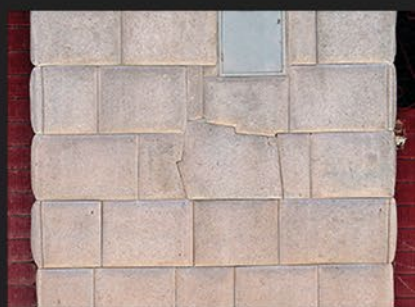
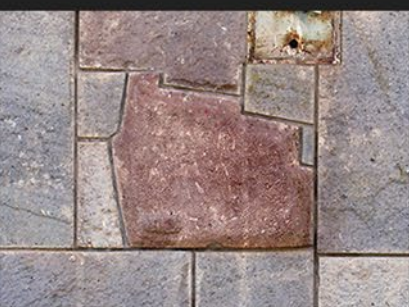


Giuliana Borea, editora

# Arte y Antropología

ESTUDIOS, ENCUENTROS Y NUEVOS HORIZONTES

## Capítulo 8



**BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ**  
Centro Bibliográfico Nacional

306.47           Arte y antropología : estudios, encuentros y nuevos horizontes / Giuliana Borea, editora.--  
A                1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2017 (Lima: Tarea  
Asociación Gráfica Educativa).  
457 p.: il. (algunas col.), mapas, retrs.; 24 cm.

Incluye bibliografías.  
D.L. 2017-01193  
ISBN 978-612-317-227-5

1. Arte y antropología - Perú - Ensayos, conferencias, etc. 2. Arte y sociedad - Perú 3. Arte y política  
- Perú 4. Antropología visual - Perú 5. Etnología - Metodología 6. Arte peruano - Siglo XXI 7. Arte  
popular - Perú - Siglo XXI I. Borea Labarthe, Giuliana II. Pontificia Universidad Católica del Perú

**BNP: 2017-0586**

*Arte y antropología*  
*Estudios, encuentros y nuevos horizontes*  
Giuliana Borea, editora

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2017  
Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú  
feditor@pucp.edu.pe  
www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo  
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Imagen de portada: Juan Salas Carreño, «Forma y contenido», 2009

Primera edición: febrero de 2017  
Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,  
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2017-01193  
ISBN: 978-612-317-227-5  
Registro del Proyecto Editorial: 31501361700117

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa  
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

## LA ERA POSMEDIA Y LA ESTÉTICA EN EL CAMPO DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE LA FOTOGRAFÍA EN LIMA

Carlos Zevallos Trigoso

El objetivo del presente artículo es proponer una aproximación desde la antropología del arte y hacia la estética que permita establecer algunos puntos de partida para pensar en las prácticas contemporáneas del campo artístico de la fotografía en Lima. El objetivo es recoger una lectura de la noción de «estética» que proviene de algunas propuestas de la antropología del arte<sup>1</sup> para plantear un acercamiento a cierto fenómeno contemporáneo que ha sido denominado «posfotografía» (Mitchell, 1992) y que suele surgir enunciado ante algunos desarrollos de la práctica artística de la fotografía tanto en el escenario local como el global.

Siguiendo a Jameson (1999), quien dice: «el espacio social está completamente saturado con la cultura de la imagen [...] el espacio cerrado de lo estético también queda abierto a su contexto [...]» encontramos que la fotografía, como medio, se encuentra muy presente en distintas esferas de discusión pública en torno al arte y su relación con el contexto contemporáneo. Discusión que suele girar en torno a la propia naturaleza de lo fotográfico. Otro lugar común es el de la innovación tecnológica y su fuerte influencia en las tecnologías de la imagen. Todo esto trae consecuencias respecto a cómo se piensa en la práctica fotográfica en el campo artístico y también en el sentido que puede tener el valor de una obra que es producida con un aparato.

Vale señalar que en el transcurso de mi trabajo de campo he podido notar cómo cada momento de interacción y colaboración con los actores del campo de producción artística de la fotografía afecta vitalmente mi propia comprensión de las temáticas de la investigación. Pues, como investigación, implica entablar colaboraciones con «socios-epistémicos», como lo proponen Holmes y Marcus (2008),

---

<sup>1</sup> En particular a partir del trabajo de autores como Howard Morphy, Jeremy Coote y Antony Shelton, entre otros.

es decir, sujetos que incorporan varias de mis preguntas en su propia práctica desde mucho antes que yo me aproxime a indagar sobre sus discursos.

Por ejemplo, en una entrevista a la fotógrafa peruana Milagros de la Torre<sup>2</sup> en el diario argentino *La Nación*, y ante una pregunta sobre el futuro de su obra, ella responde:

Estoy analizando lo que significa la imagen en este momento. Nunca antes en la historia de la humanidad hemos estado tan bombardeados de imágenes redundantes, que no aportan ni dan ningún tipo de nuevo conocimiento. El lenguaje de la imagen ha sucumbido a un lenguaje de inconsciencia, va a ser necesario repensar una filosofía de la fotografía, de lo post-fotográfico, de la no-imagen. Estoy tratando de comprender y conceptualizar en lo que se convertirá la idea de la fotografía y cómo afectará a nuestra noción de comunicación y, sobre todo, de libertad.

Aun cuando este ejemplo muestra cómo la problemática fundamental de mi investigación está presente en la reflexión de los artistas, el proceso es complejo en tanto la noción de estética está también diseminada entre sus prácticas creativas. Algunas veces más allá de lo que puede ser expresado en una entrevista.

De esta forma, si es pertinente entender al artista como socio-epistémico, debo preguntarme: ¿qué indagaciones hace y con qué problemáticas análogas a las mías se enfrenta? La respuesta que encuentro ahora es que dichos artistas se enfrentan a su vez con un contexto más amplio que indaga también dentro del mismo marco acerca de las transformaciones en la estética de la imagen fotográfica. En ambos casos, hallar una posición desde donde mirar y comprender a la fotografía es al mismo tiempo un ejercicio para la conformación de una estética. Por esta razón pienso en la estética como *medio de contraste*, una analogía con la técnica médica que tiene como objetivo hacer visible el funcionamiento de ciertos órganos del cuerpo.

La noción de estética en el campo artístico que propongo, y que debe mucho al trabajo de Howard Morphy (1992, 1994 y 1996), se puede entender como la articulación de un discurso que es desarrollado por el productor de la obra para justificar un juicio de valor ante un objeto artístico. También como una estructura de sentidos que son construidos y organizados para ser experimentados por un espectador. La experimentación sensorial y su «comprensión» son las instancias en que se da finalmente la obra como obra de arte. Esto no quiere decir que exista solo una forma de experimentar el arte ni mucho menos que el artista tiene dominio sobre la

---

<sup>2</sup> La entrevista aparece en el artículo de María Paula Zacharías titulado: «Una imagen tiene que ser descifrada» que salió publicada en la revista del diario *La Nación* de Argentina. <http://www.lanacion.com.ar/1734699-una-imagen-tiene-que-ser-descifrada>

respuesta del espectador, pero sí que la estética puede ser comprendida como mucho más que una apreciación de los valores formales de un objeto artístico. La estética es, así, una forma estructurar la obra de arte para que el sentido propuesto por el artista sea alcanzado. Lo más importante es que en la construcción de esta estética entran a tallar principalmente las prácticas y discursos del artista que son, finalmente, resultado de una relación funcional con distintos actores del campo artístico.

### ¿POSFOTOGRAFÍA O POSMEDIA?

Además propongo que al utilizar el término «posfotografía» para hablar de la producción contemporánea, se considere su relación con un término más general como «posmedia». Concepto que podemos entender a partir del trabajo Félix Guattari ([1990] 2012) en su texto titulado: «Hacia una era posmedia». Aquí, Guattari da inicio a una narrativa de acontecimientos apelando a una retórica de lo inminente: «la unión de la televisión, la telemática y la informática está teniendo lugar frente a nuestros ojos, y se completará durante la próxima década». Así, Guattari parece dar el tono para una serie de publicaciones, teóricas y no, que abordan el tema con una perspectiva sugerente.

Desde hace varios años, mucho de la teoría sobre la imagen fotográfica, y en especial aquella que se propone explorar su dimensión ontológica, orbita en torno a los argumentos de la fotografía digital frente a las virtudes de la fotografía como medio para representar la realidad. Así, tenemos autores como: William J. Mitchell, Martin Lister, Fred Ritchin, Lev Manovich, Martin Hand, José-Luis Brea y Joan Fontcuberta<sup>3</sup>, que elocuentemente derrumban varios espejismos de la modernidad en la práctica fotográfica.

También se explora cómo las innovaciones en tecnologías de la imagen digital afectan nuestra comprensión convencional respecto a la «naturalidad» de la fotografía y se plantea cómo este fenómeno da lugar a una supuesta «democratización» de los medios que es facilitada por la masificación de las tecnologías que depositan cámaras fotográficas en millones de bolsillos en todo el mundo. Dicha masificación se enfoca sobre la fotografía como medio, como tecnología de la imagen que se inserta en la cultura visual como recurso común. Por esta razón, considero posible colocar la noción de una estética *posmedia* en relación con la idea de *posfotografía* en tanto la primera contiene a la segunda y no hace tanto énfasis en una discusión sobre la ontología de lo fotográfico. Más allá de pensar en qué es una fotografía, lo que podemos pensar como factor de cambio es la masificación de su uso como medio.

---

<sup>3</sup> Incluyo en la bibliografía las referencias a los libros mencionados.

Es importante observar cómo la narrativa parece indicar que la producción artística de la fotografía no tiene otra salida que orientarse hacia una serie de temáticas: uso de medios digitales, el tránsito de la imagen fotográfica digital de uso social hacia el campo artístico, la disrupción o *hacking* de los aparatos fotográficos, etcétera. Sin embargo, creo que es posible diferenciar lo que ha sido denominado *posfotografía* de lo que entiendo como la estética posmedia. Mientras el primero es un proyecto curatorial global que tiene como objetivo estimular una cierta estética de la fotografía, lo segundo es una condición contemporánea desde donde se produce obra fotográfica.

Entre los casos emblemáticos del relato posfotográfico se encuentra una exposición realizada en 2011 en uno de los famosos «Encuentros de Árles», que se llamó: «FROM\_HERE\_ON: La postfotografía en la era de internet y la telefonía móvil<sup>4</sup>». Esta exposición fue curada por cinco importantes personajes del campo global de la fotografía: Martin Parr, Joachim Schmid, Clément Chéroux, Erik Kessels y, como «cabecilla», Joan Foncuberta.

En esta exposición se presentaron 38 proyectos fotográficos en torno a conceptos como: el registro de lo cotidiano desde la perspectiva de un gato, una recopilación de fotografías del líder norcoreano Kim Jong-il mirando diversos objetos, registros «documentales» hechos a partir de imágenes obtenidas en Google Street Map, intervenciones sobre fotografías icónicas, etcétera. La exposición contó también con un manifiesto firmado por los cinco curadores.

El mismo año, en mayo, el propio Foncuberta publicó en un suplemento del diario español *La Vanguardia* un artículo titulado: «Por un manifiesto posfotográfico»<sup>5</sup>, donde, entre otras cosas, propone un «decálogo posfotográfico» que puede ser tomado como una propuesta estética.

Notemos aquí que ambos discursos se transmiten a través de algo que ellos mismos han llamado «manifiesto».

En Lima, el término posfotografía llamó la atención (y escepticismo) de algunos en el contexto de la II Bienal de Fotografía de Lima (abril-julio 2014). Este importante evento fotográfico contó con una exposición (doble) titulada: «Fotografía después de la fotografía. Hacia un horizonte de lo posfotográfico».

<sup>4</sup> Pueden encontrar un registro de la exposición en <http://youtu.be/RTT6i0BC62E> (Revisado el 12 de diciembre del 2014)

<sup>5</sup> El artículo aún es accesible a través de <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html> (revisado el 12 de diciembre del 2014)

Además, en una entrevista a un medio local<sup>6</sup>, uno de los principales curadores declaró un «posicionamiento» «a favor» de lo «posfotográfico».

Aunque considero que los organizadores de la bienal no tuvieron la intención de apostar por un relato de lo posfotográfico como inevitable, la enunciación del concepto fue tan relevante que terminó concentrando una serie de críticas y comentarios de cierto sector del público.

Otros tres casos relevantes del contexto en Lima, fueron:

Uno: la premiación de Samuel Chambi Flores<sup>7</sup> en el IV Salón Nacional de Fotografía del ICPNA, quien, con un trabajo experimental, estiró los bordes del sentido común colectivo respecto a lo fotográfico y puso en debate el tema de «qué es una fotografía». (Esto se dio en el contexto de la Bienal, mayo)

Dos: la presencia del fotógrafo peruano, radicado en Australia, Diego Collado en la exposición «Fotografía 2.0», curada por Joan Fontcuberta para el festival Photoespaña de este año. En este evento, Collado expuso la obra «Data Recovery»<sup>8</sup>, que consiste en una serie de imágenes obtenidas de «tarjetas de memoria» que son procesadas con un *software* de recuperación de imágenes borradas en busca de fotografías (entre junio y julio de 2014)

Tres: y para insistir en la importancia de los «actores» en el posicionamiento y circulación de una estética, entre el 25 de setiembre y el 24 de octubre, el Centro de la Imagen de Lima (la principal institución de enseñanza de fotografía en Lima) tuvo en su galería la exposición «Metabolismos de la Imagen» del tantas veces nombrado Joan Fontcuberta.

Es importante ubicar este relato posfotográfico porque, como dije anteriormente, está contenido dentro del contexto posmedial y porque, como vemos en los casos, ha sido la fórmula estética a partir de la cual se ha propuesto una lectura de la producción contemporánea de fotografía en Lima.

---

<sup>6</sup> Entrevista de Jorge Villacorta en «La Mula»: <https://redaccion.lamula.pe/2014/04/05/en-el-peru-no-hay-un-orgullo-por-el-patrimonio-fotografico-hay-un-orgullo-por-los-nombres/alonsoalmenara/>

<sup>7</sup> Se puede encontrar información de la premiación en <http://cultural.icpna.edu.pe/628/4-salon-nacional-de-fotografia-icpna-2014/>

<sup>8</sup> Se puede ver la obra en <https://www.lensculture.com/articles/diego-collado-data-recovery>

## PRÁCTICA Y DISCURSO

Ahora me gustaría profundizar en el caso de la obra premiada en el IV Salón Nacional de Fotografía. Ello a manera de catalizador de mis reflexiones preliminares y como ejercicio de la noción de estética como medio de contraste.

El trabajo de Samuel Chambi constó de tres imágenes tituladas Calle del Inti, Piscina y Habitación de Elías. Samuel Chambi ha narrado varias veces el concepto detrás de esta serie de fotografías. Se trata del resultado «aleatorio» de errores en el proceso de escaneado de negativos de medio formato (que es una práctica común en el campo de la fotografía artística). Es decir, en una sesión de escaneado de sus negativos expuestos convencionalmente en un proyecto distinto, un error en el escáner dio como *output* estas imágenes sobre las que Samuel no tuvo ningún control.

Además, como ya anoté anteriormente, este premio se otorgó en mayo de este año, es decir, en el contexto de la II Bienal de Fotografía de Lima. Hasta aquí la experiencia parece un argumento a favor de la inminencia de lo posfotográfico, y cuando digo hasta aquí es porque es más o menos la información que circuló en medios digitales. En una entrevista con él, en cambio, encontré información sobre otros dos fenómenos que empiezo a observar en mi investigación: la hibridación y la resistencia.

Samuel divide su propio trabajo en dos «ámbitos»: uno experimental y uno documental. En el primero plantea un interés por «estirar los límites de la fotografía» mientras que en el segundo se considera, incluso, purista. Literalmente dice: «[...]yo me considero alguien purista en ese sentido, yo sí creo que la fotografía debe guardar una relación con la realidad, con la huella».

A esto le añadimos que Samuel solo utiliza cámaras analógicas. No tiene cámaras digitales, todas sus fotos las toma siempre utilizando película y de preferencia en medio formato.

[...] tengo un interés por la fotografía analógica porque creo que va más con mi manera de fotografiar, que es una manera más pausada. De hecho la fotografía digital es muy de momento y yo más bien soy de las personas que se pasa mucho tiempo sin fotografiar.

[...] soy de los fotógrafos que no llevan una cámara casi nunca, salvo cuando digo «ya, esto voy a fotografiar» y me voy a ese lugar y espero que lo que tenga que pasar pase y lo fotografío

Sobre sus temáticas dice:

Mi fotografía más experimental trata de la misma fotografía, siempre estoy pensando sobre la fotografía en sí. Cómo la percibimos y la relación que tenemos con la imagen.



y  
[...] he llegado a que nosotros no tenemos la posibilidad de manejar esta relación, la imagen la maneja, tiene el control de alguna manera, y finalmente los distintos tipos de imágenes que vemos, la mayoría son imágenes a través de las que podemos transitar y que nos llevan de vuelta al referente.

## **HIBRIDACIÓN Y RESISTENCIA**

En otras entrevistas a otros fotógrafos que participan del campo artístico también he notado estos dos elementos que ahora destaco: la hibridación y la resistencia. La primera la entiendo como que la problemática posmedial puede ser explorada sin asumir todos los paradigmas del discurso posfotográfico asociado a lo digital. Se puede valorar el «realismo» de la imagen y al mismo tiempo cuestionar y proponer una estética que supone su destrucción. Esto es algo que, quizá, sí está presente también en el propio discurso posmedial, aunque no esté necesariamente presente en el relato posfotográfico que hemos visto en Lima. En cambio, la noción de resistencia es más compleja.

Por resistencia entiendo que algunos actores del campo de producción de la fotografía, y estas son solo reflexiones preliminares, conciben que el contexto tecnológico y social de la fotografía ejerce un poder sobre su práctica creativa que los motiva a resistir en un plano diferenciado. La fotografía analógica y ciertas formas sofisticadas de fotografía digital exigen un conocimiento especializado y un acceso a determinados recursos. Requieren, muchas veces, formación institucional o habitus (Bourdieu, 1993) y acceso a un capital cultural dentro de un campo de producción.

No creo que se trate exclusivamente de una estrategia de exclusión o de «distinción» (Bourdieu, [1979] 2010) considero que es una forma de continuar indagaciones sobre lo fotográfico que permite forzar el campo del arte sin correr el riesgo de salir de él.

Finalmente, encuentro dos «paradojas» sobre las cuales quiero continuar indagando y que quiero enunciar como finales abiertos para este artículo:

La primera es que el discurso de la posfotografía también suele enunciarse como un discurso de resistencia. En una entrevista que le hice a Fontcuberta cuando estuvo en Lima, me sorprendió que su forma de narrar los orígenes de su práctica artística lo colocara en lugar del activismo contra la hegemonía de la «verdad». Esa que ostentan algunos actores políticos y que se expresan en usos prácticos de la fotografía como propaganda. Entonces: si todos resisten ¿quién ejerce el poder?

Por otro lado, propongo prestar especial atención a cómo las prácticas institucionales del campo artístico vinculadas a la gestión, curaduría, coleccionismo, etcétera, se adaptan o no a la práctica discursiva de un relato posfotográfico que abarca trabajos como el de Samuel Chambi que exigen propuestas expositivas más complejas para facilitar la experimentación de su propuesta estética en su justa medida.

**BIBLIOGRAFÍA**

- Bourdieu, Pierre (1993). *The field of cultural production: essays on art and literature*. Nueva York: Columbia University Press.
- Bourdieu, Pierre (2010). *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Londres: Routledge.
- Brea, José Luis (2010). *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Ediciones Akal.
- Fontcuberta, Joan (2010). *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía*. Barcelona: G. Gili.
- Guattari, Félix (2012). *Towards a Post-Media era*. <http://www.metamute.org/editorial/lab/towards-post-media-era>.
- Hand, Martin (2012). *Ubiquitous photography*. Cambridge: Polity Press.
- Holmes, Douglas & George Marcus (2008). Collaboration Today and the Re-Imagination of the Classic Scene of Fieldwork Encounter. *Collaborative Anthropologies*, 1(1), 81-101.
- Jameson, Fredric (1999). Transformaciones de la imagen. *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo, 1983-1988 (150)*. Buenos Aires: Manantial.
- Lister, Martin (ed.) (2013). *The photographic image in digital culture* (segunda edición). Londres: Routledge.
- Manovich, Lev (2002). *The language of new media*. Cambridge: MIT Press.
- Mitchell, William. J. (1992). *The reconfigured eye: visual truth in the post-photographic era*. Cambridge: MIT Press.
- Morphy, Howard (1992). From Dull to Brilliant: The Aesthetics of Spiritual Power among the Yolngu. En *Anthropology, art, and aesthetics*. Nueva York: Clarendon Press; Oxford University Press.
- Morphy, Howard (1994). The anthropology of art. En *Companion encyclopedia of anthropology*. Londres, Nueva York: Routledge. <http://site.ebrary.com/id/10058277>
- Morphy, Howard (1996). Aesthetics Is a Cross-Cultural Category: For the Motion. En T. Ingold (ed.), *Key debates in anthropology* (pp. 249-243). Londres, Nueva York: Routledge.
- Ritchin, Fred (2009). *After photography* (primera edición). Nueva York: W.W. Norton.
- Zacharías, María Paula (2014). Una imagen tiene que ser descifrada. *La Nación* (revista). <http://www.lanacion.com.ar/1734699-una-imagen-tiene-que-ser-descifrada>.