

JORGE DEUSTUA: ENTRE EL HUMOR Y LA HISTORIA

Por: Augusto del Valle C.

La exposición, *En busca del héroe* de Jorge Deustua (Lima, 1950) es un ejercicio de autorreflexión. Son contadas las ocasiones en las que una mirada, que ha cultivado la actividad fotográfica por más 30 años, tiene la ocasión de dialogar con un medio como el nuestro. La trayectoria de Deustua señala hacia un espacio de búsqueda. En esta la narrativa visual surge como un ejercicio de documentación que pronto se convierte en experiencia. Resulta importante la subjetividad, la proximidad de la imagen, o mejor, la distancia justa entre lo fotografiado, lo imaginado y el instante vivido. El temple existencial del acto fotográfico trabaja con una distancia. Una que, para el caso de Deustua, tiene algo de fiesta y de autocensura irónica.

La fotografía, en el Perú, desde mediados de los años setenta, por lo menos, ha aportado con importantes claves visuales a la comprensión de su propia tradición. Fueron esos años, precisamente, la época en la que la modernidad llegó a este campo. La modernidad ha significado, para el ámbito de las representaciones visuales una dinámica paradójica. Lo fue en el siglo XIX en Europa, cuando París se había erigido en su capital cultural. La representación visual naturalista en pintura y fotografía sirvió entonces para decantar qué podría significar la modernidad en el «arte», sobre todo porque la vía tecnológica para hacer imágenes chocaba frontalmente, por vez primera, contra una comprensión romántica de la misma.

En el Perú, la modernidad visual es una cuestión de la posguerra. Su dinámica paradójica pronto se instaló entre nosotros. A mediados de los años setenta del siglo XX, se manifiesta como la existencia de un inesperado espacio para la práctica fotográfica que presiona la aparición de ciertos proyectos personales y grupales que dividen el campo. El Perú se encontraba por entonces sometido a un proceso de cambios operados desde la plataforma del Estado, mediante una agresiva política cultural que desplegaba estrategias que dictaban a quién dirigir el discurso y por qué. En artes visuales, se produjo un retiro de las propuestas más conceptuales y vanguardistas, al menos de la escena limeña, para dejar su lugar a otras que significaron la afirmación del buen acabado en pintura, género que hizo posible, desde el auspicio de nuestras élites, un nuevo auge de las galerías comerciales.

Deustua comenzó a hacer fotografías, a mediados de los años setenta, después de abandonar un empleo como ingeniero industrial, carrera que había terminado de estudiar en la Universidad Nacional de Ingeniería en 1973. Probablemente el sentido de una actividad «práctica» como la ingeniería, dejó de ser importante ante el horizonte de fuertes contrastes que por ese entonces vivía el Perú. En una entrevista posterior, publicada en los años ochenta, diría solo tres cosas: 1) «Era demasiado tímido»; 2) «Tenía una mediana curiosidad» y, 3) «No sabía que hacer con mi vida»¹.

El horizonte de búsquedas para un buen número de profesionales de las clases medias, había oscilado frecuentemente, marcado por la ambivalente valoración del momento histórico que se vivía. El año de 1975 fue un año

¹ Anónimo (s/f) . «Cuerpos festivos. Portafolio».En: Vea, suplemento. Lima, Sin datos disponibles, p.48.

clave en este proceso. Fue el último de la dictadura de la llamada primera fase de un gobierno militar, instalado siete años antes, en la que un programa de reformas nacionalistas y «anti-oligárquicas» pretendía situarse en una tercera vía «ni comunista y capitalista». Es también el año en el que una comisión avalada por el Instituto Nacional de Cultura (INC), encuentra, en los objetos y diseños que hacía Don Joaquín López Antay, un famoso retablista ayacuchano, el depositario del premio nacional de cultura, galardón al que aspiraba un grupo de reconocidos pintores y artistas.

La dación de este premio a un artista «popular» avivó una interesante polémica sobre el papel del arte, en un contexto en el que se discutía acerca de las relaciones asimétricas entre la ideología del arte proveniente de los países industrializados y otros modos de comprensión referidos a prácticas locales. La fotografía en el Perú, desde luego, no podía quedar al margen de esta pregunta que pretendía situar su práctica y tradición, sea que se autodefiniera como «artística» o que no lo hiciera. Una pretensión de tales prácticas hacia lo «artístico» en clave norteamericana, había aparecido en Lima con la Foto-Galería Secuencia. Otros modelos, sin embargo, articulados desde otras formas de institucionalidad señalaban, naturalmente, en una dirección distinta, por ejemplo la llamada fotografía documental. En esto, jugó un papel crucial la puesta en valor de las fotografías y el archivo de Martín Chambi, así como de la tradición fotográfica del sur andino.²

En otros lugares de América Latina, México, por ejemplo, se discutía acerca de la pertinencia de tener o encontrar criterios «latinoamericanos» con qué juzgar el arte, y dentro de éste a la fotografía. Una implícita polémica separaba entonces a quienes querían participar del «mito del arte» de quienes optaban por un criterio que se entendía a sí mismo como algo más directo y «realista», con connotaciones sociales evidentes y acaso con cierto apego a las cosas mismas. Paradójicamente en Perú, los historiadores del arte y los críticos han identificado este eje de su tradición fotográfica como «documental», en un sentido que lo sitúa a contrapelo de ciertas necesidades existenciales y para identificarlo con prácticas profesionales específicas.³

Desde fines de los años setenta, por el contrario, lo que se constata es la consolidación de un nuevo paradigma que agrupa a Herman Schwarz, Ernesto Jiménez, Carmen Barrantes y Gilberto Hume, entre otros, a los que se sumaría -a comienzos de los ochenta- el propio Deustua, luego de su regreso de Europa. Este grupo asume la práctica fotográfica como afirmación

² Es crucial situar la importancia que podía tener Chambi para los fotógrafos locales y en qué sentido se puede hablar de modernidad visual en su obra. Para el caso de los años setenta, se lee, en un breve texto sobre la obra de Martín Chambi, escrito por Fernando Castro en 1988, que el trabajo de archivo con la colección en manos de la familia Chambi comienza recién a mediados de los años setenta por obra de Edward Ranney y un grupo de especialistas. Y el propio Ranney (1997: 92) relata, que estando en Cusco, «No fue hasta 1975, cuando Víctor y yo coincidimos en el estudio de Chambi mientras cargábamos las cámaras para nuestro propio trabajo en que la oportunidad de echar una mirada a la sorprendente obra que ha hecho tan conocido a Martín Chambi». Con respecto a la difusión en Lima del trabajo de Chambi, Castro coloca su primera gran retrospectiva, en 1985, bajo la responsabilidad de una plataforma institucional heterogénea a la escena limeña. Esta presencia de Chambi, por cierto, fue precedida por dos pequeñas exposiciones de su trabajo, una en el Club Regatas y otra en otra en la Foto-Galería Secuencia.

³ En uno de los primeros esfuerzos por sistematizar, desde una plataforma institucional, la tradición de la fotografía peruana aparecida entre los años 1960 y 1990, se lee bajo el subtítulo «El eje documental», lo siguiente: «Desde mediados de los 70 la fotografía de prensa logra ubicarse como matriz fundamental para la comprensión de la marea de violencia que afecta la vida cotidiana. La imagen cobra en los medios impresos un protagonismo inusitado como testimonio o denuncia, y el reportero gráfico adquiere en este contexto una importancia que va más allá que el simple registro documental» (Villacorta y Majluf 1997: 24).

existencial que va al encuentro de cierta plataforma política de izquierdas. En este caso lo «documental» exige proyectos personales que entiendan la imagen en una suerte de dialéctica con el fotoperiodismo, precisamente en la medida que tal práctica abriga ciertas pretensiones de autonomía frente a las funciones informativas y de empresa privada a las que siempre es sometida en toda institución periodística.

Deustua es uno de los primeros fotógrafos que busca, en este tipo de prácticas, instituir una mirada que documente una experiencia abierta que se va tejiendo tanto con ciertos horizontes de época como con vivencias personales.

La historia y lo singular

En 1984 los historiadores Alberto Flores Galindo y Manuel Burga convocaron a Deustua para participar de una expedición al pueblo de Mangas, en la sierra norte, Ancash. Iban en busca de la representación festiva de una comparsa, «El inca y el capitán», la cual muestra, en el marco de una celebración tradicional, una versión del mito de Incarri. En una versión estándar del argumento, el mito cuenta la historia de cómo el cuerpo del último inca fue fragmentado luego de su muerte a mano de los españoles, lo cual señala el advenimiento de un «tiempo» de adversidad. El mito también señala que acabado ese tiempo sobrevendrá el «Pachacuti», es decir, una inversión cualitativa de tal proceso, abriendo la posibilidad de una esperanza mesiánica interna a la «racionalidad» andina.

La serie “1984” Mangas, constituye un importante momento que grafica el vínculo entre cierta comprensión de la fotografía documental en nuestro país, y las propuestas renovadoras de la historiografía en el Perú. La idea de los historiadores era trabajar el universo imaginario del mundo andino, documentando, a través de las representaciones de ciertas comparsas, las variaciones de este importante mito en las distintas poblaciones andinas que existen en todo el Perú.⁴ La serie fue publicada en un periódico Suizo, *Neue Zürcher Zeitung*.

La manera como una fotografía puede documentar un imaginario, está necesariamente vinculada a un uso alegórico de la representación visual. En este caso la historia representada a través de las comparsas, sus personajes, su vestuario y escenificación aportan un acontecimiento que puede ser fotografiado. Pero además la experiencia y expectativa que el propio pueblo de Mangas tiene con respecto al acontecimiento. Deustua hace ambos registros. En el primer caso los personajes de la comparsa son, en la imagen fotográfica, una doble representación. En el caso de la segunda lo que se representa, en cambio, es algo así como un «horizonte de expectativas», como en el #12 de esta serie. La primera es una doble representación pues la imagen fotográfica deja ver otra imagen, a saber, la de los personajes del mito. La segunda, en cambio, deja ver al «receptor», al «otro».

El desplazamiento de la mirada, en este caso, apunta hacia lo singular. Esto solo quiere decir que, si bien esta serie constituye un importante hito, es

⁴ No solo las comparsas. La documentación alcanza otros géneros, como por ejemplo, el sueño del patriota Gabriel Aguilar que murió ejecutado en 1805. Ver Flores Galindo (1994).

posible, todavía, separar algunas imágenes del resto, para proponer una lectura a contrapelo. Una que no hable tanto de lo «histórico», pues no faltará la ocasión para hacerlo, sino otra, autorreflexiva.

La búsqueda del héroe

La búsqueda de un héroe históricamente documentable tiene un estatus distinto a la de un héroe representado, esto es, un héroe en tanto figura metafórica. En este segundo tipo el héroe se convierte en parte de una narrativa heroica. Las acciones cruciales del héroe son pasibles de representación visual, siempre y cuando, exista una tradición iconográfica en la cual basarse para realizar variaciones competentes de un motivo. Por ejemplo, ciertas comparsas en el mundo andino se convierten en representaciones visuales del mito de Incarri.

Pero en Deustua se opera un desplazamiento de la mirada hacia el «receptor», en este caso el propio pueblo de Mangas. Se nos propone que el núcleo base más importante no está tanto en la representación misma y su lógica narrativa, sino que está en la «experiencia con la representación» por parte de sus participantes. En este sentido los héroes que busca Deustua no forman parte de una representación tradicional que otorgue validez, desde una suerte de literatura visual de corte épico, a la defensa implícita de jerarquías tradicionales preestablecidas. En esta orientación el recurso del humor juega un papel importante. En el # 5 de la serie “1984” Mangas, el punto está en cómo, desde dentro de la precariedad que modela la experiencia entre las personas en un pueblo pequeño, aún hay una capacidad para gozar la vida y compartir momentos de tranquilidad. En una pared, detrás de las mujeres retratadas, todavía se lee «el pueblo unido, jamás será vencido».

Lo que le interesa a Deustua en este caso es el vínculo con la experiencia de algún «otro», el cual está a la expectativa. A veces el acontecimiento ya ha ocurrido de manera que, cuando esto pasa, la imagen puede cargarse de cierta nostalgia. No tanto por el extravío de una pérdida, sino por la tranquilidad y equilibrio que ésta es capaz de comunicar. Por ejemplo en el retrato de una mujer *En las alturas de Llaclla* (Ancash, 1984) quien solitaria camina en medio de un paisaje agreste, cumpliendo con su faena. Ella hace un alto para «mirar» al fotógrafo. En otros casos es explícito el acontecimiento de una iluminación religiosa, como en *Víctor Hugo Correa y la Cruz*, (Chalpón, 1992) en la que aparecen dos fieles de la tradicional peregrinación a la cruz de Chalpón, una importante tradición en el pueblo de Motupe, en la costa norte del Perú.

La búsqueda de modelos: ironía y analogía

Habíamos dicho que la modernidad ha significado, para el ámbito de las artes visuales el impulso a una dinámica paradójica. Desde mediados del siglo XIX, por ejemplo, las prácticas fotográficas se institucionalizaron rápidamente en París, aún contra la idea romántica y aristocratizante de un poeta, Charles Baudelaire, de suscribir la superioridad del «arte» sobre la fotografía. Es la propia modernidad, entendida como industrialización y producción en serie, la que se encargaría de otorgarle a la fotografía, no necesariamente una posición de servidumbre con respecto al «arte», como hubiera querido Baudelaire, sino de propinarle un fuerte golpe ideológico a sus modelos jerárquicos y

tradicionales de juicio estético. Se trata de una contribución de la industria norteamericana: «el más claro testimonio de este origen se encuentra en una carta que Goerge Eastman le envía en 1894 desde Rochester (USA) a su amigo Henry A. Strong. En ella Eastman le dice. ‘El destino manifiesto de la Eastman Kodak Company es convertirse en la más grande productora de material fotográfico en el mundo, o irse a la mierda’». ⁵ La vía romántica señala la afirmación de cierto purismo de lo «artístico» que se contrapone a lo que ya Walter Benjamin había llamado la «pérdida del aura». Nuestro filósofo se apoya en una comprensión lúcida del papel desmitificante que le había tocado jugar históricamente a la fotografía con respecto a ciertos valores tradicionales, precisamente, en la era de la reproductibilidad en serie de cualquier imagen.

Las coordenadas sobre la polémica acerca de la fotografía, establecidas poco antes de la segunda guerra –por ejemplo en el discurso de Benjamín–, sin embargo, cambian totalmente de signo en la posguerra. Con ésta llega el protagonismo cultural de los Estados Unidos que no solo catapulta al expresionismo abstracto como modernismo estético en pintura, sino que también hace posible el reconocimiento de un ámbito propio para la «fotografía artística», tal y cómo se proponía al uso desde las salas del MoMA, proceso que se consolida en los años sesenta. ⁶ Y mientras esto ocurre en la institución «arte», en sus museos, galerías y mercado, otros contextos institucionales que hacen posible la práctica fotográfica se vuelven poderosos, como por ejemplo las agencias internacionales que hacen circular imágenes: Magnum, Rapho, entre las más importantes, las cuales comienzan a funcionar simultáneamente en Nueva York y París. En este caso es cierta herencia europea la que propone una suerte de contrapeso a la articulación de la «fotografía artística» que en Estados Unidos se establecía con el espacio del museo, de las galerías y sus mercados reales o potenciales.

La existencia de distintos modelos vinculados a la producción de imágenes fotográficas, viene asociada al perfil de su productor, el fotógrafo. Cuando Deustua comienza hacer fotografía, muy pronto se topa con esta situación. «Mi formación es autodidacta. Hasta no hace mucho, por ejemplo en 1979, aún no habían canales de difusión para la fotografía. Lo que existía era una fotografía artística a la manera como se practicaba en Norteamérica. Por eso me voy a París y descubro encantado que mi foto, más bien testimonial, tenía grandes posibilidades (...) lo que primaba en ese entonces en el Perú eran trabajos más bien esteticistas y no necesariamente el tipo de expresión más cercana a la realidad. En París descubro la fotografía de Cartier Bresson que me impacta profundamente». Esta declaración data de 1986 y está realizada ante un sorprendido pero lúcido crítico de arte, Roberto Miró Quesada. Las preguntas del crítico se concentran en la necesidad de «situar» la práctica fotográfica, ver

⁵ Citado por Mario Montalbetti (1980), quien pone el acento en este origen de la fotografía, más de corte industrial (que para resumir quiere llamar «real») y contraponerlo de ese modo a otros dos orígenes que son importantes sólo para los expertos, vinculados, respectivamente, a la ciencia en el Renacimiento [Camera obscura] y al reconocimiento «oficial» en 1839, hecho por científicos y por el Estado francés.

⁶ Primero a través un reconocimiento y exposiciones importantes que comienzan en los años 30, el trabajo de Beaumont Newhall, después de Edward Steichen y, finalmente, de John Szarkowski. Para la comprensión de cómo ocurrió este proceso que institucionalizó un modo de la fotografía aurática a contrapelo de los argumentos de Benjamin, consultar Phillips (1997). Es propiamente la mirada que se ancla en la experiencia posmoderna, la que recupera las ideas de Benjamin para tener una perspectiva crítica acerca del «modernismo» fotográfico en los Estados Unidos. Esto no ocurre hasta mediados de los años setenta cuando, en el ámbito internacional, la fotografía se integra definitivamente a las prácticas de los artistas visuales. Al respecto ver Ribalta (2004: 12-13), también Sekula 2004: 41-42 y Wallis (2002).

los posibles modelos que se siguen entre nuestros fotógrafos y sacar alguna conclusión con respecto a la fotografía que en ese momento se hacía en el Perú, teniendo en mente que una imagen vinculada a lo testimonial, en un contexto de guerra interna como el que se vivía entonces, podría llegar a ser peligrosa.

Del periplo europeo de Deustua son imágenes como *Sena* (París, 1981). La figura de un *clochard* que recoge basura, se asimila a la de un mendigo de cualquier ciudad. Otro tanto ocurre con *Miriam en la rue Nationale* (París, 1981). Una niña (¿Miriam?) corre por la calle con una pintura en la mano, mientras al interior de un cartel, en una representación publicitaria, se observa de espaldas a una mujer desnuda. Es una calle que deja ver graffitis, pintas, como en cualquiera de nuestras ciudades latinoamericanas. Pero también podemos ver cómo en *Calle de Roma* (1981) la imagen muestra un encuentro fortuito. Un encuentro que permite una lectura de la distancia entre múltiples niveles. Un primer nivel: las dos imágenes que marcan una distancia temporal son colocadas juntas, están próximas. La imagen del Duce sobre una vieja pared y la presencia fortuita de un ciudadano negro que camina por las calles de Roma. En un segundo nivel: el sentido cultural y político identificado con el fascismo es contrastado con la contingencia pluricultural de la migración, solo posible en un mundo abierto y no dogmático.

Hay un impulso irónico autoasumido por situarse a contracorriente de distancias preestablecidas. La comprensión de sí mismo en tanto «latinoamericano» en París establece las coordenadas de lo «próximo» y lo «lejano». Lo preestablecido siempre echa mano de tópicos culturales previos. El brillo de París semejante al de cualquier guía turística contrasta con fragmentos de su identidad como urbe moderna. El aura autoritaria del Duce sugiere el tópico de la discriminación y contrasta fuertemente con la del «excluido». La implícita comparación entre ciudades europeas y latinoamericanas deja también ver las diferencias, en el azar con el cual el fotógrafo puede contar como aliado en el momento de un hallazgo fortuito. «En el viaje a Francia descubro que el tipo de fotografía de la vida cotidiana, apuntes en movimiento, sí tenía un desarrollo, era una fotografía apreciada, generalmente utilizada para ilustrar revistas». Con esta idea Deustua viaja por otras ciudades como, por ejemplo, Londres, La Haya, Santiago de Compostela, Rodhas, entre otras.

Una vuelta de tuerca con la historia

Pero los años ochenta habían visto aparecer el terrorismo, junto con la democracia, que restauró en 1980 a Belaunde en el poder. El regreso de Deustua al Perú procedente de Europa ocurre tres años después y muy pronto, como ya dijimos, se asimila al grupo de fotógrafos que trabajaban con los proyectos que respaldaban una mirada desde la izquierda.⁷ Esta mirada

⁷ Herman Schwarz cuenta su encuentro con Deustua en 1984 como un acontecimiento inesperado, ocurrió para la aparición de la revista *El Buho*. Pero el grupo de fotógrafos que trabajaban la fotografía documental ya existía desde fines de los años setenta y puede documentarse en el intento por formar una agencia de noticias en imagen, a la que llamaron *Interfoto*. Hay al menos otros dos importantes referentes para visualizar una cartografía provisional del «eje documental» en la fotografía peruana. El primero proviene de los años cincuenta y sesenta vinculado al trabajo del reportero gráfico en medios impresos como diarios y revistas y tiene en las fotografías de Carlos Domínguez una importante clave. El segundo es el trabajo del Taller de Fotografía Social (TAFOS), cuyas primeras experiencias datan de 1986.

coloca el acento en el «otro» en la medida que éste se convierte en sustancia social, en la documentación visual de un conflicto o en el testimonio acerca de alguna injusticia. El sentido de fotografiar al «otro», sin embargo, puede sumir al fotógrafo en un conflicto ético cuando ocurre que este tipo de representaciones se instrumentalizan, alimentando plataformas institucionales que asumen una lógica propia. Hacia mediados de los años ochenta el Estado, dirigido por Alan García y el partido aprista, colapsa, y Sendero Luminoso incrementa su ofensiva no solo sobre las organizaciones sindicales en las periferias de Lima, sino que pretende sitiar la ciudad. Esta crisis parecía alimentar la escena de la fotografía local, pues nunca se había estado mejor. Se había abierto un interesante espacio para la fotografía; Deustua había sido invitado a enseñar en la Universidad de Lima y desde esa plataforma organizó, en 1989, el *Primer Coloquio Peruano de Fotografía*, del cual surgió el Consejo Nacional de Fotografía, en marzo de 1990.

Con Alberto Fujimori ya en el poder y el shock económico, los primeros días de agosto de 1990 ven el despegue de una nueva década sorprendente. La serie *Ese tiempo en que vivimos en peligro* de 1991 es un interesante documento que se constituye en una impactante imagen del sentimiento de las clases altas, con respecto a la precariedad de la vida en Lima, al estar estas cotidianamente expuestas a los ataques terroristas en las calles, o a sus asesinatos selectivos. Parte de la serie se exhibió en la exposición fotográfica de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) *Yuyanapaq, para recordar* en 2003. Es interesante observar el patrón que establece la diferencia entre aquella selección y la totalidad de la serie. En esta última se rompe la homogeneidad de género entre los retratados que aparecían bajo un rostro serio con alguna arma, prestos a defenderse de algún ataque. Ahora se ven además, al menos tres mujeres de distintas edades. En este caso la serie parece oscilar hacia una mirada subjetiva, casi sentimental, y si bien le da movimiento al grupo completo de retratos, la secuencia completa se vuelve enigmática, pues las armas y expresión del grupo masculino de retratados contrasta con lo que puede esperarse de las retratadas.

Iconografías

Cuando una imagen apunta hacia la consolidación de esquemas visuales a cuyo respaldo acude un paradigma de «relación con el otro», es posible que los mismos se formulen en términos de la pertenencia a una tradición visual. La modernidad al colocar el énfasis de su «explicación» en la dimensión subjetiva de lo estético -la misma que termina otorgándole «la regla al arte»- socava lo que desde esta perspectiva es la perturbadora vigencia de modelos visuales preestablecidos. Una iconografía es, precisamente, una red de temas visuales o motivos que un lenguaje deja ver, en la medida que se apega a una tradición previamente existente.

Los tópicos contemporáneos que trabajan una seria crítica a la estética romántica del «genio» son recuperados, en el contexto internacional, en los años setenta. Son precisamente esos mismos años los que ven surgir en América Latina una mirada propia que reflexiona acerca de esta crisis «ontológica» del arte, la misma que se ubica en la encrucijada de una valoración por lo «fotográfico». En 1978 el *Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, consolida, en México, un escenario para la fotografía que la década había visto surgir. Esto a pesar de las dificultades institucionales, por ejemplo,

en las plataformas universitarias o de museo, por reconocer la práctica fotográfica. Es interesante ver cómo un grupo de críticos -Juan Acha, Ida Rodríguez, Rita Eder, entre otros- mantienen una mirada externa (no se contaban entre los organizadores) que exige rigor a los discursos sobre lo fotográfico, intentando establecer los límites entre los deslices sentimentales de algunos (lo que importa es solo «la subjetividad del fotógrafo»), el populismo de otros («fotografiamos para el pueblo») y la falta de base filosófica de muchos de los fotógrafos y ponentes invitados.

Juan Acha (1978) lo dice de esta manera: «Hoy nadie niega que el producto de esta técnica industrial de producir imágenes, que es la fotografía, pueda contener una estructura artística, igual que cualquier otra obra o acto humano. Pero hay mucho trecho y bastante ingenuidad entre aceptar este hecho y pensar que la estructura material de toda fotografía y producida con intenciones artísticas, sea de veras artísticamente importante (...) reconocemos esta importancia en nombre de criterios objetivos (sociales y culturales) que superan el individualismo y la originalidad de los rasgos expresivos de toda obra (el arte no solo es expresión)». Es esta manera entender las cosas la que quiere ganar para sí una mirada crítica bajo algún criterio social o cultural. El estudio del otro en tanto «alteridad» se presenta bajo la necesidad de citar. Se pueden citar repertorios iconográficos completos bajo la comprensión de que lo que se busca es «documentar» la mirada del otro, lo cual es un problema de «distancia».⁸

De este modo en el *Sobrino de Julio Rivas* (1975), la foto más antigua de *En busca del héroe*, un niño nos mira con una expresión que va de la sorpresa a la curiosidad. Contrasta con la expresión de su rostro, lo que vemos abajo, en el piso, unos zapatos usados que son un testimonio silencioso. La imagen data de 1975. El contraste visual se opera al existir sobre una misma imagen dos elementos visuales heterogéneos, por un lado uno expresivo que parece ubicarse en el centro mismo del acontecimiento fotográfico (el rostro); y sin embargo está también aquel otro, más bien de corte descriptivo (los zapatos) que inevitablemente aparece. En *Claudia* (1981), ella sostiene a su bebé, está tranquila y relajada. La representación nos invita a participar de un momento de complicidad entre el fotógrafo y su personaje ocasional. Pero, además, hay cierta atmósfera que remite a un vínculo aparentemente espontáneo entre la madre y el niño, pues ambos están con los ojos cerrados. Otro tanto ocurre en la ya citada # 12 de la serie “1984” *Mangas* (1984). La expectativa precede, en este caso a lo que podríamos llamar «epifanía», sino fuera porque tal palabra podría cargar excesivamente las tintas sobre formas de la experiencia religiosa. Una distancia diferente con respecto al «acontecimiento» se aprecia en *En el Valle del Mira* (Ecuador, 1988), una familia campesina ha sido sorprendida en el interior de su vivienda antes de terminar su cena.

En este grupo de imágenes se juntan momentos clave que pertenecen a series distintas. Una pertenece a aquella búsqueda de la representación de un mito

⁸ Hay cierta manera de hacer citas visuales que permite postular la necesidad de establecer una distancia conceptual entre el fotógrafo y lo fotografiado. Pero tal distancia constituye, acaso, un asunto de «modulación» de tal manera que surge una multiplicidad de modos de comprender la «cita» en todo un espectro que va la idea racionalista de la lingüística de manejar (¿manipular?) los códigos visuales e iconografías estudiados hasta una idea más bien poética, acaso surrealista, de dejarse ganar por el espacio de lo intuitivo o el terreno del inconsciente. En esta otra orilla encontramos, por tanto, la poderosa idea de que la imagen fotográfica es capaz de recoger formas del «inconsciente óptico». Al respecto ver Benjamin (1984) y su recuperación contemporánea en Crimp (2004) y Burgin (2004). Para la perspectiva lingüística ver Rosler (2004) y Sekula (2004).

que otorgue cierta esperanza a la afirmación de un cambio. Por otro lado, está la visita a una familia tocada por lo sagrado. Pero no es lo sagrado entendido como algo hierático e institucionalizado de modo rígido, sino como gracia, humor, vida tranquila. Si bien en todos estos casos aquello que se mueve parece haber sido atrapado en un instante, hay diferencias fundamentales. El espectro completo va desde aquel que muestra la expectativa del pueblo hasta aquella presencia que produce la atención de quienes están en la mesa.

El viaje y el exilio.

«¿Qué hay más fugitivo y transitorio que la expresión de un rostro humano?», se preguntaba Henri Cartier-Bresson, cuando en un texto clásico de *El instante decisivo*, explicaba su posición con respecto al retrato y la fotografía. Que el sujeto esté dentro de su normalidad, que respetemos el ambiente que lo rodea, que seamos honestos con nuestra primera impresión del modelo para dejar ver su personalidad, pero que si vamos a hacer una secuencia, entonces, dejemos que nuestra mente olvide para dejar que trabaje el subconsciente.

En *Julio Ramón* (1980) Ribeyro aparece en una secuencia completa. Fue una tarde en París. La figura metafórica de Ribeyro ha sido asociada en la discusión sobre la cultura peruana a la construcción de una sensibilidad criolla cuya tentación del fracaso resulta ser la contracara del éxito personal. El autoexilio de muchos de nuestros más destacados intelectuales y artistas se vincula a cómo la distancia física que supone el alejamiento del país aviva el sentimiento de una cercanía involuntaria. La vida en un país que fue colonia por cerca de trescientos años como el Perú acentúa, por cierto, esta dialéctica. Viajar se convierte, entonces, en un desplazamiento literal pero también imaginario. Pero en un retrato hay al menos dos protagonistas, el retratado y el fotógrafo, lo exterior que viene al encuentro de lo interior.

Por ello la mirada sobre el «mundo andino» en las imágenes que corresponden a la #4 y #8 de la serie “1984” Mangas (1984) nos colocan frente a un análisis de la subjetividad en la que, pese a que los retratados están participando de un mismo «ethos» en una fiesta colectiva, el retratado resulta enigmático y extraño. El grupo de imágenes puede completarse bastante bien si vemos *Colonos suizos en el Chaco* (Paraguay, 1997) que es una pareja satisfecha, en El Chaco, Paraguay. Tradicionalmente esta zona de América Latina ha sido identificada con el aura del experimento social que ya los jesuitas le imprimieron desde la colonia. Pero ¿están estos colonos en zona tradicionalmente indígena? Por otro lado, podemos ver que en *Fumigadores bananeros, Plantación La Estrella* (Costa Rica, 1992) una acción de trabajo que adquiere un sentido alegórico en la medida documenta visualmente una idea, a saber, las constantes intervenciones de los Estados Unidos en los asuntos internos las llamadas «Repúblicas bananeras», una suerte de nuevo colonialismo

Inocencia

«Creo que cuando estoy presenciando algo extremadamente tierno e íntimo –y para excusarme de haber sido testigo y voyeur en ese momento tierno y profundamente emotivo- me refugio. Ese refugio que adopto es el humor», dijo alguna vez Robert Doisneau. La discusión acerca de cómo lo documental puede convivir con la dimensión de la expresión personal del fotógrafo se ubica en el núcleo duro de una comparación entre paradigmas distintos. La

misma atraviesa las diferencias de contexto cultural –Europeo o Norteamericano- y de época.⁹ La comprensión de la imagen fotográfica que la vincula más a la poesía que a la pintura se adhiere a una interpretación que bebe de la herencia del surrealismo. Descubre en qué medida el fotógrafo debe ser un filtro entre lo desconocido misterioso y la recepción de lo exterior. Imagina un terreno de ambigüedad entre ambos y juega con la idea de documento poético. Pero ¿cuánto difiere esta idea de otra que afirma, bajo una elemental conciencia semiótica que la fotografía es una construcción visual?

La mirada de Fernando Castro (1990) acerca de cómo Deustua representa a los niños en sus imágenes reposa sobre esta comprensión. Castro ve una «buena exploración de conceptos» como por ejemplo la creación del cuerpo del niño, que se cubre o descubre pues, nos dice, «la producción y la dirección de los niños involucrados» es uno de sus mayores logros. La manera cómo Castro evalúa este tipo de trabajos de Deustua, hace pensar en una fotografía dirigida, que es todo lo contrario de una fotografía directa. En otras palabras, nos dice que el humor que Deustua «construye» es inocente. He aquí una interesante ocasión para confrontar paradigmas distintos de entender lo fotográfico. En *Susana y el abuelo*, de la serie de *El valle del mira* (Ecuador, 1988) el espacio del juego produce un ambiente que permite el acceso de la mirada hacia una representación de la infancia que reproduce cierta complicidad. La hermana de «el abuelo» lo acompaña. Su madre, Vierta, era una señora que había visto a la virgen. La tranquilidad y sencillez de la familia sorprende al fotógrafo. La familia, tocada por la gracia, muestra su vida cotidiana. Si bien el vínculo con el retratado muestra, ahora sí una proximidad con la «fotografía directa», lo que hemos llamado «distancia» entre el acontecimiento y el fotógrafo en este caso se acorta. Más aún, en *El paso del tiempo I* (1988-1995) ésta proximidad es todavía más reducida, hacia el espacio de lo personal, privado e íntimo. Proximidad literal y metafórica. La documentación de una época a través de los primeros años de su hijo mayor constituye una suerte de cronología subjetiva y el tiempo adquiere una dimensión cualitativa en la cuál solo él puede observarse.

Lo extraño y la «sin razón»

Es posible internarse en un terreno de esclarecimiento acerca de lo «moderno» en la fotografía si se busca una de sus claves en cómo la mirada modernista en Estados Unidos fue impermeable a uno de sus elementos constitutivos, el surrealismo. Fotógrafos como Cartier-Bresson y Robert Doisneau declaran que aceptan la actitud ante la vida que el surrealismo quiso comunicar. Esto no es tan fácil de comprender, pues en América Latina se asimiló al surrealismo más desde la literatura y la pintura que desde la fotografía. En todo caso, no es este el lugar para hacerlo. En cambio resulta necesario traer a la memoria el silencio de las fotografías de Eugene Atget, el hallazgo personal en el terreno

⁹ Joan Foncuberta (1984: 33-34) lo presenta así: «En Alemania, donde estaba atrincherada la vanguardia fotográfica, la subida al poder del nazismo frenó el ritmo de los acontecimientos: la *Bauhaus* fue cerrada y ardieron los libros de August Sander. Luego llegaron las guerras (que probarían el talento de fotógrafos como Robert Capa, Henri Cartier Bresson o Eugene Smith) y luego el vacío y la náusea –el existencialismo fue quizás la doctrina más compenetrada con la posguerra en general». En otras palabras la modernidad europea, diferente a la norteamericana, había escenificado las diferencias en las concepciones de la fotografía colocando a un lado los experimentos de la *Bauhaus* –comandados por László Moholy-Nagy- y, del otro lado, un tipo de fotografía que renunciaba al experimento a propósito de compromiso con lo «objetivo» y lo «real», por ejemplo, de los «fotógrafos obreros». Pero ese escenario desaparece en los años treinta, y es interesante hacer notar que el diagnóstico de Benjamin se elabora en este preciso momento

de la ambigüedad poética. La representación de la alteridad es una imagen de los límites, de lo más exterior de lo interior y de lo más interior de lo exterior.

En *El paso del tiempo II* (1998) nos viene al encuentro imágenes de lugares de interior. Tres importantes hospitales del Estado, el Instituto Honorio Delgado-Hideyo Noguchi, el Víctor Larco Herrera y el Herminio Valdizán muestran sus patios, pasajes, habitaciones a veces vacías, otras veces con sombras que insinúan movimiento. En sus «jardines» -un árbol, una planta- existe un desplazamiento de la precariedad. En estas imágenes la ausencia se elabora como un discurso acerca de la falta de salud. Pero es en la fotografía de una pared intervenida por el dibujo de una silueta humana la que le da un marco de sentido a la lectura de los retratados. Se observa allí a un crucificado -se ha raspado la pared- y en los márgenes se lee «Rodolfo Dios» varias veces, mientras este nombre se repite junto a números y otras incoherencias.

La otra tradición

En el Perú el inicio de los años noventa parece constituir un importante punto de inflexión en la historia reciente de la fotografía peruana. El gesto de formar el *Consejo Peruano de Fotografía* de algún modo pretendía poner al día al medio local con lo que venía ocurriendo en la región luego del II y III Coloquio Latinoamericano de Fotografía en México D.F. y La Habana, en 1981 y 1984, respectivamente.¹⁰ Se ha dicho en el presente ensayo que el «eje documental» se consolida en el medio local en los años ochenta junto con un «ethos» vinculado a la izquierda, «fotógrafos que no vacilaron en tomar posiciones éticas y políticas frente a las circunstancias».¹¹ Es interesante hacer notar, sin embargo, hasta que punto lo «documental» de tal mirada puede convivir en sus mismas plataformas institucionales en la cercanía de otros proyectos, como el del propio Deustua.

La llegada de Fujimori al poder significó, como ya se dijo, el inicio de una década sorprendente. Deustua lo presenta así: «La crisis llegó desde el primer paquetazo de Fujimori (...) Habíamos hecho una investigación con el historiador Manuel Burga, que está trabajando paralelamente con Tito Flores Galindo sobre el tema de la Utopía andina, él estaba especialmente interesado en las acuarelas de Martínez Compañón. Una mañana, fui a la Biblioteca Nacional para reproducirlas. Al rato vino la bibliotecaria y, preguntándome si me interesaba, me enseñó un archivo de fotos en las condiciones más increíbles: debajo de una escalera, con una humedad impresionante, en anaqueles de principio de siglo, vencidos por el peso. Me vino entonces toda esa nostalgia cuando conocí a Ranney doce años antes. Pregunté cuantas placas había y me respondió ¡150 mil placas! Pensé que solo podía ser el archivo Courret»

¹⁰ En 1990 el Consejo se formó como una plataforma institucional que integró la división de facto que existía en el medio local. Unos orientaban sus proyectos hacia y desde el sistema del arte, mientras otros lo hacían hacia y desde otras formas de institucionalidad y urgencias. La responsabilidad de la presidencia recayó en el propio Deustua, Billy Hare en la vicepresidencia, Roberto Huarcaya como tesorero; y tres direcciones a cargo de Tomas Müller, Herman Schwarz y Verónica Barclay.

¹¹ Lo dice Jorge Villacorta (1995) para calificar, sobre todo, los proyectos fotográficos de Schwarz y Jiménez vinculados a *Interfoto*. Por ejemplo, acerca de la trayectoria de Jiménez dice: «Pasó a trabajar al semanario *Siete Días* y posteriormente fue reportero gráfico de los medios de prensa de oposición, como *Amauta*, *Marka* (revista), *El Diario de Marka*, *El Búho*, *La República*, *Testimonio*, *Visión Peruana*, *Quehacer* (Descor) y *Actualidad Económica* (Cedal) durante la década de los ochenta».

Fue sorprendente, sin duda, que el impulso con el que se había llegado a recibir la nueva década todavía permitiera sumar, a la recuperación del archivo Chambi, el archivo Courret. En la década del noventa en el Perú, luego del autogolpe de Fujimori y su extraordinaria popularidad, muy pronto se asentaron los modelos autoritarios de conducta, y surgió el término «cultura combi» para designar una manera local con la que el capitalismo salvaje atropellaba al ciudadano de modales democráticos. Todo ello en oposición a la necesidad de la existencia de un tiempo cualitativo, es decir, de un «tempo» entendido como propiedad de la atención, necesaria para dirigirla fuera del mar picado del shock y de la «criollada», pero también como afirmación de la memoria y de la tradición.

En *El paso del tiempo III* (1999-2000) las imágenes usan el soporte visual propio del Estereoscopio, un experimento del siglo XIX para dotar de tres dimensiones a la experiencia de mirar fotos. Si bien las imágenes aluden a la tradición de la fotografía, proponen una aproximación a formas de la memoria local. Aquí el tiempo que transcurre antes de ser subjetivo es social. El culto al ídolo caído (Sandro Baylón) de uno de los equipos de fútbol más populares del país puede verse junto con una misa abierta en la Plaza Mayor, la misma que toma el atrio de la Catedral de Lima para celebrar al Señor de los Milagros. A veces, Deustua se deja ganar por la nostalgia, como en la imagen del antiguo Teatro Municipal o del Cine Alcázar, uno siniestrado y el otro a punto de ser demolido. Es interesante notar cómo en esta serie la monumentalidad adquiere la dimensión de acontecimiento espacial y, de paso, esto mismo queda asociado a tópicos tradicionales de lo criollo.

Pero en *Las heridas y la esperanza* (2007) Deustua retrata a los ex futbolistas de Universitario de Deportes quienes, a fines de los años setenta, fueron referentes de actitud. Aquí el tiempo que transcurre vuelve a ser subjetivo y la distancia entre el retratado y el fotógrafo invita a imaginar nuevos hallazgos.

Final

Una muestra antológica es solo es una selección ocasional de un conjunto mayor. En el momento de «resumir», probablemente no haya tiempo para ser «objetivos» en el sentido de buscar imágenes que se correspondan con intereses «culturales» o «históricos» pues, sin duda, habrá oportunidad para hacerlo. Considero este ensayo como un comentario a un abierto ejercicio de autorreflexión visual. Ha sido el propio Deustua quien ha realizado la selección de sus imágenes, mientras que en este ensayo, se ha seguido una ruta semejante y distinta al mismo tiempo, no exenta de ciertas trasgresiones.

Un ejercicio de documentación es también una forma de experiencia. Más aún cuando se topa, como aquí, con una importante pregunta. Una interrogante que se vuelve, de pronto, hacia el carácter del fotógrafo. En *La búsqueda del héroe* la expresión «personal» y la ironía inicial ceden ante la arremetida de la memoria y del reencuentro con lo más propio, el horizonte de la infancia. La proximidad del horror, las atmósferas entre melancólicas y de desolación pueden transformarse por un momento apenas. A veces hay un temple épico en la recuperación de algo apenas sugerido, otras veces una nostalgia regresiva. No sólo hay que ver qué nos dicen los niños retratados, sino todo tipo de «alteridad». El exiliado, la mujer visionaria, lo arcaico, se convierten

entonces en formas de la exterioridad, en límites de la mirada. En la contrafaz de lo heroico se encierra la posibilidad de medir el encuentro entre el tiempo social y el tiempo subjetivo.

Augusto del Valle C.
Noviembre de 2007

Bibliografía

ANÓNIMO (1987). «Deustua y la foto en movimiento». En La República, diario, 23 de febrero. Lima, La República.

ACHA, Juan (1978). «Sin título - Primer coloquio latinoamericano de fotografía». En Artes Visuales # 19. México D. F., Museo de Arte Moderno, p. 8.

BALLÓN, José Carlos (2004). «Héroes y tumbas». Lima, inédito.

BENJAMIN, Walter (1984). Discursos interrumpidos. Madrid, Taurus.

BURGIN, Víctor (2004). «Ver el sentido». En Efecto real, Ribalta (ed), Barcelona, Gustavo Gili, pp. 163-185.

CARTIER-BRESSON, Henri (2001). «Cartier-Bresson. Nacido en 1908. Francés». En [Diálogo con la fotografía de Paul Hill/Thomas Cooper](#). Barcelona, Gustavo Gili, pp. 75-79.

CASTRO, Fernando (1989). De Coaza al MOMA. Lima, Jaime Campodónico y Centro de Estudios e investigación de la fotografía.

----- (1990). «Fotos y monadas». En Crítica de Fotografía, Sección C, cultural, del diario El Comercio, 10 de junio.

CRIMP, Douglas (2004). «La actividad fotográfica de la posmodernidad». En Efecto real, Ribalta (ed), Barcelona, Gustavo Gili, pp. 150-162.

DOISNEAU, Robert (2001). «Robert Doisneau. 1912-1994. Francés». En [Diálogo con la fotografía de Paul Hill/Thomas Cooper](#). Barcelona, Gustavo Gili, pp. 81-107.

PLANAS, Enrique (1996). «Jorge Deustua. Caminar por la cámara, saltar de un tren al otro». En Taxifoto # 5. Lima, IAF.

FONCUBERTA, Joan (1984). «Introducción». En *Estética fotográfica*. Barcelona, Blume.

FLORES GALINDO, Alberto (1994). Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes. Lima, Horizonte. [1ra Edición, 1987]

MIRÓ QUESADA, Roberto (1986). «La fotografía como testimonio». En La Razón, diario, 25 de setiembre. Lima, sin más datos.

MONTALBETTI, Mario (1980). «Sobre fotografía peruana actual». En Hueso húmero # 5/6. Lima, Mosca Azul, pp. 90-97.

PHILLIPS, Christopher (1997). «El tribunal de la fotografía». En Indiferencia y singularidad. Ribalta (Ed.), Barcelona, MACBA, pp. 59-97.

RANNEY, Edward (1997). «Definiendo una tradición nacional arte». En *Documentos 1960-1990. Tres décadas de fotografía en el Perú*. Lima, Museo de Arte de Lima, pp. 92-93.

RIBALTA, Jorge (ed.) (2004). «Para una cartografía de la actividad fotográfica posmoderna». En Efecto real, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 7-32.

ROSLER, Martha (2004). «Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental». En Efecto real, Ribalta (ed), Barcelona, Gustavo Gili, pp. 70-125.

SEKULA, Allan (2004). «Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación». En *Efecto real*, Ribalta (ed), Barcelona, Gustavo Gili, pp. 35-63.

VILLACORTA, Jorge (1995). «Manos a la obra». En *Punto de fuga*, diario El Mundo, Sin datos.

VILLACORTA, Jorge y Natalia MAJLUF (1997). «Documentos 1960-1990. Tres décadas de fotografía en el Perú». En *Documentos 1960-1990. Tres décadas de fotografía en el Perú*. Lima, Museo de Arte de Lima, pp.15-31.

WALLIS, Brian (ed.)(2002). *El arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Akal, Madrid.