

Especies de espacios
Extensiones y metáforas
de la fotografía contemporánea
en Perú

Menene Gras Balaguer

En el texto de presentación de la exposición "Tres décadas de fotografía en Perú" (1930-1990), Jorge Villacorta y Natalia Majfuz concluían, a raíz de su investigación en calidad de comisarios del citado proyecto, que no resultaba obvia la identidad ni la nacionalidad de las obras presentadas, y que la diversificación dificultaba una aproximación genérica, capaz de abarcar los recursos de la misma. Decían textualmente que "no queda una imagen cotidiana de lo peruano, ni una representación homogénea del país. Tampoco puede hablarse de una historia unitaria. La riqueza de la tradición fotográfica peruana radica precisamente en esta diversidad que la desborda y que hace imposible pensarla desde un solo lugar". El esfuerzo mereció la pena porque permitió nombrar la existencia de la fotografía en Perú y la de una tradición que apoyaba las nuevas incorporaciones, por cierto bien representadas en los veintisiete artistas participantes. Pude visitar esta exposición durante la inauguración de la I Bienal Iberoamericana de Lima (1997) en el Museo de Arte de la ciudad, donde estaba en calidad de comisaria para España. En el marco de la propia Bienal, la fotografía también desempeñó un papel de primer orden, sobre todo en la fotografía de paisaje, que fue la principal causa de asombro para la mayoría de los que desconocíamos las extensiones de la fotografía en Perú. Entre los restantes trabajos realizados con otros soportes, la fotografía destacó particularmente por su minimalismo y

su expresividad. Era una fotografía renovada y experimental, fría y poética a la vez, en la que el ojo de la cámara se situaba siempre a una misma distancia, fabricando la lejanía. Lo más relevante de la misma se expone ahora en Madrid, junto con otras obras representativas del desarrollo de la nueva fotografía peruana.

El término "nuevo" siempre puede sugerir connotaciones ambiguas. Lo nuevo parece que ha de ser lo inmediato, pero en este caso adopta una dimensión diferente, más amplia tal vez. Lo nuevo se remonta hasta los paisajes de Billy Hare, de los ochenta, donde se percibe un cambio en el modo de percibir el acto fotográfico. El paisaje es secuestrado por el actor principal, el fotógrafo, que no se limita a ubicarse ante él, sino que lo inventa. Lo que hace Hare es apropiarse de la luz natural y darle la opacidad del silencio, elegir las opciones que aparecen lentamente a la vista, enmarcarlas y congelar el movimiento aparente, para dejar que la quietud inspire el acto de contemplación del espectador. El equilibrio y la serenidad de estos espacios naturales, que el fotógrafo convierte en hallazgos, derivan de su concepción particular de la fotografía. Hare no se prodiga; al contrario, es muy selectivo. Su contención sorprende, porque parece resistir a la tentación de fotografiarlo todo indiscriminadamente. La serie de fotografías que se exponen no se ha escogido pensando en la fecha de realización, sino en su significación; su

vigencia es completa, y lo es también su novedad, al igual que su aportación. Él no está interesado en seguir produciendo representaciones del paisaje, pese a que éste es su principal objeto, ni repetir indefinidamente la acción de fotografiarlo, porque no existe el mercado que lo haría posible. No obstante, Hare es un antecedente indiscutible de estas generaciones un poco más jóvenes que participan en la muestra, y el primero que interroga la nacionalidad del paisaje y la noción de territorio, mediante el simulacro del simulacro, sin que en apariencia ocurra nada, ni se produzca ninguna alteración sobre las superficies previamente vaciadas de lo accidental y gratuito.

La gran exposición retrospectiva de Billy Hare, que se hizo en el Museo de Arte de Lima en 1997, puso en evidencia el interés de la obra de este artista, al igual que suscitó una gran curiosidad por el estado general de la producción fotográfica en el país. De hecho, no existe ninguna obra aislada, es decir, que no pertenezca a un contexto específico y que simultáneamente no sea síntoma de otras posibilidades, que tal vez no se hayan descubierto aún. Esta exposición individual del artista demostró que la fotografía existía en Perú, y que desempeñaba un papel de primer orden en el marco de la actividad artística contemporánea. Eduard Ranney, en "La fotografía de Hare, hacia una realidad trascendente", texto testimonial concebido a modo de presentación del artista, incluido en el catálogo de esta exposición, aprecia en

el fotógrafo la búsqueda de una identidad personal, de la que deduce la prueba de que la propia identidad del Perú es una mezcla compleja de razas, culturas tradicionales y necesidades caracterizadas tanto por traumas políticos y existenciales como por la belleza del rico legado precolombino. En la obra de Hare, pone de relieve también la influencia ejercida sobre él por el fotógrafo norteamericano Minor White, primero, que visitó el Perú con una expedición en 1973, y respectivamente la de Aaron Siskind en 1977, seguida de la que realizó en 1979 y 1981, permitiéndole así mantener una relación más asidua y ampliar su formación, que completó en la Rhode Island de Nueva York. La obra seleccionada pertenece a la serie de los *Paisajes circulares*, realizada entre 1987 y 1988, y que se expuso por primera vez en 1991. De toda la producción realizada por el artista en los diez últimos años, estos paisajes se pueden considerar entre lo más significativo, no sólo por su capacidad de síntesis y el rigor de la imagen, sino también porque son expresión de la necesidad de materializar el acto fotográfico como proceso, y que esto fuera visible en el resultado. Ranney apunta en el texto citado que este trabajo tiene su origen tanto en la frustración producida por el lente angular que daba una mala definición en los bordes de la imagen, como por su curiosidad de ver el efecto que podía tener en la estructura de la imagen un lente más nítido, con una distancia focal más corta que lo normal. Los sitios prehispánicos y el paisaje del

desierto costeño en su incalculable variedad constituyen el tema de estos espacios reinventados, en blanco y negro, que impregnan la pupila de la cámara abriendo este hueco circular en la fotografía, cuyo impacto visual se hace sensible al instante.

Es imposible establecer un orden de prioridades en lo que sucede con posterioridad a esta muestra y a la mencionada en primer lugar, en las que el crítico Jorge Villacorta desempeña el papel de comisario y en cierto modo de historiador de la fotografía en su país. Todo conocimiento parece insuficiente, cuando se trata de abarcar en su totalidad manifestaciones que rehuyen cualquier clasificación y que no se hacen visibles dentro de un marco o conjunto de límites precisos. Esto se acusa más aún cuando el lugar no es propio y la mirada tiene conciencia de su desterritorialidad, y por lo tanto de sus limitaciones. Aunque este mismo defecto propicia una visión claramente diferenciada, susceptible de reparar en aspectos que tal vez para otros no eran relevantes. He tenido oportunidad de viajar a Perú en numerosas circunstancias, durante estos últimos tres años, tanto con ocasión de los seminarios y conferencias impartidos en Lima, como por la realización de otros proyectos. Con motivo de la celebración de "Lima, Plaza Mayor", hice una exposición de cuarenta artistas españoles, bajo el nombre genérico de *Procesos*, en el Palacio de Osambela, antes de la I Bienal Bialberoamericana. Durante las sucesivas

estancias realizadas en la ciudad, he podido apreciar la importancia de la fotografía y también el impacto causado por la exposición antológica de Billy Hare en Telefónica del Perú, cuya obra supuso un descubrimiento, por las propias condiciones de presentación de la misma, permitiendo juzgar la apertura del correspondiente medio no sólo a la fotografía de paisaje, como género, sino a la fotografía en términos generales.

Pese a la existencia de una tradición en el país, esta exposición supuso una revalorización de la obra de Hare y a la vez de una fotografía que renovaba sus contenidos específicos, poniendo de relieve el carácter deliberadamente experimental que la precedía. En este orden de cosas, el papel desempeñado por el soporte fotográfico en la I Bienal fue decisivo para favorecer la iniciativa de esta exposición, en la medida en que, como he mencionado con anterioridad, los trabajos fotográficos parecían insinuar una aportación diferente y más próxima a las nuevas tendencias del arte contemporáneo internacional que la pintura, e incluso que ciertas instalaciones. No fue una mera impresión personal porque hubo demasiadas coincidencias al respecto entre los comisarios de los países participantes para considerarlo un juicio improvisado o poco fundado. Si bien esto no es suficiente para organizar una exposición únicamente partiendo del impacto inicial causado por algunas de las imágenes más significativas, como los paisajes de Luz María Bedoya, identificados con los desiertos

costeños, a raíz de un recorrido, de ida y vuelta, desde Lima hasta el extremo norte del país; y, a la inversa, desde la misma ciudad, hasta el extremo sur.

El crítico norteamericano Douglas Crimp en *Del museo a la biblioteca* (1989) detecta que a partir del momento en que Rauschenberg y Warhol incorporan en sus respectivos lienzos imágenes fotográficas serigrafiadas empiezan a hacerse evidentes los síntomas de que la penetración de la fotografía en la práctica artística no deja a ésta invulnerable. Según este autor, la fotografía contamina la pureza de las categorías separadas de la modernidad, es decir las categorías de pintura y escultura que, a consecuencia de ello, se ven recíprocamente privadas de su autonomía ficticia, de su idealismo y por lo tanto de su poder. Esto sucede a causa de esta devolución del arte a la vida real, que la fotografía hace en gran parte posible frente al "atavismo del realismo tradicional", en palabras de aquel, "tras un siglo de enclaustramiento del arte dentro del discurso de la modernidad". De hecho, la importancia que la fotografía ha adquirido en Perú obedece a motivos de índole variada, y ésta no se ha dado sin la existencia de una tradición que actúa a su vez en apoyo de la investigación emprendida individualmente por aquellos que la asumen como una práctica artística con carácter fundamentalmente experimental y procesual. Este fenómeno se ha producido y continúa produciéndose todavía en la actualidad

con idéntica repercusión, aunque también a menudo con una sorprendente falta de reconocimiento.

En Perú, la invasión de la fotografía en las prácticas más comunes del arte también empieza a vislumbrarse, confirmándose el desplazamiento de fronteras entre géneros y modalidades, mientras se desvanece la autoridad de las categorías que parecían inamovibles. De ahí que sea posible apuntar que el arte contemporáneo en Perú recibe de la fotografía un fuerte impulso y de ahí también la incorporación de la misma y el lugar que ocupa en la actualidad, así como la facilidad con la que reemplaza otros soportes más habituales. Esta suposición es la que da fundamento a esta exposición, en la medida en que no quiere ser meramente una exposición fotográfica más. El desequilibrio entre las distintas formas de aparición del arte hace necesario buscar la causa, por cuanto es un síntoma a su vez de que algo está sucediendo o transformándose. La fotografía tal vez ha incidido y puede seguir incidiendo con fuerza en el desarrollo de las formas del arte actual, en la misma medida en que se aprecia su consolidación y el impulso que recibe de su voluntad de repensarse a sí misma. Ha contribuido a esta situación, sin duda, el hecho de haber estado menos aislada que otras categorías o géneros, por cuanto, entre otras cosas, el país ha sido objeto de interés para el ojo de fotógrafos como los mencionados Minor White y Aaron

Siskind, que no sólo influenciaron a Billy Hare sino también a otros fotógrafos peruanos como Miguel A. Coquis, que reside en Francia desde hace 20 años, cuyo trabajo fotográfico es indisoluble de su formación psicoanalítica. Y, reciprocamente, porque la obra de algunos de los más representativos ha sido mostrada ya en el exterior en más de una ocasión. Es el caso del propio Hare, de Juan Enrique Bedoya, de Roberto Huarcaya, de Anamaría McCarthy, de Javier Silva, de María Cecilia Piazza, de Milagros de la Torre, de Mariano Zuzunaga, entre otros, pese a que la mayoría sean desconocidos en España, con la excepción de estos dos últimos, de J.E. Bedoya, de Huarcaya, de Miguel Coquis y de Morgana Vargas Llosa, que individualmente han tenido oportunidad de mostrar su trabajo en diferentes sitios, aunque nunca juntos. En este sentido la Bienal de La Habana ha sido un acontecimiento propicio para la presentación y divulgación de algunos de los trabajos de estos artistas.

Los criterios en los que se apoya la selección de los participantes en la presente exposición se basan fundamentalmente en la aportación que la fotografía hace a la erosión de fronteras y límites entre los géneros y modalidades artísticas, como ya se ha mencionado, a su incisión en el mundo y a su capacidad para reintroducir el arte en la realidad, aunque paradójicamente su finalidad sea reinventarla. Pero, obviamente, existe además una justificación particular que

hace referencia a la obra de cada uno de los catorce artistas que se han integrado en esta exposición. El título *Especies de Espacios* robado a Georges Perec, alude, al igual que el subtítulo "Extensiones y Metáforas de la fotografía contemporánea en Perú" a la diversidad de espejos en los que se mira el ojo fotográfico, coincidiendo con la del propio origen de los trabajos que se han reunido, con el fin de mostrar lugares que se convierten en territorios mediante la apropiación singular de cada sujeto, que, en virtud del acto fotográfico, activa su capacidad de significación. Toda imagen es un espacio, aunque irreplicable en sí mismo, y de ahí también la ausencia de uniformidad, puesto que, si bien se ha tratado de dar una unidad a los trabajos escogidos, ésta sólo puede ser exterior y no afectar a la libertad de una mirada errante por naturaleza, que ha de reivindicar aquello que constituye propiamente su objeto. Se ha pretendido que estos espacios semánticos fueran mundos territorializados, mediante una intencionalidad, que no sólo hace visible la capacidad de absorción de aquello que sitúa ante sí, sino de reconstruir un lenguaje de signos sobre el silencio de este vacío paradigmático resultante de la acción de deshabitar o desocupar el o los lugares que son susceptibles de reinención por este ojo que descarta la mera representación.

Ninguno de los espacios fotográficos que integran la presente propuesta es igual a otro, a pesar de las coincidencias aparentes en su

procedencia o en las imágenes que evocan. Nada tienen que ver los desiertos de Hare con los de Luz M. Bedoya y los simulacros de paisaje, con o sin figura, de Juan Enrique Bedoya, que incorpora la escritura a sus pequeños *collages* fotográficos, fechando y por así decir documentando poéticamente sus respectivas imágenes. Ni la fotografía narrativa de Milagros de la Torre y la de Morgana Vargas Llosa, que comparte la fotografía periodística con la investigación del soporte fotográfico como se desprende de sus trabajos para el diario *El País* y su serie *Andina* o la del Hospital Psiquiátrico Víctor Larco Herrera, seleccionada para esta exposición. Roberto Huarcaya entró con anterioridad en este hospital, donde hizo un trabajo fotográfico durante nueve meses, entre 1993 y 1994, que tituló *La Nave del Olvido*, ya mostrada en Barcelona el pasado año. Lo que, sin embargo, no ha de ser visto como un obstáculo para mostrar el trabajo de la anterior, en la medida en que más bien es síntoma de una positiva relación entre ambos fotógrafos. Por otra parte, consideraba más interesante mostrar una serie más reciente de Huarcaya por el tipo de manipulación fotográfica, la imagen en color presentada con un tratamiento específico, y por distanciarse del documento.

Los cien mapas del Perú de Flavia Gandolfo, obtenidos fotográficamente de los respectivos dibujos contenidos en cuadernos escolares, constituyen un significativo síntoma de esta

territorialización del lugar, que no se deja clasificar, y que, no obstante, amplía así su significación paradójica. Javier Silva, por su parte, documenta sus paisajes con la figura, reduciendo su extrañeza mediante una mirada que se aproxima a su objeto con naturalidad y como si le perteneciera. Su larga trayectoria avala estas imágenes no exentas de cualidades que rozan el pintoresquismo y que actualizan mundos que rodean la urbe, pero a los que se accede difícilmente a causa de su lejanía cada vez mayor. Muy diferente es el exotismo de las imágenes de Michael Tweddle, basado en las superposiciones de elementos animales o vegetales sobre un desnudo de mujer, que no dejan de constituir un ejemplo de la diversidad a la que se ha hecho referencia. Por el contrario, María Cecilia Piazza inventa una ventana, la de su casa de Nueva York, que separa un interior sin luz, espejo de su propia oscuridad, de un paisaje urbano cuya perspectiva se prolonga indefinidamente. La serie que presenta es un trabajo inédito, realizado para esta exposición, que la distancia de su investigación acerca de la iconografía religiosa y el cuerpo, motivo de otro proyecto. En este mismo ámbito, Anamaría McCarthy se toma como sujeto y objeto de su obra, dirigiendo excepcionalmente la mirada sobre sí misma. Lo que secuestra el ojo de la cámara son figuras y cosas que cohabitan en una memoria que no renuncia a su pasado y que no acepta la muerte. Su primer vestido, unos zapatos y los retratos de su abuela

constituyen lo esencial de su equipaje, como se muestra en sus fotografías. Sol Toledo, que adoptó la fotografía para hacer evolucionar su escultura, también muestra imágenes que conviven en la inmediatez de lo cotidiano tal como se representa en los veintiún ojos raptados por la cámara, pertenecientes a los rostros ausentes de los miembros de su familia y revelados sobre unas gasas blancas.

Miguel A. Coquis orienta su investigación en una dirección diferente que, sin embargo, es indisoluble de su formación psicoanalítica y de los talleres fotográficos que realiza habitualmente con niños psicóticos. Tanto en la serie que se presenta de él, *Los jardines interiores* en el marco de los "diálogos introspectivos", como en la serie que da continuidad a la anterior y en la que está trabajando actualmente, *Pulsiones*, representa la ubicuidad de la que nos hace capaces la imaginación, la cual salva los obstáculos de la gravedad, el espacio y el tiempo, permitiéndonos estar en varios sitios a la vez, mediante nuestra clonación. El fotógrafo clona a una misma figura multiplicándola en el espacio de representación hasta el paroxismo. Procede primero a la configuración del escenario y a continuación planifica la puesta en escena de manera que ésta haga posible la aparición de una figura que se repite a sí misma en distintas posturas y con indumentaria diferente, soñándose y pensándose, sin que se sepa cuál es el primer yo que fabrica los demás. Pese a la amistad que une

a Coquis y a Mariano Zuzunaga, este último, que se dedica a la enseñanza, como otros de los que se incluyen en esta selección (Coquis, Luz M. Bedoya, Huarcaya, Flavia Gandolfo, por citar algunos), presenta una obra que se puede situar en el otro extremo. Zuzunaga introduce el límite en el caos aparente del mundo sensible recortando la objetualidad tanto en sus series de arquitectura urbana, como en aquellas en que el ojo fotográfico selecciona las cosas que somete a su mirada. Es el caso de la serie de objetos retratados que se muestra en esta exposición, el cepillo, la botella, la rueda de bicicleta, el sillín, cuyo minimalismo intensifica la significación que de pronto adquieren estos objetos, marcados por su banalidad aparente.

Todos los artistas que participan en esta exposición son peruanos de origen, si bien en la actualidad no todos residen en Perú y algunos de ellos hacen frecuentes estancias en Europa, como es el caso de Roberto Huarcaya, que en los últimos cinco años prácticamente ha vivido en París, pese a estar instalado en Lima y haber reemprendido recientemente las actividades del Instituto Gaudí de fotografía. De los catorce artistas mencionados, los no residentes en Perú son Milagros de la Torre, que vive en México DF; Miguel Coquis, que vive en París desde hace veinte años; Morgana Vargas Llosa, que reside en Madrid, y Mariano Zuzunaga, que reside en Barcelona desde hace también muchos años. Sin embargo, esto no es

obstáculo para reagruparlos en esta exposición porque de hecho todos, salvo contadas excepciones, mantienen relaciones solidarias y de amistad entre ellos. Por último, se ha tratado de que hubiera una representación amplia pero ninguna selección es nunca satisfactoria en la medida en que siempre se ha de privar a alguien de la posibilidad de ser incluido. Esto no implica que no se reconozca el valor artístico y estético de otros trabajos como el de Mariel Vidal, que reside en España y que, no obstante, estaba en la exposición *Documentos* (Lima, 1997) o el de Roberto Fantozzi también presente en aquel evento. En cambio, se ha incluido a otros como Luz M. Bedoya o Morgana Vargas Llosa, por poner un ejemplo. La finalidad de la presente exposición es brindar una oportunidad merecida a los autores de los trabajos que se muestran y darlos a conocer del mejor modo posible a pesar de las limitaciones de su carácter colectivo.