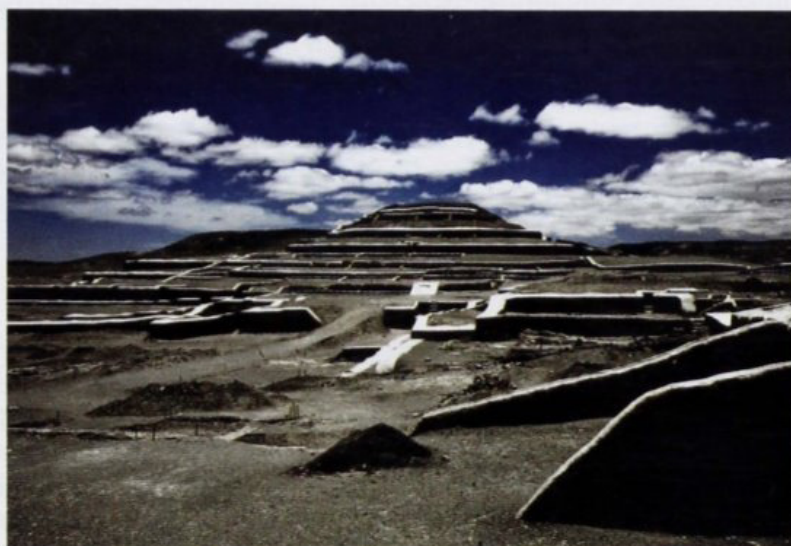


1. *Cahuachi. El paisaje y la ruina.* Sala Luis Miró Quesada Garland, Municipalidad de Miraflores. Curador: M. Munive M¹.

Hicimos una primera visita a Cahuachi en septiembre del 2009. El Instituto Italiano de Cultura me había informado un mes antes que el pintor Salvatore Garau (Cerdeña, 1953) estaba interesado en trabajar durante una breve temporada en el Perú en torno a un proyecto de exposición



que involucraría algunos artistas locales. Nos correspondía encontrar un tema para esa exposición y, posteriormente, ocuparnos de la curaduría.

En el catálogo ilustrado con fotografías sobre la obra reciente de Garau que nos proporcionaron vimos dos constantes: que tendía a dibujar arquitecturas crípticas, simultáneamente ruinosas y futuristas, dentro de una pintura no figurativa aplicada mediante rápidos brochazos y que la turbulencia de ese magma pictórico parecía producida por grandes ráfagas de viento.

Esto nos hizo pensar que una *huaca* y el paisaje desértico de su entorno se ofrecían como un buen punto de partida. Coincidentemente acabábamos de enterarnos de los avances de las excavaciones en Cahuachi, Nasca, y que ese trabajo arqueológico se financiaba desde hacía décadas con fondos provenientes de Italia. La imagen del aporte italiano interviniendo simultáneamente en la investigación arqueológica y en la indagación artística contemporánea era plausible.

¹ Casi nunca reseñamos aquí las exposiciones realizadas por quien firma estas líneas. Hacemos una excepción debido a que el texto del catálogo de esta muestra fue alterado sin nuestro consentimiento por un funcionario de la institución que la patrocinó.



Tuvimos la suerte de conocer Cahuachi en compañía del Dr. Giuseppe Orefici, el eminente arqueólogo italiano que trabaja en el lugar desde 1982. Si llegar cerca del crepúsculo nos impidió inspeccionar con tranquilidad la Gran Pirámide y su laberíntica planta, sin embargo nos permitió, además de apreciarla bajo una exquisita luz dorada, experimentar los fuertes vientos que a esa hora del día suelen azotar el lugar.

Apenas retornamos a Lima le enviamos a Garau algunas fotografías frontales de la Gran Pirámide² y muy pronto recibimos su respuesta: le entusiasmaba la imponencia de la edificación y afirmaba que su geometría y el entorno le eran “familiares”. De inmediato empezamos a contactar a los participantes peruanos, todos ellos vinculados en sus respectivos trabajos por sus indagaciones sobre el paisaje³.

En la serie de siete pinturas de gran formato ejecutadas en Lima por Salvatore Garau (Cerdeña, 1953) reconocíamos el predominio de dos puntos de vista: la de alguien que sobrevuela la Gran Pirámide, y otro, a la altura de quien la descubre a pie y se interna en ella. La misma aparece como *Apu* o Montaña Sagrada en la imagen fotográfica de Leslie Searles (Lima, 1978) cuyo blanco y negro la dotaba de cierta atemporalidad.



La participación de José Carlos Orrillo (Lima, 1973) fue nutrida pues consistió en pequeñas series. “En el camino”, “Piel de barro”, “Geometría interior”, formaban parte de los diversos asedios del fotógrafo al monumento y el paisaje.

Christian Quijada (Lima, 1976) elaboró tres pinturas: en la más grande –desarrollada a partir de una fotografía proporcionada por Orrillo– veíamos la imponente arquitectura de adobe y barro en contraste con el amplio horizonte desnudo.

José Luis Carranza (Lima, 1981) hizo una serie de dibujos en los que ensayaba “variaciones” sobre el tema de las “cabezas trofeo” que preserva el Museo Antonini, residencia y centro de operaciones de

2 La Gran Pirámide tiene una altura de 20 metros y una base cuadrada con más de una centena de metros por lado, con estructuras y terrazas escalonadas. Es el edificio más elevado del núcleo monumental conformado por el Gran Templo, el Templo Escalonado y los Montículos 1 y 2.

3 Realizamos dos visitas en grupo a Cahuachi: a fines de enero y durante la primera semana de marzo, esta última ya con Salvatore Garau.

Orefici. Iniciaba la secuencia un carboncillo que conserva en gran parte el aspecto de una "cabeza ofrenda" a la que le seguían otras cuatro que evolucionaban hasta cobrar una vida "extática": las sogas que salen de los orificios en medio de sus frentes se transforman, paso a paso, en ramas o lianas que empiezan a reverdecir.

Alejandro Jaime (Lima, 1978) elaboró una instalación que implicó la manufactura de adobes cónicos, similares a los que dieron cuerpo a la Gran Pirámide. Primero adhirió sobre una pared al centro de la sala, en disposición triangular, un conjunto de dibujos y fotografías que representaban los adobes genuinos, registrados en Cahuachi y en el museo Antonini. Sobre el suelo, adosada al pie de la misma pared, se veía un manto de adobes nuevos dispuestos también triangularmente, creando así una relación complementaria entre ambos planos.

La principal motivación para desarrollar este proyecto curatorial fue, en primer lugar, conocer y dar a conocer este sitio arqueológico de Nasca que apenas empieza a revelar sus tesoros. En ese sentido, una parte de lo expuesto tuvo un valor documental.

También nos interesó tomar contacto con el desierto, para entenderlo y especialmente para acceder a algo que resulta propicio en su ilimitado y árido paisaje: recuperar el pasado imaginándolo. (Cada vez que nos dirigimos a Cahuachi sentimos que avanzábamos retrocediendo en el tiempo. Y que la *huaca* siempre iba a estar esperándonos y que nos sobreviviría).

Quisimos también "emular", en cierta medida, a las expediciones arqueológicas de la primera mitad del siglo XX similares a las que realizaba Tello en cuyo equipo incluyó siempre artistas plásticos para una documentación cuyo aporte consideraba tan valioso como el del registro fotográfico.

2. Nuevos vecinos y Durmientes.

Coco Martín. La Galería de San Isidro y Limaphoto 2010.

El fotógrafo Coco Martín (Lima, 1965) expuso en Lima, por partida doble, después de muchos años: inauguró una individual titulada *Nuevos Vecinos* en La Galería y unos días después, representado por la misma galería, participó en la feria Limaphoto 2010 con las primeras piezas de una serie en proceso titulada *Durmientes*.

Mudarse no es fácil aunque nos habituemos a hacerlo y resulta más complicado cuando este trajín nos toca vivirlo en un país ajeno y en una lengua que urge aprender. Ser admitido por el espíritu de la ciudad implica un largo y sutil proceso; metamorfosearse de "extranjero" en "vecino" entraña también una cuota de paciencia. Empezar con buen pie un diálogo con los vecinos –particularmente si uno es peruano y ellos, los habitantes de una gran urbe de los Estados Unidos– requiere, sin duda, de cierto don personal.





Pero ingresar a sus casas y retratarlos, es decir, calar en su intimidad como lo hace Coco Martín es una habilidad adicional a su talento fotográfico.

Coco Martín recaló nuevamente en Nueva York, metrópoli a la que llegó el 2003, y tuvo por fin el tiempo necesario para sentarse a clasificar su archivo. Un conjunto de imágenes fue apareciendo y se impuso como una serie orgánica sobre las demás. Se trataba de los retratos de quienes fueron sus vecinos durante su residencia en barrios de Nueva York, Boston, Washington, Virginia... ¿Qué sería de ellos? ¿Quién habita ahora esas casas a las que tuvo acceso?

Nuevos vecinos puede tomarse por una crónica de viaje que da fe de los desplazamientos de Coco Martín por diversas ciudades de los Estados Unidos durante la última década. Pero esta bitácora visual a color, en vez de consignar los diferentes paisajes o los espacios abiertos recorridos, privilegia a las personas que conoció durante su periplo y con las que estableció algún contacto simultáneamente especial y efímero.

Estos sujetos ensimismados, retratados en sus habitaciones y entre sus cosas –revelando la naturaleza de la sesión fotográfica como la de una puesta en escena– cuentan una historia que a la vez resulta muy similar a la del fotógrafo. Por eso no exageramos al afirmar que retratando a esta “gente de paso” Coco Martín nos dice algo sobre sí mismo.

Por la melancolía o la amargura que se halla especialmente condensada en los rincones del laberinto que conforman las grandes urbes y que estas fotografías atraparon, *Nuevos vecinos* puede interpretarse también como un sutil develamiento de la estratigrafía emocional

oculta tras las paredes de una ciudad mediante el siempre voyeurista visor de la cámara y ese singular ámbito de silencio e inmovilidad que ésta y su operador instauran.



Durmientes es el nombre de otra serie de retratos realizados por Coco Martín que a diferencia de la anterior prescindieron de la cámara fotográfica ya que la captura de la imagen se hizo mediante un escáner convencional para documentos. Por eso cada personaje desnudo o semi-desnudo constaba de varias fracciones, cada una del tamaño que dicho artefacto puede abarcar. Una cámara normal requiere mantenerse a cierta

distancia del sujeto u objeto que se quiere fotografiar para no obstaculizar el lente y dejar paso a la luz. Un escáner, por el contrario, anula esa distancia pues requiere ser adherido al cuerpo o al objeto, convirtiéndose a la vez en “lente” y fuente de iluminación, condición que determina efectos de luces y sombras así como “desenfoques” muy peculiares. Quedamos a la expectativa de las experimentaciones del artista con este “nuevo” instrumento ganado para el campo de la fotografía artística.

3. *Paraíso*. Haroldo Higa.

Galería Lucía de la Puente,
Barranco.

Las bases circulares de pelo sintético sobre las que reposan las tres esculturas centrales de *Paraíso*, la más reciente exposición del artista peruano Haroldo Higa, además de funcionar como sucedáneos del pedestal cumplen un doble rol adicional singularmente importante: por su semejanza a los tapetes o posaoobjetos presentan dichas piezas como elementos ornamentales de un interior doméstico alterando así, virtualmente, la percepción de sus dimensiones



reales pues esa alusión las “reduce” y disminuye incluso, también virtualmente, la percepción de la estatura del propio espectador. (A quienes les mostramos las fotografías que hicimos de estas piezas por separado les sorprendió lo grandes que eran cuando aparecían al lado de cosas que permitían reconocer su escala real).

Desde la exposición del 2003 la búsqueda de Haroldo Higa (Lima, 1969) empezó a incidir sobre una poética del fragmento concebido como elemento que condensa un significado más potente en su calidad de vestigio, sentido hacia el cual apuntan también los lacónicos títulos que adjudica a sus muestras personales desde entonces⁴.

Precisamente su valor como vestigio –aunque se hallen completas en sí mismas– otorga a la trilogía de piezas centrales de *Paraíso*, su gran poder de evocación. Estas son una flor, una liebre y un cráneo, cuyas dimensiones sobrenaturales –todas sobrepasan el metro y medio de altura– las convierten en emblemas de un reino y como tales ostentan un acabado singular que además las distancia radicalmente de su aspecto natural: el cráneo refulge de un dorado tan bruñido como el de un fuselaje; recoge sombras la intrincada estructura de los pétalos de la flor descolorida y la entrañable liebre es un volumen tan negro como la sombra. No es difícil reconocer que en estas figuras se hallan simbolizados el hombre, la planta y el animal aunque su sentido esté trastocado, como ya dijimos, debido al acabado que el autor les dio.

4 En verdad, una atenta mirada a la evolución de los nombres de sus apariciones individuales revela que estos son coherentes con la obra mostrada en cada oportunidad: las frases *Las formas de mis sueños* o *Acompañante silencioso*, por ejemplo, fueron los títulos correspondientes a las muestras de 1997 y del 2000, y rotulaban conjuntos de piezas realizadas completamente en madera tallada y policromada. *Fantasia y Love*, fueron los escuetos nombres de las individuales del 2003 y el 2007, bajo los cuales congregaba conjuntos de piezas que tendían a lo monocromo y que al encarnarse en diversos materiales artificiales –yeso, cemento o poliestireno expandido– quebraban su original vocación por la serialidad determinada al inicio por el uso de un material único.



En *Paraíso* encontramos también una amplia serie de “objetos” para colgar en las paredes, esa zona de los recintos expositivos que no suelen ser usados por un escultor, que enmarcando y encofrando, como si se tratase de piezas gráficas, ciertas formas de la naturaleza –ramas, fuego y nubes silueteadas en plástico blanco y negro– cumplen la función de ambientar y completar el paisaje/escenográfico en el que se sitúan las obras y series protagónicas del conjunto. Algo importante: incluso el título, la palabra *Paraíso*, se halla presente como una de las piezas para ser adosada al muro, letra por letra,

propuesta como un híbrido entre el rótulo y la escultura modular para colgar⁵. Y esto no nos extraña pues hubo, indudablemente, una serie de operaciones lingüísticas en el génesis de esta individual pues las piezas dominantes provienen, aparentemente, de ideas que fueron formuladas como vocablos. (*Vanidad*, *Fósil* y *Lujuria*, son los nombres de cada una de las tres esculturas que ya mencionamos).

Referirnos a las series que acompañaban a los iconos protagónicos –como la serie de bombillas cerámicas negras dispuestas sobre el suelo así como esas gemas opacas que lucen arracimadas como suelen hallarse cristalizadas en el reino mineral– implicaría una digresión para la cual no contamos con el espacio suficiente. Igualmente merecían una mención especial esas dos esculturas adosables: una de ellas representa un macizo rectangular de hojas y ramas verdísimas y la otra, una suerte de cruz de animal y planta, ambas, sin duda, emblemas del crecimiento orgánico.

Por lo expuesto, tras el título *Paraíso* subyace otro que podría ser *Creación*. En todo caso este Paraíso edificado en código por Haroldo Higa se percibe también como un Edén simbólico en el cual del hombre solo queda el ícono de su brillante ausencia.

4. Flora perpetua. Arte y ciencia botánica de Antonio Raimondi. Museo de Arte Italiano. Curador: Luis Felipe Villacorta.

“Bastó el reblandecimiento producido por el cataplasma para abrirse nuevamente la llaga y me tiene ya como 8 o 10 días sin moverme de casa. Por fortuna está aquí el Dr. Mulgraw, que la está curando a punta de cauterizaciones (...) No he perdido tiempo porque mientras tanto he dibujado algunas plantas y he escrito algo, pero me tiene impaciente para continuar mis viajes”⁶.

Un geógrafo, un químico o un biólogo deben estar en mejores condiciones que nosotros para evaluar el alcance de la obra inmensa que Antonio Raimondi hizo y dejó en el Perú. Sin embargo, que se esté exponiendo actualmente en el Museo de Arte Italiano una valiosa colección de las acuarelas botánicas realizadas por el sabio y sus asistentes nos invita a hacer un breve comentario.

5 En su muestra del 2007 en la galería Vértice una de las piezas, un gran dije en forma de corazón adosado en lo alto de una de las paredes llevaba inscrita la palabra *Love*, el título de la misma.

6 Fragmento de carta fechada en Huaraz, el 04 de diciembre de 1867. En: Raimondi, Antonio. *Apreciaciones personales. Cartas a Miguel Colunga*. Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1991, p.169.

Estas acuarelas, desde luego, no fueron hechas para exponerse sino como documentación complementaria para la clasificación de los especímenes que el sabio iba recolectando durante sus largos viajes por el Perú. Qué duda cabe que la geografía de nuestro país sedujo sin tregua al naturalista: cuando llegó a esta tierra Raimondi no sospechaba que se quedaría cuarenta años y mucho menos que moriría aquí.

Al margen de su valor científico estas pinturas revelan otras facetas de su personalidad: la del observador metódico, la del caminante infatigable y la del artista inconfeso. (En el catálogo de mano leemos que Raimondi no las firmaba porque no las consideraba "artísticas". Si nos ponemos a pensar que actualmente, en arte, se firma cualquier cosa, esta actitud del italiano cobra mayor importancia).

Así como el tono de su correspondencia revela al buen escritor, con estas acuarelas vamos completando una imagen integral de Raimondi, la que él mismo traza al final del fragmento transcrito arriba, en el que alude a las actividades que más le placen: andar, escribir y dibujar.

La muestra está compuesta por cuatro conjuntos: las acuarelas realizadas por Raimondi durante sus viajes (1851 - 1869); aquellas culminadas en su gabinete limeño (1869 - 1873) y las correspondientes a sus asistentes, los artistas franceses Alfred Dumontel (1873 - 1875) y H. Garnier (1876 - 1881). El estado de conservación de estos materiales es ejemplar. Sabemos además que los especímenes se han perennizado mediante una edición que recoge la colección de pinturas. Por donde la observemos, esta exposición es un acontecimiento que debemos celebrar.

Cabe señalar que todo esto es posible gracias a los buenos oficios de Luis Felipe Villacorta, director del Museo Raimondi, quien, desde hace años, realiza una labor sostenida y paciente por la puesta en valor del patrimonio que su institución conserva. Desde que alrededor del 2004 visitamos el depósito del museo nos dimos cuenta que la colección estaba en buenas manos. Y en efecto, cada una de las metas anunciadas entonces se ha cumplido con prolijidad. Si algunos de nuestros museos contaran con un profesional como Villacorta otra sería la historia. Pero ¿sería posible hallar directores que se apasionen por las colecciones que custodian, que tengan imaginación para sortear las carencias y que sean capaces de articular un proyecto a largo plazo? Un profundo silencio nos responde.

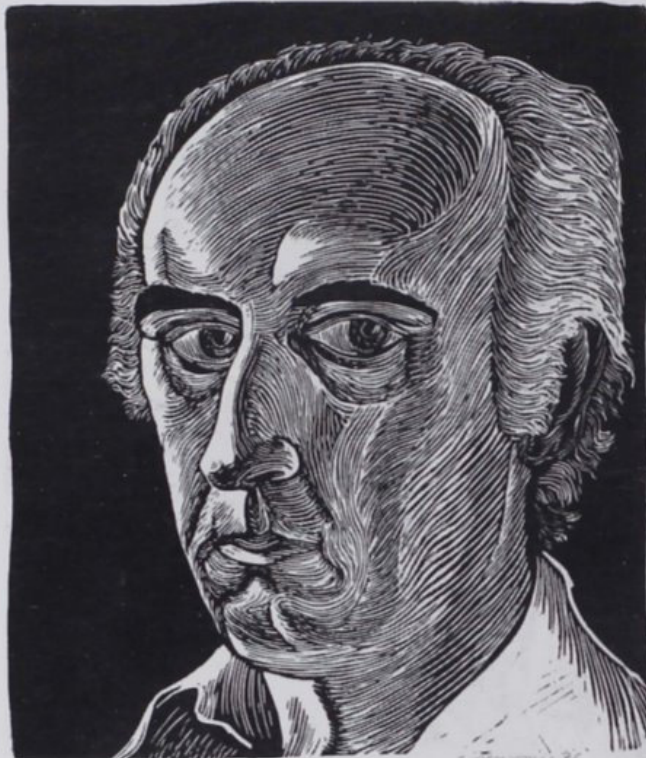
Desde aquí felicitamos afectuosamente a Luis Felipe Villacorta quien es, además, miembro del instituto que publica esta revista.

Cerramos esta nota con otro fragmento de la correspondencia del entrañable Raimondi a su amigo Miguel Colunga:

*"Adiós porque el correo me apura y está aquí en el patio con el caballo ensillado..."*⁷.

7 Caraz, 25 de febrero de 1868. *Ibidem*, p. 183.





5. Retrospectiva de Carlos Bernasconi. Sala del Centro Cultural Peruano Británico. Curador: Jesús Ruiz Durand.

De las técnicas del grabado en el Perú, la xilografía tiene una trayectoria prolífica gracias a la naturaleza artesanal de su proceso de ejecución. Para realizar el grabado en piedra o en metal, por ejemplo, se requiere necesariamente de una prensa pues sólo mediante la enorme presión que ejerce sobre el papel este especializado –y costoso y en consecuencia escaso– artefacto se pueden obtener tiradas de litografías y aguafuertes. El taller que alberga una prensa semejante se convierte así en un lugar de encuentro obligado para los grabadores especializados en esas técnicas.

La xilografía, en cambio, puede prescindir de la prensa pues se las arregla con la presión manual para ediciones de un tiraje corto –mediante una cuchara u otra herramienta similar– y por esto su ejercicio puede confinarse al ámbito doméstico del artista, en una escala más privada. Si este no expone regularmente ni siquiera sus colegas grabadores pueden saber que el xilógrafo sigue trabajando.

Necesitábamos de esta introducción para comentar la retrospectiva de Carlos Bernasconi (Lima, 1924) inaugurada el 10 de noviembre en la galería John Harriman del Centro Cultural Británico pues aunque en esta exposición imprescindible hallamos todas las facetas de este artista –medallista, orfebre, pintor, escultor en cerámica, madera y metal, así como escritor e ilustrador– consideramos que el segmento más notable de su producción, tal como lo propone su disposición museográfica en la sala mirafloresina es el conjunto de su obra xilográfica la que, abordada mediante series –*Espantapájaros*, *Arrieros*, *Los Urbanos*, etc.– se constituye en un *corpus* sólido que ratifica a Bernasconi como uno de los grabadores más importantes del Perú y nos incita a hablar de una “tradición peruana del grabado en madera”⁸. Por ser xilográfica esta producción de Bernasconi se ha producido discreta y silenciosamente –dos rasgos que definen a este notable artista– al margen de compromisos expositivos. Por todo esto la muestra del Cultural Británico es una oportunidad única para apreciarlas en conjunto.

Conocimos a Carlos Bernasconi en el 2003 cuando tuvimos que entrevistarle por encargo de Alfonso Castrillón a quien asistíamos entonces en la investigación previa a una exposición en el ICPNA, la tercera de la serie *Tensiones generacionales*. Nos sorprendió ver que en su taller había una gran cantidad de piezas de diversas técnicas que estaban listas o en pleno proceso de ejecución. Le preguntamos si tenía fecha para una exposición próxima y dijo que no. Luego entendimos que él trabaja siempre, que la creación ininterrumpida es su manera de ser y que el taller es su ámbito connatural.

Jesús Ruiz Durand, el curador de la exposición, describe muy bien este espacio en el texto de presentación del catálogo: “El taller (...) un largo recinto de trabajo; por aquí la alquimia

8 La exposición antológica del grabador peruano Félix Rebolledo Herrera fundamentalmente xilógrafo, presentada dentro de la Tercera Bienal Internacional de Grabado del ICPNA, contribuye a afianzar esta aseveración.

ceramista, con depósitos para arcillas, hornos de varios tamaños, tornos, mesas repletas de herramientas. Más allá la zona del pintor, cerca del tablero de dibujo, al frente de la inconfundible mesa del orfebre, estantes con herramientas de mecánico pesado, rincones con implementos de grabador, mesas de medallista, utensilios convencionales y pequeñas máquinas híbridas inventadas para uso específico de técnicas secretas y sofisticadas. Zona de fundición y modelado de metales, allá el espacio para el grabado en madera, en metal, piedra o cartón. Un solo taller para muchos oficios y artes, pertrechado de equipos y maquinarias necesarias sin paredes ni tabiques de por medio. Es el paraíso terrenal para el artista creativo sin descanso. (...) Abajo, en el primer piso un teatro de cámara con todas sus exigencias va completando su perfil laborioso; esa es otra larga historia que delata a Bernasconi como gente de teatro...”

Formado en nuestra Escuela Nacional de Bellas Artes y perfeccionado en diferentes disciplinas en Madrid, Roma y Nueva York, la labor de Bernasconi ha sido también múltiple. Se mencionó su vinculación con lo teatral –nuestro artista es, además, escenógrafo– pero su accionar ha llegado mucho más lejos. Como maestro destacamos su labor en la Escuela de Bellas Artes de Huamanga así como en la Escuela de Artes Visuales de la UNI y el Centro Piloto Artesanal de Miraflores, donde instruiría nada menos que al gran ceramista Félix Oliva, con quien fundaría en 1969, al lado de César Ruiz, el *Billar T*, el primer –y hasta donde sabemos el único– centro de producción y difusión de la artesanía peruana contemporánea. Con ellos Bernasconi libró no pocas luchas para difundir y defender las artes populares: fue miembro del comité que organizó al lado de John e Isabel Davis las tres ediciones de la Bienal de Artesanía –entre los años 1967 y 1971–, así como el Tercer Encuentro Mundial de Artesanos que se realizó en Huampaní (1968), donde se congregó a más de 800 participantes procedentes de 45 países de los 61 que integraban el Consejo Mundial⁹. Por último, Bernasconi fue, con Castrillón, uno de los firmantes del acta que otorgó el Premio Nacional de Cultura en 1975 al retablista e imaginero ayacuchano Joaquín López Antay, gesto intelectualmente avanzado que desataría una polémica inimaginable entonces entre facciones del mismo gremio de artistas plásticos.

La serie de *Arrieros* y *Espantapájaros* parten de evocaciones de su infancia en las alturas de Cajamarca, a donde viajaba durante las vacaciones escolares para visitar a su abuelo y sus tierras. Esta experiencia debió ser fundamental para su formación artística y especialmente para dotar a su inconsciente de un imaginario que ni las experiencias cosmopolitas en París, Roma, Madrid o Nueva York pudieron borrar. Estas dos series se presentaron con éxito hacia fines de la década del setenta en la desaparecida galería de Ivonne Briceño.

En la retrospectiva actual encontramos otras tres



9 Las ediciones anteriores se habían celebrado en Nueva York y Montreaux.

series notables: los retratos grabados de intelectuales que formaron parte del círculo afectivo de nuestro artista, como el poeta Alejandro Romualdo, el crítico Sebastián Salazar Bondy –con quien publicaría al alimón, en 1961, un exquisito libro ilustrado con linóleos, *El señor Gallinazo vuelve a Lima*– o aquel del poeta arequipeño José Ruiz Rosas, extraordinaria realización al buril. En *Los Urbanos*, vemos representados a peatones febriles y absortos que cruzan pistas de izquierda a derecha y viceversa en un trajín autista. Esta serie parece contrapeso y complemento de aquellas otras dedicadas al mundo rural cajamarquino. Por último mencionamos las estampas en las que unos sujetos afligidos transportan sobre la espalda los cadáveres que el terrorismo iba dejando a su paso.

Retomamos, afortunadamente, el contacto con Carlos Bernasconi a fines del año pasado cuando se nos encargó la curaduría de la muestra antológica de su desaparecido amigo y cómplice, Félix Oliva. Escuchar sus evocaciones, inspeccionar sus estampas así como ver sus recientes experimentaciones con las matrices gráficas, es un lujo. (Por lo pronto, gracias al artista, aprendimos para siempre que mientras tengamos una pasión y le seamos fieles, la juventud eterna está asegurada).

Carlos Bernasconi ha acumulado los méritos suficientes para ser condecorado oficialmente por el Estado. Pero es inteligente y sabe que esas acciones mejor no hay que esperarlas; que en verdad no hay que esperar nada de nadie. Se trata simplemente de entender que la recompensa del arte es tener la plena libertad de ejercerlo. ♦