

Recibido: Abril 2025 **Aceptado:** Abril 2025

Cita (APA): Villacorta J. (2025). Arenas. *Revista Arte y Diseño A&D*, 11, 62 - 73.

<https://doi.org/10.18800/ayd.202501.005>

Ponencia

Arenas

Jorge Villacorta Chávez

Museo de sitio Julio C. Tello, Paracas. 2 de febrero de 2025

(Transcripción de ponencia editada por George Clarke)

Quisiera empezar diciendo que vuelvo aquí después de 40 años, más o menos, gracias a la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú y el Museo Julio C. Tello. En ese sentido, en muchos aspectos, estoy muy emocionado.

La última vez que llegué a Paracas fue en medio de una paraca. Lo recuerdo clarísimo porque conducía un amigo llamado Julio Llosa y estábamos con su novia, que ahora es su esposa, y fue una de las experiencias más increíbles de mi vida, porque simple y llanamente no se veía nada.

No sé exactamente cómo ha sucedido, porque en mi caso, en situaciones de absoluta tensión y peligro, me quedo dormido, así que, no sé cómo, pero terminamos en Lima. Lo único que sé es que la arena volando en el aire es una de las formas más densas, el velo más opaco que puede uno imaginar. Y justamente, pensando en la paraca, que son vientos huracanados que levantan arena, pensaba en la sensación que me queda de precisamente esa extraña alternancia entre la arena adyacente que puede constituir un sólido aparente e inamovible cuando vuela por el aire.

Es una circunstancia que creo que no tuvieron presente los europeos cuando, en el siglo XVIII, imaginaban lo sublime, que es precisamente una experiencia estética que acompaña de una manera muy extraña a lo bello, pues lo sublime implica que, debido al placer del terror, es decir, aquello que ocurre, como puede ser una avalancha, un incendio pavoroso o un terremoto, de pronto reduce al ser humano a una dimensión en la que se empequeñece ante la fuerza de la naturaleza o de los eventos que sobrepasan por completo lo imaginable. Sí, lo sublime es una definición. Estoy pensando concretamente en la que creó Edmund Burke en 1757 —porque lo sublime también tiene una definición por el lado de Immanuel Kant—, pero me interesa más, si voy a pensar en una situación extrema, la de Burke.

En el mundo español de antes del siglo XV se encontraban tres comunidades religiosas, que pueden ser descritas como los pueblos del libro. Si uno habla de la Biblia como el libro y los

pueblos del libro, en su origen son del desierto. El mundo semita, judío; luego, el musulmán y el cristiano nacen de una situación que culturalmente implica nomadismo. Pensemos en el éxodo, por ejemplo. Pensemos también en el pueblo tuareg, que no son estrictamente musulmanes, pero fueron convertidos poco a poco; y luego pensemos que estamos en España, una España mestiza. Justamente mestiza, porque creo que en esta época es necesario enfatizar que no es una sola sangre la que corre por las venas de los españoles, pues su genoma es bien complejo.

Y, en ese sentido, el que fuese España el poder colonizador —énfasis colonizador— es significativo porque tenía una noción de espacio geográfico muy diferente, es decir, me refiero a la proximidad; el hecho de que hasta [la época de] los Reyes Católicos en 1492 hayan convivido judíos, musulmanes y cristianos en ciudades españolas hace pensar que hay una cultura en común que implica el desierto. Entonces, hemos heredado una visión del desierto muy particular que viene de una herencia cultural muy particular también para Europa, que es la española.

Por otra parte, quería señalar que la religión católica nos crea, a través de nuestra formación, una idea bastante interesante del desierto, ¿por qué? Porque Jesús es llevado por el espíritu al desierto para ser tentado por el diablo. En la Biblia siempre se enfatiza la palabra «desierto» y eso es lo que nosotros escuchamos en nuestra formación cuando empieza la Cuaresma cada año. Por otro lado, para darles una idea de lo particular de esto, en inglés, el espíritu no lleva a Jesús al desierto, sino que lo lleva a «*the wilderness*», que podría ser traducida como «la zona salvaje». Entonces, digamos que, en nuestro genoma cultural, la palabra desierto está fuertemente impresa por la religión católica en la Cuaresma.

Y, para terminar esta breve alocución inicial, lo que quisiera enfatizar es que cuando los científicos alemanes que estaban estudiando los geoglifos en Palpa expusieron hace años en Lima sus hallazgos, yo pregunté si es que era posible, para poblaciones como aquellas, diferenciar el desierto como nosotros lo diferenciamos ahora, o sea, nosotros oponemos el mundo urbano al desierto. Y recuerdo claramente que la respuesta que me dieron fue muy interesante, porque me dijeron lo siguiente: que lo que puede ser descrito por nosotros como desierto era para ellos el lugar a donde salían para sus rituales.

De manera que habría un espacio «laico» o para los rituales menores —aunque hablar de un espacio laico en poblaciones prehispánicas es imposible—, porque vivieron en una cosmovisión totalmente establecida y todo estaba regido por deidades, energías espirituales y demás. Pero salían al desierto para hacer sus rituales, pero no porque fuese un lugar en donde uno va a ser conminado a estar en soledad absoluta.

Para nosotros el desierto tiene una muy curiosa connotación, y creo que en parte es porque, sobre todo en la actualidad, nosotros miramos el desierto como algo que atravesamos, no como algo en donde pensamos quedarnos. Quedarnos a vivir, sobre todo, eso sería muy peculiar. Y en

el desierto de Sudamérica, la costa del Pacífico es la más árida del mundo; y, por árido, enfatizo, se refiere, por ejemplo, para Atacama, a cero precipitaciones fluviales. Eso es absolutamente extremo. Sí, habiendo hecho estas precisiones, quisiera empezar.

Yo voy a ir del presente hacia el pasado. Y quisiera inicialmente contarles que tengo la noción muy clara de que el sentido estético de las cosas viene de la familia, de mis padres, y recuerdo muy claramente cuando era un niño y que íbamos a la playa. Mi madre manejaba, pero siempre cuando pasábamos de regreso, siempre de regreso por el Lomo de Corvina, mi madre me la señalaba para que la admirara, y recuerdo que quedó en mi mente como la duna arquetípica. Claro, después de un tiempo, descubrí que detrás estaba Villa El Salvador, pero era una superficie de arena completamente perfecta que se elevaba casi como una ola al lado de la carretera.

Las ocho fotografías que vamos a ver a continuación son de Gladys Alvarado y son del 2015. Gladys es una fotógrafa peruana que se dedica especialmente a una fotografía topográfica de nuevo cuño y las imágenes que van a ver justamente para mí representaron el final de la duna arquetípica que era el Lomo de Corvina (Figura 1).

En la actualidad, el Lomo de Corvina está intervenido de distintas maneras, por gente que trabaja sobre él, que vive en parte sobre él o que lo estorba. Ya dejó de ser la duna arquetípica, la forma perfecta. Lo que sí es interesante es que es una pérdida para mí en la memoria; pero, por otro lado, es un objeto de fascinación en el presente, porque las transformaciones son justamente aquello con lo que tenemos que vivir ahora. Y sigue transformándose en la actualidad. Esto lo traigo a colación porque uno siempre está confrontando el recuerdo y la fotografía es precisamente la prueba contundente de aquello que uno ya no puede ver más. Sobre todo, cuando está sujeto al cambio.

La siguiente situación que en tiempos recientes me ha conmocionado ha sido el descubrimiento del fotógrafo Carlos Ferrand, que vive en Montreal, Canadá, y que tiene una serie de imágenes del día cero de Villa el Salvador. Como ustedes saben, la invasión comenzó en abril de 1971 en lo que ahora sería el terreno de la Universidad Ricardo Palma y el colegio La Inmaculada, en la zona de Pamplona. Luego empadronaron a todos los invasores y les asignaron lotes en una zona que era un área de entrenamiento de paracaidistas, de la Fuerza Aérea, más hacia el sur, en la Tablada de Lurín; una zona que era el desierto total. Y el empadronamiento llevó a que, cuando trasladaron a las personas empadronadas, todos encontraron lotes para los cuales habían recibido números. Todo estaba ordenado, fue todo lo contrario a una invasión.

Estas son fotos de Carlos Ferrand a los 24 años, fotografiando de *motu proprio*; no trabajaba para ningún medio de prensa, pero decidió hacer esta experiencia documental (Figura 2). Estaba viviendo en la campiña en ese tiempo como parte de otro proyecto. Esto es realmente entrar con orden y también con la alegría de tener un lote propio para habitar en el desierto.



Fig. 1

FIGURA 1. *Lomo de corvina*. Gladys Alvarado, 2015. Colección de la autora.



Fig. 2

FIGURA 2. *Villa El Salvador*. Carlos Ferrand, 1971. Colección del autor.

Como pueden ustedes imaginar, en ese momento no había ninguna organización clara con respecto a cómo iban a recibir agua, pero la ilusión de ser propietarios es una noción que alimenta una utopía de familias que entran a este lugar que se convirtió luego en una comunidad urbana autogestionaria de Villa el Salvador.

Les muestro lo de Ferrand porque sus fotos han sido particularmente importantes para una curaduría que hice el año pasado con Rodrigo Quijano y Rosanna del Solar; a Carlos Ferrand lo conocí en el 2017. Bueno, y puedo decir que para él fue la primera vez que veía sus fotografías puestas en exhibición.

Ahora vamos a ver la fotografía de Eduardo Hirose. Esto es muy importante aquí porque pasamos de golpe a una experiencia del desierto topográficamente en color. No hay cambios en el desierto, como podría ser el trabajo de Gladys Alvarado, sino panorámicas del desierto. Esto es Paracas. Hay unas cinco o seis imágenes de Paracas; no pude resistir incluirlas en este momento. Precisamente, ayer que veníamos en el ómnibus, una pareja de españoles estaba comparando los paisajes cuando nos íbamos acercando a Paracas como el que habían visto en Marrakech.

Pero de golpe dijeron, cuando ya entramos a la zona de Paracas, que era como Nevada. Se parecía al Valle de la Muerte. Y a mí me pareció sorprendente porque ellos mismos estaban haciendo comparaciones de experiencias geográficas. Entonces, Eduardo Hirose, que es un fotógrafo nacido en 1975, tiene una dedicación completa a la fotografía; sobre todo, de lugares que geográficamente significan en nuestro imaginario. Aquí vemos la presencia de la carretera; es importante que noten esto porque, en muchos sentidos, uno generalmente solo atraviesa el desierto, no imagina la posibilidad de pasar tiempo en él.

Ahora vamos a ver imágenes de la zona de Jicamarca, en Lima, al final de la avenida Ramiro Prialé, donde está el Instituto Geofísico (Figura 3). En esta zona justamente hay muchos restos de huaicos, que son esas irrupciones realmente caudalosas de piedras, lodo, troncos y árboles que llevan tierra de las alturas que se convierte en tierra fértil en otro lado. Es una mirada al desierto en distintas direcciones en torno a Lima, por eso pongo Paracas, obviamente, porque estamos acá.

En lo que se refiere a la fotografía artística, una figura clave es Billy Hare, un fotógrafo que ha trabajado en todo el Perú y esta es una imagen de *La Huega*, un clásico de la fotografía peruana (Figura 4). En esta imagen pueden ver a una fotógrafa norteamericana que ha puesto su trípode y está fotografiando esta inmensidad de dunas. Aquí tenemos algo que es muy interesante, porque esto es una expresión de ese concepto que les decía, que se oponía a lo bello y que es lo sublime. La figura humana está completamente empequeñecida por el arenal, que se eleva y da la impresión casi de ser como una ola que está a punto de reventar.



Fig. 3

FIGURA 3. *Jicamarca*. Eduardo Hirose, 2013. Colección del autor.



Fig. 4

FIGURA 4. *La Hueva*. Billy Hare, 1984. Colección del autor.

Es una imagen también de la que, definitivamente, ante la inmensidad, la pequeñez de la presencia humana surge. Está la posibilidad de encontrar placer —si se puede decir placer estético— porque es precisamente la inmensidad, la vastedad del infinito; es una situación en donde la fotografía permite que nos insertemos a esos confines de lo inimaginable. Y, como siempre, aparecen las huellas del arte, justamente el recorrido de la persona al lado derecho de la imagen. Esta imagen es de 1984 y es en blanco y negro. Esto es algo que también quiero enfatizar, ¿por qué? Porque el blanco y negro, en este caso, es lo que permite abstraer. Es decir, la imagen fotográfica está ofreciéndonos una estructura, a partir de la cual estamos experimentando, no solamente lo que es el paisaje, sino los contrastes de luces y sombras, pero presentados de una manera que refuerza por completo nuestra percepción de la vastedad.

Esta es otra imagen de Billy Hare de la serie *Los paisajes circulares*. Es de 1988 y es una panorámica de Pachacamac. En este caso, el formato circular que tiene la imagen está creando confines que marcan una opción estética que da lugar a una propuesta artística; mientras que, en *La Huega*, la imagen que vimos del 84, es el encuadre mismo rectangular lo que le pone fin a la experiencia visual. Pero aquí, dentro del rectángulo hay una transformación circular a través de la cual se está viendo la panorámica de Pachacamac y lo que es muy interesante es que nos induce a nosotros a pensar que estamos viendo a través de una mirilla a la lejanía, algo que también está casi más allá de nuestro alcance. Son las opciones artísticas que la fotografía en blanco y negro contemporánea ha ofrecido en el Perú.

Ahora estamos frente a los trabajos de Luz María Bedoya. Aquí estamos otra vez frente a fotografías en blanco y negro y ante una acumulación de piedras, bajo el nombre de «pirca». Son piedras que se acumulan como la marca de un camino viajado, pero representan también otra forma de crear una abstracción a partir de un espacio geográfico que puede resultar conocido o no. La fotografía en blanco y negro siempre abstrae, es decir, nos aleja de la particularidad entre lo real en términos topográficos y nos induce a entrar en un mundo otro, en el que reconocemos parcialmente las cosas, pero también se hunden en el misterio.

Por ejemplo, tienen acá una cuadrícula en donde cada una de las imágenes es una toma distinta y en esa repetición e invitación a la comparación es que se genera, justamente, una experiencia estética a partir de la obra artística, siempre en blanco y negro. Aquí el contraste está dado por las piedras sobre la arena que, si uno mira, digamos desinteresadamente, comienzan las piedras a ser vistas como manchas oscuras sobre fondos que son más claros; es decir, hay la intención de la abstracción, pero también, la dimensión de la observación. Y en esa alternancia está la obra artística.

Hay dos imágenes más del trabajo de Luz María Bedoya. Esta es una presentación de su video *Línea de Nazca*, en el que la artista atraviesa en auto las Líneas de Nazca y, en ese viaje por la carretera, las filma sin que se pueda distinguir ninguno de los dibujos en el terreno (Figura 5). Por eso la obra se llama *Línea de Nazca*; la línea de Nazca es la carretera que atraviesa a las



Fig. 5

FIGURA 5. *Línea de Nazca*. Luz María Bedoya, 2008. Colección de la autora.

Líneas de Nazca y, lo que se hace es que se atraviesa las Líneas de Nazca sin poderlas ver; y en ese no poderlas ver está la intención del video, porque esa es una experiencia tal cual, sin que haya un evento estético determinante, que sería la visión del nuevo dibujo.

Este es otro video de Luz María Bedoya; en este caso es *La barra*, donde se la ve a ella corriendo de un extremo a otro dentro del encuadre, mientras grita algo que no es discernible. La situación, entonces, es una en la que queda marcada una presencia en el desierto, en un *performance*, es decir, una acción corporal que marca límites dentro de un encuadre de video. Obviamente, es interesante considerar que *La barra* es un video a color, mientras que *Línea de Nazca* es en blanco y negro. La diferencia, diría yo, está en una intencionalidad: en *La barra* el interés está más en la relación del cuerpo con el espacio, con el espacio geográfico, pero no con la inmovilidad que planteaba Billy Hare en *La Huega*, sino con el movimiento que ofrece el video, en donde el cuerpo se desplaza de un extremo a otro sin parar.

Como trabajo de fotografía histórica, decidí terminar con una fotografía de 1900, que es una imagen lo más parecida a la fotografía del oeste, con el desierto del oeste norteamericano. Esta es la parte posterior de la postal. Es una postal de Maximiliano Telésforo Vargas, más conocido como Max de Vargas.

Son dunas al sur; estamos hablando de un territorio probablemente entre Arequipa y Moquegua. Y fíjense ustedes cómo el espacio geográfico, en este caso el desierto, es definitivamente una experiencia estética; aquí no estamos hablando de blanco y negro, porque la imagen es, pues, probablemente «sepiada», y a la hora de estar impresa mediante la litografía conservó ese color. Pero están todas las características que señalan la inmensidad que describe también lo arduo del viaje, la ausencia de agua, que es precisamente aquello que en nuestra mente es una necesidad vital, porque la mayor parte de la fotografía del desierto siempre tiene como resonancia oculta justamente esa ausencia de agua.

En este caso, lo fascinante es que, en 1900, un fotógrafo arequipeño que fue maestro de Martín Chambi, maestro de los hermanos Carlos y Miguel Vargas, haya encontrado esa necesidad de detenerse y fotografiar el desierto. Y hace pensar también justamente en esa herencia cultural, creo yo, en donde el desierto significa cosas de las que incluso no somos conscientes, pero que, en el misterio, satisface una necesidad estética que es nuestra.

Autor

Jorge Villacorta Chávez

CURADOR INDEPENDIENTE

Crítico de arte y curador independiente peruano. Fue cocurador del ciclo *Videografías (In) visibles: una selección de videoarte latinoamericano 2000-2005*. Encabezó el equipo curatorial de la II Bienal de Fotografía de Lima (2014) y formó parte del equipo curatorial de la muestra permanente del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social-LUM (2015). Fue cocurador de *Videotranslaciones - 13 videoinstalaciones por artistas peruanos*, en el Centro Cultural Conde Duque, Madrid, en 2019; y de *La Paz es una Promesa Corrosiva 1985-1990*, con arte crítico y agit-prop del artista Herbert Rodríguez, en el Pabellón del Perú en la 58a Bienal de Venecia (2022). Reside en Lima.

