

CENTRO ANDALUZ DE LA FOTOGRAFÍA

NOTA DE PRENSA

**El Centro Andaluz de la Fotografía,
Consejería de Cultura, Junta de Andalucía y DKV
Seguros presentan en Almería,**

Perú
Martín Chambi-Castro Prieto

Una exposición con dos universos fotográficos que convergen en un mismo escenario: Perú. A través de 100 fotografías, se hacen visibles dos perspectivas artísticas que, a pesar de la diferencia en el tiempo, comparten pasión y admiración por la cultura peruana.

Se podrá visitar en la planta primera del CAF del 22 de abril al 16 junio de 2013.

La obra de Martín Chambi contiene una gran yuxtaposición de niveles de interpretación; en ella conviven la documentación de corte antropológico y la soberbia dignidad que proyecta a los personajes que retrata. Chambi, nacido en una pequeña aldea quechua cercana al Lago Titicaca, se convirtió muy pronto en fotógrafo especializado en el retrato de estudio, pero participó asiduamente en exposiciones artísticas dentro de su país y en otras ciudades sudamericanas. Documentó los eventos de la alta sociedad cuzqueña y fiestas criollas e indígenas, dejando también para la posteridad las majestuosas ruinas prehispánicas: de hecho, fue el primer fotógrafo que acompañó a las expediciones peruanas que visitaron la ciudadela de Machu Picchu. Colaboró con las revistas y diarios más prestigiosos del Perú, lo que le convirtió en uno de los personajes más conocidos y respetados de su ciudad. Ante su cámara desfilaron las familias más poderosas de la región y las clases más humildes; posaron para él los intelectuales que comenzaban a crear el movimiento indigenista peruano y en sus fotografías quedó registrada la llegada de la modernidad a la antigua capital del Imperio Inca. Quiso dar testimonio de la riqueza

de su gente y su cultura y lo hizo sin histrionismos formales, apoyado en un dominio excepcional de la técnica y en una curiosidad insaciable por la epopeya cotidiana del ser humano.

Juan Manuel Castro Prieto viajó al Perú por primera vez en 1990 para realizar las copias fotográficas de la que habría de ser la primera exposición retrospectiva de Martín Chambi en España. Durante los diez años posteriores regresó en numerosas ocasiones para realizar un proyecto en clave personal titulado *Perú: Viaje al Sol*; y en 2009 viajó de nuevo al país andino equipado con una cámara de gran formato para seguir los pasos del maestro peruano por la geografía andina y los paisajes urbanos de un Cuzco poderosamente transformado por el turismo y las migraciones rurales. Lejos de mimetizar su estilo o las texturas cromáticas del blanco y negro, Castro Prieto ha elegido fotografiar en color para realizar una crónica visual contemporánea: evitando las estereotipadas menciones al exotismo y destacando el mestizaje iconográfico –local y global- visible en los habitantes y en sus escenarios. En su trabajo se evidencia cómo ha cambiado nuestra manera de leer las imágenes y, sobre todo, cómo han evolucionado a lo largo de más de ochenta años las soluciones formales y conceptuales que ahora definen el uso de la fotografía.

MIRADAS PARALELAS **MARTIN CHAMBI – CASTRO PRIETO**

Alejandro Castellote. Comisario de la exposición.

Martín Chambi es uno de los peruanos más universales del siglo XX. El prestigio de este indígena –nacido en Coaza, Puno, el 5 noviembre de 1891- ha sido capaz de conciliar en torno a su figura a una sociedad profundamente marcada por enormes diferencias sociales y étnicas. Tal admiración es pues un elemento más que notable a la hora de dimensionar la importancia que en la actualidad tiene su obra fotográfica. Pero no es el único. Se proponen aquí algunas de las circunstancias que contribuyeron a elevar la obra de Martín Chambi al estatus de gran maestro de la fotografía que ostenta en la actualidad.

A su condición de descendiente de los pobladores originales de su tierra, hay que sumar las refinadas influencias que recibió durante su estancia en Arequipa –para los arequipeños, capital

cultural del Perú-, tal vez el primero de sus mestizajes, pues aprendió el oficio de retratista, el de cronista gráfico y e hizo las primeras exposiciones de sus fotografías, es decir penetró y disfrutó de un cierto reconocimiento en el exclusivo universo artístico que habitaban las familias criollas de Arequipa. Su emancipación profesional comienza en Sicuani, donde instaló su primer establecimiento fotográfico en 1918. Ahí inicia sus colaboraciones como corresponsal gráfico de dos de las publicaciones limeñas más respetadas de su tiempo: *Variedades* y el diario *La Crónica*. Y, finalmente, su instalación definitiva en la antigua capital del Imperio Inca, Cuzco. Allí realizó las gran mayoría de sus fotografías. Martín Chambi estuvo en contacto permanente con las tres ciudades más importantes del país. Cuzco, Arequipa y Lima ilustraban el complejo mosaico cultural y socioeconómico del Perú, un país que alberga uno de los legados culturales y artísticos prehispánicos más importantes de América. La historia del Perú está llena de ejemplos de los mestizajes, voluntarios e impuestos, que han ido construyendo su identidad. Desde este punto de vista, la figura de Chambi ilustra esos desplazamientos en clave económica que llevan a muchas poblaciones provenientes de los ámbitos rurales andinos a trabajar en las capitales para mejorar su nivel de vida; Chambi es un modelo involuntario de transculturalidad¹. Como, por extensión lo son la gran mayoría de los países de todo el continente americano.

Sucintamente, puede decirse que la historia de la fotografía latinoamericana es el intento de acceder a la visibilidad desde la autorrepresentación. En cierto modo, a lo largo del siglo XX y especialmente en su segunda mitad, muchos de los autores han utilizado la fotografía como un instrumento para afirmar su propia identidad –individual y colectiva- y esa aspiración ha posibilitado y enardecido su uso político por encima de otras variantes de su naturaleza como medio de expresión. La historia individual de Martín Chambi puede exportarse a la de la fotografía en América Latina: la conciliación de la necesidad de acceder al reconocimiento y la obligación de hacerlo a través de los canales provistos e impuestos por los Centros hegemónicos. El precio muchas veces ha sido tener que insistir en la escenificación de la alteridad que el Occidente desarrollado quiere para la Periferia. Una estrategia ampliamente utilizada por los artistas a lo largo de décadas y que ha comportado un éxito relativo para los que la adoptan.²

¹ En 1940 Fernando Ortiz concibió en Cuba el término *transculturación* -que a la larga puede ser más efectivo que el de multiculturalismo- como una manera de entender los intercambios entre unas culturas y otras. Véase de la Nuez, Iván. *La Balsa Perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*. Editorial Casiopea, Colección Ceiba, 1998. p. 116

² Castellote, Alejandro. "Espejos desenterrados". En *El desarraigo como virtud: arte de hoy en América Latina*. Revista de Occidente, Fundación Ortega y Gasset. Madrid, 2005. p. 55-56

Chambi se formó en Arequipa, como aprendiz, dentro del estudio de retratos que Maximiliano Telésforo Vargas (Max T. Vargas, 1874 - 1959³) regentaba en la Calle Mercaderes esquina a Plaza de Armas. Llegó con 17 años, después de haber trabajado como vendedor de alcohol en las minas inglesas cercanas a su localidad natal. Coaza era un pueblo de casas de adobe y techos de paja que contaba con 1036 habitantes⁴ a finales del siglo XIX. El padre de Martín –Don Félix– se dedicaba a la venta de aguardientes en una mina de propiedad inglesa, una ocupación que asumió después de trabajar como agricultor y, posteriormente, como obrero en la mina. Tras la muerte de su padre, alrededor de 1905, se fue de casa con apenas 14 años, “*con un peso muy grande en el corazón(...), bajé por el cocal y siguiendo el río Coasa me interné en la gran selva hasta tocar el río Inambari, hermoso, terrible...*”. Su idea era llegar a la mina para trabajar; pero en aquel lugar, poblado por algunos cientos de personas, entre ingleses y andinos, conoció a tres fotógrafos llegados del Reino Unido y quedó fascinado por sus cámaras y por las placas de cristal que manejaban para obtener sus fotografías en papel. Aquella experiencia fue un quiebre en su vida: “una salida providencial”⁵, que empezó a tener visos de realidad durante los nueve años que pasó en el estudio de fotografía más importante Arequipa, en clara competencia con el regentado por Emilio Díaz (c.1870-1931). La ciudad –fundada en 1540– era entonces un punto estratégico de intercambios comerciales para todo el sur peruano. La sociedad criolla arequipeña había cambiado sustancialmente desde que, hacia 1850, llegaron los primeros inmigrantes europeos, justo antes de la Guerra del Pacífico (1879-1993) que enfrentó a Chile con Bolivia y Perú. Los europeos comenzaron a casarse con damas criollas y formaron los hogares de la nueva élite local⁶.

³ El hijo de Max T. Vargas –Antonio Vargas (1896-1892)– a quién su padre había enseñado a manejar el aerógrafo, estudió dibujo en Europa y, tras emigrar a EE.UU. se convertiría en el más famoso dibujante de glamorosas chicas pin-up para las portadas de revistas norteamericanas, posteriormente conocidas como Vargas girls.

⁴ Garay Albújar, Andrés. *Martín Chambi, por si mismo*. Facultad de Comunicación de la Universidad de Piura Perú, 2006. p. 45-46 (Basado en su tesis doctoral *Martín Chambi. Un milagro anunciado en la fotografía peruana* presentada en la Universidad de Navarra en 2001)

⁵ Andrés Garay se detiene en la descripción del encuentro del joven Chambi con los fotógrafos ingleses, quienes pasado el tiempo le ofrecieron llevarlo con ellos a Inglaterra, una oferta que él rechazó. *Op. cit.* p. 49. La narración de esa periodo está basada en el testimonio de su hijo Manuel Chambi registrado en una entrevista publicada con el título “Martín Chambi. Artesano de la luz” en la revista *Tierradentro. Arte, ideología, realidad*. Ediciones La Fragua, año V, nº 4. Lima, 1987. p. 5

⁶ Villacorta, Jorge y Garay, Andrés. *Max T. Vargas y Emiliano Díaz. Dos figuras fundamentales de la fotografía del Sur Andino peruano (1896-1926)*. Catálogo de la exposición del mismo título celebrada entre el 9 de noviembre y 18 de diciembre de 2005 en la Galería Germán Kruger Espantoso. Lima, 2005. p. 19

En Arequipa, Chambi coincidió durante 4 años con los hermanos Carlos y Miguel Vargas, quienes trabajaban de asistentes en el estudio de Max T. Vargas. En 1912, los hermanos adquirieron las cámaras y demás materiales fotográficos y de fotograbado de una tienda de fotografía situada en el número 11 del Portal San Agustín, y abrieron su primer establecimiento: el *Estudio de Arte Vargas Hermanos*⁷. Para algunos, con la salida de los hermanos Vargas y la posterior de Chambi comenzó el declive del estudio de Max T. Vargas, que ya nunca recuperaría su esplendor pasado. Carlos y Miguel habían estudiado en la Escuela de artes y oficios del Colegio Salesiano de Arequipa y participaron activamente en la actividad cultural de la ciudad que orbitaba fundamentalmente en torno al Centro Artístico, -donde Chambi realizó su primera exposición en 1917- “uno de los entes culturales más relevantes e influyentes, fundado en agosto de 1890 por iniciativa de un grupo compuesto por personalidades notables, pero en su mayoría miembros de una élite culta”⁸. Los hermanos Vargas organizaron numerosas exposiciones en la galería de su estudio; dieciséis de ellas dedicadas a sus propios retratos y otras en las que participaron diferentes pintores y caricaturistas. Fruto de su relación con los artistas e intelectuales “de avanzada” de la época; el estudio se convirtió en lugar de encuentro, “el asilo de los artistas” lo denominó Abraham Valdelomar -famoso escritor especializado en cuentos-, donde se realizaron debates, conferencias y recitales; por él pasaron, además de Valdelomar, otras personalidades peruanas como los poetas José Santos Chocano, también conocido como “El Cantor de América”, el político Víctor Raúl Haya de la Torre, fundador y líder histórico del partido Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA) o los grupos políticos regionales *Sur* y *Arequepay*, en sintonía ideológica con los movimientos indigenistas de Cuzco y grupos afines en Puno -*Orkopata*- y *Aquelarre* en Arequipa.⁹

El estilo victoriano de los retratos de Max T. Vargas se aligeró en las fotografías de los Hermanos Vargas y Martín Chambi; no obstante, es fácil reconocer la impronta pictorialista que sus tarjetas postales -con frecuentes paisajes reflejados en las aguas del Titicaca o de otros lagos y ríos- y retratos iluminados proyectaron en sus discípulos. Asimismo, sorprende reconocer en la obra posterior de Chambi un estilo de retrato en exteriores muy similar a algunos de los realizados Max T. Vargas. Sin embargo, el eslabón perdido que vincula insoslayablemente la construcción del estilo de Chambi con Max T. Vargas se da en las tarjetas postales con vistas de calles del Cuzco o con retratos de indígenas (algunos coloreados) posando junto a ruinas incas. Después de

⁷ Yenne, Peter y Benavente, Adelma. *Arequipa en Blanco y Negro. El estudio de arte Vargas Hnos. 1912- 1930*. Ver también la cronología de Carlos y Miguel Vargas Zaconet en el mismo libro. Turner, 2008. p. 31 y 144

⁸ Villacorta, Jorge y Garay, Andrés. *Op. cit.* p. 18

⁹ Véase Yenne, Peter y Benavente, Adelma. *Op.cit.* p. 31,32 y 145

décadas esperando investigaciones sobre la obra de Max T. Vargas, finalmente el trabajo de recuperación que aun están desarrollando en Arequipa Jorge Villacorta y Andrés Garay contribuye de manera decisiva a rellenar ese mosaico todavía incompleto que es la extraordinaria fotografía Sur-andina del Perú¹⁰.

Ya es un lugar común entre los estudiosos de Chambi que muchas de las muestras que se han hecho de su obra, ignoran o minimizan la presencia de las imágenes que Martín Chambi elegía para sus exposiciones artísticas. Podría decirse que los curadores contemporáneos hemos proyectado sobre sus fotografías *artísticas* nuestros propios prejuicios sobre el *pictorialismo fotográfico*. Un movimiento novecentista, breve en la historia de la fotografía, que reverdeció tímidamente en algunos países a mediados del siglo XX. La caída en desgracia del pictorialismo, no sólo tiene que ver con cuestiones estéticas; también con el carácter político y socialmente elitista que lo aupó en numerosos salones y certámenes en casi todo el mundo occidental.

La llegada al mercado de las cámaras Kodak en 1888 provoca una gran transformación en la producción de imágenes; una escisión que enfrenta a los profesionales y artesanos de la fotografía con pretensiones artísticas contra los aficionados usuarios de estos nuevos aparatos, que habían de democratizar el uso de la fotografía. Mientras que los aficionados se reclutaban entre las clases medias y las nuevas burguesías, desde las clases sociales dirigentes y las oligarquías se buscaba un estilo que etiquetara sus afinidades estéticas, políticas, etc., es decir, buscaban una *representación*. Y la fotografía, nacida bajo la égida del progreso y la ciencia se había convertido en la *representación* por excelencia de clase liberal. Pero, con la proliferación de imágenes consideradas por ellos como *vulgares*, se buscaba una alternativa susceptible de avalar los privilegios que les asistían. Tal alternativa la ofrecía el arte y las clases altas orientaron sus gustos fotográficos hacia aquellas imágenes consideradas *artísticas*. Uno de los fotógrafos-artistas más aclamado a finales del siglo XIX y comienzos del XX, Alfred Stieglitz, afirmó esta voluntad elitista al declarar en 1899: “En el mundo fotográfico de hoy, no se reconocen mas que tres categorías de fotógrafos: el ignorante, el técnico puro y el artista. De ahí que se sigue que el primero aporta únicamente lo que no es deseable, y el segundo una formación puramente técnica después de años de estudios, mientras que el tercero aporta la sensibilidad y la inspiración del artista, a las que se añade luego un conocimiento puramente técnico”¹¹.

¹⁰ El catálogo que recoge las investigaciones de Jorge Villacorta y Andrés Garay es *Max T. Vargas y Emiliano Díaz. Dos figuras fundamentales de la fotografía del Sur Andino peruano (1896-1926)*. En él se muestran por primera vez muchas imágenes inéditas de los dos fotógrafos arequipeños, así como varios ensayos que iluminan con lucidez los antecedentes del fenómeno de los estudios fotográficos en el Perú Sur-andino.

¹¹ Stieglitz, Alfred. “Pictorial Photography”. *Scribner’s magazine*, 26 de nov. de 1899. p. 528-557

Merced a todas las investigaciones que han ido apareciendo en los últimos diez años sobre Martín Chambi y realizadas –finalmente– por historiadores peruanos, se están abriendo interesantes perspectivas para aproximarse a su trabajo desde otras ópticas menos contaminadas por las expectativas foráneas o por la voluntad de asimilar su obra a los maestros internacionales, que a veces inspira las curadurías locales. Ignorar su fotografía de impronta pictorialista, sería equiparable a dejar fuera este tipo de imágenes en las retrospectivas de Edward Steichen o el propio Stieglitz, pero también dificulta el establecimiento de vínculos estéticos entre los fotógrafos arequipeños, limeños y los que el historiador Pablo Macera denominó “La escuela cusqueña de la fotografía”. Gracias al conocimiento de ese numeroso grupo de fotógrafos que trabajaron en la región de Cuzco durante el XIX y mitad del siglo XX, Macera pudo asimilarla a la homónima escuela de pintura, cuyo florecimiento tuvo lugar entre la segunda mitad del siglo XVII y la del XVIII, basándose tal vez en la fusión que existe en ambas entre los motivos europeos y los indígenas.

La influencia poliédrica recibida en estos años fue fundamental en la maduración de Chambi como fotógrafo: él mismo reconoció en 1947, al final de su trayectoria profesional, que su arte [fotográfico] era arequipeño, “porque aquí aprendí a retratar y a tomar paisajes”¹². Pero no se limitó a las escenas urbanas y paisajes de corte documental o pictorialista y al dominio de la fotogenia en los retratos. Como suponen Jorge Villacorta y Andrés Garay, la formación de Chambi fue más allá del conocimiento técnico del oficio. Max T. Vargas colaboraba con la revista *Variedades* y era el distribuidor oficial de la publicación en Arequipa¹³. No parece descabellado afirmar que tal relación con las publicaciones limeñas facilitara sus posteriores colaboraciones como corresponsal gráfico. Los historiadores peruanos Herman Schwarz y Andrés Garay coinciden en subrayar la importancia de sus colaboraciones periodísticas con Lima, principalmente con la revista *Variedades* y el diario *La Crónica*, en la construcción de su carrera profesional en el Cuzco. Unas colaboraciones que dieron comienzo en 1918, durante su estancia de dos años en Sicuani y se extendieron hasta 1928; aunque la publicación de imágenes de

¹² Villacorta, Jorge y Garay, Andrés. *Op. cit.* p.18

¹³ Así lo afirma el historiador Herman Schwarz, basándose en las investigaciones de Andrés Garay y Jorge Villacorta. Schwarz sostiene que Martín Chambi no sólo fue testigo de algunas coberturas de noticias que realizó Vargas, también lo fue de la metodología, comentarios e impacto que tuvieron las fotografías del maestro.

Chambi en la revista *Variedades* continuó hasta 1930¹⁴. Según Schwarz, entre 1918 y 1929 Martín Chambi publicó 352 fotografías firmadas y alrededor de 70 fotografías que podrían ser atribuidas a su autoría. Sus imágenes aparecen en 67 números de *Variedades* y 59 de *La Crónica*, siendo portada del diario en veintidós ocasiones¹⁵. Paralelamente, las vistas del Cuzco sirvieron también para ilustrar los artículos de Carlos Ríos Pagaza en la revista *Variedades*.

Las investigaciones de Herman Schwarz, que han permitido documentar su trabajo como corresponsal gráfico, han sido fundamentales para dimensionar el carácter esencialmente periodístico de muchas de sus fotografías, acotando otras interpretaciones, pero también aclaran un error mil veces repetido. El famoso retrato del gigante indígena que ha pasado a la historia – como la mujer india con niño de Queromarca – por el sutil guiño surreal que supone descontextualizar un personaje andino de su entorno y situarlo ante el forllo decimonónico que servía de fondo tradicional a la clase media y a la burguesía que visitaba su estudio. Una de las lecturas que a menudo se ha hecho de esa asincronía menciona el espíritu democrático e igualitario de Chambi pero, como bien apunta Herman Schwarz, también hay que subrayar su “evidente olfato periodístico, ya que envió la fotografía para su publicación en el suplemento ilustrado de *La Crónica* a sabiendas del ángulo noticioso de este personaje tan particular”.¹⁶ El anteriormente conocido como *Gigante de Paruro*, fue en realidad Juan de la Cruz Sihuana, natural de Llusco, Chumbivilcas y medía 2 m. y 10 cm. de alto, 290 libras de peso –aprox. 131 kg. y tenía más de 50 años de edad¹⁷. Juan de la Cruz Sihuana es presentado en las páginas de *La Crónica* como un contrapunto desconcertante a las imágenes del “primer avión” que cruza las cordilleras para unir las ciudades de Lima y Cusco –y del accidente fatal en que esa misión culmina. Aunque ofrecido por la prensa limeña como una curiosidad local, hay en el retrato original de Sihuana una extraña prestancia otorgada a su figura harapienta pero erguida. Como un monumento incaico derruido y sin embargo vivo, cuya dignidad resalta otra placa de Chambi

¹⁴ Andrés Garay cita los ejemplares de la revista *Variedades* correspondientes a abril, julio, agosto y noviembre de 1930. Una información confirmada por el historiador mediante la consulta en la colección de Servais Thyssen. Ver Garay Albújar, Andrés. *Martín Chambi, por sí mismo*. Op. cit. p. 65

¹⁵ Schwarz, Herman. “Martín Chambi: corresponsal gráfico (1918-1928)”. En *Martín Chambi*. Fundación Telefónica. Conferencias arte y tecnología y La Fábrica. Madrid, 2007. p. 42

¹⁶ Schwarz., Herman “Martín Chambi corresponsal gráfico”. *Documentos para la historia de la fotografía peruana. El primer siglo de la fotografía. Perú 1842-1942*. Fundación Telefónica y Museo de Arte de Lima. 2001. p. 15

¹⁷ *La Crónica*, 4 de octubre de 1925.

en la que el indígena impone amigablemente su brazo sobre el hombro de un asistente del fotógrafo –Víctor Mendívil– vestido con especial elegancia para efectos de mayor contraste¹⁸.

Las ruinas incas fueron un motivo recurrente en la obra de Chambi; bien para documentar las excelencias de su arquitectura o para servir de fondo a los muchos retratos que tomó, tanto en el Cuzco como en las comunidades de la región. Sobre ellas desplegó la metodología aprendida en Arequipa, sumándole el gusto por la puesta en escena que también practicaron los hermanos Vargas y la voluntad de dignificar su presencia mediante retratos que evitaban siempre las poses demasiado histriónicas. Fotografió en muchas ocasiones el sitio arqueológico incaico de Wiñay Wayna y, sobre todo, la ciudadela de Machu Picchu. Pero, la primera vez que Martín Chambi la visitó -fotografiando con una cámara de placas de medio formato- fue en 1924, como miembro del grupo que acompañó al embajador norteamericano en Perú –Mr. Point-Dexter¹⁹-. Mas tarde, entre 1927 y 1928, participó en la expedición auspiciada por Víctor M. Vélez -prefecto del Departamento del Cuzco a finales de los años 20- y dirigida por el historiador y antropólogo peruano Luis Eduardo Valcárcel; en ella participaron 20 personas²⁰ entre las que se encontraban, además de Chambi, el pintor, director de teatro y fotógrafo Juan Manuel Figueroa Aznar, el botánico Fortunato L. Herrera, el escritor y periodista Pancho Fierro (seudónimo de Julio Genaro Gutiérrez, fundador de la Primera Célula Comunista del Perú en 1929) o José Luis Pablo Bustamante y Rivero, quien años después –entre 1945 y 1948- fuera Presidente Constitucional del Perú. Chambi realizó cuarenta placas en formato 18x24 cm. publicando 8 de ellas en *La Crónica* y otras 8 en *Variedades*²¹. El mismo formato de placa fue el que utilizó Juan Manuel Figueroa Aznar, quien también tomó aprox. 40 fotografías; alguna de ellas muestra a su compañero de expedición Marín Chambi posando con otros visitantes en las ruinas de Machu Picchu.

El nombre del prefecto del Cuzco que auspició la expedición y la constatación de su actividad en el cargo, contrasta con la fecha y el título de otra de las fotografías más universales de Chambi, habitualmente titulada como *Boda de Don Julio Gadea, prefecto del Cuzco* y fechada erróneamente. El historiador del Cuzco José Tamayo Herrera, asevera que la boda de Julio Gadea

¹⁸ Buntinx, Gustavo. “Las excelencias de la raza”. *Inscripciones indigenistas de Mario Urteaga* en Wuffarden, Luis Eduardo y Buntinx, Gustavo *Mario Urteaga. Nuevas miradas*. Fundación Telefónica y Museo de arte de Lima, 2003 http://mariourteaga.perucultural.org.pe/descarga/ensayo_buntinx.html p. 47

¹⁹ “El Embajador norteamericano visita las ruinas imperiales”. *La Crónica*, 8 de junio de 1924.

²⁰ Mould de Pease, Mariana. “Un día en la vida peruana de Machu Picchu: avance de historia intercultural”. *Revista Complutense de Historia de América*, 2001, nº 27. p. 257-279

²¹ Schwarz, Herman. “Martín Chambi: corresponsal gráfico (1918-1928)”. *Op. cit.* p. 42

Veliz y Olimpia Arteta Gallegos fue tomada en 1926 y no en 1930²². En el año que Chambi inmortalizó su ceremonia de matrimonio, Julio Gadea era secretario de la prefectura del Cuzco y, sólo años después ascendió al cargo de prefecto. La coreografía que despliega Martín Chambi para organizar a los protagonistas y a la familia de los contrayentes

—situada en un segundo plano, en la penumbra del salón— es un magistral ejercicio de profesionalidad y un magnífico documento sobre la composición social y racial del Cuzco en los años de la modernidad. La entidad iconográfica de esta imagen le ha permitido representar a Chambi en las más recientes publicaciones de historia universal de la fotografía, que lo sitúan entre los fotógrafos más influyentes del siglo; incluso, aparece en el catálogo de la famosa exposición *Modern Starts* (2000) del MOMA de Nueva York, junto a las obras geniales que resumen el arte del Siglo XX²³.

Releer la obra de Chambi adjudicándole otros intereses distintos a los que nos hubiera gustado confirmar es una apuesta desmitificadora, pero sin lugar a dudas, mucho más real que esas imágenes culturales que sobre él hemos proyectado. Para unos, Chambi era el cronista de la llegada de la modernidad al Cuzco, para los extranjeros —y para algunos limeños también— una mirada no conflictiva sobre el indigenismo, subrayando con delicadeza —y sin molestar con denuncias de injusticias sociales— el exotismo de la raza. Imágenes que nos permiten redimir nuestra curiosidad por lo diferente ya que son imágenes del *otro* que se manifiesta por sí mismo. Es decir, disponemos de cobertura ética para su contemplación. Del otro lado, del indigenista, también existen proyecciones y demandas pasadas y actuales sobre su obra. Un artículo de José Uriel García, publicado en la revista *Excelsior*, y ampliamente citado, ilustra muy gráficamente esta dualidad de las proyecciones que suscitan sus fotografías.

José Uriel García fue el iniciador del núcleo intelectual organizado en torno al Instituto Americano de Arte del Cuzco —fundado en 1937— y tuvo relación directa con Chambi, de hecho el fotógrafo formó parte de la primera Junta directiva del mismo. “Uriel García fue catedrático universitario de Cuzco y Lima, intelectual de originalidad creadora, con libros que van de la

²² Citado por Ranney, Edward en “Martín Chambi, de Coasa y del Cusco”. En *La recuperación de la memoria. Perú 1842-1942*. Fundación Telefónica y Museo de arte de Lima, 2001. p. 155. Véase “El cusqueño más universal del siglo XX: Martín Chambi, azar y pericia, en la época de la imagen”. En *Historia general del Qosqo*, vol. 3. Municipalidad del Qosqo, 1992. p. 873

²³ Jorge Latorre Izquierdo (Universidad de Navarra, España) y Andrés Garay Albújar (Universidad de Piura, Perú). “Chambi, fotógrafo profesional y artista: los álbumes personales de autógrafos, dedicatorias y retratos”. Publicado en Lozano Bartolozzi, María del Mar, Sánchez Lomba, Francisco M., Cortés Murillo, Josefa y Sánchez Gajardo, Isabel (edits.) *Libros con Arte, arte con libros*, Universidad de Extremadura, Consejería de Cultura y Turismo, Cáceres, 2007, pp. 345-355.

primera guía para turistas escrita en el Cuzco, a eruditos análisis de arte incaico, (...) hasta ensayos de tipo sociológico y costumbrista dedicados al folklore. En su valiosa producción sobresale (...) el ensayo titulado “El nuevo indio”, del que existen varias ediciones; una obra que ha nublado el resto de su valiosa producción”²⁴. En su artículo de la revista *Excelsior*, Uriel García se extiende primero laudatoriamente sobre las fotografías de Chambi y después críticamente sobre las relaciones del fotógrafo con la realidad social: “*donde vive la peruanidad más auténtica se encuentra en los estratos más profundos del Cuzco*”. Pero según Uriel García, Chambi tuvo “*una falsa posición por su falta de visión política y doctrinaria que le impidió interpretar al pueblo andino*”, una opinión que Jorge A. Flores Ochoa califica como propia de los marxistas frente a las posiciones políticas diferentes de las suyas: “*sin duda le falta aún adentrarse mucho más en las complejidades de la vida del pueblo, para no sólo descubrirlas sino también denunciarlas con verdad y energía. Adentrarse más en el pueblo y desechar ese idealismo grato para las clases dominantes. Quien sirve al pueblo ha de ser también su guía, incluso con los medios fotográficos. De todos modos, he aquí un artista neoindigenista*”²⁵. Probablemente, este juicio sobre su trabajo sería contestado por Chambi con lo que Iván de la Nuez describe como “el juego del quechua en Los Andes, donde no responder es no dejarse penetrar, no permitir la trampa de los interrogatorios y las confiscaciones”²⁶ –en este caso las instrumentalizaciones de orden político que atendían a las reivindicaciones indigenistas panamericanas-. “La espera mesiánica del resurgir de la raza” exaltadamente anunciada por Luis E. Valcárcel y otros indigenistas²⁷. Pero también, como señala Gustavo Buntinx “(...)una incorporación de la idea de lo mestizo, acaso vinculable a las teorías del *telurismo sincretizante* esgrimidas por José Uriel García: la esperanza de una nueva identidad andina surgida más allá de las etnias, desde la emoción telúrica del paisaje y de la tradición así hipostasiada”²⁸. Es decir, adjudicando una genuina verosimilitud a la representación de la identidad andina configurada por los propios indígenas; distinguiéndola así

²⁴ Flores Ochoa, Jorge A.. “Epílogo” en *Martín Chambi por sí mismo*. Facultad de Comunicación de la Universidad de Piura Perú, 2006. p.236-237

²⁵ García, José Uriel. “*Martín Chambi, artista neoindígena*”. Revista *Excelsior*, nº 183-184 agosto-septiembre de 1948. p.17. Este artículo ha sido citado en diferentes ensayos. Se recogen aquí las citas utilizadas en el libro *Martín Chambi por sí mismo* de Andrés Garay Andújar, donde también lo comenta en el Epílogo Jorge A. Flores Ochoa. Op. cit. p.161-163 y 238, las de Edward Ranney en “*Martín Chambi, de Coasa y del Cusco*” Op. cit. p.150 y las incluidas en el ensayo de Gustavo Buntinx “*Las excelencias de la raza*”. Op. cit. p.47. Nota: la fecha de edición del artículo en la revista *Excelsior* difiere en las tres publicaciones.

²⁶ de la Nuez, Iván. Op. cit. p. 99

²⁷ Véase Valcárcel, Luis E.. *Tempestad en los andes*. Lima: Biblioteca Amauta, Editorial Minerva, 1927

²⁸ Citado en el ensayo de Buntinx, Gustavo. “*Las excelencias de la raza*”. *Inscripciones indigenistas de Mario Urteaga*. Véase García, José Uriel. *El nuevo indio*. Cusco: H. G. Rozas, 1930.

de actitudes sobrevenidas o accidentales. Las fotografías excepcionales del indio Martín Chambi y el criollo Juan Manuel Figueroa Aznar expresan momentos diversos de ese *élan*²⁹.

La vanguardia indigenista cusqueña que, como ocurriera en la galería-estudio de los hermanos Vargas, también tuvo en el estudio de Martín Chambi un lugar de reunión y debate, defendía "la necesidad de una grandeza propia enfrentada al centralismo limeño llevando a los intelectuales de la región a articular los impulsos cosmopolitas provenientes de ciudades como Buenos Aires, con la idea mistificada de un pasado prehispánico que ideológicamente se prolonga en las actuales comunidades nativas. Y en una naturaleza imantada cuyas vibraciones telúricas supuestamente sólo los indigenistas podían percibir y expresar. Raza, tierra y genio crearían así una nueva comunidad de sentidos, a través de una comunidad de sentimientos primordiales modernamente expresados"³⁰.

Es pues habitual encontrar un marcado tono épico en las narraciones sobre la obra y la vida de Chambi. En cierto modo, contribuyen a su inclusión en la tipología de fotógrafo latinoamericano: comprometido con su pueblo, creador de imágenes que dan voz a las clases más desfavorecidas y denuncian, sin necesidad de manipulaciones formales, el desprecio que han sufrido durante siglos los indios. La realidad, como muchas representaciones tradicionales indígenas, es dual. Martín Chambi fue un profesional que se ganaba la vida con su trabajo; situarle como una suerte de paladín de la cultura

ancestral de su país puede acrecentar su perfil mítico, pero oscurece la grandeza de su obra: donde concilia la honestidad profesional con la voluntad artística, a través de imágenes desprovistas de histrionismos formales, apoyadas en un dominio excepcional de la técnica y en una curiosidad insaciable por la epopeya cotidiana del ser humano³¹. En realidad todos echamos de menos su voz propia, de ahí que una y otra vez sea necesario recurrir a algunas de las escasas entrevistas que concedió. Con motivo de las exposiciones auspiciadas por el gobierno peruano en Chile durante 1936 Martín Chambi se manifestó respecto a las relaciones entre su herencia

²⁹ *Élan vital* es un término introducido por el filósofo francés Henri Bergson, traducándose normalmente como "fuerza vital" o "impulso vital".

³⁰ Deborah Poole. "Los nuevos indios". En *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: SUR, 2000. pp. 207-242.

³¹ Castellote, Alejandro. "Martín Chambi. Contexto histórico y social de su obra en Latinoamérica. Estrategias para visibilidad cultural desde la autorepresentación". En *Martín Chambi*. Fundación Telefónica. Conferencias arte y tecnología y La Fábrica. Madrid, 2007. p. 78

india y su fotografía: *“He leído que en Chile se cree que los indios no tienen cultura, dicen que son bárbaros. Que tienen una inferioridad mental y expresiva al lado de los blancos o europeos. Yo nunca he creído en eso porque conozco a mis hermanos de raza y a los otros. Pero me parece que, más elocuente que una opinión, son los testimonios gráficos y por eso he emprendido esta tarea... Me siento como representante de la raza. Ella habla en mis fotografías. Helas aquí. (...) He aquí el mestizaje colonial”*³².

Martín Chambi murió en el Cuzco el 13 de septiembre de 1973, pero 15 años antes, con motivo de las celebraciones que su familia organizó para festejar sus cincuenta años dedicados a la fotografía, Chambi declara: *“Yo soy indio y he nacido en el distrito de Coasa. Departamento de Puno; pero vivo orgulloso de que, como indio y como peruano, se me haya rendido homenaje en el extranjero. (...) Desde que empecé a tomar la fotografía en serio, mi ideal fue sólo uno: dar a conocer al mundo toda la belleza natural de mi patria y la imagen tan hermosa de las ruinas que hablan de nuestro pasado histórico, con el fin de promover en lo posible, de acuerdo a mis medios, el turismo en el Perú”*³³.

JUAN MANUEL CASTRO PRIETO

Nace en Madrid en 1958. Economista de formación, ingresa a comienzos de los años ochenta en la Real Sociedad Fotográfica de Madrid donde conoce a Gerardo Vielba, Gabriel Cualladó, Paco Gómez y Juan Dolcet.

En 1990 viaja a Cuzco, Perú, por encargo del **Círculo de Bellas Artes**, para positar junto a Juan Manuel Díaz Burgos la muestra retrospectiva del maestro peruano **Martín Chambi** en Madrid. Tras ese primer viaje, comienza una larga relación con Perú, donde volverá otras nueve veces más para completar su libro **Perú, viaje al sol**. Este libro irá acompañado de una exposición en el

³² “El alma quechua alienta en los cuadros de un artista vernáculo”. Hoy. Santiago de Chile, 4 de marzo de 1936.

³³ “El artista del paisaje” cumple bodas de oro. *El Pueblo*. Arequipa, 24 de junio de 1958, Ésta y la anterior entrevista fueron recogidas por Ranney, Edward en “Martín Chambi, de Coasa y del Cusco”. *La recuperación de la memoria. Perú 1842-1942*. Fundación Telefónica y Museo de arte de Lima, 2001. p. 153

Centro Cultural de la Villa, comisariada por Alejandro Castellote en el año 2001, que posteriormente itinerará por España, Francia, Bélgica, Italia, Guatemala, Bolivia, Ecuador y Perú.

Su obra personal ha sido galardonada con diversos premios, destacando el **Cesar Vallejo** de Perú, el premio de PHotoEspaña **Bartolomé Ros** a su trayectoria como autor en 2002 y el **Premio de Fotografía 2002** de la Comunidad de Madrid que dará pie a la exposición **Extraños**, comisariada por Alejandro Castellote y a la publicación del libro con el mismo título con texto de Pablo Ortiz Monasterio, editado por *Lunweg*.

En 2005, por encargo de la revista alemana *Mare*, viaja a la isla de Tanna –en el archipiélago de Vanuatu- para realizar un reportaje que se materializará en la exposición **Esperando al Cargo** y un libro editado por *La Isla* con texto de Dimitri Ladischensky. Ese mismo año expone en la Galería Arte XXI y publica el libro **La Seda Rota** con texto de Andrés Trapiello.

En 2006 recibe un encargo del **Museo D'Orsay** de París, que dará lugar a una exposición en el mismo museo y la publicación de un libro colectivo en 2007.

En 2009 expone **Etiopía** en el **Teatro Fernán Gómez** de Madrid, comisariada por Alejandro Castellote; la editorial *Lunweg* publica un libro sobre este proyecto con texto de Christian Caujolle.

En 2010 realiza, por encargo de Alejandro González Iñárritu, una producción fotográfica sobre el rodaje de su película **Biutiful**. Publica el libro **Cuando vuelva a tu lado** sobre Albarracín con texto de Antonio Ansón y editado por la *Fundación Santa María de Albarracín*. La ciudad francesa de Sète le ofrece *carta blanca* para la realización de un proyecto sobre la ciudad. Como resultado de ello se publica **Edén#11** en la colección *ImageSingulières* de *Images En Manoeuvres Éditions*.

Con la ayuda de la familia de Martín Chambi, comienza a trabajar en un proyecto comisariado por Alejandro Castellote y Alicia Ventura y patrocinado por DKV Seguros - en el que Castro Prieto sigue las huellas del autor peruano. De este trabajo surgirá una exposición itinerante y el libro **Martín Chambi-Perú-Castro Prieto** en el año 2011, editado por la *La Fábrica*.

En 2011 recibe el encargo de *La Fábrica* de ilustrar fotográficamente en un libro la obra literaria **Bodas de Sangre** de Federico García Lorca. Realiza un recorrido por los principales museos de Madrid para interpretar en clave personal algunas de las principales obras de dichos museos.

Fruto del cual se inauguran la exposiciones ***Habitantes y paseantes*** y ***Paseo por el amor y la muerte*** en el Palacio de Cibeles en Madrid.

En la actualidad dirige el proyecto cultural ***Auth'Spirit***, imparte talleres en España, Francia, Etiopía y Perú y compagina el desarrollo de sus trabajos personales sobre la memoria y sus espacios con las colaboraciones para *Le Monde*, *Geo*, *Mare*, *National Geographic*, *Le Figaro*, *La Republica*, *L'Expresso*, *El País*, *The Times*, etc...

DATOS DE INTERÉS

- Dirección: C/ Pintor Díaz Molina, nº 9. 04002 Almería
- Teléfono: 950-186360
- Web www.centroandaluzdelafotografia.es
- Horario: Todos los días de 11,00h. a 14,00h. y de 17,30h. a 21,30h.
- Entrada Gratuita.