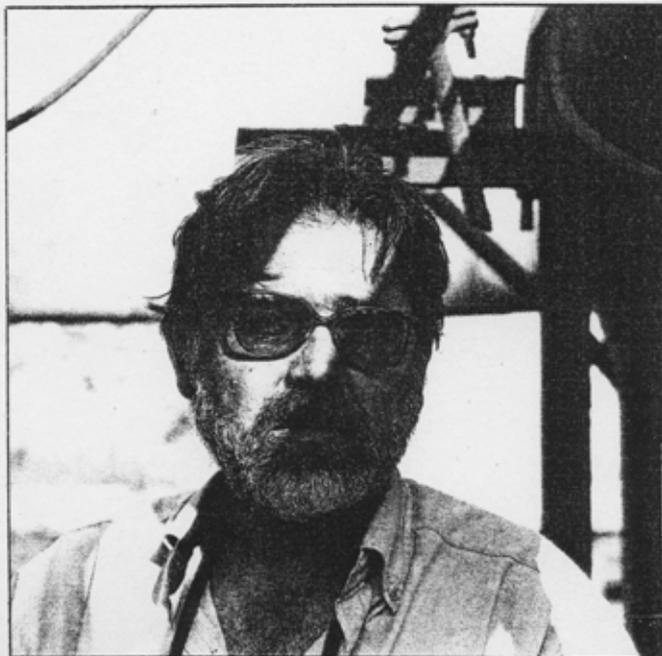


# BILLY HARE

Billy Hare (Lima, 1946) es uno de los fotógrafos peruanos más destacados de la actualidad. De formación básicamente autodidacta, su acercamiento al medio refleja el contacto personal con dos grandes fotógrafos estadounidenses: Minor White y Aaron Siskind. Su singular trabajo expresivo le ha permitido hacerse acreedor a una prestigiosa Beca de la Fundación Guggenheim en 1992. Hare es cabeza del Departamento de Fotografía del Instituto Gaudí desde su creación en 1993.

*¿Crees tú que se puede realmente enseñar fotografía en una escuela?*

Hay mucha gente que cuestiona el hecho de que exista una escuela para fotógrafos, cosa que me parece totalmente absurda, porque es un espacio para trabajar. Un espacio para aprender, para salvar baches que inevitablemente uno enfrenta cuando es autodidacta. Yo los tengo. Existe el argumento de que a la gente que tiene talento nadie la fabrica. Es cierto que ninguna escuela te da talento. Pero lo que te puede dar son los medios para desarrollar tu talento, y eso para mí resume la esencia de lo que es una escuela.



Billy Hare 1995. Foto: Pablo Hare

Además, es la etapa en la que puedes experimentar; permitirte cosas que, después, por la demanda que vas a tener, exteriormente, a tu propia supervivencia, ya no vas poder intentar porque son costosas. Una escuela te da la posibilidad de experimentar ordenadamente, aunque te suene raro.

*¿Cómo enfocas la enseñanza en tu caso?*

Hay gente que, desde el primer día, tú como maestro percibes que tiene algo dentro que es maravilloso. Y de lo que te encargas es de que lo encuentre y se de cuenta de lo que tiene en la mano. Hay otra gente para la cual es mucho más difícil. Pero hay gente que hace progresos impresionantes simplemente por la constancia y la dedicación que pone. En algún momento hará un descubrimiento y se confrontará así misma con lo que hace y de ahí saldrá algo. Muchas veces no sólo no sabemos lo que tenemos dentro sino que no sabemos lo que queremos. Es difícil saber lo que uno quiere.

*Tengo entendido que tú pasaste por una experiencia de hacer cine antes de llegar a la fotografía*

Si, fue más o menos desde 1965 o '66 hasta 1970 prácticamente. Fui parte de un grupo con Arturo Sinclair, Roberto Guerra, Gianfranco Annichini que se llamó NOVA Estudios Cinematográficos. En el año y medio que pasé en la Escuela de Artes Visuales que hubo en la Universidad Nacional de Ingeniería (UNI), tomé un curso de cine de Armando Robles Godoy en el que hicimos un corto en 8 milímetros, de 3 minutos, y eso me motivó para meterme en esa área. Trabajé para productoras de televisión en 16 mm, blanco y negro. Conseguimos financiamiento para NOVA y estuvimos tres años tratando de salir adelante. Nos hicimos de bastante equipo pero nunca de la plata suficiente para producir: era un momento muy malo económicamente, hubo una enorme devaluación hacia el año '67. Y el cine era visto acá como una cosa de estafadores. La última cosa grande que hice fue asistir al productor de *The Last Movie*, la película que Dennis Hopper, el mismo de *Easy Rider* vino a hacer al Cusco. Ahí conocí a varios fotógrafos que habían venido a cubrir el

ceptat. 4.  
Cotronen. Juris funerandi par. 1. d. 12.

pag. 40.  
pag. 59.

## D

**D**ubia Distributionis Subsidiorum dotantium part. 2.  
d. 2. à num. 95. pag. 182.  
Dubia Indulgentiarum par. 2. d. 24. pag. 286.  
Dubia Jubilationum par. 2. d. 4. à num. 111. pag. 1

## E

**E**porodien. part. 1. d. 9.

## F

**F**orolvien. Abbatiz par. 2. d. 16.  
Faventini Beneficiorum par. 1. d. 10.

## L

**L**ithuaniz, & Poloniz Capitation. par. 1. d. 2.  
Leyrien. Electionis par. 1. d. 14.  
Lucerina Præcedentiz par. 1. d. 10.

## M

**M**Ajoricen. Juris eligendi par. 2. d. 17.  
Mediolanen. par. 1. d. 2.  
Mediolanen. Confraternitatis par. 1. d. 24.  
Mediolanen. Foundationis Conventus par. 2. d. 5.  
Melphien. par. 1. d. 33.  
Moguntina, seu Herbipolen. par. 1. d. 9.

## N

**N**arnien. par. 2. d. 12.  
Neapolitana Affiliatorum par. 1. d. 28.  
Narnien. Collectarum par. 1. d. 28.  
Narnien. Collectarum par. 1. d. 28. à num. 236.  
Neapolitana Livellorum par. 2. d. 1.  
Neapolitana Restitutionis in integr. par. 1. d. 6.  
Nepesina Legati par. 1. d. 21.

## O

**O**rdinis Carmelitar. Excalceatorum p. 1. d. 18. pag. 75.  
Ordinis Clericorum Regularium Minorum part. 2.  
discept. 4. pag. 191.  
Ordinis S. Francisci Exemptionis par. 1. d. 30. pag. 119.  
Ordinis S. Francisci Substitutionis par. 1. d. 29. pag. 115.  
Ordinis S. Fran. Venditionis p. 1. d. 30. à n. 60. pag. 122.

## P

**P**en. Jurisdictionis par. 2. d. 14. pag. 235.  
P. & Lithuaniz Capitationis part. 1. discept. pag. 95.  
P. Electionum par. 1. d. 15. pag. 68.  
P. Professionis par. 2. d. 22. pag. 79.  
P. Militatis professionis par. 1. d. 7. pag. 47.  
P. Angeli Delat. Crucis par. 1. d. 5. pag. 43.

## S

**S**alisburgen. Clausuræ par. 2. d. 10. pag. 217.  
Suessana Mozzetta par. 1. d. 11. pag. 56.  
Suessana Ordinationis par. 1. d. 20. pag. 90.

## T

**T**rentina Irregularitatis par. 2. d. 7. pag. 206.  
Tullen. Erektionis Episcopatus p. 1. d. 35. pag. 134.

## V

**V**intimilien. præsentis Quæstionis par. 1. discept. pag. 54.  
V. pat. 17. pag. 74.

asunto. Yo ya había hecho previamente algo de fotografía fija -tres meses antes había sido asistente del fotógrafo Pepe Casals- y cada día me fui acercando más a eso por la atracción del asunto pero también porque era algo que podía resolver solo en comparación con el cine.

*¿La Escuela de Artes Visuales de la UNI fue importante para tí?*

Sí, porque para mí marcó un rumbo. Cuando yo salí del colegio no estaba seguro de lo que quería hacer. Siempre me habían dicho que mi dibujo era malísimo, y eso me inhibió de una manera brutal. Te digo, la educación escolar en mi recuerdo es algo espantoso; y aún ahora me parece una mutilación de todas las posibilidades que uno tiene. Dejando el colegio hice cosas sin dirección. Intenté entrar a Sociología en la Universidad de San Marcos en el año '64; y a mitad de los exámenes me salí porque me di cuenta que era un absurdo. Seis meses después se abrió la Escuela de Artes Visuales en la UNI, que fue una experiencia muy interesante. El profesorado era muy heterogéneo. Carlos Rodríguez Saavedra era el director. Estaban Fernando de Szyszlo, Juan Manuel Ugarte Eléspuru, Venancio Shinki. En el curso de Fundamentos Visuales estaban Nikita Smirnoff y Mahia Byblos, pareja del crítico de arte Juan Acha. Había una contradicción muy grande entre lo que se aprendía en Fundamentos Visuales, que era un análisis de la psicología de la visión, en buena cuenta, y en ir a pintar bodegones al estilo académico del siglo pasado, un poco en la tradición de Bellas Artes. En esa época pensaba que podía llegar a ser escultor más que pintor. Probablemente hubiera podido ser arquitecto si hubiera podido superar las matemáticas. Lo cierto es que para 1970 ya me sentía fotógrafo. Había comenzado a hacer fotos por mi cuenta; a aprender a revelar en mi baño con un papelito con instrucciones y cosas por el estilo.

*¿Nadie te enseñó?*

No. Por otro lado, Fernando La Rosa, a quien yo conocía muy superficialmente, decidió dedicarse a la fotografía también y nos juntamos y entre los dos pusimos un estudio que tuvimos durante un año.

*¿Es en ese punto que él se va a los Estados Unidos?*

No, pasaron un par de años. En 1973, Minor White, uno de los grandes maestros de la fotografía en EE.UU., vino a Lima por primera vez y Fernando conectó con Minor. Hicimos un viaje a Huaraz por unos días con él y otra gente. Minor volvió nuevamente en 1974 y a fines de ese año Fernando La Rosa se fue a la escuela de White en los Estados Unidos.

*¿Tenían alguna idea de a quien mirar en el campo fotográfico internacional? ¿Tenían acceso a revistas?*

Había muy poco en Lima. Casi nada. Estábamos suscritos a Camera que era una revista suiza que ya murió, tras larga vida; nosotros alcanzamos a consumirla en sus últimos años. Pero creo que la verdadera apertura fue la venida de Minor White. Trajo el conocimiento de una tradición mucho más grande y apoyada además en toda una filosofía de lo que era la fotografía. Bueno, sabíamos de Cartier-Bresson y del grupo asociado a la agencia Magnum, por revistas o libros, pero había un desconocimiento bastante grande de lo que se había hecho antes. Todavía no sabíamos de la existencia de Martín Chambi, por ejemplo; eso vino un par de años después. O sea que realmente era un aislamiento total. Ese primer contacto con una tradición fotográfica mayor a través de Minor, se vio reforzado años más tarde, en el '77, por el contacto con Aaron Siskind, que venía por segunda vez a Lima: la primera no lo habíamos visto. Ese fue el trampolín a una forma distinta de ver la fotografía, pero que realmente era del mismo nivel de propuesta personal que la de Minor White. Creo que les debo muchísimo, a nivel personal y no sólo en términos estrictamente fotográficos. Lo interesante era que eran verdaderos maestros; fueron realmente como padres para mí en muchos sentidos. Especialmente Aaron Siskind. El encuentro con él dio pie a que yo postulara y ganara una beca de la Comisión Fulbright. Me fui a Rhode Island School of Design, en Providence, Rhode Island, porque él vivía allí. A través de él conocí a Harry Callahan, otro gran fotógrafo que vivía allí también. Estuve un año en casa de Aaron y entablamos una amistad increíble. Él ya estaba retirado, no enseñaba. Era un hombre muchísimo mayor que yo pero con una sabiduría y un sentido del humor extraordinarios, de una generosidad fantástica. Fue fundamental para mí. Ahora lo que luego sí me costó y mucho, fue olvidarme: hay que digerir todo lo recibido y hacerlo tuyo de alguna manera, transformarlo.

*Pero, ¿cómo enseña alguien como ellos?*

Es que realmente no es una enseñanza que puedes comparar con la enseñanza en un aula de clases. En el caso de Minor, en un primer contacto lo importante era la posibilidad de aprender todo sobre el sistema de zonas, la técnica que él había convertido en fundamento de su visión. Pero luego te dabas cuenta que no era sino una herramienta para otra cosa; en su caso, perseguía con ella un fin místico-esotérico muy fuerte. Es decir que a través de ese control técnico que le permitía fijar con precisión una imagen de la realidad, buscaba trascenderla. Algo que posteriormente muchos le han criticado, porque sus alumnos y seguidores más cercanos fueron muy dogmáticos con su



Paisaje Circular 1987. Foto: Billy Hare

enseñanza. En cambio, de una manera totalmente distinta, Aaron también había hecho recorrido y era padre de dos o tres generaciones de fotógrafos norteamericanos: desde Chicago en los años 1947-48 con Laszlo Moholy-Nagy y Mies van der Rohe en el Instituto de Diseño de Chicago, el Nuevo Bauhaus. Aaron nunca tuvo hijos. Sus alumnos, que lo querían todos muchísimo, tenían un contacto muy cercano con él. Estando alojado en su casa conocí a muchos fotógrafos importantes, que habían sido sus alumnos. Aaron no admitía facilismos (era claramente no-nonsense); cuando los detectaba era de una dureza devastadora. Era muy lúcido y no se le escapaba la cojudez. Se la tiraba abajo inmediatamente. Con Harry Callahan no tuve el mismo nivel de acercamiento pero fue muy amable y generoso conmigo: además hacía muy buenas hamburguesas!

*Antes de que te fueras a Estados Unidos, estuviste asociado a la fotogalería Secuencia en Lima. ¿Cuál fue su impacto?*

Fue muy importante porque definitivamente vivíamos en un aislamiento absurdo. De pronto identificamos a gente que en ese momento estaba muy interesada en lo que Fernando La Rosa y yo estábamos interesados. La idea de Secuencia fue básicamente de Fernando y él fue el que la llevó a cabo. Yo participé de alguna manera. El proyecto se basó mucho en el carisma de Fernando para convencer gente, conseguir financiamiento y demás. Y aglutinó en torno a él a un buen grupo de gente. Hubo la posibilidad de exhibir, cosa que era inédita en esa época. Hasta ese momento sólo

había habido dos muestras en galerías comerciales: la de Fernando cuando regresó de trabajar con Minor White, en la primera galería Forum, que quedaba en Los Duendes; y Elida Román me dio a mi galería 9 cuando el local estaba en Benavides. Pero era excepcional. Yo me pregunto si Elida Román se hubiera planteado hacer una muestra fotográfica si no hubiera sido amiga mía.

*¿Había un real interés en la fotografía?*

Sí y lo sigue habiendo. El número de gente en las exposiciones de foto es impresionante. Yo pienso que a la fotografía la gente la siente cercana. Se siente capaz de hacerla. Y tiene un asidero en la realidad -aunque cada vez más reducido- que creo que a la gente le hace acceder más fácilmente a mirarla. Puede ser que sea vista como un hobby: «Qué interesante, estos chicos gastan su tiempo, su plata y su vida haciendo esto». Pero existe un público que se interesa, que se siente cómodo con la fotografía. Ahora, yo no sé si con las últimas exposiciones se seguirá sintiendo cómodo.

*¿Te sería posible sintetizar cómo Roberto Huarca-ya, Antonio Ramos y tú decidieron unirse para formar fotógrafos? ¿Cuál es el plan de base sobre el que trabajan?*

La idea la tenía ya hace muchos años, desde que volví de Rhode Island en 1978. Siempre pensé que era absurdo que no hubiera un sitio donde aprender. Ya había un nivel de trabajo y manejo del medio fotográfico que permitía ayudar a gente que quisiera empezar. Hace tres años se dio la oportunidad de crear el Instituto Gaudí con un Departamento de Fotografía, y Roberto y Antonio estuvieron de acuerdo con la idea. Bueno, en ese sentido ha sido fantástico porque el nivel de empatía entre nosotros es extraordinario. Hubieron otros intentos anteriores pero fracasaron en el proyecto mismo. Si ves el syllabus comprendes que no nos ceñimos al aspecto técnico en el sentido más estricto. Porque la fotografía puramente técnica es la cosa más estéril del mundo, no sirve para nada. Intentamos transmitir conocimientos técnicos dentro de una formación humanista. Es muy importante que así sea porque la fotografía no es un problema técnico en sí mismo: es un problema de qué haces tú con la técnica. A los alumnos les recuerdo todo el tiempo que esto descansa en el desarrollo de una visión personal, en tener una opinión del mundo, en dar una respuesta a la época en la que le ha tocado a uno vivir.

Claro que al momento de estructurar el syllabus de Gaudí nos planteamos muy firmemente que íbamos a formar a gente para que pudiera trabajar en fotografía. Nadie acá va a poder ganarse la vida con su fotografía expresiva, personal. Entonces, las líneas fundamentales son dos: fotografía de estudio en general -que incluye fotografía publici-



Aaron Siskin, Harry Callahan y Billy Hare. Hoasneck Beach. Mass. 1977 (USA)

taria- y foto-periodismo. En el último de los tres años de carrera les damos la posibilidad de que profundicen en alguno de esos aspectos que sea de su preferencia. Mi actitud hacia la fotografía -así como la de Roberto y de Antonio- tiende más a una perspectiva de expresión personal, pero estoy convencido de que la fotografía comercial sin esa actitud tampoco es buena fotografía. Sino, lo único que haces es remedar estilos ya fabricados que devienen en obsoletos al año siguiente. En realidad, el problema no es hacer trabajo expresivo o no, sino estar en capacidad de cuestionarse lo que uno está haciendo, el contenido de lo que uno está haciendo, ya sea en fotografía periodística, en fotografía publicitaria, en fotografía documental. En lo que sea.

*Los fotógrafos asociados a Secuencia no parecen haber iniciado una tradición en la fotografía peruana contemporánea, ¿no?*

La fotografía peruana no ha tenido ninguna continuidad en el tiempo. Pienso que el Gaudí podría ser el primer sitio hasta ahora donde se podría intentar cuestionar esas cosas. Pero no es mi intención que mis alumnos fotografien como yo. Casi no conocen mi trabajo, y creo que es hasta una ventaja. Porque tienen que responder a lo que está en ellos.

*Pero hay una apropiación de códigos visuales que no son del medio fotográfico mismo, y que estando nosotros en el Perú es un asunto doblemente ajeno.*

¿Acaso existe un museo donde puedas ir a ver qué se hizo en fotografía en el Perú? No hay. Entonces, los referentes los buscas donde los encuentras. Y además hay otra cosa: hay una diferencia generacional muy marcada. Yo me doy cuenta de que lo que ha constituido la fotografía para mí, comparado con lo que representa para los chicos de ahora, pues...lo mío tiene un dramatismo de un carácter de gesta que a ellos para nada les interesa. Es una actitud totalmente distinta. Pero sí les puedes exigir a ellos un rigor con lo que hacen, dentro de lo que ellos están proponiendo.

*¿Cómo proponerles rigor si el manejo de la fotografía propio de la industria publicitaria estadounidense actual les está dictando una norma de la cual no tienen aparentemente cómo escapar: imágenes a la moda, seductoras, para ser consumidas como quien come un caramelo?*

Pero no te olvides que además hoy en día la cultura es espectáculo o no es. Y eso es absurdo. Me parece dramático, de una banalidad impresionante. Pero eso es como yo lo siento; no les puedo

época. Como profesor no les puedo decir: «deja de hacer carátulas de CD» o «deja de hacer imitaciones del último video-clip que has visto». Finalmente es su cultura. Vamos a una cultura global, qué puedo hacer yo en contra de esto? Ellos encontrarán su respuesta en su momento.

*Pero, ¿no podría la globalización hacer que ese momento se postergara indefinidamente? Porque aparentemente elimina diferencias individuales.*

La forma en que hacemos fotografía actualmente está en sus estertores; la electrónica que genera y transmite información digital va a dominar absolutamente. El ciclo pasado nuestros alumnos empezaron a usar Photoshop un programa de computadora para manipular imágenes, y algunos se deben estar preguntando: «Para qué me he pasado dos años fregándome en el laboratorio, gastando papel fotográfico, y etcétera, si ahora hay una máquina que promete resolverlo todo?». Pero es un poco como cuando contactas a gente que pone anuncios en el diario que dicen Diseño por Computadora. Van y te enseñan a usar un aparato: «Este es el martillo. Este es el clavo. Chanque acá». Pero, ¿qué vas a construir con ese martillo y ese clavo? ¿Una mesa, un edificio, una cajita de fósforos? ¿Qué vas a hacer? Terminas sin tener la menor idea.

*Entonces, la base sigue siendo la misma. Ese entrenamiento -casi artesanal- que se les da hoy día a los alumnos de fotografía, de probar reveladores, preparar su propia fórmula, hacer fórmulas del siglo XIX, permite que desarrollen una relación con sus materiales. Que después volcarán en una imagen que podrá ser leída y digitalizada con un scanner. O, incluso, en una imagen que podrá ser captada y almacenada en forma digital con su cámara de registro electrónico y que será introducida directamente en una computadora y sometida a cambios a voluntad. Pero la esencia del medio y la respuesta a él sigue siendo el mismo problema. Tus problemas de significado están ahí presentes. La fotografía, entonces, sufrirá transformaciones en la mecánica de hacerla, pero tu problema de creación de imagen seguirá ahí, y tal vez se torne aún más difícil, por la masificación misma de la imagen. Los conglomerados de intereses en comunicaciones que están surgiendo actualmente a nivel mundial son fabulosos: no van a parar hasta dominar el mundo.*

No niego la posibilidad de usar computadora para manipular imágenes -me he propuesto hacerlo yo también- pero quiero situarla en el lugar correcto: el de herramienta. En mi caso, es la experiencia vivida lo que me permite fotografiar, básicamente. No quiero verme aplastado absolu-



Autoretrato 1991. Foto: Billy Hare

*Mi actitud hacia la fotografía -así como la de Roberto y de Antonio- tiende más a una perspectiva de expresión personal, pero estoy convencido de que la fotografía comercial sin esa actitud tampoco es buena fotografía. Sino, lo único que haces es remedar estilos ya fabricados que devienen en obsoletos al año siguiente.*

Billy Hare

---

pedir a los alumnos que lo sientan así. Porque esta es su etapa y ellos tendrán que dar respuesta a su tamente por una cultura electrónica que amenaza con desplazar todo lo demás.

Extrañamente, creo que frente a la masificación, la fotografía, siendo un proceso personal, puede ser un instrumento de liberación extraordinario, de una reafirmación individual en contra de la dispersión. Es, verdaderamente, la posibilidad, porque te permite -aún- ese resquicio de libertad absoluta para hacer algo.