

Laura González Flores

“La mirada del otro otro. La producción fotográfica de grupos minoritarios”

Versión del autor

Publicada en:

Orientes y occidentes. Memoria del XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, Instituto de Investigaciones Estéticas (ISBN 978-070-32-4368-6).

Esta obra se distribuye bajo la licencia de Creative Commons México.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/mx/>

Eres libre de:

- copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra

Bajo las condiciones siguientes:

- **Atribución** — Debes reconocer la autoría de la obra citándola como especifica arriba la autora. Envía una copia de la cita a aireazul@gmail.com
- **No comercial** — No puedes utilizar esta obra para fines comerciales.
- **No Derivadas** — No está permitido que alteres, transformes o generes una obra derivada a partir de esta obra.

La imagen del otro “otro”. La producción fotográfica de grupos sociales minoritarios.

Laura González Flores, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

I. La fotografía como proceso de representación ideológica

En la comunidad de Ausangate, provincia de Quispicanshis, en el Cusco, cuentan una historia insólita. Un turista norteamericano se pasea con su mujer y se detiene delante de donde el campesino Sabino Quispe, su esposa y su pequeña niña están cultivando la papa moraya. El turista saca de su mochila una cámara y comienza a encuadrar, pero se detiene al mirar por el visor de su cámara: de su morral, Sabino ha sacado una cámara y ha disparado rápidamente, antes que él. Atrapado en la imagen de Sabino, el turista desiste de tomar la foto y se retira del lugar.¹

Si la anterior historia nos resulta sorprendente es porque invierte los términos de poder descritos en una buena parte de las teorías que tratan el funcionamiento cultural e ideológico de la fotografía (*i.e.*, Sontag, Tagg, Burgin)². Estas teorías usualmente explican la mirada fotográfica como un proceso de inscripción imaginaria de la realidad social por parte de un sujeto, el fotógrafo, que normalmente pertenece a una clase superior al del retratado: ese “otro”, que acaba siendo un objeto en la representación, generalmente pertenece a una clase social inferior a quien sostiene la cámara.

La teoría crítica, el post-estructuralismo, el feminismo y otras corrientes de pensamiento de la segunda mitad del siglo XX posibilitaron el desmontaje crítico —la deconstrucción— de las estrategias de objetivización simbólica inherentes no al lenguaje fotográfico como lo contenido en la imagen, sino al “dispositivo” constituido por el medio

¹ Taller de Fotografía Social, “La fotografía social en la búsqueda de la identidad nacional. La experiencia de Tafos”, Transcripción de ponencia en el Primer Coloquio Peruano de Fotografía, Lima, 6,-8 noviembre, 1989.

² Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981; John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988; Victor Burgin, ed., *Thinking Photography*, London, Macmillan, 1982.

como práctica discursiva social. Estas teorías sugieren que en la naturaleza del acto fotográfico está implícito su objetivización del retratado, del *otro*, quien queda atrapado en las convenciones de quien mira a través de la cámara. Este argumento fundamenta muchos de los análisis realizados de conjuntos genéricos de imágenes fotográficas, sean éstos la producción femenina o la de una región o nación. En las interpretaciones que hacen Debroise, Mraz y Dorotinsky de la fotografía mexicana, por ejemplo, se vincula a la fotografía pre y postrevolucionaria con el proceso de construcción de un imaginario nacional a partir de la idealización y/o codificación de la figura del indio y el proletario³. A través de una serie de recursos sintácticos derivados de un uso preciso de la tecnología fotográfica, los fotógrafos plasman no la realidad, sino la percepción y el concepto que tienen de ella en un signo-imagen. Esta materialización del signo se hace posible por mediación de la tecnología fotográfica y, también, por efecto de una serie de convenciones y prácticas culturales asociadas con la representación en general y, en específico, con la fotográfica.

Sin embargo, ¿qué pasa cuando es ese otro socialmente inferior quien sostiene la cámara? Al acceder a la representación de sí mismo y de su contexto social, ¿puede ese otro escapar a la codificación del arquetipo social, o repite el esquema aprendido? ¿Es capaz de imaginar una alteridad vinculada a su vivencia propia de la realidad social? O, por la fuerza del dispositivo fotográfico, ¿se encuentra atrapado, como diría Vilem Flusser, en el código del lenguaje fotográfico, inevitablemente ligado a una génesis y una lógica tecnológica?

(imagen – otro01.jpg)

³ Olivier Debroise, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, Conaculta, 1994; John Mraz, "From Positivism to Populism. Towards a History of Photojournalism in Mexico", *Afterimage* (January 1991); Deborah Dorotinsky, *La vida de un archivo. "México Indígena" y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México*, Tesis doctoral, México, UNAM, 2003.

Esta investigación analiza el trabajo fotográfico de sujetos tradicionalmente enajenados del medio y que, por distintas razones, han adquirido una familiaridad y un uso de ésta: comunidades campesinas y mineras en el Perú (Talleres de Fotografía Social de Perú, TAFOS, a los que perteneció Sabino Quispe, el fotógrafo del relato del epígrafe); los “camaristas” tzotziles, tzeltales, choles, tojolabales y mames (Archivo Fotográfico Indígena vinculado al CIESAS Sureste e iniciado originalmente por Carlota Duarte como Proyecto Fotográfico Chiapas); mineros de los Apalaches en Estados Unidos, niños campesinos en Chiapas, y la India (proyectos iniciados por la fotógrafa norteamericana Wendy Ewald); y, finalmente, niños inmigrantes en metrópolis urbanas en Dhaka, en Bangladesh (Proyecto Fuera de Foco del Colectivo Drik, liderado por Shahidul Alam). Si bien hay muchos proyectos con fotografía realizados con minorías de algún tipo (de clase, raza, género o edad), se han escogido éstos por su continuidad temporal real; todos han sido implementados por al menos 8 años, lo cual permite suficiente perspectiva temporal para valorar los resultados.

Todos los grupos beneficiados por estos proyectos tienen como común denominador el pertenecer a clases sociales minoritarias y desprotegidas, con poca o ninguna educación formal y con un nulo acceso previo a cámaras u otro equipo fotográfico. Esto es algo que es de capital importancia para el análisis de sus imágenes, como veremos más adelante. Porque la fotografía, como toda tecnología, responde a los usos, fines y valores de las clases sociales que la usan y controlan. Más allá del código temático y de la significación concreta de cada imagen, el imaginario fotográfico se vincula con la producción y reproducción de la ideología dominante de esas clases sociales con dominio de la tecnología: el régimen de poder es también un régimen de sentido. Por ello, para poder comprender las imágenes producidas por grupos marginales como los antes mencionados,

han de considerarse las razones por las cuales estos sujetos tuvieron, como situación excepcional, acceso a la tecnología. ([imagen – otro02.jpg](#))

La relación entre tecnología y representación no es banal: sólo puede autorrepresentarse socialmente, como sujeto activo, quien domina la tecnología. Quien por razones sociales y/o económicas está alienado de ésta sólo puede optar a quedar como objeto receptor de los esquemas simbólicos de la parte dominante. Al ser incapaz de acceder a la tecnología, también lo es de construir una representación con base a un sentido y unos valores propios: es un objeto y no un sujeto social. Por ello nos asombra la historia de Sabino Quispe, quien pilla por sorpresa al ingenuo turista que pretende llevarse su imagen como si fuera un souvenir más de su viaje. Abandona su rol tradicional de objeto pasivo para volverse un sujeto representante.

Evidentemente, la objetivización de lo representado es inherente al medio fotográfico y, sobre todo, a su función documental. En tanto sistema discursivo o *dispositivo*, la fotografía documental se asocia con la ideología de las ciencias sociales que surgieron en el siglo XIX (antropología, etnología, psicología, etc.) formando parte de sus procedimientos metodológicos, regulatorios y disciplinarios. Como parte de tales disciplinas, la fotografía desarrolla formas documentales con una fuerte orientación científica como la “fotografía de tipos”, herramienta imprescindible de la antropometría y el “retrato de estereotipos” que, sirviéndose del formato de las tarjetas de visita, hacía un estudio tipológico-cultural de clases, oficios y etnias.⁴ Otra de las formas documentales de la fotografía del siglo XIX más significativas a nivel social fue la fotografía de prisiones que formó una parte fundamental del programa de sistematización de registros criminales implementado por Alphonse Bertillon en la década de los ochenta y que, como sostiene

⁴ Elizabeth Edwards, “The image as Anthropological Document. Photographic “Types”: The Pursuit of Method”, *Visual Anthropology*, Vol. 3, 1990, p. 237 – 242.

John Tagg, fue una de las nuevas técnicas de vigilancia y registro que fomentaron cambios sin precedentes en la administración del cuerpo social.⁵

En el siglo XX, la fotografía consolida su retórica deontológica documental fundamentándola tanto en la aparente neutralidad y objetividad derivada de su carácter tecnológico como en la consecuente cualidad denotativa de sus imágenes. Comienza a utilizarse el adjetivo “documental”, propuesto por el cineasta John Grierson en 1926, como un término para nombrar formaciones discursivas —no exclusiva ni necesariamente fotográficas— derivadas de una retórica de inmediatez y verdad. La supuesta transparencia del medio se asocia a la “transparencia” social: basando su estrategia en una utilización canónica de metodologías y puntos de vista clásicos de la observación científica, la fotografía documental promueve formas de registro cuasi-tipológico que comienzan a identificarse, a partir de los años 30, con la “antropología visual”. En su libro bajo ese nombre, *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*, John Collier Jr. alaba la certidumbre derivada del uso de la tecnología fotográfica y de una metodología científica: “La confiabilidad en la operación repetitiva de la cámara permite observaciones comparativas de un hecho tantas veces como lo requiera la investigación. Este apoyo mecánico de observación de campo amplía las posibilidades del análisis crítico ya que el registro de la cámara contribuye a tener control en la información visual”.⁶

Collier colaboró en uno de los programas de registro social más relevantes, la FSA (*Farm Security Administration*) que, como otros muchos en el siglo XX, se implementaron en épocas de crisis económica, política o cultural como efectivas estrategias de negociación simbólica. Promovido por el gobierno estadounidense en 1937 como la “Sección Histórica – Fotográfica” de la Administración de Reubicación Social (*Resettlement*

⁵ Tagg, *op.cit.*, p.5.

⁶John Collier Jr., *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*, New York, Reinhart and Winston, 1986, pp. 9 - 10

Administration), el FSA tenía como objetivo principal proveer imágenes que documentaran —y publicitaran— los esfuerzos del gobierno en la reubicación laboral y habitacional de la población campesina afectada por la crisis de 1929. Aunque el programa se conoce actualmente por las imágenes clásicas de fotógrafos como Dorotea Lange, Arthur Rothstein y Walker Evans, entre otros, su orientación principal era la de una documentación desprovista de estilo o intención personal. La doctrina de la documentación de aquella época podría resumirse con la cita de Francis Bacon que Lange tenía pegada a la puerta de su cuarto oscuro: “La contemplación de las cosas como son, sin substitución o impostura, sin error o confusión es, en sí misma, una cosa más noble que toda una cosecha de invención”.⁷

La autoridad de la fotografía documental se hace desprender, pues, de una doble negación: en primer lugar, de la existencia de un fotógrafo y, en segundo, de la codificación lingüística del medio. Así, todavía en los años sesenta, en las teorías más conocidas en los años sobre la naturaleza ontológica del medio como las de André Bazin o Roland Barthes, se atribuía a la fotografía una neutralidad semiótica. Mientras Bazin relacionaba la esencia del medio con la ausencia de la mano del hombre,⁸ Barthes la explicaba como un “mensaje sin código”, un análogo referencial a la realidad material.⁹ Con la objetividad de los aparatos científicos y sin la mediación de un código o autor, la fotografía se proclama como la forma documental perfecta (ver lámina 1).

La anterior justificación de la neutralidad documental de la fotografía sólo es posible porque se hace desde una explicación ontológica que reduce al medio a su tecnología y que excluye la consideración de su función comunicativa y social. Al

⁷ Mary Warner Marien, *Photography. A Cultural History*, N.Y., Abrams, 2002, p. 285.

⁸ André Bazin, “The Ontology of the Photographic Image” en Alan Trachtenberg, ed., *Classic Essays in Photography*, New Haven, Leete’s Island Books, 1980, p. 237 – 241.

⁹ Roland Barthes, “El mensaje fotográfico” (1961) en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 15.

enfrentarse a la complejidad semiótica de la fotografía, el mismo Barthes hubo de considerar tanto la existencia de un autor como de diversas intenciones expresivas que generan en la imagen distintos niveles de “sentido”: el sentido *obvio* se asocia a la intención denotativa de los usos culturales y paradigmáticos del lenguaje fotográfico (“aquello que tiene que ver con ‘la verdad’”), mientras que el sentido *obtusos* se vincula a las connotaciones expresivas y/o estéticas de la imagen, que escapan a la legibilidad social de la imagen y se refugian en la percepción personal.¹⁰

Los razonamientos anteriores permitirán entender cómo a través de argumentos opuestos a los de la documentación, se ha sustentado habitualmente la artisticidad de la fotografía: subrayando el rol del autor y de la imagen como creación, y disminuyendo la importancia y objetividad del componente tecnológico (ver lámina 2).

El análisis semiótico del tipo de imágenes antropológicas señalado antes revela manejos de lo social lejanos a la neutralidad ideológica y, en cambio, próximos a las intenciones subjetivas de la fotografía artística o de autor: existe una tendencia de mistificar a las clases sociales minoritarias, sacando sus acciones de contexto; a idealizarlas, asociándolas a la figura del “buen salvaje”; a vincularlas con la naturaleza vegetal o animal; a vestir las de un silencio y una paciencia eternas e intemporales; a volverlas protagonistas de hechos épicos; a asociarlas con las figuras históricas y heroicas; a mostrarlas estóicas o trágicas, víctimas de un sufrimiento humano legendario. Aunque el anterior tipo de imágenes “cargadas” de sentido por el fotógrafo (*i.e.* las fotografías de Flor Garduño de *Bestiario* o *Testigos del tiempo*) se asocia a la fotografía documental en razón de su sintaxis formal, su intención comunicativa y expresiva las vuelve más cercanas a la fotografía artística. El tipo de manejo subjetivo que el fotógrafo hace del tema está ya implícito en el

¹⁰ Barthes, “El tercer sentido” (1979) en *op. cit.*, pp. 49 – 65.

universo de prácticas simbólicas en que está inmersa su labor. Su percepción y concepción del tema surge de ese tropo ideológico.

Por otro lado, el hecho de que se implique a otro ser humano como parte fundamental del tema retratado vuelve más complejo el acto fotográfico. En estas imágenes la carga semiótica no recae exclusivamente en la intención del fotógrafo, sino también en la del segundo implicado en el acto fotográfico, el sujeto retratado. En estas imágenes no se establece la relación convencional entre un sujeto y un objeto, sino entre dos sujetos con mayor o menor injerencia en la imagen. El encuentro es, pues, intersubjetivo: ante el hecho de ser retratada, la persona fotografiada puede responder con una reacción subjetiva que quedará inscrita semánticamente en la imagen. La mayor parte de las teorías de la fotografía de corte materialista, como las de John Tagg o Victor Burgin subrayan el poder implícito que en el acto fotográfico tiene el fotógrafo quien, mediante el dispositivo fotográfico, *objetiviza* al retratado¹¹; sin embargo, pocas teorías toman en cuenta la posibilidad de un rol semántico activo por parte de lo retratado que, en este caso, es *otro* sujeto.¹² A este respecto, conviene recordar un ejemplo citado por Oliver Debroise en relación con la fragilidad semántica que tiene el acto fotográfico por la actividad posible del retratado. Trata de las quejas de Joaquín Díaz González, fotógrafo de prisiones de mediados de los años setenta del siglo XIX, extendidas al Ayuntamiento de México con relación a la dificultad de su registro regulatorio: "...esta clase de retratos son muy trabajosos, porque como los reos han conocido la importancia del retrato, ponen todos los medios posibles (que son muchos), para que no se parezcan, circunstancia que hace más difícil el buen

¹¹ Victor Burgin, *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, New Jersey, Humanities Press International, 1986; John Tagg, *Ibid.*

¹² A este respecto ha de recordarse la significativa aportación a la teoría fotográfica por parte de la teoría feminista, que insistió en la posibilidad de un rol activo por parte de aquellos sujetos a los que tradicionalmente se asignó un papel de objetos de la representación. Cfr. Roszika Parker and Griselda Pollock, eds., *Framing Feminism. Art and the Women's Art Movement 1970 – 1985*, London, Pandora, 1987; Gisela Ecker, ed., *Feminist Aesthetics*, Boston, Beacon Press, 1986; Arlene Raven, Cassandra Langer, and Joanna Frueh, *Feminist Art Criticism. An Anthology*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1988.

resultado...”.¹³ Hilario Olaguíbel, otro de los fotógrafos que hiciera este tipo de labor, asienta también la voluntad de los presos de desfigurarse, cuestión que desaparecería con la aplicación de la vistas de perfil y de frente: “El fundamento de esta modificación consiste en procurar que sea ineficaz el propósito de algunos reos que se desfiguran el rostro afectando cicatrices que desaparecen pasado el acto de retratarlos”.¹⁴ Estos argumentos ponen en evidencia que, si bien el propósito de la fotografía aplicada al registro penitenciario era la obtención de un documento objetivo o neutro, tal intención podía trastornarse por la acción voluntaria del fotografiado.

Mientras que la injerencia del fotógrafo (con su intención comunicativa) y la del retratado (con su respuesta al acto fotográfico) son cuestiones relativamente evidentes y explícitas en la imagen, la intervención de la tecnología fotográfica pasa generalmente desapercibida.¹⁵ Como sostiene Vilem Flusser, “la cámara es una caja negra que aparentemente no existe en el proceso de información, imaginación y simbolización” de la imagen.¹⁶ “La libertad misma del fotógrafo,” continúa Flusser, “está programada: está restringida por las categorías de la cámara. La libertad del fotógrafo se inscribe en escoger un objeto que esté en armonía con el programa de la cámara”.¹⁷ El sentido de cualquier imagen, incluso aquellas que muestren una intención documental patente, está limitado por lo que la tecnología fotográfica dice por sí misma. Cualquier interpretación semiótica de imagen habrá de considerar a la objetividad inherente y aparente de la fotografía como un

¹³ Archivo histórico de la Ciudad de México/Archivo del Ayuntamiento. Legajo 897, exp. 22, 8 de septiembre de 1876 cit. por Debroise, *Ibid.*, p. 42.

¹⁴ Archivo histórico de la Ciudad de México/Archivo del Ayuntamiento. Legajo 897, exp. sin número, 24 de mayo de 1887, *Ibid.* p. 43.

¹⁵ Esta falta de consideración de la tecnología fotográfica como un factor de significación en sí mismo es evidente en las principales teorías de la fotografía hasta los años ochenta (Barthes, Bazin) en que se retoman las ideas de Walter Benjamin de los años treinta para proponer teorías de corte materialista (Flusser, Burgin) o semiótico (Dubois, Schaeffer), que sí abordan el rol semiótico de la tecnología fotográfica implícito en ésta.

¹⁶ Vilem Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas, Sigma, 1990, p. 19.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 34 – 35.

factor significativo derivado de su tecnología, independientemente de otros rasgos formales asociados a ésta (*i.e.*, formato, ángulo de visión, etc.).

El significado de la imagen, sin embargo, no se reduce a la injerencia implícita o explícita del fotógrafo, del retratado o de la tecnología fotográfica, ni en lo que puede quedar impreso en un papel: el sentido de la imagen también se ve afectado por sus condiciones de difusión, a través de los medios de comunicación masiva o de circulación artística, que fungirán como un nuevo filtro para un tercer sujeto, el espectador, quien hará una lectura o interpretación de la imagen desde su propio contexto ideológico. Éste puede o no coincidir con el del fotógrafo y el retratado o puede constituir un tercer paradigma idiosincrático en el que la imagen se inscriba. El sentido de la imagen, pues, no se encuentra en ésta, sino en toda una trama de relaciones que se articulan en torno a ella conformando un “campo de sentido” (ver lámina 3).

Interpretar la imagen fotográfica implica considerar el carácter de cada uno de los elementos constituyentes del campo de sentido, abordar la trama de relaciones que establecen entre ellos y observar su continuidad o discontinuidad ideológica. En un esquema bastante habitual en que el fotógrafo pertenece a un contexto ideológico dominante o superior al del retratado, éste normalmente no tiene mucha posibilidad de injerencia en el mensaje y, mucho menos, en la circulación de la imagen. El medio de difusión puede cambiar o incluso invertir el sentido original de la imagen. Por todas estas razones, el que los grupos minoritarios accedan a la práctica fotográfica no necesariamente implica que logren tener una voz y/o que ganen con ésta representatividad social y económica. Todo depende de cómo y por qué se implemente cada proyecto y de cómo se inserten las imágenes producidas por estos grupos en los modos establecidos de circulación y recepción de la fotografía. Como quedará claro en la descripción de cada uno de los proyectos analizados a continuación, el mero cambio de sujeto productor no garantiza un

cambio en el sentido de las imágenes, ni en los pilares axiológicos y teleológicos del medio. Todo depende del grado de intervención de un mismo tipo de sujeto (y, por lo tanto, de un mismo contexto ideológico) en todos los factores del campo de sentido. Muchas veces, por ejemplo, el nuevo sujeto productor estará tan identificado con el dispositivo fotográfico que simplemente se verá impotente de cambiar su orientación o sentido.¹⁸ A este respecto, debe reconocerse que fotografía opera como la industria cultural, con una lógica de asimilación de las propuestas críticas y antagonistas: una vez que se integran éstas a los modos convencionales de operación mejora su difusión masiva, pero se deteriora su sentido original. El mayor peligro de la fotografía radica en su carácter tecnológico, que comporta el peligro de la estetización, banalización y politización de las propuestas simbólicas a partir de su reproductibilidad y difusión masiva.¹⁹

Ninguno de los grupos minoritarios que analizaré ganó acceso a la tecnología fotográfica por interés o voluntad propia. Los promotores de estos proyectos —Thomas Müller, Carlota Duarte, Wendy Ewald y Shahidul Alam— son todos fotógrafos y/o profesionales de clases medias o altas que han buscado expandir la práctica fotográfica a ámbitos sociales diferentes al suyo propio, inclusive en el extranjero. Todos los proyectos partieron de iniciativas de tipo humanitario patrocinadas por organizaciones no gubernamentales, fundaciones o instituciones culturales sin fines de lucro. A pesar de su carácter bien intencionado, este tipo de iniciativas comportan el peligro de un menor o mayor grado de intromisión o paternalismo por parte de quien lidera el proyecto o por quien lo controla financieramente. Como se verá más adelante, en muy pocos casos se ha aborda abiertamente y desde el mismo planteamiento del proyecto, la cuestión fundamental

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *cfr.* Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos*, Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1973; Theodor Adorno, *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*, New York: Routledge, 1991.

de la desigualdad económica o de clase. Lo que se propone generalmente en esos raros casos es una progresiva cesión de los derechos, el control y la responsabilidad del proyecto a los fotógrafos participantes después de un cierto tiempo de avance del proyecto.

Por su posible injerencia en la orientación formal o temática de las imágenes, es importante analizar el rol de patrocinador o iniciador del proyecto como un importante factor de construcción de sentido de este tipo de producción fotográfica. ¿Es el patrocinador el iniciador conceptual del proyecto o sólo el que lo financia? ¿Limita su rol al del fomento financiero o administrativo o participa en alguna de las funciones de programación, elección, edición y difusión del trabajo? ¿Qué tipo de interés tiene el patrocinador en el proyecto?, etcétera. Como se podrá constatar en las páginas siguientes, estas preguntas no sólo son claves para entender el sentido de las imágenes realizadas por estos grupos, sino para comprender porqué éstas llegan hasta nosotros rompiendo los patrones convencionales de producción y difusión de comunicación visual.

Con respecto al análisis que se emprenderá, cabe aclarar que éste no puede ni pretende abordar un examen exhaustivo de los archivos de imágenes producidos por estos grupos, básicamente por razones de acceso y comunicación con tales archivos. Las imágenes analizadas son una parte mínima del total del archivo, entre 20 y 50 imágenes en cada caso. Por lo tanto, se reconocen, de entrada, los límites de esta investigación: más que un estudio comprensivo y cuantitativo del trabajo en cuestión, lo que aquí se expone es una interpretación de los datos más accesibles de cada proyecto, es decir, de aquello que se ha promovido o difundido con más énfasis o intensidad por parte de los organizadores del proyecto y/o los fotógrafos. El análisis de este grupo de imágenes no es despreciable ya que, en sí, constituye una selección significativa realizada de acuerdo a los fines comunicativos, políticos y/o estéticos del proyecto. Del resultado de la investigación se obtendrán consideraciones generales que si bien tendrán la limitación de parecer

generalizaciones abstractas con respecto a un material muy heterogéneo, pueden aportar líneas alternas de crítica y evaluación de este tipo de proyectos.

II. Tafos, una experiencia de fotografía comunitaria

El Taller se asume no sólo como un lugar de aprendizaje técnico sino principalmente como un espacio de análisis, debate y discernimiento colectivo, de donde el fotógrafo se nutre de algo mucho más importante que una buena técnica: ideas, objetivos, proyectos.
TAFOS²⁰

...

Los Talleres de Fotografía Social, mejor conocidos por las siglas TAFOS, se iniciaron en 1986 por iniciativa de Thomas Müller, un fotógrafo alemán afincado en la comunidad de Kero, en el Cusco, quien decidió proponer un proyecto fotográfico a la organización campesina local conjuntamente con la parroquia del lugar. La idea surgió de un evento azaroso. Un día, un campesino indígena que era su vecino le pidió prestada una cámara; quería registrar su participación en la asamblea comunal. Unos días después, el campesino regresó para devolver la cámara con unos resultados increíbles. Las imágenes reflejaban el intenso nivel de comunicación de los integrantes de su comunidad. Y no sólo eso: de las ampliaciones de las imágenes que colgaron en la escuela local, surgieron nuevas iniciativas de cambios en la localidad. De ahí surgió la idea de organizar talleres para fotógrafos de comunidades indígenas que pudieran representar su comunidad desde dentro.²¹

²⁰ Taller de Fotografía Social, *Ibid.*

²¹ Susana Pastor, "TAFOS, una experiencia de fotografía comunitaria", *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía, México 1966*, México, Conaculta / Centro de la Imagen, 2000, p. 129.

Con apoyo del Comité de Derechos Humanos del Distrito Ocongate se organizó un primer taller de fotografía para ocho dirigentes de diferentes comunidades campesinas. Pronto se integraron a TAFOS otros fotógrafos profesionales, sociólogos e investigadores, se extendió la idea de los talleres a otras comunidades, y durante esa primera fase de 1986 a 1996, se realizaron talleres en 30 comunidades distintas en Cusco, Lima, Puno Junín, Callao, Ica, Apurímac, San Martín y Piura. Durante ese periodo participaron en TAFOS 250 fotógrafos populares —campesinos, mineros y pobladores urbanos— provenientes de 60 organizaciones del centro y sur del Perú. En diez años de trabajo se tomaron casi cuatro mil rollos, unas 120,000 imágenes.²²

Las imágenes del archivo de TAFOS dan cuenta de la vida de las comunidades implicadas en un periodo de intensa crisis económica y política del país, dividido entre las aciagas políticas económicas del gobierno populista de Alan García (que llegó al poder con una inflación de 87.7% en 1985 y lo dejó con una de 7,649% en 1990) y las acciones terroristas del grupo armado Sendero Luminoso. Muchas de las organizaciones populares que intentaban defender propuestas alternativas de reorganización social y que participaron en TAFOS eran atacadas simultáneamente por el ejército peruano, en razón de su orientación comunal y de izquierda, y por Sendero Luminoso, que pretendía una integración forzada de estas organizaciones a sus líneas a través de chantaje terrorista. Por ello, más que organizaciones, se llamaban a sí mismas “unidades de supervivencia”.

El objetivo de TAFOS era abrir el espacio necesario para la comunicación interna de la población civil reunida en estas organizaciones por razones de supervivencia política, económica y social. Más allá de su eventual valor formal y estético, las imágenes del archivo constituyen un valioso documento de la vida en Perú en aquellos años. De más de 100,000 negativos llenos de errores y actos fallidos, los organizadores han elegido cerca de

²² *Ibid.*, p. 130.

3,000 imágenes “impecables, muestra del ojo popular, que merecerían un detallado y metódico estudio. [...] (son) como un gran álbum de familia pero en el plano nacional; donde están contenidos el dolor, la alegría, la rabia, la ingenuidad, la crueldad, la pasión, la imagen del peruano y la peruana...”.²³

Dado que los talleres se organizaron en contextos culturales donde las formas de conceptualización eran radicalmente diferentes que las occidentales, se decidió que los fotógrafos populares utilizaran cámaras automáticas de focal angular fija. Con el mínimo de recursos técnicos de éstas, los fotógrafos podían lograr un mensaje sobre el cual tenían muchísimo conocimiento (al revés de los fotógrafos profesionales, que con un mínimo de información sobre el tema, logran un efecto máximo a partir de la tecnología fotográfica). Por esta razón, el impacto de las imágenes de TAFOS no radica en su conceptualización formal, sino en un registro preciso y puntual de situaciones y eventos comunitarios poco accesibles o comprensibles a un observador externo. El valor comunicacional de la mayor parte de las imágenes surge de la continuidad de la trama ideológica-simbólica tejida entre el fotógrafo, el medio y lo retratado, enfatizada después por un uso deliberado de los medios de comunicación y difusión locales. Como es evidente, las imágenes de TAFOS están dirigidas en primer lugar a un espectador local y, en un segundo plano, a un posible espectador lejano, accesible a través de otros canales de distribución (mediáticos o comunicativos) nacionales o internacionales.

La elección oportuna de la focal angular propicia el carácter *inclusivo* de las imágenes: es como si a través de la visión abierta el gran angular se quisiera hacer una analogía con la amplitud de miras deseada por los usuarios. Una de las cuestiones que destaca del archivo es cómo, en una gran parte de las imágenes, el fotógrafo está intentando integrar todos los elementos humanos o espaciales en el encuadre de la cámara. Si bien esto

²³ *Idem.*

resulta en una disminución del tamaño relativo de los retratados, este efecto se compensa por el aumento en la capacidad representativa de la imagen: mientras en una fotografía se incluye a prácticamente todos los participantes en una reunión comunitaria (“Predicadora”, 1991), en otra se describe un juicio popular en el que la comunidad entera rodea al inculpado (“Castigando al abusivo”, 1994). En otras dos imágenes (“Ladera” y “Rumbo a la faena”) el ángulo de visión abierto sirve para describir el movimiento de un gran número de personas de la comunidad en el paisaje imponente. Mientras que en el caso de las primeras dos imágenes se utiliza un punto de vista picado para acentuar el círculo formado por el grupo, en las últimas fotos se utiliza el contrapicado para sugerir la magnitud tectónica del entorno montañoso que rodea a las personas.

El mecanismo automático de la cámara facilita un registro fotográfico no sólo instantáneo sino instintivo, impulsivo y emocional, como describe Sabino Quispe, el fotógrafo de la historia:

“...La fotografía por ella misma está diciendo lo que tiene que decir. Ella misma muestra los problemas, ella muestra la organización. La fotografía muestra nuestra comunidad... Por eso, nosotros somos fotógrafos. No sólo porque queremos, sino porque hay necesidad, inclusive las fotos de recuerdo...Vienen tiempos difíciles donde es necesario aclarar muchas cosas, donde es necesario avisar muchas cosas...”²⁴

La tensión entre las organizaciones populares y el entorno social más extendido no sólo está implícito la temática elegida, sino en la composición formal de algunas imágenes. Mientras que las fotografías tomadas al interior de la comunidad reflejan la vida cotidiana de ésta, a través de una sintaxis relativamente armónica, las imágenes de marchas o demostraciones de las organizaciones en espacios urbanos abiertos reflejan una inversión semiótica interesante a través del horizonte caído: éste simboliza el entorno amenazante

²⁴ *Ibid.*, p. 129.

(externo a la comunidad) mientras que el personaje, identificado con la comunidad, conserva una estabilidad vertical (“Familia del minero”, “Detenido” y “Herido”).

La caracterización étnica de los sujetos retratados tiene poco que ver con una identidad construida por nacionalidad o mercado aunque, naturalmente, las personas se representan tal y cómo visten, viven o trabajan en su vida cotidiana. Incluso las celebraciones están retratadas en las fotos como parte integral de esa cotidianidad y no como una festividad folclórica y mágica (como en las imágenes que hizo Flor de esos mismos lugares para *Testigos del tiempo*): dos niñas posan vestidas de primera comunión en una enorme llanura detrás de la cual se funden el pueblo y la montaña en el horizonte (“Primera comunión”). Entre la foto familiar y el paisaje, esta imagen rompe con los estereotipos formales para este tipo de fotografías: la distancia de las retratadas con respecto al fotógrafo y al fondo resalta la calidad liminal del rito de pasaje a realizarse en ese día.

La fuerza visual de muchas de las fotografías tiene que ver con la vitalidad intrínseca de los eventos fotografiados, cruciales para las personas o para la comunidad y, también, con formas de conocimiento colectivo asentado en ritos, mitologías y costumbres que, a diferencia de los conceptos, se asientan naturalmente en imágenes. Regularmente, los personajes no posan sino que se representan activos, con sus animales, descansando o realizando trabajos o acciones habituales. Destacan aquellas relacionadas con la supervivencia alimentaria, la educación y los tránsitos de pasaje. La naturaleza se representa como un contexto vital y no como un fondo inanimado: como en la foto de la primera comunión, en otras imágenes de TAFOS el paisaje natural encarna un factor más de la vida cotidiana, que la marca con su naturaleza tectónica, su aridez o magnitud. A diferencia de muchas fotografías de reportaje en que se asocia o integra al hombre campesino o indígena con la naturaleza, las representaciones de los fotógrafos populares

ponen en relieve la tensión entre ésta y el hombre. En “Mi piedra y yo”, por ejemplo, un hombre se yergue sobre una enorme roca en una puerto de montaña con fondo de volcanes nevados. La imagen transmite la sensación de victoria del pequeño hombre sobre un entorno natural extremadamente difícil.

Ciertamente, como afirman los organizadores de TAFOS, las imágenes del archivo no necesariamente son comprensibles desde fuera porque están hechas desde una perspectiva y un imaginario local. Lo importante, dicen, es que éstas imágenes posibilitan “vaciar” la percepción de un mundo real radicalmente diferente del de la “cultura de silencio” construida desde otras perspectivas culturales por turistas, periodistas, sociólogos, antropólogos y comunicadores.²⁵ Ponen en relieve la diferencia efectiva entre los mensajes trascendentes para la comunidad y aquellos que puede entender un espectador foráneo, que requerirá una buena dosis de información sobre la historia y la situación económica del Perú en esos años para captar más allá de lo visualmente reconocible. Esta insistencia en la creación de mensajes de “vuelta hacia nosotros mismos” fue una bandera de TAFOS, que definió su objetivo como el de recuperar “mensajes locales, sectoriales que puedan producir ‘unidades de codificación’, lenguajes, que correspondan con unidades sociales reales, para desde ahí pensar en los medios adecuados para un diálogo nacional.”²⁶

Si bien es evidente que la calidad de las imágenes de TAFOS no es homogénea y que hay algunas que destacan por sobre las demás (*i.e.* aquellas de Sabino y Eusebio Quispe, Angel Tapuchinama o Fátima López) hubo en los talleres una clara defensa de la orientación comunitaria del trabajo: de la misma manera que quien lleva la cámara (y toma la foto) es un individuo, el verdadero sujeto del trabajo no es el fotógrafo, sino el taller

²⁵ Taller de Fotografía Social, *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

mismo: el fotógrafo es lo que es por la organización.²⁷ Al respecto, el fotógrafo Justiniano Huaca asevera lo siguiente: “Si nosotros no cumplimos con la tarea que nos ha encomendado la comunidad, la comunidad nos cambia y pone a otro fotógrafo en el taller”.²⁸

El trabajo de la primera fase de TAFOS de 1986 a 1996 se publicó en periódicos y revistas y se organizaron cerca de 600 exposiciones en lugares diferentes, desde salas comunales hasta grandes galerías en el extranjero, como la Photographers Gallery en Londres.²⁹ Hasta este momento, se ha mantenido la idea de la autoría comunitaria para las fotos de los talleres. En la reciente exposición *Mapas abiertos. Fotografía Latinoamericana 1991-2002*, organizada por el curador español Alejandro Castellote y exhibida recientemente en Casa de América en Madrid, se incluye en la lista de autores, el nombre Taller TAFOS, Perú.

Ante el cambio de los noventa y la crisis económica producida por el gobierno neoliberal de Fujimori, se perdió la base social de TAFOS y la necesidad de organizar talleres y, en cambio, se suscitó la necesidad de gestionar y difundir el archivo de manera profesional a través de la prensa escrita e internet y en una escala nacional e internacional. En esta segunda fase del trabajo TAFOS intentó seguir construyendo una conciencia ciudadana enlazando a la población y los medios masivos con sus imágenes. Imposibilitados de realizar un cambio eficaz hacia la gestión profesional y mediática del archivo, los fundadores de TAFOS disolvieron el proyecto en 1997 y cedieron la custodia de las imágenes al Departamento de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Lima.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Pastor, *op. cit.*, p. 129.

²⁹ Pastor, *Ibid.*

III. Archivo Fotográfico Indígena

*Para mí tomar fotos es para tener inteligencia y conocer
la cultura
Voz anónima, AFI³⁰*

El Archivo Fotográfico Indígena se crea en 1995 en San Cristóbal Las Casas a partir de la colaboración de Gabriela Vargas Cetina, investigadora del CIESAS Sureste, y de Carlota Duarte, cabeza del Proyecto Fotográfico Chiapas, un proyecto educativo para pueblos indígenas que había operado en los altos de Chiapas desde 1992. De ese proyecto original, que cumplió con el objetivo de familiarizar a los indígenas con los procesos fotográficos básicos, surgió el Archivo, que reúne los trabajos de los fotógrafo indígenas en una colección viva difundida a través de libros, exposiciones e internet. El Archivo, igual que el de TAFOS, documenta la vida comunitaria de cinco diferentes etnias de la localidad (tzotziles, tzeltales, tojolabales, mames y chontales). Los “camaristas”, un grupo de cerca de 200 hombres y mujeres de diversas edades y lenguas, han colaborado con los fotógrafos residentes del Archivo para dejar un registro tan elocuente como subjetivo de la vida cotidiana urbana y rural de Chiapas.³¹

Como defiende Carlota Duarte, el objetivo del Archivo es el de estimular el uso de la fotografía para los propios fines de las comunidades. Por ello, el AFI no orienta a los fotógrafos en cuestiones expresivas o artísticas y conscientemente deja libre la elección de los temas y títulos de las imágenes. En consecuencia, las imágenes son muy variadas en temática, intención y calidad. Si bien las imágenes tienen una fuertes raíces comunitarias, el enfoque de las imágenes se asocia a la autoexpresión individual, por lo cual encontramos

³⁰ Cita anónima en Carlota Duarte *Camaristas: fotógrafos mayas de Chiapas*, México: CIESAS, 1998, p. 106.

³¹ *Cfr.* Carlota Duarte, *Ibid.*; Archivo Fotográfico Indígena, [<http://chiapasphoto.org/introsp.html>], noviembre 2003.

una gran cantidad de retratos, paisajes y escenas de la vida cotidiana. Como en las familias de clase media, los fotógrafos indígenas privilegian el uso del medio para la documentación familiar pero, a diferencia de los retratos hechos por fotógrafos ajenos al contexto, el registro es fluido e informal, y el retratado muestra una gran empatía con el fotógrafo, familiar o conocido suyo, como sucede en las fotos “Mi tía está parada sobre una roca” y “Mi hijo se llama Juan Carlos”. Así, los gestos y las poses de los retratos del AFI se asimilan a la tradición familiar vernácula de la fotografía, mas no a la “antropología visual”. Podríamos afirmar que la relación que se establece entre el fotógrafo y el retratado es inclusiva y no, como en la fotografía antropológica, exclusiva y de control.

Como en Tafos, las imágenes del AFI se centran en el registro de cuestiones aparentemente banales de la vida cotidiana que, por el hecho de ser fotografiadas, son transformadas en temas fundamentales a la experiencia indígena. El dar cuenta de lo personal es central al proyecto de los fotógrafos populares, que documentan a la vez práctica y simbólicamente, cada cosa: su casa (“La casa de los indígenas choles”), sus animales (“El puerco se encuentra amarrado, comiendo en el zacatal”), su comida (“Preparando el desayuno”), su trabajo (“Mujer tojolabal bordando”), su entorno (“El pueblo de Tenejapa”), su familia (“Mi hermana está trenzando el cabello de su hija”) y sus modos tradicionales de subsistencia (“El elote de la milpa es muy precioso”). De la simplicidad de medios (cámaras de focal fija gran angular), de encuadres (generalmente, planos generales) y de puntos de vista (frontal y picado) surge el potencial de sentido de cada animal, cada herramienta, cada accidente del terreno. Mientras que en las fotografías de TAFOS podríamos observar un claro tinte político, lo que subyace a las imágenes del Archivo es su reserva simbólica: un “Traje de hombre” gastado y usado sirve como indicio metonímico y gentilicio del hombre de esa localidad, “Un martillo”, como metáfora del trabajo manual. Si hay una motivación de las etnias mayas de esta zona para tomar

fotografías (como lo es escribir textos y representar obras de teatro en su lengua materna) ésta es la de “tener inteligencia”, como describe el autor indígena de la cita del epígrafe. Tener inteligencia es, para estos pueblos, vencer la ignorancia y el olvido progresivo de su propia cultura, y reapropiarse de ella a través del aprendizaje de la lengua y la reactivación de las costumbres milenarias. Para ello, no dudan en adoptar las nuevas tecnologías audiovisuales, como el radio, el video, la televisión y la fotografía. En el uso de ésta última han tenido que vencer el miedo al medio que les metieron los sacerdotes, quienes les dijeron que la cámara les robaría el alma. Vencido el miedo, los fotógrafos del Archivo utilizan fluidamente la cámara haciendo gala de un orgullo por su rol como fotógrafos, como expone Maruch Sántiz Gómez:

Es muy importante que tomen fotos los indígenas de nuestras propias culturas, para que vayan así conociendo a los otros indígenas de México y de otros países. De esta forma seguiremos preservando y manifestando nuestras culturas tradicionales y difundirlas, para que las futuras generaciones puedan aprender y recordar. Aquí en el Archivo Fotográfico Indígena tenemos el placer de realizar este trabajo.³²

La mirada de los fotógrafos del Archivo es generalmente la de alguien acostumbrado a dominar grandes extensiones con la mirada; el gran angular se utiliza para representar el contexto vital, siempre en plano general muy abierto. En consecuencia, las imágenes de paisaje adquieren una gran fuerza derivada de su armonía compositiva: “Nubes”, “Una milpa en Chaná, municipio de Tenejapa”. Las fotografías de espacios o celebraciones comunitarias en los que también se emplean encuadres generales y abiertos aparecen, en cambio, con una composición más libre y desestructurada, como si los elementos visuales hubiesen quedado ahí por accidente. En “Las dos mujeres horneando pan”, por ejemplo, una de las dos mujeres retratadas, la que sostiene una charola de pan que va a introducir a un horno, aparece en primer plano, pero sin cabeza. En otro ejemplo, una de las fotos de la “Fiesta de Chamula”, aquello que parece ser el tema central de la imagen, el “torito” que

³² Maruch Sántiz Gómez en Duarte, *op. cit.*, p. 31.

baila persiguiendo a los participantes de la fiesta en el atrio de la iglesia, aparece azarosamente tapado por otro de los danzantes. Así como en otras imágenes de celebraciones o espacios públicos (como mercados o calles), lo interesante en esta fotografía es su registro casual, no planeado o compuesto de los eventos comunitarios. Esta falta de método en la documentación es la que marca una diferencia sintáctica real entre estas fotos y las de la fotografía antropológica: lo que podría tacharse, en la estrategia de fotorreportaje como una “carencia de centro visual”, es en las imágenes del AFI un elemento diferencial y definitorio. Como en el caso de TAFOS, las fotos del Archivo tienen títulos pensados y sugerentes que cierran la interpretación de lo visual ciñéndolos a la intención original del autor. En el caso de los retratos, el título es muy importante porque nombra y define al personaje en cuestión exorcizando la posible visión impersonal y objetivizadora de la antropología.

Esta diferencia entre la visión local interna de las imágenes del Archivo y la perspectiva profesional externa puede comprenderse comparando una de las imágenes del AFI, “Mi hermana está parada con su máscara” con otra del mismo tema, pero de Flor Garduño (“Pequeño tigre, pequeño gato”): mientras la primera es un retrato de una niña con máscara felina, jugando en el patio de su casa, la última representa un personaje disfrazado y con máscara de tigre posando en la entrada de un callejón cualquiera, indeterminado. Caracterizada por una fuerte estetización y descontextualización del retratado con su medio, la imagen de Garduño transforma a la persona en un personaje mágico, cuasi-mitológico: el “otro” como mistificación de lo arcano animal. La otra es simplemente una niña jugando.

Caso especial en este proyecto es el surgimiento de una autora indígena, Maruch Sántiz, que ha podido llegar a los ámbitos del arte institucionalizado, exhibir en galerías y museos nacionales e internacionales y vender su obra en el circuito comercial. Con títulos como “Si los puercos bailan, es que va a llover ese día”, “Es malo vernos en el espejo en la

noche, porque se tapa uno la vista” o “Es malo soplar en la boca de un niño porque nos muerde” las fotos de Maruch hacen una representación visual de dichos populares de su cultura. Mediante una vista aérea y composiciones muy simples, la fotógrafa logra reducir los objetos cotidianos a sus formas más básicas. Sus arreglos tienen un carácter estético atribuible a una sencillez y elegancia de composición que algunos han podido asociar con el arte oriental de inspiración *zen*, mas no con aquel estereotipo que se tiene de la producción cultural (¿artesanal?) indígena³³. He ahí su valor: su muy particular manera de manifestar lo local, así como su complejidad conceptual, hacen que el valor de estas fotografías trascienda al del arte, integrándolas al imaginario nacional, y volviendo éste más completo al incluir la visión del mundo indígena. Una cuestión importante de subrayar en relación con el trabajo de esta autora es que no sólo destaca por su sofisticación formal por sobre el resto de los fotógrafos del AFI, sino que prácticamente es la única cuyas fotos se publican y exhiben firmadas. El resto de los fotógrafos del archivo muestra sus fotos anónimamente, como parte del trabajo del colectivo.

Las imágenes del Archivo Fotográfico Indígena, a diferencia de las de TAFOS, muestran una apropiación más individual que comunitaria de la fotografía. Salvo en el caso de Maruch Sántiz, los fotógrafos han manipulado poco la sintaxis en el medio tecnológico, que usan bastante canónicamente, como cualquier aficionado que utiliza cámaras automáticas. Sin embargo, su usurpación del rol del fotógrafo muestra cambios sustantivos tanto en la temática de las imágenes (que gira en torno a la vida práctica de la comunidad) como en la intención comunicativa de tales temáticas (revalorización simbólica de lo local cotidiano). Si bien el AFI pretende incidir en la recepción ideológica de sus fotografías a través de una labor controlada y progresiva de difusión nacional e internacional, nada garantiza que al insertarse en el ámbito artístico las imágenes sufran una excesiva

³³ Hermann Bellinghausen, “Caligrafía de las cosas”, *Luna Córneas*, No. 5, 1994, p. 10.

estetización que trascienda y cambie radicalmente la intención original, como en el caso de Sántiz. Las fotografías de esta autora indígena han sido asimiladas por mundo del arte más por su sentido estético que por su intención original de memoria tradicional local. Aunque la entrada al mundo del arte puede considerarse un hecho afortunado, no necesariamente implica una mejoría en la calidad de vida del autor o la comunidad, o menos aún, un mejoramiento real de la comunicación de las comunidades indígenas de diferentes etnias entre sí o con el entorno nacional. En este sentido, es significativa la proporción mínima de fotografías que reflejen de manera directa la crisis política y económica en Chiapas, después del levantamiento de 1994, hecho que Duarte atribuye a las preferencias mismas de los fotógrafos y no a una orientación o edición por parte de los organizadores. En este caso, el beneficio a las comunidades llega por vía de los insumos económicos del proyecto y no a través de estrategias inherentes al proyecto mismo (como se verá más adelante con el proyecto Fuera de Foco de Drik).

Aunque para el AFI son importantes tanto la difusión del archivo en el mundo artístico como los insumos que ésta pueda traer, en el nivel de comunicación social resulta más relevante la expansión del proyecto del AFI a través de la capacitación de otras comunidades indígenas, como los mayas de Yucatán, los triquis y mixes en Oaxaca y los zoques en Chiapas.

IV. Proyectos de educación fotográfica de Wendy Ewald

*A veces hay algunas cosas como nubes en mi cabeza.
 Cuando yo imagino muchas cosas, las nubes se llenan
 como si fuera a llover.
 Teresa López, Chiapas³⁴*

³⁴ Teresa López cit. por Wendy Ewald and Alexandra Lightfoot, *I Wanna Take Me a Picture. Teaching Photography and Writing to Children*, Boston, Beacon Press, 2001, p. 69.

En 1969 Wendy Ewald inició su trabajo de educación fotográfica con grupos marginados naskapi y micmac en Labrador y New Brunswick. Ya en Estados Unidos, su país, continuó su docencia en comunidades mineras deprimidas en Kentucky, en los Apalaches, fundando en 1975 el Taller de Fotografía de la Montaña (*Mountain Photography Workshop*), que funcionó hasta 1981 y del que surgió su primer libro *Portraits and Dreams: Photographs and Stories by Children of the Appalachians*. En este libro, combinaba las asombrosas fotografías realizadas por los niños con transcripciones de las charlas que tuvo con ellos durante el proceso de realizarlas. Lo que resultaba fuera de lo común ya en esa primera publicación era la extraordinaria calidad estética y expresiva del trabajo de los niños, que nada tenía que envidiar a la fotografía de autor validada por el mundo del arte. Las fotografías se centraban en la autorrepresentación de los niños a través de su mundo, su familia, sus animales, sus miedos, sus sueños. Combinaban, de manera natural, la documentación y la puesta en escena, el mundo real y el imaginario, la imagen y la palabra.

Desde entonces, Ewald ha conseguido un buen número de becas y fondos de organizaciones no lucrativas (NEA, Fullbright, McArthur, Fundación Mondrian) para realizar proyectos similares en Colombia, Chiapas, la India, Holanda, Sudáfrica y Arabia Saudita. El común denominador de los lugares seleccionados por ella ha sido el poco o nulo acceso de los niños de ese lugar a la fotografía y, en el mayor de los casos, su bajo nivel social o económico. Por lo tanto, podemos deducir que los grupos a los que estos proyectos se han dirigido coinciden también en un acceso mínimo a la educación formal. A ese respecto, Ewald está convencida de que la fotografía puede ser una herramienta inigualable para la alfabetización tanto literaria como visual, por lo que ha creado, como punto central de su metodología pedagógica, la “Alfabetización a través de la fotografía” (*Literacy*

Through Photography).³⁵ Ésta consiste en vincular los elementos sintácticos de lo visual (el encuadre, el punto de vista, el tiempo, y lo que ella denomina “símbolos del detalle”) con sus paralelos en la escritura. El proceso se centra en la estimulación de la observación de la vida práctica y emocional del niño y la simultánea documentación de la misma a través del registro fotográfico y textual. Podríamos afirmar que más allá del aprendizaje de la técnica fotográfica o de escritura, la metodología de Ewald motiva a los niños a hacer una reflexión consciente sobre su experiencia. A través de todo un proceso, llevado a cabo mediante una serie de ejercicios, pide a los niños a interpretar temas cotidianos y banales para, poco a poco, llevarlos hacia un uso cada vez más subjetivo y personal del medio fotográfico. De ahí el carácter emocional tan punzante de las imágenes logradas por los niños.³⁶

Lo relevante de los proyectos de Ewald son los extraordinarios resultados técnicos, expresivos y estéticos de las fotografías que los niños logran con su metodología, en una gran medida, por el grado de apropiación de la sintaxis fotográfica por los mismos niños. A diferencia de TAFOS y el AFI, en este caso existe una voluntad no sólo de familiarizar al fotógrafo incipiente al medio, sino de lograr que éste lo domine técnica y conceptualmente:

La parte más difícil de enseñar fotografía a niños es ayudarles a entender que hacer un simple registro visual de algo no necesariamente implica resaltar su valor. [...] La lección fundamental es ésta: un objeto de deseo es transformado por el ojo y la sensibilidad del fotógrafo en la hechura de la foto. El objetivo central de mi programa es guiar a mis estudiantes hacia una comprensión del hecho de que las fotografías revelan tanto por la manera en que un sujeto es fotografiado como por lo que queda en ellas, que las fotos comunican primero visualmente, y luego, emocionalmente.³⁷

El análisis de los resultados de los proyectos de Ewald de 1975 a la fecha revela que, en todos ellos, los niños fotógrafos muestran un excelente dominio de la técnica fotográfica. El dominio técnico no se reduce, como en el AFI, a la mera toma, ni como en

³⁵ La “Alfabetización a través de la Fotografía” (*Literacy Through Photography – LTP*) se ha convertido en un programa permanente de talleres de capacitación en educación fotográfica con sede en el Centro de Estudios Documentales de la Universidad de Duke, en Carolina del Norte. [<http://cads.aas.duke.edu/>] (01/01/04)

³⁶ Ewald, *op. cit.*, p. 29 – 30.

³⁷ *Ibid.*, p. 17.

TAFOS, al laboratorio. La sofisticación formal de estas imágenes tiene que ver con un manejo comprensivo del lenguaje fotográfico, de un control y conocimiento de todos los elementos de la sintaxis formal de la imagen fotográfica. Esto, evidentemente, no se logra sino con una enseñanza de teoría e historia de la fotografía que, en la medida en que puede ser comprendida por los niños, está incluida en la metodología de Ewald. Los niños no sólo aprenden a observar, a disparar y a escribir, sino a ver y analizar imágenes de grandes fotógrafos (como Helen Levitt), de sus compañeros o de su entorno. En el caso de India o del Islam, cuya idiosincrasia con relación a la imagen puede ser muy diferente a la occidental (de donde surgen muchos de los ejemplos que pone Ewald, como el de Levitt), los niños son estimulados a pensar y hablar sobre esa diferencia.

La diferencia radical de los proyectos de Ewald con los anteriormente descritos es la claridad con la que se concibe y estructura la enseñanza fotográfica —resultado de muchos años de experiencia y trabajo de campo— y la perspicacia para lograr la conceptualización de la imagen por parte de los niños a través de un dominio comprensivo de todo el proceso fotográfico. Otra diferencia es el equipo que ocasionalmente Ewald usa, que no es totalmente automático, como en el caso de TAFOS y AFI; en esos casos, utiliza cámaras Polaroid de negativo 4 x 5", que requieren un enfoque manual (y un positivado posterior en una ampliadora de tamaño profesional). Otra parte importante del programa de Ewald es la construcción del laboratorio por los mismos alumnos y el análisis de los resultados obtenidos en éste; los niños aprenden, como los fotógrafos profesionales, a evaluar sus imágenes en los negativos.

¿Y que hay de las imágenes? Aunque resulta prácticamente imposible resumir los resultados del trabajo de Ewald de treinta años, sí podemos atrevernos a mencionar algunas de sus características destacadas. En primer lugar: el sinnúmero de recursos de encuadre diferente, apoyado por un conocimiento de los niños de los conceptos de encuadre y punto

de vista. Como ejemplos relevantes: el picado en “Los aviones se estrellaban en mi cabeza”, una imagen de Scott Huff, de los Apalaches, en que se ve al autor en un vado de un camino rural cubriéndose la cabeza ante la inminente caída sobre ésta de un avión de juguete borroso y en movimiento. O “Los pies de Chandu me van a aplastar”, una toma de Kalu Mohanji, de la India, en que la vista aérea (y los pies de otro niño en el marco derecho del encuadre) produce un efecto de compresión del espacio —y de aplastamiento metafórico del niño—. En segundo lugar, las fuertes cualidades surrealistas de las imágenes logradas a través de la elección de temas insólitos y de puestas en escena muy imaginativas. A través de estas fotos, en que se contraponen lo onírico y teatral contra el escenario de lo cotidiano, los pequeños fotógrafos exorcizan la crueldad, la violencia y el miedo del mundo infantil, real o imaginario: Yamrot Alemu, en Sudáfrica, escenifica la muerte de su madre en “Vi a mi mami muerta”; mientras Theresa Eldrige, de los Apalaches, retrata el funeral real de su pequeña hermana en “El funeral de mi hermana bebé”; Dasrath, en la India, ilustra como un santo lo castigaría en “El santo Bhaataji me cortó la mano”; mientras que Reymundo Gómez Hernández representa “Un niño aplastado por un barril”.

Otra característica definitoria de estas fotografías es el uso conjunto de textos que, a modo de título, sirve no sólo como anclaje semiótico de la parte visual, sino como un contrapunto narrativo o poético a estas. En algunos casos, los textos publicados con las fotografías van más allá de un título y, como las mismas imágenes, expresan con una lucidez y precisión sorprendente, el mundo perceptual del niño. Un ejemplo de esto es lo escrito por Juan Jesús Murillo, de San Cristóbal Las Casas, “Yo pienso que el fondo de los pensamientos pequeños es blanco. Si imagino un hombre, simplemente lo pongo contra un fondo blanco, pero si es un paisaje o un pensamiento grande, lo imagino con más detalle.”³⁸

³⁸ Juan Jesús Murillo cit. por Wendy Ewald, *Secret Games. Collaborative Works with Children 1969 – 1999*, Zurich, Scalco, 2000, p. 154.

Ewald ha publicado seis libros, una multiplicidad de artículos y ha coordinado otras tantas exposiciones con trabajos suyos y de los niños participantes. Mientras que las exposiciones realizadas por TAFOS y el AFI se mueven en el circuito de la fotografía documental antropológica, las exposiciones de los proyectos de Ewald lo hacen en el de la fotografía artística. En lo que a esto se refiere, es importante mencionar que una de las obras de los niños de Chiapas (“El niño está espiando a las niñas”, de Sebastián Gómez Hernández) ha sido extensamente expuesta y publicada, e incluso fue elegida entre cientos de imágenes de la Bienal de Whitney de 1997 para su publicidad. ([imagen – ewald01](#)) Sorprendente, este salto de circulación de una imagen personal, producida en un contexto rural, familiar y muy pobre que, de repente comienza a moverse en el mundo de la alta cultura artística neoyorquina. Como en el caso de Maruch Sántiz, este enorme salto al mundo del arte puede darse por el paralelismo conceptual y formal de esas imágenes concretas con los lineamientos definitorios de la artísticidad en el entorno del arte establecido y dominante.

V. Fotografía de inmigrantes en metrópolis urbanas. Proyecto Fuera de Foco del Colectivo de Drik, en Bangladesh

En un país donde la mayor parte de la gente no pueden leer ni escribir, las imágenes siguen siendo una poderosa herramienta de comunicación. Sentimos que las imágenes producidas por niños de clases trabajadoras podrían tal vez compensar esta desigualdad
Colectivo Drik

Para finalizar, quiero hablar del proyecto del colectivo Drik, que en sánscrito significa “visión”. La historia de Drik comienza con Moli, una niña de Mirpur, un suburbio deprimido de Dhaka quien, al ser testigo de la evacuación de los cadáveres quemados de niños trabajadores que estaban siendo evacuados de un incendio en una fábrica, manifestó,

“si yo tuviera una cámara, haría fotos del dueño de la fábrica y lo mandaría a la cárcel”. La escuchó Shahidul Alam, fotorreportero profesional de renombre, ganador de prestigiosos premios como el Mother Jones o el Howard Chapnick. Con el colectivo Drik, que había fundado en 1984 a su regreso de Londres, Alam inició el proyecto de “Fuera de Foco” (*Out of Focus*) en 1994. A este proyecto pertenecen Moli y otros niños de Mirpur, que junto con Drik están realizando una labor colectiva en torno a la fotografía de reportaje. ([imagen – moli high 01.jpg](#))

Los parámetros ideológicos de Fuera de Foco son paralelos a los del colectivo Drik, que asume como su objetivo el uso consciente del poder social, económico y político que da el acceso a la tecnología. Drik ha tocado todos los aspectos del proceso de comunicación fotográfica: además de abrir una agencia de imagen (*Drik Picture Library*), el colectivo dirigido por Alam ha iniciado, además, un instituto de educación fotográfica (*Pathshala*), un laboratorio de servicios fotográficos, una galería, una editorial y un buró de servicios de diseño y multimedia; ha organizado el primer festival de fotografía de Asia (*Chobi Mela*) y, finalmente, ha introducido el internet y el correo electrónico a Bangladesh instalando el primer servidor público.

El colectivo tiene muy clara su ética de trabajo: mientras que los distintos proyectos de Drik proveen servicios tecnológicos de alta calidad a una clientela nacional e internacional, las ganancias se utilizan para apoyar una red de individuos creativos que retan la hegemonía mediática occidental. Drik ha trabajado críticamente con y en contra de los gobiernos en Bangladesh, vinculándose permanentemente con organizaciones y agencias fotográficas internacionales y luchando por un “uso efectivo de los medios y el internet para promover los derechos humanos” .³⁹

³⁹Drik. Images for Change, <http://www.drik.net> (30/10/03)

A través del proyecto Fuera de Foco Drik ha capacitado desde 1994 a 11 niños de clases bajas suburbanas como Moli en fotografía y video, así como en una serie de habilidades de administración y promoción. Muchos de los niños tuvieron que venir al centro de la ciudad a vivir durante un tiempo con los integrantes del colectivo, que no sólo hicieron las veces de maestros, sino de tutores. Conscientes de las barreras de clase, los organizadores de Drik las abordaron directamente con los niños, con el fin de sentar las bases de un mutuo respeto:

Mientras que son niños traviesos y juguetones, con toda la curiosidad asociada a esa edad, también tienen una madurez desarrollada a partir del instinto de supervivencia, una filosa habilidad para separar la retórica de lo genuino y una notable confianza en sí mismos. [...] Son individuos perceptivos que no sólo están conscientes de las barreras entre las que tienen que operar, sino también de la explotación a la que están sujetos de manera irremediable.⁴⁰

Con esa conciencia, los niños del colectivo Drik han crecido y, en la actualidad, tienen de 14 a 17 años; a esa edad, no sólo manejan su propio negocio de fotografía —en el que ofrecen servicios de registro fotográfico y de video de todo tipo—, sino que tienen ya una obra bastante sólida a sus espaldas. Obra que no necesariamente es lo que se hubiera esperado en un principio, como la de Moli, la niña de la historia del inicio, que en vez de usar su fotografía para identificar y denunciar injusticias, se ha concentrado en cosas muy diferentes, utilizando una muy particular capacidad para manejar expresivamente la luz. De ella llama la atención un autorretrato desenfocado pero muy directo (“Autorretrato”) o una escena cotidiana de arreglo personal en un patio casero (“La hermana mayor peinando a la hermana más pequeña. Mirpur, Dhaka”). Otro miembro de Fuera de Foco es Rabeya Sarkar Rima quien a través de la imagen de la abuela se ha interesado en relatar el cambio ideológico y generacional de su país en los últimos años, con una sensibilidad tan compleja como estética. Como en las imágenes de los proyectos de Ewald, las fotografías de los

⁴⁰ [http://www.drik.net/out_of_focus/in_focus/]

jóvenes de Fuera de Foco siempre están acompañadas de textos escritos por sus autores que cierran su significado. En una imagen aparentemente banal, en que una mujer joven ayuda a poner un pendiente a una anciana, leemos: “La abuela tiene 81 años. Se casó a los doce y su marido se murió cuando ella tenía 24. Desde entonces, viste el sari blanco de las viudas. Crió sola a sus hijos. Cuando su marido murió, le quitaron toda su joyería de oro”. (imagen – rabeya high 01) La joyería que, por razones de costumbre, le fue arrancada a los 24 años es repuesta de modo simbólico por su nieta, una mujer que ha crecido en otro mundo, con otros valores. Si en la imagen anterior el despojo económico y emocional de la mujer se revela de manera sutil sólo a través de las palabras, en otras ocasiones los textos describen de manera más concreta la situación social y política, aunque siempre a través de lo personal. Acompañando a otra imagen de la abuela —que llama por celular— otro texto reza: “La abuela vió la dominación inglesa. Ha visto enormes cambios en la nación a lo largo de su vida. Estos días, ella está aprendiendo a familiarizarse con aparatos nuevos. Su último descubrimiento es el teléfono celular. Usa el de mi hermana mayor.”⁴¹

En el caso de Shefu Shektali Aktar la narración de palabras e imágenes de la enfermedad terminal de su padre acompaña a unas fotos más bien amables —en casi todas, el padre sonrío a la pequeña hija fotógrafa— para invertir el sentido semiótico de la imagen y construir, en cambio, un retrato doloroso, subjetivo y potente de la dura existencia de las clases marginadas en el tercer mundo: “La cama de mi padre estaba en el suelo, porque orinaba frecuentemente. Su cuerpo entero se sacudía con el dolor y no podía dormir. Cuando tomé esta foto antes de su tercer ataque de hemiplejia, mi hermano pequeño preguntó a mi padre cómo se sentía. Creo que no voy a salir de ésta”.⁴² Un tipo similar de giro semántico opera en una foto de otra fotógrafa, Shopna Ahkter, en que dos bebés

⁴¹ Título enviado como metadato de la imagen Rabeya – 3 (08/11/03).

⁴²Metadato de la imagen Shetu-2 (08/11/03).

morenos y desnudos juegan en lo que parece ser una mesa, recubiertos sus cuerpos con pigmento azul. El texto acompañante, que devuelve la imagen lúdica a la dura realidad del tercer mundo, dice: “No están preocupados acerca del futuro o el presente. El reino del juego es libre y suyo. El mundo entero se ha vuelto azul para estos dos niños jugando con polvo de índigo”.⁴³

¿Cómo describir el trabajo de Fuera de Foco? En este caso, hacer un análisis de la sintaxis formal de las imágenes resulta imposible por el simple hecho de que estos jóvenes, a través del proyecto, se han convertido en fotógrafos profesionales. Sus fotos no muestran ningún uso particular común de los recursos de sintaxis formal. El estilo de estos 11 jóvenes es tan variado como el de los fotógrafos profesionales de las agencias de imagen internacionales. Lo que sí puede aseverarse es que tienen una orientación política compartida, así como una ética de trabajo común, que puede resumirse en una frase de Zahirul Sheikh Falan, “Estoy trabajando para mantenerme a mí mismo y a mi familia, para criar a mis dos hermanos pequeños y para cambiar la sociedad”.⁴⁴ Los fotógrafos de Fuera de Foco comparten una cercanía patente con las personas y los temas tratados. Como los fotógrafos populares de TAFOS, retratan bien sus temas porque los conocen desde dentro.

Sin embargo, lo verdaderamente importante del trabajo de estos jóvenes de Drik yace fuera de las imágenes. Lo fundamental para ellos es afirmar su vocación y oficio fotográfico como una herramienta que les ha permitido salir del ghetto. Y, como han sido educados por Drik en un entorno de pro-actividad social y política, también es importante para ellos compartir sus habilidades y su talento. Por ello, actualmente realizan talleres para niños de clases trabajadoras en países vecinos.

⁴³ Metadato de la imagen Shopna-3 (08/11/03).

⁴⁴ Manifiesto de Zahirul Sheikh Falan [http://www.drik.net/out_of_focus/portfolios/falan's_cv]

Vinculados a asociaciones internacionales, los jóvenes de Drik están aprovechando la inteligente estrategia diseñada por Shahidul Alam, que utiliza todos los elementos del dispositivo fotográfico que discutimos en un principio para controlar al máximo posible el campo de sentido y, así, la propia autorrepresentación y cosmovisión, sea cual sea ésta. Las imágenes de Drik, tal y cómo nos llegan, están contaminadas de la visión de quien retrata, el fotógrafo popular. El más completo de todos los proyectos, Drik puede ser un modelo para futuras estrategias de uso de la fotografía por grupos marginados.

VI. Conclusión

En un objeto de estudio tan amplio y tan heterogéneo como lo es la investigación de varios archivos, las conclusiones obtenidas por inducción siempre conllevan el riesgo del reduccionismo y la abstracción. No obstante, después de analizar las imágenes moviéndonos dentro de los límites de circulación, acceso e idiosincracia inherentes a la producción fotográfica de grupos minoritarios, sí podemos trazar unas líneas de reflexión al respecto, que sirvan para ahondar en su comprensión e interpretación.

- 1) El hecho de que el fotógrafo pertenezca a una minoría racial, social o de edad no parece ser, en sí, una cuestión definitoria del sentido de la imagen. El éxito relativo de las imágenes producidas por estos grupos sólo puede medirse con relación su grado de influencia en todas las fases del acto fotográfico (patrocinador + fotógrafo + medio fotográfico + lo retratado + medio de difusión + espectador). El éxito de su empresa podrá evaluarse según el relativo grado de permeabilidad de su mundo ideológico a los distintos elementos que conforman la trama del dispositivo fotográfico. De los proyectos analizados, sólo uno de ellos, el del colectivo Drik, fue concebido e implementado para cubrir al máximo esta trama.

- 2) La pieza clave para determinar la relevancia de este hecho es la parte responsable del acceso al medio fotográfico, sea ésta el patrocinador, el líder y/o el iniciador del proyecto. A través de sus propias razones subjetivas y partiendo de su idiosincrasia, el patrocinador o líder decidirá el cómo y porqué del proyecto, y lo implementará de una u otra manera. De los proyectos analizados, sólo el de Drik ha contemplado, desde el principio, la toma progresiva de responsabilidad de los fotógrafos populares en todos los aspectos de circulación del trabajo, inclusive, en la búsqueda de patrocinio. El Archivo Fotográfico Indígena de Chiapas trabaja con un esquema mixto, en que los fotógrafos populares trabajan con los organizadores del AFI y el CIESAS Sur en la búsqueda de patrocinios. En lo que toca a este punto, debe subrayarse el hecho de que fue precisamente la búsqueda de patrocinios en el cambio de fase y orientación del proyecto de TAFOS lo que catalizó la crisis y consecuente muerte del proyecto.
- 3) La homogeneidad idiosincrática entre el fotógrafo y el sujeto retratado no garantiza un cambio sintáctico o semántico en la imagen, porque entre ellos está la tecnología, *i.e.* el medio fotográfico. Por tanto, sólo en el caso en el que el proyecto contempla una comprensión y dominio completo del medio (como en el caso de los proyectos de Ewald, Drik y TAFOS, el primero enfocado a la expresión artística y, los segundos, al fotorreportaje), podrá haber una manipulación o uso personal y subjetivo de la sintaxis fotográfica. Cuanto más se aborden todos los aspectos históricos, teóricos y críticos del medio, además del meramente técnico, mejor será el resultado final (*i.e.*, proyectos de Ewald). De otro modo, el límite de la tecnología fotográfica utilizada —generalmente automática— conformará las posibles acciones por parte del fotógrafo incipiente, cuya obra no se diferenciará mucho de la de cualquier aficionado.
- 4) Si bien la sintaxis de la imagen no necesariamente cambia por un acceso de los grupos minoritarios al rol del fotógrafo, este hecho sí tiene un mayor efecto en sus aspectos

semánticos. La ruptura con los códigos semánticos dominantes o convencionales se da a través de la elección del tema y de la aproximación a éste. La comprensión de estos dos factores por parte del espectador dependerá de su cercanía idiosincrática con el mundo de la imagen (en este caso, constituida por la trama ideológica homogénea del fotógrafo y lo retratado) y del modo de recepción de ésta a través de los medios (pre-interpretada, manipulada o no, con o sin texto / anclaje, etc.).

- 5) La disparidad idiosincrática entre el mundo de la imagen (sujeto + medio + lo retratado) y el del espectador puede atenuarse mediante el uso de títulos o textos que sirvan de ancla a la interpretación. Por ello, las imágenes de los fotógrafos populares con un mayor éxito comunicativo (ver punto 1) son aquellas que no sólo están acompañadas por un título o texto escrito por el autor, sino que esa cédula verbal está concebida expresamente para apoyar la intención original de la imagen. De los proyectos analizados, los de Drik y Ewald emprenden un esfuerzo paralelo de reflexión y redacción como parte del programa regular de trabajo con las imágenes. En el caso de TAFOS la difusión de textos y manifiestos fue un componente esencial al proyecto, pero los escritos se vinculaban más con los aspectos generales de fundamentación ideológico-política de éste, y no con las imágenes en sí.
- 6) El factor de difusión (medios masivos de comunicación o mundo institucional del arte) es un elemento decisivo para la construcción del sentido de la imagen, ya que podrá conservar, manipular o incluso subvertir la intención original de ésta, dependiendo de su relativa posición ideológica con respecto a la imagen y al patrocinador/iniciador del proyecto. Los proyectos que no contemplan una participación activa de los procesos de difusión están más sujetos a la subversión de su trabajo (*i.e.* estetización del trabajo de Maruch Sántiz, del AFI), mientras que los que consideran una injerencia activa en éstos (*i.e.*, Drik) tienen una mayor capacidad de preservación de su mensaje. En este

último caso, el colectivo Drik incluso llegó a iniciar e impulsar la introducción al país de tecnologías de comunicación punta (internet) para poder asumir una difusión eficiente de su trabajo. En el caso de proyectos con un fuerte componente político como TAFOS, la imposibilidad de acceso o influencia en los medios de difusión en una escala mayor que la local fue un factor decisivo del cierre del proyecto.

- 7) Un factor importante a considerar *dentro* del campo de sentido de la imagen y no *fuera* de ésta es la recepción por parte del espectador que, desde su contexto ideológico (homogéneo o no al del fotógrafo o patrocinador) completará el sentido de la imagen. Por ello debe considerarse la recepción por parte de la crítica como un primer intérprete de la imagen, según cada caso concreto. Junto con el medio de difusión, la crítica constituye un poderoso factor de filtro que puede conservar, manipular o subvertir el sentido de la imagen. En el caso de Drik y TAFOS, la crítica ha resultado ser un factor de promoción y comprensión del sentido original de la imagen, mientras que en el caso de Ewald y algunas fotografías del AFI, como las de Maruch Sántiz, un elemento de asimilación del mensaje en un sentido de estetización acrecentada.

En conclusión, no puede evaluarse el sentido de la producción fotográfica de grupos minoritarios sin la consideración de todos los elementos que componen en campo de sentido de una imagen. El mero cambio de sujeto productor no es sino un elemento de muchos de la construcción de sentido de la imagen. Para que haya una posibilidad de representación de los contenidos ideológicos, estéticos y simbólicos propios de estos grupos, se requiere que el proyecto a través del cual los grupos logran el acceso a la fotografía considere la potencial injerencia y control de éstos de un máximo de factores posibles (incluso el del patrocinio, como en el caso de Drik).

En todo caso, el uso de la fotografía por parte de minorías resulta mucho más significativo que las posibles innovaciones técnicas, sintácticas o expresivas que éstas

puedan lograr en sus imágenes. Al retratar sus valores, costumbres y rostros, estos grupos minoritarios anuncian no sólo otras alternativas para la sensibilidad estética, sino otras posibilidades de pensar y vivir el mundo. Más allá del arte y la documentación, abren oportunidades para otro tipo de expresión social y de comunicación manifestada en la práctica fotográfica. Lo importante es su propuesta de otras gramáticas para expresar la experiencia vital.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor, *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*, New York, Routledge, 1991.
- ARCHIVO Fotográfico Indígena, [<http://chiapasphoto.org/introsp.html>], noviembre 2003.
- BARTHES, Roland, “El mensaje fotográfico” (1961) en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986.
- BAZIN, André, “The Ontology of the Photographic Image” en Alan Trachtenberg, ed., *Classic Essays in Photography*, New Haven, Leete’s Island Books, 1980.
- BELLINGHAUSEN, Hermann, “Caligrafía de las cosas”, *Luna Córnea*, No. 5, 1994.
- BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus Ediciones, S.A., 1973.
- BURGIN, Victor, *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, New Jersey, Humanities Press International, 1986
-ed., *Thinking Photography*, London, Macmillan, 1982.
- COLLIER, John, Jr., *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*, New York, Reinhart and Winston, 1986.
- DEBROISE, Olivier, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, Conaculta, 1994
- DOROTINSKY, Deborah, *La vida de un archivo. “México Indígena” y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México*, Tesis doctoral, México, UNAM, 2003.
- DRIK. Images for Change, <http://www.drik.net> (30/10/03)
- DUARTE, Carlota, coord., *Camaristas: fotógrafos mayas de Chiapas*, México: CIESAS, 1998
- ECKER, Gisela, ed., *Feminist Aesthetics*, Boston, Beacon Press, 1986.
- EDWARDS, Elizabeth, “The Image as Anthropological Document. Photographic “Types”: The Pursuit of Method”, *Visual Anthropology*, Vol. 3, 1990.
- EWALD, Wendy, *I Dreamed I Had a Girl in My Pocket. The Story of An Indian Village*, New York, Umbra, 1996.
- Magic Eyes. Scenes from An Andean Girlhood. From Stories Told by Alicia and María Vázquez*, Seattle, Bay Press, 1992.

Portraits and Dreams. Photographs and Stories by Children of the Appalachians, New York, Readers and Writer's Publishing, 1985.

Secret Games. Collaborative Works with Children 1969 – 1999, Zurich, Scalo, 2000.

The Best Part of Me. Children Talk about Their Bodies in Pictures and Words, Boston, Little Brown & Co., 2002.

..., and Alexandra Lightfoot, *I Wanna Take Me a Picture. Teaching Photography and Writing to Children*, Boston, Beacon Press, 2001.

LITERACY Through Photography, Center for Documentary Studies, Duke University
[<http://cds.aas.duke.edu/>] (01/01/04)

MRAZ, John, "From Positivism to Populism. Towards a History of Photojournalism in Mexico", *Afterimage*, January 1991.

PARKER, Roszika and Griselda Pollock, eds., *Framing Feminism. Art and the Women's Art Movement 1970 – 1985*, London, Pandora, 1987.

PASTOR, Susana, "TAFOS, una experiencia de fotografía comunitaria", V Coloquio Latinoamericano de Fotografía, México 1966, México, Conaculta / Centro de la Imagen, 2000.

RAVEN, Arlene, Cassandra Langer, and Joanna Frueh, *Feminist Art Criticism. An Anthology*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1988.

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981.

TAGG, John, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.

TALLER DE FOTOGRAFÍA SOCIAL, "La fotografía social en la búsqueda de la identidad nacional. La experiencia de Tafos", Transcripción de ponencia en el Primer Coloquio Peruano de Fotografía, Lima, 6,-8 noviembre, 1989.

WARNER MARIEN, Mary, *Photography. A Cultural History*, N.Y., Abrams, 2002.

TEXTOS DE PIE DE FOTO



(otro01.jpg) Hans Jhivabhai, India. *Mi prima hermana Kamu y Hansi sosteniendo el espejo mientras tomo una imagen de mí misma* (©Wendy Ewald)



(otro01.jpg) Wendy Ewald. *Sanju viendo sus negativos.* (©Wendy Ewald)



(Ewald01.jpg) Sebastián Gómez Hernández, Chiapas. *El diablo está espiando a las niñas.* (©Wendy Ewald)



(Moli high01.jpg) Moli Refanur Aktar. *Autorretrato* (©Refanur Aktar Moli/ Out of Focus)
/ Out of Focus



(Rabeya high 01) La abuela tiene 81 años. Se casó a los doce y su marido se murió cuando ella tenía 24. Desde entonces, viste el sari blanco de las viudas. Crió sola a sus hijos. Cuando su marido murió, le quitaron toda su joyería de oro. (©Rabeya Sarkar Rima/ Out of Focus)