



Eduardo Tokeshi "Los testigos de ellos", 1998 (210x120)

Reseñas de exposiciones

Manuel Munive Maco / Alfonso Castrillón Vizcarra

1. EXPOSICIÓN ANTOLÓGICA DE EDUARDO TOKESHI. Sala del ICPNA de Miraflores.

La Generación del Ochenta. Los años de la violencia, exposición curada el año 2004 por Alfonso Castrillón¹, reunió algunas de las obras de arte más importantes realizadas en el Perú durante las décadas de los ochenta y noventa, lapso en el que las agrupaciones terroristas desataron un reguero de sangre y destrucción que nos dejó al borde del colapso y con imborrables secuelas sociales. José Tola, Johanna Hamann, Jorge Castilla-Bambarén, Javier Aldana, Anselmo Carrera,

y Eduardo Tokeshi, entre algunos otros, figuraron en aquella muestra con obras que desde su materialidad o texturalidad –lacerada, quemada, partida– expresaban de alguna manera, y sin proponérselo, aquellos trágicos pasajes. (El futuro “Museo de la Memoria” acertaría si destinara un espacio a la exhibición permanente de muchas de estas piezas –pinturas, esculturas, ensamblajes y objetos– pues a través de ellas recobraríamos “sensorialmente” la experiencia de lo ocurrido en aquellos tiempos con más eficacia que los discursos, *slogans*, frases hechas o lugares comunes, a los que fácilmente –como me temo– podría apelarse).

A fines de 2012 se clausuró en la sala del ICPNA de Miraflores la muestra retrospectiva de Eduardo Tokeshi Namizato, uno de los autores ya mencionados cuya obra resulta imprescindible por ser un puntal de la escena artística peruana de fines del siglo XX así como por haber influido decisivamente en los lenguajes de varios de sus pares locales. La nota singular de esta exposición retrospectiva fue el hecho de que el artista prescindiera de un curador y asumiera él mismo esa función. Como en los viejos tiempos.



¹ Cuarta y última en la serie de exposiciones que Castrillón ideó bajo el título general de “Tensiones Generacionales”, articulando así una historia del arte del siglo XX que recorría más de cincuenta años, partiendo de la exposición de “Los Independientes” inaugurada en 1937. Todas se llevaron a cabo en la sala del ICPNA de Miraflores.

Por alguna razón me resulta difícil disociar mi primer recuerdo de la obra de Tokeshi de la de Jorge Eduardo Eielson. Supongo que porque al participar ambos de la III Bial de Trujillo (1987-1988), debieron aparecer vinculados en las coberturas de difusión periodística del evento². Fue a partir del trabajo de ambos que supe que era posible hacer cuadros sin pintura; que en una obra importa mucho la naturaleza material de los elementos que la constituyen así como que las sombras –presentes en los “Quipus” de Eielson y en algunos ensamblajes de Tokeshi– adquieren también, aun siendo intangibles, una cualidad material. Y algo más valioso aún: que las obras de arte deben buscar perturbar antes que agradar. Esto influyó mucho para que yo considerase la historia del arte como un oficio a ejercer en el futuro.

Creo factible intentar una aproximación a la obra de Eduardo Tokeshi Namizato (Lima, 1960) destacando su origen japonés como punto de partida del cuestionamiento urgente acerca de su identidad cultural, condición que parece haber sido crucial para la puesta en marcha de su proceso creativo³.

Para resolver esa interrogante personal poniendo “manos a la obra”, Tokeshi apela a diversos registros revelando desde entonces su familiaridad con la historia del arte contemporáneo “occidental” así como su mirada intuitiva hacia las expresiones plásticas tradicionales y populares del país andino en el cual nació. Sus denominadas “Banderas”, por ejemplo, nos recuerdan a las que el norteamericano Jasper Johns realizó a fines de los cincuenta y, a la vez, incorporan elementos y materiales que las “vernacularizan”, como veremos un poco más adelante. Será, entonces, mediante la bandera que demarca el espacio geográfico y político (y mental) sobre el cual operar intelectualmente mediante los recursos plásticos; espacio delimitado, a la vez, por los colores que simbolizan una abstracción cartográfica geopolítica, sin dejar de evidenciar sus deudas con el “ensamblaje” y con las prácticas pictóricas filoduristas. Al asediar la bandera y concebirla como un “cuerpo” precario –de tocuyo, de estera y de plástico– que pare, muere, se exhuma y se regenera –así como a la marcialidad fálica del asta– Tokeshi consigue materializar la “Patria”. Al situar su identidad cultural y su identidad “civil” Tokeshi ratifica la pertinencia de realizarse como artista en el Perú.

Tal como lo ha demostrado su trabajo como ilustrador y diseñador gráfico, Tokeshi es un dibujante hábil que, sin embargo, dejó de lado esta fortaleza para elaborar una obra personal siguiendo caminos alternos y aprehendiendo recursos que la hicieron inicialmente inclasificable considerando que se trataba de las realizaciones de alguien formado como pintor en una facultad de artes plásticas.

Es como si Tokeshi hubiese intuido desde entonces que para abordar la condición de ser artista en un país que se desangraba y que está conformado por una estratificación de diversos tiempos coexistentes –lo prehispánico, lo virreinal, lo republicano– tuviera licencia para recurrir a los insumos segregados por cada uno de esos ámbitos, tanto en lo material como en lo simbólico.

El que algunas de sus piezas estuvieran constituidas por telas tensadas y anudadas –tal como lo hacía Eielson– nos llevaba a asociarlas a las capas de textiles que envolvían los fardos funerarios prehispánicos y a las bayetas que, como humildes sudarios, empaquetan los cadáveres sin féretro o los destinados a la fosa común. La muerte era la fuente vital de

2 En el 88 yo empezaba a cursar el quinto año de secundaria. Hasta entonces, como me consta al revisar los libros de Literatura Peruana de entonces, Eielson aparecía consignado fundamentalmente como poeta. Sería después de la III Bial de Trujillo que se lo reconocería como artista visual y poeta.

3 Esto podemos hallarlo también en algunos segmentos de la obra de otros artistas de ancestro japonés como Carlos Runcie Tanaka, Sandra Gamarra Heshiki y Eduardo Hirose, por ejemplo.

esta obra, cuya realización era en cierta medida semejante a la pesquisa forense –patente en las bolsas plásticas de color negro– y a la profanación de tumbas o el “huaqueo”, prácticas vigentes y a las que estábamos –y seguimos estando– familiarizados. (En aquellas obras que incluyen rostros vaciados en escayola, pintados de blanco o rojo, que asoman entre bandas de tela estiradas reconocemos también un eco de J. Johns y a la vez de los pequeños rostros que emergen de la penumbra de algunos ceramios arquitecto/escultóricos Vicús, por ejemplo).

Las marcas que a modo de “laceraciones” inscribía en la superficie de sus obras –aspas, raspones, cicatrices– dialogaban con la asepsia de los vendajes blancos y la gélida y alarmante alusión a la experiencia clínica que podemos leer también en las máscaras en actitud de gritar, algo que queda consumado en aquella bandera conformada por numerosas bolsas de sangre y soluciones salinas para transfusiones. El Perú como un cuerpo a merced de la ciencia quirúrgica en la sala de cuidados intensivos.

Por otro lado es patente su mirada hacia el ámbito de la plástica tradicional peruana y la ritualidad que la origina, la cual lo provee de un caudal de materiales y formas idóneos para su trabajo: Por ejemplo, en algunas piezas capitales de Tokeshi hallamos una sublimación del cajón de *sanmarkos* y la del retablo ayacuchano requeridos por su semejanza a las cajas que contienen las reliquias de los santos cristianos –supuestos despojos orgánicos de los mismos y por tanto milagrosos– y al botiquín de los primeros auxilios. También la Tabla de Sarhua reformulada en esos listones perfectamente ortogonales que en su disposición vinculan dos planos: el muro y el piso. También el uso del exvoto como unidad figurativa de sentido y a través de él a la dinámica de las transacciones con la divinidad que el hombre andino ideó para su subsistencia. El saco cubierto por completo por centenares de exvotos remitía a la vehemencia multitudinaria de ese fervor y, a la vez, era una nueva invocación al cuerpo, y a los rituales que, como el velatorio de prendas, se realizan para facilitar el viaje al más allá del difunto cuyo cuerpo no ha sido hallado. Una invocación “a la medida” del cuerpo ausente.

Será a partir del saco “florecido” de escarapelas que nos parece reconocer el signo de lo promisorio; una alusión al cuerpo renacido y expectante. (Este escrito podría continuar...)

2. PROYECTO NEVADOS. Exposición de Alejandro Jaime. Sala de Arte del Centro Cultural del Municipio de San Isidro.

La Sala de Arte del Centro Cultural del Municipio de San Isidro presentó “Proyecto Nevados”, la cuarta muestra individual⁴ del joven artista visual peruano Alejandro Jaime Carbonel (Lima, 1978).

El Proyecto Nevados es el resultado de un proceso de varios años de observación y experiencia en las montañas nevadas de la cordillera andina peruana. (...) El proyecto se inició con la voluntad de desarrollar representaciones que documenten estos paisajes nevados en proceso de desaparición. Más tarde, y a partir de los



4 Su primera individual se tituló “Construcción” y la presentó en la sala de la Fundación Telefónica el 2006. “Huallaga” y “Territorios del límite” se expusieron en la Galería Cecilia González los años 2010 y 2012, respectivamente.

recorridos por dichos territorios y con el respectivo material de registro, nuestro interés se centraría en las huellas que comienzan a hacer visible la transformación de ese paisaje, es decir, la áreas desheladas de dichos nevados. Este conjunto de óleos alude a la legitimación de tales territorios en proceso de cambio como categoría de Paisaje; condición que se establece a través de la pintura (desde la representación y sus códigos tradicionales) presentando las nuevas características de estos territorios que comienzan a des-cubrirse con el pasar del tiempo, ya sea por causas naturales como por incidencia de la actividad humana. (...) Se plantea entonces la pertinencia de dirigir nuestras primeras miradas de Paisaje hacia un entorno que está dejando de serlo y de cargar de significado a este nuevo Paisaje que empieza a configurarse⁵.

“Proyecto Nevados” está constituido por diez pinturas cada una de las cuales, tal como lo indica su autor, “retrata” una fracción de la superficie de un nevado, específicamente aquella que ha perdido la otrora capa de “nieve perpetua” que la cubría dejando a la vista la roca desnuda. (Se exhiben también dos dibujos y un *display* de apuntes, bosquejos, fotografías, mapas y papeles diversos que “documentan” el proceso de elaboración de la muestra).

Cuando contacté a Alejandro Jaime a mediados del 2005 para involucrarlo con un proyecto curatorial que congregaba a un grupo de pintores que se hallaban trabajando entonces, coincidentemente, a partir de cartografías imaginarias, ya tenía en mente la realización de “Proyecto Nevados”. Recuerdo su urgencia por plasmar en cuadros esa dramática transformación del paisaje andino.

Desde sus inicios como artista los mapas y las cartas geográficas han formado parte indispensable de sus instrumentos de trabajo y fue esa peculiaridad la que me mantuvo particularmente atento a su proceso creativo. Me interesó también por el hecho de que, sin emularlos, en su propuesta encontrábamos eco de las experiencias de los artistas del *Land Art*, como Michael Heizer y Richard Long, entre otros, quienes, primero con el paisaje americano y luego en incursiones por otras latitudes, hicieron de la “intervención” sobre territorios inhabitados y recónditos y de la caminata una experiencia artística. Esa concurrencia de conceptos “foráneos” imperantes durante la década de los años setenta principalmente en los Estados Unidos revitalizados en prácticas arraigadas sobre el territorio diverso del Perú mediante el trabajo de un solitario artista joven activo desde mediados de la última década del siglo XX era un fenómeno singular digno de seguir. (Podríamos arriesgarnos a decir que incluso las prácticas originarias del *land art* pueden concebirse como subalternas al confrontarlas con las posibilidades que adquieren sobre la diversidad de territorios contenidos en nuestra geografía y la carga histórica que cada espacio evoca).

Alejandro Jaime debe ser el único artista de su generación que trabaja estrechamente vinculado al paisaje peruano a partir de la conceptualización de su experiencia como caminante y explorador, rigor que implica el despliegue de todas sus habilidades, tanto artísticas como deportivas –por ser andinista y tablista–. “Proyecto Nevados” corrobora su solvente desempeño como dibujante, fotógrafo y pintor⁶.

5 Extracto del texto introductorio escrito por el mismo artista.

6 Alejandro Jaime acaba de licenciarse en Artes Plásticas por la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde estudió entre los años 1996 y 2002. Obtuvo becas para realizar “Residencia artísticas” en Argentina, Ecuador, EE.UU., Alemania y México. Fue seleccionado para el programa de Residencias para creadores de Iberoamérica y Haití, México FONCA (2010) y Artist Grant and Fellowship for Residency, I-Park Foundation, Connecticut (NY) EE. UU. (2010). Desarrolló la curaduría “Proyecto Rimac: Reflexión, aporte y recuperación desde el Arte” expuesto en el Centro Cultural España en Lima (2008) (www.rimac.wordpress.com)

El largo proceso de elaboración de esta serie de cuadros no radicó exclusivamente en que cada uno tuviese un gran formato –casi todos los bastidores miden 180 x 180 cm.– y fuera elaborado mediante una técnica pictórica “naturalista” exigente sino en que cada pintura sintetiza el resultado de toda una expedición a un sector específico de la cordillera peruana.

Alejandro procedió más o menos así: seleccionó cuidadosamente en el mapa la montaña a la cual dirigirse, una vez en ella realizó innumerables fotografías de la cuales eligió solamente una dentro de la cual demarcó, con “masking tape”, el cuadrante que llevaría al cuadro, magnificando sus dimensiones.

De esta manera, el visitante de la exposición, hace simbólicamente un recorrido a través de los detalles escrupulosamente plasmados de las “paredes” de nevados tan distantes entre sí como el *Pariacaca*, el *Sinakara*, el *Yerupajá* o el *Rajuntay* que ya hace tiempo empezaron a deshelarse y exhibir su piel de piedra⁷. En ese aspecto podemos concebir la exposición como una apretada panorámica o un viaje sucinto por el paisaje andino.

Desde luego que la fuerza del conjunto de obras va más allá de los propósitos de su autor, demostrando así que el propio artifice sólo conoce un aspecto de su obra y que, afortunadamente, siempre serán necesarias otras miradas adicionales ya sean del público, de los diletantes o de los críticos.

Es cierto que el conjunto es un alegato a favor de la protección del medio ambiente y una llamada de atención ante la inminencia del cambio climático propio de la siempre evolutiva morfología terrestre acelerado irreversiblemente por nuestro manejo irracional de los recursos naturales. Sin embargo al no reproducir o copiar toda la información visual que la fotografía le proporciona sino que hace una selección de aquellos sectores que no plasmará o, mejor dicho, de aquellos espacios del lienzo que permanecerán completamente en blanco, Alejandro Jaime confiere a su trabajo una interpretación ambivalente pues así como alude a la desaparición del paisaje, ese espacio en blanco puede interpretarse también como la nieve y el hielo ya ausentes.

“Proyecto Nevados”, en suma, propone una lectura poética acerca de la representación del paisaje en pintura, de los simulacros que el arte pictórico puede erigir en su bidimensionalidad, y cómo la fotografía es aliada para la construcción de una “imagen pictórica” que la trasciende.

3. HYBRIDACIONES. Exposición de Marco Alburqueque e Israel Tolentino. Centro Cultural de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

La primera vez que vimos magistralmente usado como recinto expositivo el sótano del Centro Cultural de la Escuela Nacional de Bellas Artes fue a fines de 1997, cuando Carlos Runcie Tanaka realizó allí la instalación “Tiempo detenido”. Desde entonces, ese espacio tan peculiar o permanece cerrado o alberga exposiciones



⁷ Los títulos de los cuadros son precisos: “Nevado Huascarán” (2007), “Nevado Pariacaca” (2009), “Nevado Pacra” (2011), “Nevado Achacollo” (2011), “Nevado Sinakara” (2011), “Nevado Yerupajá” (2012), “Nevado Uco” (2012), “Nevado Puyoc” (2012), “Nevado Rajuntay” (2012) y “Nevado Jirishanca” (2013).

insignificantes. Tuvimos que esperar hasta junio del 2013 para verlo muy bien utilizado nuevamente: "Hybridaciones" fue el título de la exposición bipersonal de dos artistas multidisciplinarios quienes desde hace un año han conformado el taller de grabado "Piso 3". Como miembros del mismo fueron invitados a participar en el circuito de exposiciones de la IV Bienal Internacional de Grabado ICPNA 2013.

Esta bipersonal de Marco Alburqueque e Israel Tolentino fue, en verdad, una instalación articulada mediante una serie de impresiones xilográficas desplegadas a lo largo de los vericuetos de la catacumba bellasartina. Las estampas xilográficas hechas sobre papel y "pelón" de grandes dimensiones adheridas directamente al muro o pendiendo grácilmente, a modo de estandartes, pauteaban el recorrido del espectador y lo confrontaban, sin vidrio de por medio, con la expresión rotunda de la impresión gráfica.

Entre las virtudes de esa exposición destacamos el que en ella se conjugó armónicamente el trabajo de dos artistas con diferentes propuestas estéticas que resultan concurrentes en el lenguaje del grabado. En ese sentido "Hybridaciones" podía tomarse como un "manifiesto estético" o la muestra fundacional del taller "Piso 3" en tanto cada artista presentó sus "armas": ambos usaron soportes de idénticas dimensiones y con la misma tinta negra estamparon los elementos que caracterizan sus lenguajes: la silueta humana negra, cuasi "logotípica", de Alburqueque, y el "esqueleto viviente" que signa el trabajo de Tolentino del último lustro, además de una serie de elementos –animales, máscaras, palabras y algunas de las matrices xilográficas– cuya interpretación puntual es tan ardua como innecesaria pues resultaron de un proceso de "asociación libre de ideas", tal como las imágenes se vertebran en el texto de un "cadáver exquisito".

Los grabados tenían una "estatura" que resultaba magnificada por la baja altura del espacio y que equivalía a la transposición identitaria de sus autores. De allí que la imagen estampada –la "mancha"–, como en un "sudario", equivaliera a la representación "indiciaria" de un cuerpo.

"Hybridaciones" no sólo presentó dos repertorios iconográficos originales y estilísticamente reconocibles, resueltos en el negro de la tinta, sino que implicó una reflexión sobre la presencia de la imagen grabada en un recinto y cómo ésta puede abarcarlo y colmarlo.

4. WAKAS DE LIMA / DOBLE HORIZONTE / LA ARQUEOLOGÍA Y LA ARQUITECTURA. Tres exposiciones.

En las siguientes líneas reseñaremos tres exposiciones realizadas en Lima durante el mes de julio, todas de alguna u otra manera relacionadas con el tema del "paisaje arqueológico"⁸ en tanto problema cultural –patrimonial– y como horizonte estético. Dos de ellas, "Doble horizonte"⁹ y "La arqueología y la arquitectura"¹⁰, exposiciones individuales de los jóvenes artistas vi-



8 Anteriormente hemos tratado acerca de la importante influencia de los "paisajes arqueológicos" en la evolución de la obra de artistas tan notables como Jorge Eduardo Eielson, Emilio Rodríguez-Larriain, Esther Vainstein, Ricardo Wiesse y Carlos Runcie Tanaka, por citar solamente a los más reconocidos.

9 Inaugurada el 20 de junio en la Galería Municipal de Arte Pancho Fierro, contó con la curaduría de Patricia Ciriani. Se clausuró el 26 de julio.

10 Inaugurada el 10 de julio en la Sala Luis Miró Quesada Garland de la Municipalidad de Miraflores. Permaneció abierta al público hasta el 1º de agosto.

suales Alejandro Jaime y Santiago Roose, respectivamente, y la tercera –aunque se inauguró antes que las mencionadas–, “Wakas de Lima. Desde el cielo y la tierra”¹¹, una muestra fotográfica de carácter documental, curada por dos arquitectos, José Canziani y Paulo Dam, quienes desde hace mucho trabajan en la difusión del patrimonio arqueológico y arquitectónico peruano a partir de los recursos museográficos como medio de sensibilización del espectador.

Es necesario precisar que estas exposiciones no se programaron en conjunto, es decir, no hubo de parte de los artistas y curadores y tampoco de las entidades organizadoras –aun cuando la gestión de la Municipalidad de Lima está empeñada en la puesta en valor del patrimonio cultural de la ciudad– un plan para que articularan un discurso museográfico simultáneo dentro del circuito galerístico local. En esa coincidencia radica la importancia de las exposiciones mencionadas, cada una muy lograda en sí misma como realización artística, pero particularmente valiosa en la convergencia de aquello que enfocaban, es decir, activar la discusión sobre “lo arqueológico” “como problema y posibilidad”, parafraseado el título del libro de Basadre, ya que el Estado, una vez más, como su Ministerio de Cultura lo demuestra, –en verdad el nuevo alias del fenecido Instituto Cultural de Cultura– es esencialmente autista al respecto.

La exposición “Doble horizonte” de Alejandro Jaime, de cuya muestra sobre los paisajes deshelados de nuestra cordillera tratamos en un artículo reciente de este suplemento, estaba constituida por dos instalaciones así como dibujos, fotografías y collages escultóricos, que proponían imaginar el paisaje y la arquitectura de la Plaza Mayor de Lima –con la cual la propia galería Pancho Fierro mantiene una proximidad de pocos metros– como el territorio de una futura *waka* en tanto espacio físico y simbólico del ejercicio del poder. Notable resultó la sencilla instalación del montículo de tierra que, emulando el perfil de un cerro, lucía coronado por un templo con rampa, reinstaurando –también simbólicamente– el poder que el Cerro San Cristóbal, como *apu* local, ejerció para los antiguos limeños.

“La Arqueología y la Arquitectura” de Santiago Roose si bien aludía a la arquitectura prehispánica, pues allí hallamos representaciones o, más bien, “proyectos” de templos prehispánicos con rampa, similares a los que encontramos en “Doble horizonte” y en “Wakas de Lima”, también reflexionaba sobre elementos emblemáticos de otros periodos históricos del Perú, como en el “objeto-ensamblaje” que representaba un balcón “de cajón” colonial constituido por escombros de materiales diversos y “contemporáneos”, sugiriendo tal vez, aquella “neoplasia de la nostalgia” que Salazar Bondy menciona en su obra maestra “Lima la Horrible”.

“Wakas de Lima”, contó con una gran número de fotografías aéreas entre las que destacaban las de Evelyn Merino Reyna, específicamente aquellas en las que registró algunos de los principales sitios arqueológicos de Lima otorgándonos como espectadores la posibilidad de contemplar ángulos inusitados de estas edificaciones arcaicas que emergen en medio del paisaje urbano de Lima y con las cuales tenemos una problemática relación de convivencia.

Resulta paradójico que mientras recibíamos auspiciosas noticias en el ámbito de lo arqueológico durante el mes de julio como aquella que informaba acerca del hallazgo de un entierro wari intacto en Ancash bajo la dirección de un equipo de arqueólogos polacos, o sobre el descubrimiento de más ductos subterráneos en el entorno del Templo Viejo en Chavín de Huántar por parte de un equipo dirigido por el investigador norteamericano John Rick o sobre la puesta en valor del sitio inca denominado “Paredones” en Nasca, gracias a las gestiones del notable arqueólogo italiano Giuseppe Orefici, nos enteramos también que nuestros

11 Se inauguró el 12 de junio en el Museo Metropolitano de Lima y culminó el 04 de agosto. El acervo fotográfico mostrado provenía del Archivo Histórico del Servicio Aerofotográfico Nacional, el Museo Metropolitano de Lima y del material realizado por la fotógrafa Evelyn Merino Reyna Buchanan.

propios compatriotas, tan codiciosos como ignorantes, habían destruido uno de los montículos que formaban parte del antiquísimo complejo arqueológico “Paraíso”, en Lima, un atentado irreversible que fue sancionado con un multa de isiete mil soles! (Que Dios salve a las Wakas porque, como se hizo evidente una vez más, los arqueólogos no pueden).

5. IRREVERSIBLE. Exposición individual de esculturas de Haroldo Higa. Galería de Lucía de la Puente.

Aproximación en 7 pasos:

1. La obra escultórica de Haroldo Higa parte de un repertorio iconográfico popular constituido fundamentalmente por “personajes” procedentes de la tradición oral, de la literatura infantil clásica, de la historieta, del dibujo animado –entre otros– y particularmente de aquellos que se materializaron en juguetes, es decir, en “microesculturas”.



2. Desde hace una década “monumentaliza” esos personajes y elementos afines consiguiendo que alguno de ellos supere la estatura del espectador.

3. Al ampliar esos personajes consigue, sobre todo, dos cosas: que el espectador experimente la sensación de que se reduce al desplazarse entre las esculturas “protagónicas” –la muchacha, el gato, el soldado, el ave y el ratón– y que se percate de la soslayada cualidad escultórica –y estatuaria– de esas figuras de origen lúdico que permanecieron siempre a la mano en el desván de la memoria.

4. Dicha cualidad escultórica se percibe con claridad porque el autor prescindió de la policromía característica y los revistió de una monocromía determinada por el color del material empleado. En el caso de las esculturas “protagónicas” de esta exposición es el negro de las tiras de caucho.

5. El “negro” aportado por el caucho establece un diálogo con los “retratos” xilográficos de los personajes protagonistas: la tinta negra resulta equivalente a su monocromía gris oscura. (El gran formato de las estampas es también proporcional con las dimensiones de las esculturas “retratadas”).

6. “Contextualizadoras” resultan las piezas destinadas a colgar de las paredes del recinto expositivo: el aire, la tierra y el mar se hallan emblemáticos en la nube, el girasol y las medusas. También hay una “dioramización paisajista” por parte de los cuadros que contienen abstracciones o “simulacros” en plástico calado de elementos naturales diversos –olas, fuego, relámpagos– en los que la monocromía también es una premisa. (Orquestando estos diversos conjuntos Higa instaura todo un Universo transitorio en la sala).

7. Las exposiciones individuales de Haroldo Higa ofrecen “reencuentros” con figuraciones entrañables que redimensionadas y a un palmo de distancia revelan la amargura, el aislamiento y, por qué no, la perversión tan propias a la especie para cuyo uso fueron creadas. A su imagen y semejanza.