

INTRODUCCIÓN

Como anunciamos en el primer número, esta sección de *ILLAPA* está dedicada al comentario de algunas exposiciones inauguradas a lo largo del año, seleccionadas principalmente por su repercusión en el medio artístico capitalino así como por la singularidad de su aporte, aunque no necesariamente por su excelencia. Prevalece para su selección lo que cada una suscita en quien escribe estas líneas, impeliéndolo a desarrollar ciertos puntos de vista estrechamente vinculados con la experiencia museográfica, el rigor curatorial y otros variados aspectos relacionados con lo expositivo.

JORGE EIELSON. PREMIO TECNOQUÍMICA 2004.

Sala Germán Krüger. ICPNA de Miraflores.

Marzo - abril 2005.

Curadores: Emilio Tarazona y Alfonso Castrillón.

El reto que significó conseguir un número apreciable de obras de Jorge Eduardo Eielson para su exhibición con motivo de la obtención del premio Teknoquímica 2004 se superó ampliamente. A pesar de las décadas de ausencia del artista en el Perú se reunieron cuadros representativos de las líneas creativas dominantes de su producción visual, la mayoría en manos de coleccionista privados, complementando el conjunto con un pequeño lote enviado por el autor desde su domicilio milanés así como con algunas instalaciones y una acción ejecutada bajo una estricta dirección monitoreada a distancia. La sala del ICPNA de Miraflores supo adaptarse una vez más a las exigencias de esta muestra que, por no estar colmada de piezas, se pudo apreciar con absoluta claridad.



El comentario que sigue no pretende abundar en lo específicamente expositivo sino que, por el contrario, se detiene sobre una idea propagada como consecuencia del premio otorgado y la exhibición inaugurada.

No porque lo afirmaron los curadores sino porque la cobertura de la prensa cultural así lo hizo suponer, consideramos pertinente puntualizar acerca de aquella divulgada opinión según la cual es requisito imprescindible vincular la escritura poética y la producción visual de Eielson para una apreciación integral de ambas. No encontramos qué tan útil pueda ser contribuir con este mito que es más bien reductivo de los alcances de ambos imaginarios.

Entre nosotros la celebridad de la obra literaria de Eielson anticipó la de su obra visual. En las antologías de poesía peruana del siglo XX, insertas en los libros de texto escolares, hallamos hace tiempo algunos de sus poemas alineados junto a los de Eguren, Vallejo, Martín Adán, entre otros, en cuyas notas biográficas apenas si se le menciona como artista plástico. Será en 1987/1988, cuando Eielson viene al Perú por última vez, invitado exclusivamente como tal por la Tercera Bienal de Trujillo, que define esta otra faceta con la que se le reconocía en Europa desde hacía décadas y donde, probablemente, se le conoció como plástico antes que como poeta, ya que el idioma de Eielson es el castellano y, como sabemos, la poesía es intraducible, mientras que lo visual sí puede establecer diálogo inmediato con el espectador al margen de la procedencia idiomática de su autor. Concluimos que la visualidad otorgó a Eielson carta de ciudadanía en Europa mientras su escritura poética -aunque también escribió novela y drama- lo mantuvo imantado al Perú.

Pensamos que en el caso Eielson tenemos la afortunada experiencia de una inteligencia creativa que puede realizar con solvencia y singularidad proyectos literarios y visuales. Preferimos ver en él al autor de dos cauces creativos cuyos alcances son mayores si se le libera de esa ligazón conceptual de interdependencia. Pudo darse el caso de que fuese un mediocre pintor y un buen poeta, o viceversa. Como sucedió con César Moro, cuya producción plástica es insignificante y se nutre únicamente de su prestigio literario o como sucede con el notable poeta Luis Hernández, cuyos cuadernos ilustrados tienen un valor puramente anecdótico.

Preferimos respetar ambos mundos coexistentes y paralelos en la personalidad creativa de Eielson, en cada uno de los cuales hallamos intensas experiencias estéticas. (En materia poética “el que rebusca encuentra” y hay que hacer lo posible por resistir esa tentación).

Es incuestionable que existen vasos comunicantes entre ambas vertientes; ideas e intuiciones que recorren ambos márgenes, relacionados por el sencillo hecho de ser producidos por un mismo hombre antes que por otras abstrusas razones. Por el contrario, la revisión de la producción -disponible- de Eielson hace notar de inmediato cómo lo literario y lo visual se despliegan independientemente, definidos por las singularidades del “oficio” requerido para operar en cada universo.

Los aciertos de su obra plástica corresponden a un quehacer meditado y a ese don

para administrar unas cuántas ideas modulares, plegables, seriables, que pueden trasvasarse a diversos medios (pintura, grabado, instalación y performance) precisamente por la concreción y claridad de sus premisas. Y Eielson es artista por eso: conoce los límites de sus recursos plásticos y/o visuales. Será difícil encontrar una impostura plástica en Eielson pues su accionar contempla incluso el cuidado de no fallar sonoramente. Abundar en la mencionada "ligazón indisoluble" actúa como un blindaje contra las aproximaciones críticas.

Eielson sabe incluso administrar su ausencia, ese factor que acrecienta su aura de artista integral y autoexiliado mítico, impregnando sus obras. Esa ausencia, la convicción de su "no retorno" al Perú opera también como una "actitud estética". Fue tal vez por ello que aceptó participar en la videoconferencia que la Telefónica le organizó hace pocos años, la que sería hasta hoy su última video/performance masiva y virtual, en la que apareció inicialmente enmascarado, intensificando la distancia. Antes que la relación entre escritura y visualidad lo que la trayectoria de Eielson demuestra es el flujo creativo permanente entre arte y vida, y cómo ha podido conducirlo para que no se disocie de su periplo biográfico.

La entrega de esta distinción, aunque tardía, ha sido una de las decisiones más acertadas del jurado que la otorga.

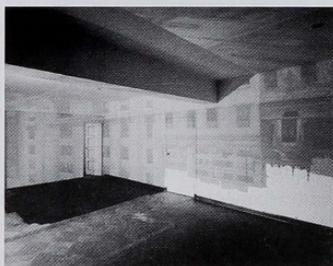
VÍA SATÉLITE. Panorama de la Fotografía y el Video en el Perú Contemporáneo.

CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA. Mayo - junio, 2005.

Curadores: José Carlos Mariátegui y Miguel Zegarra.

Esta representación numerosa de artistas peruanos, valiosa en tanto pretendió completar efectivamente una panorámica de la fotografía y el video(¿arte?) peruano actual, llevándolo en itinerancia por las capitales de varios países latinoamericanos (Montevideo, Buenos Aires, Santo Domingo, Panamá y actualmente México D.F.) es forzosamente la más importante de su tipo. Reconocemos lo valioso de esta empresa y por ello creemos necesario manifestar algunas atingencias.

Consideramos que cada disciplina artística merece una promoción especial si queremos que, a largo plazo, cada una consiga un desarrollo autónomo. Así como criticamos concursos como el de la Embajada de Francia, donde compiten, "metidos en un mismo costal", pintura, escultura, fotografía, grabado, videoarte, instalación y variantes, en lugar de apostar por una de ellas, de modo que éstas puedan congregarse



colecciones especializadas -el ICPNA demuestra que esto es completamente factible-, pensamos que los curadores de *Vía Satélite* incurrieron en un error al reunir fotografía y video, animados tal vez por el hecho de que ambas disciplinas se ejecutan con artefactos tecnológicamente afines o, en todo caso, distantes de las bellas artes tradicionales.

El videoarte peruano es un fenómeno muy reciente -por más que busquemos los antecedentes setenteros de Hastings- en comparación con el desarrollo de la fotografía, de la que existen ya varias generaciones sucesivas de artífices innovadores. Algunos de ellos, como Flavia Gandolfo, Philippe Gruenberg y Pablo Hare, se encontraron, felizmente, en esta selección.

En el campo del videoarte son escasos los artistas que han aportado obras sustancialmente valiosas a nuestra incipiente historia de los Media Arts. Tal vez uno de los principales descubrimientos del *Festival de Video Arte Electrónica* fue Alvaro Zavala quien, sin tener una formación “erudita” en este campo, con un dinámico perfil de comunicador social, produjo algunos de los videos con fundamento localista más intensos. Por su desenfado, Zavala, inicialmente guiado por una intuición visual desbocada, reunía en sus trabajos una mixtura chirriante de folklore urbano y pseudoarqueología (que una teórica alemana acertó en denominar “etnodrama kitsch”). Después de eso, como ocurre con todo artista popular, Zavala pensó que era mejor sofisticarse parafraseando las nomenclaturas de los “especialistas” -tal como lo recordamos en Iquitos, leyendo una conferencia cuyo texto mechado de fragmentos de autores diversos, cuando presentó una selección de video/arte peruano ante un aturcido auditorio charapa-. Pero a pesar de ello y de otras limitaciones, como el carácter narrativo de sus trabajos, su aporte ha sido proporcionalmente tan valioso en ese campo como lo fue el de Christian Bendayán en pintura.

Otra de las presencias destacadas fue la de Eduardo Villanes, pintor de oficio que, contrariamente a lo que sostienen aquellos videoartistas que no dominaron -ni entendieron- la pintura, no discrimina ningún medio puesto que todos pueden manipularse con solvencia. Sus obras articuladas con empleo de una “tecnología rudimentaria” -tomas Polaroid, televisores, VHS, proyecciones de diapositivas, etc.- demostraron que no importa cuán sofisticado es el instrumental técnico disponible si es sofisticado el intelecto creativo del artista.

Ante la obra de los mencionados se disipan las experiencias de Iván Esquivel, Angie Bonino y Roger Atasi, originalmente estudiantes de artes plásticas que dieron el salto hacia el territorio virgen del arte mediático, conscientes del *bonus* que implicaba ser pioneros y ante la necesidad que teníamos de representantes en un rubro que se reveló como vasto y promisorio, y que requería de experimentaciones antes que de obras concluidas. Con ellos se dio una suerte de rápida “canonización”, similar a la de Santa Rosa de Lima en el siglo XVI.

Mencionamos un detalle inadvertido: el subtítulo de *Vía Satélite* menciona al “video” y no al “videoarte” como era de suponer lo llamaría J.C. Mariátegui, el gestor principal de la difusión del arte mediático en el Perú (osea en Lima). Esta imprecisión es cara,

puesto que condena a la indefinición la panorámica que quería apuntalar con esta muestra. Participaciones como las de Diego Lama, por ejemplo, cuyos trabajos serían mejor valorados como cortometrajes en video por su evidente proximidad con lo cinematográfico -ya que el video/arte es esencialmente "no narrativo"-, de lejos requieren de un contexto crítico distinto. Pero tal vez este tipo de confusiones surja por el punto débil del *Festival de Video Arte Electrónica*: en su esfuerzo por impulsar y difundir las artes electrónicas en nuestro medio desactivó su aparato crítico, silenciando sus juicios. *Vía Satélite* expone las consecuencias.

INKARRI. Vestigio barroco.

CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA. Septiembre, 2005.

Curador: Alfredo Márquez.

Inkarrí: "el Inka-rey decapitado cuyo cuerpo se regenera bajo la tierra a la espera del momento propicio para volver a la vida y restaurar el tiempo interrumpido de los indígenas".

[Extracto de un ensayo de Gustavo Buntinx escrito a propósito de una pintura de A. Márquez].

Esta exposición colectiva nos incita, como pocas, a realizar un vehemente comentario. Convocada por Alfredo Márquez -artista visual familiarizado con las apariciones grupales- desarrolló, a excepción del gran formato de Marcel Velaochaga y las obras del propio Márquez, escasamente lo que su preciso título sugiere en el espectador. Creemos que esto sucedió así por una selección curatorial en la que prevaleció el afecto amical antes que el rigor, falencia en la que corremos el riesgo de incurrir quienes eventualmente realizamos proyectos expositivos.

Impresionante resultó el *cover* de M. Velaochaga, en realidad la obra neurálgica de *Inkarrí* y sin la cual la muestra habría sido mucho menos de lo que fue (más allá de la fricción ideológica que no deja de inquietarnos). Él ha sido quien con mayor éxito ha logrado hacer una obra de citas en la que una inteligencia guiada por un agudo sentido del humor le daba una frescura que no hallábamos en las solemnes obras de Márquez y en las últimas de Álex Ángeles, artistas con quienes ha compartido este método de trabajo y otros proyectos expositivos. Velaochaga no pretendía demostrar, como los mencionados, cuán inteligente y cuán comprometido era políticamente, y por ello, en sus cuadros, las citas que traían y llevaban pormenores de Lichtenstein con ángeles hurtados de la pintura colonial e indígenas de Chambi, mediante la prestidigitadora malla serigráfica, obtenían un resultado original que saldaba cuenta con sus préstamos. Esta vez fue más lejos y tal vez por ello este "cover" monumental no sea sino un gran formato.

Al usar personajes de Lichtenstein y ángeles coloniales y fotografías de Chambi, Velaochaga hacía uso de imágenes de carga histórico/cultural, que él conseguía reactivar. En *Los funerales de Atahualpa (cover)* el error radica en la toma de partido tan



evidente que hace el autor al incluir al Cardenal Ratzinger sonriente mientras sostiene, como un trofeo, la cabeza del Che Guevara, cerca de un Abimael Guzmán -el asesino mayor de la historia del Perú contemporáneo- afligido. Es en extremo evidente la empatía que la composición dirige hacia Guzmán en detrimento de Ratzinger (personaje que tampoco estimula nuestra simpatía). De poco sirven la chica Lichtenstein, el barbado de Rembrandt o el perro de las Meninas pues Abimael Guzmán desde su ubicación, “a la diestra del Inca”, los disipa.

Luis Montero, por el contrario no quiso hacer una obra política -porque pensamos que es el tiempo el que le da una lectura política a las obras de arte- sino una pintura que como lo afirma Natalia Majluf, pretendía “*suprimir el tiempo, acercar al público a un pasado distante*” (Illapa N° 1). Montero pintó una gran escena para conferir una fisonomía al Inca. Al incluir Velaochaga personajes pertenecientes a la “actualidad política”, por no decir “noticiosa”, no hizo sino un cuadro que sospechamos envejecerá rápidamente.

Por el contrario las obras de Márquez han ganado en complejidad alegórica pero han perdido calidad plástica. Su tríptico está compuesto por grandes infografías montadas en tela. Desde su tangencial participación en el proyecto *A Imagen y Semejanza*, y más atrás, de cuando asociado con Ángel Valdez realizaron el cuadro *Caja Negra*, Márquez inició una práctica que, al parecer, requiere de la saturación de referentes, estrategia que confunde con lo barroco, para elaborar obras con un programa iconográfico que se nutre de elementos tomados de repertorios eruditos con los que él cree erigir discursos legibles.

No podemos obviar la reiterativa y vana participación de Sergio Zevallos, miembro del mítico grupo *Chaclacayo* que, como supusimos, debió su celebridad más al esnobismo de los intelectuales que los rodearon antes que a una sólida propuesta. Veinte años después el trabajo de Zevallos sigue andando por el trillado camino del onanismo estético. Esta sola participación, que contribuyó a minar aún más la frágil estabilidad de *Inkarri*, nos fue de suma utilidad para entender la intrascendencia del grupo *Chaclacayo*.

No podemos extendernos más por ahora. Transcribo aquí algunas de las notas tomadas durante las visitas a la exhibición:

- El trabajo artístico en colectivo funciona, a veces, como un escudo detrás del cual se acogen oscilantes trayectorias individuales y que, por lo mismo, sirve de cortina de humo que oculta la incapacidad de sus miembros de sustentar exhibiciones en solitario.
- La alienación que conlleva, finalmente, la casi absoluta dependencia de imágenes “tomadas en préstamo” para apuntalar casi la totalidad de una trayectoria artística. (Tal como el “humor” televisivo que no podría existir sin satirizar a los personajes políticos que revelan los noticieros).
- La importancia gravitante del crítico Gustavo Buntinx quien acompaña las exhibiciones de los artistas nombrados, ya sea como prologador de sus catálogos, como presentador y comentarista de los mismos y, algunas veces, como comprador de sus obras.

RICARDO FLÓREZ. A plena luz.
SALA DE EXPOSICIONES DEL BANCO
CONTINENTAL. Septiembre - octubre.
Curadora: Gabriela Arakaki

En la página 44 del libro *La pintura contemporánea en el Perú* (1946) del escritor y dramaturgo Juan Ríos, leemos: “*Completa el grupo indigenista, Ricardo Flórez, nacido en Lima en 1893. (...) Ama los colores claros y su factura, con atisbos impresionistas, es más cuidadosa que la de sus compañeros. Su obra adolece de falta de personalidad, y su técnica puede ser calificada de mediocre*”.



Cuando se publica el libro que contiene este lapidario comentario el aludido pintor radicaba ya seis años en Tomayquichua y ésta pudo ser una de las razones, que se añadían a las muchas, que lo mantuvieron en ese bello pueblo de Huánuco hasta su muerte en 1983.

Para corregir sustancialmente esas duras palabras bastó apreciar la exposición *Ricardo Flórez. A plena luz*, la que inicia un proceso de puesta en valor que hace tiempo era necesaria ya que su obra, forjada con coherencia y constancia, contiene varios de los más logrados paisajes de la pintura peruana.

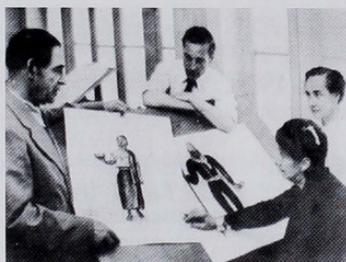
Aunque no lo dice por ningún lado, la curaduría -es decir, la selección cuidadosa de las obras que se exhiben- pertenece a Gabriela Arakaki, y por lo tanto le competía, como a todo curador, la responsabilidad de elaborar un texto sustentatorio de la exhibición, pues aunque en el catálogo hizo una grácil selección de textos pertenecientes al artista, extractados de entrevistas periodísticas y de su epistolario, no fue suficiente.

Arakaki ha llevado con eficacia una labor de rastreo y documentación de la obra de Flórez que por ser totalizadora cumple con los objetivos del catálogo razonado, labor incipiente y fundamental para iniciar una aproximación integral a la trayectoria de un artista visual. Más adelante los especialistas sabrán darle a este riguroso trabajo una interpretación igualmente seria.

Si con su particular procedimiento puntillista Ricardo Flórez conseguía delicadas reverberaciones cromáticas este a la vez lo confinó a ser un artista tímido en el aspecto técnico. Vistas desde una cierta distancia sus obras pierden calidad a medida que nos acercamos a escudriñarlas, como si el puntillismo atentara constancialmente con la naturaleza de la pintura. Flórez minó la calidad de sus composiciones por esta vehemencia puntillista, algo que no sucede cuando, por ejemplo, ejecuta grisallas. El campo es compatible con el puntillismo por su vegetación pues el follaje se presta para este tratamiento menudo que no resulta del todo feliz cuando acomete la representación de la figura humana. Un ambicioso cuadro pintado en 1939, un año antes de su traslado definitivo a Huánuco es *La fiesta*

de *Amancaes*, valioso por la anécdota que representa pero estragado en lo compositivo: los personajes no consiguen integrarse y sitúa al centro una estática pareja de baile. Flórez parece haber pintado la naturaleza y los animales que acompañan la vida del campesino con mayor empatía que a la gente. En su exilio provinciano pareció alejarse de las personas. Y esos exilios, ahora lo sabemos bien, no son sino parte de una estrategia de defensa.

En la exposición encontramos un par de cuadros de autenticidad cuestionable pues el puntillismo no consiste en el mero hecho de poner “puntitos de color”, mecánicamente. En caso de que fuesen obras de puño de Flórez -ya aparecerán los expertos que lo esclarecerán- no tenían mérito plástico suficiente para integrar esa selección que fue en términos generales, óptima y nos deja expectantes de la exposición mayor que Gabriela Arakaki prepara desde ahora. Debemos acotar que el cuidadoso montaje era elocuente de la formación de la curadora quien integró la primera promoción de la Maestría en Museología de la URP y logró reactivar el acogedor ambiente que la galería mantuvo años atrás, cuando funcionaba ininterrumpidamente.



VISIÓN DE PAÍS: EL MESTIZAJE EN EL ARTE.
José Sabogal y el Instituto de Arte Peruano (1931-1956).
MUSEO DE LA CULTURA PERUANA.
Noviembre - diciembre.
Curador: Fernando Villegas.

El principal mérito de esta exposición radica en el hecho de que ha revelado para el público un conjunto de acuarelas, patrimonio del Museo de la Cultura Peruana, que durante mucho tiempo permaneció inaccesible y que es suficientemente elocuente del quehacer del grupo indigenista en su ocaso.

Como destaca el subtítulo de la exhibición el Instituto de Arte Peruano se crea en 1931. Pero contra lo que se puede pensar, deduciéndolo del periplo vital de Sabogal, quien fue director de la ENBA entre 1932/33 y 1943, y según testimonio de Luis E. Valcárcel, podemos colegir que el Instituto se activa cabalmente desde 1945. Esto determinó que la institución sirviera como el último bastión de los pintores indigenistas. (Valcárcel afirma que Alejandro Gonzáles fue el único artista activo dentro del IAP pues el propio Sabogal no tenía sueldo y estaba ocupado en su desempeño como Director de la ENBA).

Antes de 1945, el IAP se dedicó a editar los *Cuadernos de Arte Antiguo del Perú*, actividad que implicó un trabajo “a puerta cerrada”, uno de cuyos propósitos iniciales fue el de llevar al papel el repertorio formal de la plástica precolombina, orientación sin duda determinada por las directivas del propio Valcárcel y Jorge Muelle antes que por las de Sabogal.

Con la creación del Museo Nacional de la Cultura Peruana en 1946, se oficializa el auge de la plástica tradicional y popular como tema de estudio -recordemos que entre 1935 y 1936 se crea la *Peña Pancho Fierro*; en 1945 se publica el *Diccionario Folklórico del Perú*; y en 1947, el Ministerio de Educación incorpora una Sección de Folklore, etc.-, relevando de algún modo al Indigenismo que no había conseguido reivindicar al indio peruano por el hecho de incorporarlo como personaje central en sus cuadros pues esa transformación era socialmente más compleja.

Las acuarelas que reproducen detalles de especímenes de arte tradicional son bastante pobres en calidad plástica y su valor radica en el prestigio de sus autores y, como dijimos, en lo que ellas manifiestan sobre el declive indigenista cuyos miembros permanecieron unidos hasta la muerte de su líder. Cuesta creer que esos poco hábiles dibujos procedan del mismo pulso de aquellos artistas que tan brillantemente enriquecieron el diseño gráfico a través de las estampas y viñetas de la revista *Amauta*.

Llama la atención que cuando los métodos de catalogación y estudio requerían de la fotografía los indigenistas hayan preferido redibujarlos, repintarlos, en una actitud autista que no reparó en que los primorosos detalles de los keros y mates y cajones de sanmarkos se vuelven grotescos al ser transcritos en pliegos enteros de cartulina. Comparativamente resultan más logradas las acuarelas sobre la vestimenta tradicional.

Sin embargo una exposición es también importante por lo que revela y ésta consigue hacer luz sobre un pasaje poco visitado de la historia del arte peruano.

La nota discordante de nuestra visita se produjo con un miembro del personal del museo para el cual nuestra aparición fue una contrariedad. Atraer al público a nuestros museos será siempre una de las metas de sus directivos y esta se tornará más ardua si dentro de su personal se encuentran trabajadores para los cuales la llegada de público es un problema.



AMAZONÍA AL DESCUBIERTO. Dueños, costumbres y visiones.

CENTRO CULTURAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS.

Octubre - diciembre.

Varios curadores.

Lastenia Canayo es el nombre de la artista cuyo trabajo atrapó definitivamente nuestra atención. “*Su verdadero nombre es Pecón Quena, que significa La que llama a los colores*”, escribe Pablo Macera en el plegable informativo. ¿Qué presentan las obras de Lastenia Canayo? Un elenco de personajes extraordinarios e inéditos para muchos de nosotros, llamados *dueños*. “*En las cosmovisiones amazónicas los seres protectores de la naturaleza son considerados dueños, madres o padres de las plantas, animales y objetos inertes*” informa Javier Macera, otro de

los curadores. Efectivamente, mediante sus “pinturas bordadas” esta artista amazónica nos hace partícipes de su don: la visualización de aquellos seres protectores que pueblan el imaginario cultural de los shipibos y asháninkas. Hace tiempo no encontrábamos una personalidad creativa de su tipo, distinta del grueso de artistas amazónicos que, advertidos del interés reciente de los ciudadanos por la selva -sean intelectuales o turistas- intuyen lo que estos esperan y les pintan escenas costumbristas, mitológicas y demás, con una superficialidad técnica y de contenido que, por suerte, los pone a descubierto.

Lastenia Canayo comparte con nosotros la fisonomía mítica de esos seres invisibles pertenecientes a ese otro mundo que es la selva peruana, densamente poblado de criaturas insólitas que subsisten culturalmente por la transmisión oral. Lastenia Canayo presenta a los *dueños* que todos conocen y que cada cual construye de un modo muy personal con los “materiales” de su imaginación, al no haber iconos rígidos que sirvan de modelo, sino más bien, descripciones literales útiles para “reconocerlos” en la naturaleza. Imaginamos que se deben haber transformado mientras los bordaba e incluso desde el momento en que elegía el color de las fibras textiles que emplearía.

Desde luego que en la exposición existen otros artistas notables como Enrique Casanto y Roldán Pinedo, pero el impacto que producen los pequeños tapices de Lastenia nos silencia, nos introduce a un flamante mundo paralelo, menos evidente y predecible, no narrativo, en el que la forma está por encima de lo que pueda significar, que nos cautivaría aunque no supiéramos bien qué representan; criaturas cuya anatomía alucinada recupera el hieratismo de las deidades.