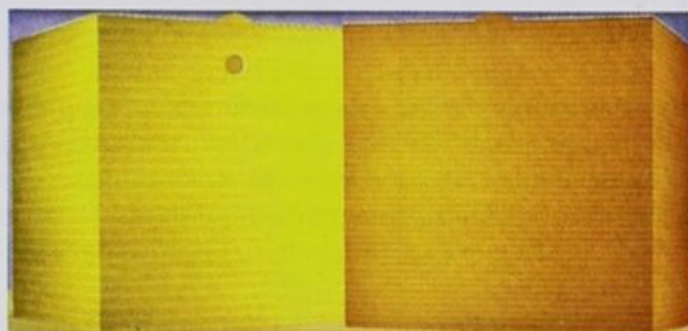


**Pedro Peschiera**  
Galería Lucía de la Puente

Los cuadros que Pedro Peschiera exhibió en la galería Lucía de la Puente en Barranco influían de inmediato en la actitud del espectador al imponerle un silencio difícil de quebrar, convirtiéndolo de bullicioso dilectante en repentino devoto que trataba de desentrañar el misterio del subyugante hermetismo de aquella austera iconografía pintada.



*Arcas/Karakoram II.*

Cinco visitas a esa exposición me permiten afirmar lo anterior. Una en solitario y las demás acompañado por amigos cuya opinión me interesaba conocer, urgido por compartir con ellos esa experiencia de buena pintura (seducido también por la idea de iniciarlos en ella). Esta asiduidad religiosa me permitió recordar que una galería de arte es un recinto que consigue aislarnos por una fracción de tiempo del mundo de la experiencia ordinaria. Después de varios días uno de aquellos amigos me comentó que la experiencia de la pintura de Peschiera continuaba “habitándolo”. Constaté así que el arte –cuando es tal– deja una huella perdurable, más intensa en la medida que mantiene oculto el mecanismo sobre el cual se erige.

Seis años después de su última exhibición en el Perú, Pedro Peschiera (Lima, 1953) presentó un nuevo conjunto de obras que aparentemente “dicen lo mismo” pero sin caer en la redundancia o la reiteración. Él explica que trabaja “familias de pinturas” y que no cancela etapas sino que las expande manteniéndolas independientemente vigentes.

Como espectadores exigentes que con frecuencia “crucificamos” a aquellos plásticos que se repiten desde hace mucho, sin embargo, no exigimos lo mismo de Peschiera. Es evidente que su obra es de alguna manera una culminación cuyas etapas evolutivas tuvo el decoro de mantener en la intimidad del taller. Es literalmente cierto que a pesar de pintar sin interrupciones desde los diecisiete años, recién a los treinta y nueve, en 1992, decide que es el momento oportuno para presentar su primera individual en Ginebra, ciudad en la que vive desde fines de la década de los setenta.

Hostigados por el signo narcisista del artista visual contemporáneo que se inserta banalmente en su obra, autorrepresentándose o hablando de sus vicisitudes personales, la obra de Peschiera se erige como paradigma de lo opuesto, pues aquí el autor está tan ausente en ella que eso, precisamente, es lo que nos impele a conocerlo, a averiguar quién es el hombre detrás de aquella obra "sustraída" del tiempo. No hay florituras formales ni alguna otra marca de expresión que pueda definir un "estilo". El espacio pictórico es un territorio *cuasi* sagrado, donde incluso la firma del artista podría atentar contra lo construido. (El epígrafe que leemos en el ingreso a la galería resume magistralmente la ética que sustenta su oficio: "El objeto brilla. No el que lo hace").

Temática y técnicamente el trabajo de Peschiera nos remite a otro tiempo, precisamente al Medioevo, reconocible a primera vista por sus alusiones a la arquitectura románica así como por el uso de la ténpera al huevo con pigmentos como procedimiento exclusivo al enfrentar la tela.

Al representar un único elemento en cada cuadro –sea este dibujo o pintura– el espectador se ve requerido por el hermetismo de su significación, hermetismo al que, mediante el seductor acabado técnico, permanece imantado.

Los objetos/personajes de sus pinturas en gran formato, por su individualidad, tienen una estatura, una "verticalidad simétrica", una presencia centralizada que se dirige al espectador, haciendo que ese elemento único opere como una suerte de retrato/reflejo, vía por la cual establece un intangible contacto con el artista quien, desde esa misma ubicación vigiló durante meses el progreso del cuadro para obsequiarnos esos instantes de experiencia pictórica.

Cada elemento –sea muro, barca, campana, pozo, mesa, etc.– ocupa casi la totalidad del espacio del cuadro, como si la tela estuviera cortada a la medida del objeto, configurándose como una pantalla que oculta algo detrás, espacio que apenas podemos atisbar por los intersticios "libres" correspondientes al suelo o la atmósfera. Cada elemento a su vez está situado en un primer plano que contribuye a la confrontación con el espectador, señalando que aquello es lo que hay que ver o desentrañar.

Aunque esta pintura ostenta un espléndido manejo de la gradación de la luz, paradójicamente no deja de remarcar su bidimensional, su experiencia de superficie, eludiendo el ilusionismo.



Carmen.

El rigor, la austeridad, la concreción, la pulcritud, nos llevan a asociar esta obra con lo religioso sin credo específico, o como un decantamiento de lo religioso en la expresión pictórica.

Mediante la obra de Pedro Peschiera reformulamos y ampliamos nuestra concepción de lo pictórico, particularmente su intensidad y absoluta vigencia como fenómeno plástico.

### XXXIII. Christian Bendayán

Icpna de Arequipa / Sala Luis Miró Quesada Garland

Aunque la verosimilitud de los rostros de los personajes que pueblan sus cuadros fue siempre una constan-



te, incluso en aquellas obras tempranas en las que la irreverencia del trazo autodidacto era preeminente, en el conjunto reciente, algunos de sus retratos, pertenecientes a viandantes reales de Iquitos, su coto de caza visual predilecto, o fantásticos –como la anciana sirena de *La Madre del Lago*– apoyados en rostros igualmente loretanos, encierran esta vez connotaciones nuevas, sutiles, como si se tratara de sujetos percibidos desde una cierta distancia y sosiego.

Los formatos ovalados de las pequeñas obras o los óvalos pintados como “auras”, característicos de la antigua fotografía de estudio, evidencian en el soporte pictórico el posible “remanso” creativo en el que su pintura ingresa, acentuando esta sensación de distanciamiento en la que cada sujeto aparece individualizado, luciendo la juventud o decrepitud de su piel o la serenidad o el delirio de su mirada. Y es curioso que esta serie de retratos, por la sutil singularidad mencionada, deje en el espectador un efecto particularmente duradero en quien mira aún cuando se halla avecindada a otras pinturas de dimensiones y de estridencias semánticas y visuales mayores.

Después de estos casi diez años de permanente vigencia en Lima, este artista loreitano que antes de exponer en la capital ya había inaugurado exposiciones en su natal Iquitos, ha demostrado la incalculable importancia de involucrar en la bidimensionalidad del cuadro, en ese misterioso terreno plano de la representación, a individuos del entorno de su infancia, de por sí exótico y alucinado para los propios peruanos, practicantes de una vitalidad que opera como un conjuro contra la precariedad material de su existencia. Precariedad que encuentra un paliativo, una efímera pero intensa revancha en la consumación y celebración del deseo.

La presencia artística de Bendayán para la pintura peruana joven, junto con artistas de la talla de Luis Alberto León o Eduardo Villanes, ha gravitado desde 1998 y significó algo tan importante como la comprobación de la contemporaneidad de la pintura como disciplina vigente, cuya sofisticación radica no en los utensilios que la realizan materialmente sino en la inteligencia de su artífice. Precisamente en tiempos en que la fiebre por la sofisticación tecnológica de los nuevos medios capturaba adeptos sin mucho esfuerzo.

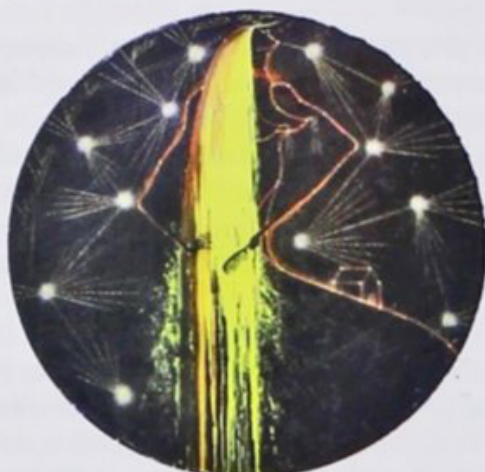
Esta muestra, que se había presentado en junio en el Centro Cultural Peruano Norteamericano de Arequipa, se inauguró en Lima el 13 de septiembre en el Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores. Es necesario destacar la importancia de inaugurar una individual en un lugar distinto de la capital y a la vez en una ciudad distinta de Iquitos, lugares en los que el artista ya lo hizo con éxito, y lo fructificante que sería que esta muestra –y otras de este nivel– siga recorriendo salas de otras provincias. Estamos seguros de que aunque el “casting” de sus personajes se ciñe al perímetro de Iquitos, lo más probable es que todos los peruanos se sientan representados en sus obras. Sin hollar el tema de la “identidad”, en su pintura Bendayán no ha resuelto –porque eso no depende de nadie o depende de todos– pero sí ha dirigido a los ojos de todos imágenes que son alegorías que integran lo inaudito y lo real, por encima de sus fricciones.

Compartimos plenamente las palabras que Élica Román escribió en la presentación del catálogo de la muestra en Arequipa:

*A pesar de su juventud, Bendayán es un artista mayor. Hurga más allá de la superficie, muestra lo visible inmediato y desprevenido pero trasmite ese más allá profundo. Su pintura inquieta y desconcierta. Parece divertimento y hasta casi elogio, pero se acerca, con respeto, a la pregunta sobre su razón y su existencia. Muestra sin juzgar y pide respuesta. Sabiendo que no la encontrará.*



Jorge Luis Borges mencionó una vez, no sé si basado en una fuente real o imaginaria, que la edad perfecta para morir es la de 33 años, edad en la que Cristo murió. Ahora acotamos que esta es la edad perfecta para renacer. Aún es muy pronto para aquilatar la verdadera influencia de la obra de Christian Bendayán para la historia de la pintura peruana contemporánea.



*Cáida libre por tu pelo aquella vez...*

### **Imágenes Primigenias. José Bedia** Enlace Arte Contemporáneo

El mundo de lo invisible, o el mundo que se hace visible a aquellos cuya mirada sobrepasa las meras apariencias es al que accedemos mediante los cuadros –y ovals– de José Bedia, artífice que nos exige de ingerir el zumo de alguna planta maestra o del estricto ayuno de un iniciado para acceder a la clarividencia requerida para entender que el destino esencial del hombre es el de la convivencia íntima con la Naturaleza –que lo nutre y le dio la vida– y el Cosmos –que le enseña a intuir lo infinito–.

Hace años José Bedia dijo: “He decidido convertirme en el heredero de una serie de tradiciones y estoy uniendo toda esa pedacería”. Precisamente, él crea una tradición visual a partir de las “poéticas” de tradiciones ancestrales que ha recolectado de distintas partes; flamante tradición que nos recuerda que pisamos un mundo antiguo donde el ser humano es una criatura reciente, perpleja ante la complejidad de sus enigmas y símbolos. Para su desciframiento cuenta con la ayuda de los espíritus y las divinidades que lo habitan desde el origen, quienes lo han visto todo y no se alarman ni ante los extravíos del hombre contemporáneo que, parapetado en su parafernalia industrial y bélica, sobrevive completamente alejado de lo que debería ser su destino.

El propósito contenidista y didáctico de Bedia se hace evidente en el “esquema” detrás de sus composiciones, donde el dibujo articula una situación trascendental, remarcada por los títulos que él inscribe a pulso y que operan como sentencias, invocaciones o conjuros que orientan la lectura de la obra –aun cuando sean palabras en una lengua desconocida– y cuya singularidad caligráfica –cuasi tipográfica– se incorpora, sin fricción, a lo pintado.

Al respecto el artista manifestó lo siguiente durante la entrevista que le hicimos en vísperas de la muestra inaugural:

*Ya desde el año 76 escribía textos en mis cuadros. Es como que un complemento de la imagen aunque a veces también la hace como que un poco más críptica. Lo que siempre he utilizado es la letra “Palmer”, que es una cosa que viene desde que yo estudiaba en la escuela. Lo que quería sugerir era que el texto había sido escrito por una persona que está en los comienzos de su instrucción; como alguien al que le cuesta trabajo escribir pero que quiere ser preciso. Después empecé a hacer esa otra, que es una letra recta, como la que ves en la Quema del Templo, que tiene rectificadas las esquinas. Con mayúsculas y minúsculas, todo mezclado, otra vez sugiriendo la escritura de una persona sin instrucción. (...) Las otras letras te puedo decir que son sacadas de cómo pintan los nombres de los botes ciertos pescadores de ciertos lugares, en Haití, en Cuba, en África, en veinte lugares distintos. Ellos son gente muy humilde, prácticamente semianalfabetos que saben a duras penas escribir un nombre. (...) Me di cuenta*

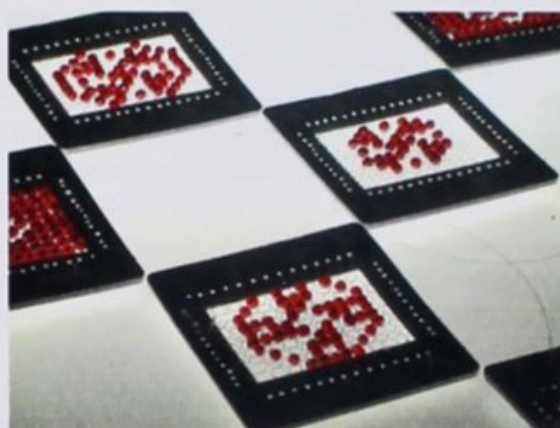


que ellos rematan las esquinas con un palito horizontal para que se lean de lejos y eso lo incorporé a mi trabajo. (...) Hay una referencia a otra cosa que es una inspiración para mí desde el principio: los Libros de Contaduría. Eran unos libros de contador, de rayitas, que se distribuyeron en el Oeste y los indios americanos, cuando empezaron la guerra con los blancos, descubrieron que era mejor dibujar sobre estos que sobre piel. También fue un momento de transición, de cuando su cultura estaba perdiendo sus medios naturales, como las pieles de los animales, y los habían metido en reservaciones. Y esta gente empezó a dibujar sobre estos libros sus hazañas de guerra. Y después mucha de esta gente fue a prisión y se pasaban el tiempo dibujando lo que ellos habían sido: guerreros famosos. Y en ese momento también les daban instrucciones de escritura, porque los blancos querían aculturarlos, volverlos agricultores, sacarlos de su cultura. (...) Y es un arte de transición que es otra cosa que a mí me interesa. Eran gente que estaba en momento traumático de su historia, los estaban matando, los estaban metiendo presos. Y en ese momento produjeron un arte con medios traídos por el hombre blanco y supieron crear una cosa autóctona con eso.

Bedia consigue plasmar en sus telas la simultaneidad de realidades que alberga este mundo, donde el hombre y los seres vivos, los espíritus que lo antecedieron y las divinidades de la tierra y el cielo, se encuentran y se reconocen como entidades de un mismo e inescrutable plan.

#### Urdimbres de Luz. Eduardo Villanes Enlace Arte Contemporáneo

En el cuento de Borges, *La Escritura del Dios*, –que sería un referente importante para la obra de Eduardo Villanes– *Tzinacán*, el último sacerdote azteca, encerrado por los conquistadores españoles en una mazmorra de arquitectura insólita descubre que el mensaje que Dios legó a los hombres está escrito en la piel de los jaguares: “Imaginé la primera mañana del tiempo, imaginé a mi dios confiando el mensaje a la piel viva de los jaguares, que se amarían y se engendrarían sin fin, en cavernas, en cañaverales, en islas, para que los últimos hombres lo recibieran. Imaginé esa red de tigres, ese caliente laberinto de tigres, dando horror a los prados y a los rebaños para conservar un dibujo. (...) Dedicué largos años a aprender el orden y la configuración de las manchas. (...) Acaso eran un mismo sonido o una misma palabra”.



"Microtelares" sobre caja de luz.

Villanes, desde hace varios años –visiblemente desde el 2000– indaga en pintura los diseños de la piel del jaguar y la serpiente, redibujándolos; buscando en ese ejercicio de libre transcripción un tentativo desciframiento estético.

Exactamente en el año 2000 nuestro artista conocería a Wallace Black Elk, maestro espiritual lakota que estuvo de visita en el Perú. Lo reencontraría el 2001, en los Estados Unidos, donde tuvo la fortuna de compartir su peregrinaje por varios estados. Uno de los primeros consejos de Black Elk le dio a Villanes en su paso por Lima fue que viajara a la selva “a conocer gente civilizada, aquella que camina desnuda y vive sin paredes”. Posteriormente, Villanes se habituó a oírle cosas como éstas: “Hoy se corta un árbol para hacer papel para hacer un libro que explica lo que es un árbol pero que no da instrucciones de cómo

transformar el libro de vuelta en árbol... Los científicos abren una rana, sacan cada una de sus partes, toman notas y se van, pero no saben cómo poner todo de vuelta en su sitio para que vuelva a funcionar”.

Desde entonces Villanes indaga también alrededor del diseño encapsulado en el código genético mediante sus “microtelares”: pequeñas piezas conformadas por chaquiras o cuentas de vidrio translúcidas hilvanadas en nylon y montadas sobre bastidores que no son otros que los pequeños marcos de diapositivas que culminan visualizadas en proyecciones murales que replican las gráficas del ADN de plantas y grupos étnicos nativos de América; de plantas genéticamente manipuladas por las transnacionales de las semillas y de los virus que despoblaron el continente durante la Conquista. Coincidentemente usa los cuatro colores que le mencionara Black Elk: azul, rojo, amarillo y negro que, con el blanco y el verde, son los colores considerados sagrados por los Lakota.

Para empezar a trabajar Villanes obtiene mediante la Internet los gráficos de diversas patentes de ADN, es decir, de secuencias aleatorias de cuatro letras (a, t, g, c) a cada una de las cuales le asigna un color: azul, rojo, amarillo o negro. Luego “transcribe” algunas secciones –o “párrafos”– de estas secuencias de letras convirtiéndolas en secuencias de puntos de colores. Es decir, asigna colores a secuencias de letras que a la vez grafican algo tan inasible como el código genético, “mensaje” cifrado por una entidad que algunos llamarán Naturaleza, y otros, Dios.

La investigación acerca de las secuencias de letras lo llevó a descubrir la industria letal de los cultivos transgénicos. Por eso, además de su obra, Villanes ha emprendido un activismo contra este negocio que terminará por hacer que una empresa sea “propietaria intelectual” de semillas que siempre fueron un bien común. Sirviéndose de la Internet, divulgando información, alterando videos de disuación y creando acrósticos que recuerdan lo nocivo de esa actividad, nuestro artista mantiene un activismo que siendo original no ha desmedrado su producción creativa, como suele suceder.

Podemos decir que este proceso de los últimos años lo ha llevado a trabajar a partir de una rigurosa observación de la piel de algunos animales, precisamente la de aquellos considerados míticos en el Perú Antiguo, tanto como del estudio del ADN de ciertas especies, aquella clave secreta e invisible que los estructura. Diseños sobre la piel y diseños del ADN, soportes orgánicos de “mensajes” cifrados por una entidad que algunos llamarán Naturaleza y otros, Dios.