



Educación fotográfica y poder comunitario

*Alejandro Vásquez Escalona**

Resumen

En esta investigación intentamos develar el carácter convencional, formal e instrumentalista en los procesos para compartir conocimientos y experiencias sobre la fotografía venezolana; su aliento escasamente creativo; su pálido escudriñamiento de la complejidad de la ilusión. Estos rasgos mellan la educación-acción, es decir, la incorporación de los procesos educativos en proyectos de investigación con sentido de permanencia; alargan la posibilidad de acercarse a las comunidades y los colectivos. Cuando se ha producido una relación con estos espacios humanos ha sucedido como una especie de espectáculo. Con todo, destacamos posibilidades alternativas de búsqueda de una metodología docente en fotografía, que convierta la vivencia de compartir saberes en esta especialidad, en una opción que hacer aportes al arraigo y permanencia de las dinámicas de vida y existencia de la comunidad.

Palabras claves: Comunidad, fotografía, narrador, fotógrafo.

Teaching Photography and Community Power

Abstract

This research attempts to reveal/how the conventional, formal, e instrumental nature in the process of sharing knowledge and experiences about Venezuelan photography; its barely creative breath; its pale searching of the complexity of illusion. These features dent/re-

Recibido: Noviembre 2012 • Aceptado: Septiembre 2013

* Universidad del Zulia, Venezuela. acuantola@gmail.com

duce teaching-action; that is, the incorporation of educational processes in research projects with a sense of permanence; they /extend/enlarge the possibility of drawing close to community and collectives. When a relation has been produced with these human spaces, it has happened as a kind of spectacle. After all, alternative possibilities are highlighted in search of a photography teaching methodology, that converts the experience of sharing knowledge in this speciality, into an option that contributes to the establishment and permanence of the dynamics of life and community existence.

Keywords: Community, photography, speaker, photographer.

Fotografía y poder comunitario

Caudalosos son los cursos de fotografía en las universidades e institutos de educación superior en Venezuela. Las licenciaturas como Diseño Gráfico, Publicidad, Arte y Comunicación Social son los diques que empozan estos caudales. Actualmente existen unas 16 universidades donde se puede cursar Comunicación Social, entre ellas están: Universidad de los Andes (ULA), Universidad Central de Venezuela (UCV), Universidad Católica Andrés Bello (UCAB), Universidad Cecilio Acosta (Unica) y la Universidad del Zulia (LUZ).

Si precisamos algunos rasgos de esta educación fotográfica, tendríamos que es una práctica masificada, 30 ó 35 participantes por aula, cuando en condiciones ideales, serían unos 12 ó 14 cursantes por grupo. En esta realidad solo es posible el despliegue de una dinámica que se inicia con una demostración del docente (clase teórica), asignación de ejercicios prácticos al estudiante y luego la respectiva evaluación, es decir una educación burocratizada, casi a distancia. Es lo que permite la masificación.

En cuanto a los contenidos programáticos, puede sostenerse que viajan embarazados de un instrumentalismo racionalista, con poca valoración de la imagen como discurso conceptual, olvidando con frecuencia que “lo primero que hacemos al nacer es mirar al mundo nuevo que nos corresponde asumir. Con seguridad es uno de los momentos más importantes de nuestra existencia. De la casi oscuridad afloramos al mundo de la visualidad. Posteriormente en el proceso de socialización familiar, nos iniciamos en el lenguaje verbal como instrumento fundamental para comunicarnos. La escuela y el maestro se encargan de moldear nuestra manera de vincularnos con los demás. Vendrán etapas superiores de estudio

y salvo que nos decidamos por el arte, la comunicación o algo parecido, no habrá un proceso sostenido para enseñarnos a ver, aunque nuestra realidad está cargada de visualidad. Y la imagen es el tótem cotidiano” (Vásquez, 1997: 110).

Al desvalorizar esta impronta, poco se exploran las posibilidades de liberación de las energías creadoras e imaginativas de los estudiantes; de rompimiento de los mecanismos de coerción del inconsciente, que asustan a las libélulas alucinadas de la creación que palpitan en todo ser humano. “Certeza de lo antes dicho, lo daría una revisión del contenido de los programas de estudio en las universidades nacionales, donde encontraremos aspectos como historia de la televisión o la fotografía. Cómo funciona la cámara, como se hace un reportaje... pero lo esencial, es decir, de qué manera acceder a lo creativo para impulsar al estudiante a realizar extraordinarios reportajes, o imágenes, no se contemplaría en casi ningún contenido programático. Cuando alguien habla de ejercicios para desbloquear mentalmente al individuo, de expresión corporal, cualquier otro parecido, o de que alguien está investigando sobre la comunicación visual por este sendero, parodiando a Bruno Munari, muchos de nuestros docentes se ríen por debajo del bigote y pareciera que para eso se lo dejan crecer, pero seguimos siendo instrumentalistas. Interesa enseñar cómo funciona el medio y no los mecanismos de transmutación de un estudiante racionalista a un ser con una fuerza metafórica permanente” (Vásquez, 1997: 112).

Algo parecido sucede en algunos centros de docencia fotográfica no universitaria. El proceso de intercambio de conocimientos en estos centros educativos, se esforzaría por desentrañar y conocer la tecnología, el con qué hacer el mensaje, se supondría que el estudiante adquiriría unas habilidades para narrar como consecuencia del dominio del entramado tecnológico. O existiría escasa preocupación por estimular la narratividad visual en el estudiante. Es el instrumento tecnológico como prótesis externa del cuerpo lo que estimula la búsqueda. El mundo sensorial, intimista, entendido como el pequeño relato del individuo, como su autoafirmación en la contextualidad correspondiente, no sería la motivación fundamental en estos procesos para compartir conocimientos.

Y aun, si se asume que la fotografía es una posibilidad expresiva como mediación, la concepción sobre la fotografía que predominaría en este aprendizaje, sería el fotógrafo/periodista/artista que existiría para

narrar al mundo, para alargar la mirada hacia fuera, para hacer la crónica visual de cómo es el universo del otro donde no se habita. Lo sensacional, pues. Una mirada hacia los territorios impersonales, muchas veces habitado por lo exótico.

Esta visión épica de la mirada fotográfica como algo privilegiado, sería inherente a la condición de fotógrafo. Estaría sobrentendida en todo aquel que tenga un dominio sobre el saber formal; en el caso del fotógrafo, es la capacidad de ver lo que otros no pueden, desde la sabiduría y el control del instrumento con el que se produce el mensaje. El individuo sería solamente una especie de intermediario, con rasgos de heroicidad en la sociedad tecnológica. Este abordaje sería cuestionado por estudiosos de la fotografía, que le dan prioridad a las capacidades imaginativas y narrativas sobre los aspectos tecnológicos. “Un heroísmo peculiar se propaga por el mundo desde la invención de la cámara: el heroísmo de la visión. La fotografía inauguró un nuevo modelo de actividad independiente, permitiendo a cada cual desplegar una cierta sensibilidad única y rapaz. Los fotógrafos emprendieron sus safaris culturales, sociales y científicos en busca de imágenes sorprendentes.

Apresaría el mundo, sin reparar en la paciencia necesaria y las incomodidades, mediante esta modalidad de visión, activa, adquisitiva, valorativa y gratuita... La apoteosis de la vida cotidiana, y el género de belleza solo revelada por la cámara -un rincón de la realidad materia que el ojo no percibe en absoluto o normalmente es incapaz de aislar; o la vista panorámica, como desde un avión-, estos son los principales objetivos de la campaña del fotógrafo. Por un tiempo el primer plano pareció el método visual más original de la fotografía... El momento oportuno llega cuando se pueden ver las cosas, especialmente lo que todo el mundo ha visto, de un modo nuevo. Esta búsqueda se transformó para la imaginación popular en la marca registrada del fotógrafo” (Sontag, 1996: 100).

Este cuestionamiento se extiende a la posibilidad de albergar, quizás de forma involuntaria, una concepción antidemocrática, vertical y elitista de cómo narrar al otro, que no poseería cualidades para hacerlo desde su imaginario colectivo correspondiente si no asciende a lo instrumentista como posibilidad. Es la educación fotográfica bajo los criterios de lo individual, en una búsqueda constante de la trascendencia. Una especie de apología de lo tecnológico por sí mismo, para de esta manera acceder a un espacio público que te celebre, que alabe tu heroicidad visual;

lo colectivo, lo comunitario, se desdibuja. Son loas de la modernidad al progreso como condición de futuro.

La mayoría de los estudiantes de fotografía en las universidades e institutos universitarios, no estarían muy entusiasmados a aprender esta disciplina, y menos aún ir más allá del conocimiento del equipo del aparato, esta conducta es estimulada en buena proporción por el docente. En última instancia, interesa aprobar la cátedra y luego obtener la licenciatura correspondiente, evidencia de esto, es que solamente una ínfima porción de egresados en periodismo audiovisual, se dedica profesionalmente a la fotografía. Posiblemente por eso, en los cursos de fotografía que asumo en la Universidad del Zulia, hago participar a los estudiantes en experiencias diversas, más allá de la fotografía, desde leer a Haruki Murakami, Paul Auster, oír las canciones de Joaquín Sabina o Los Pericos, hasta invadir Las Pulgas, el gran mercado popular de Maracaibo para fotografiar a la gente y su universo cotidiano y pagarles con la lectura de poemas de Víctor Valera Mora o de Eugenio Montejo.

O con algún silabeo que suena impunemente en el corazón de una clase de fotografía, amortajado por mi saliva sin advertencia mínima: “Anoche soñé con mi casa, con el verdadero hogar, ante cuya puerta atrancada he pasado este último año de orfandad. Las caras de mis fotografías de Vietnam vienen flotando hacia mí, salidas de sus fondos mates y borrosos: soldados sonrientes, prisioneros impasibles (a los niños los evito). Con gestos eufóricos de liberación extendiendo la mano derecha. Mis dedos expresivos, llenos de significado, llenos de amor, se cierran sobre sus hombros estrechos, pero se cierran vacíos, que es lo que suele pasar cuando alguien intenta agarrar algo en ese espacio vacío del cráneo donde están los sueños” (Coetzee, 2009: 56). Ellos (los estudiantes), posiblemente arañaran la búsqueda a partir de esta extraña vivencia con un docente de fotografía extraviado en las trochas de la literatura. Puede que sea así. Puede.

Después de todo, la fotografía será un ritual de intercambio, de mediación. De seducción cuando no nos peguemos en la máquina y sus programas. Cuando intentemos decodificar el oráculo de los encantamientos visuales que habitan en los rincones del conocimiento de lo vivido. Hacemos esto, a lo mejor para ser menos instrumentalistas/ racionalistas. Para no arar en el mar, pienso, una que otra noche, mirando los agujeros vidriosos del cielo en la orilla del mar en la Isla de Zapara.

Justo es reconocer que en los últimos tiempos, más muchachos son seducidos por la fotografía desde los espacios universitarios, sobre todo en las Escuelas de Diseño Gráfico y de Arte, por lo menos en Maracaibo, han reverberado como los verduplurales de la selva, interesados en asumirse como fotógrafos, como guardadores de imágenes en el baúl de encantamientos, varios con propuestas estéticas interesantes. Ciertamente es que uno que otro lunático, hace saltar en fragmentos la visión pragmática del docente y se desvive por disfrutar las distintas expresiones del arte, como territorio para corretear en su empeño por asumirse como fotógrafo o periodista. Revisa el vasto universo de conocimientos en el mundo actual y de una forma bastante autodidacta, bracea en la ilusión del escudriñamiento, con todo, esas experiencias no son muy abundantes.

Cuando suceden, uno las atiza. Sopla silenciosamente la lumbre de la luciérnaga alucinógena, de la ilusión vital que seguramente anida en el espíritu de estos jóvenes. Y desearía, fuese cierto aquello de que “nadie se sumerge en una aventura esperando resultados mediocres. La gente, pese a tener un chasco, nueve de cada diez veces, desea tener al menos una experiencia suprema, aunque solo sea una vez. Y eso es lo que mueve al mundo. Eso es el arte, supongo” (Murakami, 2003: 143). Aleluya.

Desde una escuela fotográfica, sus talleres o viene el circo

Las escuelas de fotografía, de arte y los talleres son otros espacios de aprendizaje de la fotografía en Venezuela, entre estos, los talleres de Roberto Mata, La Organización Nelson Garrido, son centros docentes privados; la escuela de fotografía Julio Vengoechea y el Centro Nacional de la Fotografía, como instituciones públicas.

En algunos de estos centros de aprendizaje fotográfico el régimen curricular se asienta en talleres, unos básicos, otros avanzados, que varían de acuerdo con la propuesta de indagación a desarrollar. Existe diversidad de docentes por la vía de invitación de talleristas a compartir el proceso educativo; el trabajo de campo con los cursantes es accionar permanente. Pareciera que estas experiencias liberales, alejadas de la formalidad académica clásica, posibilitan vivencias y resultados más lúdicos, más seductores. Pareciera entenderse que el individuo posee como vitalidad esencial su autonomía, para encauzar sus miles de riachuelos

creativos de manera zigzagueante y no lineal; que existe un ritmo en cada universo personal, manifiesto en cada tiempo, según las motivaciones que buscan expresarse.

Otros centros asumen sistemas académicos similares al existente en el mundo universitario: pensas estructurados, personal docente permanente, escasos o inexistentes talleristas invitados como parte del currículo, cátedras muy de salón en horarios convencionales. Estos rasgos, seguramente mellan las posibilidades de crecimiento cualitativo y de exploración de experiencias novedosas; de encantamientos.

Desde estas instituciones, mayormente desde las públicas, se desarrollan de cuando en cuando talleres para las comunidades populares. Casi siempre se abordan metodologías similares: los docentes o estudiantes avanzados van a la comunidad, imparten talleres de fotografía, durante dos o tres días. De las imágenes producidas se hace una selección que se expone en la comunidad o en el mejor de los casos en galerías y centros convencionales de exhibición. Se participa de la exposición. Al final los talleristas se marchan. Al tiempo posiblemente se tropiezan con algún miembro de la comunidad donde desarrolló el taller y se saludan entusiastamente.

Con nobles intenciones, sin perversidad, no se pulsa por entretejer un poder comunitario apoyándose en lo fotográfico. Se apuesta por el espectáculo. Los talleres fotográficos asumidos de esta manera son una especie de circo andante en un pueblo. Seguramente una vez cada cuatro años se dejaran ver los carromatos del circo, que establece su campamento en el pueblo e inicia el espectáculo, causa una gran algarabía pero no aporta mucho en la organización del poder comunitario. Después de tres días se marchan y la comunidad los despide con nostalgia. Seguramente es un rastro de los criterios antidemocráticos de la difusión del conocimiento, cuando se limita a lo demostrativo, sin rasguñar los espacios para que nazcan nuevos fotógrafos en la comunidad, donde compartimos un tiempo que se torna efímero sino contribuye a su organización como colectivo. Posiblemente en estas experiencias, destaque algún miembro de la comunidad que se hace fotógrafo. Y pudiera sobresalir incluso en el ámbito del mercado de la comunicación, de la fotografía, sólo que nace con el espíritu de lo individual, y casi ineludiblemente con los criterios del fotógrafo de la visión heroica que mencionábamos, la comunidad no

experimenta cambios acentuados en su existencia. Quedarían fragmentos de una ilusión que solamente alcanzo retazos de tiempo.

Con estos rasgos, la docencia en fotografía sería centellazos de unos educadores que cuentan sobre el universo y que le demuestran a una comunidad posibilidades narrativas visuales, pero son eso únicamente, posibilidades que al no verse acompañadas por la acción continuada de la organización social, boquea prontamente como una vivencia compartida, con unos viajeros que sabían *croniquear*, que sabían narrar. Y otros que se quedan en la comunidad empapados de cotidianidad sin trastocar. Quedan, seguramente, con la nostalgia de repetir la vivencia compartida con unos narradores visuales que los expresaron, pero que no se atrevieron a convertir la narrativa, desde la imagen, en un potencial que pudiese expandirse como algo permanente y colectivo. Es factible apostar a que no es suficiente el discurso formal de la estética, en este caso fotográfica, debe entrelazarse con los convencimientos políticos de la organización comunal.

Otros ámbitos de aprendizaje. Otras voces fotográficas

Posiblemente el Movimiento de Fotógrafos Trabajadores de la Alemania de entre guerras, muy influidos por el Partido Comunista alemán, se anotaría como un refusil de las primeras experiencias del narrador que se narra. Y que como parte de su militancia política, hace de la fotografía un corpus discursivo para comunicar en la senda de consolidar la organización popular. Desde una especie de autoaprendizaje colectivo, se aborda una mirada democrática al momento de fotografiar sus colectivos en plenos despliegue de praxis sociales.

En Latinoamérica, encontramos en los años 20 (Llosa, 2005), entre otros similares, los aportes de Martín Chambi al impulsar algo cercano a la fotografía social con motivaciones indigenistas. Habría en este movimiento un espíritu de colectivismo y de intercambio de saberes cercano al Movimiento de Fotógrafos Trabajadores Alemanes.

Por otra parte, una de las mayores experiencias de la denominada fotografía social, posiblemente la constituyó la Farm Security Administration, un colectivo de fotógrafos en plena depresión económica norteamericana de los años 20, que fue llamado por el Estado, para realizar un

registro fotográfico documental sobre las condiciones de pobreza de los granjeros estadounidenses.

Entre estos fotógrafos se anotaron Douglas Duncan, Dorothea Lange, Jack Delano y Russell Lee. Este registro fotográfico serviría para desarrollar políticas sociales para ese sector del pueblo estadounidense. Cientos de miles de imágenes fueron recogidas y procesadas. Un buen porcentaje de éstas forman parte de las colecciones de arte de los museos más importantes en esta nación. Un colectivo de fotógrafos contratado por el Estado Norteamericano documentarían como apoyo a la elaboración de programas sociales gubernamentales. Es la visión heroica, que aún bajo la protección oficial de un gobierno, asume la narración fotográfica como búsqueda de la justicia. Es el sujeto visualizador que en una especie de anunciación alarga su mirada de extranjero, para quizás cándidamente pretender contribuir con la absolución de la pobreza como tragedia.

Robert Frank y Larry Clark, como individuos, inauguran en los años 50 y 60, con *Los Americanos* y *Tulsa*, respectivamente, la era del narrador que se narra intentando una especie de desdoblamiento en el otro (Robert Frank), o perteneciendo a la comunidad que se fotografía (Larry Clark). En su oportunidad, Susang Sontag sostendría, al compartir la obra fotográfica de Robert Frank plasmada en su ensayo fotográfico *Los Americanos*, que “los modernistas ambiciosos como Weston y Cartier-Bresson, que entienden la fotografía como una manera genuinamente nueva de ver (precisa, inteligente, hasta científica), han sido desafiados por fotógrafos de una generación posterior, como Robert Frank, que quieren una cámara no penetrante sino democrática” (Sontag, 1996: 109).

Robert Frank, y posteriormente Larry Clarke, iniciarían los tiempos del narrador que se narra, esa característica que impregnará el nuevo documentalismo, andando ya los años 80; es el motivo recurrente de las imágenes, fijas o en movimiento. En primer lugar, la autorreferencia como inevitable, como personaje descolocado entre dos mundos, cuando se ubica es contemporáneo a un movimiento, o forma parte de un grupo -su familia, sus amigos, su barrio- y de un tipo de discurso amoroso que nos conduce hacia otro género, con un corte de mangas distinto, a la *Shophie Calle de No sex last night* o a la *Nan Goldin de Balada sobre la dependencia sexual*. Es un documentalismo fotográfico que supone una mirada cálida que intenta representar: “un frágil compromiso entre la lealtad a lo que se supone deben ser las respuestas instintivas y espontáneas

del medio y la asunción de la propia individualidad... Un barrio, un grupo étnico, una subcultura, eran vistos desde adentro, por alguien que en muchos casos se consideraba miembro de la comunidad. El resultado será que cada vez más lo subjetivo prevalecía sobre lo documental, lo abstracto sobre lo descriptivo” (Fontcuberta, 1997: 98/99). La cámara como el siempre mentado cuaderno de anotaciones sobre la propia vida. Como un deseo por recordarnos que la realidad es un efecto del espíritu y que el espíritu es un efecto del tiempo (Fontcuberta, 1997).

En Venezuela, seguramente, Carlos Germán Rojas, en la década de los años 80, desplegó una experiencia similar o cercana a la vivida por Larry Clarck. Nació y habitaba en la Ceibita, un barrio del oeste caraqueño; se había formado como fotógrafo, e inició una indagación fotográfica en su barrio. Retrató sus moradores, su transcurrir diario, sus rituales y celebraciones. El resultado fue un ensayo fotográfico con una gran fuerza expresiva. En esas imágenes, estaba enjaulado el espíritu del fotógrafo, porque empozaba el alma del barrio y Carlos Germán era integrante de esa comunidad. Años después, Rojas se había alejado de esta comunidad, habitaba otros espacios, intentó fotografiar nuevamente La Ceibita, pero no lo logró. Era un extranjero. Venía como quien quiere narrar la comunidad. Lo autobiográfico desde la fotografía ya no tenía asiento. El fotógrafo habitaba otros silbos de viento. Presumimos que esta pudo haber sido la explicación de tal imposibilidad de rearmar un nuevo ensayo fotográfico, sobre esta comunidad caraqueña. Esto asumido en términos clásicos de acercamiento al otro, es decir, desde la llamada observación participante que nos sugiere el método etnográfico, pero no es una explicación definitiva, reiteramos es solamente una posibilidad. Con todo, no han existido muchas experiencias similares en nuestro país.

Otra indagación fotográfica parecida en nuestro país, fue la abordada por el fotógrafo Easo Alvares, quien realiza el ensayo “Loschamos del 23”, a inicios de 2000. Fue un intento que, sin embargo, contiene el hálito del habitante que regresó a su barrio, pero que ya no es integrante; que viene a narrar a los otros, a intentar solaparse para vestirse de la visión heroica.

El colectivo de producción audiovisual Enjambre de Maracaibo ha rasguñado algunas experiencias con las comunidades indígenas zulianas, con talleres y realización de documentales en video, pero aún no se convierte en una experiencia comunitaria autónoma, que mueva la orga-

nización social de los indígenas. Termina en espectáculo, a pesar de las loables intenciones de sus promotores.

Ancla 2 es otro movimiento en Mérida, que impulsa la investigación en las comunidades, a partir de experiencias visuales en video y fotografía, pero, aún con las mejores intenciones, mantiene los rasgos de espectáculo de paso que anotábamos anteriormente. No se consolida la autonarración de las comunidades en lo visual. No se estimula a los colectivos para que expresen sus resuellos cotidianos, como algo que tendrá continuidad, una vez que se produzca la despedida del circo. No son experiencias de largo aliento en un solo lugar, sino la sumatoria de fragmentos vivenciales que se reiteran como tic-tas en distintos espacios.

Si buscamos vivencias que se acerquen a la autorreferencia fotográfica, en otro cauce a lo descrito anteriormente, posiblemente lo encontraremos en una muy trascendente en Perú. En la década de los 70, se inicia el proyecto de los Talleres de Fotografía Social (Tafos), que estimulan y contribuyen en la organización de las comunidades populares urbanas, grupos indígenas y organizaciones sindicales de mineros, para que sean cronistas visuales desde la fotografía, para autonarrarse desde su imaginario comunitario. El narrador que se narra, pero además se legitima como colectivo desde su auto organización societaria colectiva, entusiasmados por la fotografía como nexo vinculante, como expresión visual más allá de lo estético; navegando en un cauce político colectivo, sin borronear la individualidad.

En 1986, el fotógrafo Thomas Müller y la diseñadora Helga Müller Herbon realizan en Ocongate (Cusco) el primer taller fotográfico con campesinos de la zona (Llosa, 2005). Existía un gran ascenso de los movimientos sociales, influidos por el socialismo y el indigenismo. Estos talleres se hicieron en un contexto de demandas de los campesinos por poseer imágenes de las comunidades y sus prácticas sociales. Se realizó como parte de un trabajo en comunicación que respondía a una demanda de los campesinos por tener imágenes de sus comunidades, sus organizaciones y su vida. No fue una experiencia completamente planificada, pero tampoco fue una iniciativa dispersa.

En ese tiempo, el fotógrafo Thomas Müller trabajaba con un proyecto de comunicación en la zona de Ocongate que según él nos dice, “se realizaba no solamente a través de las imágenes que ellos producían, sino también de las que producen tradicionalmente a través de tejidos, narra-

ciones, bailes, canciones... al final todo es con base en imágenes.” (Llosa, 2005: 3.). Una visión de complejidad asumida desde un espíritu novedoso y creativo. Desde la convicción en la acción colectiva, donde el individuo, no se desdibuja.

Eran los días del gobierno de Alberto Fujimori y la guerrilla de Sendero Luminoso, su contrincante, en el fragor de la lucha por el poder político. En medio de este contexto de enfrentamiento político clásico, Helga y Thomas apostarían por una novedosa manera de participar con las comunidades, en el encuentro con sus aspiraciones: la estructuración de un poderoso movimiento social con amarres en la fotografía. Se enseñaba esta manera de comunicar, pero se alargaba su propósito hasta convertirse en organización colectiva de lucha y trabajo. Se entretejía simultáneamente una red de participación popular.

Luego se hizo el taller de Agustino, con organizaciones populares urbanas. “La experiencia de estos talleres permitió comprobar el gran poder de la denuncia de las fotografías, expuestas en periódicos murales de locales comunales, y al mismo tiempo su impacto en la formación de opinión, una vez publicadas en espacios mayores. Fue sobre la base de estos dos grupos iniciales que se hizo un primer proyecto de comunicación con fotografía social, en el cual el eje eran los talleres, como un impulso a la comunicación de base. En 1990 se formó la institución Tafos, con un equipo especializado en fotografía, comunicación y difusión social, que multiplicaría los talleres, haría posible una importante relación entre ellos, potenciaría las acciones de comunicación dentro y fuera de ellos” (Llosa, 2005: 5). Se realizarían 29 talleres con 250 miembros, de diversas organizaciones populares, que produjeron alrededor de 150.000 fotografías, utilizadas en multiplicidad de formas a nivel nacional e internacional. Ahora forman parte de un gigantesco archivo visual en la Universidad de San Marcos, en Perú. Pueden ser consultados y usadas sin fines de lucro. A estas vivencias se anotaron 50 profesionales voluntarios, que fungían desde distintos ámbitos del conocimiento como facilitadores.

Los criterios y la metodología desarrollada por Tafos se distancia de otras andanzas anteriores, donde se fotografiaba a la comunidad, incluso de aquellas donde el fotógrafo era un integrante de los colectivos retratados. No es Thomas, ni Helga Müller, ni el resto de los facilitadores quienes narran la vida de estas organizaciones populares. No. La promueven, ayudan a organizarla y a promover los resultados que denun-

cian la violencia contra esas comunidades o asientan la memoria de sus labores creadoras. El paternalismo anduvo de capa arrugada. El espectáculo no vio luces.

El colectivo de los Tafos, abordaba a una comunidad con solidez política y organizativa. Solicitaban a las comunidades que eligieran a las personas que participarían en el aprendizaje como fotógrafos populares. Se les facilitaba a cada uno de los seleccionados una cámara. Con el sistema automático, se les pedía que fotografiaran una temática convenida como trabajo agropecuario, actividad minera, contaminación, pesca, venta ambulante y comercio, la violencia ejercida por el Estado peruano o por los grupos guerrilleros, entre otras. Después continuaba el intercambio de saberes formales y conceptuales, con el material fotográfico logrado por los participantes. Es decir, un proceso inverso a lo académica o institucional, donde los condicionantes formales, estéticos por mencionar uno, no mellaría la iniciativa primaria de sus pareceres en los participantes. Un proceso que propone inquietudes, pero no demarca caminos. Permite el acceso a la tecnología, desde las cámaras entregadas a los participantes, pero no condiciona esquemas para la narración visual. Revitaliza la autonomía del individuo, como relator de sus vivencias sin mayores condicionantes.

La mayoría de los participantes en los talleres se convertían en fotógrafos de la comunidad, con el convencimiento de ser emisarios y miembros, simultáneamente de un colectivo y sus aspiraciones; sería un individuo con unas convicciones políticas asentadas en el espíritu comunitario y además, con una formación en un aspecto de la comunicación. “La seguridad como fotógrafos no les venía fundamentalmente por lo simple del uso de las cámaras, sino por su reconocimiento como fotógrafos de un colectivo, reconocimiento basado en haber sido elegidos dentro de la organización por sus cualidades de liderazgo en la comunidad y, posteriormente, por los rápidos resultados mostrados a través de las imágenes. Mediante fotografías, en una comunidad se constataban daños del ganado de algún vecino, o la violencia política traducida en destrucción en una mina, se denunciaba un accidente en el socavón. En un comedor se demostraba la preparación y distribución de alimentos, un sindicato conocía la fuerza de movilización del sindicato de otro lugar, los universitarios denunciaban las malas condiciones de los locales en donde estudiaban o el dominio que ejercía Sendero Luminoso, un minero migrante

mostraba a sus compañeros la forma de vida en su comunidad de origen” (Llosa, 2005: 2). Todo lo atinente a su vida.

El intercambio de saberes entre Tafos y las comunidades no tenía nada de espectáculo. La colaboración en la organización, realización, difusión y acompañamiento permanente de los talleristas, era una militancia social. Un despliegue creativo de participación e intercambio entre todas las comunidades involucradas y con la otra gente, no vinculada de otras localidades, y de otros países. Lo que entusiasmaba no era la realización del taller, sino el reforzamiento de unas convicciones colectivas, apoyándose en la fotografía compartida, como manera de participación comunitaria. “Así la foto, empieza a convertirse en versión, en representación/interpretación de lo real y se ve a sí misma ampliando el campo de la expresividad a través de la conciencia, de la connotación. Localizamos ahora la noción de autoría como derecho del fotógrafo, a considerarse parte de lo fotografiado y de decidir los modos posibles de organizar las imágenes, de construir el discurso comunicativo” (Ledo Andión, 1998: 43).

Pero no es la autoría que intenta salvarse de la borrosidad promiscua de la visualidad massmediática. Es una autoría política, organizativa y discursiva porque después de todo, “en contradicción con los mecanismos de control y de asimilación del elemento foto, por parte de las organizaciones informativas que llegan a convertirla en insignificante, se llegará a materializar un debate nuevo sobre el papel, sobre la responsabilidad del autor, no solo en el momento de decidir qué mensajes tomar, sino en el proceso general de producción y de edición de las imágenes y en el control del mensaje que es a fin de cuentas el momento del relato. La discontinuidad entre ambas instancias, la toma de imágenes y la decisión sobre el mensaje final, nos conduciría a diferentes prácticas, con o sin los medios de comunicación” (Ledo Andión, 1998: 144.). Una de estas, asumida desde los Tafos, es autorreferenciarse fotográficamente, saberse narrador visual de sus vidas. Y en esa narración, navega todo un colectivo de donde se es miembro.

La experiencia de Tafos se prolongó hasta finales de la década de 1990. A lo largo de más o menos 14 años sus facilitadores, con Thomas Müller y Helga Müller como pioneros, acompañaron y contribuyeron al reverdecimiento de estas vivencias en cada una de las comunidades. Se estableció una gran coordinación que permitía el intercambio entre éstas y el país. Todo un movimiento político, antropológico y social que viaja-

ba en el tren de la fotografía. Unos encantadores de imágenes comprometidos con un imaginario colectivo, convencidos de sus cualidades como líderes comunitarios, como narradores que se narran, como dirigentes sociales que desoyen los alaridos de las promesas de futuro y grandes relatos de la modernidad y autonarran sus pasiones, sus luchas, sus desesperanzas. Asumieron que no dependerían del fotógrafo de la visión heroica para que los narre, que pueden autorreferenciarse como fragmento de un proceso de crecimiento social e imaginativo.

Referencias bibliográficas

- Coetzee, John Maxwell (2009). *Tierra de Ponientes*, Barcelona, España, Editorial Mondadori
- Fontcuberta, Joan (1997). *El beso de Judas, fotografía y verdad*, Barcelona, España, Editorial Gustavo Gilli.
- Ledo, Andión Margarita (1998). *Documentalismo Fotográfico*, Barcelona, España, EditorialCátedra, Signo e imagen.
- Llosa, Eleana (2005) *Talleres de Fotografía Social, Tafos. Una experiencia de comunicación popular*, disponible en: www.ibcperu.org/doc/isis5393pdf (Consulta: 2014, enero 20)
- Llosa, Eleana (1995). *Una cámara desde otro punto de vista*. Caracas, Venezuela: Revista Extra- Cámara n° 4. Consejo Nacional de la Cultura (CONAC).
- Murakami, Haruki (2003). *Al Sur de la frontera, al Oeste del Sol*, Barcelona, España, Tusquets editores.
- Sontag, Susan(1996). *Sobre la fotografía*, Barcelona, España, Editorial Edhasa.
- Vasquez, Alejandro (2007). *Anotaciones sobre el reportaje y el ensayo Fotográfico*. Maracaibo, Venezuela, Universidad del Zulia, Ediciones del Vice Rectorado Académico.
- Vasquez, Alejandro (1997). *Seis fotógrafos, seis visiones*. Maracaibo, Venezuela, Ediciones Fondo Editorial Reflexiones de Media Tarde, Universidad del Zulia, Facultad de Humanidades y Educación. Escuela de Comunicación Social.