

Manuel Munive Maco
 Investigador Independiente
 rupestrecontemporaneo@gmail.com

1. CATEDRAL. JOSÉ LUIS CARRANZA. GALERÍA ENLACE ARTE CONTEMPORÁNEO

Durante algunos días de enero de 2012 anduve por el Cusco en compañía de José Luis Carranza. Acabábamos de inaugurar una muestra colectiva que conmemoraba los 25 años de la muerte de Víctor Humareda¹ y disponíamos de un tiempito libre para volver a visitar algunos lugares de esa región incomparable. Coincidimos en que había que ir a Chinchero y reencontrarnos con la belleza conmovedora de su iglesia y su andenería inca.

Regresar al templo de Chinchero me interesaba adicionalmente porque me permitiría mostrarle, a modo de una “confidencia estética”, el que me parece uno de los cuadros más notables de la pintura virreinal andina y que, sin embargo, no goza de la fama de tantos otros. Lamentablemente no pude hacer mi humilde exégesis a esa obra porque

a Carranza le bastó distinguirla desde lejos para identificarla de inmediato: “¡La Virgen de Monserrat de Chihuantito!”. En efecto: esa pintura del siglo XVI realizada por Francisco Chihuantito es fascinante porque, entre otras cosas, conjuga la representación –o la “aparición”– de la mencionada advocación mariana y una vista de la plaza del pueblo en la que distinguimos la fachada de la iglesia dentro de la que nos encontramos.

Poco después pensé que no debió sorprenderme el que Carranza identificara “al tiro” esa obra de Chihuantito pues lo mismo había pasado con la pintura del “Matrimonio de Martín de Loyola y la Ñusta Beatriz” que vimos en el templo de la Compañía de Jesús y se había mostrado particularmente al tanto de la obra del pintor del siglo XVII, Marcos Zapata, en la Catedral del Cusco. Y mucho antes, en Lima, habíamos celebrado que a un pintor tan dotado como Bernardo Bitti le hubiera tocado recorrer los templos jesuitas del Perú. Era evidente que además de conocer la historia de la pintura occidental el joven artista plástico se había preocupado por estudiar la historia de la pintura peruana cuya tradición, sin lugar a dudas, su propia obra prolonga.



La ascunción. Óleo sobre tela. 150 x 120 cm. 2015.

1 “22 días en París” se presentó en la sala de exposiciones de la Asociación Peruano Japonesa en diciembre de 2011 y, posteriormente, en enero de 2012, en la galería Fractal Dragón del Cusco. La muestra reunía dibujos de Israel Tolentino, xilografías de Luis Torres, acuarelas de J. L. Carranza, fotografías de José Chuquiure y Susana Pastor y una veintena de dibujos originales de Víctor Humareda provenientes de colección de José Abel Fernández, prestados generosamente por su esposa, la señora Zoila Carrillo.

El propósito de estas líneas –y el de este largo preámbulo– es el de aproximarnos, una vez más, a la pintura de José Luis Carranza (Lima, 1981), con ocasión de su nueva muestra personal, *Catedral*, presentada en la galería Enlace Arte Contemporáneo.

Pocas veces un título tan parco puede ser, a la vez, pródigo en significados. *Catedral*, el nombre de la reciente individual de Carranza, no sólo nos lleva a reflexionar sobre los orígenes de la pintura en el Perú sino también a pensar en la repercusión que la iconografía religiosa cristiana ha obrado sobre nuestro modo de entender las representaciones pictóricas y el arte, en suma.

Concebimos una “Catedral” como aquel templo-monumento que simboliza la presencia cristiana llegando incluso a definir el paisaje urbano de la ciudad que lo alberga y a dotarlo de un espíritu, concentrando interior y exteriormente lo mejor de la arquitectura, la pintura y escultura producida, muchas veces, durante siglos, apuntalando así un programa catequético y constituyéndose, a la vez, en un museo de arte para el profano.

La relacionamos también con la palabra “cátedra” que significa, “*asiento elevado, desde donde el maestro da lección a sus discípulos*”, tal como hizo la Iglesia en estas tierras durante el Virreinato al servirse de las artes plásticas, es decir, empleando la imagen y la forma como auxiliar insustituible en el proceso de adoctrinamiento temprano o aquella transferencia dogmática que se veía dificultada por la carencia de una lengua común entre los invasores y los sojuzgados.

Creo que estas definiciones nos ayudan a comprender lo que Carranza ha pretendido con el conjunto de pinturas que integran *Catedral*. Una simple enumeración de sus títulos nos haría dudar de si estamos en una muestra de arte contemporáneo o en la sala de un museo eclesástico: “Episodio de la creación”, “Tríptico de la Crucifixión”, “El descendimiento”, “La ascunción”, “Resurrección” y “Juicio final”, entre otros.

Siempre me ha parecido curioso que muchas personas cultas y familiarizadas con la iconografía religiosa cristiana se sientan perturbadas por las imágenes pintadas por Carranza. ¿Acaso no son siniestros los crucificados llagados a escala natural y los nazarenos procesionales que avanzan con temblorosas pelucas de cabello humano, así como espeluznantes los retablos que atesoran reliquias como cartílagos, huesos y sangre de santos y mártires de la Iglesia? (Por no hablar de la desmesura de un Dios que arroja todas las plagas imaginables sobre un pueblo en abierta preferencia por otro, que incita al filicidio como prueba de fe y que prefiere enviar hombres alados como heraldos de su paternidad terrenal).

Desde este punto de vista, impresiona descubrir cómo el trabajo de Carranza no ha hecho otra cosa que procesar imágenes –o “visiones”– tan alucinadas como las que pululan en las escrituras sagradas y que, sin embargo, éstas se hayan tomado como las elucubraciones de un hereje que pinta. Por el contrario, *Catedral* revela que en nuestro artista habita el espíritu de un creador de evangelios apócrifos, es decir, de un artífice de “versiones no oficiales” que por su propia rigurosidad conceptual y técnica se erigen como iconos que oxigenan temáticas extenuadas, tal como sucede con su “Tríptico de la crucifixión”. (No olvidemos que para ejercer la herejía responsablemente debemos ser suficientemente eruditos en los dogmas que denostamos).

Con este conjunto de cuadros Carranza subsana el desfase que entre nosotros existe entre el arte sacro y la expresión plástica, subrayando que un medio como la pintura de caballete inició su trayectoria en el Nuevo Mundo como una disciplina de adoctrinamiento ideológico. Este desfase es el que nos impide entender que la pintura al óleo más popular del Perú es la efigie de “El Señor de los Milagros”. ¿Qué puede ser más paradójico que el hecho de que miles de personas desinteresadas por la “plástica erudita” persigan procesionalmente un óleo sobre lienzo del XVIII que copia fielmente una pintura mural?

Catedral, resume –y encarna– también algunos de los elementos pictóricos que definen el estilo de Carranza, me refiero a la notoria apropiación de recursos característicos de la pintura europea post renacentista, particularmente la manierista, tal vez la más sofisticada y la más consciente de su propia artificialidad. Los escorzos y contrapostos de los personajes centrales o protagonistas en las composiciones de nuestro artista, por ejemplo, evidencian esa deuda. (“La expulsión del Paraíso”).

Del Barroco elige recurrentemente un elemento sobre el cual sustenta el dinamismo de varias de sus composiciones: el “rompimiento de gloria”, aquel recurso mediante el cual, lo sobrenatural, lo sagrado, lo divino, se manifiesta irrumpiendo en la “realidad” plasmada. (“El juicio final” y “La ascunción”). Pero si en el Barroco estas “irrupciones” facilitan la vinculación de los santos con la divinidad y su cortejo celestial, a Carranza le sirven como “puertas dimensionales” a través de las cuales ingresan como plagas redentoras, mamíferos, reptiles e insectos y con ellos un caos primigenio que prefigura el fin o el retorno a los orígenes de una naturaleza limpia y sin seres humanos. (“Episodio de la creación”).

Con *Catedral*, José Luis Carranza no solo reformula una iconografía a la que estamos familiarizados desde que nacemos sino que nos recuerda que la historia de la pintura peruana se erige sobre una tradición pictórica que tenía como fin catequizar, “evangelizar”, es decir, aculturarnos mediante las visiones, alucinaciones y abstracciones de un sistema religioso que privilegió la imagen antes que la palabra escrita. Alguna vez intuimos que Carranza podría constituirse en una suerte de ilustrador herético de los textos sagrados, la única manera de repotenciar poéticamente ese vasto ramal de la literatura fantástica.

2. EL DEDO EN LA LLAGA. EXPOSICIÓN ANTOLOÓGICA DE JAIME HIGA. SALA ICPNA DE MIRAFLORES.

Jaime Higa Oshiro (Callao, 1960) es uno de los primeros artistas plásticos que conocí y el único del cual supe mucho antes por sus incursiones en la historieta, la performance y, especialmente, por su trabajo como diseñador gráfico de revistas de rock y de “maquetas”, que era como se llamaba a los ya desaparecidos casetes donde los músicos *subtes* grababan artesanalmente sus composiciones. Debe ser por eso que no puedo dejar de asociar a Jaime Higa con esa época en la que la irrefrenable anarquía poética de algunos jóvenes se imponía sobre aquel contexto ensombrecido por la crisis económica del primer gobierno aprista y el terrorismo.²

Debe ser también por eso que la realización de su exposición retrospectiva en la sala principal del ICPNA de Miraflores, titulada *El Dedo en la Llaga*, constituye la consagración del trabajo de un artista que, aun cuando se



Belleza de una espada clavada en la lengua. 1990.

2 Durante aquellos difíciles años nuestro artista obtuvo varias de las más importantes distinciones otorgadas a un plástico: el Primer Premio en el Concurso de Historieta del Club Nazca (1988); el Primer Premio en el Concurso de Pintura “Hotel Crillón Fomento del Arte” (1989); el Primer Premio en el VI Concurso Nacional de Pintura ICPNA (1989) y la Mención Honrosa en el V Concurso Nacional de Artistas Jóvenes Southern - ICPNA Arequipa (1990).

formó dentro del claustro universitario, erigió un lenguaje visual singularísimo sobre un sustrato contracultural y con los insumos materiales y conceptuales que le son propios, es decir, la estética punk, el rock subterráneo, la poesía urbana, el teatro popular, la subversión sexual, entre otros.

Recuerdo que lo que me sorprendía de Jaime, tanto como sus soluciones técnicas –que usara radiografías, cadenas, imperdibles, alambre de púas y encajes para construir un cuadro, por ejemplo– era su erudición en todo lo referente a la cultura contemporánea: en los ámbitos de la música, la cinematografía, la historia del arte, la historieta, etc. Ahora que cualquiera puede enterarse de todo buscando en ese Aleph doméstico llamado Google esto que señalo puede parecer anodino. Sin embargo tengo que subrayar que en la década de los años ochenta no era tan sencillo estar tan informado. ¿Cómo hizo Jaime? Habrá tenido que leer mucho durante sus estudios en la Facultad de Arte de la Universidad Católica y mucho también por su cuenta en el papel impreso de publicaciones que eran reales rarezas en cualquier biblioteca y más aún en el magro circuito de librerías de la Lima de entonces. Seguramente leyó tanto como la música que escuchó y acopió, como lo evidenciaban las larguísimas filas de casetes que alcancé a ver en los anaqueles de sus domicilios/taller en El Callao, Pueblo Libre, Barranco y Miraflores.

Su trabajo fue pionero a tal punto de que muchos de los temas de arte contemporáneo que estudiábamos en la Facultad de Letras de San Marcos los habíamos conocido primero imbuidos en el proceso creativo de Higa: eso ocurrió, por ejemplo, con su exposición del Museo de Arte Italiano en 1990, titulada “Texto/Textura”, la que nos introdujo sin preámbulos en tópicos como el arte conceptual, el Pop, la instalación y la performance. En ese aspecto la obra de Jaime fue formativa para muchos artistas, teóricos y diletantes, pues encarnaba todas esas indagaciones visuales ciertamente eruditas. (Debo añadir que esta retrospectiva constituye también una bitácora de la autoeducación intelectual de Higa ya que, al no formar parte de ningún currículo académico de entonces, sus incursiones en cada uno de estos campos estéticos fueron motivadas por una genuina vocación por hollar terrenos localmente inexplorados).

De inicios de la década de los noventa recuerdo, sobre todo, sus pinturas de colores rutilantes, las que contrastaban radicalmente con la monocromía predominante en las piezas que integraron la individual del museo, particularmente aquellas que tenían como referentes a la literatura y el rock. Una llevaba por título el nombre del esperado libro de nuestro emblemático poeta surrealista Emilio Adolfo Westphalen –“Belleza de una espada clavada en la lengua”– y otras aludían concretamente a canciones del rock en castellano –“Muevan las industrias”, del grupo chileno Los Prisioneros o “La culpa fue del cha cha chá”, de la banda española Gabinete Caligari–. No fue casual que el certero texto de presentación del catálogo de la exposición que reunió sus cuadros en 1992 lo firmara el crítico de rock Pedro Cornejo, cuyos libros sobre la materia diagramaría Jaime algunos años después.

Recuerdo perfectamente la larga tertulia que sostuvimos en el también desaparecido *Phantom Café*, algún día de 1994, pocas semanas antes de que Jaime iniciara su viaje de varios meses a los Estados Unidos para hacer uso de la beca que le había otorgado el Programa *America Arts Alliance*. Ese viaje fue importante porque marcó su trayectoria y tuvo intensas repercusiones en lo emocional: el cuadro “Sin título” (1994) que representa una alambrada, dos manos con estigmas, un “Sagrado Corazón” electrizado y un segmento de la guía de calles de *New Haven*, ciudad en la que radicó esos meses, es el críptico testimonio de esa vivencia fuera del Perú que determinó un largo periodo de reflexión al final del cual decidiría culminar su formación académica en la Escuela de Arte Corriente Alterna. A partir de entonces su pintura adquiriría un carácter “realista” resultante de la conjugación

de la pauta fotográfica y el cómic que se mantiene hasta la actualidad y dentro de la cual destacan los autorretratos velados y explícitos del autor.

Esta exposición es la más completa de todas las que ha realizado el artista y tiene la virtud de reunir piezas singulares como aquellas indagaciones sobre papel que vinculan la poesía y el minimalismo y otras como la caja titulada “Tres testimonios de la Conquista: testimonio auditivo” (1992), que puede clasificarse como “objeto” o “ensamblaje”. Debo añadir que esta retrospectiva constituye también una bitácora de la formación intelectual de Higa ya que, al no formar parte de ningún currículo académico de entonces, cada una de sus incursiones estéticas surgió por su propia iniciativa.

La óptima curaduría de *El Dedo en La Llaga. Jaime Higa 1982-2016* estuvo a cargo de Miguel López, quien había realizado ya una revisión de un segmento de la obra de Higa el año 2013³.

No cabe duda de que con esta revisión de la obra de Jaime Higa comprendemos mejor el panorama de las artes visuales peruanas durante la compleja e intensa década de los ochenta.

3. FIBRA Y ACERO. CARLOS LLERENA. EXPOSICIÓN ANTOLÓGICA DE GRABADO. ICPNA DE MIRAFLORES

El que Carlos Llerena Aguirre (Arequipa, 1952) hubiera partido a los Estados Unidos a inicios de la década de los setenta, poco tiempo después de haber iniciado su carrera como grabador en Lima, dificultó que pudiéramos estar al tanto de su proceso artístico. Por eso, la exposición “Fibra y acero”, constituyó una verdadera revelación tanto para el público limeño como para los críticos y curadores peruanos activos durante los últimos veinte años. Al menos ha sido así para quien escribe, que hasta mediados del 2015 desconocía el trabajo de Carlos y tuvo la suerte de ser invitado personalmente por el artista para escribir un texto para el catálogo que reúne una nutrida selección de su producción gráfica, edición que junto a la muestra antológica, enriquecieron indudablemente la programación de la 5BIG consolidándola como una instancia pertinente para revelar una obra prolífica y rigurosa en grabado.

Carlos fue paciente conmigo desde ese primer contacto y me proveyó de las fotografías y la información necesaria para escribir aquel breve texto sobre su obra. Mientras revisaba aquel material no pude dejar de celebrar mi buena suerte: había llegado, literalmente a mi escritorio, una obra de alta exigencia técnica, prolífica como pocas y estéticamente coherente.



Creador. Xilografía. 1980. Bienal Internacional de Grabado de Noruega.

3 “Ornamento. Jaime Higa. Antología mínima (1998 – 2013)”. Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Ccori Wasi de la Universidad Ricardo Palma.

Lo primero que llamó mi atención fue “descubrir” que Llerena Aguirre es, probablemente, el único grabador peruano que ha realizado una sostenida labor como ilustrador de medios impresos en un mercado tan competitivo como el norteamericano: iniciada en 1973, poco después de haberse mudado a Nueva York, esta labor se prolongó durante más de veinte años. Y será precisamente en las páginas del *New York Times* donde debutó como ilustrador –curiosamente con la estampa titulada “Dictador choro”– oficio cuyo ejercicio se prolongará hasta 1996, llevándolo a cumplir encargos en otros medios como *The Village Voice*, *San Francisco Chronicle*, *Washington Post*, *Chicago Tribune*, entre otros.

Esta labor que lleva el grabado a la página impresa masivamente, renovando el vínculo entre el texto y la imagen, le exige al artista diversos retos, llevándolo de la representación naturalista a la metáfora y a la alegoría; del retrato a la caricatura; de la imagen que conmueve trágicamente a aquella otra que lo hace mediante su humor negro; de la ensoñación surrealista al realismo descarnado. Esto es lo que determina que la obra de Llerena Aguirre sea, a la vez que una crónica de la historia universal de las últimas décadas, una suerte de “bitácora” del grabador de fines del siglo XX: en sus xilografías y linóleos nos encontramos con problemáticas como la drogadicción (“Heroína”, 1974), la “Eutanasia” (1975), la “Guerra Fría” –alegorizada en “Comunismo versus imperialismo” (1977)–, el terrorismo (“París bombardeado”, 1978), las dictaduras latinoamericanas, la especulación por el petróleo, la amenaza nuclear (“Planta nuclear”, 1982), la industria bélica (“F16”, 1983), la guerra (*Bosnia*, 1991). También los personajes del arte y la cultura, con particular énfasis en la música: “Isaac Stern” (1980), “Steve Lag” (1981), “Igor Stravinsky” (1994), etc.

Pero este arraigar profesionalmente en el medio norteamericano no implicó que nuestro artista se desligue del Perú sino todo lo contrario: la distancia refina su mirada, otorgándole una clarividencia acerca de los personajes, locaciones y motivos que sintetizan nuestra cultura, tal como lo deja ver una pieza de 1981, el “Varayok de Qero” o las más recientes “Vistas de Machu Picchu” (2011). Curiosamente, una vez más la música y sus ejecutantes constituirán el tema y los personajes decididamente peruanos de la obra de Llerena Aguirre: “La antara de Urcos” (1975), el “Arpista encantado” (1981), “Antara” (1985), “Ancestro guardián”, (1995) o “Wanchako, pecho colorado” (2001)⁴. Es en estas estampas que el grabador parece hacer un tributo al espíritu indigenista: el detallismo desplegado en reproducir la calidad de la piel, la indumentaria y los instrumentos representados, denotan una empatía especial que los espectadores sentimos como admiración y fervor.

“En verdad he visitado el Perú anualmente por dos meses durante 40 años, recorriendo como mochilero el Cuzco, Arequipa, Apurímac, Huancavelica, Ayacucho, Madre de Dios, el Amazonas, etc. Si multiplicas esos meses por cuatro décadas verás que estuve en el Perú más de siete años adicionales. He visto y vivido el terrorismo de nuestra tierra”, nos reveló el artista en un e-mail de febrero de 2016.

Precisamente el terrorismo que estuvo a un paso de desintegrarnos como país también forma parte del repertorio de imágenes de Carlos Llerena Aguirre, particularmente en “Milagro” (1991), xilografía que representa un Gólgota andino que reúne a los pies del Crucificado –¿el “Taytacha Temblores”?– a encapuchados y músicos. De igual modo las paradojas de la Conquista se encuentran crípticamente alegorizadas en grabados como “Transculturización 1” (1994) y “Transculturización 2” (1996), mediante la inclusión de un “Arcángel Arcabucero”, iconografía característica de la pintura cusqueña virreinal en el primero, y la representación de las ruinas de una “huaca” Chimú, en el último.

4 No es casual entonces que él mismo sea músico, que integre el grupo “Inca Spirit” y haya ganado docenas de distinciones –“Selecciones oficiales”– como video artista y como documentalista etnográfico hace poco tiempo.

La mirada humanista –y ciertamente erudita– de Llerena Aguirre adquiere en tiempos recientes una especificidad ecológica, puntualmente en las xilografías monumentales que realizó durante una “Residencia para artista” en el Taller de gran formato *Venice Printmaking Studio* en el año 2014, en las que representa a los más bellos ejemplares de la fauna del planeta, varios de ellos animales totémicos para las culturas originarias de América y precisamente aquellos que se encuentran en peligro de extinción en nuestros días.

Testimonio de esa mirada “erudita” y “humanista” que acabamos de mencionar es el notable “libro/objeto” “Future Dreams” realizado durante su residencia en el *Franz Masereel Centrum* (Bélgica) en 1988 y que ahora forma parte del acervo del Museo de Arte Contemporáneo de Lima. La impronta xilográfica patente en esas piezas habla del conocimiento de Llerena Aguirre acerca de la tradición de la xilografía europea moderna y la selección de los motivos temáticos destacan por su certera intuición: el terrorismo, los desastres naturales y el peligro del cambio climático así como la poesía, el amor y la esperanza se presentan como naipes de un mismo mazo.

Un par de meses antes de inaugurar la exposición antológica que comentamos Llerena Aguirre había realizado una “Residencia para artista” en TAKT Berlín, con el propósito de crear una “libro/objeto” constituido por 30 estampas cuya temática es la condición humana. Las imágenes fueron concebidas, dibujadas y talladas en TAKT e impresas en el prestigioso *BBK Berlin Printmakers Workshop* que funciona en el antiguo *Art Center Kunstquartier Bethanien*.

Cabe agregar que paralelamente a este trabajo de años y a su participación en varias Bienales y Trienales de grabado internacional, exposiciones y residencias en diversas partes del mundo, el artista desarrolla una labor docente que se mantiene hasta la actualidad en la Universidad de Miami. (Es oportuno mencionar que su formación académica se produjo en instituciones de Nueva York e Illinois entre los años 1974 y 1994).

Fibra y acero, exposición curada por Isabel y Tula Fuentes de la Consultoría de arte Trapecio, quienes fueron sus primeros galeristas, nos reveló la obra de un grabador ejemplar y a la xilografía como una técnica más vigente que nunca.

4. HUGO BESARD. EXPOSICIÓN ANTOLOGICA DE GRABADO. FUNDACIÓN EUROIDIOMAS

Una joven grabadora que respeto mucho me dijo, emocionada, apenas contempló los intaglios de Hugo Besard durante la noche inaugural de su exposición en la sala de Fundación Euroidiomas: “Son los mejores grabados en metal que he visto directamente”. Decía la verdad: para los entendidos en grabado y para los estudiantes de esta disciplina, la participación de este acuafortista belga en la 5ª Bienal Internacional de Grabado del ICPNA constituyó un acontecimiento “insólito”. Y esto, no sólo por la alta exigencia de su trabajo sino que, debido a que en el Perú, y amparados en un argumento



Totem-Diptych part I. Etching

pseudoecológico, se apela a la toxicidad de los ácidos empleados en el intaglio para no practicarlo, no estamos para nada habituados a conocer cimas gráficas como las que alcanza este artista. Y en verdad, la leyenda negra del proceso del grabado en metal es un argumento acomodaticio que sustenta la mediocridad de la enseñanza de esta técnica tan compleja como noble. (Cuando estos mismos haraganes se enteran de que se puede trabajar el cobre con otras sustancias como las sales –el percloruro férrico, por ejemplo– se quedan mudos, pensando en otro pretexto para su inactividad).

Hugo Besard nació en 1955 en Etterbeek, Bruselas. Realizó estudios en el departamento de Gráfica Libre de la Real Academia de Bellas Artes de Amberes entre 1974 y 1979, y entre 1979 y 1982 fue destacado por el Instituto Nacional Mayor de Amberes (NHISK). De 1984 a 1997 se desempeñó como *Government official Higher National Institute Flanders* y de 1984 a 1995 fue profesor de Grabado en Metal en su *alma mater*. A partir de 1996 empezó a enseñar Grabado en Metal en ARTESIS Academia de Bellas Artes de la Universidad de Amberes. Besard ha obtenido 38 premios nacionales e internacionales por su obra. Vive y trabaja en Bruselas.

La presencia de este sofisticado grabador dentro del programa de exposiciones de la bial es particularmente importante además por proceder de una nación cuya tradición del grabado está íntimamente relacionada con las artes plásticas del Perú durante el Virreinato: debemos recordar que fueron los grabados flamencos los primeros “modelos” para que los incipientes pintores andinos adoptaran y transcribieran al lienzo y al muro el aparato ideológico que impuso la Conquista.

La exhibición reúne un conjunto de 30 piezas seleccionadas por el propio autor con las cuales resume treinta y cinco años de trabajo ininterrumpido. Adicionalmente esta colección de grabados, en cuya ejecución el autor ha desplegado todas las técnicas que conforman el intaglio, desarrolla programáticamente un tema que caracteriza su trabajo: su respeto por la Naturaleza, su admiración por la vida silvestre y su preocupación por la preservación de los animales que tuvieron un valor totémico para muchas de las culturas ancestrales del mundo, y cuya desaparición implicaría, finalmente, la del hombre mismo. Águilas, búhos, lobos, osos, tigres y elefantes, son algunas de las criaturas que protagonizan las alegorías contenidas en las estampas de Besard que pudimos apreciar en la sala miraflores.

Pero el artista no solo se dio el trabajo de venir a Lima para estar presente durante la ceremonia inaugural sino que, además, preparó en castellano una inteligente ponencia que leyó instantes previos a la apertura de su muestra. Dicho texto, titulado “Arte y Naturaleza”, fue revelador de su ética como artista y de su posición como profesor de arte en estos tiempos en que se desprecia el cultivo del oficio artístico. A continuación transcribimos algunos extractos:

Si deseas permanecer fiel a tus principios artísticos, con tu propio marco ético como referencia, independiente a las modas y tendencias del momento, pagarás por ello un alto precio como artista independiente. (...) El arte se ha convertido en parte de un espectáculo donde el entretenimiento y el turismo son la clave. (...) La relación más profunda con la naturaleza y la búsqueda de la explicación de la vida que durante siglos fue fuente de inspiración para la creatividad de los artistas desafortunadamente dista de ello.

Un tiempo atrás, a lo largo de la historia del arte, la crítica de arte, a menudo defendía todo tipo de academicismo y se posicionaba en contra de nuevas formas de arte. Sin embargo, la crítica de arte contemporáneo –por miedo a ser tachada, como en el pasado de reaccionaria o conservadora– es irónicamente aún más reaccionaria por la manera acrítica de defender lo contemporáneo a

través de su propio lenguaje místico e intelectual que tan sólo los llamados expertos entienden.

Sin embargo, su perspectiva no es pesimista pues intuye que estamos ingresando, lentamente, en una nueva etapa:

Tan sólo 15 años atrás, los periódicos belgas de burlaban de aquellos artistas que se atrevían por entonces a utilizar lápiz, pintura y pincel. El futuro era digital, el ordenador era el futuro, y todo lo demás estaba pasado de moda. Hoy me parece que pintar está de nuevo en lo más 'alto'. De nuevo hay una creciente demanda de escultura realizada con materiales duraderos. Cada vez hay más artistas trabajando en silencio, en el aislamiento de sus estudios realizando buen arte. La observación, el conocimiento y el estudio de la naturaleza vuelven a ser vitales. La naturaleza nos volverá a mostrar el camino.

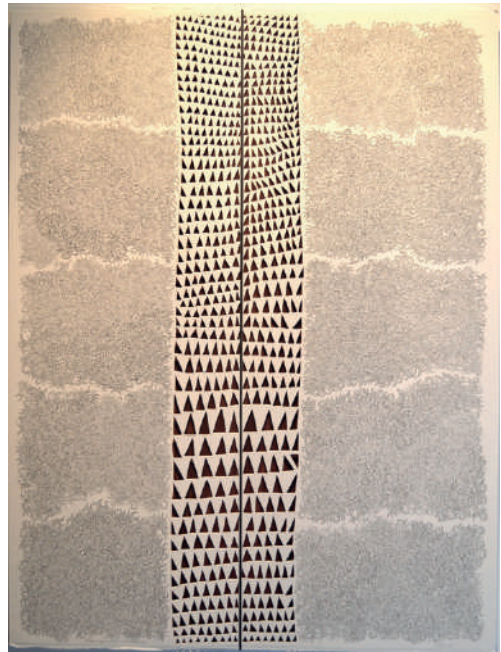
Gracias a la 5ª Bienal Internacional de Grabado tuvimos la oportunidad de conocer a un artista europeo activo cuya calidad intelectual y ética es equivalente a la maestría técnica con la que elabora su obra. Algo muy infrecuente en la escena cultural de nuestra ciudad.

5. HENRY BERMÚDEZ. PAISAJES. GALERÍA DE ARTES VISUALES DE LA U. RICARDO PALMA

La obra de Henry Bermúdez (Maracaibo, 1951) constituye un auténtico cruce de caminos estéticos como era de esperar de un creador que, como él, asume el hecho de ser un depositario cultural de dos mundos.

Formado como grabador, disciplina que suponemos le permite desarrollar esa fina línea ornamental que se expande, proliferante, sobre el papel, como la floresta tropical en la que nació y se formó, Henry Bermúdez, confecciona también una suerte de "ensamblaje-collage-mural", formato insólito con el que consigue, sobre todo, monumentalizar la exuberancia gráfica que caracteriza hasta hoy ese lenguaje suyo realizado originalmente con plumilla y tinta china. Destaco esta vertiente instalacionista de su trabajo porque varios de esos ejemplares protagonizan ésta su primera exposición individual en el Perú.

Conocí a Henry Bermúdez a fines de abril de este año durante su más reciente visita a Lima. Cada uno de los dibujos y collages que me mostró entonces activó automáticamente asociaciones con especímenes procedentes de diversos tiempos y espacios: ¿se trataba de diseños para artesanados mudéjares o complejos bordados para prendas litúrgicas? ¿O se trataba más bien de cartografías arcaicas o bocetos tomados de un manual de orfebrería y herrería? Algunos de esos pliegos que entraban y salían de su cartapacio me llevaron a pensar, incluso, en los diminutos universos figurativos incisos sobre los mates burilados peruanos.



Lima I. Tinta sobre papel intervenido. 76 x 56 cm. 2015.

La revisión del catálogo profusamente ilustrado que me obsequió me llevó más lejos todavía pues resumía su producción de la última década: algunas de las obras allí reproducidas semejabán pormenores de tapices y gobelinos, iluminaciones medievales, fracciones de azulejos coloniales, murales renacentistas, mitologías occidentales y amerindias, heráldicas perdidas, todo hilvanado mediante ese dibujo afiligranado que, eludiendo el *horror vacui* –característica fundamental de la artesanía y el arte popular– recubre cada milímetro de sus trabajos sobre papel. Es esa impronta lineal exuberante que se multiplica de un modo proporcionalmente orgánico y ornamental la que le permite ir y venir por varios de los capítulos más notables de la historia del arte. (Gracias a su trabajo caigo en la cuenta de que lo religioso y lo profano pueden coexistir precisamente en lo ornamental). Intuyo lo mucho que aportaron al imaginario de nuestro artista los años vividos en México D.F., Nueva York, Roma y Bonn.

Algo particularmente notable es que esa precisa impronta que lo caracteriza y lo distingue como artífice le permite también invisibilizarse tras el ornamento, como los inmortales y anónimos maestros de la plástica precolombina mesoamericana a los que debió estudiar también tal como nos lo permite intuir la velada resonancia de Quetzalcoatl, por ejemplo, en varias de sus instancias gráficas. Y eso se percibe también en algunas de las instalaciones, especialmente en aquellas en las que jaguares y serpientes emergen de esas florestas de papel calado y ensamblado a escala humana.

Henry Bermúdez planea recalar pronto entre nosotros para poder estudiar y abrevar del universo plástico del Perú antiguo y enriquecer su propuesta. Hace muchos años hizo un recorrido semejante por México, buscando las raíces de la creación plástica latinoamericana. Imaginamos lo que suscitará en su proceso el contacto con el arte de nuestros ancestros.