

Nº01



Revista Terapia Fotográfica

Comité editorial

Diego Argote - Chile
José J. Maldonado - Argentina
Ike Ishikawa - Perú
Pablo Carvacho - Chile
Sonia Cunliffe - Perú
María Laura Gutiérrez - Perú
Paloma Terreros - Perú
Vanessa Henseleit - Chile
Rafael Nova - Perú
Andrés Valenzuela - Chile

Directores

Diego Argote - Chile
José J. Maldonado - Argentina
Pablo Carvacho - Chile
Ike Ishikawa - Perú

terapiafotografica.org

Año 1, número 1

Agosto 2021

 @terapia.fotografica

Colaboradores

Natalia Ulloa - Perú
Adelina Cáceres - Perú
Zaida González - Chile
Carla Motto - Chile
Eduardo Longoni - Argentina
Yanahara Mauri - Cuba
Vanessa Henseleit - Chile
Rafael Nova - Perú

Editor

Terapia Fotográfica

Diseño y diagramación

Andrés Valenzuela Arellano

Agradecimientos

Archivo histórico del Centro de la Imagen
centrodelaimagen.edu.pe

Asociación Martín Chambi
martinchambi.org/es

Comunidad campesina Hayuni Cusco
facebook.com/Hayuni.Cusco

Fototeca de Cuba
fototecadecuba.cult.cu

Comarca Contuy
comarcacontuy.cl

Registro Contracultural
registrocontracultural.cl

Adelina Cáceres Zegarra
Psicóloga C.Ps. 6111

Texto editorial

Terapia Fotográfica nace desde la necesidad, en tiempos difíciles, de comunicarse con nuestros pares: una especie de terapia de apoyo mutuo ante lo inexorable de una sociedad hipercomunicada virtualmente, pero físicamente aislada, cada quien en su casa. El salir era posibilidad de contagio, pandemia, pandemónium y posible muerte o, por lo menos, un muy mal momento. Este panorama y crisis mundial nos obligó a replantear los medios de comunicación y sus usos. Siempre estuvo ese ícono de Skype deambulando en nuestras pantallas, pero poco se cuestionó su uso. De un momento a otro, nos actualizamos. Olvidamos Skype, pero se abrieron sistemas similares donde tomabas un curso en cualquier parte del mundo, donde conversamos con alguien de Perú, Chile o Cuba desde nuestro living. Debatimos acerca de la fotografía, conocemos trabajos de otros y creamos lazos de amistad nunca antes imaginados. Gente con la que jamás nos hubiésemos topado en la calle ahora está en nuestra casa.

En este contexto y deseando relevar nuevas necesidades, nace la revista para plantearnos interrogantes y nuevas preguntas para las respuestas, proponernos desafíos que superen la cristalización de los márgenes. Más que encontrar respuestas, pretendemos generar preguntas, debate, opinión con base argumentativa, y así crecer. Creemos, fehacientemente, que es imperante, en el contexto latinoamericano actual, generar dudas y agrietar viejos paradigmas. Parafraseando clichés: este es un pequeño paso para los fotógrafos, pero un gran paso para nosotros.

Nuestra intención en Terapia Fotográfica es seguir extendiendo los lazos de manera horizontal entre todos quienes componen el grupo y quienes podrían llegar a componerlo. No tememos el debate o las discusiones si son con altura de miras y argumentos instruidos.

¡Bienvenidos al primer número de la revista! Esperamos les sea provechosa, e iremos construyendo mejoras en futuras ediciones juntas, como debe ser.

Índice

Texto editorial	pág. 4
La cámara no hace al maestro: Eduardo Longoni – Argentina	pág. 6
Comunidades visuales: Comunidad Hayuni / Rafael Nova – Perú	pág. 11
Entrevista a no fotógrafos: Vanesa Henseleit – Chile	pág. 22
Entre proyectos: Adelina Cáceres – Perú / Zaida González – Chile	pág. 32
Hervores textuales: Carla Motto – Chile	pág. 39
Archivo Latam: Rikio Sugano / Natalia Ulloa – Perú	pág. 43
Quebrando fronteras: Yanahara Mauri – Cuba	pág. 58



**LA CÁMARA
NO HACE
AL MAESTRO**

La cámara, el fotógrafo y la cuarentena

Eduardo Longoni – Argentina



Abstract

Muchas veces en la fotografía nos hemos encontrado con comentarios del tipo “¡Qué buenas fotos saca esa cámara!” los que suelen encender los ánimos de muchos fotógrafes. Pero no es solo eso, también en el medio nos hemos visto deseando una Hasselblad con respaldo digital, una Fuji GS645 para hacer mejores fotos de calle u otro cáliz sagrado. ¿Mejorará eso nuestras imágenes? ¿Y si por el contrario le pasamos pésimas cámaras (una digital de bolsillo de 1.3mp, foco fijo, plástico, marca RadioShack del 2000 aprox) a grandes de la profesión? En este caso, Eduardo Longoni aceptó la propuesta. El resultado habla por sí mismo. Gracias Eduardo por sumarte al juego.

Many times in photography we have come across comments such as “What good pics this camera takes!” which tend to annoy many photographers. But it’s not only that, also in this environment we have found ourselves wanting that Hasselblad with digital back, that Fuji GS645 to take better street photos or some other Holy Grail. Will that improve our images? What if on the contrary, we give terrible cameras (a 1.3mp, pocket digital, plastic fix focus, from around the year 2000, from RadioShack) to great professionals? In this case, Eduardo Longoni accepted the challenge. The result speaks for itself. Thanks Eduardo for joining the game.



No soy fanático de las cámaras. Durante años trabajé en medios de prensa y siempre usé las cámaras y los lentes que me asignaban. Podían ser Nikon, Olympus o Canon. Es más, desde que dejé el periodismo solo uso cámaras de visor directo, tanto analógicas como digitales. No tengo réflex. Pero eso sí, me lleva un tiempo conocer la cámara que uso, todas sus posibilidades y todos sus comandos. Es casi el tiempo de hacernos amigos, la cámara y yo. De conocernos, de entablar una relación que me haga dejar de pensar en ella y la transforme en una extensión de mi mirada. Eso mismo me pasó con esta camarita Flatfoto RadioShack.



Tardamos en llevarnos bien. Los primeros días ella se encaprichaba en dirigir mi mirada. Discutimos; luego, cada uno tomó su rol y allí nació la concordia. Yo miraba, ella plasmaba esa mirada en su procesador y ambos veíamos el resultado. La usé exclusivamente dentro de mi casa, tratando de congelar momentos de mi encierro por el COVID-19 y por una temporada de asma que me tiene a maltraer y me obliga a dormir rodeado de almohadas.



Solo, en el departamento que habito con mi hija que ahora está de viaje y dejó a su gata, la negrita, que la extraña. Desde siempre tomo pocas imágenes. Veo mejor con los dos ojos que “ametrallando” todo lo que pasa delante de mi cámara con un ojo cerrado. Esta es una pequeña serie de mi rutina en tiempos de pandemia. De la mirada que se posa en lugares que antes se salteaba. Siento que el tiempo corre lento y que observar con detenimiento sigue siendo mi mayor placer.

Eduardo Longoni



COMUNIDADES VISUALES

La fotografía más allá de los fotógrafos y fotógrafas.

Rafael Nova – Perú

Colectivo invitado: Comunidad de Hayuni. Cusco, Perú.



Img. 1

Abstract

Esta sección pretende invitar a los colectivos de diferentes coordenadas geográficas o sociales a compartir sus fotos. No es necesario conocer todo el proceso que se desarrolla detrás de una fotografía: solo basta tener la intención de registrar de manera visual la cotidianidad, sin preocuparse por marcas, equipos, modelos de cámaras, lentes, esquema de iluminación, tamaño del sensor, entre otros. Nuestro primer invitado en este espacio es la Comunidad Campesina de Hayuni en Cusco, Perú. Se trata de una comunidad de altura, ubicada sobre los 4500 metros sobre el nivel del mar. Los y las comuneras vienen registrando desde hace años -con celulares principalmente- sus vivencias, a personas u objetos que tienen un significado particular a fin de hacer perdurar esa realidad en el tiempo, a través de las imágenes.

This section aims to invite communities from different geographic or social coordinates to share their photos. It is not necessary to understand the whole process behind a photograph, it is enough to have the intention of capturing everyday life in a visual way, without worrying about brands, equipment, camera models, lenses, lighting scheme, sensor size, among others. Our first guest in this space is the Hayuni Peasant Community in Cusco, Peru. This is a high altitude village, located at 4500 meters above sea level. The community members have been recording for years -mainly with cell phones- their experiences, people or objects that have a particular meaning in order to make this reality last in time, through images.

*** Los textos descriptivos de las fotos han sido elaborados por integrantes de la comunidad de Hayuni.**

La fotografía más allá de los fotógrafos y fotógrafas

Con el desarrollo de las nuevas tecnologías de información y comunicación, la fotografía se ha expandido de manera global, tanto que incluso ha llevado a señalar a algunos que se ha “democratizado” el acceso, en referencia a lo sencillo que se ha hecho. A pesar de ello, sin embargo, es todavía una realidad que el acceso a los dispositivos o insumos requeridos reproducen otras brechas o desigualdades sociales. Sumado a ello, existen también factores que influyen en su producción, circulación y consumo, e incluso en la manera en que se observa, decodifica y elabora la interpretación de las fotos.

Esas reflexiones se vuelven más complejas en argumentos y surgen otras interrogantes en la medida que uno se introduce a este apasionante mundo de la fotografía. ¿La fotografía requiere de procesos mentales tan complejos antes de realizarse? ¿Todas las personas pueden realizar una fotografía? ¿Qué es la fotografía? ¿Nace en el artefacto o en el pensamiento que visualiza el resultado antes de la captura de la luz? ¿Es arte? ¿Es una técnica? ¿Reproduce fielmente la realidad?

Imagen 2. Persona mayor de la comunidad.





Img. 3



Img. 4



Img. 5

Mientras todas estas preguntas son materia de discusión, la realidad nos dice que la fotografía forma parte de la vida de las personas y colectivos con mayor frecuencia. Los hombres y mujeres hacen fotos y guardan en imágenes la forma cómo quieren mostrar a los demás sus vivencias. Por eso, esta sección pretende invitar a los colectivos de diferentes coordenadas geográficas o sociales a compartir sus fotos. No es necesario conocer todo el proceso que se desarrolla detrás de una fotografía: solo basta tener la intención de registrar de manera visual la cotidianeidad, sin preocuparse por marcas, equipos, modelos de cámaras, lentes, esquema de iluminación, tamaño del sensor, entre otros.



Junta directiva comunal en el aniversario de la comunidad (junio).



Img. 7



Img. 8



Img. 9

Nuestro primer invitado en este espacio es la Comunidad Campesina de Hayuni, perteneciente al distrito de Quiquijana, provincia de Quispicanchi, región Cusco, en Perú. Se trata de una comunidad de altura, ubicada sobre los 4500 metros sobre el nivel del mar. Los y las comuneras vienen registrando desde hace años -con celulares principalmente- sus vivencias, a personas u objetos que tienen un significado particular a fin hacer perdurar esa realidad en el tiempo, a través de las imágenes.

En la comunidad de Hayuni, las actividades económicas están restringidas solo a los pisos ecológicos a los cuales tienen acceso. Sus principales actividades son la ganadería ovina y de camélidos sudamericanos, mientras que en agricultura son cultivos tradicionales, como la papa.





Img. 11



Img. 12



Img. 13

En nuestras coordinaciones, las autoridades locales han expresado sus expectativas de desarrollar su potencial turístico sostenible, con la puesta en valor de sus activos culturales, geológicos y paisajísticos, de manera responsable y gestionado desde la organización comunal. En ese marco, vienen gestando el proyecto de puesta en valor y consolidación como destino turístico de las Líneas y Ruedas de Hayuni, formaciones naturales en piedra, y figuras sobre la roca, en las laderas de la Montaña Pallay Orq'o.





Img. 15



Img. 16

Dejamos aquí las palabras de las autoridades de Hayuni para impulsar este destino turístico: “Bienvenidos los visitantes a Hayuni”.

Imagen 15. Comunero en el mirador, explicando a los visitantes sobre las Ruedas de Hayuni. 16 Ruedas de Hayuni, formaciones naturales en piedra.



Img. 17

Para cumplir con el día acordado para la entrega de estas fotos, las autoridades comunales de Hayuni caminaron siete horas para llegar hasta la capital de distrito y acceder a una cabina de internet. El transporte público no pasa todos los días por la comunidad y, ese día, no correspondía el pase de unidades por la trocha carrozable, la única de la cual dependen los comuneros.

Contacto en la comunidad:

+51 961887766
Victoriano Chino Yupanqui
Presidente Comunal
elegido en enero del 2021



**ENTREVISTA
A
NO
FOTÓGRAFOS**

Entrevista a María Angélica, religiosa de la congregación Misioneras Siervas del Espíritu Santo

Entrevista y fotografía por Vanesa Henseleit - Chile



Abstract

Nuestra idea es entrevistar, en cada edición, a personas que no sean del ámbito de la fotografía para conversar con ellas al respecto, cómo sus vidas se ligan al mundo de la imagen, qué importancia tiene la fotografía y cómo la interpreta en su historia. En esta primera edición, conversamos con María Angélica, religiosa de la Congregación Misioneras Siervas del Espíritu Santo, ella aceptó con mucho entusiasmo el compartir una tarde para conocernos y participar de esta entrevista.

Our idea, in each edition, is to interview people who are not in the field of photography, to talk with them about it, how their lives are linked to the world of the image, the importance of photography and how they interpret it in their history. In this first number, we talked with María Angélica, a sister of the Congregation Misioneras Siervas del Espíritu Santo, she accepted with great enthusiasm to share an afternoon to meet us and participate in this interview.

Entrevista a María Angélica, religiosa de la congregación Misioneras Siervas del Espíritu Santo

Vivo, hace 19 años, en un barrio que no frecuento: mi vida la hacía en otros lugares y no conozco personas alrededor. Sabía que existía una congregación de monjas al frente de mi casa, pero nunca pasé por fuera y no tenía más información de ellas, mas que la curiosidad de este lugar justo al frente de mi casa. En la cuarentena que nos encontramos debido a la pandemia, decidí, un día, ir y tocar el timbre: había un número telefónico pegado en el timbre, lo anoté y me fui de compras al supermercado con el permiso temporal. A mi regreso, llamé, y me contestó María Angélica. Le comenté que era vecina y tenía ganas de hacerle una entrevista para una revista fotográfica: el tema era entrevistar a una persona que no fuera del ámbito de la fotografía y conversar al respecto. Asombrada y sin entender mucho, me invita para tener una reunión y explicarle mejor en persona. Así fue que, en unos días, le planteé la idea en persona, y aceptó con mucho entusiasmo el compartir una tarde conmigo para conocernos y participar de esta entrevista.

María Angélica me cuenta que es parte de la congregación Misioneras Siervas del Espíritu Santo



hace ya 38 años. Entró porque la fe la llenaba más que cualquier otra cosa: ayudar desde la fe a otras personas le hacía mucho más sentido que ir a la universidad. Así fue que, desde el sur del país, viaja, junto a sus padres, a este mismo lugar donde, actualmente, vive junto a otras religiosas. Siendo ya parte de esta congregación es como María Angélica decide estudiar psicología. Desde este lugar, siendo misionera, se da cuenta de que su interés es ayudar a otros y requería tener más conocimientos desde el ámbito profesional, donde hoy en día no solo ayuda

como misionera, sino también como psicóloga y terapeuta.

Me cuenta también que no están exentas de problemas surgidos de la pandemia. No cuentan con ayuda monetaria de la iglesia, por lo que han tenido que sobrellevar este tiempo con ahorros propios y lo que alguna de ellas recibe por trabajos online que pueden realizar, como clases o terapias, como es el caso de María Angélica. Así, entre ellas, se ayudan, conviven el día a día, turnándose las tareas y las misas



diarias.

¿Para usted, qué significa la luz?

La luz, en realidad puede ser muchas cosas. Como soy religiosa, para mí, tiene que ver con Dios. es parte de esta inmensidad que ilumina mi vida, que encuentro claridad en respuestas, me ilumina mi sentido de vida, y eso viene de Dios. Por otra parte, la luz, para mí, son ondas, porque la luz natural son ondas, es energía, como algo más pragmático y físico. También está la

luz que no es natural: es algo que nos sirve para ver, una comodidad que tenemos y nos acostumbramos a ella, y, cuando no la tenemos, afecta en cómo vivimos por estar tan acostumbrados a ella.

Entonces es en distintos ámbitos, distintos significados.

Exacto, pero en todos los ámbitos de forma positiva, necesaria para mi fe como para mí día a día.

¿Cómo se inició en su camino de religiosa?

Fue a los 17 o 18 años, pero, ya a los 20 años, ingresé a la congregación, pero yo creo que son esas cosas de la vida que Dios, de repente, pone hechos, personas en el camino, que a uno le hablan y le dan alguna orientación sin querer, no intencional. Y bueno, yo estaba buscando el sentido de mi vida entre el trabajo y la salida de los estudios, yo estaba trabajando en ese momento, y, en realidad, me cuestionaba si así iba a ser toda mi vida, pensando en el dinero, en obtener cosas y progresar, cuestionamientos que vienen cuando uno es joven, y no le encontré mucho sentido a ese modo de vida, y sentí que más sentido me daba -si miraba mi vida en futuro- el servicio, ayudar a los demás, sentirme útil ayudando a los demás a través de la fe más que nada.

Y, antes de los 17 años, que ya empezó a plantearse la idea de ser religiosa, ¿estaba involucrada en la iglesia?

Sí, desde mi casa al colegio, había una parroquia en el camino, siempre estaba abierta y me encantaba pasar, no porque alguien me dijera o mi familia influyera en mí, sino por algo que me nacía de manera personal. Empecé a participar, a preparar lo que es la fe católica, por propia convicción, porque si bien mis padres eran católicos, no eran de ese ritmo, de rutina constante, pero a mí me gustaba la oración, el servicio, la lectura. Pensé siempre las posibilidades para ayudar: por ejemplo, siempre estuve conectada con un hogar de niños. iba a ayudarlos y salíamos a pasear. A veces, tenía a cargo 10, 20 niños. Íbamos al parque para que salieran y pudieran distraerse: eso



me hacía feliz, ver a los niños felices.

¿Cuáles son sus intereses más allá de su fe o de ser religiosa?

Bueno, mi interés profesional, hoy en día, lo creo, porque, cuando era joven, no me importaba tanto, pero, hoy en día, pienso que uno tiene que tener algunos talentos y perfeccionarlos, y, si a mí me gusta la psicología, la terapia, a mí me gustaría siempre ir profundizando y perfeccionándome en eso.

¿Y sus intereses con la fe?

Mis intereses desde la fe, es mi oración, mi meditación, mi relación con Dios.

¿Cómo se ve a sí misma?

Bueno, primero me veo como mujer cien por ciento, porque algunos me criticaron cuando decidí entrar a la congregación, de que me iban a hacer monja, y no me hicieron monja: yo decidí serlo, y eso no me quita ni resta ser mujer. Por ejemplo, el vestir, para mí tiene que ver con algo femenino: no podría usar algo provocativo o una falda que me llegue a los talones, porque no son atuendos que me hagan sentir cómoda. Por otro lado, yo me siento una mujer que tiene una sensibilidad por la música, el baile. Me encanta, porque son energías que hay que ir cultivando. Me hacen bien, Y, a través de eso, hago bien a los demás, porque, con el movimiento, el baile nosotros sacamos la energía negativa y activamos la serotonina con la que funcionamos mejor: entonces, si yo ando bien, voy contagiando al resto.

Hablando de ser cien por ciento mujer y el vestuario, ¿Tiene que ver también con su decisión en no usar hábito?

En cierta medida, sí, para mí, el hábito es una cosa de la Edad Media y nosotros estamos en el siglo XXI: ¿por qué tenemos que estar usando un atuendo de la Edad Media donde la persona no podía mostrar su cuerpo? La persona que lo quiere usar bien, pero para mí no tiene sentido. ¿O por qué tengo que usar un atuendo con mil piezas? Hay religiosas que, a pleno sol, andan así y con botas. ¿Para qué maltratarse, estar incómodas? Yo creo que la Edad Media quedó atrás, y estamos en otra época: el hábito no hace al monje.

¿Cómo crees que la ven los demás?

Creo que me ven como misionera. Dentro de mi entorno, en mi comunidad, me consideran como una hermana misionera que está lista para ir a ayudar a donde sea: yo estoy dispuesta. También me ven como una persona creativa. Me gusta estar creando cosas, haciendo adornos para alguna celebración o algo. Me gusta ir haciendo distintas cosas para que no sea siempre lo mismo. Me consideran una persona con experiencia, porque también me ha tocado salir, estar en otros países. Al haber trabajado como misionera en otros lugares, esperan que, con esa experiencia, pueda aportar más: me valoran en ese aspecto.

¿Cómo le gustaría ser vista?

Como me vean, me afecta poco. Si estuviera en algo incorrecto me gustaría que me lo dijeran, saber su opinión. Me gustaría que me vieran como una



persona verdadera, valiente, misionera.

¿Qué significa, para usted, la imagen?

Hay distintos tipos de imagen. Nosotros, como católicos, tenemos hartas imágenes. A mí, la que me da más sentido es la de Jesús, la cruz y los símbolos que nosotros usamos, como el fuego, el Espíritu Santo, símbolos que están en la Biblia, esas imágenes que han tratado de explicar lo que es Dios, pero siempre se van a quedar cortos. No es una imagen que abarque completamente a Dios, pero son símbolos que me comunican: si yo veo una cruz, pienso en Jesús, no es que me vaya a hablar la cruz, pero sí al verla, me invita a comunicarme con Jesús en mi oración. La imagen que nos da la Biblia es muy significativa, de la persona de Jesús que se muestra ahí: esa es la que me hace buscarla, ser curiosa y estar siempre aprendiendo de Jesús, de esa imagen.

¿Cuáles son las diferencias que encuentra entre la pintura, la escultura y la fotografía?

La pintura me sobrecoge, ya sea dentro de una iglesia; por ejemplo, estuve en la Capilla Sixtina, y fue impresionante. También me gusta ir a exposiciones. La pintura me atrae y la contemplo: me gusta investigarla, despierta algo en mí. Siempre me ha gustado la pintura. Hay periodos que yo pinto, como un pasatiempo. Una vez estuve estudiando chino y hacía los caracteres al estilo chino en pintura al óleo: siento que algo se produce de belleza, de armonía. La escultura también me gusta. De por sí, me gusta el arte en general. En Chile, lo que me ha gustado en escultura son las obras que hay en el GAM. He ido

muchas veces: toda vez que puedo, voy. Me gusta la combinación de materiales en las obras, sobre todo la obra de Ricardo Mesa y Juan Egenau: me gusta tocar esas esculturas. Tuve la oportunidad de estar en el Vaticano, y hay esculturas físicas preciosas. Lo malo es que están tan amontonadas. Deberían ponerlas de una manera que se aprecien mejor, pero, en Roma, al lugar que vayas, encuentras esculturas preciosas. Más allá si son religiosas o no, veo y siento belleza en ellas. Aquí, en la capilla, tenemos unas esculturas de madera, y pienso cuánto tiempo el artista se dedicó en crear algo así, y cuán preciosa le resulta el resultado de la creatividad, de mostrar la belleza humana.

Y sobre la fotografía, ahí he incursionado poco: he visto algunos concursos de fotografía; yo misma he sacado fotografías, ahora no mucho. Me gusta más fotografiar a personas que la naturaleza. Para mí, la naturaleza es más contemplación directa. Para mí, es bella una fotografía cuando hay personas. Una vez, recuerdo que le saqué una foto a mi papá en la playa con su nieto, y eso, a mí, me habla de una relación, de un momento vivido.

En el ámbito personal, ¿Cuál es la importancia de la memoria y el álbum familiar?

La memoria tiene que ver con la historia, con la identificación. Me gusta tener memoria, porque yo siento que todo lo que vivimos importa, y todo se va muy rápido: la memoria de Chile, por ejemplo. Yo intento ir cada año al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, porque yo digo que fue un periodo muy largo en Chile, importantísimo, que no se puede olvidar. Yo no lo voy a olvidar, y siento que



hay una parte de la vida humana chilena, del pueblo, que necesito retener y rezar, conectarme y pedir por los que murieron, y pedir también que no se vuelva a repetir. Para mí, es eso la memoria, el no olvidar.

Y con respecto al álbum familiar, no tengo tanta relación: no teníamos fotografías de la historia familiar o de mi infancia, pero, cuando falleció mi papá, yo le hice un álbum a mi mamá, como una especie de terapia de sanación a través de la fotografía. También hice un álbum de fotografías de mis viajes como

misionera, y se lo regalé a mí mamá para que se entretuviera y lo pudiéramos ver juntas para recordar y contarle esos momentos que viví.

En nuestra congregación, sí tenemos archivos fotográficos. Es parte de nuestra tradición, cuando una hermana fallece, hacer un álbum necrológico. Lo hacemos no solo para recordar a esa hermana, sino también para nuestro archivo, que es parte de nuestra historia: es despedir también a la persona recopilando información y fotografías de lo que fue su vida.



¿Ha cambiado la imagen que la sociedad tiene de ustedes como religiosas? Y si es así, ¿Cómo ha cambiado?

Hace unos 20 años, cuando nos permitieron sacarnos el hábito, significó una respuesta de la gente sobre el uso o no de este, que nos veíamos mejor con hábito. Se interrogaban ellos mismos sobre una decisión de cada una. Mi familia nunca lo cuestionó, pero hubo personas dentro y fuera de la iglesia que veía con cierto recelo, y cuestionaron el que nosotras dejáramos de usar el hábito. Ese momento fue un tiempo difícil. Era como parte de un credo casi el de usarlo: fue un tiempo que teníamos que dar muchas explicaciones, pero llegó un momento que ya dejamos de darlas, porque ya no tenía sentido. Había un concepto de que, si estábamos de civil, íbamos a gastar más dinero en ropa, y nosotras, como tenemos un voto de pobreza, se podía cuestionar nuestra decisión, pero, si andas con hábito, puedes, a veces, tener unos 20 hábitos. Entonces no pasa por una cuestión de qué tipo de atuendos usar para respetar el voto de pobreza: una va a seguir siendo lo que es más allá de lo que use o no. Para mí, es más una purificación, tener mis propias convicciones, y eso no va con el uso o no del hábito.

Con respecto a la lejanía de hoy en día de la gente con la iglesia católica, creo que hay una irrupción de los medios de comunicación y redes sociales en nuestras vidas. Son tan poderosos y controlan la información, y nosotras, como hermanas estamos fuera de eso. No podemos llegar a la sociedad por ese medio: no tenemos ese poder económico para estar ahí presentes. Se hace los intentos, pero no podemos

abarcas como quisiéramos. Algunas de nosotras tenemos redes sociales, y las usamos para transmitir ciertas cosas como el sentido de fe, por ejemplo. Lo que hemos estado haciendo ahora, en pandemia, es compartir ciertos momentos religiosos importantes, que los hemos transmitido online, que también para nosotras ha sido un desafío el incursionar con la tecnología, pero, en comparación con todo lo que hay, es imposible estar a la par. Y, con el escándalo sexual que hubo con los sacerdotes, eso redujo bastante la población católica. Nos afectó, porque somos de una misma institución, y se nos cuestiona a todos por igual, y encuentro que tienen razón que cuestionen todo. Ese no es el problema, pero la fe es otra cosa, no tan ligado con los actos reprochables de ciertas personas que son o fueron parte de la institución. Y también para qué decir con el ocultamiento de los obispos. Al final, con sus actos, nos hicieron un flaco favor en que se cuestione nuestra labor, porque siguen callados, siguen ocultando, y nuestra estructura católica dice que el obispo, como alto mando, debe expresarse. Entonces nos perjudica a nosotras, como religiosas, que somos las que estamos más con la gente, las que estamos trabajando y ayudando, y el obispo, muchas veces, está solo en la oficina y no está en terreno viendo la realidad de muchas personas.





ENTRE PROYECTOS



Zaida González Ríos (Chile)

Por Adelina Cáceres - Perú

Abstract

Hacemos un cruce profesional entre fotógrafos y colegas vinculados a la psicología para expandir la posibilidad de miradas y lectura de artistas contemporáneos. Un cruce entre la obra de Zaida González Ríos y la visión de Adelina Cáceres.

We propose a professional crossing between photographers and colleagues linked to psychology, to expand the possibility of perceptions and readings of contemporary artists. A cross between the work of Zaida González Ríos and the vision of Adelina Cáceres.

Zaida González Ríos (Chile)

Este texto de pocas palabras quedará insuficiente frente a la extensa y compleja obra fotográfica de Zaida González, quien, luego de egresar de la Escuela de Fotografía Publicitaria, ya graduada como veterinaria, decide dedicar su tiempo a la fotografía artística, haciendo su primera exposición en 1999.

La conocí hace un año, a propósito de la presentación de su trabajo en el Zoom de "Terapia Fotográfica", formado en pandemia, ante la necesidad de tener espacios alternativos de discusión o, más bien, de conversación sobre el quehacer fotográfico.

Durante el avance del proceso de estas dinámicas y talleres grupales, se decidió crear una revista que fuera portadora de la experiencia adquirida.

En ese contexto, Zaida vuelve a acompañarnos aceptando que, en esta nueva aventura, alguien que no es artista, ni curadora, ni fotógrafa, opine de ésta, su premiada e inquietante obra.

Estudiando el material que me envía y con las restricciones que nos impone la pandemia, mis observaciones acerca de su trabajo son netamente intuitivas. Al revisarlo, comprendo que su obra puede ser abordada desde varios ejes de discusión, cada uno de los cuales da para más, por lo que no ha sido posible concentrarme solo en uno de ellos. Una traba personal.

Es importante tener en cuenta la técnica de construcción de las imágenes, ya que para la obtención del resultado final, fue necesario que siguiera un proceso meticuloso. Ella comienza desarrollando la idea de lo que quiere expresar y la forma como quiere que se vea, y es así que, en su libreta de apuntes, anota los más mínimos detalles de cómo debe quedar la escena, de modo que, cuando se construya y se fotografíe, se acerque con mayor precisión a lo planificado. En ese sentido, la concepción de la idea inicial transcurre entre lo racional y lo intuitivo.





Una vez creado el escenario, ella procede a fotografiar la misma escena, varias veces, en sistema analógico en blanco y negro, para luego elegir la toma sobre la cual, una vez revelada, procederá a pintarla con plumones de colores básicos que los diluye en agua como si se tratara de acuarela, la cual, luego de ser matizada a color, la digitaliza y así la expone.

Es importante mencionar, adicionalmente, que Zaida, haciendo las veces de artesana, elabora los elementos que visten los personajes que completan la escena. Los modelos elegidos rompen con la tradicional mirada estereotipada de la sociedad de consumo. E intencionalmente, procura que la grandiosidad de ellos sea exageradamente acentuada y adornada para que el efecto visual logre el impacto buscado: ellos valen por lo que son y por lo que hacen.

La crítica al sistema político, religioso y social surte efecto, porque, transgrediendo lo normado, enfrenta los tabúes, acoge lo deforme y rechazado, defiende lo considerado disidente y marginado. La sexualidad, vista como un derecho natural que cada adulto tiene sobre su cuerpo, la expone sin los condicionamientos impuestos por la sociedad.

El golpe de vista inicial de colores primarios y elementos que recargan el encuadre podrían llegar a tocar las zonas más oscuras del inconsciente, precisamente aquello que quiso cubrir conscientemente con color en la fotografía en blanco y negro. Parece ser que la utilización del color, como si fueran cuentos infantiles, suavizaran nuestras defensas a favor del proceso de introspección.

Hago referencia a "Conservatorio celestial" (2004) y "Recuérdame al morir con mi último latido" (2010), en los cuales aparecen niños no natos, con deformidades, sacados de sus pomos con formalina del sótano de un hospital. Son criaturas que fueron abandonadas, rechazadas, descartadas como objetos fallidos. Tal vez, se pregunta por qué no fueron enterrados, por qué olvidados.

Zaida toma entonces, simbólicamente, la iniciativa. Los saca del encierro, los lava como en un rito judío y, como la Lilith del mito de la creación, los rescata y los cubre con calor humano, como si fuera la diosa alada de la Biblia en su interpretación judía.

Cabe señalar que Lilith se rebela al acto sexual amoroso y rechaza sus exigencias de sometimiento por parecerle ofensivo quedar debajo de Adán, abandonando el paraíso, y optando por su libertad. Ella transgrede el mandato divino, y la furia del dios indignado la señala como diablo.

La postura corporal de los personajes parece mimetizada con la rigidez de lo muerto; sin embargo, la rigidez de lo literalmente muerto recobra vida y, en ese intercambio dual, logra el retrato post mortem. Así los despide, y dignifica la vida que no llegaron a tener: logra atenuar las deformidades de estas criaturas abandonadas vistiéndolas como ángeles y tomándolas en sus brazos con el torso desnudo.

Es una obra que compromete los afectos. Es inquietante trabajar con criaturas que arden como si fueran expulsadas del infierno; sin embargo en Zaida, lo emocional no se confunde con el fuego; más bien saca, desde dentro, la fuerza necesaria para no hundirse con esos simbólicos fetos, construyendo una historia con sentido.

Estos dos trabajos quizá sean los más potentes, ya que lo literal de la dualidad -vida-muerte, blanco/negro-color, arriba-abajo, poder-sumisión y más- son líneas de tensión que ponen a prueba la existencia humana. En sus trabajos, crea mundos alternativos, como si salieran de la oscuridad, exhibiendo la rebelión interna ante cualquier exigencia de sometimiento.

Son imágenes que adquieren la condición de pensativas: no quedan en lo particular, sino que trasciende a los otros, motivándolos a pensar críticamente. Nos devuelve la pregunta de qué es lo que estamos viendo, y en este golpe simbólico, que incomoda la otra mirada, se establece un intercambio complejo entre el observador y lo observado.

Tal vez, entonces, y a modo de conclusión de este texto, asocio que, a diferencia de la tradición fotográfica del retrato post mortem de principios del siglo pasado, en el que se pensaba que la familia retratada con el mortinato quedaría protegida por el “angelito”, quizá ahora, tal vez, inconscientemente, desde su otra mirada, los retiene en esos instantes fotográficos que da el latido, rebelándose a través de los mortinatos por los niños que, estando vivos, parecen estar muertos. Es,





precisamente, desde esta perspectiva contemporánea, que revela lo que ha sacado de su profundo sótano personal y ejerce el poder de crítica que tiene el arte en una sociedad que, sistemáticamente, abandona a los niños marginados: ella los protege.

Zaida continúa en sus trabajos con una dinámica similar de sinceramiento y valentía con ese toque personal que la diferencia.





HERVORES TEXTUALES

La emergencia fotográfica

Por Carla Motto - Chile

Abstract

En la construcción del texto *La emergencia fotográfica*, la autora transita por ideas sobre las posibles emergencias entre cuerpo/tecnología/territorio, entrelazadas desde el quehacer fotográfico que practica. Nos induce a pensar en los cuerpos desde los límites pero también desde el desborde, pensar en la fractura de lecturas binarias que suelen confrontar relaciones entre cuerpo y máquina, entre cuerpo y territorio, entre cuerpo y cualquier otra cosa. Nos incita a imaginar el cuerpo como el espacio de intersección, como aquella materia que emerge del encuentro, de la relación entre una y otra cosa, independiente de la naturaleza a la que pertenezca. Es, en definitiva, una invitación a pensar en el cuerpo posthumano y cómo, desde este, surgen modos de entender/entenderse, en la relación entre elementos productores de sentido que se desplazan constantemente. El cuerpo no se fija, no se sujeta, no se domina, no se reduce.

In the construction of the text "La emergencia fotográfica", the author goes through ideas about possible emergencies between body/technology/territory, intertwined from the photographic work that it practices. It induces us to think about bodies from the limits, but also from the overflow, to think about the fracture of binary readings that usually confront relationships between body and machine, between body and territory, between body and anything else. It encourages us to imagine the body as the space of intersection, as that matter that emerges from the encounter, from the relationship between one thing and another, independent of the nature to which it belongs. In short, it is an invitation to think about the posthuman body and how, from this, comes ways of understanding/understanding itself, each other arise, in the relationship between elements that produce meaning that are constantly moving. The body doesn't get fixed, it doesn't get held, it doesn't get dominated, it is not reduced.

Me aventuro a compartir algunas ideas que me vienen acompañando hace un tiempo sobre las posibles emergencias entre cuerpo/tecnología/territorio, y cómo estos universos están fuertemente entrelazados en el quehacer fotográfico que practico. Sin embargo, antes de comenzar el desarrollo de estas reflexiones, me parece importante subrayar el doble sentido del término “emergencia”. Por un lado, este término se relaciona con aquello que sale a la superficie, que aparece, que brota, que se eleva mostrándose y que pareciera germinar por doquier sin reparo; y por otro lado, la emergencia se entiende como aquello vinculado al sentido de urgencia, como la imposibilidad de dejar, para otro momento, aquello que germina, aquello que tiene que ser atendido justo ahora, en este instante. Es así, como abrazando lo emergente y moviéndome a partir de la exaltación de su sentido, es que inicio esta reflexión con la idea de que la emergencia sucede del encuentro, de la multiplicación, de la alteración de un código, de la insolencia, del grito, pero también del silencio y quizá de una constante fricción que construye, que entreteje, que amalgama. Entonces, ¿cuál es la emergencia que posibilita el registro fotográfico?

Podríamos decir que esa emergencia es, antes que todo, relación entre cuerpos. Pero entonces, tenemos que pensar sobre qué tipos de cuerpos se están/estamos construyendo, justo ahora. Pensar en el cuerpo es pensar en los límites, pero también es pensar el desborde, pensar en la fractura de lecturas binarias que suelen confrontar relaciones entre cuerpo y máquina, entre cuerpo y territorio, entre

cuerpo y cualquier otra cosa. Quisiera invitarles a imaginar el cuerpo como el espacio de intersección, como aquella materia que emerge del encuentro, de la relación entre una y otra cosa, independiente de la naturaleza a la que pertenezca. Es en definitiva una invitación a pensar en el cuerpo posthumano y cómo desde este, surgen modos de entender/entenderse, en la relación entre elementos productores de sentido que se desplazan constantemente. El cuerpo no se fija, no se sujeta, no se domina, no se reduce.

El cuerpo posthumano está saturado de relaciones tecnológicas, y, con esto, no quiero decir, necesariamente, técnicas, sino aquello que le permite situarse en espacios intermedios de las dicotomías tradicionales. Como sujetos, estamos unidos a nuestro entorno y ese entorno es múltiple y, sin duda, móvil. Pensar en lo posthumano implica hablar de qué significa ser humano hoy, cosa nada de fácil, ni mucho menos unánime, como dice Rosi Braidotti, quien además explica que se trata de abordar aquello que podemos ser. Ensamblajes colectivos para definir lo que somos capaces de llegar a ser, desde lo posthumano como lugar de configuración y acción. En la vida en común y en la relación con los otros, es desde donde podemos desplazar los parámetros aprendidos, partiendo por sacudir las jerarquizaciones antropomórficas como el modo de vinculación.

Si consideramos la premisa de Donna Haraway al decir que los cuerpos no nacen, sino que son fabricados, refiriéndose con esto a los cuerpos como objetos de conocimiento “nódulos generativos

materiales y simbólicos”, cuyos límites se materializan en la intersección social. La relación simbiótica entre lo humano y lo tecnológico es lo que daría origen al Cyborg de Haraway. Para comprender esa simbiosis, el concepto de hibridación trabajado por Valeria Radrigán “como mutación activa y abierta que presenta una posibilidad desjerarquizada y cooperativa entre el cuerpo humano y la tecnología”, o más radical aún, entre naturalezas de diferente índole, es fundamental. ¿Qué es lo que acontece entonces en las acciones cotidianas, en los vínculos entre cuerpos, tecnologías y/o territorios que nos permiten la emergencia de un otro, de un cuerpo cyborg, de una relación posthumana?

Al pensar en la práctica fotográfica, no puedo dejar de abordarla desde mi propia forma de poner el cuerpo, de pensar y pensarme en relación con otros, con otras materialidades desde las que emerge la construcción de un corpus que sería la imagen, la imagen fotográfica como lugar, como un posible lugar de enunciación. ¿Desde dónde, por qué o cómo surge esa imagen entonces?

Entre la multitud de cuerpos y de diferentes derivas materiales activadoras de colectividad, así como también desde una relación íntima con los afectos, la forma en que afectamos y somos afectados a los otros, con los otros, entre otros, se hace presente el gesto como lugar de emancipación. La construcción de relaciones, encuentros, transitorios móviles, relatos sin fin que se vuelcan en la identificación/creación de un todo. La manera de encontrarnos entre cuerpos,

de sintonizar mediados por y desde un espacio, no es más que la resonancia de una serie de concatenaciones que trascienden un orden estático y preexistente. Es movimiento constante, es la producción de algo que está más allá de las partes que lo componen. Poner el cuerpo implicaría entonces estar siempre en relación, y de esa relación, la imagen es parte.

Considero el hacer fotográfico como una construcción de mundo a través de gestos, pensando en los gestos como una relación de continuidad entre cuerpo/objeto/fuerza/contexto, como diría Marie Bardet. Contacto sin tacto, de la amplificación del sentido del placer, de la búsqueda de maneras de habitar en relación con otros, muchos otros. La fotografía vendría a ser, en este escenario, puro movimiento, pura gestualidad desbordada: es el encontrarse en la fricción, en la posibilidad de germinación de algo inexistente antes de ese momento que sujeta el encuentro. Las imágenes se apresuran furiosas, inquietas, urgentes y dialogantes con las vidas vividas, con las colectividades de agentes humanos y más que humanos entreverados.

Pienso en la imagen como parte de la totalidad que involucra materialidades de diferente procedencia, significación y sentido. No sería la traducción de algo, sino, más bien, la encarnación de un todo, la memoria inquieta de la materia indomable, la aparición urgente de la amplificación del relato. En este sentido, y siguiendo las coordenadas de Bardet, encontrarse con las condiciones materiales para construir desde los gestos, entre gestos como relación multidireccional con un sin fin de efectos recíprocos.

Por lo tanto, en encontrarse/encontrar acontecimientos a través de gestos es lo que posibilita lo posthumano como lugar para pensar las relaciones. Los cuerpos pensados en clave posthumana, activos en esta vinculación entre corporalidades, entre materialidades, permiten la apertura de espacios, la posibilidad de engendrar otras formas, diferenciándose del otro a la vez de producir otro, como diría Valentina Buló, la materialidad abre lugar a la diferencia, y entonces la fotografía como acto emancipador, sería corpus para pensar la emergencia.

Autoras referenciadas

Braidotti, Rosi: (2015), *Lo Posthumano*. Barcelona, editorial Gedisa.

Haraway, Donna: (1984), *Manifiesto Cyborg*. El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado. Barcelona, editorial Puente Aéreo.

Bardet, Marie: (2019), *Hacer Mundos con Gestos*. Buenos Aires, editorial Cactus.

Buló, Valentina: (2018), *El frote de las diferencias o el placer de las cosas*, en el libro *Acontecimientos Corporales*, desplazamientos en las prácticas artísticas. Chile, editorial Pólvora.



**ARCHIVO
LATAM.**

Rikio Sugano y su mirada al paisaje peruano

Un análisis de las imágenes del fondo Inmigrantes Japoneses del Archivo Histórico del Centro de la Imagen

Natalia Ulloa, Lima, Perú.



Autor: Rikio Sugano / (atribuido) Estudio Shirasaka. Crédito: Fondo Inmigrantes Japoneses, Archivo Histórico del Centro de la Imagen.

Abstract

El Fondo Inmigrantes Japoneses del Archivo Histórico del Centro de la Imagen consta de 153 negativos plásticos de nitrato de celulosa y seis negativos de plata gelatina sobre vidrio. En su momento, no solo representó un desafío para su conservación, sino que el contenido de sus imágenes también planteaba un enigma. ¿Por qué teníamos un fondo que contenía fotografías de la colonia japonesa? ¿Quién era este personaje japonés que fotografiaba motivos paisajísticos que tenían que ver con nuestra geografía, historia, tradición, agricultura e industria, y además, se incluía en estos registros? En este artículo, analizaremos algunas posturas sobre lo que motivó a Rikio Sugano (1887-1963), explorador japonés, a retratar al Perú.

The Inmigrantes Japoneses Archive of the Historical Archive of Centro de la Imagen consists of 153 cellulose nitrate plastic negatives and six silver gelatin negatives on glass. At the time, it not only represented a challenge for its conservation, but the content of its images also posed an enigma. Why did we have an archive that contained photographs of the Japanese colony? Who was this Japanese character who photographed landscape motifs that had to do with our geography, history, tradition, agriculture and industry, and that also included himself in these records? In this article, we will analyze some positions on what motivated Rikio Sugano (1887-1963), a Japanese explorer, to portray Peru.

1. Introducción

Escribo estas líneas introductorias a manera de prefacio del artículo que leerán a continuación. En el año 2019, llevé el diploma de Antropología Visual dictado por la antropóloga –y master en Antropología Visual– Mercedes Figueroa en el Centro de la Imagen de Lima. En este espacio, nació una investigación a partir de mi experiencia como encargada del Archivo Histórico del Centro de la Imagen y mis aproximaciones al fondo Inmigrantes Japoneses, al cual tanto aprecio le tengo.

Debo agradecer enormemente a Mercedes por ayudarme a darle forma a la investigación inicial que luego, y gracias a sus constantes aportes, se transformó en este artículo. Agradezco muchísimo también a Carlo Trivelli, no solo por prestarme su voz y su conocimiento para traducirlos en un relato sobre Rikio Sugano, sino también por fomentar la investigación desde que era su estudiante y, posteriormente, colega. Gracias a Edi Hirose y a Tammy por ayudarme con algunas traducciones y estar siempre pendientes del avance de la investigación. Gracias a Andrés Marroquín por interesarse antes que yo en Sugano y hacer una investigación previa, que, si bien no está en papel, ha podido compartir conmigo en varias conversaciones y a través de otros recursos que he utilizado en este artículo.

Finalmente, gracias a Ike Ishikawa y a Terapia Fotográfica por crear esta iniciativa y apostar por la fotografía, por el archivo y la memoria.

2. Problemática

En el año 2011, gracias a la colección Jan Mulder, se incorpora al Centro de la Imagen un importante acervo de material fotográfico antiguo que se deja en custodia en lo que ahora se conoce como el Archivo Histórico¹. Las investigaciones sobre el conjunto de fotografías revelaron que lo constituían 10 diferentes fondos y colecciones que sumaban más de 30000 negativos. Uno de ellos es el denominado Fondo Inmigrantes Japoneses que consta de 153 negativos plásticos de nitrato de celulosa y seis negativos de plata gelatina sobre vidrio.

El equipo de conservación del Centro de la Imagen, liderado en ese momento por Cecilia Salgado, contactó con el profesor Toshio Yanaguida de la Universidad de Keio gracias a la Embajada del Japón en el Perú, quien identificó las fotografías como parte del registro de los viajes de Rikio Sugano, un explorador japonés que recorrió el mundo entero en un total de ocho expediciones. De acuerdo con el profesor Yanaguida (como se citó en Kuroda, comunicación personal con Roberto Huarcaya, 2013), Sugano estuvo en el Perú del 10 de agosto de 1923 al 4 de abril de 1924, fecha en que partió hacia Chile.

Durante su estadía en nuestro país, Sugano entró en contacto con diversos grupos de inmigrantes japoneses, en especial con aquellos que provenían de la prefectura de Fukushima, de donde él era oriundo. En los casi ocho meses que estuvo en el Perú, Sugano visitó las localidades de Huaral, Chancay, Chiclayo, Cañete y Mollendo, además de Lima, y lugares de la

sierra y la selva (Yanaguida, como se citó en Kuroda, comunicación personal con Roberto Huarcaya, 2013). Desconocemos por qué el profesor Yanaguida menciona las localidades de la sierra y selva peruana de manera tan escueta, pero nombra a las localidades costeras. Esto es claro para nosotros, porque la mayoría de imágenes que tenemos corresponden a la costa peruana; sin embargo, es posible que Yanaguida haya leído o visto en los diarios de viaje de Sugano alguna imagen o escrito referencial a la sierra o selva.

Yanaguida (como se citó en Kuroda, comunicación personal con Roberto Huarcaya, 2013) también atribuye el registro de las fotografías de Sugano a la casa fotográfica Shirasaka. Se habla de una colaboración, por la cual, al no ser muy clara, se atribuye la autoría de los registros tanto a Rikio Sugano como al Estudio Shirasaka. Este último, aunque aún poco estudiado, fue un estudio fotográfico limeño cuyo dueño fue Torasaku Shirasaka.

El Fondo de Inmigrantes Japoneses que custodia el Archivo Histórico del Centro de la Imagen está constituido por los negativos fotográficos de nitrato de celulosa que Sugano dejó en el Perú y que dan cuenta de muchos de los aspectos de su visita. A través de las imágenes que hemos podido recuperar, es posible reconstruir los intereses de Sugano, así como todo lo que se consideraba constitutivo de la imagen del Perú para un extranjero: geografía, historia, tradición, agricultura, industria, entre otros (Ulloa: 2018).

Como conservadora de patrimonio fotográfico y, en general, como cualquier persona estudiosa de la

¹ centrodelaimagen.edu.pe/centro-cultural

imagen, encontrarse con un grupo de imágenes como las de Sugano es bastante sorprendente. No solo plantea otra –o replantea la– mirada hacia el paisaje peruano –natural y modificado por el hombre– en los años en que fueron tomadas estas fotografías, sino que inserta elementos completamente ajenos dentro de él y los hace encajar. De alguna manera, la intuición indica que las fotografías de Sugano fueron hechas con una intención clara.

Esta intención nos habla también, más allá de lo que vemos como contenido formal, de una biografía, una motivación o incluso de un discurso político. Por eso, el objeto de esta investigación es entender la representación del paisaje peruano y de sus elementos desde la perspectiva de un japonés de la época y cuál fue el motivo de realizar estos registros.

En este artículo, nos centraremos en la manera en que Sugano representa el paisaje peruano en sus fotografías, en por qué utiliza el autorretrato para mostrar el paisaje, y también en cuáles fueron sus motivaciones para hacer estas fotografías en el territorio peruano.

3. Marco teórico

a. Acerca de los conceptos de paisaje y territorio

A propósito del motivo fotográfico en las imágenes de Rikio Sugano, el paisaje peruano, me parece importante empezar definiendo el concepto de paisaje, así como los límites del mismo y sus posibilidades de ser representado.

El paisaje es un constructo, una elaboración mental que los hombres realizamos a través de los fenómenos de la cultura. El paisaje, entendido como fenómeno cultural, es una convención que varía de una cultura a otra: esto nos obliga a hacer el esfuerzo de imaginar cómo es percibido el mundo en otras culturas, en otras épocas y en otros medios sociales diferentes del nuestro (Maderuelo 2005: 17).

Con esto, podemos entender que Sugano, por ser japonés, tenía un entendimiento y conocimiento diferentes al que podía tener un peruano en tanto a paisaje.





Asimismo, tenemos que tener en cuenta no solo las características y la subjetividad del sujeto que realiza la representación del paisaje, sino su contexto social, cultural, político y económico, así como sus experiencias en torno a este contexto.

Y es por esto que el concepto del paisaje empieza a cambiar a medida que las sociedades van cambiando a través del desarrollo y la transformación de las civilizaciones. Si bien el paisaje como concepto fue concebido en relación a la naturaleza, “[...] una de las primeras cosas que hay que hacer es deslindar la idea de naturaleza del concepto de paisaje, con el fin de que términos como ‘paisaje natural’ no parezcan tautologías y que otros, como ‘paisaje urbano’ o ‘paisaje industrial’, no se consideren un contrasentido” (Maderuelo 2005: 17).

El paisaje no es, por lo tanto, lo que está ahí, ante nosotros; es un concepto inventado o, mejor dicho, una construcción cultural. El paisaje no es un mero lugar físico, sino el conjunto de una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar y sus elementos constituyentes (Maderuelo 2005: 38).

Es entonces, a partir de esa construcción cultural, donde nace la diferencia entre paisaje y territorio. Esto es algo que vamos a ver representado copiosamente en la fotografía, por lo cual es necesario entender esta dicotomía -la relación entre el paisaje y su representación fotográfica- y cómo se ve afectada la composición en una imagen fotográfica de acuerdo a esto.

En la concepción de territorio, el sujeto se aleja para ver más. Cuanta más distancia separa al observador del horizonte, más campo de visión es capaz de abarcar. De ahí que los proyectos fotográficos territoriales tengan como misión prioritaria abarcar, y la expresión formal de esa visión sea la panorámica. De este modo, para la fotografía, el formato territorial es la visión panorámica (Anson 2008: 234-235).

Podríamos entender entonces al paisaje peruano –motivo de las fotografías de Sugano– como un territorio. Aunque, para afirmar esto, sería prudente realizar un análisis más profundo acerca del autor y de la composición en sus fotografías.

b. El contexto de un japonés en el Perú de inicios del siglo XX

En 1899, el Estado peruano impulsa la migración de japoneses a través de contrataciones para trabajar en las haciendas (Fukumoto 1997: 69). En la práctica, estos contratos eran una especie de trata de esclavos, pues los trabajadores debían laborar muchas horas en pésimas condiciones y terminaban endeudados con las haciendas debido a los altos costos de manutención que debían pagar a las mismas.

Años después, durante el oncenio de Leguía (1919-1930), el presidente promovería “[...] una política inmigratoria liberal -era conocido como un presidente “amigo de los japoneses”- y permitió que durante su gobierno la venida de migrantes se produjera con fluidez y plena libertad” (Fukumoto 1997: 72). Incluso podemos encontrar fotografías de Leguía dentro del registro de Sugano. Sin embargo, la inmigración

asiática fue condenada por algunos peruanos que estaban a favor de la inmigración europea y por otros indigenistas, pero era aceptada por ser mano de obra más barata que la nacional y para fortalecer la industria y el poder económico de hacendados y terratenientes (Fukumoto 1997: 79-90).

Tras la Primera Guerra Mundial, el peruano temía no solo el poder alcanzado por Japón en el resto del mundo -su interés expansionista-, sino que también veía como una amenaza el carácter cerrado de la colonia japonesa y su desarrollo socio-económico (Fukumoto 1997: 91-92).

En el año 1923, año en que Rikio Sugano llega al Perú, se finalizan las migraciones por contrato de Japón a Perú y se inician las migraciones por llamados (Fukumoto 1997: 143). Para este año había un total de 18145 migrantes japoneses en el Perú, de los cuales 779 provenían de Fukushima (Fukumoto 1997: 142). Las migraciones por llamados se producían “cuando los migrantes que habían mejorado su situación económica llaman a sus parientes y amigos para compartir su vida en el Perú” (Fukumoto 1997: 157).

La mayoría de migrantes según esta modalidad llegaron al área urbana y no al campo, pues afianzarse económicamente, generalmente, significa haber dejado las haciendas y tener negocios establecidos en las ciudades (Fukumoto 1997: 1157).

Teniendo en cuenta los cambios que se estaban dando en la situación socio-económica de muchos inmigrantes japoneses y la manera en que se había afianzado la colonia japonesa, la venida de Rikio

Sugano no parece ser simplemente una coincidencia, sobre todo, por el interés que tuvo por conocer las actividades económicas de sus compatriotas y por sus buenas relaciones con japoneses de mucho poder adquisitivo radicados en Perú, como Shintaro Tominaga, en cuyo funeral Sugano dio unas palabras (Wakabayashi 2010: 107-110).

c. Nazo no tankenka / Un explorador misterioso

“Nazo no tankenka: Sugano Rikio (1887-1963)” es un libro del fotógrafo japonés Jun Wakabayashi, en donde recoge las anotaciones y fotografías de las bitácoras de viaje de Sugano y que se encontraron en una casa, en Fukushima, Japón. Gracias a él, podemos recuperar la historia, a su vez extraída de las bitácoras de Rikio Sugano, de su paso por Perú:

Su estadía en Perú fue de ocho meses, la parada más larga del tercer viaje. En Perú tomaba fotos con su cámara preferida, la Kodak 1A Autográfica. Además Torasaku Shirasaka, el dueño de la tienda de fotografía Shirasaka, le hacía compañía en la toma de fotografías. (...) (Wakabayashi 2010: 107-110)

El texto de Wakabayashi aporta además cifras específicas de migrantes japoneses en los lugares a donde visitaba, lo cual indica que debía reportar los “hallazgos” de sus viajes a su regreso a Japón, o incluso, que debía llevar a cabo una especie de censo. Gracias a este libro, podemos, de alguna manera, rastrear el recorrido de Sugano en la costa peruana y su viaje hasta Cerro de Pasco a bordo del Ferrocarril Central. A partir de ahí, visitó también otros lugares como Huancayo, Huánuco y Tulumayo, en la ceja de

selva peruana.

Sin embargo, a pesar de la formalidad y meticulosidad de la información que se registraba en sus bitácoras, Wakabayashi incluye una cita directa de Sugano, que se refiere al momento en que se encuentra en las ruinas incas y conoce acerca de nuestra historia prehispánica: “Observando las ruinas, recordé que “aunque un país se arruine, su naturaleza se conserva”” (Sugano en Wakabayashi 2010: 107-110). Esta reflexión es, en realidad, parte de un poema de Du Fu, antiguo poeta chino que tuvo mucha influencia en Japón, y que en inglés se puede leer: “Countries may fall, but their rivers and mountains remain” (Du Fu en Murata, comunicación privada, 21 de febrero del 2019).

Esta cita llamó mi atención, porque deja ver una sensibilidad de la cual no se habla tanto, pero que está presente en las fotografías y que, justamente, son lo que atrae de ellas: existe cierto aprecio por la naturaleza y por las ruinas que contrasta con la territorialidad de las imágenes.

d. ¿Paisaje o territorio en archivos peruanos?

Más allá de las famosas fotografías de Martin Chambi, la fotografía de paisaje natural entre fines del siglo XIX e inicios del siglo XX no ha llegado a constituir parte de nuestra memoria visual quizás por una falta de interés hacia estos temas tanto de la sociedad, como de las instituciones de la época.

La indiferencia al paisaje es tan clara, que el asunto permite dividir nítidamente en dos al continente

americano, entre un ámbito anglosajón que desarrolló intensa y productivamente el género, y los países hispanoamericanos que solo alcanzaron a formar un cuerpo consistente de imágenes de paisaje en el último tercio del siglo, como parte del proceso más amplio de globalización de ciertas convenciones estéticas (Majluf 2013: 2).

El surgimiento del paisaje fotográfico se ve frenado por la tendencia a mirar hacia la capital, teniendo como consecuencia que el resto del país se controlara desde Lima. Esto se debe, en parte, porque nos enfrentamos a un centralismo desde la época de la colonia, que se vio condicionado por una necesidad de mantener comunicación con España a través de los puertos marítimos, especialmente, el puerto del Callao, así como por una geografía de difícil acceso. Teniendo esto en cuenta, no había mucho espacio para que se desarrolle un paisajismo que haga parte de un imaginario visual, debido a la falta de facilidades para la producción y para la distribución, haciendo que la mirada hacia el paisaje se vuelva una producción marginal a la obra de los fotógrafos peruanos.

Viajar por el interior del territorio peruano era una tarea difícil, costosa, y de gran riesgo económico, dado que el reducido mercado limeño no podía sostener la inversión de los estudios fotográficos. Mientras en Europa y Norteamérica la fotografía coexistía con una abundante y diversa tradición de discursos literarios y pictóricos referidos al paisaje, y donde las vistas tenían un lugar de privilegio en los panoramas, las revistas y la industria editorial, en la región andina, el consumo de imágenes paisajistas no contaba con un sustento discursivo o comercial parecido. Por ello, una vez que

la novedad por representar lugares distantes se había agotado, los fotógrafos locales abandonaron estos proyectos ambiciosos y se dedicaron al negocio más rentable de las tarjetas de visita (Majluf 2013: 3).

En ese sentido, en las pequeñas y medianas producciones fotográficas en las que vemos representado el paisaje peruano, la mirada que encontramos, principalmente hacia este, es el de un territorio de exploración. Por supuesto, esta mirada partía desde un occidentalismo adoptado en Lima y ciudades de la costa.

Se explica así que el verdadero surgimiento del paisaje fotográfico en la región andina se haya dado principalmente a través de comisiones relacionadas con los proyectos de exploración científica y de expansión capitalista. La manera en que el entorno natural fue representado se enmarcó y concibió a partir del carácter de los proyectos que demandaron su representación y de la particular relación entre nación y territorio que esos emprendimientos fueron forjando a lo largo del siglo. El empresario y el explorador aparecen, por ello, aquí como figuras centrales en la fotografía del interior, los primeros y casi los únicos responsables de la mayor parte de las representaciones tempranas de la geografía andina (Majluf 2013: 3).

Es así como, en el Archivo Histórico del Centro de la Imagen, encontramos grupos de fotografías del final de la primera mitad del siglo XX que constituyen registros de exploraciones del territorio peruano, tales como los fondos Expedición al Marañón o Provincias del Perú. Dentro de los fondos y colecciones que



poseemos, indiscutiblemente, destacan las fotografías del fondo Inmigrantes Japoneses, las del registro del viaje de Rikio Sugano. Es interesante encontrarlas como parte de un archivo histórico peruano, pues, si bien es una mirada diferente a la del paisaje peruano como lo solemos entender –desde la época, la construcción de la imagen y el personaje–, también converge en ciertos aspectos con la mirada ajena al paisaje en exploración y al paisaje como territorio.

En ese sentido, las fotografías de Sugano parecen más una crónica de viaje que un registro artístico del paisaje peruano. Por lo tanto, me atrevo a decir que Rikio Sugano es entonces un explorador que parece estar en busca de nuevos territorios.

4. Metodología

Para llevar a cabo esta aproximación hacia entender la obra de Sugano, planteé abordar el tema desde la entrevista con fotografías y la bibliografía. He tenido que recurrir a textos que hablen de la historia de Japón –principalmente de principios del siglo XX: la era Meiji, el periodo Taisho y la era Showa–, de la migración japonesa en el Perú, así como información acerca de la vida de Rikio Sugano.

Para poder analizar las fotografías dentro del contexto histórico que vivíamos en Perú, consulté el libro “Hacia un nuevo sol” de la antropóloga peruano-japonesa Mary Fukumoto.

Además accedí al libro “Nazo no tankenka: Sugano Rikio (1887-1963)” de Jun Wakabayashi, el cual me

dio información más cercana a lo que podemos llamar “de primera mano”, pues pude leer citas del mismo Sugano y ver imágenes que él escogió y llevó en su maleta a Japón.

Paralelamente, he entrevistado a tres expertos de la imagen en Perú a través de una metodología de entrevista con imágenes: realicé una selección de las 153 imágenes que posee el fondo fotográfico de Sugano. Estas fotografías las clasifiqué en varias categorías, de las cuales se analizaron “Autorretratos” y “Paisajes”. A fin de no complicar más al entrevistado, la categoría “Paisaje” no distingue entre paisaje natural, rural o urbano. Para el fin de este análisis, no he incluido a los paisajes en los que no aparecen personas de fondo.

Entrevisté a Carlo Trivelli, ex-director cultural del



Centro de la Imagen y de su Archivo Fotográfico, curador de fotografía y de la muestra “El Perú en la visión de un viajero japonés: Rikio Sugano 1923-1924”² en Larcomar; y a Andrés Marroquín, fotógrafo y curador de la muestra “Rikio Sugano 1923-1924” en Callao Monumental³. También entrevisté a Edi Hirose, fotógrafo nikkei que ha explorado, a través de la fotografía y los viajes, el paisaje peruano tanto urbano como natural. Además, de manera extraoficial, surgieron conversaciones casuales con Hirose y con Marroquín, las cuales también aportaron información a esta investigación.

Durante la búsqueda de información, me encontré con un blog japonés de un grupo de estudio acerca de Rikio Sugano liderado por Jun Wakabayashi, el cual tenía una entrada titulada “Se descubren miles de fotos inéditas”⁴. En ella, se anexaba una nota de un importante periódico japonés del año 2007, el Sankei Shimbun, que revelaba información importante sobre los contactos de Sugano con el gobierno, lo cual me llevó a hacer conexiones entre el contexto socio-político que vivía y su producción fotográfica. Finalmente, he investigado en diferentes páginas de internet el contexto socio-político de Japón en los tres diferentes gobiernos que abarcan el inicio del siglo XX hasta los años previos a la Segunda Guerra Mundial, periodos en los que Sugano inicia y culmina sus viajes. Existe una correspondencia entre los sucesos en la política japonesa y los viajes y detalles biográficos de Sugano.

5. Primeros hallazgos / alcances

2 centrodelaimagen.edu.pe/blog/entender-el-mundo-sin-palabras

3 monumentallcallao.com/copia-de-foto-monumental-2018

4 tankenka.j-wak.com/index.html

Rikio Sugano fue un explorador japonés nacido en 1887. Es considerado uno de los primeros periodistas independientes japoneses, si no el primero (Yokota, citado en Sankei Shimbun 2007). El motivo de sus viajes es aún desconocido, aunque muchos estudiosos creen que el gobierno japonés, interesado en su expansión territorial, lo envió a explorar nuevas tierras para la extracción de recursos y el asentamiento de su población excedente. Esto explicaría la composición y el punto de vista de Sugano en sus paisajes, la forma en que se retrataba a sí mismo de manera colonizadora en la parte superior del territorio y el contenido de su bitácora de viaje donde registraba cifras específicas de inmigrantes japoneses en cada lugar que visitaba, lo cual sugiere que había una intención de censar a esta población.

“[...] La sensación que tengo es que esta es una especie de mirada eminentemente colonial”, indica Carlo Trivelli (2019:1). Esto lo explica poniendo en contexto al Japón de los años veinte, el cual está en plena expansión imperial: “Japón ya había tenido una guerra que había ganado, contra todo pronóstico, contra Rusia en 1905, (...) y tenían esta mirada imperialista-colonialista con el resto del Pacífico” (Trivelli 2019: 1).

Después de estar en Hawai, México y Panamá, Sugano viajó a Perú. Andrés Marroquín insinúa que Sugano podría haber tenido una relación con el gobierno japonés. “(...) Eso explica la mirada a las islas de guano, la caña de azúcar, que son los dos grandes recursos costeros de la época. Entonces hay esa misma mirada al mundo rural, pero detallada, precisamente, en las haciendas azucareras” (Trivelli

2019: 1).

Para Marroquín, los elementos determinantes para identificar el territorio peruano y el recorrido de Sugano son “el paisaje, el algarrobo, la arquitectura, la diferencia entre lo rural y la ciudad, la geografía” (Marroquín 2019: 12). Pero lo que le interesa realmente es la intención con que toma estas imágenes y el criterio por el cual elige estar presente o no dentro de ellas.

Las fotografías de Sugano tienen, evidentemente, un tinte colonizador. No son solamente fotografías de exploración, sino que hay una conciencia sobre qué tipo de imágenes se deben realizar: fotografías panorámicas con una mirada al paisaje como territorio y/o territorios descubiertos y el explorador inserto en ellos. Rescato lo que analiza Marroquín (2019: 14) respecto a la composición en ambos tipos de imagen, que “[...] permite al ojo analizar el encuadre no de una manera puntual, no de una manera concreta, sino, más bien, como una especie de estimulación a posibilidades, ya sea de acción, de interacción, de recorridos, de exploración, etc.”

Marroquín encuentra una diferencia clave en la fotografía del paisaje peruano en una fotografía de tipo autorretrato de Martín Chambi contemplando un paisaje andino desde una montaña en comparación con una fotografía de Sugano desde un morro contemplando un paisaje costero. Él dice que, dejando de lado que Chambi tiene una intención clara por reivindicar su origen y cultura, no encuentra muchas diferencias en cuanto a composición al contrastarlo con un paisaje de Sugano. Sin embargo,



lo que sí es radicalmente distinto es la postura y la pose que cada uno tiene: “[...] Chambí está viendo un horizonte y está viendo una posibilidad, no está conquistando el lugar ni tratando de imponerse (...) hay una cosa más humilde en esta imagen que las fotos que me has señalado de Sugano” (Marroquín 2019: 14).

Entendiendo entonces a Rikio Sugano, podemos plantear que su forma de fotografiar es un reflejo de este imperialismo japonés, y que “hay algunas [fotografías] que se plantean casi como un registro de territorio exclusivamente, como para ver qué se puede insertar en ese paisaje” (Marroquín 2019: 12).

Un artículo publicado en el periódico japonés Sankei Shimbun revela que Sugano había estado involucrado con el ejército japonés, por ejemplo, al tomar

fotografías de las fuerzas armadas y los campos de batalla de la guerra sino-japonesa entre 1938 y 1939, en lo que llaman su “última expedición”. Se dice que “hubo un patrocinador especial que pagó por sus exploraciones” (Sankei Shimbun 2007). Esta estrecha colaboración con los militares y partidos políticos japoneses refuerza la teoría de que fue enviado con fines expansionistas.

Sugano dejó de afeitarse la barba como una forma de defender sus creencias políticas desde la muerte del Emperador Meiji, y comenzó sus viajes al comienzo del periodo Taisho, en 1913 (Grupo de estudio de Rikio Sugano 2020). También se sabe que 20 años después, en los primeros años de la era Showa, cuando la derecha recuperó su poder, Sugano, finalmente, se cortó la barba, aunque siguió viajando hasta 1938, cuando cubrió la guerra sino-japonesa

(Grupo de estudio de Rikio Sugano 2020). No es casualidad que, durante ese tiempo, los militares japoneses consolidaran su control sobre el sistema político y Japón se centrara en su expansión. No parece fortuito tampoco que no existan registros oficiales de un vínculo entre Sugano y estos grupos de poder.

Edi Hirose llama la atención sobre los motivos fotográficos que aparecen en las fotografías. Más allá del territorio, se centra en la mirada de Sugano hacia lo exótico. Él encuentra, dentro del paisaje y a partir del personaje de Sugano, una necesidad de interacción con el lugar, de insertarse como parte del espacio de una manera quizás más ingenua, casi como un turista. Sugano “[...] trata tan igual el cráneo como la piña, hay una necesidad de interactuar con la materia del lugar” (Hirose 2019) sea cual sea





esta. Esto se da porque Hirose ve en Sugano un personaje construido alrededor del explorador –la vestimenta, la pose– pero desde lo lúdico, lo cual, para él, es parte de la cultura japonesa. Hirose opina que Sugano podría haber sido un sujeto adinerado y cuestiona haber sido enviado por el gobierno, al menos no de manera oficial, debido a la falta de un registro que lo corrobore.

El artículo referido anteriormente también indica que, al regresar de sus viajes, Sugano se dedicó a vender postales coloreadas de los lugares que visitó en todo el mundo. Quizás Sugano no haya sido un hombre rico, aunque, definitivamente, gozó de fama y tenía grandes influencias. Los sucesos en su vida y las conexiones que hay entre grandes acontecimientos políticos y sus viajes, prácticamente, confirman una colaboración con un grupo de poder –me atrevería a decir que era el ejército– dentro del gobierno japonés. Es posible también que el reconocimiento del que gozó durante esos años lo haya obtenido gracias a estas amistades, y que lo haya perdido tras la derrota de Japón en la Segunda Guerra Mundial y con la ocupación estadounidense.

No podemos asegurar que la representación del paisaje peruano dentro de las fotografías de Rikio Sugano hablen de una agenda política. Lo que sí podemos ver claramente es que llegó a ser, fotográficamente, el director de orquesta: las fotografías en las que aparece, por ejemplo, en Brasil, son muy parecidas en términos de composición y pose. Sugano [...] expandió su rol de investigador y comenzó a fusionar su interés por la fotografía y cómo es que quería representarse en ella [...] (Marroquín 2019: 16).

Sin documentos oficiales que vinculen a Sugano con el gobierno japonés, solo podemos especular sobre su motivación por viajar alrededor del mundo. Incluso podríamos descartar cualquier teoría expansionista al contar que, en arqueología, antiguamente, se utilizaba el cuerpo como una especie de medida para poder calcular las dimensiones reales de las ruinas encontradas. Pero, ¿es todo el paisaje peruano una ruina?

Hay preguntas que seguirán sin responder, y desde aquí, solo podemos seguir investigando la vida y obra de quien fue Rikio Sugano, y por supuesto, deleitarnos con la majestuosidad de sus fotografías.

6. Bibliografía utilizada

ANSON, Antonio

2008 "Territorios y paisajes. Modelos para pensar fotografía y literatura, tal vez soñar". En MADERUELO, Javier, Paisaje y territorio. Madrid: Abada editores.

FUKUMOTO, Mary

1997 Hacia un nuevo sol. Japoneses y sus descendientes en el Perú: historia, cultura e identidad, Lima: Asociación Peruano Japonesa del Perú.

GRUPO DE ESTUDIO DE RIKIO SUGANO

14 de abril de 2020a Registro cronológico de Rikio Sugano. Disponible en: tankenka.j-wak.com/nenpu.html (Traducción de Google Translate)

HIROSE, Eduardo

2019 Entrevista con Edi Hirose el día 18 de junio del 2019 [audio].

LUMEN LEARNING

14 de abril de 2020 Japanese Expansion, History of Western Civilization. Disponible en: courses.lumenlearning.com/suny-hccc-worldhistory2/chapter/japanese-expansion (Traducción propia)

MADERUELO, Javier

2005 El Paisaje: Génesis de un concepto. Madrid: Abada Editores.

MAJLUF, Natalia

2013 "Rastros de un paisaje ausente: fotografía y cultura visual en el área andina". En Caiana #3. Disponible en: caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=126&vol=3

MARROQUÍN, Andrés

2019 Entrevista con Andrés Marroquín el día 03 de junio del 2019 [audio transcrito].





SANKEI SHIMBUN

07 de julio de 2007 Se descubren miles de fotos inéditas [Entrada en blog a partir de una publicación en un periódico]. Grupo de estudio de Rikio Sugano. Disponible en: <http://tankenka.j-wak.com> (Traducción de Google Translate y Tamy Noguchi).

TRIVELLI, Carlo

2019 Entrevista con Carlo Trivelli el día 31 de mayo del 2019 [audio transcrito].

ULLOA, Natalia

05 de octubre de 2018 Rescatando el patrimonio fotográfico [Entrada en blog]. Centro de la Imagen. Disponible en: centrodelaimagen.edu.pe/blog/rescatando-el-patrimonio-fotografico

WAKABAYASHI, Jun

2010 Nazo no tankenka: Sugano Rikio (1887-1963). Tokio: Seikyūsha (Traducción al español de Akiko Nakajima).



Autorretrato. Autor: Martín Chambi. Crédito: Asociación Martín Chambi.

WIKIPEDIA

14 de abril de 2020a History of Japan. Disponible en: en.wikipedia.org/wiki/History_of_Japan (Traducción propia).

14 de abril de 2020b History of Japan: Modern Era, Meiji period (1868-1912). Disponible en: [en.wikipedia.org/wiki/History_of_Japan#Meiji_period_\(1868%E2%80%931912\)](https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_Japan#Meiji_period_(1868%E2%80%931912)) (Traducción propia).

14 de abril de 2020c Emperor Taishō. Disponible en: en.wikipedia.org/wiki/Emperor_Taish%C5%8D (Traducción propia).

14 de abril de 2020d Era Taishō. Disponible en: es.wikipedia.org/wiki/Era_Taish%C5%8D (Traducción propia).

14 de abril de 2020e Shōwa (1926-1989). Disponible en: [en.wikipedia.org/wiki/Sh%C5%8Dwa_\(1926%E2%80%931989\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Sh%C5%8Dwa_(1926%E2%80%931989)) (Traducción propia).





QUEBRANDO FRONTERAS

De Ritos y otras historias

Por Yanahara Mauri Villarreal - Cuba

Yanahara nació en 1984, natural de La Salud, Provincia Habana, Cuba. Licenciada en Historia del Arte en el año 2008, en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Graduada del curso de Postgrado Arte de Conducta de la artista Tania Bruguera en el año 2009. Miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Beca de creación de la Fototeca de Cuba "Raúl Corrales", 2018, La Habana, Cuba. Su trabajo ha sido publicado en diversos medios, tanto nacionales como extranjeros.

Fundamentación teórica

¿Qué es el género? ¿Qué roles debemos representar de acuerdo al sexo? ¿Qué ritos de paso o compromisos sociales son casi ineludibles? ¿Dónde están las rupturas con la moral social y de qué manera se manifiestan? ¿Qué sucede cuando un cambio de paradigma de género que se gesta en una zona de la sociedad arremete contra los arquetipos establecidos, enfrentándose con una fuerza visual y signica a esos arquetipos? ¿Cuándo y cómo el género se hace verdadero? ¿Qué arquetipo es más sincero y más auténtico?

En la sociedad cubana, al igual que en otros países, existen un conjunto de actividades que marcan la transición de un estado a otro en la vida de las personas. En el caso de las mujeres, en Cuba, hay una serie De Ritos de paso que casi resultan inviolables, dada la significación que tienen dentro del marco social, pues estos contienen una transformación simbólica relacionada con el desarrollo de la vida personal. Entre estos ritos, se encuentran la tradicional celebración de los 15 años, con fotos, coreografías y fiestas, la boda con su atuendo habitual, el embarazo y la procreación, como algunos de los más significativos.

Son ritos de carácter casi obligatorios que se sostienen en el "ser y el hacerse mujer". Salirse, evadir o burlar esos ritos lleva implícito un desencanto social, una crítica despectiva por parte de la familia, un divorcio con la tradición, que es lo mismo que un enfrentamiento y un rechazo de la sociedad hacia el sujeto "otro". Ante estas circunstancias, surge el proyecto De Ritos y otras historias, en el que dos visualidades se enfrentan, se miran, se cuestionan. Un mismo cuerpo interpretando dos visualidades y dos roles disímiles e irreconciliables, uno devorando al otro, solo queda entonces, la huella del rito.

Para el desarrollo del proyecto se hizo necesario recopilar imágenes de diversas etapas o ritos de paso que han ocurrido antes de la transformación: fotos de 15, bodas, embarazo, parto. Estas imágenes se mostrarán al unísono con fotografías actuales de las fotografiadas, junto a audios y videos que muestren no solamente su expresión visual y corporal, sino también sus narraciones de las experiencias relacionadas con el cambio, sueños y las circunstancias que han rodeado esas zonas de conflicto con la sociedad actual.



Ariannys

Foto de pequeña al primer año

Foto del vestido a los 5 años

Foto con collares a los 6 años
(fotografías escaneadas)



Foto tomada por mí
en 2019, 33 años.
(No quiso fotos
de 15 años).

Daria

Foto a los 12 años

Foto a los 14 años (fotografía digital).

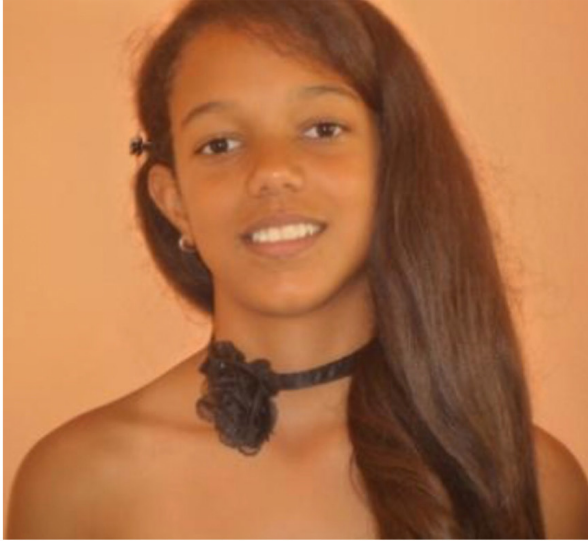


Foto tomada por mí
en 2018, 18 años.
(No quiso fotos
de 15 años).



Leticia

Foto a los 15 años
(fotografía escaneada).



Foto tomada por mí
en 2018, 24 años.





Lisandra

Foto al primer año
Foto a los 15 años
(fotografías escaneadas)



Foto tomada por mí
en 2019, 31 años.



Foto a los 15 años
(foto escaneada).

Melanin

Foto tomada por mí
en 2019, 20 años.





Yadira

Fotos a los 15 años
(escaneadas)

Foto tomada por mí
en 2018, 26 años.



