

*Fotografiar sin cámara:
el arte sublime de Roberto Huarcaya¹*

Víctor Vich

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ABSTRACT

The essay studies Huarcaya's "amazograms" from the category of the sublime. In his attempt to represent greatness, the jungle permeates the paper, altering the classical conventions of photographic art. The images are sublime because they lack precise limits and account for a disruptive force that tries to capture itself as a limit. They are images that both return to the origins of photographic tradition and testify to what is left of nature in the context of a utilitarian rationality that no longer knows an outside.

Keywords: Latin American photography; Roberto Huarcaya; Amazon; sublime.

Este ensayo estudia los "amazogramas" de Roberto Huarcaya a partir de la categoría de lo sublime. En su intento por representar la grandeza, la selva se impregna en el papel alterando muchas de las convenciones clásicas del arte fotográfico. Las imágenes conseguidas son sublimes porque carecen de límites precisos y dan cuenta de una fuerza disruptiva que intenta capturarse como límite. Se trata de imágenes que, por un lado, regresan al origen de la tradición fotográfica y, por otro, dan testimonio de lo que queda de la naturaleza en el contexto una racionalidad utilitaria que ya no conoce un exterior.

Palabras clave: Fotografía latinoamericana; Roberto Huarcaya; Amazonía; sublime.

¹ Trabajo de investigación realizado en el marco del proyecto "Archivos en Transición: Memorias colectivas y usos subalternos" (Trans.Arch), programa MSCA-RISE (acciones Marie Skłodowska-Curie de la Unión Europea), número de referencia 872299.

¿Qué llevó a Roberto Huarcaya a tomar fotografías sin cámara? ¿Qué lo condujo a observar cómo la propia naturaleza puede llegar a imprimirse en un papel sensible a efecto de dinámicas propias y ajenas? ¿Cómo abordar la informe materialidad de la selva a fin de capturar, no solo su imagen, sino su energía? ¿Qué se encuentra detrás de este proyecto más allá de la pura producción de una imagen? ¿Qué es lo que hoy las artes contemporáneas están poniendo en juego y que, sin duda, estas fotografías parecen materializar con notable contundencia?

El proyecto, uno de los más impresionantes del arte latinoamericano actual, consistió en volver a adentrarse en la selva peruana para activar la producción de un nuevo testimonio. Los enormes fotogramas que Huarcaya consiguió producir miden 1.8 x 30 metros y fueron tomados en la reserva natural Bahagua Sonene, en el departamento de Madre de Dios. Impactado por todo lo que encontró, vale decir, por las sinergias inscritas en dicho espacio, el fotógrafo tuvo que visitar el lugar muchas veces durante dos años. Le interesaba cartografiar el territorio, pero no desde los intereses del puro paisajismo clásico sino para conseguir una imagen que saliera del dominio de lo utilitario, mostrara la potencia de lo indeterminado, estableciera un vínculo distinto con la naturaleza y marcara, quizá, un momento entendido como terminal. Todo esto lo explicaremos más adelante. Por ahora, resumamos la historia del proyecto tal como el artista me la contó en una larga entrevista y en varias conversaciones al respecto.

De hecho, el contacto con la inmensidad de la selva activó en Huarcaya la necesidad de buscar nuevos soportes fotográficos. Poco a poco, se dio cuenta de que espacios muy grandes necesitan de tomas muy grandes y que era necesario experimentar, de manera más radical, con la distancia, el horizonte y la volumetría. *Cada tipo de cámara, cada formato establece un marco, tiene una identidad y proporciona una ideología*, me dijo con claridad. De hecho, en sus primeras entradas a la selva, tomó algunas fotografías con una cámara digital, luego con otra de formato medio, pero nunca quedó conforme con los resultados. Las imágenes eran correctas, pero siempre lo remontaban a referentes muy tradicionales. *En la selva, todo me forzaba a expandir el punto de vista*, insistió.

Entonces, concluyó que una cámara fotográfica no era una herramienta adecuada ni suficiente en ese contexto. Por lo mismo, su proyecto comenzó a “retroceder tecnológicamente” y se puso a experimentar en pequeños papeles a partir de la simple luz de un flash. Realizó esta búsqueda con mucha persistencia y, paulatinamente, fue familiarizándose con el manejo de las distintas variables de tal técnica: con el tiempo de exposición, con las distancias y con la temperatura. Poco a poco, se dio cuenta que comenzaba a dominar este tipo de procedimientos (descubiertos por William Henry Fox Talbot en el siglo XIX) aunque “dominar” no sea la palabra exacta y tergiversar mucho de lo que sucedió luego.

En el mes de marzo del 2014, Huarcaya volvió a ingresar a la reserva Bahagua Sonene con un grupo de asistentes. Se sentía adiestrado en una nueva técnica, pero sabía muy bien que todas las variables a través de las cuales se construye una fotografía podían alterarse ante la realidad y el movimiento (siempre denso e imprevisible) de la selva misma. Su objetivo era desproporcionado: se trataba de fotografiar sin cámara un árbol gigante. Para eso, había conseguido unos inmensos rollos de papel que encontró como saldos en una vieja tienda fotográfica de Lima.

A los pocos días, localizaron el árbol, pero dificultades logísticas impidieron colocar el papel. Después de varios intentos, tuvieron que desistir. Siguieron buscando hasta que encontraron un árbol grande al borde del río; un árbol que estaba caído y que se encontraba descomponiéndose en su propia interacción metabólica todo lo que lo rodeaba. Pese a ello, decidieron trabajar con él, pero se dieron cuenta que la única manera de hacerlo era por partes. Diseñaron una estrategia y, luego de un arduo trabajo, lograron disponer los materiales correctamente. La sesión, siguiendo una metodología muy bien calculada, debía comenzar entrada la noche.

Muy poco de lo planeado iba a poder realizarse. Minutos antes de comenzar, explotó en una gran tormenta en la cual la lluvia, los truenos y los relámpagos complicaron la situación. Todos se asustaron, maldijeron un poco, pero al instante se dieron cuenta que podían aprovechar lo que estaba sucediendo. ¿No eran acaso, esos relámpagos, luces naturales como las que necesitaban? ¿No era esa energía lo que estaban buscando representar? Entonces, Huarcaya y su equipo decidieron dejarse llevar por lo que sucedía. Habían planificado producir dieciséis disparos con un pequeño flash, pero solo cuatro fueron necesarios pues se dieron cuenta que la propia luz de la luna comenzaba a funcionar como una aliada. Desconcertados, pero siempre expectantes, regresaron al campamento de base con el papel lleno de barro. Para iniciar el revelado, la única agua con la que contaban era la del propio río y, por supuesto, decidieron trabajar con ella y con algunos de químicos de rigor. El proceso duró casi seis horas. *El rollo, de 30 metros, fue moviéndose como una culebra y, sorprendiéndonos a todos; poco a poco, la imagen fue apareciendo en el medio de la selva, me dijo el propio autor.*



Figura 1. Fotograma. Rollo de papel. 1,8 x 30 mt. Blanco y negro.



Figura 2. Primer revelado. Fotograma. Rollo de papel. 1,8 x 30 mt.
Blanco y negro. Marzo, 2014.

El resultado es impactante. No se trata solo del gran formato, sino de un tipo composición en la que distintos tipos de materias y materiales (lluvia, barro, luz, químicos) incidieron de manera protagónica sobre el papel. En efecto, la figura del árbol emerge ante todos en una representación donde volumetrías y contrastes consiguen quedar insertos bajo una notable imagen de encarnación casi somática. “Lo propio del fotograma no es ilustrar el acontecimiento, sino ser acontecimiento ella misma” ha sostenido Baudrillard (2008, 93). En efecto, si sabemos que toda fotografía está estrechamente ligada al instante en que fue producida, lo cierto es que aquí, ese momento, dejó salvajemente un conjunto de marcas que adquieren un indudable valor estético tanto en su planteamiento como en la contingencia de lo sucedido.²

Se tomaron dos fotos más, esta vez en planos horizontales que intentaron mostrar la densidad de las plantas, los arbustos y los múltiples elementos de la superficie. En ambas, nuevamente, las condiciones de la selva jugaron un rol protagónico. Al decir de Rancière (2011, 115) estas imágenes dan cuenta de la “fuerza disruptiva de lo informe” en tanto fueron gestadas mediante una incesante suma de variables (naturales y culturales) bajo una materialidad sensible que sobrepasó y excedió a la forma clásica. Estos amazogramas se construyeron – literalmente – impregnándose de toda la selva pues buena parte de su consistencia

² Como sabemos, la fotografía es huella indiciaria, signo tenso de nuestro paso por el mundo. Hay algo de la realidad que se queda en el papel, pero también hay algo en la experiencia de fotografiar que se queda impreso en uno mismo. Involucrado (y estremecido) por su propio descubrimiento, Roberto Huarcaya me contó toda la historia de la producción de estos amazogramas con tal intensidad que yo también comencé a sentirme parte de la experiencia.

fue producida por la acción de diversos elementos naturales rayando el papel. Los 90 metros de selva impresa dan la sensación de encontrarnos, efectivamente, ante piezas verdaderamente “orgánicas”.



Figura 3. Fotograma. Rollo de papel. 1,8 x 30 mt. Blanco y negro.



Figura 4. Fotograma. Rollo de papel. 1,8 x 30 mt. Blanco y negro.

Habría que decir, entonces, que estas imágenes dan cuenta de la necesidad de producir un nuevo vínculo no solo con la naturaleza sino también con la fotografía misma. Aquí no se tuvo miedo de incorporar la pérdida de control en la producción de la imagen y, más bien, se optó por ingresar a un complejo juego de indeterminaciones técnicas y naturales. Los amazogramas muestran la irresoluble tensión entre la naturaleza y la cultura a partir de una profunda experiencia sensorial. Se trata de “entrar” y “salir” de la cultura o, mejor dicho, de la simultaneidad entre la realidad y su imagen.

Podría decirse, también, que estos amazogramas son una especie, ya no de “action painting” sino “action photographing”, vale decir, un gesto que retoma algo del “expresionismo abstracto” aunque nunca quiere dejar de ser un arte testimonial. Heredera de la vanguardia, estas imágenes son una “obra-acontecimiento”, una obra donde lo natural y lo humano actúan juntos, aunque no sin tensión, para reclamar otro tipo de relación entre lo humano y lo no humano. Con Anderman (2018), podemos decir que se trata de imágenes “en trance”, propias de una naturaleza hoy “en trance” y de un fotógrafo también “en trance”. Surgen como el intento performativo por capturar algo que sobrepasa y vence a la tecnología actual mostrando una praxis con la naturaleza misma. En esta obra, en efecto, ya no hay un único agente localizable. Todo aquí juega un papel activo y asume un rol protagónico. Las viejas dicotomías que diferencian *sujeto/objeto* o *actividad/pasividad* quedan deconstruidas bajo un proceso de producción que diluye fronteras y en donde todo parece adquirir agencia.

Se trata ahora de una co-incidencia entre una práctica experimental/proposicional y el lugar que esta práctica co-funda ya no como objeto inerte sino como situación móvil y abierta; como espacio-tiempo ensamblado entre las agencialidades del artista propositor, del público interpelado en cuanto operadores participantes y de las materialidades objetuales y corporales que convergen y vibran allí (Anderman 2018, 254).

Expliquémoslo de otra manera: lejos del proceso estandarizado y aséptico del cuarto oscuro, y sometidos a otro tipo de condiciones, los amazogramas retoman viejas (y actuales) problemáticas del quehacer artístico. ¿Cómo representar lo inmenso? ¿Cuáles son las diferentes dimensiones de lo real? ¿Qué es lo que vemos y qué es lo que hemos dejado de ver? Tal como Huarcaya me lo explicó, este tipo de imágenes no pueden hacerse manteniendo la rígida disposición del fotógrafo situado en un lugar y la realidad fotografiada en otra. Hoy sabemos bien que la opción por intentar salir del realismo fue una estrategia para convertir la fotografía en un objeto de expresión personal (o artística), pero aquí no es solo el fotógrafo sino la propia dinámica de la selva la que impuso nuevas reglas. Aquí, en efecto, la forma surge de la propia materia a partir la contingencia y el azar.

En el contexto actual, no solo de colapso de la naturaleza (por su saqueo y contaminación), sino también por una profunda crisis de representación de la misma: “el paisaje ha sido un género reconociblemente ausente en la tradición fotográfica peruana” tal como lo sostuvieron Majluf y Villacorta, en 1997, aunque es cierto que las propias investigaciones de ellos han ampliado mucho el conocimiento actual de esta tradición y de este campo. En todo caso, este proyecto trató de producir una imagen que, bordeando el realismo, intentara mostrar la energía del lugar y, sobre todo, pudiera abrirse hacia otras dimensiones (metafísicas, políticas) que sus materialidades (y dinámicas) traen consigo. En estos amazogramas, podemos notar una clara voluntad etnográfica que carga con el peso de toda la tradición paisajística (una especie de reescritura del viejo gesto de los viajeros naturalistas) pero bajo una nueva estrategia que ahora ya no tiene miedo de mostrarse como límite. Hay, en estas imágenes, algo exterior que no es propiamente exterior, algo que viene del romanticismo pero que ya no es romántico, algo dramático que está en busca de una pausa, algo celebratorio rajado por lo trágico y algo profundamente épico y amenazante que sin embargo busca lo lírico.

Detengámonos aquí: se ha dicho que lo que hoy las artes contemporáneas ponen en juego no es más la experiencia de “lo bello”, sino de “lo sublime” y que lo sublime, según la tradición, es sobre todo indeterminación e imposibilidad de representar. Como sabemos, hace ya más de un siglo que buena parte del arte comenzó a alejarse de la representación clásica y, más bien, optó por encarar los fundamentos mismos de su propio trabajo preguntándose, sobre todo, qué significa representar. Insistamos: ¿Cuál es la condición de representación de lo irrepresentable? ¿Qué es lo indeterminado en el arte? En este caso, sabemos que se trató tanto de la indeterminación del propio acto fotográfico (*¿Qué tipo de fotografía es esta?*) como de la indeterminación frente a la representación tradicional (*¿Qué tipo de imagen es la que llega a nosotros?*).

Lo sublime, desde la tercera crítica de Kant (2009), es algo que desborda todo lo conocido y reta las categorías que han establecido el acto de comprender. Lo sublime (grandeza y energía) nombra el momento de tensión en que la imaginación no puede abarcar la totalidad del universo en tanto da cuenta del instante en que la materia vence y escapa a toda forma conocida. Kant se refería a lo sublime como una “suspensión momentánea de facultades vitales”, como un “desbordamiento” de las mismas y como algo que “no puede estar encerrado en forma sensible alguna” (2009, 177). Desde ahí, fue entendido como una experiencia que termina por confrontar y cuestionar todos los hábitos de lo dado.

Podemos decir entonces que estas imágenes son sublimes porque carecen de límites precisos y porque dan cuenta de un conjunto de energías desconocidas. En ellas nos enfrentamos ante una fuerza disruptiva producida por la presencia de algo (una “materia inmaterial”) que la imagen captura en su propio fracaso. Lo sublime, insistamos, es la marca de que “algo ha sucedido”, de que “algo sucede”, aunque no tengamos categorías claras para explicarlo. “Podemos concebir lo absolutamente grande, lo absolutamente poderoso, pero cualquier presentación de un objeto destinado a “hacer ver” esta magnitud o esta potencia absolutas se nos aparece como dolorosamente insuficiente” ha explicado Lyotard en uno de sus ensayos (2008, 21).

Estos amazogramas pueden ser entendidos, utilizando categorías anteriores de Jean-Luc Nancy (2005) – como el producto de un “despaisar activo” del paisaje. La acción de “despaisar” se realiza porque lo que les interesa mostrar es que la realidad (lo que vemos y percibimos de ella) nunca coincide ni con los modelos que producimos sobre ella, ni incluso consigo misma en tanto la propia realidad esconde siempre un núcleo duro – una energía, algo Real lacaniano – que la sobrepasa y la excede completamente. El amazograma, en efecto, funciona como el condensador de un “materialismo inmaterial” que hace suya la energía del espacio y del tiempo, y que vibra con ella (Žižek 2016). “Despaisar” implica entonces cuestionar al realismo estético con el fin de revelar otras dimensiones de la selva: la sublimidad de la naturaleza a partir tanto de su deconstrucción formal como de una aguda crítica política.

Desarrollemos más esta idea: ¿son estos amazogramas un testamento, una imagen final, una especie de máscara mortuoria de la naturaleza? ¿Son ellos mismos la manifestación de un “duelo”? Si muchas veces la tradición visual ha tendido a despolitizar la naturaleza, aquí parecería tratarse, más bien, de intentar repolitizarla en su propio negativo pues sabemos que la propia región donde las imágenes fueron tomadas se ve constantemente amenazada por la tala y la minería ilegales y por los intentos — siempre tensos — de construcción de grandes represas hidroeléctricas como la de Inambari. Ya completamente sometida al movimiento del capital — y por un Estado cómplice que se niega a reprimir lo que

él mismo prohíbe — y sin una verdadera interacción metabólica, la naturaleza se ha convertido en la “parte sin parte” de la vida social.

En su famosa teoría estética, Theodor Adorno (2004) también sostuvo que lo sublime era la categoría central del arte del siglo XX y que sus dinámicas referían a la necesidad de mostrar la violencia sobre la naturaleza a efecto de una racionalidad – o una anomia – puramente económica. Desde una intensa experimentación con la forma y desde la necesidad de proponer algo nuevo que estremezca al espectador, Adorno propuso que la política del arte sublime radica en el intento por descompletar la falsa totalización producida por la razón instrumental y el capitalismo. Lo sublime, por tanto, muestra las contradicciones en las que hemos quedado insertos.

Desde ahí, estos amazogramas pueden pensarse como el intento por captar la naturaleza de tal forma que muestre su condición de ser algo nunca completamente controlable por el proyecto de la modernidad y por el tipo de razón que este trae consigo. En efecto, la representación de la naturaleza no conduce aquí a un sentimiento de poder humano (y de dominación) sino más bien a una función crítica que se activa desde lo indeterminado. En ese sentido, la estética de lo sublime busca sacar a la realidad de la cosificación impuesta e intenta mostrar, nuevamente, a la materia en toda su potencia informe.

Ante la naturaleza, el espíritu percibe menos su propia superioridad que su propia naturalidad. El recuerdo de la naturaleza disuelve la terquedad de su autoposición (Adorno 2004, 365).

Estos amazogramas, por tanto, deben enmarcarse en el contexto del sistemático arrasamiento de la naturaleza por las industrias extractivas (legales e ilegales) y en el medio de los profundos cambios medioambientales observados en todo el planeta. En efecto, este es el arte de un “nuevo realismo” que da cuenta de la naturaleza mostrándose a sí misma en el contexto de una reducción cada vez mayor. Son miles de hectáreas las que año a año desaparecen a efectos de la tala ilegal y de la contaminación producida por las malas prácticas extractivas.

Cuando los esejas, esos viejos habitantes de la reserva Bahagua Sonene, vieron las imágenes, le dijeron esto al fotógrafo: *el alma de la selva se ha manifestado en tu papel para que se la enseñes al mundo*. Es decir, ante la pérdida de todo referente sobre la naturaleza más allá de los innumerables “paisajes” producidos por el mercado actual, estas imágenes insisten en posicionarnos ante la naturaleza como “duelo” pero también como una agencia que busca producir una nueva identificación colectiva.

“En los fotógrafos peruanos, – subrayaron Majluf y Villacorta – la fricción entre lo descriptivo y lo metafórico siempre se resuelve a favor de un sentido de

lo específico de la experiencia local” (1997, 19). Subrayemos, en efecto, que la historia de la fotografía en el Perú es la incesante búsqueda por dar sentido a la actividad. Esto quiere decir que la pregunta por la función social de la fotografía ha sido permanente y podemos decir que, con este proyecto, nos encontramos ante una nueva repuesta. Estas imágenes muestran una naturaleza quebrada y un acto fotográfico también quebrado al interior de una especie de “duelo de la presencia” (Lyotard 1998, 152).

Los amazogramas emergen, en efecto, como una intensa imagen de “lo ominoso”, vale decir, como aquello familiar que se ha vuelto extraño (Freud: 2002, 2201). Como ya lo hemos dicho, se trata de un arte realista que, sin embargo, intenta capturar algo no-realista de la realidad. Surgen de una opción radicalmente materialista, pero se escapan de lo esencialmente conocido. Ante el incesante avance del capitalismo, en estos amazogramas la selva retorna desde lo reprimido para perturbar al presente y para establecer una demanda. Hace mucho, Beck sostuvo que el mundo contemporáneo asistía al final de la contraposición entre naturaleza y sociedad puesto que la naturaleza ya no podía ser pensada sin la sociedad y la sociedad ya no podía ser pensada sin la naturaleza.

La naturaleza está sometida y agotada a fines del siglo XX y de este modo ha pasado de ser un fenómeno exterior a ser un fenómeno interior, ha pasado de ser un fenómeno dado a uno producido. Como consecuencia de su transformación técnico-industrial y de su comercialización mundial, la naturaleza ha quedado incluida en el sistema industrial (Beck 2010, 13).

Desde ahí, es posible sostener que estos amazogramas traen consigo una política porque exigen algún tipo de reacción. Lo sublime, como sabemos, remite a lo supransensible, a lo elevado, incluso a lo místico o religioso. En la primera de sus quince tesis sobre el arte, Alain Badiou ha sostenido lo siguiente:

El arte no es la irrupción sublime de lo infinito en la abyección finita del cuerpo y del sexo. Es, al contrario, la producción de una serie subjetiva infinita mediante el medio finito de una sustracción material (Badiou 2020, 74).

¿Qué significa ello? Digamos que el arte contemporáneo no da cuenta de aquello absoluto que “desciende” a un cuerpo finito sino más bien que es desde lo material – y desde el presente –, que es posible construir algún tipo de trascendencia. En efecto, nada hay, en estas imágenes, de una estética romántica que esté nombrando algo que “descienda” desde el absoluto hacia la tierra y que busque plantear un idealizado retorno. Por el contrario, el proyecto de los amazogramas insiste en que, desde el actual estado metabólico de la tierra, es posible producir una imagen de infinito y de la verdad. Estas son imágenes

políticas porque muestran una condición finita que, vía su absoluta indeterminación, traen consigo una radical infinitud. En ellas, la infinitud surge de la finitud y la incrementa sin piedad.

Retomando a Kant, Lyotard (1998) ha insistido en que lo sublime tiene lugar cuando la razón y la imaginación buscan un acuerdo que es imposible. La misión de lo sublime consiste entonces en recordarle al hombre su alienación y, por lo mismo, en volver a mostrarle su materialidad inhumana, vale decir, su materialidad situada más allá de toda racionalidad. Por eso, en su vocación por ir más allá de un saber tecnológico, en la radicalidad de su textura sensible, en su disenso frente a las representaciones tradicionales, estos amazogramas (donde la intimidante naturaleza posee un lenguaje y la tecnología otro) son la muestra sobre cómo eso que excede a la forma da cuenta de la cosificación existente rebalsando así la lógica de una razón puramente instrumental. Dicho de otra manera: en estas imágenes, la naturaleza deja de ser un recurso mercantil y se coloca como representante de toda la comunidad de lo viviente. Su política emerge de ahí.

En suma, este proyecto trató de socavar el programa instrumental en el que hemos quedado insertos a fin de resentir esa potencia de lo informe desde la cual podría rescribirse el proyecto moderno. En una conversación personal, Juan Carlos Ubilluz sostuvo que estas imágenes intentan “identificarse con la potencia de la indeterminación para avanzar, políticamente, hacia una nueva determinación universal”. Terry Eagleton lo ha planteado así:

¿Qué ocurriría si la idea de razón pudiera generarse a partir del mismo cuerpo en vez de que el cuerpo se incorporara a una razón ya siempre emplazada en su sitio? ¿Qué pasaría si fuera posible, en una apuesta a vida o muerte, volver a trazar los propios pasos y reconstruir todo (ética, historia, política, racionalidad) desde los cimientos corporales? (2011, 266).

Con toda su indeterminación, podemos concluir diciendo que estos amazogramas son una imagen “última” y “primera”. Son una imagen “primera” porque regresan al origen de la tradición fotográfica y buscan recuperar un contacto seminal. Son una imagen “última” porque, en la agonía su propio lenguaje (en sus quiebres, en sus roturas, en sus contrastes, en su propia incompletud) se constituyen como un testimonio de lo que queda de la naturaleza en el contexto de un sistema económico, brutalmente expansivo, que ya no conoce un exterior. En estas imágenes emerge una tensión entre lo figurativo y lo abstracto, entre la presencia y la imagen, entre la imagen y el pensamiento, entre lo existente y lo perdido, y entre la estética y la política. Los amazogramas se salen de todo lo conocido para dar cuenta de una energía invisible, pero siempre actuante más allá de los marcos totalizadores de la razón instrumental.

Anotemos, al respecto, que estos amazogramas han sido ya expuestos en varias ciudades (como Lima, Lisboa, Madrid, Sao Paulo, Venecia, Washington, Miami, Korea y Buenos Aires) pero, en todas ellas, han tenido que hacerlo de diferentes maneras pues su longitud o, mejor dicho, su indeterminación implica haber tenido que adecuarlos a distintos formatos. Se trata, en efecto, de piezas que se salen de todos los parámetros curatoriales pues cualquier lugar tiene problemas para adecuarlos a sus condiciones.



Figura 5. Bienal de Fotografía de Daegu, Corea del Sur, 2014.



Figura 6. Festival Internacional Valongo, São Paulo, Brasil, 2016.



Figura 7. Galería Rolf Art, Buenos Aires, Argentina, 2018.

¿Cuál es el futuro del arte en la época del “capitaloceno” tal como lo llama Moore (2020)? ¿Cuáles son, en última instancia, las posibilidades del arte en una época hipertecnologizada? “¿Puede la experiencia estética proveer de un saber (y un saber tocar, oír, oler) que nos ayude a deshacer el ensamblaje técnico cognitivo del capitalismo avanzado?” (Anderman: 2018, 25). ¿Qué caminos estéticos y políticos continúa abriendo la ruptura de la forma como crítica destotalizadora? “Si la naturaleza ha de ser juzgada por nosotros dinámicamente como sublime, tiene que ser representada como provocando temor” sostuvo Kant (2009, 195).

Hemos dicho que podemos interpretar a los amazogramas como imágenes terminales, pero lo interesante es que, sin embargo, superan la melancolía para abrirse ante la presencia de algo que es viejo y nuevo a la vez. Desde una posición materialista sabemos que la naturaleza *sucedio* en la tierra. Por una azarosa e impredecible suma de contingencias, la vida, quizá como el más grande acontecimiento de lo existente, sucedió hace millones de años. Los amazogramas son un testimonio de esa contingencia y de esa fragilidad. En ellos, la celebración se disloca en drama y el drama se abre, de manera siempre indeterminada, en un instante de celebración. La representación del mundo que ellos proponen se figura siempre en suspenso y no como el retorno hacia algo antiguo. Es la imagen de una presencia siempre actuante que activa un temor, un miedo a que “el sucede” “deje de suceder” (Lyotard 1998, 104). Si entonces hay algo que aterroriza en estas imágenes es fundamentalmente el pánico a que la naturaleza deje de regenerarse, a que todo pierda agencia, a que nada – nunca más – vuelva a suceder sobre la tierra.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. 2004. *Teoría Estética*. Madrid: Akal.
- Andermann, Jens. 2018. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: metales pesados.
- Badiou, Alain. 2020. *Una descripción sin lugar. Políticas del arte contemporáneo*. Lima: Meier-Ramírez.
- Baudrillard, Jean. 2008. *El pacto de lucidez o la inteligencia del mal*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Beck, Ulrich. 2010. *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Barcelona: Paidós.
- Eagleton, Terry. 2011. *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- Freud, Sigmund. 2001 [1919]. "Lo ominoso." En: *Obras completas. Tomo XVII*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Kant, Immanuel. 2009 [1790]. *Crítica del Juicio*. Edición y traducción de Manuel García Morente. Madrid: Espasa Calpe (Colección Austral).
- Liotard, Jean Francois. 2008. *La postmodernidad (Explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- — —. 1998. *Lo inhumano*. Buenos Aires: Manantial.
- Majluf, Natalia y Jorge Villacorta. 1997. *Documentos. Tres décadas de fotografía en el Perú. 1960-1990*. Lima: Museo de arte de Lima.
- Moore, Jason W. 2020. *El capitalismo en la trama de la vida. Ecología y acumulación de capital*. Traficantes de sueños.
- Nancy, Jean-Luc. 2005. "Uncanny Landscape". En: *The Ground of the image*. Trad Jeff Fort. New York: Fordham University Press. 51-62
- Ranciere, Jacques. 2011. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Žižek, Slavoj. 2016. *Contragolpe absoluto. Para una refundación del materialismo histórico*. Madrid: Akal.

Víctor Vich es profesor principal en la Pontificia Universidad Católica del Perú y en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes. Es autor de diferentes libros sobre arte peruano, políticas culturales y literatura contemporánea. Fue miembro de Comité Directivo del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO 2007-2009) y miembro del equipo curatorial del Lugar de la memoria en el Perú (LUM).

Contacto: vvich@pucp.pe

Recibido: 15/02/2022

Aceptado: 30/03/2022