

La invención de la fotografía, llevada cabo en las décadas del 1820 y 1830, suele describirse como la combinación de dos principios técnico-científicos: la proyección de una imagen al interior de la cámara oscura (un dispositivo que se conocía bien desde al menos el Renacimiento) y los efectos de la acción de la luz sobre las sales de plata (hecho que la ciencia había registrado y difundido desde 1727). A pesar de que no se puede reducir la invención de la fotografía al trabajo de un solo inventor (hay argumentos para adjudicarle la invención a una media docena de individuos, muchos de los cuales trabajaron sin conocimiento de los avances e intereses de sus contemporáneos) y que las soluciones técnicas fueron diversas, se impuso una visión (que perdura hasta nuestros días) que entendía la fotografía, principalmente, como la captura, en superficies fotosensibles, de las imágenes formadas al interior de la cámara oscura. Esto se vio reforzado por el éxito que supuso la presentación pública del Daguerrotipo en 1839 y refrendado cuando el sistema fotográfico de Daguerre pudo finalmente aplicarse a la creación de retratos¹.

Así, quedaron de lado otras formas de creación de imágenes basadas en los efectos óptico químicos de la luz, como los fotogramas –bautizados como *dibujos fotogénicos* por uno de sus inventores, el inglés William Henry Fox Talbot, quien hablaba poéticamente de la fotografía como el producto del *lápiz de la naturaleza* pues, en su concepción, era la naturaleza la que se dibujaba a sí misma en el proceso fotográfico–. Los fotogramas son imágenes creadas prescindiendo de la cámara oscura: simplemente se disponen objetos sobre el papel fotosensible o entre este y una fuente de luz y se los ilumina; ahí donde los objetos bloquean el paso de la luz, su sombra crea una huella sobre el material fotosensible. A lo largo de la historia de la fotografía, esta técnica ha seguido utilizándose, por lo general en procesos creativos experimentales, y ha significado una suerte de lado B en la producción fotográfica, lejos de las convenciones establecidas por el uso de la cámara y la retórica realista de las imágenes producidas con ella.

Esto es importante porque el modo en que nos relacionamos con los fotogramas es distinto al modo en que lo hacemos con la fotografía más convencional. Esta suele verse como un sustituto de aquello que representa. Cuando le mostramos una fotografía a alguien, rara vez decimos: “esta es una fotografía de mi madre”. Decimos directamente “esta es mi mamá” o “aquí estoy yo en mis vacaciones del verano pasado”. La imagen misma, como objeto, se vuelve transparente y parece llevarnos directamente al objeto que nos muestra. Pero los fotogramas funcionan de manera distinta. Como explica Geoffrey Batchen, quien le ha dedicado un libro a la práctica de la fotografía sin cámara,

“Al operar por contigüidad, tanto material como psicológicamente, un fotograma nos promete acercarnos a la presencia de las cosas, acercarnos a la presencia en general. Nos promete, en otras palabras, satisfacer el deseo que acecha detrás de todo acto de

¹ En un principio, los tiempos de exposición del daguerrotipo eran demasiado largos como para lograr retratar a una persona. Cuando se logró mejorar el sistema para superar este obstáculo (mediante emulsiones más rápidas y lentes más luminosos) y los retratos de personas se hicieron viables, la industria del retrato sería la que llevaría adelante el desarrollo de la técnica y la difusión de la práctica fotográficas en todo el mundo.

representación: hacer que la frontera entre ausencia y presencia, entre la imagen y aquello de lo que es imagen, colapse.”²

La palabra clave en el texto de Batchen es, evidentemente, *presencia*. Los fotogramas son vistos como objetos, antes que como representaciones de objetos: carecen de esa transparencia, de ese ser como ventanas que nos permiten ver el mundo a través de ellas que caracteriza a las fotografías habituales y, en cambio, existen en sí mismos, por derecho propio. Pero, no hay que olvidarlo, son también –y aquí retomo otra de las palabras clave que utiliza Batchen– *emanaciones* de los objetos que estuvieron frente o en contacto con ellos al momento de la exposición a la luz. Este doble carácter de objeto y emanación les confiere a los fotogramas un poder y un misterio que la fotografía convencional no tiene.

A ello hay que sumarle el hecho de que hacer fotogramas –como opuesto a tomar fotografías con una cámara o un teléfono celular– implica, en el ámbito de la cultura actual, una postura crítica con respecto al régimen de la representación. Y, por ello, una postura política, entendido el término en su más amplia acepción. De nuevo en palabras de Batchen:

“[...] al ofrecer un *otro* táctil a la evanescente imagen digital, los productores contemporáneos de fotografías sin cámara están haciendo un arte acerca de la era digital [...]. Al demorar el acto fotográfico nos hacen detenernos un momento para pensar críticamente acerca de las consecuencias de nuestra economía postindustrial de la información. La fotografía sin cámara ha sido, a lo largo de la historia de la fotografía, un elemento subversivo, una autocrítica de todo aquello que la fotografía supuestamente representa. Al rechazar la cámara, estas imágenes también rechazan la perspectiva renacentista, el espacio racionalizado, la ilusión tridimensional, la verdad documental y la fijación temporal.”³

Como podemos ver, lejos de ser mera experimentación (aunque el elemento de juego que ese carácter entraña no deja de ser importante), la opción por el fotograma tiene importantes connotaciones: un regreso a los orígenes de la fotografía, un rechazo de la transparencia y el ‘realismo’ que funcionan como *mun* inconsciente óptico cuando vemos una imagen fotográfica, una apuesta por la presencia y por el vínculo que une imagen y objeto (ese colapsar la distancia impuesta por la representación del que habla Batchen) y una postura crítica frente al régimen cultural de las imágenes y su infinita proliferación en el mundo contemporáneo.

* * *

Desde hace más de una década, Roberto Huarcaya ha dedicado buena parte de su trabajo creativo a hacer fotogramas. Todo comenzó a inicios de la década de 2010, cuando fue invitado por la Wildlife Conservation Society (WCS) a visitar y fotografiar Bahuaja Sonene, una reserva intangible de la selva amazónica peruana. Huarcaya regresaría de ese primer viaje con hermosas fotos en blanco y negro de la selva y con una gran insatisfacción. Su estancia en la reserva le había hecho vivir una experiencia a la vez maravillosa y desconcertante, una experiencia compleja que él describe como un estado de consciencia distinto, como un desconcierto de los sentidos, como una vivencia distinta del tiempo: la pérdida de todo horizonte de referencia aunada a la

² Geoffrey Batchen, *Geoffrey Batchen, Emanations. The Art of the Cameraless Photograph*, Munich, DelMonico Books, 2016, pág. 46. Mi traducción.

³ Geoffrey Batchen, *op cit*, pág. 47. Mi traducción.

maravilla de la belleza primigenia y abrumadora de la naturaleza, preñada de misterio y agresividad mortal. Y eso no estaba en las fotos que había tomado.

Para desterrar ese sentimiento de insatisfacción, Huarcaya regresaría varias veces a la reserva para probar otras formas de plasmar en imágenes su experiencia de la selva. Tras varios viajes, decidió dejar de lado la alta tecnología de las cámaras e intentar un regreso a los orígenes de la fotografía, un gesto que se condecía con lo primigenio del entorno natural que quería representar. Así, con la ayuda de un equipo de trabajadores de la reserva, se adentró en la selva para ubicar los parajes adecuados para su proyecto y, luego, de noche, dispuso rollos enteros de papel fotográfico, de treinta metros de largo cada uno, entre el follaje de la selva. La idea era exponerlos con un flash de mano, pero una tormenta eléctrica se le adelantó y los rayos hicieron las veces de fuente de luz para la exposición de sus monumentales fotogramas. Así, la selva se retrató a sí misma, tal como le hubiera gustado a William Henry Fox Talbot y su idea del *lápiz de la naturaleza*. Luego de expuestos, los rollos fueron recogidos y revelados en el *lodge* de la reserva, en un laboratorio improvisado⁴. La serie de imágenes resultante fue bautizada como *Amazogramas*. Tres piezas enormes que recogían, en una escala de 1:1, noventa metros de Bahuaja Sonene.

Como podrán comprobar los espectadores en Vannes, el carácter monumental de los fotogramas de Huarcaya no es gratuito. Es una forma de llevar esa experiencia de la selva a otros lugares, de envolver a quien ve los *Amazogramas* en un fragmento de la Amazonía.

Parte de la magia de estos fotogramas reside en el hecho de que son, en parte, producto del azar. A diferencia de lo que ocurre con las imágenes hechas con una cámara (habitualmente sometidas, además, a postproducción digital), el control del fotógrafo en la creación de los fotogramas es sumamente limitado. Y, hay que entenderlo, esa limitación responde a una elección consciente, a una renuncia: dejar, en la medida de lo posible, que la selva se retratara a sí misma, en vez de ser él, Huarcaya, el autor que todo lo decide. Con ello, y quizá sin que el mismo se diera cuenta en su momento, estaba frente al hallazgo de un nuevo método de trabajo y ante el inicio de un programa creativo mucho más ambicioso.

* * *

El Perú es un país diverso y fragmentado, tanto social como cultural y económicamente. Es quizá por eso que el territorio, conformado por tres grandes zonas geográficas (la costa desértica del Pacífico, la cordillera de los Andes y la selva amazónica) es uno de los pocos conceptos que le confieren unidad a la representación del país. Habiendo retratado la selva amazónica, Huarcaya se dispuso, entonces, a retratar los Andes, para ir completando una imagen amplia y abarcadora del Perú. Esta tarea, sin embargo, entrañaba retos distintos y quizá mayores que los que representaron los *Amazogramas*, pues la técnica del fotograma no es propicia para captar las grandes montañas o las profundas quebradas de la cordillera andina.

⁴ Esto supuso utilizar agua del río para el proceso de revelado y fijado, lo que dejó sutiles marcas en el papel fotográfico, producto de las raspaduras de los sedimentos contenidos en el agua. Los químicos utilizados, llevados a la reserva desde Lima, fueron regresados al capital y desechados apropiadamente, para evitar cualquier posibilidad de contaminación en la reserva.

El Perú es considerado una de las seis regiones del mundo que han sido cunas de la civilización. Ese mundo cultural de matriz andina, del que aún subsisten rasgos originarios a pesar de la posterior conquista española y las subsiguientes migraciones –forzadas o voluntarias– de personas provenientes de África, Asia y Europa, es lo que Huarcaya se dispuso a retratar con sus fotogramas. Para hacerlo, recurrió a una estrategia que ha empleado muchas veces en el pasado: compartir sus conocimientos de fotografía con las personas con las que quiere trabajar. Es una forma de entregar algo y crear vínculos antes de pedirles que sean parte de sus fotografías.

Huarcaya lo intentó primero con los miembros de una comunidad de la nación Q'eros, un grupo étnico que mantiene vivas sus raíces, ancladas en la época Inca, que viven en poblados ubicados a 5000 metros sobre el nivel del mar, cerca de Cusco. El aislamiento autoimpuesto de la comunidad, sin embargo, impidió que la relación entre Huarcaya y sus miembros fluyera lo suficiente como para intentar un trabajo en colaboración, de modo que la realización de un retrato, que era el objetivo, se hizo inviable. Antes de partir, sin embargo, Huarcaya realizó dos fotogramas, de diez metros de largo cada uno, de unos muros con que la comunidad contiene a su ganado, muros que datan de la época Inca y que han sobrevivido, reparados continuamente, hasta la actualidad.

Determinado a seguir adelante con el proyecto, Huarcaya viajaría luego a la comunidad de Patacancha, también ubicada en la sierra cercana a Cusco. Ahí, la suerte sería distinta pues sus pobladores viven orgullosos de sus tradiciones –en particular de su producción textil– y quieren proyectarlas al mundo. Huarcaya realizó talleres de fotogramas y de fotografía con cámaras *pinhole* con los niños de la comunidad. Luego, establecido ya un vínculo de confianza a través del juego y la experimentación, les pidió que se retrataran a sí mismos, ataviados con sus trajes típicos, en un gran fotograma. La imagen resultante, titulada *Patacancha*, recoge las siluetas y los pequeños gestos corporales de 36 niños de la comunidad.

Así, como complemento y quizá en oposición a los Amazogramas, Huarcaya nos propone, a través de esta nueva serie, titulada *Andegramas*, una visión de los Andes como matriz cultural del Perú actual, a partir de elementos precolombinos que sobreviven hasta hoy, tanto en cuanto a la cultura material –los muros incas de los Q'eros– como en el de cultura viva –los niños de Patacancha retratados con sus trajes típicos–.

* * *

En el proyecto que presenta en la Bienal de Vannes este 2022, Huarcaya reúne estas tres obras –las imágenes de Bahuaja Sonene, las de los muros de Q'eros y la de los niños de Patacancha– en una gran instalación al aire libre. Se trata de un recinto alrededor del cual los espectadores pueden pasear y al cual pueden ingresar, como quien se adentra en los espacios abiertos de algún templo precolombino. Dispuesto en forma trapezoidal (la misma forma que los incas utilizaron para los portales y las ventanas de sus construcciones monumentales), el recinto presenta, en su cara exterior, las imágenes tomadas de la selva amazónica. Luego, en un segundo trapecio ubicado al interior del primero, se disponen, en el lado exterior, las imágenes de los muros incas del poblado Q'eros y, en el lado interior, la de los niños de Patacancha.

Con ello, Roberto Huarcaya nos ofrece una sucinta pero alegóricamente cargada visión del Perú. Por un lado, está el homenaje, el rendirse ante la voluptuosidad de la selva o

la muda terquedad de los muros incas. Un legado que los peruanos, y los ciudadanos de todo el mundo, deberíamos mirar con orgullo y proteger con decisión. Y también la alegría de los niños de Patacancha, que nos interpelan con sus pequeños gestos y sus trajes típicos y nos hablan, al menos a los peruanos, de una nueva época de esperanza. Y es que no hay que olvidarlo: no hace mucho, entre 1980 y el año 2000, el Perú entero, pero sobre todo la zona sur de los Andes peruanos, se vieron sumidos en una vorágine de violencia desatada por Sendero Luminoso, cuyo enfrentamiento con las fuerzas armadas y la policía dejó casi 70,000 muertos, la mayoría de los cuales eran campesinos quechuahablantes sumidos en la pobreza.

Por otro lado, este recinto es también una llamada de atención. Es algo que sugiere el carácter casi fantasmal de los fotogramas: la selva amazónica está en peligro, hoy más que nunca, por los efectos del cambio climático y la depredación que suponen actividades humanas censurables, como la minería y la tala ilegales, así como otras que, vestidas del discurso del desarrollo económico y social, también tienen un impacto negativo en el frágil ecosistema amazónico como la creación de hidroeléctricas o la expansión de la frontera agrícola.

Y el patrimonio cultural no está libre de riesgos. El avance de la globalizada economía de mercado –que en los Andes toma diversas formas, como la explotación minera o el turismo en sus diferentes variantes, por mencionar solo dos ejemplos– pone en constante tensión el desarrollo económico con la preservación de las culturas autóctonas, sus prácticas vivas y hasta su cultura material.

En un cuento de Jorge Luis Borges titulado *Las ruinas circulares*, que sé que resonó en la memoria de Huarcaya cuando preparaba esta instalación de sus fotogramas para Vannes, un demiurgo se adentra en un templo en ruinas en medio de la floresta y comienza a soñar a un discípulo. Sueña cada noche, primero su esqueleto, luego sus músculos, sus nervios, sus órganos, hasta haberlo construido por completo. Luego los sueños se vuelven largas sesiones de enseñanza en las que el demiurgo prepara a su discípulo para la misión que ha concebido para él. Cuando por fin lo envía lejos, para cumplir con su secreto cometido, el demiurgo cae en cuenta de que él, también, es producto del sueño de otro. Con su habitual maestría, Borges nos ofrece una imagen de la creación vinculada con lo onírico y termina, sorpresivamente, dejando al creador en el aire, lejos de toda posible vanidad o vanagloria por su creación, al ser él mismo creación de otro.

Algo parecido podría argumentarse de esta creación de Roberto Huarcaya, una que lo tiene como demiurgo, pero que termina por hacerlo desaparecer al momento de terminar su propia creación –algo de la magia de los fotogramas–. Solo que, en este caso, no se trata de un acólito, sino de una visión (¿un sueño?) de lo que es o puede ser el Perú. Este es un país que puede ser muchas cosas, parece decirnos Huarcaya, pero su esencia puede vislumbrarse en la contemplación, en la asimilación de la presencia de estas emanaciones del Perú que son los fotogramas que componen este recinto en Vannes.

Carlo Trivelli