

Reseñas de exposiciones 2012

por Manuel Munive Maco

1. ESCULTURAS DE JAIME LIÉBANA. SALA DE EXPOSICIONES LUCÍA DE LA PUENTE. (Diciembre, 2011)

Aunque durante los últimos años Jaime Liébana fue mostrando discretamente algunas de sus obras a los amigos según las iba terminando, el conjunto finalmente reunido en la galería de Lucía de la Puente no dejó de sorprendernos por lo prolífico de su producción, por el rigor con que había asumido esa primera muestra personal y porque se hizo evidente que no estábamos para nada ante el trabajo de alguien que se conforma con el rótulo de “aficionado” o de “artista de domingos”.



Pero más allá de la impresión inicial la exposición de Liébana ha resultado particularmente significativa para el público, los “entendidos” y para los propios artistas, en tanto propició la reflexión sobre un puñado de temas o “tópicos” del arte tales como el autodidactismo versus el oficio artesanal; la autoría manual versus la conceptualización de la obra como autoría suficiente; la vigencia de la libre reformulación de las formas plásticas peruanas en conjunción con aquellas formas “occidentales” para erigir una escultura contemporánea original así como la hilaridad como una actitud específicamente –peruana– posmoderna. (Es curioso, pero gran parte de lo que decimos del trabajo de Jaime podemos decirlo también acerca de la obra escultórica de su hijo Joaquín; pero esa es otra historia).

Por lo expuesto, si queremos comprender el origen de la diversidad temática y técnica de las esculturas, cuadros y objetos de Jaime Liébana, debemos redirigir la mirada sobre la que vendría a ser –ahora no nos queda la menor duda– su primera Gran Obra: la magnífica colección de arte tradicional y popular que ha reunido durante décadas junto a Vivian, su esposa.

Creemos conveniente destacar la vena artística de los coleccionistas de la estirpe de Jaime Liébana, es decir, de aquellos que conducen su acervo con la misma pasión y exigencia con la que un artista de verdad construye su propia obra pues nuestro novel artista –si tenemos

en cuenta que la primera muestra personal equivale a la partida de nacimiento de uno de estos singulares seres— es a la vez un recolector que sopesa con ojo experto qué nueva pieza incorporar a su regimiento, un artesano que sabe qué tratamiento dar al espécimen para restaurarlo, un curador visionario que sabe qué lugar ocupará esa adquisición dentro de todo el conjunto. Por todo esto aseveramos que la pasión o patología coleccionista —tal como el propio Jaime la definió alguna vez— es en verdad una compleja y muy sofisticada expresión de la vivencia estética.

Cuando una colección de arte es lo suficientemente madura como la que comentamos, las piezas que la integran establecen diálogos entre sí mismas y tienen la facultad de incidir en la educación estética y “sentimental” de sus poseedores así como en la de aquellos que tienen la suerte de frecuentarla. Durante muchos años Jaime Liébana y su colección han sido indisociables al extremo de que para muchos curadores constituye el paradigma del coleccionista “profesional”, aquel siempre dispuesto a explicar el origen de cada una de las piezas y a desentrañar intuitivamente sus procesos técnicos, cada día más confiado en el enigmático criterio que lo orienta para incrementarla. (Hace casi diez años, quien esto escribe tuvo la fortuna de preparar pacientemente una curaduría que lo llevó a trabajar durante varias semanas en casa de los Liébana, reeducándose por completo en la diversidad de géneros plásticos que allí se preservan).

Así como una biblioteca selecta sirve al investigador más que unos centenares de libros acumulados sin mucho criterio, Jaime parece haberse educado por la colección que él mismo ha reunido paciente y rigurosamente, y viceversa, la colección fue creciendo y depurándose a medida que él afinaba más su criterio selectivo.

Su ingreso a la nómina de artistas locales activos entraña varias paradojas pues si bien no ha pasado por un centro de formación convencional el significativo hecho de que haya frecuentado cotidianamente durante cuarenta años las técnicas que materializan las más diversas expresiones de la plástica tradicional y popular peruanas lo ha convertido en una de las personas que sabe más que cualquier escultor de la calidad y resistencia de los materiales, de sus acabados y texturas y de procedimientos singulares, muchos de ellos prácticamente perdidos. Esta frecuentación fue modelando al parsimonioso y exigente artífice que acaba de ser revelado. (El taller que dirige y del cual salen bargueños y mobiliario de factura virreinal que pueden confundir a los más expertos habla muy bien de su perfeccionamiento en el detalle y de su capacidad para orquestar los diversos talentos de sus operarios).

Por todo eso Jaime Liébana encaja perfectamente con el perfil del “curioso”, que es como suele definirse en algunas de nuestras provincias a aquel que tiene un talento especial para realizar las cosas que otros no pueden gracias a una suma de talento, intuición, paciencia, buena mano y otras virtudes más, es decir, aquellas que encontramos reunidas en el mago y el artista: “curioso” es quien cura el “mal de ojo” y “el susto”, el que sabe trazar los diseños de una alfombra de flores, el que sabe construir la bóveda de un horno, el que compone el motor del tractor averiado sin una sola herramienta, etc.

Y ahora que la escultura como disciplina parece encarnar una crisis comprensible y los escultores prefieren dedicarse a la performance o la curaduría por citar sólo dos alternativas, resulta paradójico que Jaime aparezca con un nutrido grupo de obras de materiales, escalas y técnicas diversas, algunas de las cuales no veíamos hace años si es que no las vimos por primera vez, que son contemporáneas sin negar que varias equivalen a un “desdoblamiento” de los repertorios formales que conserva en su colección y que estas formas plásticas no sólo se trasvasan de un lenguaje a otro sino que también transitan de una época a otra.

Así como su propio acervo de arte tradicional y popular entraña una aventura cultural por los confines del espacio y el tiempo del arte peruano, los motivos y los materiales que encarnan las obras de la primera individual que motiva estas líneas, denotan también un

viaje imaginario por diversos ámbitos plásticos: tanto los del Perú Antiguo patente en sus pacaes de piedra y bronce con cremallera que evocan la cerámica transicional Chimú como de la época virreinal que se halla latente en las esculturas-maniquíes que parecen una síntesis de las estatuaria religiosa “para vestir” –así como aquellos maniquíes que adornaban las vitrinas de los sastres de barrio. (El marco tallado de uno de sus cuadros forma parte de la obra, es decir, ya no es el elemento que remarca la obra que cobija aislándola de la pared y del espectador, sino que esa follajería ornamental se integran a la pieza creando una fricción de “temporalidades”. Por otro lado, las hormas de calzado, dejan de ser instrumentos de utilería y ascienden a la calidad de reliquias).

El paisaje andino se hallaba también convocado como sucede con la evocación escultórica de los andenes concéntricos de Moray y en los sampedros azules que –en escala “Puya Raimondi”– estaban dispuestos al ingreso de la sala de exposiciones.

Pero el tono general de la exhibición, su “falosofía estética”, lo otorgaron las diversas versiones del falo generosamente presente a lo largo de todo el conjunto. Respaldo por antecedentes tan antiguos como la cerámica escultórica Moche y la elaboración totémica del falo altiplánico, Liébana encuentra la licencia para el desenfado y el humor tan suyos trasuntando así los ancestrales ritos colectivos de la fertilidad masculina y las modernas ceremonias privadas de la autocomplacencia femenina (y de la otra). De allí que la columnata clásica ostente glandes donde deberían estar los capiteles y que estos a la vez equivalgan a los peinados, quepis y sombreros masculinos de otras piezas.

Notable y autosuficiente en extremo fue aquel mueble que a primera vista parecía una obra hecha en colaboración con Man Ray y Duchamp: una urna que contiene una serie de falos de bronce de diverso “calibre”, bruñido hasta el resplandor, en cuya empuñadura grabó una instrucción en francés que termina de completar su sentido erótico. Auténticas “esculturas para la soledad”.

Las obras para colgar, a mitad de camino entre el rompecabezas, el ensamblaje, el cuadro y el collage, son un auténtico aporte técnico. Y su Autorretrato, una pieza de antología.

Pocas veces las obras reunidas en una muestra individual encarnan la personalidad y el espíritu de su autor. Con esta colección de esculturas y objetos irreverentes y lúdicos, tan contemporáneos y cosmopolitas como raigales, Jaime Liébana añade a su ya inobjetable título de Coleccionista el de Artista, algo que los que lo conocen jamás dudaron que tarde o temprano asumiría.

2. “TRAS EL RASTRO DE HUMBOLDT”. EXPOSICIÓN FOTOGRÁFICA DE FRANK GAUDLITZ. SALA DE LA MUNICIPALIDAD METROPOLITANA DE LIMA “PANCHO FIERRO”. (Enero, 2012)

Después de haber recorrido territorios de Venezuela, Colombia y Ecuador, Alejandro Von Humboldt ingresa al Perú por Ayabaca, Piura, el 2 de agosto de 1802. En su periplo hacia Lima pasa por Huancabamba, Pomahuaca, Jaén, Hualgayoc, Cajamarca –donde visita las ruinas del “palacio de



Atahualpa”-, Contumazá, Chicama y Trujillo, entre otros lugares cuyos topónimos no hallamos en un mapa del Perú actual. Durante su periplo por el litoral mide la temperatura del agua de mar identificando así la corriente de agua fría que llevará su nombre. El 2 de octubre llega a Lima donde permanece hasta el 24 de diciembre, día en que se embarca nuevamente al Ecuador, punto desde donde posteriormente partirá a México y La Habana¹.

Federico Guillermo Enrique Alejandro Humboldt tiene 33 años cuando pasa por el Perú² y vivirá hasta los noventa dejando un legado científico monumental para el cual el viaje a América tuvo una importancia crucial. Hojear su epistolario nos da la medida exacta de su aguda inteligencia así como de su fortaleza física y entereza para enfrentar los riesgos si su labor científica lo exigía. Por ejemplo, las condiciones en las que acopia datos sobre los volcanes ecuatorianos en actividad son suficientemente elocuentes al respecto:

“En nuestro viaje al volcán de Antisana el tiempo nos favoreció tanto, que subimos hasta la altura de 2773 toesas. El barómetro bajó en esta elevada región (...) y la poca densidad del aire nos hizo echar sangre por la boca, las encías y hasta por los ojos. Sentimos una debilidad extrema y uno de los que nos acompañaban en la expedición se desmayó”.

Penetrante resultó también su mirada sobre Lima y su “clima moral” en los pocos meses que permaneció allí:

“En la propia Lima no puedo estudiar sobre el Perú. Aquí nunca se puede trabajar sobre materias relativas a la felicidad pública del Reino. Lima está más alejada del Perú que Londres y mientras que por otras partes de América nadie peca por exceso de patriotismo, yo no conozco ninguna otra comarca en que este sentimiento es más débil. Un egoísmo frío gobierna a todas las personas y lo que no perjudica a uno no perjudica a nadie”.

Afortunadamente es positiva su mirada sobre las civilizaciones precolombinas:

“En lo alto del páramo de Azuay, a una altura de 2300 toesas, están las ruinas del magnífico camino del Inca. Conducía casi hasta el Cuzco, estaba enteramente construido de piedras talladas muy bien alineadas; se parecía a los más bellos caminos romanos. En los mismos alrededores también se encuentran las ruinas del Palacio del Inca Tupac Yupanqui (...) Todavía pueden verse, en la cantera que ha suministrado las piedras, muchas a medio tallar. Yo no sé si La Condamine ha hablado también del llamado Billar del Inca. (...) No hay nada más elegante en nuestros jardines ingleses, y todo prueba el buen gusto del Inca. Porque el lugar está emplazado de manera de gozar de una deliciosa vista”.

La exposición fotográfica *La ruta del sol. Un recorrido actual por un camino histórico* es un resumen del trabajo que el artista alemán Frank Gaudlitz³ realizó durante su recorrido del 2010 por lugares de Colombia, Ecuador y Perú, siguiendo los pasos del Barón Humboldt. El título de la exposición alude también al Camino del Inca que trazó el itinerario inicial del sabio alemán en Sudamérica.

1 Toda la información sobre Humboldt aquí vertida procede del volumen *Cartas americanas*, de la colección Biblioteca Ayacucho. Hemos consultado la segunda edición (1989).

2 Alejandro Von Humboldt nació en Berlín el 9 de septiembre de 1769 y falleció el 6 de mayo de 1859.

3 Frank Gaudlitz nace en 1958 en Vetschau, Alemania. Realizó estudios en la Escuela Superior de Gráfica y Arte del Libro en Leipzig con Arno Fisher. Obtuvo el Premio de Fomento de la Fotografía Paisajista Contemporánea del Land Brandeburgo en 1992 y 2006, el Premio Aenne Biermann para la fotografía contemporánea alemana, en 1992 y el Premio Brandeburgo de Artes Plásticas en 1993. Ha recibido numerosas becas en Alemania, entre las que destacan la Beca Anual de la Fundación Kulturfond en 1995 y la Beca de la Fundación Robert Fosch en 2004. Ha realizado numerosas exposiciones en Alemania, Polonia, Bélgica, Austria, Hungría, Rumanía, Bolivia, Colombia y Ecuador.

“Creo que soy uno de los “dinosaurios” entre los fotógrafos porque yo sigo usando película. Este proyecto se ha desarrollado en negativos de formato medio –6 x 7 cm. – y todo mi trabajo se realiza en película. Sólo cuando recibo encargos en los que el cliente requiere la otra modalidad entonces sí uso cámaras digitales (...) Durante los primeros quince años de mi carrera sólo hice blanco y negro así que puedo decir que soy básicamente un fotógrafo “de blanco y negro”. Empecé a incorporar el color lentamente cuando hacía retratos en proyectos más personales”⁴.

La notable exposición de Gaudlitz está constituida por dos series diferenciadas temática y técnicamente: los paisajes –volcanes, montañas, poblados, sendas, etc.– fueron registrados en placas en blanco y negro mientras que los retratos fueron realizados en película en color. Los primeros en grandes formatos y los segundos en un formato mediano.

“La fotografía en blanco y negro da una sensación de “abstracción”, de algo que se diluye en el tiempo. Esto tiene que ver quizá con que los primeros paisajes fotográficos que hemos visto fueron aquellos ejecutados en blanco y negro. Y en este proyecto el blanco y negro aporta una sensación de atemporalidad. El color, por el contrario, da una impresión de “actualidad” tal como estamos acostumbrados a verlo en los periódicos. Por eso hice a color los retratos pues las vidas de las personas son en verdad pequeños episodios. Además, los paisajes en blanco y negro en este proyecto funcionan como “puentes hacia el pasado”, hacia lo que vio Humboldt. En verdad, la idea era fotografiar los paisajes de una manera semejante a la que pudo haber visto Humboldt”.

“Sin un traductor no hubiera sido posible hacer los retratos sobre todo en los pueblos más alejados (...) Por un lado está el tema de los traductores pero no sólo eso, creo que también está en mi forma de pensar, considero que todas las personas son importantes al margen del nivel social del que provengan y me inclino ante la vida de todas las personas y creo que precisamente es de aquellas más sencillas de las que más tengo que aprender. Y creo que esta disposición interior que tengo hacia las demás personas, este respeto que siento por ellas es una “energía” que se puede transmitir a través de la fotografía”.

“Hubiera sido genial comenzar este proyecto algunos años antes cuando fue el gran año de Humboldt pero lamentablemente llegué un poco tarde. En realidad la chispa que encendió esto fue la lectura del libro de Daniel Kelman. La medición del mundo, que me inspiró a leer tanto los libros que se han escrito sobre Humboldt así como aquellos que el propio sabio escribió, entre ellos su obra *Cosmos. Ensayo de una descripción física del mundo*. Así me fui empapando más del tema. (...) Son ya seis años que viajo con bastante regularidad a Sudamérica. Primero pasé por Perú y Bolivia y ahora, a raíz de este proyecto sobre los viajes de Humboldt, también por Ecuador y Colombia”.

Así como hace varios años nos sorprendió la mirada sobre el Perú realizada por el fotógrafo español Juan Manuel Castro Prieto reunida en un volumen casualmente titulado *Perú, viaje al sol*, esta serie de Gaudlitz, que también ha sido reunida en libro, merece citarse por su calidad dentro de esa primera línea en tanto nos otorga una imagen inédita de nosotros mismos.

4 Gracias a la traducción de Lourdes Herrera, funcionaria del Goethe Institut, entidad patrocinadora de la exposición, pudimos sostener una breve conversación con el artista alemán de la cual extractamos las líneas que siguen.



3. PINTURAS. EXPOSICIÓN DE BRUNO ZEPELLI. SALA DEL ICPNA DE MIRAFLORES.

Tal vez convenga aproximarnos a la pintura de Bruno Zeppilli (Lima, 1954) concibiéndola como un asedio o una reflexión constantes sobre la naturaleza de la propia pintura o, más precisamente, sobre ciertos modos de representación en la historia de la pintura.

Pero más allá de lo puntualmente pictórico hallamos también una crucial presencia de lo escénico,

evidente en el “tablado” y el “foro” que su escueto pero preciso lenguaje plantea induciéndonos, en consecuencia, a reconocer sus indagaciones en torno a la “representación” como una puesta en escena de temas cuyo origen hallamos en narrativas tan diversas como las alegorías mitológicas o las parábolas bíblicas, por mencionar solamente dos ejemplos certeros. (Desde luego que también es factible el punto de vista de aquellos que reconocen en ese “foro” sucinto una línea de horizonte que haría que interpretemos la escena como una representación crepuscular al aire libre).

Mediante una paciente aplicación de veladuras, Zeppilli confiere a sus obras un aparente estado de “inconclusión” y a la vez hace que sus escenas aparezcan encubiertas y difusas, ocultando así las fuentes que pudieron inspirarlas, integrando a la vez una noción de vetustez que para el diletante evoca incluso las huellas propias de los procedimientos de conservación y restauración de la pintura de caballete: nos referimos a los retoques leves pero significativos para el plano semántico que con una tiza o una pincelada muy fina remarcan los rasgos de los rostros pero con pulso “inexperto”, opuesto al del paciente pintor de veladuras, que evoca más bien la intervención iconoclasta o la acción vandálica. Este añadido quiebra también la noción de temporalidad del cuadro al contraponer estos dos procedimientos de factura antagónica.

Estos rostros oscuros de rasgos sumarios –que son lo último que distinguimos cuando vemos los cuadros por primera vez– evidencian que la carga expresiva viene determinada por la acción antes que por los gestos.

Tampoco es descabellado plantear que la apostura alegórica de sus personajes y sus acciones acusen una deuda con la severidad o solemnidad características de la iconografía de la pintura mural al fresco. La sensación de que estas imágenes están en el punto preciso de “emerger” o “desvanecerse” nos induce a pensar en esa dirección.

El tratamiento por veladuras le permite administrar con absoluto control los mantos de luces tenues con los que configura una penumbra que define las siluetas de los personajes y que exige al espectador afinar la mirada para distinguir un cuerpo del otro. Es esa penumbra la que hace que las acciones del dúo o la pareja de individuos involucrados físicamente se presenten tan ambivalentes o ambiguas como la caricia y el estrangulamiento, el auxilio y la tortura, el orgasmo y la agonía, lo teatral y lo “real”, suscitando también la evocación de acciones arquetípicas, recurrentes en las tradiciones pictóricas figurativas occidentales y orientales.

4. EL PARAÍSO DEL DIABLO. PINTURAS RECIENTES DE CHRISTIAN BENDAYÁN.

Han pasado quince años desde que el pintor loretano Christian Bendayán inauguró “Corazón berraco”, su primera muestra individual en Lima, en La Galería de la Escuela de Arte de la Facultad de Letras de San



Marcos. Corría octubre de 1997 y hasta esa “aparición” la pintura joven no parecía ser la disciplina que insuflaría nuevos aires a la escena artística limeña de fin de siglo. Cabezas de reses sangrantes, escenas de hostel y un autorretrato del artista travestido como *La Virgen* fueron las imágenes mostradas que recordamos con total claridad.

Fue a comienzos de 1999 que lo invitamos a participar en una de las primeras curadurías que realizamos la que, inaugurada en abril, llevó por título *Jardín Babelico*. Con esta colectiva pretendíamos abarcar una mirada más o menos amplia del panorama artístico limeño –¿peruano?– de los noventa. Ese fue el año en que la pintura de Christian, tras participar en algunas otras exposiciones colectivas, fue cimentando su prestigio entre los “entendidos” y fue interesándole, aunque fuera por puro esnobismo, a aquellos que en el fondo podían aborrecer la estética popular y callejera que la definía entonces y en la que radicaba el secreto de su inusitado aporte pictórico.

Los quince años transcurridos nos permiten hacer algunas observaciones más certeras acerca de la contribución de este artista que, surgido como pintor a mediados de la década de los noventa, se consolida a inicios de la segunda década del siglo XXI como un eficaz gestor y defensor de la cultura amazónica. No hablaremos aquí solamente de su evolución como artista sino de su transformación en curador, comentarista y difusor que, paso a paso, ha ido asumiendo una posición ideológica por la que se arriesgó a convertir su pintura en un alegato político consonante con los tiempos. Por suerte, la urgencia de los “proósitos” extra artísticos y los alcances de la pintura de caballete se desplazan en carriles distintos. Es por esto que el artista ha tenido que recurrir a la argumentación verbal y a los auxilios museográficos para conciliar, forzosamente, lo pintado con su activismo “social”.

Conviene ahora que dividamos en dos etapas la pintura del artista:

La primera abarca el periodo comprendido entre 1997 y el 2004, año en el que además inauguró “Cristiano”, una muestra retrospectiva curada por Gustavo Buntinx en el Museo de Arte de San Marcos. A pesar de lo que muchos pudieron pensar la pintura de aquellos ocho años merecía y justificaba esa mirada panorámica.

Durante los tres primeros años de aquel periodo inicial era impensable que su pintura pudiera agradar al gusto decorativo del público y los seudo coleccionistas de arte locales, tanto por su técnica como por su temática proporcionalmente erótica como religiosa. Su pintura de entonces nos conducía, cuadro a cuadro, hacia una dimensión inédita para la pintura peruana y a los espectadores, básicamente “entendidos”, no nos quedaba otra que dejarnos conducir por el autor. Pero a quienes se escandalizaban por la crudeza del color y sus temas Bendayán les ofrecía simultáneamente un realismo rápido y eficaz –en óleo o

esmalte— que los mantenía atentos a su evolución pues lo “realista” es algo que el público local respeta y valora. (La obra emblemática es el tríptico *El pintor Luis Cueva Manchego* en el que convivían en “equilibrada colisión” un realismo rápido y la rutilancia de la pintura callejera).

Un jarrón con flores pintado dentro de uno de sus retratos más célebres, una sirena con caracoles vivos en los pezones, una cabeza de Cristo que gravita rezumando sangre sobre una laguna amazónica o un travesti que sonríe amparado por los santos de su altar personal entrañaban un potencial simbólico que era, ahora lo vemos con más objetividad, lo que enriquecía sus representaciones y las sacaba del “presente” o su “actualidad”.

La segunda etapa, obviamente, empieza más o menos el año 2005 y permanece abierta. En este segmento el registro “realista” empieza a imponerse en sus escenas hasta ser prácticamente el principal en su obra y es aquí cuando empiezan los problemas pues, de pronto, su técnica se acerca al acabado de tipo académico que siempre había eludido pues su propia técnica autodidacta lo hizo innecesario. Al trabajar dentro del realismo pictórico el artista autodidacta evidencia sus limitaciones y falencias. De ese escollo estrictamente plástico Bendayán aun no parece haberse recobrado del todo. (Aunque, desde luego, es muy probable que al artista no le interese recobrar su estilo inicial).

Será a partir de este momento, cuando empieza a retratar a los loretanos del presente, es decir, cuando ya no pinta boas que atraviesan el cuerpo de una vedette o travestis con ajuares ínfimos, es decir, cuando lo sexual y lo herético empiezan a ser desplazados es que, por fin, comienza a interesarle a la mirada “oenegesista” de los científicos sociales para quienes el realismo es más accesible y puede servirles como las “fotografías de campo” les sirven para ilustrar sus discursos.

Sería entonces esa mirada y propuesta fundamentalmente “realista” la que transforma al artista, más que a su obra en un abanderado de la reivindicación de la cultura amazónica desde lo antropológico hasta lo ecológico. Desde entonces parece que ya no importa la pintura sino lo que el pintor Christian Bendayán puede verbalizar.

Esa intensa actividad en pro de la cultura regional loreтана sin embargo actuó en detrimento de su trabajo artístico tal como se pudo ver en su exposición *Luz* del año 2010. (Recordemos que en marzo del mismo año asume por varios meses la Dirección del Instituto Nacional de Cultura de Loreto). Inexplicablemente esa muestra individual fue una de las más celebradas del año pues en ella ya no se valoraba la pintura sino en el que convergieran el voluntarismo científico social y los albores de un sentimentalismo “MarcaPerú”. (Recomendamos revisar el excelente catálogo de *Luz* y observar atentamente las fallidas obras *Aguardiente* y *Anunciación*). Comparativamente, la exposición “El Paraíso del diablo” es muy superior a aquella.

Lamentablemente esta acendrada “promoción” del arte regional deviene en un paternalismo radical que llega al extremo de celebrar, premiar y promocionar propuestas artísticas pobrísimas u oportunistas por el sencillo hecho de ser amazónicas y que probablemente “no pasarían” si sus autores fuesen limeños. (Después de casi un lustro en el que imperó el síndrome de la “choledad”, la selva parece tomar la posta ¿hasta cuándo?).

Con el *Paraíso del diablo* Bendayán enfrenta la difícil misión de conjugar una propuesta pictórica que sea suficientemente elocuente de sus premisas como gestor cultural y como político. Es evidente que la pintura se ha visto seriamente afectada en esa pugna.

La obra más lograda de Bendayán en la reciente muestra es aquella en la que unas muchachas en fila, de cuerpo entero y de perfil, nos miran sonrientes flotando sobre el paisaje fluvial iquiteño pues nos recuerda su mejor periodo. La fotografía de las muchachas bora que complementa esta obra si bien otorga una clave para leer el cuadro desactiva también el proceso que nos llevaría a otras posibles lecturas: la obra primera de Christian Bendayán

nunca dependió de la documentación para ser “descifrada”. (Los recursos museográficos no siempre cumplen su cometido en una exposición como la de nuestro artista: la enorme fotografía que nos recibía al ingresar documentando, como fondo, la destrucción del patrimonio histórico de Iquitos nos obligaba forzosamente a leer el plegable para entenderla).

Sin embargo, a pesar de las atenciones señaladas en este escrito no olvidamos que hemos tratado acerca de un recodo de la obra de uno de los artistas peruanos más importantes de la década de los noventa y, sin duda, el más influyente de todos ellos en la actualidad.

5. 1ª BIENAL DE FOTOGRAFÍA DE LIMA. Sobre tres exposiciones.

La Municipalidad Metropolitana y el Centro de la Imagen han organizado la Primera Bienal de Fotografía de Lima, evento constituido por un nutrido programa de exposiciones que se inició el 19 de marzo y culminó el 22 de julio. Su Curador General, el crítico de arte Gustavo Buntinx, manifiesta que la misma “busca una marca de origen que la distinga; un sello reflexivo, histórico, pero también abierto a la contemporaneidad y a sus experimentaciones...desde las múltiples sugerencias del juego de palabras que sirve de título y lema a la Bienal: FOTOGRAFÍA OTRA / OTRAS FOTOGRAFÍAS”⁵.

No es la primera vez que la Municipalidad Metropolitana aprovecha las posibilidades de su manejo del centro histórico para convertirlo en un gran escenario para el arte contemporáneo. Durante los gobiernos municipales del ya fallecido alcalde Alberto Andrade, a fines de la década de los noventa del siglo pasado, se organizó la Primera Bienal Iberoamericana de Lima que alcanzó al menos tres ediciones. Lamentablemente el deplorable, por no decir inexistente, programa cultural de Luis Castañeda Lossio, su predecesor, así como la mala costumbre de nuestros políticos de no dar continuidad a los logros ajenos y, por otro lado, la propia inconsistencia intelectual de Luis Lama, el director de la bienal de entonces y la artificialidad y frivolidad que le imprimió desde su origen dictaminaron la defunción de aquel proyecto que fue patrocinado entonces por una recién llegada empresa privada de telefonía.

En un país con una política educativa sin rumbo y en una ciudad sin museos y espacios culturales suficientes para que la población tenga la más mínima idea del patrimonio que hereda, el gobierno de la alcaldesa Susana Villarán suma ahora a sus retos el de cimentar una bienal cuyos planteamientos y logros le permitan sustentarse en el tiempo. Es decir, consolidar un espacio que los ciudadanos defiendan en caso de que algún gobierno por venir decida cerrarlo y que velen por su vigencia. La Bienal Iberoamericana pecó principalmente de “mirarse el ombligo” y eso le impidió que tuviera repercusiones fructíferas en el ámbito de la cultura artística del Perú y por ello nadie –excepto algunos críticos y artistas– lamentó su desactivación. Esperamos que esto no suceda con la Bienal de Fotografía.

EL REPORTERO GRÁFICO sale, literalmente, a “cazar” instantáneas de la realidad condicionado por un plazo estricto –la vigencia del acontecimiento que persigue y la urgencia de la edición diaria o semanal–, armado de una cámara y un carnet de prensa que funge de salvoconducto y lo invisibiliza para acercarse a los hechos tanto como la policía, el médico forense y el fiscal.

Quien se ha formado como fotógrafo en estas circunstancias difícilmente incurrirá en elucubraciones puramente abstractas, desarrollará una mirada cinegética y un sentido de la pertinencia que lo salvaguarda del derroche de “disparos”. La imagen fotográfica finalmente elegida entre muchas para ilustrar la noticia, aunque prevalezca sobre el texto, mantendrá, como hasta hoy, una relación complementaria.

5 Extraído del programa de mano editado y distribuido por la Bienal.

El tiempo, que arrasa con aquellos innumerables folios colmados de palabras e imágenes, permitirá que sólo algunas de éstas logren emanciparse de la página para cobrar una nueva existencia, ya sea en un libro o en una exhibición. Después de ese periplo del papel periódico a la exposición y al volumen ilustrado estas trajinadas imágenes se habrán transmutado de documento en obra de arte, precisamente en aquello en lo que el fotógrafo no pensaba necesariamente cuando accionaba el disparador.

Esta reflexión nos acompañaba mientras visitamos las exposiciones antológicas de Herman Schwarz, Daniel Pajuelo y Walter Runcie Stockhausen.



A RAS DEL SUELO

A ras del suelo: La imagen documental. (1979 – 2011) es la esperada muestra antológica de la obra fotográfica de Herman Schwarz que, producida por el ICPNA y montada en su sala de Miraflores, tuvo como curador al teórico Augusto del Valle.

Herman Schwarz nació en Lima en 1954. Estudió pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) y en el Forest Park College en Saint Louis, Missouri, en los Estados Unidos, entre

1973 y 1976⁶. Trabajó como reportero gráfico en semanarios como el *Informativo Agrario Alpa, Marka y La Calle* y durante la década de los 80 trabajó en revistas como *El Caballo Rojo* y fue colaborador en *Quehacer* y *Monos y Monadas*. Fue jefe de fotografía del diario *La República* entre 1983 y 1987. En los años noventa coordinó la difusión del Taller de Fotografía Social (TAFOS) en Lima, Cuzco y Puno. Su primera exposición como fotógrafo la realizó en 1985 en el Marco del Tercer Coloquio de Fotografía Latinoamericana, organizado en La Habana, Cuba.

Como editor destaca su libro Víctor Humareda, imagen de un hombre (1989), como investigador ha realizado aportes significativos sobre la faceta reporteril de Martín Chambi. También se ha desempeñado como curador.

Como el de todo fotógrafo forjado como reportero, el registro de Schwarz es amplio y diverso pues fue la realidad la que daba la pauta y no sus preferencias estéticas. Y este acervo es particularmente valioso por testimoniar una época políticamente convulsa para el Perú: el fin de un gobierno militar, el retorno de una democracia que decepciona pronto y la irrupción terrorista que pareció desintegrar al país mismo durante al menos doce años de crímenes. Huelgas, “paros”, “tomas”, revueltas, “atentados”, etc., forman parte de la memoria visual de nuestro artista.

Y a esta vertiente el fotógrafo suma otra de la que es uno de los pocos cultores en el Perú: el reportero gráfico cultural que lo llevó a documentar la vida y la obra de artistas –escritores, plásticos, actores, etc.–, de muchos de los cuales hizo retratos que hoy son emblemáticos, como los de Julio Ramón Ribeyro, David Herskovitz o Jorge Acuña, entre otros.

La obra de Herman Schwarz se suma a la valiosa tradición fotográfica que en el Perú inauguró Martín Chambi y que últimamente es puesta en valor mediante muestras antológicas como ésta producida por el Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

6 Todos los datos biográficos de Schwarz aquí consignados proceden del catálogo de mano editado y distribuido por el ICPNA.

LA CALLE ES EL CIELO

Esta exposición, producida por la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Universidad Católica del Perú, tuvo como curadora a la fotógrafa y docente Susana Pastor. Se exhibió en la Casa O'Higgins, en el jirón de La Unión.



Daniel Pajuelo nació en Lima en 1963 y falleció en setiembre del 2000. Trabajando para el Ministerio de Salud y la Universidad Cayetano Heredia en un plan de vacunación

de canes en las zonas periféricas de la ciudad descubrió su vocación por la fotografía. Poco después entró en contacto con el Taller de Fotografía Social (TAFOS) en El Agustino, que había sido fundado en el Perú en 1986 y del cual llegó a ser coordinador entre 1989 y 1992. A su vez cursó estudios en la Escuela de Periodismo “Bausate y Meza”. Trabajó como fotógrafo profesional en el desaparecido diario *El Mundo* en 1995 y 1996 y desde 1997 al 2000 se desempeñó como reportero gráfico en *El Comercio*⁷.

Su trabajo figuró en la señera exposición antológica *Documentos. Tres décadas de fotografía en el Perú. 1960 – 1990*, realizada en el Museo de Arte de Lima, a fines del año 1997 y obtuvo también el reconocimiento de la World Press Photo. A fines de 1999, cuando su salud estaba sumamente quebrantada por el cáncer, realizó una individual fotográfica en la Galería El Ojo Ajeno.

Conocimos a Daniel cuando estudiamos periodismo, en ciclos diferentes, en Bausate y luego en algunas movidas nocturnas del centro de Lima de las cuales resultó ser un cronista inmejorable. Fue uno de los primeros artistas en capturar con el lente la transformación social de Lima, tanto en su epicentro y especialmente en su periferia, donde la marginalidad empezaba a crear una forma genuina de expresión. Su repertorio temático es amplísimo y de ello puede dar fe su archivo que ahora custodia y difunde la PUCP.

Como se puede deducir, estas dos exposiciones antológicas no sólo están constituidas básicamente por fotografías en blanco y negro sino que pertenecen a dos artistas que forjaron su “mirada” y aprendieron los rudimentos de su arte partiendo de su oficio como reporteros gráficos, factor que, ética y tecnológicamente –considerando particularmente los años en que las piezas fueron ejecutadas– determinó su modo de encarar la captura de imágenes. Ambos artistas comparten algo que en tiempos de la fotografía digital puede ser prescindible: estuvieron frente a la realidad –revulsiva, festiva, lírica, etc.– que fotografiaron y que lo que atrapó su encuadre es lo que nos muestran pues entonces, y hasta fines de los noventa, era casi imposible modificar o “aderezar” la imagen como suele ser frecuente ahora en el universo de la fotografía digital, la que incluso puede trabajar a partir de repertorios iconográficos ajenos, es decir, sin necesidad de “salir al campo”.

Por su calidad fotográfica y artística el espectador de estas exposiciones se dará cuenta que no requiere prácticamente de rotulación y mucho menos de un apabullamiento de textos museográficos para valorarla. Creo que podemos medir el valor –y el futuro– de una obra en su capacidad de sustentarse por sí sola. Y más ahora cuando en las salas de exposición

7 Los datos biográficos que aquí aparecen proceden de la entrada que dedicamos a Pajuelo en la última edición del Diccionario Biográfico Milla Batres (2003).

las palabras parecen desbordarse para explicar lo que vemos o, lo que es peor, cuando las conferencias acerca de exposiciones colectivas con pretensiones históricas resultan más significativas que las obras reunidas.



INTENSIDAD Y ALTURA. WALTER OSBORNE RUNCIE STOCKHAUSEN

Esta exposición inaugurada a inicios de junio en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica constituyó una auténtica revelación, no sólo para la historia de la fotografía documental y artística sino para la cultura visual del Perú. El equipo curatorial que la llevó a cabo estuvo integrado por los críticos de arte Jorge Villacorta y Gustavo Buntinx y por el destaca-

do artista visual Carlos Runcie Tanaka, nieto del fotógrafo homenajeado y depositario de su valioso legado.

De Walter O. Runcie teníamos noticias precisamente por Carlos quien en 1994, en uno de los capítulos de Desplazamientos, su mega instalación en el Museo de la Nación, reunió los objetos personales de sus abuelos varones, inglés y japonés respectivamente, como una metáfora de sus orígenes o como metáfora de los viajes y periplos entrecruzados de sus ancestros para forjar su destino. Desde entonces se hizo evidente que en el origen de su mirada poética sobre el paisaje desértico gravitaba la mirada “a vuelo de pájaro” de su abuelo inglés.

Al constituir un acervo fundacional en el campo de la aerofotografía nacional en su aspecto técnico, al enriquecer la tradición de nuestra fotografía artística con un legado único –gracias a las posibilidades del registro aéreo– y por la invaluable documentación histórica que aporta –como cuando registra en 1925 las agresiones contra los patriotas tacneños durante la invasión chilena o el arbitraje de John Pershing, por Estados Unidos, entre Perú y Chile, por ejemplo– la obra de Walter O. Runcie Stockhausen constituye un aporte de dimensiones múltiples y lo sitúa al lado de las figuras fundacionales de la fotografía peruana como Eugene Courret y Martín Chambi.



Celebramos que la primera edición de la Bial de Fotografía de Lima haya servido de marco para la puesta en valor de este singular acervo fotográfico que se halla en las inmejorables manos de la familia Runcie Tanaka. *Intensidad y altura...* ha constituido un acontecimiento de primer orden a cuya difusión contribuyen esta breve reseña y la que trata sobre la reciente edición del catálogo en la página 139 de esta revista.

6. PATRIMONIO. EXPOSICIÓN CERÁMICA Y PINTURA DE KUKULI. SALA DEL ICPNA DE MIRAFLORES. (Mayo – junio)

Tuvimos un primer contacto con la cerámica escultórica de Kukulí Velarde a fines de 1999, durante la II Bial Iberoamericana de Lima:

Angelitos andinos desnudos dotados de penes enormes sobre los cuales parecían cabalgar, aparecían suspendidos del cielorraso de la sala de exhibiciones y eran tan irreverentes como tiernos. Aquellas esculturas que remitían a los personajes alados que participan en los Belenes o Nacimientos cusqueños tenían una textura que evocaba la superficie terrosa de la alfarería andina.

A quienes recordábamos a Kukuli por los muy difundidos dibujos de camélidos y motivos andinos que hizo durante la década de los setenta en tiempos del gobierno militar y que la convirtieron en una niña artista célebre, nos quedó muy claro que ya nada de eso quedaba entonces. El tono provocador de aquel conjunto de 1999 despejaba la más mínima duda sobre el camino que su propuesta había tomado, técnica y conceptualmente, desde que viaja a los Estados Unidos a fines de la década de los ochenta para formarse como artista.

En la muestra que presentó este año en la sala del ICPNA de Miraflores, considerando que no habíamos asistido a otra aparición individual suya, se hizo evidente que su vinculación estética con lo sexual había llegado más allá del terreno de la especulación lúdica. Sobre todo si teníamos en cuenta que las obras mostradas eran en su mayoría reelaboraciones plásticas muy respetuosas en lo formal –escalas, policromía y materiales– de ciertos especímenes plásticos en los que “lo femenino” resultó determinante y a partir del cual ella encontró la posibilidad de autorretratarse.

En esta exhibición encontramos dos conjuntos de obras diferenciados por su naturaleza técnica o, si se quiere, de dos series de obras confrontadas por provenir de disciplinas distintas originalmente practicadas por “bandos opuestos”: la pintura y la cerámica⁸. La primera, equivalente a una “proyección” sobre soporte bidimensional, provino de occidente y sirvió fundamentalmente de vehículo de catequización y adoctrinamiento en la fe cristiana a los habitantes del “Nuevo Mundo”. La segunda, escultórica pero sin dejar de ser “utilitaria” –aunque probablemente sólo en su sentido ritual–, se ha convertido en el principal repertorio plástico para acceder a una interpretación de nuestro pasado pre colonial. Así, esta exposición acertadamente titulada “Patrimonio”, convocaba en proporciones equivalentes obras bidimensionales de la historia del arte occidental y “especímenes” tridimensionales con los cuales nos familiarizamos, inicialmente, gracias a la arqueología.

La presentación-confrontación de ambos conjuntos aludía a las dos tradiciones culturales y artísticas que la artista encarna, y básicamente cómo el concepto de “Patrimonio”, normalmente entendido como heredad o riqueza cultural, adquiere también la connotación de carga, lastre o condena.

En pintura, Kukuli Velarde re-crea las escenas representadas en obras emblemáticas de la historia de la pintura europea así como de la historia de la pintura colonial peruana elegidas por su relación explícita o velada con lo femenino y el desnudo, aspectos que determinan una lectura en principio erotizante que, como ya mencionamos, la conducen a la autorrepresentación. Esto adquiere connotaciones más perturbadoras en el otro conjunto al estar constituido por vasijas escultóricas. Modelando su rostro en la mayoría de estos ceramios la artista se involucra “biográficamente” con las tradiciones alfareras del Perú y Mesoamérica pues así como en sus pinturas utiliza libremente cuadros del Viejo y el Nuevo Mundo, en lo cerámico no sólo se siente cusqueña o peruana –Cupisnique, Nasca o Moche– sino también plenamente americana. Si en las pinturas sobre aluminio –que de alguna manera celebran la pintura de caballete pero rechazan el lienzo como soporte– la artista aparece encarnando los roles de diosa, santa y hembra –como madre e hija–, en los ceramios aparece como ofrenda y objeto de sacrificio así como objeto de penitencia y castigo.

8 Se mostraron también tres tapices con diseños figurativos de la artista que merecerían un comentario aparte y a los cuales no aludiremos en esta reseña.

El que tuviéramos que ver necesariamente una fotografía de la artista para entender por qué un mismo rostro usurpa las facciones originalmente pintadas y modeladas en las pinturas y esculturas fue tal vez el único punto débil de esa memorable exposición.



por Alfonso Castrillón Vizcarra

CAMILO BLAS: MERECIDO RECONOCIMIENTO

La figura del pintor peruano Camilo Blas se ha consolidado en estos últimos años. Un tanto puesta de lado, quizás por ser un pintor indigenista discípulo de Sabogal, la ola de prejuicios que se abatió sobre éste, se llevó también, injustamente, las buenas cualidades de la pintura del cajamarquino. Han servido pues las exposiciones y la edición de un libro dedicado a su obra, para poner en el tapete de

la actualidad los aportes de un pintor que fiel a su vocación no hizo más que retratar, con perspicacia y humor, al hombre y las costumbres de su tierra.

Otro factor que ha contribuido a actualizar la obra de Camilo Blas ha sido el ingreso al Museo de Arte de Lima de la colección de dibujos donados por la hija del pintor, Hilda Sánchez de Casaretto. Este aporte hizo posible la exposición “Camilo Blas, el dibujo indigenista”, inaugurada en el MALI en abril-junio del 2010 y la edición del libro sobre el pintor, su vida y su obra, autoría compartida entre Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden.

El libro, conjunto de ensayos en que se alternan los autores, abarca temas como la visión de conjunto sobre el indigenismo de Blas, los años de formación, la evolución de su estilo y las secciones dedicadas a las técnicas que practicó: grabado, diseño gráfico, bocetos para murales y páginas dedicadas al tema criollo y la devoción al Señor de los Milagros.

Majluf y Wuffarden nos tienen acostumbrados a la seriedad de sus trabajos; sus investigaciones han venido a llenar inexplicables vacíos de la Historia del Arte peruano. Felicitamos esta entrega sobre un pintor al que, inmerecidamente, se había dejado de lado y refuerza la fama que tienen los autores como acuciosos investigadores de nuestro arte y de lo oportuno de los temas escogidos. Los textos aportan pues datos importantes desde el punto de vista de la teoría, la temática y el estilo del pintor, colocándolo como un artista de primer orden dentro del grupo indigenista. A la distancia, y pasadas las pasiones e incomprensiones de los años 40, Blas se nos presenta como un clásico: sus composiciones equilibradas y estáticas, su dibujo firme y escueto; su color estudiado y amable... Si hay algo que extraño en el trabajo de Majluf-Wuffarden es una mención a la teoría del color que Blas formuló en la praxis, no por escrito, y que lo distingue del resto de los pintores de la época: su trabajo con los colores secundarios que hace posible esas atmósferas mates y apasteladas propias de su segunda época.

Estos aportes se ven con más claridad, aunque no se mencionan, en la exposición que el ICPNA de Miraflores inauguró en agosto sobre el pintor cajamarquino, gracias al préstamo de colecciones particulares. La muestra ha sido curada por el pintor Jorge Bernuy, y en ella se ha presentado claramente la obra del pintor en etapas diferenciadas: la primera, caracterizada por el tema costumbrista y el uso de colores terrosos, como “Chicha y sapo” de 1925, y la segunda, a partir de los años 60 y 70, donde el color de sus paisajes se aclara y

logra atmósferas aterciopeladas, como en “Procesión serrana”, de 1974, su composición más ejemplar. Otro mérito de esta exposición es haber colocado en un lugar preferencial los estudios de murales “Hecatombe en Cajamarca” y “El rescate de Atahualpa”, ambos de 1955, que demuestran el sentido clásico de las composiciones de Blas, su dibujo esencial y escueto que lo alejan concientemente del realismo indigenista. En conclusión es oportuno felicitar la iniciativa del ICPNA, con la experiencia, el conocimiento, y la voluntad de seguir actuando programas de valor incalculable a favor de nuestra cultura.

TANIA BEDRIÑANA EN EL ICPNA

La presencia de esta artista peruana en Lima no puede tomarse a la ligera: Bedriñana, que radica en Berlín, trabaja seria y profesionalmente y nos invita a reflexionar sobre la interacción del espacio con otros elementos plásticos, como el dibujo y la cerámica que por su diversa naturaleza parecerían no avenirse. Sin embargo la propuesta es sorprendente.

Hay que reconocer que la exposición *Enfant terrible* nos pone en los límites de la interpretación porque son muchos los sentidos que puede dársele y el público, de acuerdo a su formación, es, al fin y al cabo, el que tiene la última palabra.

A muchos no les ha gustado, paciencia. Otros no la han entendido, pero por eso no se la puede descalificar.

Lo valioso de la muestra es la posibilidad de sus varias “lecturas”. Puede parecer vacía, mínima. Para mí que escribo, la artista quiere hacernos sentir la dimensión de un espacio vastísimo y liberador; un espacio donde lo pequeño connota, no solo el mundo infantil, sino la sensación de ser partículas de un universo infinito. Luego acercándonos a las vitrinas y descubriendo las pequeñas cerámicas, comprendemos que no solo es lo *joli*, lo bonito de un bibelot, sino la mueca grave de una infante que se despereza con cierto aire perverso. El mundo de la niñez no es solo la ternura y el de sus graciosos balbuceos, sino el de una inocente maldad que se abre camino hacia el egoísmo y a la defensa de su espacio y sus caprichos, donde, en este caso, se va delineando lo femenino como un mostrarse sin temor a la impudicia. Hay que acercarse a los dibujos, estudiar la fisionomía de esas criaturas y constatar que sus gestos no son inocentes. Bedriñana usa el lápiz para registrar momentos inconexos de la vida despreocupada de los infantes, un diario fútil de sus juegos, de sus fantasías y consigue con imágenes lo que un sesudo estudio de psicología infantil en cien páginas. Eso es lo que pienso de la muestra y estoy seguro que el público tendrá otras interpretaciones: ¡en buena hora!. En eso radica su trascendencia.

FIGURELLI Y RADI: PROPUESTAS COMPLEMENTARIAS

La Galería de Artes Visuales de la Universidad Ricardo Palma se siente verdaderamente complacida de albergar en sus salas la muestra “Emanuela Figurelli y Paolo Radi: en el signo y en la luz”, gracias a los auspicios del Instituto Italiano de Cultura que tiene, entre sus objetivos más importantes, dar a conocer las últimas propuestas de los artistas plásticos italianos. El público limeño ha tenido la oportunidad de ver en estos últimos años, obras de artistas como Lombardi,



Galli, Kennel, Espósito, Galizia y Lupone que, en medio de la variedad de tendencias, indican el dinámico y controversial mundo del arte actual.

La exposición que inauguramos hace patente dos personalidades diferentes que, sin embargo, se complementan. Fiorelli, siguiendo la línea constructivista, se muestra más racional, haciendo gala de una geometría de escala menor lograda con elementos sencillos como el vidrio, el hilo y el metal que connotan frialdad, pero a la vez movimiento y que en la poética astral tendría como símbolo a la luna.

Radi, en cambio, propone una mirada frontal y estática en su obra, donde el centro está ocupado por un objeto abstracto en relieve que, sin embargo está cubierto por un velo que le da cierto carácter impreciso y ambiguo, nimbado de misterio. Sus formas, provenientes en apariencia del muestrario industrial, adquieren el aura de objeto precioso y acogedor como el oro. Apelando a la astrología podríamos decir que su símbolo es el sol. ♦