

Manuel Munive Maco
 Investigador independiente
 rupestrecontemporaneo@gmail.com
 Lima-Perú

Humareda. Cien años. Galería Moll¹



Víctor Humareda. *La Muerte*. Óleo sobre tela.
 82 x 60 cm. 1970. Colección J. L. Carranza.

La celebridad de Víctor Humareda no ha hecho más que crecer desde su muerte, en noviembre de 1986, y ahora sí por motivos estrictamente artísticos. Digo esto porque si bien contó con una aureola de celebridad en vida, aquella venía entonces asociada a la imagen del personaje estrambótico que él inventó de sí mismo y que le placía representar constantemente.²

Este renovado prestigio es el resultado de un proceso de reconocimiento para el que algunas acciones fueron cruciales: en principio, la publicación de una extensa monografía profusamente ilustrada y escrita por Eduardo Moll un año después de la muerte del pintor³, así como la edición de aquel magistral ensayo fotográfico que Herman Schwarz editó en 1989, sobre la vida de Humareda en el Hotel Lima⁴. También resultó determinante la rememoración frecuente que el pintor Carlos Enrique Polanco, uno de los artistas gravitantes de la plástica local durante la década de los 90, hizo de la obra del puneño, de quien fue amigo dilecto y en cierta forma discípulo, cada vez que se le entrevistó, preservando su recuerdo y, de algún modo, entroncándolo con el proceso de la pintura peruana contemporánea.

to y en cierta forma discípulo, cada vez que se le entrevistó, preservando su recuerdo y, de algún modo, entroncándolo con el proceso de la pintura peruana contemporánea.

- 1 Eduardo Moll había planeado organizar una exposición de Humareda que conmemorara el centenario de su nacimiento. Por eso, aunque don Eduardo falleció en enero de 2018, Richard Estrada, su asistente y “brazo derecho” en la galería durante la última década de su vida, asumió el reto de realizar ese proyecto que no habría sido posible sin la generosidad de cada uno de los coleccionistas que pusieron sus piezas a nuestra disposición. Aunque se trató de una pequeña muestra –reunió exactamente once pinturas– tratamos de que estuvieran presentes los mejores ejemplares de varios de sus temas “clásicos” y algunos poco conocidos o nunca antes publicados o expuestos. La inauguramos el 6 de marzo de 2020, el mismo día del nacimiento de Humareda. Lamentablemente, solo pudo ser visitada durante una semana: la cuarentena nacional por la COVID-19 empezó el 16 del mismo mes.
- 2 El cortometraje cinematográfico *Retrato de Víctor Humareda*, pintor, que en 1982 realizó Emilio Moscoso sobre el artista ilustra con claridad esto que mencionamos.
- 3 Moll, Eduardo. *Víctor Humareda: 1920-1986*, Lima, Navarrete, 1987 (Tuvo una segunda edición de mil ejemplares en 1994).
- 4 Schwarz, Herman. *Víctor Humareda: imagen de un hombre*, Lima, El jinete azul, 1989.

Esta valoración quedó corroborada mediante una importante muestra retrospectiva curada por Jorge Villacorta y Luis Eduardo Wuffarden en 2003, para el Centro Cultural de la PUC⁵. Quedó claro, además, que la obra del puneño resistiría sucesivos asedios y que se necesitarían otras exhibiciones y, especialmente, otras publicaciones para aquilatar el alcance de su aporte.

También jugó a favor de la obra de Humareda la progresiva transformación de Lima en un espacio —caótico— de síntesis cultural. Por eso no se equivoca quien colige que esas pinturas experimentaron una aceptación acorde con la andinización de Lima. Cabe agregar que la transformación de la otrora urbe “señorial” por la impronta de la migración interna fue detectada tempranamente por el ojo pictórico de Víctor Humareda.

Una nota biográfica

Víctor Humareda nació en Lampa (Puno) en 1920 y llegó a Lima a la edad de 18 años. Eduardo Moll informa en el libro que publicó sobre nuestro artista que el joven provinciano ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1939, teniendo que abandonar su formación artística a los tres meses de iniciada por dificultades económicas. Los retoma en 1941, hasta concluirlos, sin más interrupciones, en 1947.

De su buen desempeño académico da fe el viaje que realiza a Buenos Aires en 1950, “haciendo efectiva la bolsa de viaje que había ganado en 1947” por ocupar el segundo puesto de su promoción (no hizo uso de ella apenas egresó, pues una afección lo llevó a convalecer en Lampa por casi dos años). Nada “trágicamente” notorio destaca de su estadía en la capital argentina donde, considerando a los maestros que allí conoció —Miguel Carlos Victorica, Federico Larrañaga, entre otros—, mantiene y reafirma su elección por la expresión figurativa.

Humareda retorna de Buenos Aires en 1952. El mismo año inaugura su primera individual en el Instituto Cultural Peruano Argentino. Poco después, en 1954, se instala en una habitación del Hotel Lima, en la Victoria. En adelante resulta difícil referirse a Víctor sin caer en la tentación de “literaturizar” su vida.

La célebre frase “Tacora es más linda que París” fue acuñada a su retorno de un viaje fugaz por Europa a fines de 1966, tan breve como doloroso y fructífero: después de conocer ciudades como Barcelona y París, y recorrer algunos museos —experiencia que le sirvió para fraguar amistades imaginarias con algunos genios de la pintura y la literatura—, la angustia de estar en un mundo donde no lo valoran y donde nadie se interesa por sus cuadros lo atormenta y lo incita a volver de inmediato.

El catálogo editado para la exposición antológica de 2003 resume así el “humarediano” periplo: “Parte a Europa en septiembre, a bordo del vapor italiano Donizzetti. En octubre desembarca en Barcelona. Parte a Madrid y de allí a París. Regresa a Barcelona en noviembre y se embarca de regreso al Perú. El 17 de diciembre arriba al Callao”. Imaginamos que ese mismo día soltó la bella sentencia. Tan bella como falsa: Tacora no era más linda que París. Lo que en verdad quiso decir fue que en Tacora —en La Parada, en La Victoria, en Lima— su soledad era más llevadera. Aquí la podía pasar mejor. Desde aquí podría extrañar a Europa sin ser agredido por su indolencia.

Su permanencia en el Hotel Lima termina de redondear al personaje que había estado construyendo desde tiempo atrás. Cuando vemos en las fotografías las restringidas dimensiones de su dormitorio/vivienda/taller, dimensiones funcionales únicamente para amantes

5 Wuffarden, Luis Eduardo. *Víctor Humareda. Muestra antológica 1948-1986*, Lima, PUCP, 2003.

pasajeros o furtivos, comprendemos su preferencia por el formato portátil y por qué entabló una relación tan fuerte con las calles de Lima. En su habitación trabajaba y descansaba, y en la calle vivía, es decir, paseaba, conversaba, tomaba apuntes. La ciudad le proporcionó algo parecido a un vecindario extenso. Así lo demuestra su itinerario frecuente: sus almuerzos en el Cordano, los cafés en el Palermo, el amor en La Nené, los apuntes en los bares de La Victoria, las caminatas en la decimonónica Quinta Heeren, las conversaciones con los estudiantes de la ENBA.

Su soledad se disipaba en el tumulto de las calles de Lima, ciudad que significó para él una suerte de París hospitalario, donde se movía a sus anchas. El ejercicio de su “erudición” —esas constantes citas librecas de autores como Shakespeare, Víctor Hugo o Aristófanes, que dudamos que haya leído con la profundidad que él quería aparentar—, su contacto cotidiano con la arquitectura antigua del centro o los Barrios Altos, lo hacían sentir en una Ciudad Luz personal, invaluable. Para un oriundo de Lampa, nuestra capital era suficientemente cosmopolita. Los cuadros de paisaje urbano —*Plaza del Cercado* (1978), *Queirolo* (1968), *Quinta Heeren* (1978), *Plazuela de Santo Domingo* (1973) y las diversas versiones del *Puente de Piedra*— hablan de esa empatía con Lima antigua, donde recomponía remotamente, en miniatura, ciertos rincones parisinos.

Los temas de su pintura son diversos, pero fue particularmente adicto a algunos cuantos que han terminado caracterizándolo como autor. Me refiero a los desnudos femeninos, a los arlequines, a los Quijotes y toreros, entre otros, varios de los cuales estuvieron representados en esta exposición conmemorativa. Y dentro de esa producción subrayo las representaciones de la periferia suburbana limeña, específicamente, aquellos apuntes y cuadros del cerro San Cosme —emblema pionero de las migraciones— donde el caos de su accidentada y reptante urbanización, la ausencia de líneas rectas, lo sombrío de su miseria, la rudeza de los variopintos materiales con que se erigieron esas frágiles viviendas es realmente expresionista. Creemos que al representar al cerro San Cosme, el expresionismo humarediano no hacía sino retratar una realidad tangible, verosímil. (*San Cosme de tarde*, 1969).

Si bien su dibujo amerita un estudio aparte, no queremos dejar de mencionar que en este medio se puede apreciar con nitidez tanto su celeridad y prolífica impronta como su disposición para concebir la forma desde su contorno, sintetizando magistralmente sus figuras —gracias a su constante reiteración—, reverberando con frecuencia las siluetas al repasar sucesiva y febrilmente la línea. Su prolífica obra, magistral como irregular, no hace sino comprobar, junto con sus anotaciones textuales, una existencia en constante ejercicio creativo. Abelardo Oquendo dijo que Julio Ramón Ribeyro, antes que vivir “por”, “para” o “de” la literatura, vivió “con” la literatura. Creo que podemos aplicar semejante sentencia en el caso de Víctor Humareda: él vivió con la pintura.

Que sepamos, Humareda es el único pintor peruano del cual se han publicado al menos dos libros dedicados exclusivamente a sus dibujos⁶. Dos razones pesan para que estos tengan tan alta estima: primero, que el dibujo más que una “calistenia” significó el principal medio de subsistencia del artista quien, con lo que buenamente le pagaban por sus apuntes y retratos al carboncillo o al bolígrafo, podía sustentar diariamente su techo —las inhóspitas habitaciones del Hotel Lima—, su comida y la ternura.

Y hay otra razón y muy poderosa: la segunda operación a la laringe le arrebató las cuerdas vocales y su libreta de apuntes además de cuaderno de bosquejos se convierte en un sustituto de su voz, en una bitácora cuya impronta hace sentir su presencia de modo intenso y palpitante. En estas notas hechas entre 1984 y 1986, sobre toda una variedad

6 Fernández, José Abel. *Dibujos Humareda*, Lima, Gráfica Jhuuari, 2000; Ugarte Eléspuru, Juan Manuel. *Humareda Dibujos*, Lima, Unión Gráfica, 2001.

de cuadernitos que terminan de restituir su vida incesante y el tráfigo de su subsistencia cotidiana, quedó registrada una escritura dibujística y un dibujo de naturaleza “verbal”, interjectivo y vivaz.

Por otro lado, destacamos ese otro matiz del estilo de Víctor que antes que un remanente del expresionismo europeo era prioritariamente vernacular: aquel proveniente de la mascarería de las fiestas tradicionales puneñas, tierra de nuestro pintor, donde su expresionismo no deja de ser festivo, procesional, profundamente religioso. En estos cuadros, el drama es más sardónico que patético. Allí reside la substancial diferencia. (*Procesión de Santiago*, 1963).

La estrechez de su habitación lo llevó a alquilar otra más en la azotea del mismo hotel en la cual se dedicaría exclusivamente a trabajar y que lo mantendría alejado del malsano contacto con la trementina y el plomo del óleo durante las horas de sueño. Fue demasiado tarde: los muchos años durmiendo al lado de los cuadros frescos le produjeron un cáncer que fue atenuado mediante la extirpación de la laringe en 1984, que como consecuencia le hizo perder la voz. Después de una ligera estabilidad, el mal recrudece y fallece el 21 de noviembre de 1986.

Según Moll, Humareda vendió todo lo que pintó excepto un cuadro –el retrato de su madre que lo acompañaba en el Hotel Lima– y por ello, a pesar de que parecía un hombre solitario y financieramente a la deriva, no se frustró y, por el contrario, pudo disfrutar del afecto de varios círculos de amigos, en los que se hallaban los estudiantes y egresados de la Escuela Nacional de Bellas Artes, galeristas, críticos y otros artistas como la gente de teatro⁷. Y desde luego que estableció singulares vínculos con algunos de sus coleccionistas, algunos de los cuales le “compraban” los cuadros antes de que los pintara, anotando sus apellidos en el reverso de las inmaculadas telas (alguna vez debemos explorar estas relaciones comerciales y humanas generadas de cuando en cuando en torno al trabajo y la personalidad de un artista genuino).

Teodoro Núñez Ureta, en su libro sobre la pintura peruana contemporánea publicado en 1975, fue certero al pronunciarse sobre la trascendencia de la obra de Víctor Humareda: “Desde su inicio es él mismo; siempre torturado, borroso y confuso, estremecido y doliente, cargando su arte como quien porta una cruz, de la que espera tanto el martirio como con la cual aspira a la redención. Por eso, pese a sus limitaciones, por esa dimensión interior, sobrevivirá su pintura a las modas peregrinas y al tiempo exterminador y justiciero”⁸.

7 Especialmente con los actores de los grupos Yuyachkani y Cuatrotablas.

8 Núñez Ureta, Teodoro. *Pintura contemporánea*, tomo 2. Banco de Crédito, Lima, 1975. p. 144.

Las fuerzas vivas. Exposición antológica de José Carlos Ramos. Sala Miró Quesada Garland



José Carlos Ramos. *Bolívar*. Pintura con tierra de color y esmalte sobre cartón. Col. De Bernardi.

Visité cuatro veces esta exhibición póstuma de José Carlos Ramos, dos de ellas acuciosamente, fotografiando todo lo que pude, consciente de que no volvería a ver esas pinturas en mucho tiempo. La sensación de que estaba en un museo era palpable, no solo por el nutrido conjunto de piezas en grandes formatos allí reunidas, sino por el alarde de dominio técnico patente en cada una, aun cuando en su obra coexisten ejemplares de pintura al óleo del acabado más depurado —“ortodoxo”—, como aquellos en donde esa misma habilidad le permite resolver una propuesta pictórica en la que convergen lo naíf, —o lo “primitivo moderno”, como el artista prefería denominarlo— con una elaboración y una concepción propias de la pintura popular, en la que se sirvió de tierras de color, esmaltes y anilinas. Y esta sensación era más destacable al recordar que durante los últimos años, la galería Luis Miró Quesada Garland parecía haberle cerrado sus puertas a la buena pintura.

En verdad, el botín fotográfico que reuní obedecía a la imposibilidad de contar con un espacio donde contemplar el trabajo de José Carlos Ramos de manera permanente. No era fácil resignarse al hecho de que no existe ninguna obra suya en las pocas colecciones públicas de arte contemporáneo de Lima, y ni qué decir de las demás ciudades del Perú. Imagino que lo mismo pensaban los espectadores más jóvenes con los que me crucé en esas visitas, varios de ellos estudiantes de arte, como pude deducir por sus cuadernos y su interés en esas piezas, en medio de la segunda ola de la pandemia. Ellos tampoco tendrían un lugar donde reencontrarse con el trabajo de este artista que, como los buenos pintores, conocía en profundidad los materiales de su oficio.

Esta muestra se inauguró prácticamente seis meses después del deceso del autor, ocurrido el 22 de septiembre de 2020, y reunió ejemplares de sus líneas temáticas señeras: en primer lugar, sus paisajes naturales peruanos, tanto andinos como costeros —Andes (s/f) y Paracas (1977)—, así como los paisajes urbanos —Lima (1977), Panorama urbano (ca. 1980)— resueltos también en una perspectiva “a vuelo de pájaro”. Se hallaban allí también sus pinturas deudoras —técnica y materialmente— de la plástica popular andina, en las que se insertan figuras de “pasta” y yeso —o como el San Cristóbal (1974), que incorpora incluso el bordado y la “pedrería” típica de las vestiduras de las imágenes del culto católico— así como sus efigies de Simón Bolívar en diversas escalas, recreados de la retratística decimonónica independentista que reproduce con fruición los ornamentos y emblemas militares, y también sus caballos retozones, de piel humana, voluptuosos incluso en soledad.

José Carlos Ramos nació en 1948, en Izcuchaca, Huancavelica. Realizó estudios en la Escuela de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica entre los años 1964 y 1969. Algunas reseñas biográficas disponibles lo consignan como pintor y grabador y es probable que algunos añadan el de escultor a su hoja de vida. Obtuvo tempranamente una Medalla de Plata en la Feria Regional del Centro (Huancayo) en 1963, aún no sabemos por cuál de sus trabajos, ya que entonces tenía apenas 15 años. Posteriormente, representó al Perú en la 3.^a Bienal de Ibiza, en la 3.^a Bienal de Grabado de Santiago de Chile, en la 10.^a Bienal de Sao Paulo, donde ganó el Premio Latinoamericano Wanda Svevo para Grabado y la Medalla de Oro en un encuentro de arte naif, la Tavora Likovnihj Samorasnikov, en la ciudad de Trvjne, Yugoslavia, en 1987.

Aportó también al grabado con la invención de una técnica que llamó “cartongrafía”, con la cual elaboró la estampa Sacsahuamán, que ganó el Primer Premio del III Salón Nacional de Grabado del Icpna en 1967. La exhibición que reseñamos contó también con dos de los escasos ejemplares realizados mediante ese original procedimiento —Sin título (ca. 1970) y Área verde (1981)—.

Teófilo Alláin. *Estampas cuzqueñas. Xilografías*¹ C.C. Universidad Nacional de San Agustín, Arequipa



Teófilo Alláin. *Cuesta de Santa Ana*.
Xilografía.



Teófilo Alláin. *Retrato*. Estampa en
proceso de impresión.

Teófilo Alláin nació en Tarma, Junín, en 1913. Se formó en la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú, de la cual egresó con la Medalla de Plata. Integró la representación peruana en la célebre exposición de Viña del Mar (Chile) en 1938, a partir de la cual inició sus participaciones internacionales. Se

desempeñó como profesor de Dibujo y Pintura en su alma máter de 1949 a 1956, año en el que viajó becado a España para realizar estudios en la Real Academia de San Fernando y en la Escuela de Grabado del Museo del Prado. Falleció en Lima en 1956.

Si bien Alláin es reconocido tempranamente como pintor, su notable obra grabada en madera es apenas conocida por los especialistas. Por ello, y tal como sucedió en la primera edición de la Bienal de Arequipa con la obra del grabador trujillano Mariano Alcántara, en esta ocasión se preparó una breve muestra constituida por diez de sus xilografías impresas

¹ Esta exposición fue una de las 15 que conformaron el programa de la 2.^a Bienal de Grabado de Arequipa, organizada por la Asociación Cultural Bulla. Esta bienal se pudo realizar por ser un proyecto “Beneficiario de las líneas de apoyo económico para el sector cultura” del Ministerio de Cultura del Perú.

de los tacos originales. Para preservar las matrices que nos prestaron, algunas bastante debilitadas por ataques de xilófagos, el experimentado grabador Marco Alburqueque optó por la impresión manual.

Esta breve colección de estampas, cuya datación es muy difícil de precisar, ofrece una serie de imágenes inspiradas en personajes, rincones y paisajes del Cuzco: encontramos una serie de retratos idealizados y verosímiles, algunos rincones urbanos célebres, gracias a la iconografía indigenista —como es el caso de *La cuesta de Santa Ana*— así como fachadas de iglesias pueblerinas —como la Urquillos— en torno a las que aparecen imbricados los pobladores y ese cielo que Allaín inunda con esas nubes bellísimas y hinchidas que lo caracterizan; imágenes cuya síntesis poética apuntaló la idea de lo andino que tanto impactó en el público de ciudades como Lima.

Solamente una de las estampas no contenía una escena cusqueña y sí altioplánica: nos referimos a la hilandera que trabaja sentada en las inmediaciones de una chullpa semejante a las de Sillustani. Se le incluyó por exigencias del espacio museográfico y porque dejó ver que los intereses temáticos de Allaín iban más allá del Cuzco, tal como lo corroboran otros de los grabados suyos ya publicados, que representan escenas portuarias del Callao, por ejemplo.

Agradecemos al desaparecido investigador del grabado peruano, José A. Fernández, coleccionista y propietario de estas matrices, quien nos reveló —hacia 1998— la obra xilográfica de Teófilo Allaín, y a su viuda, la señora Zoila Carrillo, quien permitió reimprimirlas con el propósito de mostrarlas en la bienal y que los ejemplares se preserven para que integren la colección del futuro Museo del Grabado de Arequipa.

Marco Alburqueque. *Grabados* C.C. Universidad Nacional de San Agustín, Arequipa



Marco Alburqueque. *Sin título*. Aguafuerte y aguatinta. 2021.

Como grabador, impresor y editor con más de veinticinco años de experiencia, Marco Alburqueque practica y domina las principales técnicas que constituyen su disciplina. Así lo demostró con el conjunto serigráfico que presentó como finalista en el 4.º Concurso de Artes Plásticas de la Fundación Telefónica, en el ya lejano 2000, o con las xilografías en gran formato que expuso en la 4.ª Bienal Internacional de Grabado del ICPNA, en 2013. Sin embargo, es la calcografía —sobre una placa de cobre, aluminio, bronce o zinc— la técnica con la que ha realizado sus piezas más notables, como aquella con la que obtuvo el Primer Premio en el XXVI Salón Nacional de Grabado del Icpna en 1996. Esto lo llevó a ser jefe del taller de grabado en metal de Wu Ediciones, donde supervisó las ediciones

calcográficas de artistas nacionales tan importantes como Gerardo Chávez o José Tola, entre otros. Por todo esto, quienes seguimos el desarrollo de la gráfica local reconocemos en Alburqueque al más experimentado grabador en metal de su generación.

La muestra individual preparada exclusivamente para la 2.^a Bienal de Grabado de Arequipa —la primera en más de una década— estuvo conformada por dos conjuntos diferenciados técnicamente: cuatro piezas xilográficas en gran formato y nueve calcografías en cuya ejecución, como se lee en cada uno de sus rótulos, han intervenido diversos procesos, entre ellos, el aguafuerte y la aguatinta, el buril y el carborundum, la punta seca y la colografía sobre aluminio, entre otros.

Concisa, modular y casi tipográfica, la propuesta de Alburqueque ofrece imágenes sintéticas de la figura humana, siluetas que operan como símbolos o como ideas tan hondas como escuetas, tan ambivalentes como austeras; casi una “señalética” de la condición humana con la que libera al grabado peruano de la vocación narrativa y realista que la persuasiva gráfica mexicana le legó y de la que tanto le cuesta independizarse aún hoy. El torso y, en especial, la cabeza humana, asociados a letras de molde articuladas por un idioma que no existe o a ciertos elementos de utilería —como una hipodérmica o un balón de oxígeno— bastan y sobran a nuestro artista para deslizar una lectura imparcial acerca de los tiempos que vivimos, sin incurrir en el lugar común.

Marco Alburqueque (Lima, 1968) realizó estudios en la Especialidad de Grabado de la Facultad de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, entre 1989 y 1995. En 1996 estudió en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, España, y en 1997 asistió a la Facultad de Pulpa y Papel de la Universidad Agraria de La Molina, Lima. Obtuvo en 1996 el Primer Premio en el XXVI Salón Nacional de Grabado del Icpna y el Primer Premio en el Concurso de Dibujo “Art & Graphic” organizado por Faber Castell. A comienzos del 2001, gracias a una beca, estudia en la Facultad de Historia, Geografía y Arte de la Universidad Jaume I en Castellón de la Plana (Valencia, España). Desde 2016 es el impresor de las calcografías que exhibe el Proyecto Rupestre Contemporáneo. A fines de 2021 fundó Insomne Taller, el cual realizará exclusivamente ediciones calcográficas de artistas peruanos.



Augusto Ballardó. Vista de la instalación en galería Impakto.

Augusto Ballardó. *El último hangar* Galería Impakto

El último hangar es la metáfora que nombra la reciente muestra personal de Augusto Ballardó, la cual configura simbólicamente la colisión silente de dos civilizaciones o culturas en ese inmenso espacio verde —y atemporal— que desde aquí llamamos Amazonía. Para esto recurre a la contrastación museográfica de dos estructuras de materialidades distintas, que subrayan también sus orígenes antagónicos: de un lado, una maloka, aquella prístina arquitectura sostenible panamazónica que es, hasta hoy, la

síntesis de una tecnología para habitar el tiempo real y el tiempo mítico de los ancestros; del otro lado, suspendidos, los fragmentos y los “escombros” de aeronaves militares y civiles, particularmente aquellas que sobrevuelan, desde hace décadas, esa inmensa geografía que parecía inexpugnable. En primer lugar, el símbolo de una cultura ancestral, singular y vigente, como pocas en el mundo, y en segundo término, los restos de una tecnología moderna, sofisticada y paradójicamente condenada a lucir siempre vetusta.

El choque de ambos bandos se ha acelerado en tiempos recientes por las siempre mudables circunstancias geopolíticas como por las industrias extractivas –legales o ilegales–, cuya maquinaria arrasa los territorios comunes, desatando, además de una catástrofe ecológica, un colapso teológico sin precedentes: los nativos, intérpretes expertos de las señales del cielo, que habían asignado ya un significado a aquellas “aves plateadas” y ensordecedoras, cuyos fragmentos de fuselaje multicolor utilizaban como elementos constructivos “sagrados”, se han visto obligados a precipitarlas a tierra a flechazos cuando se aproximan demasiado, revelando sus intenciones y violando la distancia que sí respetan las auténticas deidades.

Ballardo presenta también piezas textiles plumarias y alfareras elaboradas por sociedades amazónicas y andinas –precoloniales y modernas– elegidas por aludir materialmente a las aves o por constituir su representación plástica, destacando la concepción mítica de estas criaturas del aire desde tiempos inmemoriales en nuestro suelo. Es así que bajo la forma de un gabinete arqueológico, situado al ingreso de la galería, el artista incorpora también a su propuesta contemporánea la impronta de sus pares, tejedores y ceramistas anónimos y lejanos –en la distancia y el tiempo– demarcando una contigüidad cultural entre el objeto arqueológico y la pieza de arte. Este conjunto –en verdad, una curaduría dentro de la curaduría– revela, además, parte del proceso de síntesis de las tradiciones plásticas del Perú antiguo, como formas, diseños o motivos, que lo condujo a la concepción y elaboración de los patrones cromáticos y geométricos que apreciamos en su trabajo instalativo y pictórico, el cual, dentro de esta perspectiva museística, arqueológica y antropológica, constituye su contribución personal.

Augusto Ballardo (Lima, 1986). Estudió la Especialidad de Grabado en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú entre 2006 y 2012. Ha realizado ocho exposiciones individuales hasta la actualidad: “Profundidad”, P.E.1, Project Entrance One, Testino/Testino Art.lab (Lima, 2012); “What´s happening? La representación de lo irrepresentable”, Galería L´Imaginaire (Lima, 2012); “Intenciones de luz, Horizontes del Sur”, Museo Internacional de Chile (Santiago de Chile, 2015); “Intenciones de luz, Horizontes del Norte”, Proyecto Showroom, San Miguel de Allende (Guanajuato, 2016); “Arte plumario Amano – El esplendor del vuelo”, Museo Textil Precolombino Amano (Lima, 2016); “Plumaje – El esplendor del vuelo”, Galería Impakto (Lima, 2016); “La caja negra”, ICPNA (Lima, 2017); “Expedición, Sonidos del aire”, Impakto Projkts. (Lima, 2018). Vive y trabaja en Lima.