

PRESS KIT
DEPARTAMENTO DE PRENSA

[+54 11] 4104 1044/43
anaclara@proa.org | prensa@proa.org
www.proa.org

PROA

Fundación Proa
Av. Pedro de Mendoza 1929, CABA
Buenos Aires, Argentina

PRIX
 PICTET
1805

HUMAN

INAUGURACIÓN

06.09.25

17H



Sián Davey
Serie: El jardín (2021-23)
Alicia, 2022
Cortesía de la artista y de la Michael Hoppen Gallery, Londres

PREMIO PICTET HUMAN

Septiembre - Noviembre 2025

Inauguración: Sábado 6 de septiembre 2025

Organización

Prix Pictet - Fundación Proa

—

Producción

Candlestar

—

Auspicio

Tenaris - Ternium

—

Asesor académico

Francisco Medail

—

Coordinación general

Cecilia Jaime

Artistas

Hoda Afshar (Irán)

Alessandro Cinque (Italia/Perú)

Gera Artemova (Ucrania)

Siân Davey (Reino Unido)

Ragnar Axelsson (Islandia)

Gauri Gill (India)

Michał Łuczak (Polonia)

Federico Ríos Escobar (Colombia)

Yael Martínez (México)

Vanessa Winship (Reino Unido/Bulgaria)

Richard Renaldi (Estados Unidos)

Vasanthan Yogananthan (Francia)

**Imágenes en alta
de las obras**



PREMIO PICTET HUMAN

Septiembre - Noviembre 2025

Organizan: Prix Pictet - Fundación Proa

Auspician: Tenaris - Ternium - Prix Pictet Ltd

Inauguración: **Sábado 6 de septiembre 2025**

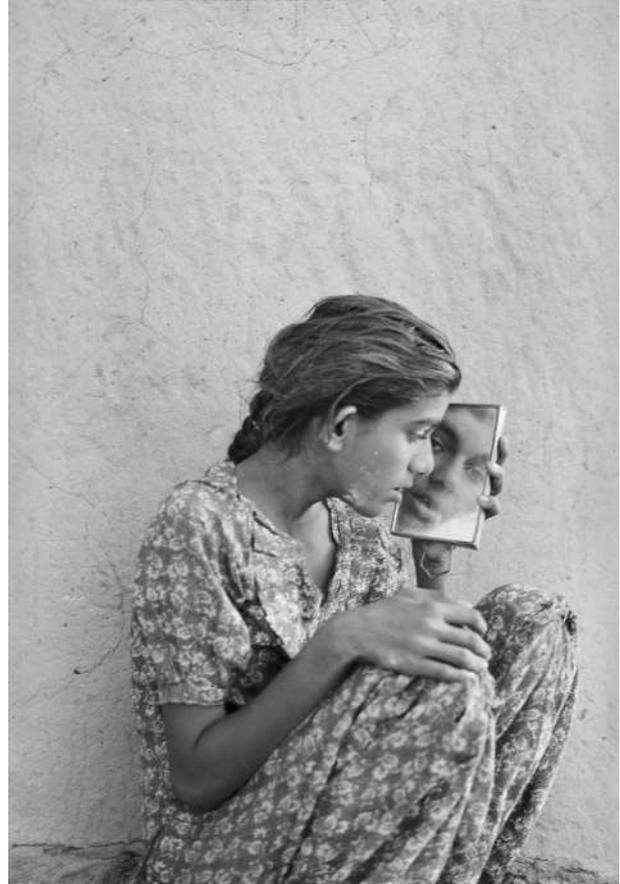
Fundación Proa presenta por primera vez en América Latina la exposición “Human”, décima edición del prestigioso Prix Pictet, el principal certamen internacional dedicado a la fotografía contemporánea enfocada en la sostenibilidad. Entre septiembre y noviembre de 2025, la sala 4 exhibe los proyectos de doce fotógrafos finalistas que desde diversas perspectivas y contextos documentan los grandes desafíos que atraviesan nuestro tiempo.

Las imágenes de Hoda Afshar (Irán), Gera Artemova (Ucrania), Ragnar Axelsson (Islandia), Alessandro Cinque (Italia/Perú), Siân Davey (Reino Unido), Federico Ríos Escobar (Colombia), Gauri Gill (India), Michał Łuczak (Polonia), Yael Martínez (México), Richard Renaldi (Estados Unidos), Vanessa Winship (Reino Unido/Bulgaria) y Vasantha Yoganathan (Francia) abordan cuestiones urgentes como la migración, los conflictos bélicos, el trabajo, la memoria y las tensiones entre desarrollo y degradación ambiental. Cada propuesta ofrece una mirada que cuestiona o interroga tanto las condiciones materiales de la existencia como los vínculos éticos y afectivos entre las personas y su entorno.

“Estas obras nos alertan sobre todas las amenazas a las que nos enfrentamos y sobre la gama de opciones, cada vez menor, para lograr un resultado positivo” sostiene Sir David King, presidente del jurado. Lejos de limitarse a la denuncia, la

fotografía reunida en esta edición del Prix Pictet funciona como una herramienta crítica y sensible que da visibilidad a procesos complejos sin caer en lo literal ni en lo espectacular.

Creado en 2008 por el Grupo Pictet, desde sus comienzos el galardón se trazó el objetivo de utilizar el poder de la fotografía para llamar la atención mundial sobre los desafíos críticos que afronta el planeta.



Gauri Gill. Serie: Notas desde el desierto (1999-en curso).
Jannat, Barmer, 1999 - en curso. Cortesía del artista y James Cohan, Nueva York

A lo largo de sus diez ediciones ha abordado temáticas centrales como el agua, el consumo, la esperanza o el fuego, y ha dado lugar a una red internacional de más de 300 nominadores —críticos, curadores y especialistas en artes visuales— que recomiendan trabajos por su excelencia artística y su capacidad para construir narrativas visuales comprometidas.

Desde su creación, más de 5000 fotógrafos han sido nominados. El ganador de cada edición es seleccionado por un jurado independiente y recibe como reconocimiento a su labor un premio valuado en 100.000 francos suizos, uno de los más significativos del ámbito fotográfico.

“Human” en Fundación Proa

La llegada de “Human” a Fundación Proa refuerza una línea de trabajo que tiene a la fotografía entre sus disciplinas centrales.

A lo largo de casi tres décadas se han presentado muestras extraordinarias, entre ellas “Éxodos” de Sebastião Salgado (noviembre de 2000 – febrero de 2001), una obra conmovedora sobre migraciones y desplazamientos; la exhibición individual de Christiano Junior (marzo – junio de 2002) que reflejó una mirada documental e íntima de las comunidades argentinas en los albores del siglo XX; “MOD Fotografía + Diseño” (marzo – mayo de 2003) curada por Andrea Saltzman exploró la relación entre fotografía y diseño; la colectiva “Arte Abstracto Argentino” (2003) incluyó obras de Grete Stern y “Culturas del Gran Chaco” (abril – mayo de 2005) reunió piezas del Museo Etnográfico y 95 fotografías de Grete Stern que documentaron con sensibilidad la vida de las comunidades aborígenes del Chaco.

En 2009 “Espacios Urbanos” trajo por primera vez a Buenos Aires a los referentes de la Escuela de Düsseldorf.

La histórica muestra “Fotografía Argentina 1850–2010: Contradicción y Continuidad” (abril – julio de 2018), realizada junto al Getty Museum, ofreció un panorama exhaustivo de la fotografía argentina desde sus orígenes, mientras que “Aborígenes del Gran Chaco” (marzo de 2019) presentó el ensayo fotográfico de Grete Stern sobre pueblos originarios.

“Para Fundación Proa, presentar por primera vez en la Argentina el Prix Pictet significa abrir un espacio de encuentro entre la fotografía contemporánea y las preguntas urgentes del presente” sostiene Adriana Rosenberg, presidenta de la institución. “Este premio, que reúne a artistas de todo el mundo para reflexionar sobre los vínculos entre imagen, sostenibilidad y condición humana, dialoga de manera natural con la misión de Proa: acercar a la comunidad producciones de excelencia que estimulen el pensamiento crítico, la sensibilidad artística y el debate cultural. Su llegada a Buenos Aires inserta al público local en un circuito internacional en el que el arte se convierte en una plataforma para comprender y transformar la realidad”, agregó.

Al presentar esta edición por primera vez en la Argentina, y en América Latina, Proa se suma al circuito internacional de itinerancia del Prix Pictet, que ha pasado por ciudades como Londres, París, Tokio, Múnich, Dubái o Dublín.

La exposición se complementa con un extenso programa de Programas Públicos y actividades organizadas por el Departamento de Educación para profundizar en los contenidos y sus alcances en el arte contemporáneo. Cuenta con la colaboración y el auspicio de Tenaris, Ternium y Tecpetrol.



Sobre el premio

El **Prix Pictet** es reconocido internacionalmente como el premio más importante dedicado a la fotografía contemporánea vinculada a la sostenibilidad. Fundado en 2008 por el Grupo Pictet, su propósito central es utilizar el poder narrativo de la imagen para sensibilizar a escala global sobre las múltiples crisis que afectan al planeta. Con una trayectoria de más de quince años, el premio ha convocado a más de 5.000 fotógrafos de todo el mundo cuyas obras abordan temas urgentes desde perspectivas visuales comprometidas y rigurosas.

A lo largo de sus diez ediciones, el Prix Pictet ha enfocado cada convocatoria en un aspecto clave de la sostenibilidad, como *Agua, Tierra, Consumo, Desorden, Esperanza* o *Fuego*, entre otros. La participación se organiza exclusivamente por nominación, a través de una red internacional de más de 300 expertos — críticos, curadores y especialistas en artes visuales— que recomiendan trabajos por su excelencia formal y su potencia narrativa.

Un jurado independiente selecciona a los finalistas y, finalmente, a un único ganador, que recibe un premio de 100.000 francos suizos. Las obras seleccionadas conforman una exposición itinerante que ha recorrido instituciones culturales de referencia en ciudades como Londres, París, Tokio, Múnich, Dubái, entre otras, ampliando el alcance del premio más allá del ámbito profesional de la fotografía y generando conversaciones públicas sobre el presente y el futuro del planeta.

Más que una competencia, el Prix Pictet se ha consolidado como una plataforma global para el pensamiento visual crítico, en la que convergen estética, ética y compromiso con el entorno. Su impacto no solo radica en el prestigio artístico de los seleccionados, sino también en la manera en que las obras contribuyen a generar conciencia y reflexión sobre la fragilidad — y la posibilidad— de los ecosistemas humanos y naturales.

Alessandro Cinque. Serie: Perú, un Estado Tóxico (2017-23)
Habitantes locales recogen patatas en el departamento de Cuzco. Existen más de 3.000 variedades autóctonas en Perú, y prácticamente todos los hogares de los Andes cultivan patatas. A las familias que viven cerca de las minas les preocupa que el cultivo peligre debido a la contaminación, 2017
Cortesía del artista



Entrevista a Adriana Rosenberg

Esta entrevista fue realizada por el Departamento de Prensa de Fundación Proa

¿Qué significa para Proa recibir la décima edición del Prix Pictet?

Para nosotros representa una oportunidad única, además de que es la primera vez que el premio se presenta en América Latina. En estos casi treinta años hemos trabajado intensamente con la fotografía, exhibimos grandes fotógrafos, desde Sebastião Salgado hasta investigaciones históricas sobre los pioneros del siglo XIX. La llegada del Prix Pictet se inscribe en esa línea y refuerza nuestro compromiso con un medio que no solo documenta, sino que también propicia una reflexión sobre el presente y el futuro del planeta.

¿Qué distingue a esta edición del premio, titulada “Human”?

Cada edición del Prix Pictet gira en torno a un tema, y “Human” coloca en el centro la pregunta por nuestra condición actual. La condición humana hoy. Lo que me interesa especialmente de esta selección es que, aun abordando cuestiones urgentes —la migración, el trabajo, el cuerpo, las comunidades atravesadas por el conflicto o el cambio climático—, las obras no buscan el golpe de efecto. Son miradas profundas, comprometidas, sensibles, que nos invitan a detenernos y a pensar en lo que somos y en cómo habitamos este tiempo.

¿Quiénes son los fotógrafos finalistas y qué aportan sus obras?

Son doce artistas de procedencias muy diversas, y eso en sí mismo ya es una declaración: el premio convoca voces que trabajan en realidades culturales y geográficas muy distintas. Sus proyectos construyen un tejido de relatos que va de lo íntimo a lo colectivo, de la memoria personal a la denuncia social. Al reunirlos en un mismo espacio, la exposición ofrece un panorama plural que además de empatía con otras realidades nos ayuda a mirar nuestro presente desde múltiples ángulos.

Siân Davey. Serie: El jardín (2021-23). *Familia*, 2021. Cortesía de la artista y de la Michael Hoppen Gallery, Londres



¿Cómo se vincula esta exposición con la historia de Proa y la fotografía?

La fotografía ha estado presente en nuestra programación desde los inicios. Presentamos “Éxodos” de Sebastião Salgado en 2000, la retrospectiva de Christiano Junior en 2002, “MOD Fotografía + Diseño” en 2003, y las muestras de Grete Stern sobre el Gran Chaco en 2005 y 2019. También acercamos por primera vez a Buenos Aires a la Escuela de Düsseldorf con “Espacios Urbanos” en 2009 y realizamos junto al Getty Museum la investigación “Fotografía Argentina 1850–2010” en 2018.” Human” se suma a esa tradición, consolidando la fotografía como disciplina central en la programación de Proa.

¿Qué impacto espera que tenga en el público argentino esta muestra?

Esperamos que resulte una experiencia transformadora. La fuerza de estas imágenes está en su capacidad de interpelar al espectador sin imponer un discurso cerrado. Cada visitante puede reconocerse en las preguntas que plantean: cómo habitamos este tiempo, qué huellas dejamos y qué futuro podemos construir. Nuestra intención es que “Human” abra un espacio de reflexión colectiva y contribuya a pensar, desde el arte, en los grandes acontecimientos de nuestro tiempo.

Ragnar Axelsson. Serie: Donde el mundo se deshela (2013-22). Glaciar Kötlujökull, Islandia, 2021. Cortesía del artista y de Qerndu. Reikiavik



Gauri Gill

(Chandigarh, India, 1970)

Serie: *Notes from the Desert* (Notas desde el desierto)

Web <https://www.gaurigill.com> - IG https://instagram.com/gauri_gill



Vive y trabaja en Nueva Delhi . Es una fotógrafa india cuya obra se basa en el diálogo, la colaboración y el compromiso sostenido con las comunidades con las que trabaja, en una práctica que ella misma define como “escucha activa”. Desde hace más de dos décadas desarrolla proyectos junto a comunidades marginadas del desierto de Rajastán occidental, y desde hace más de una década colabora también con artistas indígenas del estado de Maharashtra. Su enfoque privilegia lo cotidiano, lo local y lo relacional, entendiendo la fotografía no sólo como medio artístico, sino como herramienta de memoria, cuidado y visibilización.

Estudió Artes Aplicadas en el Delhi College of Art, Fotografía en Parsons School of Design (Nueva York) y realizó una maestría en Arte (MFA) en la Universidad de Stanford (California). A lo largo de su trayectoria ha desarrollado numerosos cuerpos de obra de largo aliento. Entre ellos se destaca *Notes from the Desert* (desde 1999), un archivo en

desarrollo sobre la vida cotidiana en el Rajastán rural, que incluye subseries como *The Mark on the Wall*, *Traces*, *Birth Series*, *Jannat*, *Balika Mela* y *Ruined Rainbow*. En estos trabajos, Gill aborda temas como la educación, la salud, la tierra, el duelo y la violencia estructural, con una mirada afectiva y respetuosa.

A partir de 2013 inició la serie *Fields of Sight* junto al artista adivasi Rajesh Vangad, combinando el lenguaje contemporáneo de la fotografía con el dibujo ancestral Warli, propio de su comunidad. En *Acts of Appearance* (desde 2015), colabora con artistas del papel maché pertenecientes a las comunidades Kokna y Warli de Maharashtra, quienes crean máscaras inéditas que dan vida a escenas ficticias de la vida rural contemporánea. Estas imágenes, vibrantes y simbólicas, exploran dimensiones sociales, rituales y poéticas desde una perspectiva colaborativa.

Su obra ha sido expuesta en instituciones de India y del extranjero, entre ellas: Whitechapel Gallery (Londres, 2010); The Wiener Holocaust Library (Londres, 2014); San José Museum of Art (California, 2015); Kochi-Muziris Biennale (India, 2016); Documenta 14 (Atenas y Kassel, 2017); 7ª Bienal de Moscú (2017); Prospect 4 (Nueva Orleans, 2017); Centre Pompidou (París, 2017); Museum Tinguely (Basilea, 2018); MoMA PS1 (Nueva York, 2018); 58ª Bienal de Venecia (2019); National Gallery of Canada (Ottawa, 2019); Chobi Mela (Daca, 2019); BAMPFA – Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive (California, 2020); Schirn Kunsthalle (Fráncfort, 2022) y Louisiana Museum of Modern Art (Humblebæk, 2023), entre muchas otras. Además, ha exhibido en espacios no convencionales como

bibliotecas públicas, escuelas rurales e instituciones comunitarias.

Su obra forma parte de colecciones institucionales de gran prestigio, como el Museum of Modern Art (Nueva York), Tate Modern (Londres), Smithsonian Institution (Washington D.C.) y Fotomuseum Winterthur (Suiza).

Entre sus reconocimientos más destacados se encuentran el Prix Pictet (2023), el Grange Prize otorgado por el Art Gallery of Ontario (2011), el India Today Art Award (2018) y el Fifty Crows Award (San Francisco, 2002). En 2013 fue seleccionada como Creative Arts Fellow en el Rockefeller Foundation Bellagio Center (Italia), y en 2022 fue la artista visitante inaugural Roberta Denning en la Universidad de Stanford.

Recientemente publicó dos libros junto a la editorial suiza Edition Patrick Frey que documentan sus colaboraciones con artistas rurales: *Acts of Appearance* (2022) y *Fields of Sight* (2023).

Palabras de la artista

"En mis muchas visitas al Rajastán rural, he sido testigo de una compleja realidad que, como habitante de una ciudad, ignoraba por completo. Vivir en el desierto, pobre y sin tierras, equivale a una dependencia inevitable de uno mismo, de los demás, y de la naturaleza. Estos fragmentos de experiencias compartidas habitan ahora en un gran archivo fotográfico denominado Notes from the Desert, que abarca diferentes narrativas y diversas formas de creación de imágenes".

"En abril de 1999 me propuse fotografiar escuelas rurales en Rajastán. Algunos meses antes, había presenciado cómo una niña era golpeada por su maestro, y aquella imagen seguía dando vueltas en mi cabeza. De regreso en Delhi, propuse un ensayo en la revista política en la que trabajaba, sobre cómo era ser niña en una escuela de pueblo. Me respondieron que la idea carecía de un "gancho noticioso" o de un tema con el que los lectores urbanos pudieran identificarse. Decidí entonces tomarme un mes sabático y pasarlo en el Rajastán rural.

Comencé viajando de escuela en escuela, cruzando el estado por los distritos de Jaipur, Jodhpur, Osian, Bikaner, Barmer, Phalodi, Baran y Churu, fotografiando principalmente en aldeas.

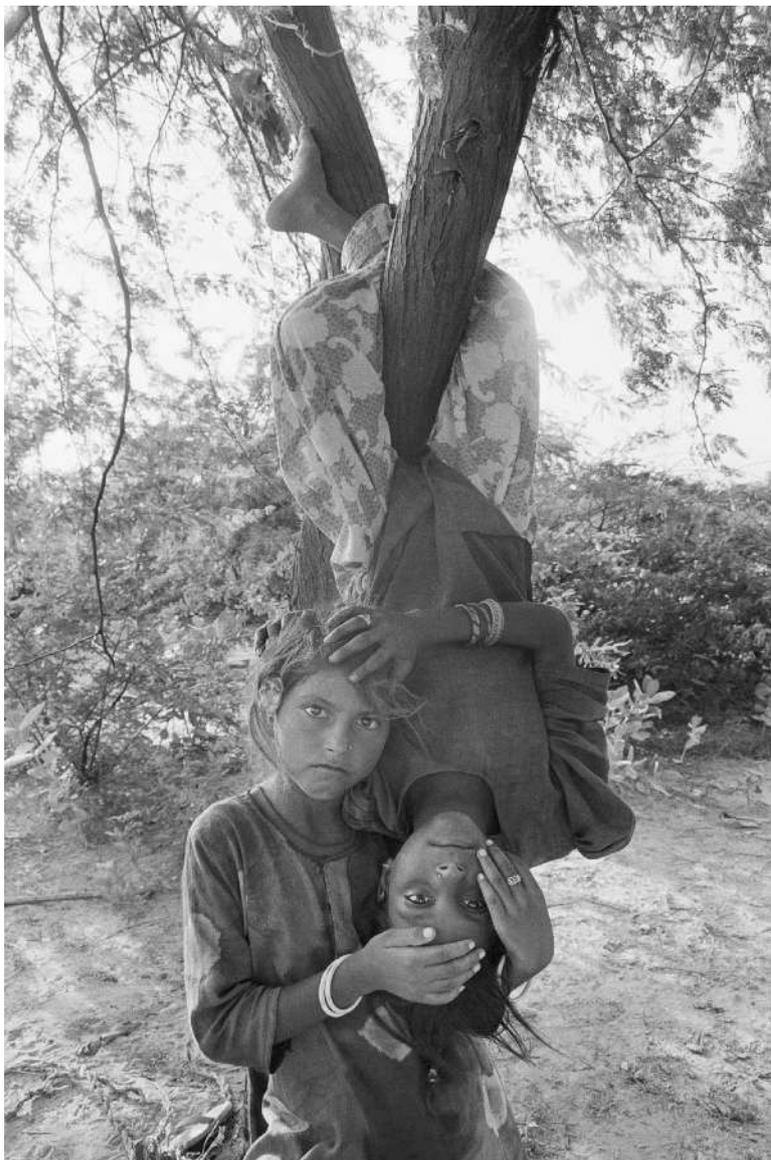
En el pueblo de Lunkaransar visité una escuela experimental para niños nómadas de la comunidad Jogi. Allí conocí a Urma y Halima, quienes me invitaron a sus casas y me presentaron a Bhana Nathji, el padre de Urma y un respetado líder comunitario. Él se convirtió en mi amigo y sabio guía hasta su muerte en 2019. Nos sentamos en su casa de barro, sobre la cama —con serpientes, camaleones y un gallo debajo—, rodeados de los hermanos de Urma y sus perros de caza, y Bhana Nathji me invitó a viajar con ellos.



Gauri Gill. Serie: Notas desde el desierto (1999-en curso). *Urma y Nimli, Lunkaransar*, 1999 - en curso. Cortesía del artista y James Cohan, Nueva York

En el distrito de Barmer, estando perdida, me topé con un grupo de mujeres envueltas en oscuros chales ajrak reunidas alrededor del cuerpo sin vida de una niña. Me intimidaron, pero una de ellas, Izmat, me tomó las manos y, con una convicción nacida de su propio dolor, me pidió que, al volver a Delhi, hablara de los sufrimientos de la gente de Barmer. Tomó mi dirección y, a través de cartas que dictaba a conocidos alfabetizados, me instaba a regresar. Y regresé. Mirar las escuelas me abrió un mundo. Comprendí que la escuela no era más que un microcosmos de una realidad compleja que desconocía por completo, habiendo crecido mayormente en ciudades.

En mis múltiples visitas al Rajastán occidental, para encontrarme con las mismas personas y lugares, he sido testigo de todo el espectro de la vida: años de sequía y el año del gran monzón — cuando Barmer se volvió Cachemira—, tormentas de polvo que te pueden causar fiebre e inundaciones tan graves que obligaron a reconstruir la casa de Urma. He seguido el ciclo agrícola, las migraciones, los hombres viajando a trabajar a Gujarat y Maharashtra, los programas de "Comida por trabajo", el MNREGA y otros planes gubernamentales, travesías nómadas, epidemias, malaria cerebral, tuberculosis, hospitales desbordados y escuelas con poco personal, muertes por mordedura de serpiente, por accidentes, por haber sido quemada viva tras entregar una dote insuficiente, por vejez, la muerte de un camello en un año que sería recordado como "el año en que murió el camello", nacimientos, matrimonios, matrimonios infantiles, prestamistas, dharnas, elecciones nacionales y locales, festividades, peleas heredadas por generaciones, celebraciones, plegarias... y, a lo largo de todo ello, mis amigos, quienes siempre me guiaron.



Gauri Gill. Serie: Notas desde el desierto (1999-en curso). *Urma y Nimli, Lunkaransar*, 1999 - en curso. Cortesía del artista y James Cohan, Nueva York

Vivir sin tierra y en situación de pobreza en el desierto supone una dependencia ineludible de uno mismo, de los demás y de la naturaleza. Se vive al límite, en contacto directo con los elementos, y la vida es tan frágil como frecuentes las bromas. Dormir a la intemperie sobre las dunas heladas del invierno, apenas cubiertos por una lona y viejas colchas pesadas, exige que todos se agrupen, respirando juntos bajo la misma manta, junto a los perros. En esa maraña, no siempre se sabe bien qué es qué, o quién es quién”.

Cita bibliográfica

Gauri Gill en la Schirn:

Lo cotidiano del desierto indio

Por Lisa Berins

Frankfurter Rundschau

Para empezar, un pequeño experimento: imagine una escena cotidiana en India, tal vez en una megaciudad, llena de gente, gases de escape, ruido, carteles publicitarios. Una mezcla estridente de aglomeraciones, olores y colores. Lejos de estas imágenes, y en general de todos los clichés y del exotismo orientalista, trabaja la artista Gauri Gill, cuyas fotografías se presentan ahora en una exposición retrospectiva titulada "*Gauri Gill. Acts of Resistance and Repair*" en la Schirn Kunsthalle de Frankfurt.

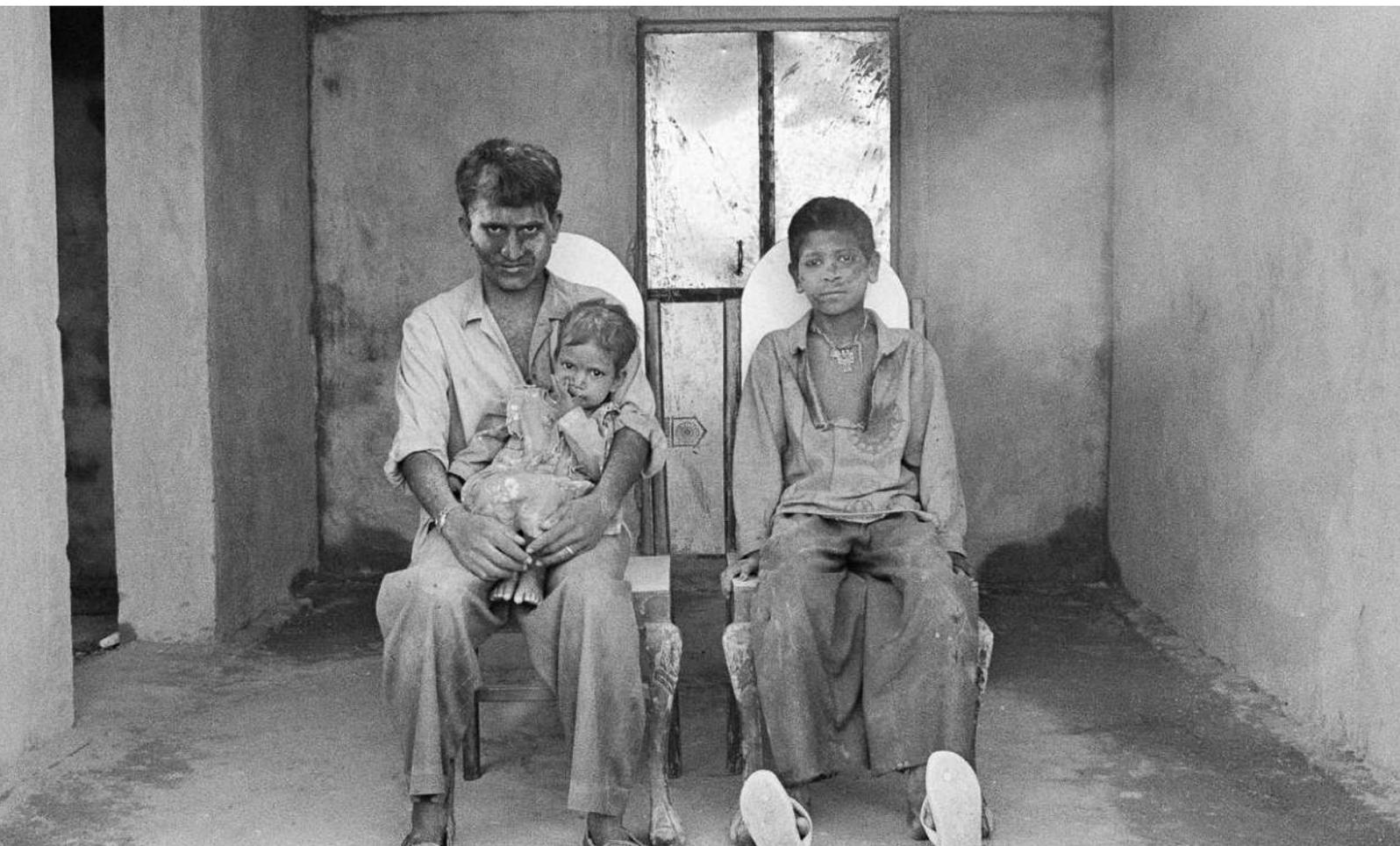
India en blanco y negro. India en silencio. Son escenas de un país lejano, pero desde la perspectiva de quienes viven allí. Lo que rodea a las personas retratadas es algo que no se ve directamente, sino que más bien se percibe: la empatía de la mujer detrás de la cámara.

Es una mirada particular sobre su país de origen, especialmente sobre las comunidades rurales, y es una mirada con la que Gill se solidariza con las mujeres y las niñas dentro de una sociedad profundamente patriarcal. Nacida en 1970 en Chandigarh y residente en Nueva Delhi, Gauri Gill fotografía la vida real, pero no en un sentido puramente documental. No es una visión sobria, dura ni implacable; los sujetos no están a merced de la cámara, sino que participan activamente en la creación de las imágenes, tienen poder de decisión. Gill no empuja a nadie ante el lente, ni retrata de forma descuidada. Sus fotografías generan cercanía sin caer en el voyeurismo. Y, pese a su sobriedad, su obra posee una fuerza que es tanto artística como política.[...]

Gauri Gill. Serie: Notas desde el desierto (1999-en curso).
Hanuman Nath con su hija y Hem Nath, en la festividad Holi,

Lunkaransar, 1999 - en curso.

Cortesía del artista y James Cohan, Nueva York



Hoda Afshar

(Teherán, Irán, 1983)

Serie: *Speak the Wind* (El viento habla), 2015 -2020

Web <https://hodaafshar.com/> - IG <https://instagram.com/hodaafshar/>



Hoda Afshar nació en Irán y actualmente reside en Naarm (Melbourne), Australia. Completó una licenciatura en Bellas Artes con especialización en Fotografía en Teherán, y obtuvo su doctorado en Artes Creativas en la Universidad de Curtin. Comenzó su carrera como fotógrafa documental en Irán en 2005, y desde 2007 vive en Australia, donde trabaja como artista visual y también se desempeña como docente en fotografía y artes visuales.

A través de su práctica artística, Hoda explora la naturaleza y las posibilidades de la imagen documental. Trabajando entre la fotografía y la imagen en movimiento, reflexiona sobre la representación del género, la marginalidad y el desplazamiento. En su obra, emplea procesos que interrumpen las prácticas tradicionales de creación de imágenes, juegan con su presentación o fusionan aspectos de la fotografía conceptual, escenificada y documental.

Su trabajo ha sido ampliamente exhibido tanto a nivel local como internacional, y ha sido publicado en medios impresos y digitales. En 2023, inauguró su primera gran exposición retrospectiva en la Art Gallery of New South Wales, en Sídney, acompañada por una publicación. En 2021, su primer fotolibro, *Speak the Wind*, fue editado por MACK en Londres. Su obra forma parte de numerosas colecciones públicas y privadas, incluyendo el Victoria & Albert Museum en Londres, KADIST en París, la National Gallery of Victoria en Australia, la colección del Getty Museum en Estados Unidos, la Deutsche Börse Photography Foundation en Alemania, la National Portrait Gallery en Canberra, la Art Gallery of NSW, entre otras.

A lo largo de su carrera, Hoda ha sido finalista en numerosos premios de arte de gran prestigio. En 2015 ganó el National Photographic Portrait Prize de Australia; en 2018, el Bowness Photography Prize otorgado por la Monash Gallery of Art; y en 2021 recibió el premio del público del Ramsay Art Prize, en la Art Gallery of South Australia. También fue seleccionada como una de las ocho artistas jóvenes destacadas de Australia para participar en *Primavera 2018* en el Museum of Contemporary Art de Sídney. Hoda es representada por Milani Gallery en Brisbane, Australia.

Palabras de la artista

"Un elemento fundamental de las costumbres de estas islas es la creencia en la existencia de vientos perjudiciales que pueden poseer a una persona, causándole males o enfermedades, y la práctica ritual correspondiente, en la que un líder del culto, un cargo hereditario, habla con el viento por medio del paciente afectado a fin de negociar su salida".

En las islas del Estrecho de Ormuz, en la costa sur de Irán, ha surgido una cultura local característica como resultado de muchos siglos de intercambio cultural y económico. Un aspecto fundamental de esta cultura es la creencia en la existencia de vientos –considerados perjudiciales en general– que pueden poseer a las personas, causando males o enfermedades. La práctica ritual correspondiente implica a un líder del culto, un cargo hereditario, que habla con el viento por medio del paciente afectado en una de las muchas lenguas locales o extranjeras a fin de negociar su salida.

Las creencias sobre estos vientos rara vez se comentan abiertamente, sea por suspicacia o porque algunos piensan que el lenguaje tiene poder para manifestar lo invisible. La existencia de creencias y prácticas similares en muchos países de África indica que el culto puede haber llegado a Irán desde el sureste de África a través del comercio árabe de esclavos. El proyecto documenta la historia de estos vientos y la huella que han dejado en estas islas y sus habitantes: un registro visible de lo invisible, visto con los ojos de la imaginación.



Hoda Afshar. Serie: El viento habla (2015-20)
S/t #1, 2015-20

Cortesía de la artista y de Milani Gallery, Brisbane

Citas bibliográficas

Por Michael Taussig
(Speak the Wind Photobook)

La poesía y la realidad parecen fundirse con los vientos que se condensan en posesiones espirituales en las islas del estrecho de Ormuz, en el extremo sur de Irán. Allí, la temperatura puede alcanzar los 45 grados centígrados, mientras submarinos nucleares estadounidenses y petroleros entran y salen del golfo Pérsico.

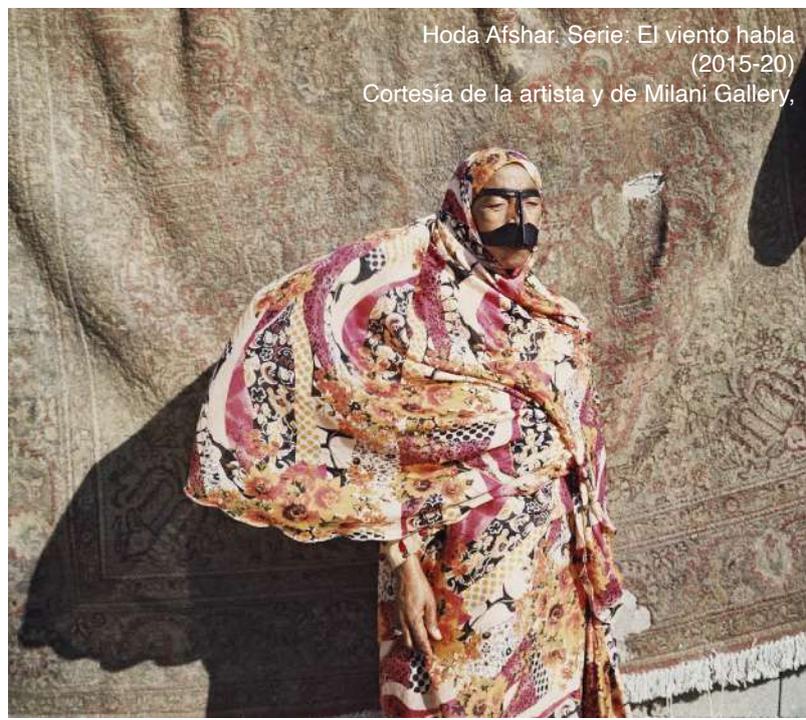
La concentración de poder e historia en este estrecho paso de agua es asombrosa. Adoptar la nomenclatura habitual y llamarlo un ‘punto de estrangulamiento’ parece insuficiente, a menos que se lo tome literalmente. En los mapas aparece como un capricho de la naturaleza, parte de un rompecabezas infantil donde el extremo sur tiene forma de cuerno que se adentra en el mar, mientras que el norte es una entrada en forma de V invertida, como si esperara que el sur avanzara hasta cerrarse. Imagina al timonel maniobrando un largo petrolero a través de estas curvas angostas.

En sus cartas sobre su visita a la tierra encantada de los tarahumaras, en el norte de México, Antonin Artaud describió sus formaciones rocosas inusuales como firmas de los dioses. Eso parece ocurrir también aquí, en este punto de estrangulamiento de la historia y el poder, donde pueden verse las ‘firmas de los dioses’: un paisaje de arena y montañas, rojas, blancas, amarillas, negras, azules y verdes que, por momentos, parecen esculpidas por manos humanas a la escala de los gigantes. Este es también un territorio de buzos recolectores de perlas y descendientes de esclavos africanos traídos por comerciantes musulmanes durante varios siglos. En Irán, esa esclavitud fue oficialmente abolida recién en 1929, y persiste un profundo prejuicio racial contra las personas de ascendencia

africana, muchas de las cuales se desplazaron hacia el sur, a estas islas. ¿Es tan sorprendente, entonces, que esta historia despierte *médiums* que canalizan espíritus en forma de vientos procedentes de África? También llegan otros vientos: del norte, desde Arabia Saudita, y del oeste, desde la India.

[...] Lo más extraordinario de todo es la persona poseída por ese viento-espíritu, buscando cura, retorciéndose y danzando cubierta por un gran manto. Mientras tanto, los tambores suenan y el chamán recita la poesía del viento en suajili, árabe o farsi, según de dónde provenga ese viento. Lo que el medio visual de la fotografía no puede comunicar fácilmente es la magia del sonido de los tambores y los instrumentos de cuerda, y la poesía del chamán, que sustituye al mulá musulmán y al médico occidental. Todo esto es necesario para que los vientos “desciendan” al cuerpo del enfermo bajo el cuidado del chamán.

Es tentador entender estos hechos en términos médicos, como una curación del cuerpo y del alma, pero ¿qué ocurriría si invirtiéramos la causa y el efecto, y pensáramos en los vientos —estos vientos espirituales de la historia— como fuerzas que se aprovechan de la enfermedad humana para perpetuar la historia de la esclavitud, la crueldad y el capricho?



Hoda Afshar, Serie: El viento habla
(2015-20)
Cortesía de la artista y de Milani Gallery,

Speak the windk the Wind
Por Daniel Boetker-Smith
www.lensculture.com

Escribir sobre este libro no me resulta fácil; conozco a Afshar desde hace más de diez años y he visto surgir y desarrollar este proyecto desde sus inicios. Por eso, prefiero escribir sobre este libro desde la perspectiva del viaje en el que está embarcada Afshar, y cómo, de una manera curiosa, recorrer este libro me ha permitido conocer mejor a mi amiga Hoda Afshar y comprender con mayor profundidad su trabajo.

Recuerdo a Hoda hablando de su proyecto anterior, *In the Exodus, I love you more* (título tomado de un poema de Mahmoud Darwish), describiéndolo como una forma de explorar su relación con su tierra natal, Irán, y también como una vía para procesar la muerte de su padre ocurrida en ese periodo. Realizar *Speak the Wind* le permitió a Hoda volver a Irán, ir más allá de la obra de *In the Exodus* y repensar las prácticas del tipo 'documental' que habían definido sus primeros trabajos fotográficos. *Speak the Wind* es un ejemplo de una fotógrafa poniéndose a prueba y explorando los límites de su práctica creativa.

[...]En algunas secciones, esta nueva obra se aparta de las tradiciones de la fotografía documental al adoptar un enfoque colaborativo que Hoda exploró por primera vez en su serie *Behold* (2017), un trabajo anterior realizado en colaboración con un grupo de hombres gay en un baño público clandestino de una capital de Medio Oriente (para este proyecto, la artista decidió no revelar la ubicación para proteger la seguridad de sus colaboradores).

Behold marcó un giro en la práctica de Hoda: dejó atrás el impulso de documentar y se adentró en un espacio de participación y performance que se ha convertido en un rasgo definitorio de sus proyectos posteriores.

En *Speak the Wind*, este enfoque colaborativo adquiere dimensiones más complejas; vemos a los habitantes locales de las islas realizando rituales ancestrales de exorcismo ante la cámara de Hoda, contribuyendo con dibujos toscos de apariencia infantil y, finalmente, fragmentos de entrevistas que nos sumergen en su mundo físico y psicológico [...]

Hoda Afshar. Serie: El viento habla (2015-20). S/t #15, 2015-20



Vasantha Yogananthan

(Grenoble, Francia, 1985)

Serie: *Mystery Street* (La calle de los misterios), 2022

Web <https://vasanthayogananthan.com/>



Vive y trabaja en Marsella, Francia. Vasantha Yogananthan, hijo de madre francesa y padre ceilandés, es un fotógrafo autodidacta que comenzó a trabajar con fotografía analógica a los dieciséis años. Su obra está fuertemente influenciada por fotógrafos que abordaron la condición humana, especialmente Paul Strand y Chris Killip.

Su primer proyecto importante fue *Piémanson*, una serie realizada durante cinco veranos (2009–2013) en la última playa salvaje de Francia. Entre 2013 y 2021 desarrolló *A Myth of Two Souls*, un proyecto en siete libros inspirado en la epopeya india *El Ramayana*, que fue presentado en exposiciones individuales en el Musée de l'Élysée, Lausana, Suiza (2019); Chanel Nexus Hall, Tokio (2019); DECK, Singapur (2020); y el Belfast Photo Festival, Reino Unido (2023).

La serie también fue incluida en exposiciones colectivas como *Illuminating India: Photography 1857–2017* en el Science Museum de Londres (2017), y *Body Building* en la Ishara Art Foundation, Dubái (2019).

Ha recibido diversos reconocimientos, entre ellos el Prix Levallois, París (2016) y el premio a Fotógrafo Emergente del Año en los ICP Infinity Awards de Nueva York (2017). Ese mismo año fue seleccionado para el programa Foam Talent de Ámsterdam. Sus libros *Dandaka* y *Amma* recibieron, respectivamente, el premio Photo-Text Book Award de los Rencontres d'Arles (2019) y una Mención Especial del Jurado en los Paris Photo–Aperture Foundation PhotoBook Awards (2021).

En 2022 participó en *Immersion*, una comisión fotográfica franco-estadounidense impulsada por la Fondation d'entreprise Hermès, París, en colaboración con la Fondation Henri Cartier-Bresson, París, y el International Center of Photography, Nueva York. En 2014 cofundó en París la editorial Chose Commune.

Palabras del artista



Vasanthan Yogananthan.

Serie: La calle de los misterios (2022). S/t, 2022.

Cortesía del artista

"Mis fotografías ofrecen un atisbo de la vida diaria de la infancia: la rutina, la repetitividad, los microacontecimientos. Mystery Street es tanto una conversación con lo real como un escape a múltiples posibilidades narrativas que reflejan la libertad del juego de los niños".

"En el verano de 2022 pasé tres meses desarrollando Mystery Street, un cuerpo de trabajo centrado en la infancia en Nueva Orleans, Luisiana, Estados Unidos. Esta ciudad de más de 300 años vio parte de su historia arrasada por el huracán Katrina en 2005, antes de que naciera esta nueva generación de niños. Al igual que los niños que retraté, es una ciudad cuyo futuro está seriamente amenazado por el cambio climático.

Compuesta principalmente por retratos realizados bajo el sol abrasador del sur de Estados Unidos, Mystery Street funciona tanto como un diálogo con lo real como una fuga hacia múltiples posibilidades narrativas que evocan la libertad del juego infantil. Estuve en Nueva Orleans durante el verano, cuando las escuelas están cerradas y el tiempo parece dilatarse. Conocí a los niños en sus propios espacios, fotografiándolos a su altura, para preguntarme: ¿cómo juegan los niños?, ¿cómo se relacionan con su entorno?, ¿cómo se expresa su cuerpo bajo el calor sofocante del sur estadounidense?, ¿qué significa crecer en una ciudad marcada por desastres tanto naturales como provocados por el hombre?

Los protagonistas de Mystery Street tienen entre ocho y doce años: están dejando atrás la infancia, pero aún no son adolescentes. Me gané la confianza de cada uno de forma individual; algunos se abrieron a mí y aceptaron la presencia de la cámara en pocos días, otros necesitaron semanas. Una vez establecida esa confianza, fui aceptado, aunque de una manera particular: a veces los niños me buscaban, otras veces se olvidaban completamente de que yo estaba allí. En ese vaivén, mis fotografías ofrecen un atisbo de la vida cotidiana infantil: sus rutinas, su repetición, sus microacontecimientos.

Cada imagen proporciona apenas un mínimo de información sobre el espacio, el tiempo o el lugar. Esto es deliberado: busca contrarrestar la carga de representación que suele imponerse a estas comunidades negras y enfocarse, en cambio, en la humanidad de este momento de transición en la vida de los niños. Es una edad que marca el fin de cierta inocencia y el inicio de la interiorización de los códigos sociales. También es el comienzo de las emociones

intensas y de las primeras amistades profundas.

Las largas horas compartidas con ellos me permitieron percibir la repetición de sus gestos. Por ejemplo, cuando un niño apoya la mano en el hombro de un amigo, el gesto es siempre el mismo y, al mismo tiempo, siempre diferente. Esta es una de las grandes bellezas de la fotografía: revela aquello que de otro modo permanecería invisible al ojo humano. Momentos cotidianos que parecen insignificantes, o que no detienen nuestra atención, pueden adquirir un nuevo significado cuando se transforman en una imagen detenida.

Cuando fotografío, me siento un narrador de historias; y cuando edito, me convierto en narrador en otro sentido. Mystery Street es una fábula. Las imágenes funcionan como un relato ficticio de un verano efímero, y al mismo tiempo como una mirada a la fragilidad —y la determinación— de la experiencia humana”.



Vasantha Yoganathan.
Serie: La calle de los misterios (2022). S/t , 2022. Cortesía del artista

Citas bibliográficas

[British Journal of Photography \(extracto\)](#)

La última vez que hablamos con Vasantha Yoganathan, se estaba preparando para lanzar el primer capítulo de su ambicioso proyecto de siete partes *A Myth of Two Souls*. Iniciado en 2013 con su primer viaje a la India, esta serie es una reinterpretación fotográfica de uno de los textos hindúes más significativos: el poema épico *Ramayana*. Datado en el siglo IV, el *Ramayana* sigue teniendo una enorme relevancia en la India, con sus historias míticas y alegóricas que ayudan a transmitir conceptos como el amor, el deber, la violencia, la lealtad y la divinidad.

Yoganathan siempre había estado familiarizado con el *Ramayana* durante su infancia: su padre de origen ceilandés le contaba historias del poema durante su juventud en Grenoble, Francia, y de adolescente leía sus adaptaciones en formato cómic. Pero fue recién al visitar la India que comprendió cuán entrelazadas están las analogías presentadas en el *Ramayana* con la vida cotidiana en el subcontinente, y cuán delgada puede ser la línea entre la mitología y la realidad.

Esa revelación sentó las bases de *A Myth of Two Souls*, una relectura que combina cuidadosamente fotografía de paisajes atmosféricos, retratos y documental, junto con reinterpretaciones del texto realizadas por diversas escritoras indias. Ahora en su tercer capítulo, *Exile*, Yoganathan está decidido a mantener al público interesado y cautivado, con cada capítulo ofreciendo algo nuevo y visualmente arraigado en la naturaleza alegórica de su tema.

Desde 2013, Yoganathan ha viajado a la India dos veces al año para retratar sus paisajes y habitantes. Lo entrevisté dos días antes de su segundo viaje de 2017 para conocer más sobre *Exile* y sobre cómo continúa aprendiendo de este vasto

proyecto a medida que se acerca a su punto medio.

El *Ramayana* narra la historia del príncipe Rama y su viaje épico por la India para rescatar a su esposa Sita del demonio Ravana. Según explica Yoganathan, su reinterpretación de los capítulos uno y dos, *Early Times* y *The Promise*, fue bastante introductoria, con textos más extensos y literales que contaban la juventud de Rama y Sita, y su posterior matrimonio, respectivamente. El capítulo tres, en cambio, abarca un período mucho más largo y sigue a Rama tras ser desterrado del reino para vivir en el bosque, acompañado por Sita y su hermano Lakshmana. Esto le permitió a Yoganathan adoptar un enfoque más metafórico y desarrollar una presentación visual más oscura y onírica del relato.



Vasantha Yoganathan.
Serie: La calle de los misterios (2022). S/t, 2022.
Cortesía del artista



Vasantha Yoganathan.
Serie: La calle de los misterios (2022). S/t, 2022.
Cortesía del artista

“Para el capítulo tres decidimos construir una narrativa mucho más metafórica y con muy poco texto”, explica. “Deja más espacio para la imaginación del lector. En realidad, no ocurre mucho en este capítulo: ellos simplemente caminan y caminan hacia el interior de la selva india. Queríamos que el lector sintiera lo mismo que ellos, como si caminara junto a ellos. En las imágenes hay mucha niebla y el paisaje constantemente desaparece y reaparece. Eso crea la idea de abandonar la ciudad y perderse en la naturaleza.”

Esta idea se enfatiza también en el diseño del libro: su impresión sobre papel con bordes irregulares le confiere una sensación simultánea de ligereza y peso, y la aparición de pequeñas fotos centradas en páginas grandes y blancas “da la sensación de que ha pasado mucho tiempo”. A medida que el lector se adentra en el libro, la sensación de distancia y aislamiento se vuelve cada vez más marcada, como si avanzáramos con Rama hacia su exilio.

En *Early Times* y *The Promise*, Yoganathan hizo un gran uso del coloreado manual: capturó imágenes en blanco y negro y luego las hizo pintar por un artista local entrenado en técnicas de colorización meticulosa. El resultado fue una paleta opalescente y una atmósfera luminosa y vibrante. En cambio, *Exile* presenta muchas menos fotografías coloreadas a mano; las pocas que aparecen fueron pintadas por Jaykumar Shanker. Cada toma fue realizada en formato analógico con una cámara de gran formato, y con un uso generoso de la sobreexposición; al utilizar paisajes e imágenes tomadas principalmente en invierno, Yoganathan creó una atmósfera brumosa y oscura.

“Al comienzo del libro tenés un paisaje muy tranquilo y cubierto de niebla, y de repente cambiás a la noche y aparecen imágenes más extrañas”, comenta.

Richard Renaldi

(Chicago, Estados Unidos, 1968)

Serie: *Disturbed Harmonies (Armonías rotas)*, 2022–2023

Web <https://renaldi.com> - IG <https://instagram.com/renaldiphotos>



Vive y trabaja en Nueva York, Estados Unidos. Tras graduarse en la Universidad de Nueva York en 1990 con una licenciatura en fotografía, Richard Renaldi trabajó como investigador y editor en Magnum Photos e Impact Visuals. En ese periodo comenzó el primero de muchos proyectos a largo plazo: una serie de retratos callejeros en Madison Avenue, incluidos en *STRANGERS: The First ICP Triennial of Photography and Video* en el International Center of Photography, Nueva York (2003).

Renaldi ha desarrollado su obra principalmente mediante retratos realizados con una cámara de gran formato 8x10, a lo largo de extensas series que abordan el paisaje social y humano de los Estados Unidos. Su trabajo ha sido expuesto en instituciones como el George Eastman Museum y el Museum of the City of New York. La serie *Touching*

Strangers tuvo una muestra individual en Aperture Foundation, mientras que *Manhattan Sunday*, por la que recibió una beca Guggenheim en 2015, fue exhibida en el George Eastman Museum.

Es autor de cinco libros, entre ellos una autobiografía visual titulada *I Want Your Love* (Super Labo, 2018). Los demás son *Richard Renaldi: Figure and Ground* (Aperture, 2006); *Fall River Boys* (Charles Lane Press, 2009); *Touching Strangers* (Aperture, 2014); y *Manhattan Sunday* (Aperture, 2016). Sus proyectos han sido destacados en medios como *The New Yorker*, *The New York Times*, *Aperture*, *The Wall Street Journal*, *Time*, *Vogue Italia*, *Bloomberg News* y *Vrij Nederland*.

Desde 2004, participa activamente en Visual AIDS como miembro de archivo, recaudador de fondos y defensor del activismo artístico en torno al VIH/SIDA. En 2011 recibió el *Bill Olander Award*, en reconocimiento a su compromiso con la prevención, educación y apoyo a otros artistas que viven con VIH/SIDA.

En 2008 fundó la editorial Charles Lane Press, dedicada a publicar trabajos de fotógrafos emergentes o poco difundidos. Es representado por Benrubi Gallery en Nueva York y Robert Morat Galerie en Berlín. Ha sido docente en el Fashion Institute of Technology de Nueva York y en la Universidad de Harvard, y en 2019 fue titular de la cátedra Henry Wolf de Fotografía en The Cooper Union, Nueva York.

Palabras del artista

*“Mis fotografías representan las armonías rotas descritas en el libro *Man and Nature* de George Perkins Marsh, publicado en 1864. Expresan el deseo de un artista de que los hombres vuelvan a ajustarse a un mundo natural del que tanto se han desviado”.*

Disturbed Harmonies

[Armonías perturbadas]

2022–2023

Los hombres están perturbados en esta Tierra igualmente perturbada. El poder económico y político no ha logrado calmar su ansiedad. La fuerza física ofrece solo la ilusión de protección. Aunque la supremacía masculina nunca fue predestinada —ni por la historia ni por la biología—, las obsesiones de los hombres poderosos han perseguido el pasado y transformado el mundo natural.

¿Cuál es el origen de esta inquietud? ¿Será que los hombres son más propensos que las mujeres a cometer y sufrir actos de violencia letal, a ser reclutados para el combate militar, encarcelados, sometidos a castigos corporales o ejecutados? ¿Será su menor esperanza de vida? Tal vez el mandato bíblico de tener dominio sobre todo ser viviente fue, simplemente, una carga demasiado grande.

Estudios bíblicos contemporáneos, a partir de traducciones más precisas del hebreo antiguo, han establecido que el término *’ādām* —el primer habitante del jardín, al que se le ordena “cultivarlo y guardarlo”— no es un nombre propio, sino una palabra genérica que significa “ser humano”. El término no tiene género masculino. Sin embargo, siglos de malas traducciones inclinaron la balanza a favor de los hombres. Nuevas corrientes arqueológicas y antropológicas —así como nuevas formas de leer datos antiguos— han comenzado a revelar que las sociedades dominadas por varones son inventos

Richard Renaldi. Serie: Armonías perturbadas (2022-23).

Artemisa del desierto, 2023.

Cortesía del artista y de Benrubi Gallerv. Nueva York



relativamente recientes. Aun así, los mecanismos exactos mediante los cuales los hombres se han arrogado el poder en los últimos milenios no se comprenden del todo. Por ahora, la literatura y el arte deben llenar esos vacíos narrativos. La pérdida del paraíso parece haber desencadenado un síndrome de desplazamiento de la ira que dio paso a milenios de incendios, talas, extracciones, represamientos, matanzas, disparos, conquistas y otras formas de perturbar la tierra y sus criaturas. De las hierbas y frutos nacieron espinas y cardos. En 1864, en pleno apogeo de la Guerra Civil estadounidense, el conservacionista y diplomático George Perkins Marsh publicó *El hombre y la naturaleza: o, la geografía física modificada por la acción humana*. Allí advertía sobre el peligro inminente de que el hombre asumiera que había triunfado sobre la naturaleza.

Cinco años antes, *El origen de las especies* de Darwin había explicado de dónde veníamos; *El hombre y la naturaleza* anticipó hacia dónde íbamos. Marsh escribió que el ser humano estaba “desmantelando el piso, el revestimiento,

las puertas y las ventanas de nuestra morada”. Noventa y ocho años antes de *Primavera silenciosa* de Rachel Carson, y más de un siglo antes de que científicos de Exxon probaran discretamente la amenaza creciente del cambio climático antropogénico —para luego invocar un silencio al que no tenían derecho—, Marsh ya advertía que el ser humano era el principal “perturbador de las armonías de la naturaleza”. Mis fotografías representan esas armonías perturbadas. Expresan el deseo de un artista por devolver a los hombres a un paralelo con el mundo natural del cual se han desviado peligrosamente. Cada díptico es un equivalente; cada rostro, un globo enigmático cuyas geografías, historias y divisiones políticas nos desafían a interrogar con mayor profundidad sus presiones tectónicas. Durante siglos, instrumentos antiguos como astrolabios y planetarios describieron la forma y posición del mundo conocido. Tal vez hayamos olvidado cómo leerlos, pero aún apuntan hacia el hogar.

Richard Renaldi. Serie: Armonías perturbadas (2022-23).
Dragón del bosque amazónico, 2022.
Cortesía del artista y de Benrubi Gallery, Nueva York



Citas bibliográficas

Aperture

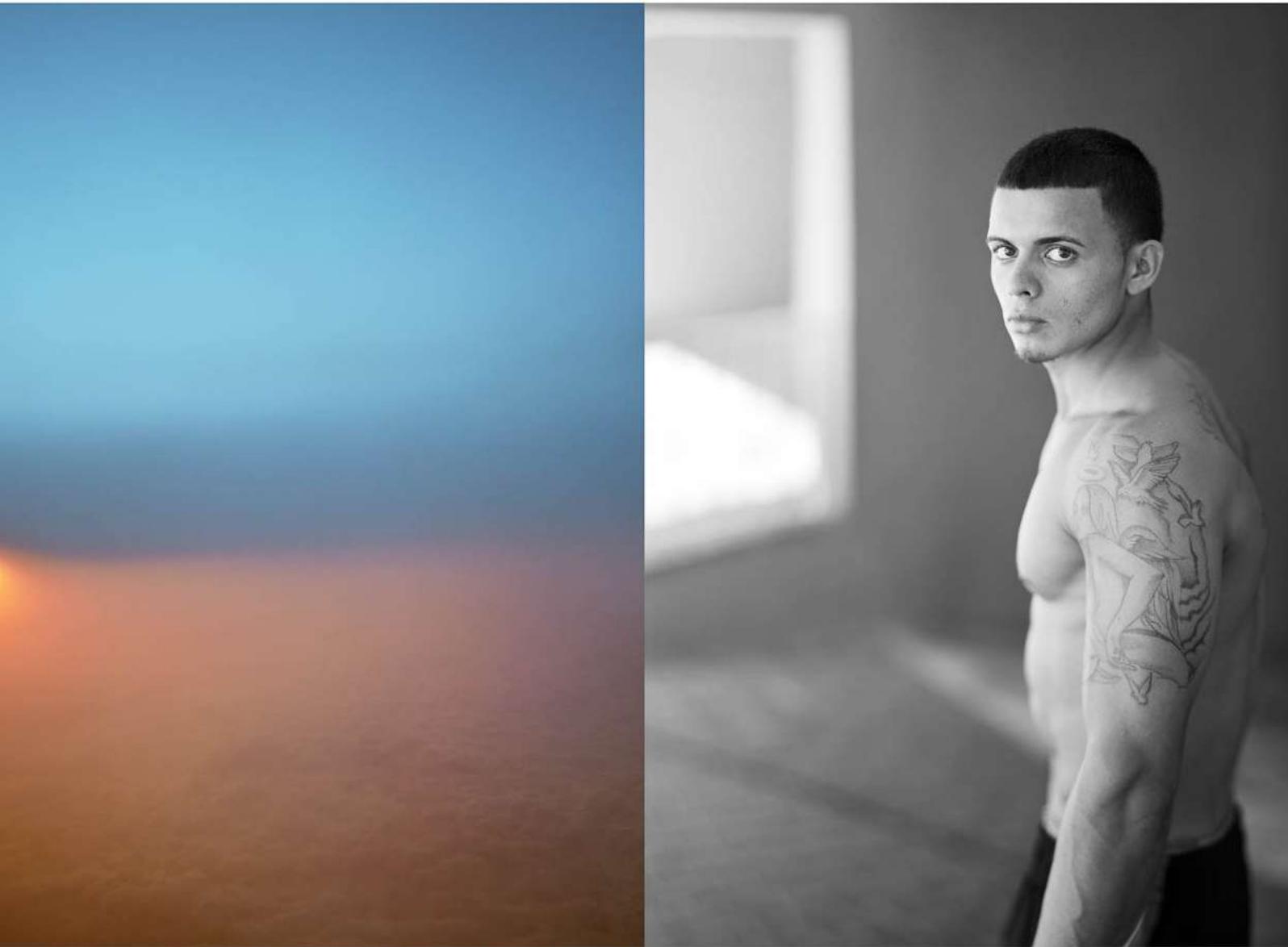
<https://aperture.org/editorial/behind-scenes-richard-renaldi>

Desde 2007, el fotógrafo Richard Renaldi ha trabajado en una serie de fotografías para la cual pide a completos desconocidos que interactúen físicamente mientras posan juntos para un retrato. Trabajando en la calle con una cámara de gran formato de 8 por 10 pulgadas, Renaldi encuentra a sus sujetos en pueblos y ciudades de todo Estados Unidos.

El objetivo de Renaldi era introducir una variable impredecible en una fórmula fotográfica tradicional y crear relaciones espontáneas y fugaces entre personas que no se conocen. Los retratos son extremadamente difíciles de realizar, ya que implican negociaciones complejas con los participantes que los empujan más allá de sus zonas de confort, hacia una intimidad física normalmente reservada para seres queridos o amistades.

Touching Strangers crea relaciones íntimas y efímeras que existen solo durante el instante de la fotografía. Las imágenes son bellas y extrañas, y traspasan los límites de la intimidad física segura entre extraños para adentrarse en paisajes emocionales profundos, nunca antes fotografiados.

Richard Renaldi. Serie: Armonías perturbadas (2022-23). *Stratocumulus Castellanus*, 2023
Cortesía del artista y de Benrubi Gallery, Nueva York



Gera Artemova

(Kiev, Ucrania, 1973)

Serie: *War Diary* (Diario de guerra)

Web <https://www.artgera.com> - IG <https://instagram.com/geraartemova>



Vive y trabaja en Kiev, Ucrania. Tras comenzar su carrera como diseñadora gráfica y directora de arte, Artemova se volcó a la fotografía a partir de 2008.

Entre 2011 y 2014, su trabajo se centró principalmente en la fotografía documental, pero tras la invasión rusa a Ucrania, dio un giro hacia proyectos conceptuales y artísticos, en busca de un nuevo lenguaje que le permitiera comprender los acontecimientos y expresar sus emociones.

Su obra ha sido ampliamente exhibida en galerías y festivales de Europa y Estados Unidos, incluyendo Bursa Photofest, Turquía (2012); el Phoenix Art Museum, Arizona (2014); y Odesa//Batumi Photo Days, Ucrania (2016).

En años más recientes, su trabajo se ha mostrado en Semperdepot, Atelierhaus de la Academia de Bellas Artes de Viena (2019); el Centro de Arte Contemporáneo de Toruń, Polonia (2020); el complejo museístico Mystetskyi Arsenal, en Kyiv (2021); y el Yermilov Centre de Arte Contemporáneo, en Járkiv, Ucrania (2021). En 2022, participó en el festival Images Vevey en Suiza, la Bienal Vizura Zagreb y el Künstlerhaus de Viena; y en 2023, en el Centro de Arte y Cultura Castello di San Michele, en Cerdeña, Italia.

Artemova ha sido reconocida y seleccionada en diversos certámenes internacionales, entre ellos los International Photography Awards (2008), los Sony World Photography Awards (2010) y el Kolga Tbilisi Photo Award (2015). Es miembro de UPHA (Ukrainian Photographic Alternative), una comunidad cultural creada para promover y apoyar el desarrollo de la fotografía contemporánea ucraniana.

Cita bibliográfica

“War Diary trata principalmente del estado interior y los sentimientos humanos en medio de la guerra. Las imágenes son documentales, pero adquieren al mismo tiempo un significado simbólico”.

Me desperté en mi apartamento de Kiev en la madrugada del 24 de febrero de 2022, con el ruido de explosiones, e inmediatamente comprendí que la invasión rusa de Ucrania había comenzado. Al día siguiente nos trasladamos toda la familia a casa de nuestros parientes en el pueblo de Vyhraiv, Cherkasy Oblast, a 130 kilómetros de Kiev. Tras tres meses de evacuación, regresamos a la capital a finales de mayo de 2022 y decidimos quedarnos allí.

Empecé mi diario visual esa primera mañana, tan pronto como pude recuperarme del choque inicial. Registro mi vida y la de mi familia, así como nuestro entorno más amplio, la serie no sigue un orden cronológico estricto; en los dípticos, pueden aparecer imágenes del período de evacuación junto a fotos que hice después de volver a casa. La importancia es la conexión interna entre ellas, que se vuelve metafórica. *War Diary* trata principalmente del estado interior y los sentimientos humanos en medio de la guerra. Las imágenes son documentales, pero conllevan un significado simbólico, universal.



Gera Artemova. Serie: Diario de guerra (2022). Izq: *Mi hijo Miguel jugando en el jardín, Vyhraiv, Cherkasy Oblast*. Der: *El lago Telbin cerca de nuestra casa, Kyiv, 2022*. Cortesía de la artista

Yael Martínez

(Guerrero México, 1984)

Serie: *Luciérnaga*

Web <http://yaelmartinez.com> - IG <https://instagram.com/yaelmtzv>



El trabajo de Yael Martínez aborda comunidades fracturadas en su país natal y explora, de forma simbólica, las conexiones entre pobreza, narcotráfico y crimen organizado, así como sus efectos en el tejido social.

Sus imágenes evocan la ausencia, el vacío, el dolor y el olvido, como reflejo del sufrimiento de quienes han sido afectados por la violencia estructural, tanto del Estado como del crimen organizado. Martínez concibe su obra como un ensayo visual sobre la resiliencia de aquellas personas y comunidades que habitan —y resisten— un territorio, un espacio, un cuerpo atravesado por la violencia.

Su práctica se interesa en pensar a México y América Latina como espacios simbólicos, donde la violencia se inscribe no sólo en lo físico sino también en lo espiritual. En su obra, el territorio se convierte en una analogía del cuerpo, la casa, la familia o el país.

Sus fotografías han sido exhibidas en muestras individuales y colectivas en América, Europa, África y Asia, y ha sido publicado en medios como *National Geographic*, *The New York Times*, *Time*, *The Wall Street Journal*, *Aperture*, *The New Yorker*, *Vogue Italia*, *Vrij Nederland* y *Bloomberg News*. Es representado por Patricia Conde Galería.

Martínez fue becario del *Magnum Foundation Photography and Social Justice Program* y del *Magnum Emergency Fund*. En 2019 recibió el *Premio Eugene Smith* y el segundo premio en la categoría Proyectos de Largo Plazo del *World Press Photo*. En 2022 ganó el premio regional de América del Norte y Central del *World Press Photo Contest* en la categoría *Open Format*. También fue seleccionado para la *Joop Swart Masterclass Latinoamérica* (2015), y nombrado como uno de los “30 fotógrafos emergentes a seguir” por *PDN* en 2017.

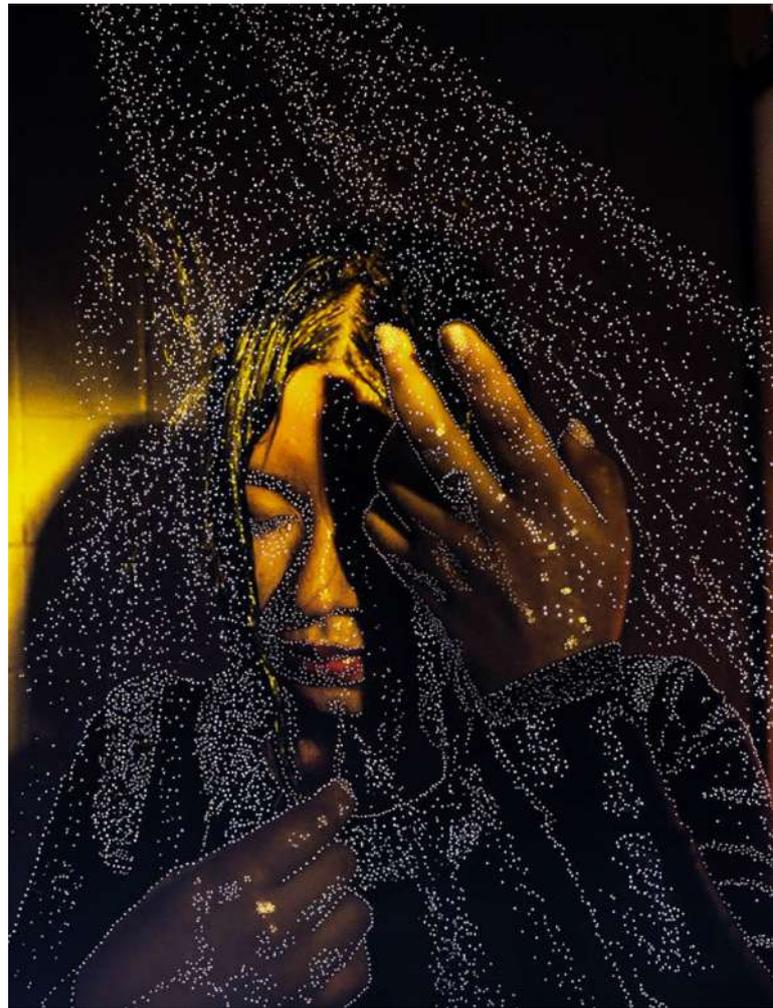
Ha sido nominado al *Prix Pictet*, al *Foam Paul Huf Award* y al *Infinity Award* del *International Center of Photography* (ICP). Desde 2022 es miembro asociado de *Magnum Photos* y forma parte del *Sistema Nacional de Creadores de Arte* en México.

Palabras del artista

“Los pinchazos de las imágenes son una analogía del trauma y de cómo nosotros, los seres humanos, podemos transformar una energía mala y una situación mala en algo positivo, cambiando la oscuridad por luz.

Empecé este proyecto como un ensayo sobre la resiliencia. Es una representación de aquellos que han sufrido traumas y están combatiendo la violencia en sus comunidades; de otros que arriesgaron la vida emigrando para huir de esa violencia y apoyar a las familias que dejaban atrás, convirtiéndose en su pilar económico. Tomé las fotografías y perforé el papel, después hice pasar la luz por los agujeros. Los pinchazos son una analogía del trauma y de cómo nosotros, los seres humanos, podemos transformar una energía mala o una situación mala, cambiando la oscuridad por luz.

Cada fotografía se convierte en una persona, un cuerpo y una metáfora para la humanidad. La belleza del trabajo proviene de la resiliencia de nuestras almas que resisten frente a un territorio, un espacio o un cuerpo físico. Me propongo crear una obra que refleje la época en la que vivimos y que responda a una identidad latinoamericana, así como mexicana. Creo que cuando la fotografía interactúa con la educación, la cultura y la política, podemos crear un mundo mejor con diferentes voces y perspectivas”.



Yael Martinez. Serie: Luciérnaga (2019-23).

Samantha Nolasco, 2019. Detalle.

Cortesía del artista, de Magnum Photos y Patricia Conde Galería,

Citas bibliográficas

Luciérnaga

Fotolibro, 2024

Luciérnaga es, en muchos sentidos, un ritual. Un intento de exorcizar los traumas no resueltos en el paisaje espectral del estado de Guerrero, México, tierra natal del fotógrafo de Magnum Yael Martínez.

El trabajo comenzó en 2013, tras la desaparición de tres integrantes de la familia del artista. A partir de esa tragedia, inició una investigación sobre la violencia estructural del crimen organizado en la región, cómo se infiltra en la vida cotidiana y transforma el espíritu de un lugar.

Posteriormente, Martínez acompañó a otras familias con seres queridos desaparecidos. De esos encuentros surgió una red de vínculos que superaba el núcleo familiar, extendiéndose incluso más allá de las fronteras de México, hacia Honduras, Brasil y Estados Unidos, formando una constelación marcada por la experiencia compartida de la violencia endémica.

A lo largo del proyecto, las imágenes se entrelazan con notas escritas por el propio Martínez durante el trabajo de campo. Son textos `diarísticos` en los que el artista intenta procesar el abanico emocional que emerge tras la pérdida, y el proceso de duelo de familias que nunca tuvieron la oportunidad de despedirse.

En *Luciérnaga* no vemos la muerte, pero su presencia se siente en todo momento, merodeando en las sombras de cada fotografía. Cada imagen está dolorosamente atravesada por las consecuencias de una violencia calculada, que llega sin ser vista ni detectada, y deja tras de sí el inmenso vacío de un ser querido ausente. Sin embargo, también hay una constante sensación de esperanza que atraviesa la obra.

Entre 2019 y 2023, Martínez comenzó a intervenir físicamente sus fotografías, perforando los papeles impresos y retroiluminándolos. Rayos brillantes atraviesan las imágenes en formas orgánicas, proyectando luz sobre un fondo oscuro. En este proceso, la luz se funde con las escenas representadas y da lugar a una alquimia donde algo reparador, tenuemente optimista y resiliente, sucede.

Yael Martinez. Serie: Luciérnaga (2019-23). *Las Cruces, Acapulco,*



Es en esa mezcla entre fantasía y realidad que *Luciérnaga* vuelve a examinar un tema ampliamente abordado: la violencia en el contexto latinoamericano. Aquí los sentimientos se expresan, no sólo se evocan, y a través de los personajes comunes que nos guían a lo largo del libro, se da lugar a la humanidad de quienes habitan y resisten un territorio difícil, enfrentando el costo personal de esa violencia.

Reunido por primera vez en formato libro, *Luciérnaga* ofrece una nueva representación de las desapariciones forzadas a manos del crimen organizado y la violencia estatal: una en la que la luz ilumina la oscuridad, mientras la luciérnaga nos conduce hacia nuevos territorios posibles.

Yael Martinez. Serie: *Luciérnaga* (2019-23). *Fiesta en Acapulco*, 2019. Cortesía del artista, de Magnum Photos y Patricia Conde Galería, Ciudad de México

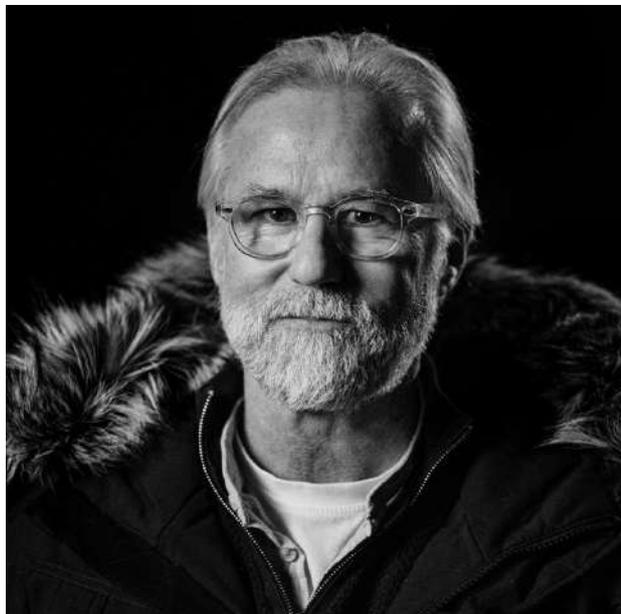


Ragnar Axelsson

(Reikiavik, Islandia, 1958)

Serie: *Where the World Is Melting* (Donde el mundo se deshíela)

Web <https://rax.is> - IG <https://instagram.com/ragnaraxelsson>



Vive y trabaja en Kópavogur, Islandia. Desde hace más de 40 años, Ragnar Axelsson, conocido como Rax (n. 1958), ha fotografiado a las personas, los animales y los paisajes de las regiones más remotas del Ártico, incluyendo Islandia, Siberia y Groenlandia. A través de potentes imágenes en blanco y negro, captura la experiencia humana y elemental de la naturaleza en los márgenes del mundo habitable, haciendo visibles las extraordinarias relaciones entre los pueblos del Ártico y su entorno extremo, vínculos que hoy se ven profundamente transformados por los cambios climáticos sin precedentes.

Fotoperiodista del diario *Morgunblaðið* entre 1976 y 2020, Ragnar también ha trabajado de forma independiente en países como Letonia, Lituania, Mozambique, Sudáfrica, China y Ucrania. Sus fotografías han sido publicadas en medios como LIFE, Newsweek, Stern, GEO, National Geographic, Time y Polka, y han sido exhibidas ampliamente.

Ragnar ha publicado ocho libros en distintas ediciones internacionales. Su obra más reciente, *Arctic Heroes*, fue publicada en 2020. En 2018 editó *Jökull* (Glaciar), con prólogo de Ólafur Elíasson. En 2016 publicó *Andlit Norðursins* (El rostro del norte), con un prólogo de Mary Ellen Mark, obra que obtuvo ese mismo año el Premio Literario Islandés en la categoría no ficción. Entre otros reconocimientos, ha recibido múltiples premios de fotoperiodismo en Islandia; una mención de honor en el Leica Oskar Barnack Award; el Gran Premio Photo de Mer, en Vannes; y la Cruz de Caballero de la Orden del Halcón, la máxima distinción que otorga el Estado islandés. Actualmente, Ragnar trabaja en un proyecto que documenta la vida de las personas en los ocho países que conforman el Ártico. En un momento crítico, mientras el cambio climático altera de forma irreversible las realidades físicas y culturales de esta región, su trabajo da testimonio directo de la amenaza inmediata que esta transformación representa para su supervivencia.

Palabras del artista

“Esta serie nace de más de cuatro décadas de trabajo y experiencia. Cuando era niño, leía historias sobre los grandes exploradores del Ártico y sus aventuras en los lugares más remotos del planeta. Fue una revelación descubrir que esos viajeros luchaban por su vida en medio de tormentas implacables y temperaturas extremas. Viajaban en trineos tirados por perros, vivían en tiendas de campaña o casas de nieve. Sus travesías por el Ártico duraban años, y no todos los valientes regresaban. Su pasión era explorar lo desconocido y compartir ese conocimiento con el resto del mundo. La mayoría de ellos contaba con la ayuda de los pueblos locales, que vivían en el borde del mundo y sabían cómo sobrevivir al frío. Esas historias quedaron grabadas en mi memoria. El tiempo ha pasado y las cosas han cambiado: el hielo marino ya no es tan grueso ni seguro como lo era entonces.

Después de acompañar a cazadores árticos durante casi cuarenta años, de presenciar los cambios en el hielo de Groenlandia, y de escuchar la preocupación creciente de amigos y cazadores por su futuro, ya no es posible mirar hacia otro lado. Para ellos no hay duda: algo está ocurriendo. Recuerdo que, al pasar frente a una casa en Thule hace unos treinta años, un viejo cazador dijo: ‘Algo está mal. No debería ser así. El gran hielo está enfermo’. Desde entonces empecé a mirar las cosas de otro modo. Desde mis primeros viajes al Ártico tuve la certeza de que debía documentarse y fotografiarse, para que el mundo pudiera verlo, y para que quedara preservado como parte de nuestra historia.



Ragnar Axelsson.

Serie: Donde el mundo se deshuela (2013-22). *Oksana, los Nenets, Siberia, 2016.*

Cortesía del artista y de Qerndu. Reikiavik

Los glaciares en Islandia están retrocediendo, la tundra siberiana se descongela, los incendios forestales se intensifican. Hay señales por todas partes. El planeta ya ha pasado por épocas más cálidas y más frías; sabemos por la historia que los glaciares han sido más pequeños, y también más grandes. Pero hoy la tierra está atravesando una fase de calentamiento, y los científicos nos están advirtiendo. No hay razón para ignorarlos. Donde hay vida, hay esperanza, y quienes viven en el Ártico tienen derecho a esa esperanza tanto como el resto del mundo. También hay oportunidades. Existen soluciones. No debemos olvidarlo nunca”.

Citas bibliográficas

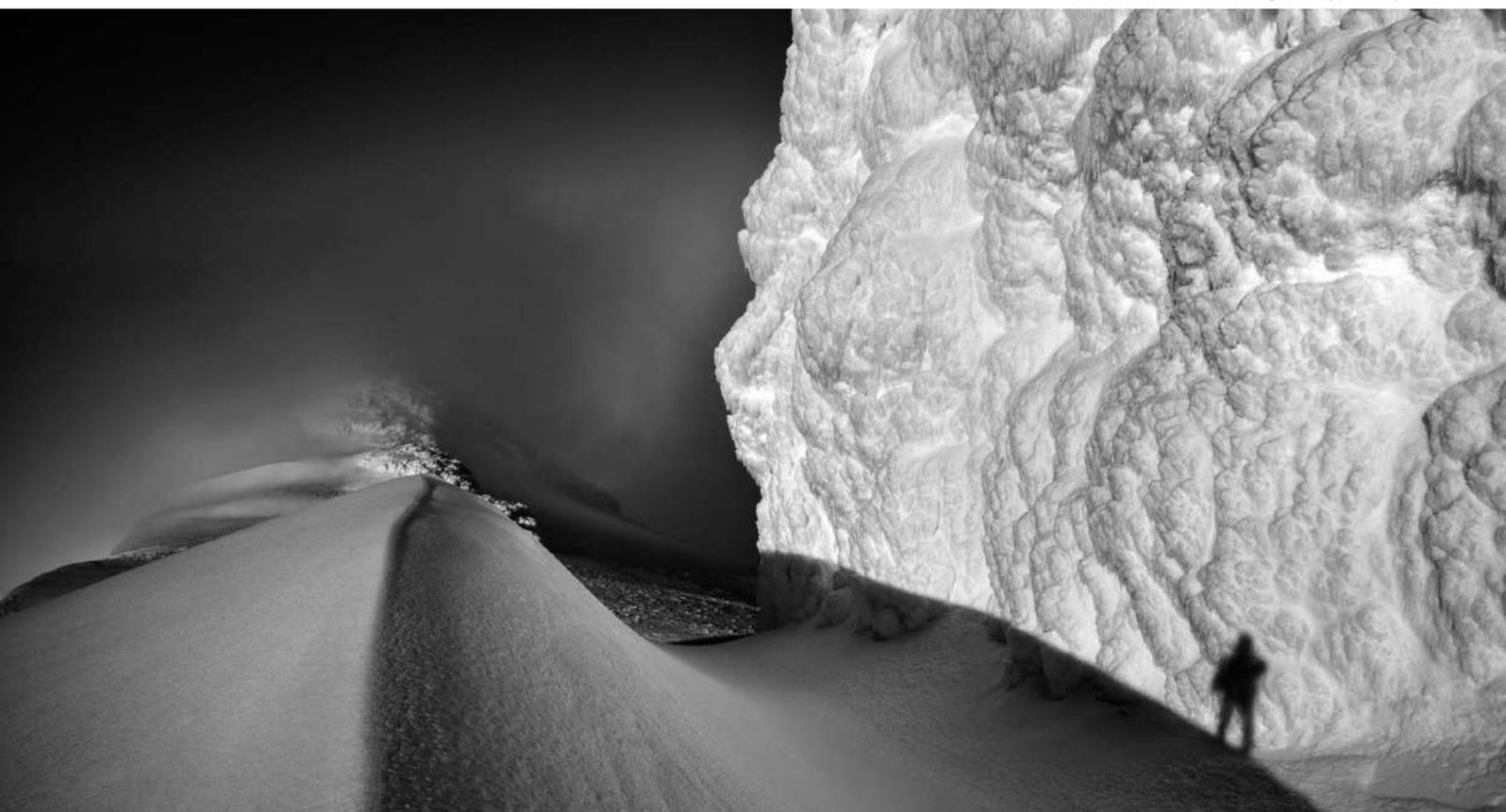
Where the World is Melting, Ragnar Axelsson

Por Steve Harp, Editor and Associate Professor The Art School, DePaul University

Descubrí la obra de Ragnar Axelsson en un delgado volumen que encontré en una pequeña librería/galería de fotografía en Reikiavik en 2014. Publicado por Crymogea como parte de la serie *Photo Poche*, el libro se titulaba simplemente *Ragnar Axelsson*. Me encantó el formato compacto: me sugería más que nada un cuaderno de bocetos, destellos de una vida transcurrida principalmente en el Norte —Groenlandia, el norte de Canadá, las Islas Feroe, pero sobre todo en la Islandia natal de Axelsson—. También incluía imágenes de lugares más lejanos, como Rusia, Lituania, Mozambique, Indonesia y Sudáfrica. Un diario de bolsillo de impresiones recogidas durante una vida de viajes. Y las imágenes en sí... hermosas, austeras, en blanco y negro, retrataban paisajes duros y a las personas (y animales) que los habitan.

Lo que ya era evidente en ese pequeño volumen —y se vuelve aún más notorio en los dúotonos más grandes y delicadamente trabajados del libro que aquí se reseña— es la maestría absoluta de Axelsson (o “Rax”, como suele llamársele) como fotógrafo. Las tonalidades de los paisajes son ricas, detalladas y sutiles. El juego de valores va desde escenas de alto contraste (aunque siempre detalladas), hasta representaciones —por ejemplo— de tormentas de nieve o ventiscas, que exhiben una gama tonal muy acotada, pero siempre profunda y cautivante. Axelsson también demuestra un dominio seguro en la construcción del encuadre, ya sea utilizando marcos dentro del marco (ventanas, espejos, etc.), o a través del *bokeh* y la profundidad de campo. Algunos encuadres están completamente fuera de foco, para sugerir mejor la inestabilidad del paisaje retratado, mientras que otros son nítidos desde el primer plano hasta el fondo, insinuando la quietud y el silencio de una tierra que parece inmutable [...]

Ragnar Axelsson.
Serie: Donde el mundo se deshiela (2013-22).
Glaciar Snæfellsjökull, Islandia, 2022
Cortesía del artista v de Qerndu. Reikiavik



Siân Davey

(Brighton, Reino Unido, 1964)

Serie: *The Garden* (El Jardín)

Web <https://siandavey.com> - IG <https://instagram.com/siandavey1>



Vive y trabaja en Devon, Reino Unido. Siân Davey es fotógrafa, con formación en bellas artes y políticas sociales, y una trayectoria de quince años como psicoterapeuta. En 2007, tras visitar la retrospectiva de Louise Bourgeois en la Tate Modern de Londres, empezó a traducir su historia personal en una práctica creativa. En 2011 se volcó a la fotografía, integrando en su obra su experiencia como psicoterapeuta y madre, con su familia y comunidad como ejes centrales. En 2014 finalizó un máster en Fotografía en la Universidad de Plymouth, seguido por un MFA en 2016.

Su obra ha sido exhibida internacionalmente tanto en exposiciones individuales como colectivas, entre ellas en Aperture, Nueva York (2018); Deichtorhallen, Hamburgo (2021); Richard Saltoun Gallery, Londres (2021); e Images Vevey, Suiza (2022). Es representada por la galería Michael Hoppen, Londres.

Su trabajo forma parte de importantes colecciones como el Science Museum de Londres, el Victoria and Albert Museum, el Bristol Museum, la National Portrait Gallery de Londres, el Centre national des arts plastiques de París y la Martin Parr Foundation. *The Garden* es su tercer fotolibro publicado por Trolley Books, tras *Looking for Alice* (2015) y *Martha* (2018). *Looking for Alice* fue finalista en los Paris Photo/Aperture Foundation First PhotoBook Awards (2016) y en los Kraszna-Krausz Foundation Book Awards (2017).

Entre sus reconocimientos se encuentran el Arnold Newman Award for New Directions in Photographic Portraiture, Nueva York (2016); el Prix Virginia, París (2016); la Medalla Hood de la Royal Photographic Society (2017) y la distinción como Miembro Honoraria de la misma institución (2023).

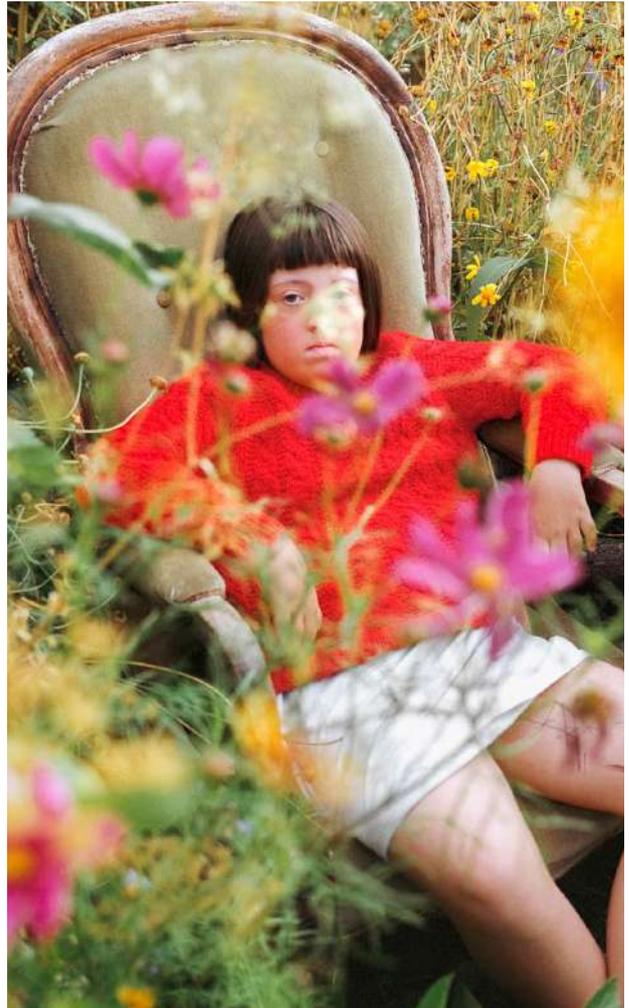
Su obra fue seleccionada tres años consecutivos (2015–2017) para la muestra Taylor Wessing Photographic Portrait Prize en la National Portrait Gallery de Londres. También recibió una beca W. Eugene Smith (2019), fue comisionada por el Wellcome Photography Prize (2019), nominada al Prix Elysée (2023) y, más recientemente, al Prix Pictet.

Palabras de la artista

Trabajamos intensamente para limpiar nuestro jardín descuidado durante mucho tiempo. A medida que El Jardín evolucionaba, convocaba a la comunidad, convirtiéndose en una expresión de alegría, conexión, anhelo, sexualidad y desafío. Se convirtió en una metáfora del corazón humano".

"¿Por qué no llenamos el jardín trasero de flores silvestres y abejas, y a la gente que veamos por encima del muro la invitamos a pasar para que les hagamos una foto?", propuso mi hijo Luke en la cocina, en pleno invierno de 2021. Nuestro jardín trasero había estado abandonado durante al menos diez años. Lo que vino a continuación fue una peregrinación: un acto continuo de cultivar un espacio partiendo del amor, una ofrenda reverencial a la humanidad. Trabajamos intensamente investigando, plantando, rezando, compartiendo obsesivamente nuestros sueños. Coleccionamos historias de personas que conocíamos al otro lado del muro, que se convirtió en una especie de lugar de confesión.

A medida que las flores se abrían, convocaban a la comunidad: madres e hijas, abuelos, personas solitarias, marginados, adolescentes, nuevos amantes, seres desconsolados, aquellos que habían ocultado una vida de vergüenza. El Jardín se convirtió en una expresión de alegría, conexión, anhelo, sexualidad y desafío. Se convirtió en una metáfora del corazón humano. Nos demuestra que somos más que nuestro sufrimiento, que no estamos separados de la naturaleza ni de los demás, todos estamos interconectados por el mero hecho de ser humanos".



Siân Davey. Serie: El jardín (2021-23). *Alicia*, 2022
Cortesía de la artista y de la Michael Hoppen Gallery, Londres

Citas bibliográficas

Una invitación a la reflexión en la nueva serie de Sian Davey: *Together*

por Alex Jackson

www.1854.photography/2017/09/food-for-thought-in-sian-daveys-new-series-together/

Sian Davey tiene más razones que la mayoría para estar cansada. Su última serie fotográfica, *Together*, que está a punto de inaugurarse como parte de la exposición itinerante *We Are Family* en la National Portrait Gallery, la llevó a retratar a 35 familias en distintas partes del Reino Unido en apenas 21 días.

Desde el sur de Inglaterra hasta las islas de las Hébridas, la serie reflexiona sobre el significado de la palabra “familia” y muestra la diversidad de las configuraciones familiares contemporáneas. Contextualizada a través de escenas cotidianas en torno a la mesa, la serie de Davey revela cómo compartir las comidas genera momentos de apoyo y conexión, sin importar el lugar.

“Ya no existe una familia tradicional, por muchas razones. El significado de ‘familia’ ha cambiado. Se ha visto alterado por lo que sucede en el mercado laboral, la tecnología, los turnos divididos... y por el hecho de que ya no se come juntos”, explica al reflexionar sobre su nuevo trabajo.

Aun así, Davey —reconocida por sus retratos de su propia familia— intentó encontrar un hilo conductor a lo largo del proyecto. “Lo que viví y presencié en la mayoría de las familias fue un fuerte sentido de bienestar y amor mutuo. Porque allá afuera, la vida es difícil”, dice.

Las familias poco convencionales forman parte de su historia personal. Se fue de su casa cuando aún era adolescente y es madre de cuatro hijos, cuyas edades van de los seis a los treinta años. Su hija menor, Alice —quien inspiró su serie *Looking for Alice*— tiene síndrome de Down. Para ella, fotografiar familias es también una forma de “metabolizar la vida”.

En última instancia, Davey quiso crear un proyecto que celebrara la vida familiar en toda su complejidad impredecible.

Sian Davey. Serie: El jardín (2021-23). *Lila*, 2022 Cortesía de la artista y de la Michael Hoppen Gallery, Londres



Un jardín privado como antídoto contra el aislamiento

Por Rebecca Mead
[The New Yorker](#)

...[...] El jardín en sí está expuesto: el muro que lo separa de la calle tiene apenas sesenta centímetros de alto. Se ve un frontón de piedra color miel, un techo de pizarra, indicios de una habitación humana cercana. Sin embargo, las fotografías son profundamente íntimas. Muchos de los retratados por Davey están con el torso desnudo o completamente desnudos, un gesto que, según ella, surgió de manera espontánea por sugerencia de los propios sujetos, y no por iniciativa suya.

Una pareja que pasaba por el jardín de camino al río, donde iban a nadar, aparece acostada en el pasto, abrazada, con la última luz del sol brillando sobre su piel y su cabello. Dos mujeres jóvenes, de pie y sin ropa, se asemejan a una Venus de Botticelli y a su prima punk. Arrodillada sobre el césped, rodeada de margaritas, girasoles y un follaje exuberante, una madre sostiene a su hija entre sus brazos fuertes y bronceados. La hija tiene síndrome de Rett, una condición genética devastadora que requiere cuidados constantes.

“La madre me dijo: ‘Solo quiero una foto con mi hija donde pueda mirar su cuerpo y no verlo en términos médicos, ni prácticos’”, explicó Davey. Ambas están sumergidas entre el follaje y las flores, como si formaran parte del corazón de un tapiz *millefleur* del siglo XV. [...]

Una de las personas que se sumó era un vecino que, durante el confinamiento, comenzó a usar ropa de mujer en público por primera vez. “Esta persona me dijo: ‘Lo vengo haciendo desde hace años y realmente quiero dejar de esconderlo’”, explicó Davey. “Yo le dije: ‘¿Por qué no

venís a mi jardín, traés algo de ropa y te saco unas fotos?’ Estábamos simplemente jugando con libertad en el jardín. Fue extraordinariamente sin pudor.”

Un retrato de dos chicas al borde de la adultez, con la piel radiante y el cabello revuelto en rizos sueltos, podría haber salido de las páginas de una revista de moda; su presencia en la serie subraya lo limitados que son los estándares de belleza que la cultura acepta con facilidad.

Crear el jardín, dijo Davey, fue como “una ofrenda a la humanidad”. Muy a menudo —continuó— es más fácil hablar de lo que no está saliendo bien que hablar de la alegría. “Todo se reducía a dar permiso, en ese espacio, para que las personas pudieran ser realmente quienes son”, dijo. “Sentí que en ese jardín se contenía el potencial del mundo entero: era democrático e inclusivo”[...]

Siân Davey. Serie: El jardín (2021-23). *Leaving The Garden*, 2022
 Cortesía de la artista y de la Michael Hoppen Gallery, Londres



Michał Łuczak (Katowice, Polonia, 1983)

Serie: *Extraction* [Extracción]

Web <http://michal-luczak.com> - IG https://instagram.com/michal_luczak



Vive y trabaja en Katowice, Polonia. Michał Łuczak es fotógrafo, artista visual y curador. Su trabajo se enfoca en la compleja y mercantil relación entre los seres humanos, su entorno inmediato y el medio ambiente natural. En los últimos años ha trabajado particularmente sobre problemáticas locales de alcance global, como las consecuencias de la industria del carbón o la explotación de los bosques.

Es Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Silesia en Katowice y doctor en Fotografía por el Instituto de Fotografía Creativa de la Universidad de Silesia en Opava, República Checa. Desde 2010 forma parte del colectivo Sputnik Photos, con el cual ha desarrollado una activa trayectoria expositiva y pedagógica, codirigiendo el programa anual de formación *Sputnik Photos Mentoring Programme*. Además, es docente en la Facultad de Arte de la Universidad Pedagógica de Cracovia.

Ha publicado varios fotolibros, entre ellos *Brutal* (2012), *Koło miejsca / Elementarz* (junto a Krzysztof Siwczyk, 2016) y *11.41* (junto a Filip Springer, 2016). Su obra ha sido distinguida con menciones y premios en certámenes como el Magnum Expression Award (2009), el MIO Photo Award en Osaka (2010), y ha sido reconocida con el premio a la Publicación Fotográfica del Año en Polonia (2013). También ha recibido becas del Ministerio de Cultura y Patrimonio Nacional de Polonia y del programa Joven Polonia.

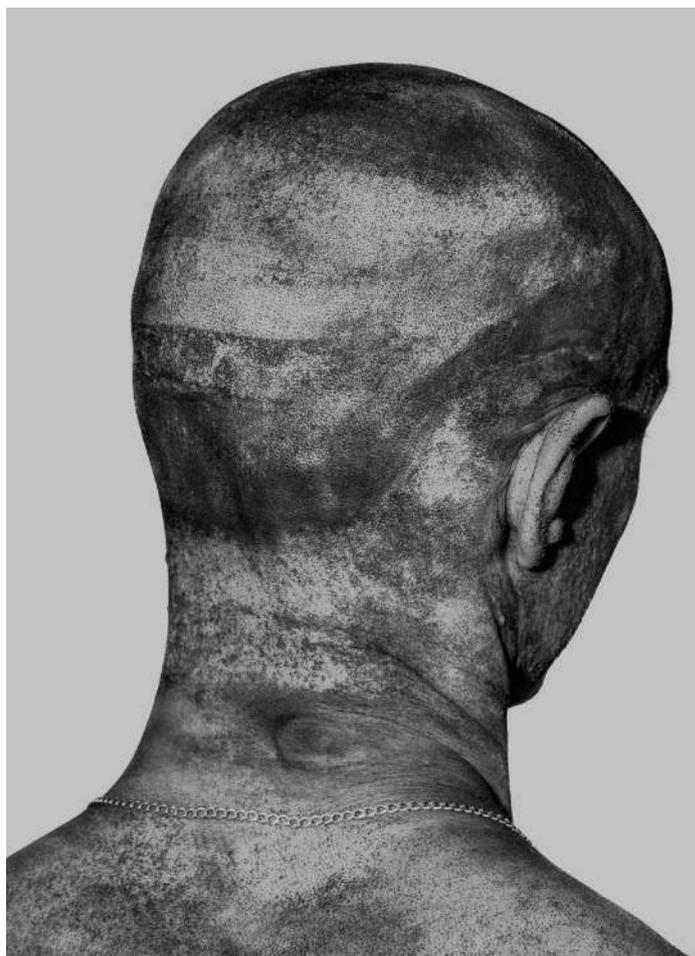
Entre sus exposiciones individuales se destacan las realizadas en el Museo de Arte Contemporáneo MOCAP de Cracovia (2018), el Museo de Silesia en Katowice (2019), la Galería RE-MOCAP, la Sala de Lectura de Arte del Museo de Gliwice y la galería Miejsce przy miejscu en Breslavia. Como miembro de Sputnik Photos ha participado en muestras colectivas en el Centro de Arte Contemporáneo Ujazdowski Castle en Varsovia, la Galería Arsenal de Białystok, la Galería Günter Grass de Gdansk, Mai Manó House en Budapest y FOTODOK en Utrecht, entre otros espacios.

Palabras del artista

“Nuestra casa está visiblemente torcida. Fuera, la acera está hundida. Este proceso –el resultado de la explotación minera que crea huecos dentro de la tierra– continuará mucho después de que se haya sellado la última mina.”

“Nací, crecí y todavía vivo con mi familia en la Alta Silesia, una región del sur de Polonia donde se ha extraído carbón duro durante más de 200 años. Cerca de nuestra casa, una mina extrae carbón a más de 1000 metros de profundidad. Otra mina, que funcionó durante 135 años, fue cerrada hace apenas unos años.

Nuestra casa está visiblemente torcida, aunque sus habitantes ya no se den cuenta de la inclinación. Afuera, el pavimento se hunde en el suelo. Este proceso –consecuencia de las operaciones mineras que vacían la tierra desde dentro– continuará mucho tiempo después de que se haya sellado la última mina. Justo frente a la casa hay un terraplén de residuos mineros, ahora cubierto por plantas pioneras. Tarde o temprano, alguien lo retirará para usarlo como material en la construcción de carreteras, y el montículo desaparecerá. En invierno, los vecinos podemos ver el aire tóxico que respiramos. Reconozco que, lamentablemente, nosotros también contribuimos al problema: en el sótano de nuestra casa torcida hay una caldera que quema lo que, de manera optimista, se comercializa como carbón ‘ecológico’. Desde 1989, con la caída del comunismo en Polonia, la Alta Silesia ha estado en transformación constante.



Michał Łuczak. Serie: Extracción (2016-23).
Minero, 2017. Cortesía del artista

La mayoría de las minas de la región han cerrado porque los yacimientos están agotados o los filones se encuentran a profundidades que ya no resultan rentables. Hace algunos años, el gobierno polaco anunció que, para el año 2049, no quedaría ninguna mina de carbón activa en el país.

Extraction es mi registro de la experiencia, en múltiples niveles, de vivir bajo la sombra de una mina, y una representación visual del impacto que la minería produce en el paisaje, la arquitectura, el aire y en los seres humanos”.

Cita bibliográfica

The ING Polish Art Foundation

La obra forma parte de la serie *Wydobycie* (en inglés, *Extraction*), que narra la historia de un recurso natural que todavía impulsa la industria, abastece centrales eléctricas alimentadas por carbón y genera empleo en Polonia. Constituye la base del sustento de varios cientos de miles de personas. La quema y extracción de carbón modifica constantemente el paisaje de Alta Silesia, afectando su arquitectura y provocando contaminación del aire.

Tras haber estado varios años fuera de su ciudad natal, Łuczak regresó a Katowice y se instaló en el complejo habitacional bajo el cual había funcionado la mina. Allí, los efectos de la extracción del carbón eran más evidentes. El hundimiento del suelo —o colapso de los espacios vacíos dejados por el material extraído— resultaba tan perturbador y frustrante como inspirador. El fotógrafo se propuso registrar las consecuencias de la minería

del carbón, un fenómeno que antes había asumido como natural y evidente.

En una serie de fotografías tomadas entre 2017 y 2023, captó escombreras que evocan paisajes desérticos o distópicos. También retrató senderos formados por socavones, que tarde o temprano sucumben a la acción destructiva humana. Por último, documentó los cuerpos de los mineros al final de su jornada. Se concentró en individuos condenados a trabajar entre ruidos, altas temperaturas y condiciones en las que el polvo del “oro negro” se incrusta en cada poro de la piel.

Łuczak captó el agotamiento físico y emocional de trabajar a varios cientos de metros bajo tierra, en túneles claustrofóbicos, en una oscuridad que acentuaba la sensación de que cada descenso podía ser el último. Así compuso una serie sencilla y descarnada sobre ese miedo subcutáneo al impulso destructivo de la humanidad.

Michał Łuczak. Serie: *Extracción* (2016-23).
Mina de carbón: Mysłowice — Centrum, 2021. Cortesía del artista



Vanessa Winship

(Brighton, Reino Unido, 1960)

Serie: *Sweet Nothings: Schoolgirls of Eastern Anatolia* [Tiernas naderías: Colegialas de Anatolia Oriental] 2007

Web <https://vanessawinship.com>



Vive y trabaja entre Folkestone (Reino Unido) y Mandritsa (Bulgaria). Es una fotógrafa británica reconocida por su trabajo en retrato, paisaje, reportaje y fotografía documental, desarrollados a través de proyectos personales de largo aliento. Su obra ha sido realizada principalmente en Europa del Este, aunque también en Estados Unidos.

Su trabajo ha sido exhibido en festivales y galerías tanto a nivel nacional como internacional, entre ellos Les Rencontres d'Arles, Francia; Side Gallery, Newcastle, Reino Unido; y Kunsthal Rotterdam, Países Bajos. Su primera exposición retrospectiva se presentó en la Fundación MAPFRE, Madrid (2014), y recorrió seis museos en España. En 2018 realizó su primera gran muestra individual en el Reino Unido, *And Time Folds*, en la Barbican Art Gallery de Londres, en diálogo con la obra de Dorothea Lange. Su obra también ha sido exhibida en dos ocasiones en la National Portrait Gallery de Londres, en la Fondazione Stelline,

Milán (2014–15), en West Coast Photo, Cumbria (2021), y en el International Centre of Photography, Nueva York (2021).

Sus fotografías forman parte de colecciones como la National Portrait Gallery de Londres; The Do Good Fund, Columbus, Estados Unidos; la Colección Fotográfica de Sir Elton John, Reino Unido; Fundación MAPFRE; Fondation Henri Cartier-Bresson, París; y Tate Britain, Londres.

Ha sido reconocida con dos premios World Press Photo (1998 y 2008), el galardón a Fotógrafa del Año en los Sony World Photography Awards (2008), el Premio Henri Cartier-Bresson (2011), convirtiéndose en la primera mujer en recibirlo, y una distinción honoraria por parte de la Royal Photographic Society (2018). Es miembro de la agencia fotográfica Agence VU'.

Winship es autora y protagonista de varios fotolibros, entre ellos: *Schwarzes Meer (Mar Negro)* (mareverlag, 2007); *Sweet Nothings* (Images En Manoeuvres, 2008); *she dances on Jackson* (MACK y HCB, 2013); el boxset *Seeing the Light of Day* (B-Sides Box Sets y EDITIONS EDITIONS, 2020); y *Snow* (Deadbeat Club, 2022), que entrelaza imágenes del Ohio rural con el relato breve *Ice* de Jem Poster.

Palabras de la artista

“Conociendo su situación, quise dar a estas niñas un espacio para que tuvieran un pequeño momento de importancia delante de una cámara”.

Dulces naderías: niñas escolares de las tierras fronterizas del este de Anatolia

Había estado viviendo y trabajando en la región durante casi una década, y en Turquía por más de cuatro años. Me atraían las ideas de frontera y pertenencia.

Durante mi tiempo en Turquía, me fui familiarizando con muchos aspectos de la vida que me resultaban completamente ajenos a mi experiencia en Inglaterra: la presencia constante del ejército en cada pueblo y en cada colina, las vastas extensiones de caminos polvorientos en las altas mesetas.

Una imagen que siempre me impactó, sin importar a dónde fuera, era la de las niñas escolares con sus vestidos azules, idénticos en cada pueblo, ciudad o aldea. Esos vestidos, con cuellos de encaje y dulces mensajes bordados en el pecho, eran símbolo del Estado turco, pero las niñas que los llevaban eran, simplemente, niñas.

En las tierras fronterizas con Irak, Irán, Siria y Armenia —una región llamada eufemísticamente “zona de emergencia” debido a una larga guerra de guerrillas de baja intensidad que se ha cobrado miles de vidas— los vestidos seguían siendo los mismos. La tierra aquí es dura y poco hospitalaria. La vida es difícil, y la de las pequeñas niñas que la habitan es tan ardua como la de cualquiera. Hasta hace muy poco, muchas niñas de estas zonas remotas jamás habían pisado un patio escolar.



Vanessa Winship. Serie: Tierras naderías:
Niñas escolares de las tierras fronterizas de Anatolia
Oriental (2007). *Tunceli - Anatolia Oriental*, 2007.
Cortesía de la artista y de Agence VU'

Las actitudes frente a la escolarización de las niñas combinaban valores tradicionales —según los cuales ellas debían quedarse en casa— con una profunda desconfianza hacia todo lo que representara la intervención del Estado. Consciente de esta realidad, el gobierno turco lanzó una campaña para incorporar a más niñas al sistema educativo.

Poco a poco, el número de inscriptas comenzó a crecer. Quise entonces hacer una serie de retratos de estas niñas en las tierras fronterizas. Conociendo su lugar en el mundo, quería ofrecerles un pequeño espacio para que tuvieran un breve momento de importancia frente a la cámara.

Decidí emplear una forma más pausada y formal de hacer imágenes para crear ese espacio. Cada toma fue hecha a la misma distancia para asegurar cierta igualdad. El símbolo del uniforme, la distancia repetida y la austeridad del paisaje podían decir una cosa, pero esperaba, más que nada, que en los gestos y expresiones de sus rostros pudiera hacerse visible otra: la idea de estas niñas detenidas en ese momento "justo antes": el instante donde todo es aún posible, en el que la representación de uno mismo comienza a emerger con plena conciencia.

Pedí que vinieran de a dos, con amigas elegidas o con sus hermanas. A veces, se acercaban solas. En ese pequeño instante de puesta en escena frente a ellas, las niñas mostraban una mezcla de emociones: estaban entusiasmadas, curiosas y un poco nerviosas, todo al mismo tiempo. Muchas cosas me conmovieron durante la realización de estas imágenes: la gravedad en su actitud, su fragilidad, su sencillez, su gracia, la cercanía entre ellas. Pero, sobre todo, me impresionó su absoluta falta de afectación.

Sweet Nothings

Fotolibro, 2008

La fotógrafa Vanessa Winship vivió y trabajó durante casi una década en el este de Turquía, una región convulsionada que abarca las zonas fronterizas con Irak, Irán y Armenia. Impactada por la imagen persistente de las niñas escolares rurales vestidas con pequeños vestidos azules — y por la delicada posición que ocupan en los debates políticos sobre fronteras e identidad—, Winship decidió documentar de forma sistemática su encuentro con ellas. El resultado es una colección fascinante de imágenes, cada una de las cuales narra una historia sencilla a la vez que retrata a estas niñas en su fragilidad, su gracia y despojadas de cualquier forma de artificio.

Citas bibliográficas

Vanessa Winship, la gran e ignorada cronista de los marginados del mundo

Por Sean O'Hagan - The Guardian

<https://www.theguardian.com/artanddesign/photography-blog/2014/jun/17/vanessa-winship-photography-retrospective-madrid>

[...] Winship ha reconocido la influencia del novelista albanés Ismail Kadaré en lo que ella llama su "viaje de investigación" por Albania, Serbia, Kosovo y Grecia, entre 1999 y 2003. Su serie *Imagined States and Desires: A Balkan Journey* es la primera obra que se ve al ingresar a su retrospectiva en la nueva galería de la Fundación Mapfre en Madrid.

La serie aborda la historia y sus consecuencias: paisajes desolados o devastados, personas que parecen perdidas y a la deriva. En la primera imagen, un niño sonríe tímidamente a través del vidrio de la ventana de un café hacia la cámara de Winship. Podría ser una fotografía tierna, pero al observarla con más atención, se distinguen los reflejos de la fotógrafa y de su acompañante uniformado.

Como metáfora, es rica, compleja y sutil. Y como tal, es indicativa del enfoque de Winship, que se vuelve más fluido a medida que la retrospectiva avanza [...]

Vanessa Winship. Serie: Tiernas naderías:
Niñas escolares de las tierras fronterizas de Anatolia
Oriental (2007). *Esenkent - Frontera de Armenia, 2007.*
Cortesía de la artista y de Agence VU'



Federico Ríos Escobar

(Manizales, Colombia, 1980)

Serie: *Rutas de esperanza desesperada*, 2022

Web <https://espacioeldorado.com> - IG <https://instagram.com/historiassencillas>



Vive y trabaja en Medellín, Colombia. Federico Ríos es un fotoperiodista ampliamente publicado, cuyo trabajo ofrece una mirada directa y comprometida con las complejas realidades de América Latina, especialmente en lo que respecta a los conflictos armados, las crisis medioambientales y las luchas sociales de la región.

Sus fotografías han sido destacadas en medios como *The New York Times*, *The Washington Post*, *National Geographic*, *Stern*, *GEO*, *Time*, *Der Spiegel*, *Deutsche Welle*, *Paris Match* y *LFI Magazine*. Ha sido reconocido con múltiples premios internacionales, entre ellos el *World Press Photo Award 2025* en la categoría Long Term Project, y fue finalista del *Premio Pulitzer* en Reportaje Internacional en dos ocasiones consecutivas (2023 y 2024). También ha sido galardonado con la *Medalla James Foley Medill al Valor en el Periodismo*, el *Premio Internacional Siena* en la categoría “Vida Cotidiana y Asuntos Contemporáneos”, el *Visa d’Or*

Humanitario del CICR y fue nombrado *Fotoperiodista del Año* por POY Latam. En 2023, recibió el *Premio del Público* en el *Prix Pictet*, y en 2022, la *Foto del Año* de UNICEF.

Entre otros reconocimientos, recibió el *Premio Hansel-Mieth* (2019), el *Premio del Jurado* en *Days Japan* (2017), y el primer premio en la categoría Serie de Noticias en *POY Latam* (2017). En 2014, fue seleccionado para participar en el prestigioso *Eddie Adams Workshop XXVII* en Jeffersonville, Nueva York. En 2024, fue incluido en la lista de los “100 Nuevos Líderes de Colombia” por *El País América*. En 2012, su fotolibro *La ruta del cóndor* (2012) fue publicado conjuntamente por la Universidad Jorge Tadeo Lozano y la Universidad de Caldas, seguido por *Fiestas de San Pacho, Quibdó* (2013), en colaboración con el colectivo Más Uno. En 2020 publicó *VERDE*, una obra que documenta diez años de seguimiento a las guerrillas colombianas, editada por Raya junto con Santiago Escobar-Jaramillo. En 2024 lanzó *Darién*, un libro que arroja luz sobre la peligrosa migración a través del Tapón del Darién. *VERDE* fue incluido en la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA).

Entre sus exposiciones más destacadas se encuentran *La firma de Los Ríos* en *Video Guerrilha* (São Paulo, 2013), *Transputamierda* en el *Festival Internacional de Fotografía de Valongo* (Brasil, 2016), el *Festival Gabo* (Medellín, 2017), el *LaGuardia Community College* (Nueva York, 2017), el *Kaunas Photo Festival* (Lituania, 2017) y el *Unseen Amsterdam* (Países Bajos, 2017). En 2018 presentó la muestra individual *Venus 41, trochas e incertidumbres* en el Museo de

Antioquia en Medellín. Su exposición más reciente, *Los días póstumos de una guerra sin final*, se inauguró en la galería Bandy Bandy en Bogotá en febrero de 2020.

Federico Ríos continúa siendo una voz vital en la documentación visual de los temas urgentes de nuestro tiempo, capturando con sensibilidad y valentía las historias que marcan a América Latina: el conflicto, la migración y el impacto del cambio climático.

Palabras del artista

"En medio del horror, presenciamos innumerables actos de bondad: personas extendiendo una mano para ayudar a un extraño a escapar de unas corrientes rápidas, o cortando en trocitos terrones de azúcar que llevaban para compartirlos con otros migrantes".

Rutas de esperanza desesperada

(Paths of Desperate Hope) 2022

Dos crisis se están convergiendo en el peligroso puente terrestre conocido como el Tapón del Darién: el desastre económico y humanitario que se desarrolla en América del Sur, y la amarga lucha por la política migratoria en los Estados Unidos.

En 2022, se estimó que unas 250.000 personas atravesaron el Darién, que conecta América Central y América del Sur. Esta cifra fue casi el doble que la de 2021 y cerca de veinte veces el promedio anual de 2010 a 2020. Al menos 33.000 de los migrantes de 2022 fueron niños, y en los primeros cuatro meses de 2023 casi la misma cantidad de ellos cruzó en comparación con todo el año anterior.

Los que cruzaron en 2022 fueron en su mayoría venezolanos, muchos de ellos agotados por años de calamidad económica, pero son solo una parte de un movimiento migratorio diverso: cubanos, haitianos, ecuatorianos y peruanos también están emprendiendo este viaje en números significativos. Los afganos, muchos de los cuales huyen del Talibán, son uno de los grupos de más rápido crecimiento.

Producto de su inaccesibilidad, durante mucho tiempo la selva de Darién se caracterizó por ser una de las selvas



Federico Ríos Escobar. Serie: Rutas de esperanza desesperada (2022). *Luis Miguel y Melisa*, 2022. Cortesía del artista

tropicales más vírgenes del mundo. Cuando los ingenieros construyeron la Carretera Panamericana, iniciada en la década de 1930 para conectar Alaska con Argentina, dejaron una importante sección sin terminar: los sesenta y seis kilómetros sin carretera del Tapón del Darién.

En el pasado, solo unos pocos miles de migrantes se atrevían a realizar la ardua travesía, pero ahora se ha convertido en un embotellamiento humano, una ola de personas empujadas desde sus hogares por economías destrozadas por la pandemia, el cambio climático y el conflicto social, con la esperanza de finalmente ingresar a los Estados Unidos.

Seguí la ruta de los migrantes, junto con Julie Turkewitz de *The New York Times*, en septiembre y octubre de 2022. Comenzamos en un pueblo costero colombiano, pasamos por granjas y comunidades indígenas, cruzamos la amenazante Colina de la Muerte, donde quedar varado durante la noche puede ser fatal, y seguimos ríos sinuosos hasta llegar a un campamento del gobierno en Panamá.

La travesía a través del Tapón mismo duró nueve agotadores días. Los ríos subían hasta nuestros pechos, el barro se tragaba nuestras botas, cada área de piel expuesta se quemaba por el sol y era atacada sin piedad por los insectos. Pero estábamos vestidos y equipados para el viaje. Los migrantes, en cambio, iban en pantalones cortos y chancletas, con sus pertenencias metidas en bolsas plásticas, llevando bebés y sujetando a los niños de la mano, con casi nada de comida, sin ropa impermeable ni tabletas para desinfectar el agua.

Los tobillos torcidos eran algo rutinario y las ampollas rápidamente se convirtieron en heridas infectadas. Las madres lloraban al quedarse sin leche materna para alimentar a sus bebés.

Muchas de mis fotografías se centran en las dificultades que sufrieron los niños. Algunos se habían separado de sus padres, otros aún tenían la fuerza para consolar a los adultos. En medio de los horrores, fuimos testigos de innumerables actos de bondad: personas extendiendo la mano para ayudar a un extraño a escapar de una corriente rápida, o rompiendo pedazos de papelón, los bloques de azúcar moreno que llevaban, para compartir con otros viajeros. Todos comprendían que, de alguna manera, debían seguir adelante. Nunca sabré cuántos de los que conocimos lo lograron, y cuántos no lo hicieron.



Federico Ríos Escobar. Serie: Rutas de esperanza desesperada (2022). *Rappi*, 2022

Citas bibliográficas

Darién

Fotolibro. Raya editorial, 2024

Darién documenta a los migrantes que cruzan el Tapón del Darién. Un relato fotográfico conmovedor que documenta, durante los últimos años, el costo humano que implica alcanzar el sueño americano para aquellos que viajan desde Venezuela, China, Bangladesh, Afganistán, Haití hasta Estados Unidos, luego de dejar atrás sus países debido a las tensiones sociales, políticas, económicas que enfrentan.

Darién es un diálogo permanente del arduo trayecto que deben enfrentar los migrantes a través de vías, ríos, páramos, calles, playas, mares y selvas. La selva de concreto pronto se convierte en una de barro, caudales y víboras, en donde los peligros humanos armados están al acecho. La motivación permanente para continuar, cuando la fuerza y los nutrientes escasean, son el deseo vital de alcanzar el sueño y abrazar a los suyos.

Federico Ríos: la humanidad fotografiada con humanidad

Por Juan Mosquera Restrepo
Diario *El País* de España
[...]

Si algo más lo convierte en referente es su interés, casi obsesivo, de formar comunidad con sus colegas: crea colectivos, hace escuelas, se vincula en proyectos plurales. La luz, lo sabe un fotógrafo, es más plena cuando ilumina un conjunto: “Me interesan las conversaciones, creo que crezco y crecemos con ellas. Este puede ser un oficio en cierto grado solitario, pero me interesa ser parte. No estar aparte”.

Ha sabido impulsar talentos ajenos. *Verde*, su foto libro sobre el conflicto armado colombiano, comprende diez años de trabajo en lugares a los que solo llegaban la guerra, el olvido y el miedo. *Darién*, su foto libro más reciente, acompaña la odisea de los migrantes que se aventuran a la selva en busca de la esperanza que han perdido en sus países de origen. Ríos ha cruzado siete veces el tapón del Darién. El resultado de este trabajo de años le ha valido ser finalista del afamado premio Pulitzer, en 2024. Ambos libros han sido adquiridos por el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) para integrar su colección bibliográfica. Y, claro, por un número creciente de lectores de imágenes que son memorables, sensibles y cercanas a un Caravaggio contemporáneo. Con belleza nos habla sobre el dolor para que no lo olvidemos. Cuesta ver dónde acaba el fotorreportero y empieza el artista en Federico Ríos, tal vez porque son uno mismo cotidianamente, así esté trabajando en su próxima exposición o en la siguiente asignación. Porque así es la vida de fotógrafo freelance como él: siempre en espera del próximo llamado.

Alguien piensa en el glamour de los aeropuertos internacionales que transita, por supuesto, pero sus días están más vinculados a “transputamierda”, como suele llamar al periplo que empieza en avión y termina en horas de río en botes que podrían llamarse naufragio o en interminables trochas asumidas en moto, burro o a pie calzando botas de caucho que siempre regala antes de regresar a Medellín, donde están su casa y el abrazo de su familia. Medicina necesaria para soportar un oficio de alta exigencia física y mental. Y espiritual.



Alessandro Cinque

(Orvieto, Italia, 1988)

Serie: Perú, un Estado tóxico 2017–2023

Web <https://alessandrocinque.com> - IG <https://instagram.com/alessandro.cinque>



Vive y trabaja en Lima, Perú. Es un fotoperiodista italiano que en su trabajo aborda problemáticas ambientales y sociopolíticas en América Latina, con especial atención al impacto devastador de la minería sobre los territorios y comunidades indígenas quechuas.

Ha documentado en profundidad la contaminación ambiental y los problemas de salud pública que afectan a poblaciones indígenas de las zonas aledañas a las explotaciones mineras en Perú. En 2017, durante un viaje de trabajo al Valle Sagrado de los Incas, una mujer de 53 años le contó que había enfermado de cáncer debido a la contaminación del agua de su aldea. Desde entonces, Alessandro se ha dedicado a registrar los efectos de la polución sobre los cultivos, el ganado y los pobladores de estos enclaves. Su enfoque sobre cuestiones sociales y ambientales que afectan a las comunidades es un eje constante de su obra.

Sus fotografías han sido publicadas en medios internacionales de gran alcance como The New York Times, National Geographic, The Washington Post, The Wall Street Journal, The Guardian, Al Jazeera, 6 Mois, GEO, Stern, Libération, entre otros.

Además, su trabajo ha sido expuesto en Italia, Francia, España, Estados Unidos, Rusia y Perú, y ha recibido importantes reconocimientos internacionales, como el Eugene Smith Grant, POYi, Leica Oskar Barnack Award, Alexia Grant, Premio Luis Valtueña, Stenin Contest, entre otros.

En 2019, tras estudiar en el ICP de Nueva York, decidió mudarse de Italia a Perú para profundizar su proyecto de largo aliento y vivir cotidianamente la realidad de los pueblos originarios radicados en torno a la actividad minera. Ese mismo año comenzó a colaborar para la agencia Reuters, ampliando su cobertura del país andino. En 2021 recibió el fondo de emergencia para periodistas por la Covid-19 otorgado por la National Geographic Society y el Pulitzer Center on Crisis Reporting. En 2022 fue nombrado “National Geographic Explorer” y colaborador de la revista en Instagram, además de realizar su primera portada para la edición estadounidense.

En enero de 2023 publicó su primer fanzine, que reúne su trabajo con comunidades quechuas a lo largo de seis años. Ese mismo año, gracias a diversas becas, viajó a las zonas mineras de Ecuador y Bolivia para entregar la publicación a los líderes indígenas de ambos países, utilizando el caso peruano como ejemplo de los efectos negativos de la explotación minera.

Palabras del artista



Alessandro Cinque
Serie: Perú, un Estado Tóxico (2017-23)

"Documento la precaria coexistencia de la población indígena quechua de los Andes con las empresas multinacionales mineras que explotan su territorio. Pagan el precio de la extracción de metales preciosos: problemas de salud, tierras de cultivo devastadas, y alteración de su relación con su entorno natural y su antigua identidad.

Mi trabajo es una crónica de la difícil coexistencia entre la población indígena quechua, su tierra y la industria minera. Las comunidades que habitan a lo largo del corredor minero de Perú han soportado siglos de discriminación, contaminación y estancamiento económico, a pesar de la riqueza mineral que las rodea. El país es una importante fuente global de cobre, plata y oro. Pero,

bajo un sol abrasador, la opulencia de los metales coexiste con una pobreza abyecta.

Hoy en día, los Andes albergan las comunidades indígenas más pobres del país, cuya riqueza fue saqueada en su día por los gobernantes españoles y ahora es explotada por multinacionales. Los recursos hídricos se desviaron para la minería o resultaron contaminados por ella. Muchos indígenas peruanos tienen metales pesados en la sangre, lo que les causa anemia, enfermedades respiratorias y cardiovasculares, cáncer y malformaciones congénitas. La minería también ha destruido campos y matado ganado, el motor de la economía local. Los quechuas tienen una conexión especial con la tierra y se dedican a la agricultura con esmero y respeto. La minería corporativa a gran escala no solo ha devastado la tierra con metales tóxicos, también ha reconfigurado la relación entre las personas y su territorio, provocando la pérdida gradual del folclore y la identidad andinos.

El pueblo quechua mantiene una relación espiritual con la tierra y se dedica a la agricultura con esmero, como lo demuestran sus danzas rituales en honor a la Pachamama —la Madre Tierra—, a quien ruegan por la lluvia y una buena cosecha. La presencia de las empresas mineras no solo devastó el territorio con metales tóxicos, sino que desequilibró la relación de los pueblos andinos con la Pachamama. Recientemente amplíé mi proyecto a Ecuador y Bolivia, y en Perú comencé a publicar un fanzine que distribuyo entre las comunidades que visito. Cuando las empresas comienzan a explorar nuevos territorios, los pueblos indígenas y sus líderes muchas veces no saben a qué se enfrentan. Este fanzine busca contribuir a reconstruir un sentido colectivo de pertenencia entre quienes sufren las consecuencias de la minería. Lo hace promoviendo la conciencia y el

diálogo sobre la minería sostenible, e informando a campesinos indígenas sobre otras comunidades rurales que conviven con empresas mineras”.

Cita bibliográfica

The Leica Oskar Barnack Award

[...] Alessandro Cinque viajó en varias ocasiones al sur de Perú, en apoyo a las poblaciones indígenas locales que enfrentan las consecuencias sociales y ecológicas de la minería. Cada vez que regresaba de uno de estos viajes, traía consigo imágenes intensamente emotivas y, en ocasiones, desgarradoras. El monumental proyecto resultante, *Perú, un Estado tóxico*, ofrece una prueba fotográfica ejemplar de que el neocolonialismo y el neoliberalismo siguen siendo problemas graves.

A lo largo de su carrera, Cinque siempre se ha ocupado de temas que ponen el foco en el medioambiente, las personas y la sociedad; además, siente un compromiso personal con las problemáticas que aborda.

Es precisamente esta cercanía con sus motivos lo que transmite su entrega. Cinque quiere dar voz a las minorías, visibilizar sus condiciones de vida e impulsar el debate.

En *Perú, un Estado tóxico*, la imaginería contundente de Cinque da forma tangible a las complejas conexiones entre economía, medioambiente y convivencia social. Cercanas a las personas, directas y empáticas, sus fotografías revelan duras realidades y nos invitan a reflexionar sobre estos problemas. “El proyecto debe entenderse como un viaje en el espacio y el tiempo. Espero que este trabajo pueda ser útil para las personas que estoy fotografiando”, explica Cinque al definir el propósito de su obra.

El fotógrafo está convencido de que en Sudamérica se está gestando una pequeña revolución fotográfica, y que la región está desarrollando un lenguaje visual propio. Esta percepción es certera, y resulta evidente que el proyecto de Cinque constituye un aporte fundamental a esa revolución[...]

Alessandro Cinque. Serie: Perú, un Estado Tóxico (2017-23)
Vista aérea de Cerro de Pasco en los Andes, una de las ciudades más altas y contaminadas del mundo, donde la gente vive alrededor de una mina a cielo abierto de más de un kilómetro de largo. El plomo ha contaminado el suelo, los ríos, los animales y la sangre de los residentes, 2020.
Cortesía del artista



Textos

Los siguientes fragmentos seleccionados pertenecen a diversos textos y publicaciones en torno a la fotografía documental

El espejo y la mina. La fotografía en el abismo del trabajo

por Jacob Emery
(Fragmentos)

La *República* de Platón, esa fuente originaria de la metafísica y el pensamiento utópico, concluye con un célebre ataque al arte mimético que opone los objetos útiles producidos mediante el trabajo a los espejismos inútiles creados sin esfuerzo. Sócrates, personaje principal del diálogo y aparente portavoz del autor, contrasta a los artesanos como zapateros y carpinteros, que se especializan en crear un tipo específico de cosa, con un hombre que hace sin esfuerzo “no solo recipientes de toda clase, sino plantas y animales, a sí mismo y a todas las demás cosas —la tierra y el cielo, y las cosas que están en el cielo y bajo la tierra; también hace a los dioses.” Este creador prodigioso resulta ser, en un realineamiento cómico, cualquiera en absoluto, pues basta con

girar un espejo una y otra vez—pronto habrías hecho el sol y los cielos, y la tierra y a ti mismo, y a los demás animales y plantas, y todas las demás cosas de las que hablábamos hace un momento, en el espejo.

Aunque son “solo apariencias”, estas creaciones no son inocuas para Sócrates, ya que apelan y alimentan a esa parte inferior de la mente “sobre la cual se impone el arte de los trucos y de engañar con luces y sombras y otros ingeniosos recursos, teniendo sobre nosotros un efecto semejante a la magia”, y eluden y privan a la parte de la mente que descubre la verdad mediante la lógica y la dialéctica.



Hoda Afshar. Serie: El viento habla (2015-20)

El esquema platónico valoriza el trabajo útil y su relación consciente con la realidad, por encima de los fantasmas del arte cuyo epítome es el espejo. Esta misma verdad evidente ha sustentado aspiraciones y atrocidades a lo largo del espectro político. Muchos textos de izquierda, al proyectar un futuro utópico más allá del capitalismo, invocan la acumulación de trabajo destinada a transformar a la humanidad en un creador

omniproductivo facultado para conocer y hacer el mundo. Escritos soviéticos tempranos postulan al artista del futuro no como fabricante de imágenes, sino como un “creador de vida” y describen con asombrosa especificidad un mundo transformado por la intención humana. La *Literatura y revolución* de León Trotsky (1924), por ejemplo, culmina en una visión extática de la “expansión gigantesca del alcance y la calidad artística de la industria” que hará del mundo entero “arcilla sumisa para modelar las formas más perfectas de la vida.” El propio cuerpo del hombre-dios del futuro, a la vez alfarero y arcilla, “desarrollará todos los elementos vitales del arte contemporáneo hasta el punto más alto. El hombre se volverá inconmensurablemente más fuerte, sabio y sutil; su cuerpo será más armonioso, sus movimientos más rítmicos, su voz más musical.” Este hombre colectivo del futuro es creador de todas las cosas, del hombre y de su propia divinidad, y ha alcanzado ese estatus honestamente, a través del trabajo.

La fe que estos autores tenían en un mundo abarcado y transformado por la intención racional humana sigue resultando estimulante aún hoy, cuando la saturación tecnológica de la vida no ha traído de manera inequívoca la liberación mediante el conocimiento y la agencia; también ha facilitado la vigilancia digital, la difusión de desinformación, el agotamiento ecológico y la colonización de la vida privada, entre otros desarrollos. Para los fines actuales, sin embargo, quiero enfatizar únicamente que el trabajo acumulado de los seres humanos ha dado lugar a algo que se asemeja tanto al experimento mental de Platón como a la utopía de Trotsky, en la medida en que el hombre con un espejo parece prefigurar primero la difusión de cámaras de cine cada vez más baratas y fáciles de usar, y luego de computadoras de mano con cámaras digitales.

La ubicuidad de la cámara en el espectro de regiones y clases sociales ha democratizado la producción de imágenes e insertado esta práctica en el sistema global del capital. Para contextualizar la escala de la producción de imágenes en referencia a otra tecnología de expresión y producción igualmente ubicua, la escritura, resulta sorprendente constatar que en Estados Unidos las tasas de tenencia de teléfonos móviles han superado recientemente las de alfabetización. En otras palabras, nos hemos convertido cada vez más en una especie de magos socráticos, capaces de producir a voluntad imágenes de “recipientes de cualquier tipo... animales, de sí mismo y de todas las demás cosas.” Incluso si los analistas priorizan las funciones instrumentales del teléfono inteligente para facilitar el comercio y la política, nuestra condición como usuarios de estos dispositivos es, en un sentido más cotidiano, la de producir e interactuar con esa clase inquietante de objetos que es la fotografía: un “espejo con memoria”, en la lapidaria frase de Oliver Wendell Holmes. La fotografía ha hecho imposible descartar el rastro de luz sobre una superficie receptiva como “mera apariencia”, como hace Platón, puesto que dota a estas imágenes sin esfuerzo de duración y objetualidad.

(...) La cámara, que nos permite tan fácilmente “tomar una foto” de lo que nos atrae —el giro posesivo de la expresión habla de un mundo inalienado que ya nos pertenece—, es una leve realización de esa idea de que el trabajo condensado en nuestras máquinas nos hará seres creativos que se sienten en casa en el mundo. Objeto de deseo producido sin esfuerzo, cada fotografía puede leerse como parodia o promesa de la gran esperanza que ha animado a la política revolucionaria al menos desde Friedrich Schiller: una visión utópica de ocio universal y desarrollo estético, enmarcada contra el trabajo no libre que fue su condición de posibilidad.



El documentalismo fotográfico

por A. Bécquer Casaballe

El concepto de fotografía documental es muy amplio y admite también variadas interpretaciones. De hecho, toda fotografía es documental, incluso aquellas que son manipuladas y las creaciones artísticas, puesto que siempre están refiriendo a algo o a alguien, aunque este alguien sea exclusivamente el propio autor.

En un sentido más estricto, se considera fotografía documental, como uno de los tantos géneros de la fotografía, aquella que se constituye en una evidencia respecto a la realidad.

Ese contenido de evidencia fue el primero que vieron los creadores de la fotografía y también sus comentaristas. François Arago, al hacer la presentación del invento de Daguerre, en agosto de 1839, explicó precisamente que con esa técnica se podrían reproducir, por ejemplo, los jeroglíficos y los monumentos del antiguo Egipto, para luego ser estudiados. El sentido documental de la fotografía fue así claramente expresado.

Una segunda posibilidad del concepto de fotografía documental se refiere a lo que llamamos fotografía social, documental social y también testimonial. Este género se refiere, como el nombre ya lo explicita, a la documentación de las condiciones y del medio en el que se desenvuelve el hombre, tanto en forma individual como social y, en ese sentido, su nivel de complejidad es profundo. Obviamente, el fotoperiodismo se nutre de la fotografía documental y forma parte de esta, siendo su consecuencia natural pero, a diferencia del documentalismo social, se interesa de aquellas situaciones, hechos o personajes que constituyen o son noticia, materia fundamental de la prensa gráfica en general. No por sutil, la diferencia entre fotoperiodismo y documentalismo social debe soslayarse, teniendo presente que muchas veces el documentalismo social

se convierte en fotoperiodismo y viceversa, cuando por diversas causas la prensa decide que sea noticia. Por ejemplo, las condiciones de vida de las personas que han debido abandonar sus casas por causa de las inundaciones han nutrido al periodismo, pero desde el momento que el tema dejó de ser noticia, desapareció de los diarios. El documentalismo social interesa a la prensa cuando se asocia a un hecho relevante, circunstancial y de gran impacto en la sociedad. Las villas miseria, las condiciones de vida en esos espacios de la marginalidad, pasan a ser noticia cuando sus habitantes organizan protestas o intentan ocupar nuevos terrenos o son empujados fuera de los mismos. Al margen de esas situaciones, aunque aquella realidad persiste, el fotoperiodismo deja de interesarse.

Para el documentalismo social, en cambio, aunque comparta las técnicas de realización con el fotoperiodismo, se interesa siempre por los espacios y condiciones de la sociedad. No está atado a lo circunstancial, constituye una reflexión, un intento de comprender y, naturalmente, de mostrar al hombre y sus circunstancias. Dicho en términos más directos: no depende ni se interesa en la noticia como finalidad primaria.

Otro aspecto fundamental del documentalismo social, quizá una de sus condiciones ineludibles, es la no manipulación de las situaciones. Esto muchas veces no es bien comprendido, pero vale la pena argumentar por qué las puestas en escena constituyen antes que nada una falsificación y solo expresan eventualmente la incapacidad del fotógrafo para alcanzar sus objetivos, aunque el resultado sea estéticamente agradable y el mensaje convincente. Si un sociólogo, por ejemplo, para sustentar su tesis, inventa testimonios, para cualquiera resulta evidente que ha mentado, aunque esos testimonios verbales expresen o refieran a

situaciones reales. El texto entre "comillas" en un escrito significa que es literal de quien lo ha expresado. En la fotografía documental, la imagen en sí es un encomillado de la realidad y, por lo tanto, no debería ser el producto de cómo cree el fotógrafo que las cosas tienen que suceder o ser. Sin embargo, la fotografía posada, es decir aquella donde los personajes afrontan con plena consciencia a la cámara, no constituye ni debe asimilarse a lo que es la puesta en escena. El posar, en todo caso, podríamos compararlo a la pregunta y a la respuesta, es una suerte de interrogatorio de una situación. Muchas fotografías de documentalismo social son posadas, el sujeto advierte y consiente a la cámara, pero eso no es una actuación sino, simplemente, un mostrarse en forma estática.

Uno de los objetivos del documentalismo social es generar precisamente conciencia social, que no es otra cosa que solidaridad. Esa conciencia social puede tener un carácter de denuncia, con la intención de producir un cambio, una transformación. Ese ha sido el principal objetivo de la mayoría de los fotógrafos testimoniales a través de la historia. Pero puede tener también como finalidad el conocimiento en sí mismo y la comprensión de la humanidad.

Desde el punto de vista estético, el documentalismo ofrece un amplio campo de realización a fotógrafos creativos, puesto que la aproximación a cualquier tema transita por la visión y la forma personal de interpretar aquella realidad.

He usado a propósito el término estético en lugar de artístico, puesto que entiendo que el documentalismo social no es arte. Y, además, no pretende ser arte, en su sentido tradicional o moderno. No obstante, por cierto, que existen artistas sociales. Hay un arte social, que puede tener puntos en común con el

documentalismo social y que a veces, en forma saludable, se confunden. Pero no es ahora el tema que pretendo desarrollar, aunque por supuesto queda abierta la puerta para otras reflexiones.

Mi interés en este tema, desde el momento que como fotógrafo me identifico con la fotografía social, es plantear, quizá en forma tan imperfecta como humana, que el documentalismo social es tan legítimo como cualquier otro género y que, por lo tanto, no se encuentra en una escala por debajo del arte ni necesita ser calificado como arte para lograr la aceptación y el lugar que le corresponde entre las actividades humanas. Esto significa que no padece, en mi opinión, de tales complejos, en el sentido de que algo para ser válido debería tener carácter artístico como si tal presunción lo colocara en el vértice de la pirámide humana.



Federico Rios Escobar. *Hamlet desolado*, 2022

De la fotografía como representación de la realidad a documento presentado: el análisis documental del contenido

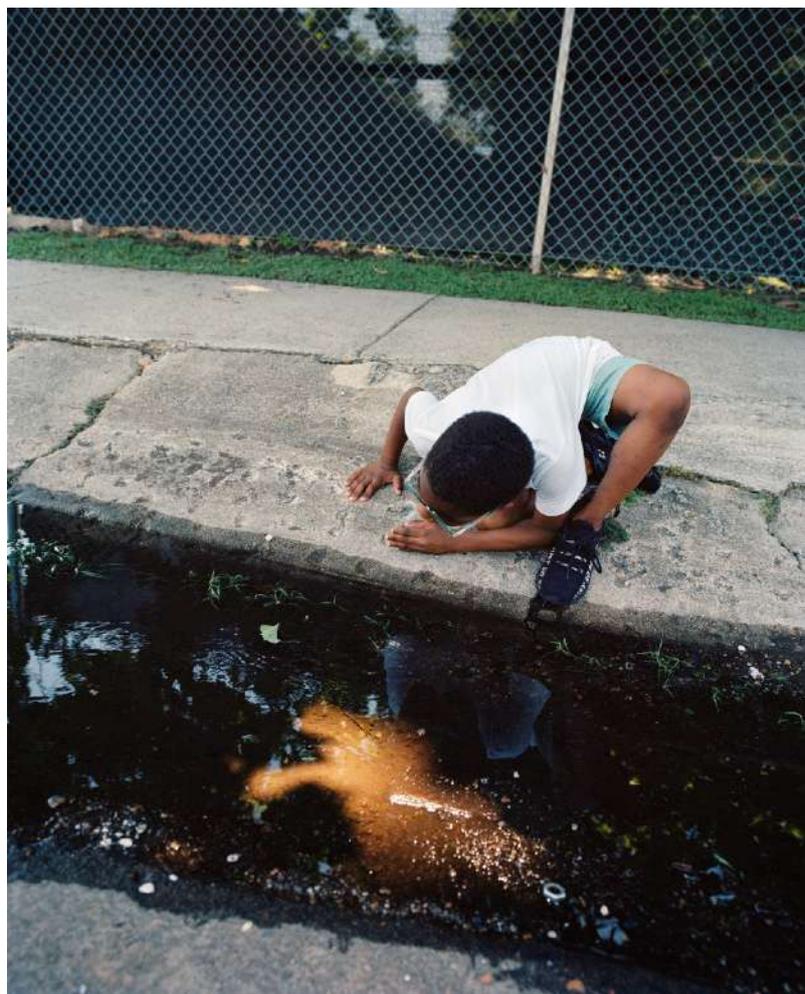
por Naydelín Sánchez Ortega
(Fragmentos)

La fotografía como representación

El hombre siempre ha sentido la necesidad de representar la realidad que le rodea. Esta representación ha variado en correspondencia con la comprensión que se ha tenido de la realidad y de los medios, formatos y tecnologías alcanzados en cada época y sociedad. Desde los pictogramas, conocidos como la primera forma de representar la información, hasta las actuales herramientas surgidas gracias a las posibilidades que brinda Internet, han sucedido una serie de medios que han contribuido a ampliar el cuantioso espectro de la información y su representación.

Las representaciones son un proceso intelectual, cognitivo y cultural que está condicionado históricamente. Las representaciones apuntan hacia las significaciones, las interpretaciones que tiene el sujeto de esa realidad, las cuales va a exteriorizar por medio de diferentes formas, estas van estar condicionadas tanto por el contexto como por características personalógicas de los individuos, quienes revelan sus intenciones de resaltar, subrayar una parte de la realidad, la que lo ha impresionado.

Las imágenes se han identificado como la forma primaria para la representación de la información, desarrollándose más tarde el lenguaje, la comunicación verbal. "(...) desde sus orígenes, el sustrato más profundo de la relación entre los seres humanos se apoya sobre la potencia comunicativa de las imágenes visuales – forma primaria de comunicación interpersonal evidenciada en los gestos,



Vasantha Yoganathan. Serie: La calle de los misterios (2022)
S/t , 2022

las posturas, la indumentaria, etc.—; mientras que la comunicación lingüística se desarrolló más tarde, como medio para soslayar la ambigüedad de los mensajes no verbales, añadiendo las capacidades del procesamiento lógico y conceptual y modulando su decodificación” (Agustín, 2004, p. 2).

No obstante, la sociedad se ha fundado sobre el documento escrito y el discurso lingüístico. La preponderancia del documento escrito ha estado evidenciada en todo el proceso evolutivo, considerándose más científico y derogando a un segundo plano las imágenes, por lo que su reconocimiento como documentos, fuentes de información u objeto de investigación en cualquier disciplina, quedó soslayada. Nuestra cultura, basada en el lenguaje se ha ido

desplazando hacia lo icónico. El documento ya no es solo texto escrito, sino también imágenes y sonido (Pinto, García y Agustín, 2002).

La fotografía emerge en el siglo XIX como nueva forma de representación, trascendiendo todas las esferas de la vida humana y la comunicación visual. Por su capacidad para la reproducción exacta, fue concebida como una herramienta de observación y un medio de documentación preciso y fidedigno (Schwartz, 2000). “Desde su primera aparición, (...) se asumieron como representaciones verdaderas, hechos fiables, pruebas auténticas de alguna realidad externa” (Ob. Cit., p. 183).

La fotografía no es “la realidad”, sino sólo uno de los muchos modos de representarla. “La realidad exterior es más compleja, proteiforme y móvil de lo que la fotografía normal nos puede transmitir” (Citado por: Lara, 2005, p. 18). Indudablemente, la fotografía es mucho más que una simple representación. En ella se conjugan una serie de enfoques matizados por todos los saberes y sentidos que intervienen en su creación, obtención, análisis, visualización, deleite y utilización. Su espectro es amplísimo, así como su aplicación en todos los campos.

En correspondencia con el desarrollo intelectual alcanzado por el hombre, con los paradigmas predominantes y con las tendencias en la sociedad postmoderna, la fotografía, sin afiliaciones a ninguna de sus clasificaciones y en aras de establecer un acercamiento a la visión integradora de lo que puede significar, constituye un medio a través del cual el hombre representa la realidad (del entorno y/o la interior), brindando información. La representación (del fotógrafo, del analista y del espectador) está permeada por la subjetividad, los códigos personales, el nivel cultural, por habilidades y por el contexto, que definirán qué parte de la

realidad representar y la forma de enfocarla (el motivo de interés, las significaciones y las sensaciones).

El documento fotográfico

El surgimiento de las Ciencias Sociales estuvo condicionado por los postulados del paradigma positivista. Sus concepciones han continuado arraigadas a esta visión, por ser esta la perspectiva científica dominante durante mucho tiempo. Bajo este enfoque surgen las Ciencias de la Información, constituidas en los modelos de las ciencias exactas con una visión cuantitativa, centrándose en investigaciones concretas de la información, en las que se obviaba el componente humano y el contexto social en que se produce esa información.

En tal sentido, la definición de documento aludía al soporte físico. No fue hasta 1934, con el Tratado de Documentación de Paul Otlet que se proclaman los principios de la Documentación, así como las nociones acerca del documento, ampliándose la concepción que se tenía sobre el particular.

Según Terrada (1980), la Documentación como disciplina académica surge, en respuesta al gran desarrollo de las nuevas necesidades de la ciencia en el siglo XX: el crecimiento incesante de los documentos, la pluriformidad de estos, los avances y consumos científicos. (Citado por: Garrido, 2002). El nacimiento en el siglo XX de nuevos medios técnicos de información, dentro de los que se encuentra la fotografía, provocaron la aparición de este campo del conocimiento que tiene como objeto de estudio el documento y las operaciones a que este es sometido. Es a propósito de esto que se comienza a concebir el documento como la información que se recoge en cualquier soporte, centrando la atención en el mensaje, sin importar el medio que se utilice para este fin.

Al igual que las demás fuentes documentales, la fotografía, se compone por mensaje, formato y soporte, se distingue por contener información, por transmitir conocimiento y por su intención comunicativa. La importancia adquirida por este medio como documento revelador de los elementos socioculturales de cada época o sociedad, como testimonio, prueba y evidencia de los aspectos de cada cultura, las costumbres, las tradiciones, la religión, la moda, los personajes principales, la vida cotidiana, ha trascendido los marcos del impacto del documento textual.

“Esta versatilidad de las fotografías, desde una perspectiva histórica y etnográfica, las convierten en unos documentos visuales sincréticos por la capacidad de integrar diferentes aportes informativos, (...) en esencia, cualquier fotografía es depositaria de un valor documental al ser un canal visual de transmisión de información y un sugeridor de conocimientos” (Lara, 2005, p. 11).



El interior doméstico y el yo en la fotografía contemporánea

por Jane Simon
(Fragmentos)

Mucho se ha escrito también sobre la compleja y a veces antagónica relación entre el arte y lo doméstico. La colección editada por Christopher Reed *Not at Home: the suppression of domesticity in modern art and architecture*, publicada en 1996, describe cómo los críticos y artistas modernos que escribían sobre prácticas de vanguardia posicionaban repetidamente la domesticidad como “la antítesis del arte.” Según Susan Fraiman, este desdén se debe al menos en parte a la codificación de los espacios, hábitos y rutinas domésticas como femeninos y asociados a las mujeres. Sin embargo, particularmente en los últimos diez años, ha habido una creciente atención a la importancia del hogar dentro de las

prácticas artísticas visuales. Las ideas sobre domesticidad y vida hogareña se han convertido en un foco clave en el arte visual y, en términos más amplios, la tensión entre la vida cotidiana y el arte también se ha vuelto un eje central. En este marco, enfoques críticos sobre la artesanía doméstica y el uso de técnicas artesanales (típicamente asociadas con la vida del hogar), como el punto de cruz y el tejido, han sido empleados con fines políticos. También se ha desarrollado un trabajo importante que revisita las prácticas artísticas feministas de las décadas de 1970 y 1980, con una atención renovada al arte que aborda los espacios interiores, las cuestiones del trabajo doméstico y la vida en el hogar. En este libro, amplío estas conexiones entre vida doméstica y arte. Propongo que lo doméstico, como espacio tanto de confort como de conflicto, invariablemente atravesado por las tensiones de la vida cotidiana, es significativo para las prácticas de autorrepresentación.



Sián Davey.
Serie: El jardín (2021-23). *Familia*, 2021

Las representaciones fotográficas de lo doméstico ayudan a constituir al yo. Las fotografías de interiores domésticos no solo reflejan la realidad, sino que producen activamente nuevas concepciones de la interioridad doméstica. De manera similar, los cuerpos y los sujetos no solo se median a través de la tecnología fotográfica, sino que la propia tecnología fotográfica nos produce como sujetos. Mis argumentos sobre el interior doméstico y el yo en el arte fotográfico ponen énfasis en las imágenes como productivas, como constitutivas —no solo reflejo— de ideas sobre el yo y lo doméstico.

Si bien defiendo la importancia de los espacios domésticos en la autorrepresentación fotográfica, no considero que el interior doméstico esté inherentemente vinculado a la identidad individual. El interior doméstico está conectado con la interioridad subjetiva, pero esta relación no es lineal; no veo al interior como un simple reflejo de la interioridad psicológica. En otras palabras, lo doméstico no representa necesariamente una relación simbiótica entre el hogar y el yo. Aunque el sujeto humano deja una “sutil huella” en el interior en el que vive, ese interior es más que un reflejo directo de esa vida humana: “sigue también un ciclo vital propio que puede discutirse independientemente de su/s habitante/s.” En otras palabras, el significado del interior doméstico, aunque es rico en lo que puede revelar sobre sus ocupantes, también tiene una significación más allá del sujeto humano individual: juega además un papel clave en la historia vital de los objetos.

Amplíe los debates sobre domesticidad y nociones del yo poniéndolos en diálogo con debates sobre fotografía y ejemplos de arte fotográfico contemporáneo. Aunque la fotografía de familia ha recibido creciente atención, el papel del espacio doméstico en la fotografía en general suele considerarse menos crucial que el

de los espacios públicos. Si bien ha habido muchas investigaciones académicas sobre fotografía doméstica, estas discusiones, aunque valiosas, tienden a centrarse en la fotografía familiar y en las instantáneas vernáculas, más que en el ámbito de la práctica artística, que es el que me concierne aquí. Muestro, a través de una serie de análisis detallados de la fotografía artística contemporánea, que las contradicciones, ambigüedades e intensidades de lo doméstico tienen mucho que aportar a la comprensión de la narrativa vital, la autorrepresentación y la vida cotidiana.



Gera Artemova. Serie: Diario de guerra (2022). *Mi hijo Mykhail está jugando, pueblo de Vyhraiv, Óblast de Cherkasy, 2022*

Proximidad crítica

Un argumento central de este libro es que las fotografías que se relacionan con lo doméstico generan ideas sobre los espacios y los sujetos domésticos, sobre el papel de la fotografía al reformular la atención hacia esos espacios y sujetos, y

sobre la relacionalidad entre el yo, los objetos, lo doméstico y la fotografía. El enfoque metodológico que sostiene mi escritura sobre las fotografías parte de la premisa de que, como he escrito en otro lugar, “las palabras pueden responder a lo visual de manera más productiva cuando los textos visuales se consideran, en sus propios términos, como sitios de conocimiento.” Mi lectura de interiores domésticos en fotografías se nutre de escritos sobre fotografía, estudios de la vida cotidiana y de la crítica feminista en historia del arte. Pero las ideas que han dado forma a mi enfoque en estas páginas pueden rastrearse hasta disparadores en fotografías específicas o secuencias de fotografías. Mi escritura sobre fotografía parte de la premisa de que el arte fotográfico cultiva ideas: es una práctica crítica. Los fotógrafos y artistas que considero en este libro han trabajado para cuestionar cómo miramos, qué miramos y nuestros hábitos de visión. Las obras de arte cumplen, como explica Ben Highmore en su discusión sobre estética de lo cotidiano, la función de “alertarnos hacia distintos tipos de atención.” Las obras fotográficas no necesitan ser explicadas, sino tomadas en serio como objetos de conocimiento que generan pensamiento y nos incitan a prestar atención y mirar de nuevo.

En este libro, practico un modo de escritura crítica sobre lo visual que responde a los textos en sus propios términos y que atiende a los “grados variables de cercanía entre la crítica y su objeto.” Describo esta práctica como proximidad crítica, retomando la definición de Meaghan Morris sobre su propio proyecto crítico: “adoptar una proximidad crítica a nuestros objetos de estudio en lugar de buscar distancia respecto de ellos.” Mi interés específico al escribir por primera vez sobre proximidad crítica se centraba en el arte y la crítica de arte. Al escribir sobre cómo escribir y responder a las imágenes, sostuve que “adoptar una



Vanessa Winship. Serie: Tiernas naderías: Niñas escolares de las tierras fronterizas de Anatolia Oriental (2007). *Tunceli - Anatolia Oriental*, 2007

proximidad crítica a los objetos visuales de estudio requiere atención a la relación entre palabras e imágenes”, insistiendo en que esta relación no tiene por qué consistir en que las palabras “ahoguen, encubran o interpreten la ‘mudez’ de lo visual.” Esto resuena con la exploración de W.J.T. Mitchell sobre lo que quieren las imágenes, donde responde a su propia pregunta con lo siguiente:

“[l]as imágenes quieren igualdad de derechos con el lenguaje, no ser transformadas en lenguaje. No quieren ser reducidas a una ‘historia de imágenes’ ni elevadas a una ‘historia del arte’, sino ser vistas como individuos complejos que ocupan múltiples posiciones y identidades.”

Al revisar mi primer escrito sobre proximidad crítica, recuerdo que este enfoque sigue siendo implícito en cómo me relaciono con la fotografía y cómo escribo sobre ella. Sigo comprometida con un modelo de proximidad crítica que entiende la descripción como productiva, donde describir una escena o una vista es más que una transcripción de lo visual: puede hacer visible algo y ser generativo. Un ensayo de Chris Kraus sobre la fotógrafa Moyra Davey —cuyas obras discuto en los capítulos 3 y 5— se titula *Description Over Plot*. Kraus nunca explica directamente su título, pero es implícito en su lectura de las fotografías y escritos de Davey que “el significado ocurre por acumulación”, y que su modo de trabajar resalta el valor de la descripción. De manera similar, aunque en el terreno de la teoría cultural, el libro *Ordinary Lives: Studies in the Everyday* de Ben Highmore prefiere, en sus palabras, “la descripción por sobre la evaluación.” Esta preferencia está vinculada tanto a la literatura como a la teoría, y lo que Highmore aprecia en ambas: “la capacidad de evocar una experiencia a través de la descripción (a veces desmesurada).” Me identifico tanto con la priorización de Davey de la descripción por sobre la trama como con la inclinación de Highmore por la descripción sobre la evaluación, y esto impregna mi propio modo de escribir sobre y con imágenes en este libro: aquí la descripción es tanto estilo como método. La descripción es una forma de prestar atención particular y minuciosa, sin imponer un marco teórico externo a las imágenes antes de notar la amplitud de gestos, sugerencias e ideas que ya están presentes.



Gauri Gill. Serie: Notas desde el desierto (1999-en curso). Viviendas nuevas tras la inundación, Lunkaransar, 1999 - en curso. Cortesía del artista y James Cohan, Nueva York

Créditos

Prix Pictet *Human*

6 de septiembre - noviembre 2025

Organización

Prix Pictet - Fundación Proa

Producción

Candlestar

Auspicio

Tenaris - Ternium - Prix Pictet Ltd

Asesor académico

Francisco Medail

Coordinación general

Cecilia Jaime

Diseño

Guillermo Goldschmidt

Conservación

Soledad Oliva

Montaje

Pablo Zaefferer

Iluminación

Jorge Pastorino

Prensa

Ana Clara Giannini — Alba Rodríguez
Arranz — Leandro Vento

Educación - Programas públicos

Noemi Aira — Sonia Gugolj —
Rosario García Martínez - Chiara Alliata

Educadoras

Melina Herrero — Miranda Jacoby —
Nur Nazur

Montajistas

Javier Ferrante — Santiago Belcic —
Tobías Mao — Nicolas Valverde

PROA

Fundación Proa
Av. Pedro de Mendoza 1929
[C1169AAD] Buenos Aires, Argentina
Miércoles a domingos - 12 a 19h

