Ahecha para el Festival Loop (Barcelona, 2007) y para la muestra Resplandores (Buenos Aires, 2008). En 2007 recibió la Beca CIFO (Cisneros Fontanals Art Foundation). Actualmente es coordinador editorial de "El ojo salvaje, Mes de la Fotografía en Paraguay" y co-director de Ediciones de la Ura. Ha publicado ensayos y poesía. fredicasco@gmail.com

Cia de Foto - Cia de Foto é um coletivo fotográfico fundado em 2003. Além de sua intensa produção de imagens, o grupo tem participado de eventos nacionais e internacionais de fotografia como convidado, palestrante e, também, como curador. Tudo é resultado de uma convivência: realizar, pensar a fotografia e questionar paradigmas de forma coletiva. A Cia de Foto é formada por fotógrafos, estudantes, coordenadores e pessoas ligadas a imagem de forma mais abrangente. www.ciadefoto.com.br - www.ciadefoto.com.br/blog www.flickr.com/ciadefoto

Pablo Corral Vega - Nació en Ecuador, 1966. Fotoperiodista ecuatoriano que ha publicado su trabajo en las revistas National Geographic, National Geographic Traveler, Smithsonian, New York Times Sunday Magazine, Audubon, Geo de Francia, Alemania, España y Rusia, y en otras publicaciones internacionales. Autor de seis libros de fotografía: "Tierra desnuda", "Paisajes del silencio", "Ecuador, de la magia al espanto", "Ecuador", "Veinte y Cinco" y "Andes". Inspirado en la fotografía de este último

libro - publicado por la National Geographic Society- Mario Vargas Llosa escribió veinte cuentos cortos. Pablo Corral ha exhibido su trabajo en Perpignan, Quito, Guayaquil, Cuenca, Tokyo, Sevilla, Washington y Houston. La fotografía de Pablo ha sido reconocida internacionalmente a través de publicaciones en Europa, Asia y América. Su trabajo se exhibió el año 2001 en el prestigioso festival Visa Pour l'Image de Perpignan, Francia. www.pablocorralvega.net www.nuestramirada.org

Nelson Garrido - Nació en Caracas en 1952. Cursó estudios de Fotografía en el taller de Carlos Cruz Diez en París y a principio de este siglo funda en Caracas La ONG (Organización Nelson Garrido), espacios para la Creación, al que nutre con sus experiencias como docente de fotografía.

La puesta en escena fotográfica es su punto de partida. La estética de lo feo, el erotismo revisado en términos de sacrificio religioso y la violencia como detonante de reacciones son algunas constantes en su obra. Ha participado en numerosas exposiciones alrededor del mundo y ha sido el primer fotógrafo venezolano distinguido con el Premio Nacional de Artes Plásticas en Venezuela (1991). ONG www.nelsongarrido.com

Andrea Josch - Nació en Arica en 1973. Fotógrafa, gestora del colectivo La Nave (1998/2003) y Ojozurdo (2003/2009), curadora de galería AFA (2005/2008). Entre 1996 y 2006 fotógrafa editorial y de publicidad. Actualmente directora de la carrera de Artes Visuales y Fotografía de la Universidad UNIACC. Directora de la Sociedad Chilena de Fotografía (2005/2007, 2009), ha obtenido en cuatro ocasiones la Beca a la Creación FONDART y en 2004 la beca Fundación Andes. Realizando residencias artísticas para el proyecto de Escuelas Artísticas del Ministerio de Educación como en el Museo de Arte

Moderno de Chiloé. Ha participado desde 1994 en innumerables muestras colectivas e individuales, tanto en Chile como en el extranjero y realizado publicaciones sobre fotografía chilena contemporánea. andreaJosch@gmail.com

Cecilia Lampo - Nació en La Paz en 1952. Artista visual y gestora cultural. Desde 1994 realizó exposiciones en distintas galerías nacionales e internacionales y participó en importantes eventos artísticos y culturales, por ejemplo en: el Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia, los Espacios Simón I. Patiño en La Paz, Cochabamba y Santa Cruz — Bolivia, el Espacio de Arte Nota, La Paz, Bolivia, en la exposición Bolivia más allá del Tiempo, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, en FOTOGRÁFICA I y II, La Paz, Bolivia, en Künstlerhaus Bethanien, Berlín, Alemania, en la VII Bienal Internacional de Pintura de Cuenca Ecuador, en ArteBa 2001, Buenos Aires, Argentina, en la IV Bienal do Mercosul, Fundación Bienal de Artes Visuales del MERCOSUR, Porto Alegre Brasil, en la feria Estampa en Madrid. cesalampo@gmail.com

Ataúlfo Hernán Pérez Aznar - Nació en La Plata en 1955. Cursó sus estudios secundarios en el Colegio Nacional de la Universidad Nacional de La Plata. Es además, Profesor de Geografía, egresado de la misma Universidad. También estudió Historia en la Facultad de Humanidades y Antropología Cultural en la Facultad de Ciencias Naturales y Museo, ambas de la UNLP. Ha fundado la primera fotogalería especializada del País, "OMEGA", en 1980. Dictó cursos y seminarios de Postgrado en la Universidad Nacional de La Plata, entre otras instituciones. Desde 1980 organiza y edita muestras fotográficas, individuales y colectivas, también en la Fotogalería OMEGA y en diferentes ciudades del país y del extranjero. Fue cofundador junto con otros fotógrafos

COMITÉ EDITORIAL

del NAF, Núcleo de Autores Fotográficos. En 1991, creó El CENTRO DE FOTOGRAFIA CONTEMPORANEA -CFC-, además de organizar los eventos internacionales, Jornadas de Fotografía Buenos Aires - La Plata 88. Taller Latinoamericano de Fotoperiodismo 1981, Del 1º Mes de Fotografía Latinoamericana - La Plata 1996, 2º Mes de Fotografía Latinoamericana - La Plata 1998, 3º Mes de Fotografía Latinoamericana - La Plata 2000. ataulfocfc@yahoo.com.ar

Daniel Sosa - Nació en Montevideo en 1971. Fotógrafo, coordinador del Centro Municipal de Fotografía de Montevideo desde su creación (<http://cmdf.montevideo.gub.uy>). Coordinador del Festival internacional de fotografía Fotograma (2007 y 2009) organizado por el CMDF. Trabajó como editor de televisión entre 1997 y 2002 en el canal tvé ciudad. Ejerció como docente de Fotografía en Dimensión Visual y en Tris escuela de fotografía. Fue parte de la construcción del diario: La diaria. danielsosa.cmdf@gmail.com

Luis Weinstein - Nació en Santiago en 1957. Fotógrafo, gestor cultural, periodista, presentador de televisión, profesor de fotografía, ha trabajado también como curador de exposiciones fotográficas y en la coordinación del festival chileno de fotografía Foto América 2008. Miembro del colectivo AFI – presidente en '83- pertenece a la comunidad fotográfica desde comienzos de los años '80. Actualmente participa de la mesa de internacionalización de la fotografía chilena, establecida por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Produce exposiciones de grandes fotógrafos en el Museo de Bellas Artes (Robert Doisneau, Elliot Erwitt, Cartier Bresson, Robert Capa, Robert Frank, "Sutil Violento") y en Vía pública (Yann Arthus-Bertrand, Martin Parr, "Chile en 100 miradas"). luisweinstein@gmail.com

Claudia Andujar - Nacida em Suíça em 1931. Viveu os primeiros 13 anos de vida na Transilvania, Hungria e Romênia. Naturalizada Brasileira e radicada no Brasil desde 1956.

Exposições Individuais: Em 2009: *Marcados*, Galeria Vermelho (SP); *Retratos Yanomami*, CAIXA Cultural Salvador (BA); *Claudia Andujar - Brésil, symphonie humaine*, Maison de la Photographie Robert Doisneau (França), *Retratos Yanomami*, CAIXA Cultural São Paulo (SP). Em 2008: *Retratos Yanomami*, CAIXA Cultural Brasília (DF), Meu Mundo - Programa de Fotografia 2008 - Centro Cultural São Paulo / Galeria Olido (SP). Em 2007: *Uma Autobiografia Visual*, MAMBA (BA). Em 2005: *Vulnerabilidade do Ser*, Pinacoteca do Estado (SP); *Yano-a*, Galeria Vermelho (SP); Galeria Observatório (PE); Instalação (vídeo, projeção) e Série de imagens *Identidade* da coleção permanente da Fundação Cartier (França); Women's Fórum, Deauville (FR); *Uma arqueologia do encontro*, Palácio das Artes (BH); *Rencontres Parallèles*, Centre D'Art Contemporain De Basse-Normandie (França). Em 2004: *Campos Lúdicos/ Gestos Solenes*, Galeria da Faculdade Senac de Comunicação e Artes (SP). Em 2002: *Luzes, Seres e Água*, Espaço Porto Seguro (SP). Em 2001: *Yanomami*, Retrospectiva Yanomami do Acervo do Museu de Fotografia de Curitiba, Memorial da América Latina (SP). Em 2000: *The Yanomami*, Lannan Foundation (USA); *Na Sombra das Luzes e Imagens Fotográficas Rupestres/Grafitagem Yanomami*, Museu da Imagem e do Som (SP). Em 1999: *Retrospectiva Yanomami do Acervo de Fotografia de Curitiba*, Photo España 99, Museu de la Ciudad (Espanha), *Retrospectiva Yanomami do Acervo de Fotografia de Curitiba*, Encontros da Imagem, Mosteiro dos Tibães (Portugal). Em 1998: *Na Sombra das Luzes*, Bienal Internacional de São Paulo (SP), *Yanomami: A Casa, A Floresta, O Invisível*, II Bienal Internacional de Fotografia da Cidade de Cu-

ritiba (PR). Em 1991: *Yanomami – Memorial da América Latina* (SP). Em 1989: *Genocídio Yanomami*, Morte no Brasil, MASP (SP). Em 1958: Eastman House, Rochester, New York, EUA; Limelight Gallery, New York, EUA

Carlos Bittar - Nació en Asunción en 1961. Vive y trabaja en Paraguay. Primera exposición individual "Fragmentos Urbanos" en el CCPA (1988). En 1993 y 1994 Bittar cursó estudios de fotografía documental y fotoperiodismo en el International Center of Photography (Nueva York). Expuso en el exterior: El Tren a Vapor en la Fotogalería del Teatro Municipal San Martín en Buenos Aires (1992), Fotografía paraguaya en Dachau, Alemania (1998), la 2da. Bienal de Fotografía Internacional en Curitiba, Brasil (1998), Tercer mes de fotografía latinoamericana en el Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha en La Plata, Argentina (2000), Bienal de Arte del Mercosur en Porto Alegre (2003). Tiene publicado tres ensayos fotográficos: Entrecasa (2000), Última Estación (2001), Fin de Zona Urbana (2002) y el último ensayo XKSA se expuso en el Goethe Zentrum (2005). Se desempeñó como fotógrafo de prensa en varios medios locales durante varios años. Actualmente trabaja free-lance en el fotostudio 792, en la docencia y desarrollando ensayos fotográficos.

José María Blanch - Sacerdote católico, realizó estudios de Teología en España. Trabaja con las comunidades campesinas del Paraguay desde hace cuatro décadas, educando y documentando fotográficamente su estilo de vida. Ha trabajado en el Centro de Estudios Paraguayos Antonio Guasch (CEPAG) y es coordinador del proyecto Fe y Alegría. En 2009 ha publicado el libro de fotografías Campesino Rekové, vida campesina en Paraguay.

Rodrigo Braga - Nascido em Manaus (AM)

COMITÉ EDITORIAL

COLABORADORES

em 1976, é radicado em Recife (PE), onde se graduou em Artes Plásticas pela UFPE em 2002. Em 2004 foi contemplado com bolsa de pesquisa no 45o Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, realizando a série Fantasia de compensação e, em 2009, se dedica à Bolsa de Estímulo à Criação Artística, concedida pela Funarte.

Das exposições individuais destacam-se: Fundação Joaquim Nabuco – Fundaj (Recife, 2007); Museu da UFPA (Belém, 2007); Itaú Cultural (São Paulo, 2006); Galeria Marcantonio Vilaça, Instituto Cultural Banco Real (Recife, 2006); Galeria Clairefontaine (Luxemburgo, 2005); Galeria Susini (França, 2005). Principais coletivas: Modern Photographic Expression of Brazil (Japão, 2008); Nova Arte Nova, CCBB, (Rio de Janeiro – RJ, 2008); Rumos Itaú Cultural de Artes Visuais (São Paulo, Rio de Janeiro e Belém, 2006); Vizinhos: networked art in Brazil (Áustria, 2006); O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira, Itaú Cultural (São Paulo, 2005); Photomeetings Luxemburg (Luxemburgo, 2005); Projéteis de Arte Contemporânea, Funarte (Rio de Janeiro, 2005); Arte Pará (Belém, 2002 e 2006). Seu trabalho vem sendo representado em feiras de arte, como: SPARTE (São Paulo, 2008, 2009); ARCO'08 e ARCO'06, (Espanha, 2008, 2006); Paris Photo, (França, 2005); Art Cologne (Alemanha, 2005); D-Foto (Espanha, 2005). Possui trabalhos em acervos particulares e institucionais no Brasil e exterior. www.rodrigobraga.com.br

Magdalena Broquetas San Martín - Nació en Montevideo en 1978, es Licenciada en Historia de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UDELAR/ Uruguay) y Doctoranda de la Universidad Nacional de la Plata (Argentina). Desde el año 2002, integra el equipo del Centro Municipal de Fotografía de Montevideo y desde 2003 es docente del Departamento de Historia de

la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Ha colaborado en diversas publicaciones sobre historia del Uruguay y participado en diversos proyectos de investigación que tuvieron como resultado la documentación del archivo del CMDF y diversas exposiciones de fotografías históricas y contemporáneas. Desde el año 2006, participa en la producción del programa de televisión “F22” del CMDF.

Claudi Carreras - Nació en Barcelona en 1973. Vive y trabaja entre España y América Latina. Es fotógrafo, licenciado en Bellas Artes y profesor de fotografía del Departamento de Disseny i Imatge de la Universitat de Barcelona. Su primer contacto con América Latina fue en Tilcara, Argentina a los 19 años. Autor y editor, es fotoperiodista y gestor /curador – entre otras muestras- de “Laberintos de miradas”, tres recorridos por la fotografía latinoamericana actual. Colabora con el magazine del diario catalán La Vanguardia, donde publica una serie sobre fotógrafos latinoamericanos, agrupados por países.

CMDF - El Centro Municipal de Fotografía, creado en 2002, entre otras actividades, custodia un acervo en permanente crecimiento, actualmente compuesto por aproximadamente 100.000 fotografías históricas que abarcan imágenes del período 1840-1990, y 15.000 fotografías contemporáneas que datan de 1990 hasta el presente. Actualmente unas 8.500 fotografías históricas están a disposición del público. Cuenta con la primera sala de exposición de la ciudad destinada exclusivamente a la fotografía, así como la Fotogalería a cielo abierto en el Parque Rodó, primer espacio al aire libre de exposición permanente y desde 2009, gestiona la Fotogalería del Solís, sala de exposición fotográfica sobre artes escénicas. Para conformar los calendarios de estas

tres salas de exposición realiza anualmente llamados abiertos a residentes en Uruguay y Latinoamérica.

En el sitio web del CMDF se encuentra información sobre la actividad fotográfica en general, sobre el acervo y los proyectos fotográficos de la institución, así como las bases de las diferentes convocatorias.

Desde 2007 el CMDF organiza el encuentro internacional de fotografía Fotograma que tiene lugar cada dos años. Además de participar en realizaciones audiovisuales específicas, el CMDF coproduce f/22. Fotografía en Profundidad, programa televisivo que se emite semanalmente por el canal municipal Tevé Ciudad.

CMDF - Centro Municipal de Fotografía
Lunes a viernes de 10 a 19 hs. Sábados de 9.30 a 14.30 hs.

San José 1360. Teléfono: 5982 1950 1219
<http://CMDF.montevideo.gub.uy>
CMDF@imm.gub.uy

Sofia Dellatorre Borges - Nascida em Ribeirão Preto, SP em 1984, vive e trabalha entre Ibiúna e São Paulo. Bacharel em Artes Plásticas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), além do prêmio Porto Seguro de Fotografia, conquistado em 2009; Sofia também foi contemplada com a Bolsa de incentivo a pesquisa e produção no 47º salão de artes plásticas de Pernambuco. Exposições Individuais: Em 2009 Programa de Exposições CCSP (SP), 47º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco (PE), *Sofia Borges / Fotografias* (RJ), *Sedimentos* (SP), MARP – Museu de Arte de Ribeirão Preto (SP). Em 2008: *Sofia Borges / Fotografias* (SP) Exposições coletivas: Em 2009 Rumos Itaú Cultural (SP), Casa Andrade Muricy (PR), Paço Imperial (RJ), Prêmio Porto Seguro Fotografia (SP), 10º Salão Vitor Meireles (SC). Em 2008: Menos Vinte e Um (SP), Arte

Pará (PA), Galeria Virgílio (SP), Marcelo Amorim e Sofia Borges (SP), 33º SARP - Salão de Arte Contemporânea de Ribeirão Preto (SP), 11º Bienal de Santos (SP), Museu de Arte Contemporânea de Jataí (GO), 36º Salão de Arte Contemporânea Luiz Sacilotto (SP). Em 2007: Programa Nascente, MAC/USP (SP), 39º Salão de Piracicabaca (SP), 8º Salão Elke Hering (SC), Programa Anual de Exposições, MARP – Museu de Arte de Ribeirão Preto (SP), Narrativas, Casa da Cultura (SP). Em 2006: 17ª Mostra de Arte da Juventude, SESC RIBEIRÃO PRETO (SP), Fluxo contínuo (abertura coletiva), Espaço Cultural da Aliança Francesa Brooklin (SP), Rumos Itaú Cultural 2005/2006 (SP). Em 2005: Universidarte XII, Universidade Estácio de Sá (PA). Em 2004: 15ª Mostra de Arte da Juventude, SESC RIBEIRÃO PRETO (SP), Projeto Corpo, MARP – Museu de Arte de Ribeirão Preto (SP).

René González - Nació en Posadas, Argentina, en 1981. Vive y trabaja en Paraguay. Reportero gráfico. Trabajó para el diario La Nación de Asunción, actualmente trabaja para el diario última Hora. Contribuyó con fotografías del Hospital Neuropsiquiátrico para la publicación del libro El amigo de Hortensia, novela de Pedro Servín.

Cláudia Linhares Sanz - Brasileira, nascida em Santiago, Chile. Fotógrafa e pesquisadora na área da Imagem, com ênfase em fotografia, subjetividade e temporalidade. Doutoranda em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, RJ, com estágio no Instituto Max Plank de História da Ciência, em Berlin; mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF; pós-graduada em Fotografia como Instrumento de Pesquisa pela UCAM, RJ. Atualmente, integrante do grupo de pesquisa Imagem, corpo e subjetividade, credenciado no Conselho

Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, e do grupo de pesquisa Imagem e tempo, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ. Como Fotógrafa, trabalhou para principais editoras brasileiras e desenvolve trabalhos autorais.

Christian Lombardi - Nació en Francia el 8 de septiembre de 1971 y reside en Bolivia desde septiembre de 1994. Fue en Francia donde se inició en la fotografía blanco y negro y en el trabajo fotográfico en laboratorio, y es allí que entre los años 1988 y 1994, trabajó como albañil, obrero, chofer, pintor de brocha gorda y sepulturero. En Bolivia, desde 1994, ha trabajado, como fotógrafo de prensa y fotógrafo publicitario para periódicos, libros y revistas; entre otros, trabajó para los periódicos Los Tiempos de Cochabamba, el Bolivian Times, El Mundo de España, Aftenposten de Noruega, etc. Colabora con las agencias France-Presse, Francia, Archivo Latino – Argentina, Associated Press, Agencia EFE, España, Bloomberg News Photos – USA, Redux Pictures, USA y VISUAL Photo Press Agency, Francia.
E-mail: taparanku@yahoo.com.br
Tel: (00591) 720 55382
Skype: chiwanko
Yahoo Messenger: taparanku
MSN: hafdas45@hotmail.com

Javier Medina - Nació en Bell Ville en Argentina, 1967. Vive y trabaja en Paraguay. Abogado, se dedica a la fotografía desde 2000. Trabaja para diversos medios de comunicación. Ganó el segundo y primer lugar del Premio Henri Matisse en 2007 y 2008 respectivamente, así como una Mención especial en el concurso Fotografía del Mercosur 2005 y el Primer premio en el concurso Rescate de la memoria. Expuso individualmente en la Alianza Francesa de

Asunción en 2007, y colectivamente en Dachau, Alemania y La Plata, Argentina.

Jorge Sáenz - Nació en Buenos Aires en 1958. Vive y trabaja en Paraguay. Autor y editor. Es fotoperiodista desde 1985, actualmente corresponsal de la agencia Associated Press en Paraguay. Tiene publicados cuatro libros y dos catálogos. Expuso sus trabajos en Argentina, Paraguay, Brasil, Estados Unidos, España, Italia, Portugal, Suiza, Alemania y Ucrania. Coordina talleres de Ensayo Fotográfico desde el 2000 en Buenos Aires y Asunción. Actualmente es Coordinador General de el ojo salvaje, Mes de la fotografía en Paraguay. Tiene cuatro hijos y un nieto.

Isabel Wschebor Pellegrino - Nació en Caracas 1978 y desde 1987 vive en Montevideo. Es Licenciada en Historia de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UDELAR/ Uruguay) y Maestranda de la misma facultad. Desde el año 2002, integra el equipo del Centro Municipal de Fotografía de Montevideo y desde 2000 participa en diversos proyectos de investigación en las facultades de Humanidades y Ciencias Sociales y en el Archivo General de la Universidad de la República. Ha colaborado en diversas publicaciones sobre historia del Uruguay y de la Universidad y ha participado en diversos proyectos de investigación que tuvieron como resultado la documentación del archivo del CMDF y diversas exposiciones de fotografías históricas y contemporáneas. Desde el año 2006, se ocupa de la descripción de las series y colecciones pertenecientes al CMDF, así como de la documentación del acervo de la institución.

COLABORADORES



