

RELATO VISUAL GUILLERMINA AVALOS CARRILLO Y ELOÏSE
BOITELLE **RESEÑA DE CREACIÓN** ALBERTO PATIÑO NÚÑEZ
Y JOSÉ CARLOS CHIHUÁN TREVEJO **PONENCIAS** JORGE
VILLACORTA CHÁVEZ Y MAX HERNÁNDEZ CALVO



A&D - Revista de Investigación en Arte y Diseño
Publicación del Departamento Académico de Arte y Diseño
Pontificia Universidad Católica del Perú

Año 12, Número 11

Lima, 2024–2025

Dirección

Enrique Chiroque Landayeta

Comisión Editorial

Rustha Pozzi-Escot Vazquez

George Clarke Paliza

Diego Contreras Morales

Coordinación de la revista

Departamento Académico de Arte y Diseño

Oficina de Comunicaciones

Oficina de Coordinación de Proyectos

Apoyo a la Comisión Editorial

Diana Segura Mayurí

Medally Fermín Gamarra

Lucía Gurbillon Hirano

Diseño Gráfico

Marianella León Castro

Diseño de portada

Ana Lía Orézzoli Pinillos

Corrección de estilo

Militza Angulo Flores

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú

ISSN 2307-6151 = Arte & Diseño (Lima)

CONTENIDO

PRESENTACIÓN

Enrique Chiroque Landayeta 4

RELATO VISUAL

Nunca llueve en Lima, fabrico mi lluvia
Guillermína Avalos Carrillo 8

El uso del autorretrato fotográfico y la *performance* como introspección a través de la cámara, el tiempo y la imagen
Eloïse Boitelle 18

RESEÑA DE CREACIÓN

El abordaje de la obra poética de Blanca Varela en la exposición *Aniquilar la luz o hacerla* (Arequipa, 2022–2023)
Alberto Patiño Núñez 36

La explosión contracultural de la historieta: exposición *La bande dessinée* 1964–2024
José Carlos Chihuán Trevejo 45

PONENCIAS | Eventos de Investigación Creación

Introducción
George Clarke Paliza 61

Arenas
Jorge Villacorta Chávez 62

**Instrucciones de uso:
aplicaciones del desierto en el arte contemporáneo peruano**
Max Hernández Calvo 75

PRESENTACIÓN


La presente edición 2024-2025 de la revista *A&D* del Departamento Académico de Arte y Diseño recoge un conjunto de reflexiones, relatos visuales, reseñas de creación y ponencias que abordan el acto creativo. Los autores en este número representan, a través de sus artículos, un diálogo entre lo subjetivo y la memoria de un paisaje. La fotografía, el cómic y el desierto componen una serie de mensajes en los que lo creativo no solo está en la palabra escrita sino en las múltiples imágenes que de ellas nacen.

Esta edición se centra en el arte y el diseño desde perspectivas teóricas, prácticas y experimentales. En ese sentido, se invitó a los autores a presentar trabajos que aborden la historia del arte y el diseño, la teoría y crítica de estas disciplinas, la producción artística o de diseño, así como investigaciones empíricas o experimentales sobre estos campos.

La décimo primera edición de la revista ha recibido textos que abordan diversos aspectos de la identidad visual y cultural peruana. En «Nunca llueve en Lima, fabrico mi lluvia», Vicky Avalos registra mediante la fotografía las gotas de lluvia que reflejan la arquitectura limeña durante la pandemia. Por su parte, Alberto Patiño documenta la obra de Blanca Varela como inspiración para artistas contemporáneos. Eloïse Boitelle reflexiona sobre el autorretrato como ejercicio performativo y mediación del inconsciente, mientras José Carlos Chihuán reivindica el cómic como arte narrativo con valor estético y político. Finalmente, tanto Max Hernández como Jorge Villacorta convergen en el desierto como eje central. El primero lo analiza como identidad nacional y memoria visual del país, y califica a Lima como «ciudad desertificada» en sus dimensiones estética, arqueológica y política. El segundo traza su genealogía cultural y examina cómo la fotografía documenta la transformación urbana y la tensión entre memoria y pérdida del paisaje limeño.

En suma, cada propuesta articula una reflexión sobre la imagen como mediadora entre el yo, la historia y el territorio. *A&D* se presenta, así, como un espacio de diálogo intergeneracional, donde el pensamiento artístico se inscribe en las arenas de nuestro desierto hasta el presente.

Agradecemos a todos los colaboradores que han hecho posible que estas reflexiones lleguen a sus manos. A la Comisión Editorial, conformada por Rustha Pozzi-Escot, George Clarke y Diego Contreras, por su guía y visión crítica. Al Departamento Académico de Arte y Diseño, específicamente a la Oficina de Comunicaciones y a la Oficina de Coordinación de

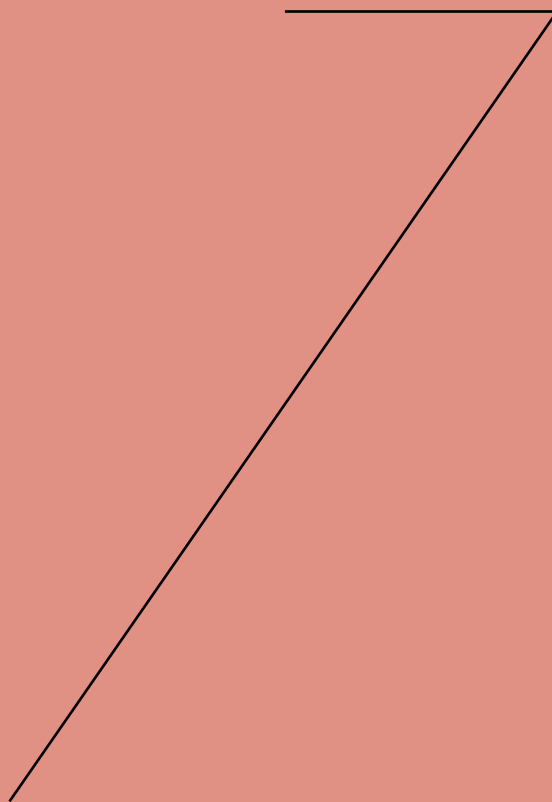


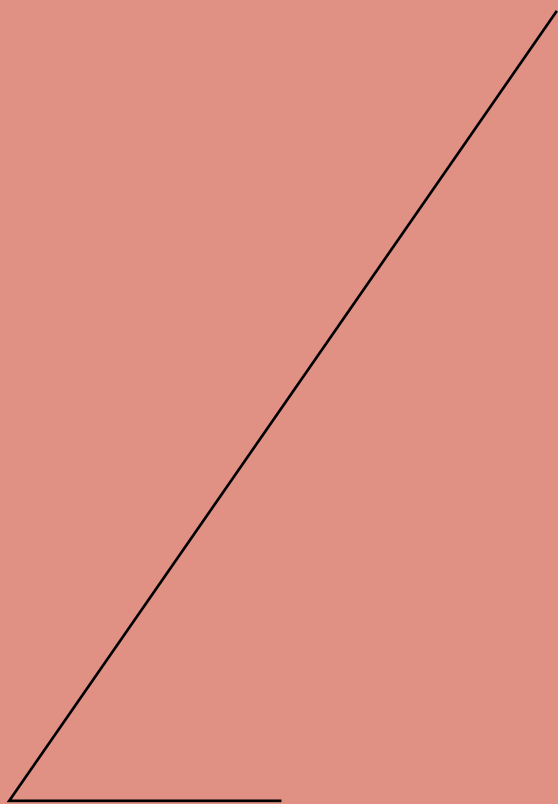
Proyectos, por su coordinación institucional. A Diana Segura, Lucía Gurbillon y Medally Fermín por su invaluable apoyo editorial. A Maye León por el diseño gráfico que da vida visual a estos contenidos y a Ana Lía Orézzoli por la portada que representa esta edición. A Militza Angulo por la cuidadosa corrección de estilo. Todos ellos contribuyen con su trabajo al debate crítico sobre arte, fotografía e identidad en el Perú contemporáneo que hemos consolidado en los once años que van de esta publicación.

Esperamos que esta edición enriquezca el debate académico sobre las prácticas artísticas y visuales con herramientas conceptuales y reflexivas sobre el arte contemporáneo. Aspiramos a que este número se convierta en un referente para comprender cómo la imagen construye y deconstruye nuestra identidad nacional, y cómo el acto creativo se transforma en un ejercicio de memoria y resistencia ante los cambios del paisaje físico y cultural de nuestro país.

Mg. Enrique Chiroque Landayeta
Jefe del Departamento Académico de Arte y Diseño

RELATO VISUAL





RELATO VISUAL

Recibido: Noviembre 2024 **Aceptado:** Enero 2025

Cita (APA): Avalos G. (2025). Nunca llueve en Lima, fabrico mi lluvia. *Revista Arte y Diseño A&D*, 11, 08 - 16.
<https://doi.org/10.18800/ayd.202501.001>

Relato Visual

Nunca llueve en Lima, fabrico mi lluvia *It Never Rains in Lima, I Make My Own Rain* **Guillermina Avalos Carrillo**

Lima es una ciudad donde la lluvia es como un susurro esquivo, donde la humedad lo inunda casi todo sin llover jamás. En 2020, cuando el mundo se detuvo, quedé atrapada en el séptimo piso del Coloso de Tacna, el edificio más alto de la intersección de Tacna y Colmena, en el Centro Histórico de Lima. Ese cruce de avenidas, normalmente bullicioso y lleno de vida, había sido silenciado de golpe. Desde la ventana, observaba el paisaje urbano, añorando las lloviznas que acariciaron mi infancia. Con el mundo cerrado y la vista limitada, exploré diversos recursos para fotografiar una inexistente lluvia de verano, una que solo podía imaginar. Se trata de una lluvia fabricada, ficcional, muy acorde con la mirada de Fontcuberta, quien sostiene que «toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera» (1997, p. 15), y con el principio de simulación de Baudrillard, quien afirma que la imagen fotográfica, más que representación, es una ficción (Damiano, 2014). Así, fabriqué una lluvia ficticia, un registro ficcional, creando con vapor de agua y soportes traslúcidos gotas efímeras que se deslizan lentamente frente a la ciudad. La refracción de la luz en estas gotas multiplica la arquitectura limeña, al atrapar los edificios en cápsulas efímeras que permiten ver la ciudad a través de gotas que se deslizan lentamente.

Lima is a city where rain is like an elusive whisper, where humidity floods nearly everything without a single drop ever falling. In 2020, when the world came to a halt, I found myself trapped on the seventh floor of the Coloso de Tacna, the tallest building at the intersection of Tacna and Colmena in Lima's Historic Center. That bustling, lively crossing had suddenly fallen silent. From the window, I observed the urban landscape, longing for the drizzles that once caressed my childhood. With the world closed off and my view restricted, I explored various techniques to photograph an imagined summer rain, one that only existed in my mind. This was a fabricated, fictional rain, much in line with Fontcuberta's perspective that «every photograph is a fiction presented as truth» (1997, p. 15), and Baudrillard's principle of simulation, which claims that a photographic image is, rather than representation, fiction (Damiano, 2014). So, I crafted a fictional rain, a fictional record, using water vapor and translucent surfaces to create ephemeral drops that slide slowly in front of the city. The light's refraction in these drops multiplies Lima's architecture, capturing the buildings in fleeting capsules, allowing the city to be seen through drops that gently trickle down.

«Una mirada desde la alcantarilla
Puede ser una visión del mundo,
La rebelión consiste en mirar una rosa
Hasta pulverizarse los ojos»
(Pizarnik, 1962, pág. 23)

*«A gaze from the gutter
Can be a vision of the world.
Rebellion consists of looking at a rose
Until your eyes are pulverized»
(Pizarnik, 1962, p.23)*



Fig. 1

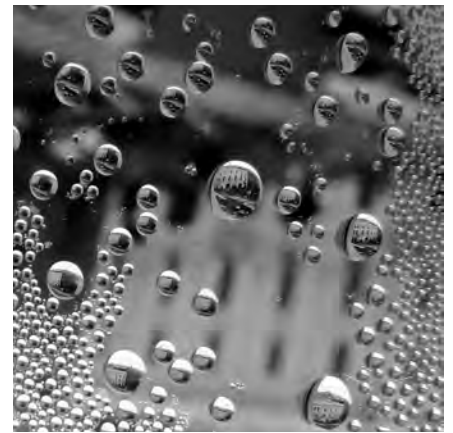


Fig. 2



Fig. 3

FIGURA 1. *Desde mi ventana.*

FIGURA 2. *Lima efervescente 5.*

FIGURA 3. *Entre luces y sombras.*

En cada gota se evidencia un intento de conectar con algo más allá del silencio reinante en la ciudad y de transformar las formas; un intento de diluirlas hasta hacerlas bulliciosamente irreconocibles. Cada fotografía se convirtió en una especie de rito solitario, una acción que adopté para adaptarme al encierro de un sofocante verano pandémico.

In each drop, there is a clear attempt to connect with something beyond the reigning silence of the city and to transform shapes, an attempt to dilute them until they become bustlingly unrecognizable. Each photograph became a kind of solitary ritual, an action I adopted to adapt to the confinement of a stifling pandemic summer.



Fig. 4

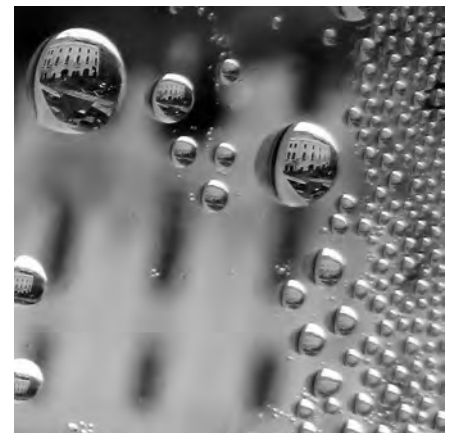


Fig. 5

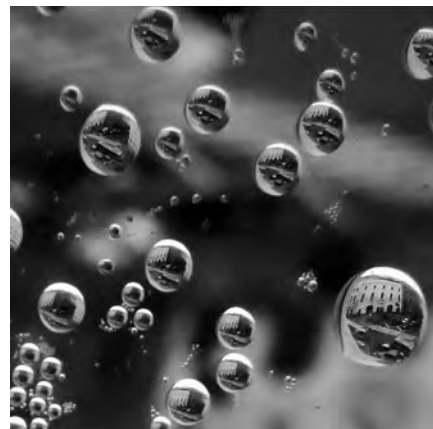


Fig. 6

FIGURA 4. *Lima efervescente 2.*

FIGURA 5. *Lima efervescente 3.*

FIGURA 6. *Lima efervescente 4.*

También está presente la poesía, atrapando instantes y convirtiendo este relato visual en una visión foto-poética de Lima. En cada imagen, la poesía se desliza junto a las gotas, como un eco persistente de ausencia y memoria.

Poetry is also present, capturing moments and turning this visual narrative into a photo-poetic vision of Lima. In each image, poetry slides alongside the drops like a persistent echo of absence and memory.



Fig. 7

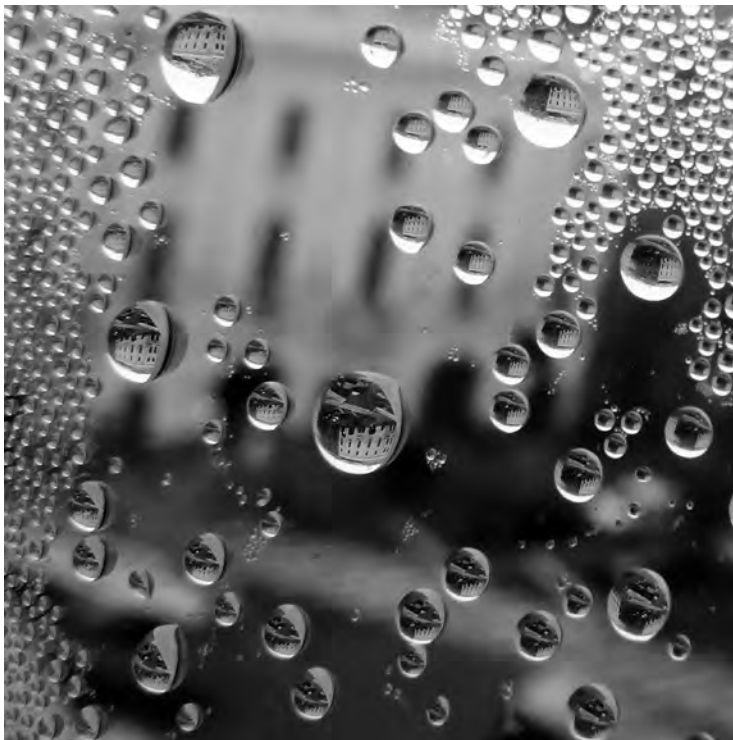


Fig. 8

FIGURA 7. *Entre luces y sombras 2.*

FIGURA 8. *Lima efervescente 1.*



Fig. 9

FIGURA 9. *Desde mi ventana 2.*

Referencias

Damiano, P. (21 de mayo de 2014). Fotografía: Jean Baudrillard o la escritura de la luz. Literalidad de la imagen. *Plaza de las palabras*.

<https://plazadelaspalabras.blogspot.com/2014/10/fotografia-jean-baudrillard-la.html>

Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas, fotografía y verdad*. Editorial Gustavo Gilli

Pizarnik, A. (1962). *Árbol de Diana*. Sur.

Autora

Guillermina Avalos Carrillo

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

<https://orcid.org/0000-0001-6740-0752>

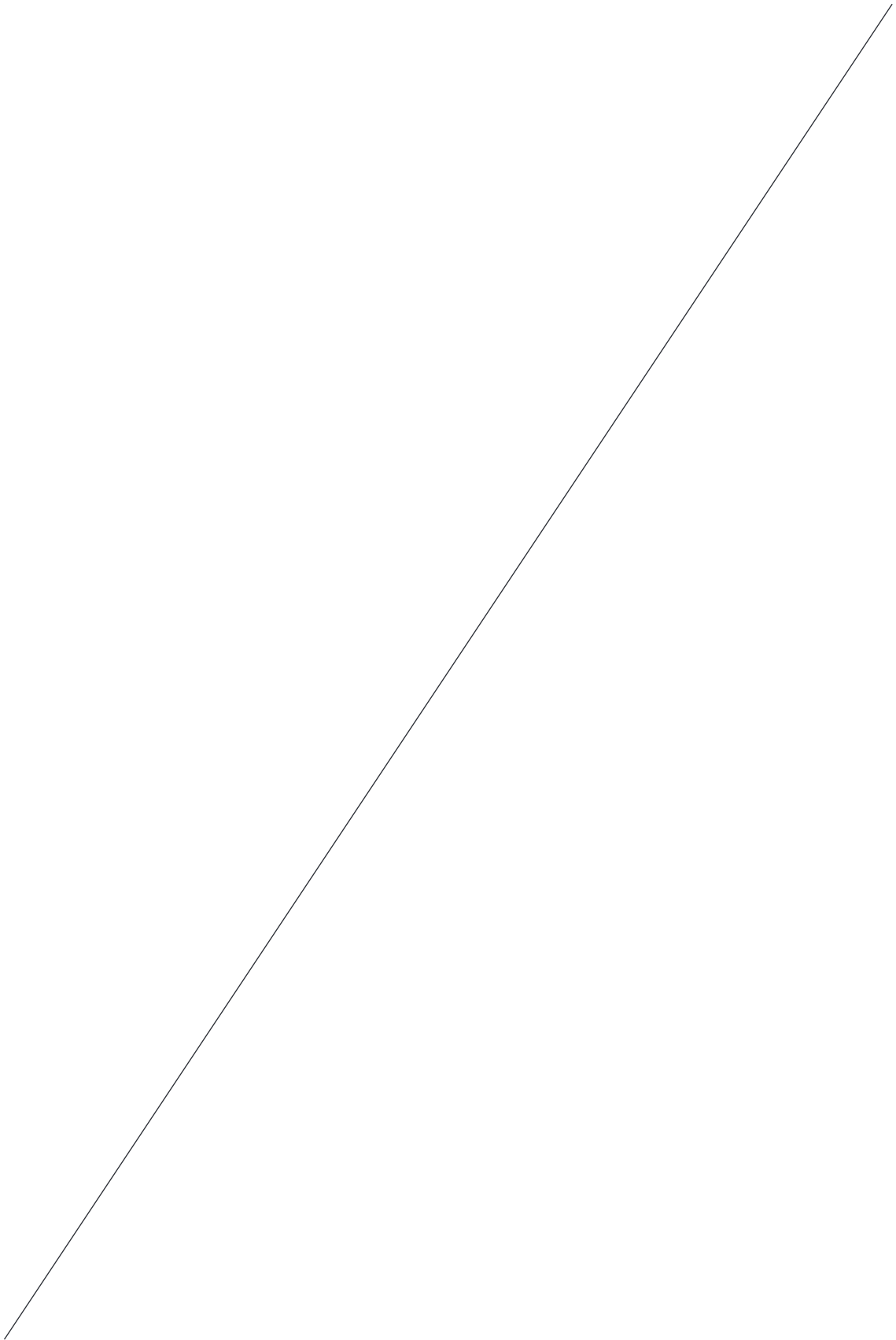
Docente del Departamento Académico de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Se desempeña como consultora en diseño e investigación visual a nivel nacional e internacional. Es magíster en Comunicaciones y licenciada en Arte con mención en Diseño Gráfico por la PUCP. Cuenta con estudios completos de Doctorado en Educación (UNFV) y de Doctorado en Humanidades con mención en Cultura (UDEP).

En el ámbito cultural, gestiona e implementa propuestas vinculadas a las artes visuales, desarrollando proyectos expositivos, curatoriales y académicos. Ha sido directora de Promoción Cultural en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú y coordinadora de Gestión y Promoción Cultural de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP. Es miembro del Rentoca, MAV Perú y de la Asociación de Curadores del Perú.

Professor at the Department of Art and Design of the Pontifical Catholic University of Peru (PUCP). She works as a consultant in design and visual research at both national and international levels. She holds a Master's degree in Communications and a Bachelor's degree in Art with a concentration in Graphic Design from PUCP. She has completed doctoral studies in Education (UNFV) and in Humanities with a concentration in Culture (UDEP).

In the cultural field, she manages and implements initiatives related to the visual arts, developing exhibition, curatorial, and academic projects. She has served as Director of Cultural Promotion at the National School of Fine Arts of Peru and as Coordinator of Cultural Management and Promotion at the Faculty of Art and Design at PUCP. She is a member of Rentoca, MAV Peru, and the Association of Curators of Peru.





Recibido: Noviembre 2024 **Aceptado:** Agosto 2025

Cita (APA): Boitelle E. (2025). El uso del autorretrato fotográfico y la performance como introspección a través de la cámara, el tiempo y la imagen. *Revista Arte y Diseño A&D*, 11, 18 - 32.
<https://doi.org/10.18800/ayd.202501.002>

Relato Visual

El uso del autorretrato fotográfico y la *performance* como introspección a través de la cámara, el tiempo y la imagen

The use of photographic self-portrait and performance as introspection through the camera, time and image

Eloïse Boitelle

Resumen

¿Por qué nos produce fascinación nuestro propio retrato? Partiendo de escritos que describen la imagen, intento explicar, tanto experimental como teóricamente, el impacto físico y emocional que puede tener la experiencia del autorretrato. Pero, también, cómo el acto de fotografiarse a sí mismo es una actuación y puede desempeñar un papel en la introspección.

Palabras clave: retrato, fotografía, *performance*, imagen

Abstract

Why does our own portrait fascinate us? Starting from writings that describe the image, I attempt to explain, both experimentally and theoretically, the physical and emotional impact of the experience of self-portrait. Moreover, how the act of photographing oneself is a performance and can play a role in introspection.

Keywords: portrait, photography, performance, image



Fig. 1

FIGURA 1. *Autorretrato en el frente marítimo.* El encuadre es amplio para que la silueta se pierda en el paisaje. Tomado por una amiga, 2024.

Introducción

Un autorretrato es un «retrato de una persona realizado por ella misma» (Larousse, 2023, def.1), por lo que se trata de una definición amplia que abarca varias aplicaciones.

Con la democratización de la *selfie*, el propósito de los autorretratos se ha ampliado; pueden ser introspectivos, pero también, sociales. En su artículo «La imagen gestual: la *selfie*, la teoría de la fotografía y la sociabilidad cinestésica», Frosh se refiere a la *selfie* como «una imagen gestual y que no debemos entender su estética únicamente en términos visuales. Más bien, las *selfies* integran de manera conspicua imágenes fijas en un circuito tecnocultural de energía social corporal que llamaré “sociabilidad cinestésica”» (Frosh, 2015, p.2), con lo cual vincula la cultura digital con su dimensión social. En la sociabilidad cinestésica, analiza la conexión que el fotógrafo crea con el espectador al actuar directamente en su imagen, invitándolo a participar en su movimiento en internet y reaccionar a la imagen publicada.

De otra parte, este artículo se centra en la dimensión de compartir retratos y saber que serán vistos, ya sea por una audiencia o por el fotógrafo, lo que conduce a la actuación a través de la conciencia de la toma y su existencia como objeto. Realizo, por tanto, una acción en mi imagen para transmitir un mensaje.

En este texto, me gustaría analizar y describir el aspecto más performativo de los autorretratos, sean *selfies* o no. Tomarse una foto a uno mismo es un acto que requiere implicación: encontrar un encuadre, posicionarse, hacer la foto (con el temporizador o al instante), comprobar si la imagen es buena y volver a empezar si no lo es. Según el diccionario, una *performance* en el mundo artístico es sinónimo de acción, que es «el acto o la capacidad de actuar, de expresar la propia voluntad mediante la realización de algo» (Larousse, 2023, def.1). En este caso, el objetivo de la *performance* es permanecer natural frente a la cámara. Desnudarse simbólicamente ante la cámara no es tarea fácil; requiere dejarse llevar y ejercer el autocontrol para no distorsionar la verdadera naturaleza de uno mismo, al igual que en la meditación. Del mismo modo que con un retrato, para capturar una actitud natural, lo mejor es ocultar la cámara. Aquí se trata de un encuentro cara a cara y de una deconstrucción de la visión intrusiva de una lente.

También me gustaría mencionar el uso del autorretrato como herramienta para la introspección a través del acto de posar. Es una forma de tomarse el tiempo necesario, ritualizando el proceso y enfrentándose a uno mismo. Wessel escribe en una entrevista concedida al periódico *The Guardian*: «Tomo una fotografía cuando me faltan las palabras para describir una experiencia» (Andreasson, 2022, p.1). Entonces, la fotografía puede utilizarse como una experiencia introspectiva para domesticar la propia imagen. Al igual que *El Principito*, de Antoine de Saint-Exupéry (1943), me domestico a mí mismo a través de la cámara, como el Zorro que, poco a poco, con el tiempo y la repetición, se deja convencer.



Fig. 2

FIGURA 2. *Autorretrato en un jardín*. Fotografía tomada con temporizador, 2024.

Por tanto, propongo explorar la introspección del autorretrato utilizando la cámara y la actuación como herramientas. Para ello, desarrollaré dos partes distintas: el enfrentamiento con la propia imagen y el lugar del tiempo en el papel del modelo, antes de concluir.

La imagen

Según el diccionario, una imagen en fotografía es una «reproducción de un objeto material mediante fotografía o una técnica relacionada» (Larousse, 2023, def. 2), ya sea física o digital, y, por lo tanto, es una reproducción de sí misma.

Benjamin escribe sobre la confrontación de un sujeto con su propia imagen como objeto:

Quienes contemplan una imagen así sienten inevitablemente la necesidad irrefrenable de buscar la pequeña chispa de azar, de inmediatez, con la que la realidad ha penetrado de alguna manera [...] en el carácter de la fotografía, para encontrar el punto insignificante en el que el futuro aún se acurruca hoy en la realidad aparente de ese minuto ya lejano (1931, p.24).

El que contempla puede ser el fotógrafo que se ha fotografiado a sí mismo y que se mira en una imagen, lo que implica un encuadre y una acción de algún tipo. El modelo busca una realidad que le gustaría capturar. En la actuación y la acción de colocarse voluntariamente frente al objetivo puede entonces escrutarse a sí mismo en su doble para ver su «yo real», el que ve el mundo exterior. Sabiendo que la cámara reproducirá su imagen, no puede permanecer impasible. En su libro *La chambre claire*, Barthes escribe:

Quiero ampliar este rostro para verlo mejor, comprenderlo mejor, conocer su verdad [...]. Lo que Marey y Muybridge hicieron como operadores, yo quiero hacerlo como espectador: lo descompongo, lo amplío y, por así decirlo, lo ralentizo para tener tiempo de conocerlo finalmente (1980, p.154).

Esto es exactamente lo que ocurre cuando nos enfrentamos a la cámara o a su imagen: el deseo de conocer su verdad y, por lo tanto, la introspección.

Antes del objeto de la imagen como autorretrato, está el objeto del espejo y el encuentro cara a cara con nuestra imagen en movimiento que experimentamos habitualmente. En el libro *Las etapas del reconocimiento de uno mismo ante el espejo*, de Boulanger-Balleyguier, leemos:

Nunca somos indiferentes a nuestra imagen en el espejo. Proyectamos en ella gran parte de los sentimientos que tenemos hacia nosotros mismos. [...] El espejo nos permite ponernos en el lugar de otra persona y observarnos desde su punto de vista; de ahí su interés, que nunca decae a lo largo de la vida humana (1967, p.2).

El reflejo en el espejo como imagen nos permite vernos tal y como nos ven los demás, si nuestro doble está lleno de sentimientos, porque «no solo vemos nuestro exterior, sino también nuestro carácter» (Freund, 2011, p.55). El autorretrato como imagen es un intento de fijar esta reproducción hasta que se vuelva tan familiar como un reflejo.

Sin embargo, la imagen también puede revelar lo que el modelo, en el contexto de un autorretrato, puede proyectar sobre su propia persona. El crítico de arte Régis Durand dice lo siguiente:

Su capacidad [refiriéndose a la fotografía] para revelar, en quienes la utilizan o la miran, áreas de dolor secreto, diversos síntomas. [...] Nos enfrenta a un fragmento de la realidad (no solo la realidad externa, sino nuestra realidad más íntima, que se compone de una oscura suma de emociones y deseos inconscientes) (1994, p.226).

No debemos olvidar que tenemos una relación personal con una imagen, que implica lo que proyectamos en ella, así como nuestras experiencias y recuerdos. La visión que tengo de mí mismo en un autorretrato está distorsionada en relación con lo que verán los demás; revela la relación y la crítica que tengo hacia mi cuerpo y mi mente, lo que también alimenta la introspección en las preguntas que pueden surgir al enfrentarme a esta realidad.

El dispositivo que produce la imagen es una máquina. En su texto, Benjamin teoriza sobre la mirada de la lente y la denomina «inconsciente óptico». Al respecto, De Sutter y Zilio escriben:

Lo espiritual se transfirió al interior de la máquina, dotándola de un poder que ahora se ha retirado de la mirada humana. Al pasar por el prisma de la máquina, la naturaleza se enriquece con un halo que amenaza el aura, pero cuyo resplandor duplica la realidad al extenderse más allá de ella (2018, p.28).

El concepto se refiere a la mirada de la máquina como verdad absoluta, capaz de revelar un inconsciente frágil y humano. Al conectar esta idea con el autorretrato como imagen, podemos decir que vernos a nosotros mismos en la fotografía nos devuelve a nuestro inconsciente, o al yo interior que buscamos. Benjamin señala que «La persona en cuestión solo conoce la existencia de este inconsciente óptico a través de la fotografía, del mismo modo que el inconsciente instintivo se conoce a través del psicoanálisis» (1931, p.25). Así, a través de la reproducción y la mirada del objetivo, trato de verme y comprenderme a mí mismo, como si la cámara pudiera revelar aspectos de mí que aún no conozco. Lo que me intriga de fotografiarme a mí mismo, en mi práctica de la imagen, es poder capturar ese microsegundo del aura de uno (o poder definirme a mí mismo en una forma de autoanálisis perpetuo) que podría surgir al observarme. La cámara es, por lo tanto, una puerta de entrada a la imagen, un apoyo para la comprensión y la curiosidad sobre uno mismo.

Considerarse a uno mismo como un objeto-imagen es una cosa; sin embargo, en la segunda parte, me gustaría volver al acto de posar frente a la cámara y proponer un enfoque experimental sobre el efecto del tiempo en la pose del modelo.

El tiempo

Benjamin profundiza sobre los antiguos procesos fotográficos que exigían a los modelos posar durante varios minutos frente a la cámara:

El proceso en sí mismo animaba a los modelos a no vivir el momento, sino a entrar en él; a lo largo de estas sesiones, se integraban orgánicamente en la foto, formando un marcado contraste con las apariencias que vemos en las instantáneas (1931, p.30).

Aquí entendemos que una imagen de larga exposición contiene varios minutos de una persona en lugar de una centésima de segundo. La integración orgánica puede caracterizarse por la forma en que pensamos sobre nosotros mismos y cómo nos representamos cuando se toma la fotografía; la frase «no vivas el momento, entra en él» puede abarcar todo lo que sucede durante el lapso de tiempo que implica la fotografía, tanto psicológica como físicamente. Así pues, con el fin de experimentar con las condiciones reales de un modelo en la fotografía analógica no instantánea, quise posar para un autorretrato con dos tiempos de exposición diferentes: una exposición de 0,20 segundos y otra idéntica de 15 segundos. Busqué centrarme en mis sensaciones físicas y psicológicas, con el objetivo de entrar en el momento y explorar lo que una exposición prolongada puede aportar a un modelo, tanto como actuación como introspección.

En un experimento que dura más de 15 segundos, en comparación con una instantánea, podemos observar las siguientes diferencias visuales:

Tiempo de exposición de 0,20s	Tiempo de exposición de 15s
<ul style="list-style-type: none">• Expresión neutra e impasible• Una imagen plata• Un fondo sin ninguna sensación de profundidad• Una mirada cerrada, ligeramente retraída	<ul style="list-style-type: none">• Una expresión animada y relajada• Una imagen borrosa y un rostro menos definido• La sensación de haber cambiado la profundidad de campo• Una mirada intensa



Fig. 3



Fig. 4

FIGURA 3. *Autorretrato en Samarcanda con temporizador*. Es una pose corta y neutral de 0,20 segundos. Postal de corta exposición, 2023.

FIGURA 4. *Autorretrato en Samarcanda con temporizador*. Es una pose larga y neutral de 15 segundos. Postal de larga exposición, 2023.

Así que en la fotografía puedo ver el aura del tiempo que pasé posando, que queda impresa en mi expresión facial. Los 15 segundos están impregnados en la imagen por la impresión de vida que emana de mi mirada. Añadiría que podemos distinguir tres etapas distintas en mi experiencia personal durante esos 15 segundos de mirar fijamente a la lente: la espera, la mirada y el cuerpo.

En primer lugar, está la anticipación y la conciencia del tiempo de exposición: 15 segundos. Sabiendo que este tiempo es limitado y que la exposición terminará, comienza una cuenta regresiva inconsciente. Esto crea tensión con el tiempo, a la vez que acentúa la conciencia de su peso. Contar los segundos, uno por uno, revela la existencia de un pasado, un presente y un futuro, con el ultimátum de 15 segundos en el horizonte. Entonces comprendo plenamente su duración y entro en el momento.

Luego está el acto de mirarse fijamente. La mirada de la figura 2 es mucho más viva porque me tomé el tiempo de mirar fijamente a la lente y en esta fotografía se capturan 15 segundos de mirada fija. Sobre este punto, Durand escribe:

Quizás haya algo sagrado, aterrador, en un rostro, en una mirada. Es precisamente por eso que una mirada directa a los ojos es un signo de agresividad en todos los seres, tanto animales como humanos. Mirar fijamente, a menos que sea por amor compartido, es apoderarse indebidamente de una parte del alma de la otra persona, robar su presencia (1994, p.208).

La mirada se centra en el centro de la imagen; cuando miramos una fotografía y una figura mira directamente a la lente, transmite una emoción. Cuando miro fijamente a la cámara, me miro a mí mismo, la miro, pero también me enfrento a mí mismo. Al mirarme después a través de la lente del objeto-imagen, pero también, al estar solo frente a la lente.

Por último, hay que ser plenamente consciente del propio cuerpo durante un breve periodo de tiempo. Durante esos 15 segundos, no me pongo tenso, intento estar lo más cómodo posible, siendo consciente de cualquier tensión e intentando mantener el rostro neutro. Al igual que los modelos del siglo XIX, tengo que moverme lo menos posible. Consciente de esta limitación, solo puedo pensar en ello y asegurarme de permanecer quieto. Esta aparente inacción puede compararse con la práctica de la meditación. André señala: «Meditar significa detenerse. Dejar de hacer, de moverse, de inquietarse. Dar un paso atrás, distanciarse del mundo. [...] Hemos entrado en nosotros mismos, de verdad» (2011, p.16). Así, al experimentar la quietud, trato de despejar mi mente y dar un paso atrás. La meditación es una forma de conectar el cuerpo y la mente, de modo que, a través de la conciencia de mi presencia física y temporal en el espacio y en la imagen, puedo mirar dentro de mí mismo.

Posar durante varios segundos frente a una cámara puede convertirse así en una puerta de entrada a la introspección. Sin embargo, me gustaría volver a la conciencia que tenemos de congelar un momento en el tiempo, de una manera tangible y concreta, así como a la relación que tenemos tanto con el acto de posar como con la imagen resultante.

En su ensayo sobre la fotografía, Barthes escribe sobre su madre: «Ella no luchaba con su imagen, como yo lo hago con la mía; no se asumía a sí misma» (1980, p.55). La expresión «luchar con la propia imagen» transmite con precisión la conciencia de inmovilizar un fragmento de uno mismo y hacerlo concreto al tomar una fotografía. Asimismo, sugiere un dilema: dejarse capturar por la mirada de la cámara o, por el contrario, negarse a revelar una parte de uno mismo permaneciendo cerrado; porque entregarse a la cámara significa entregar una parte de su tiempo a los demás y a uno mismo, a través de la imagen que se verá. Una exposición prolongada es, por lo tanto, varios segundos o minutos de plena conciencia ofrecidos al mundo o a uno mismo. Si consideramos el autorretrato como una performance, entonces experimentar con diferentes tiempos de exposición es una forma de resaltar este peso y esta duración. Porque la performance es una forma de amplificar la acción, de darle sentido. Así, al experimentar con el paso del tiempo, puedo darme cuenta plenamente de él y tomar conciencia de lo que estoy ofreciendo a la imagen.

Me gustaría hacer un pequeño inciso para presentar el concepto de la teoría de los espectros desarrollado por el escritor Honoré de Balzac, descrito de la siguiente manera por el escritor Nadar:

Según Balzac, todos los cuerpos de la naturaleza están compuestos por una serie de espectros, superpuestos en capas infinitas, foliados en películas infinitesimales, en todas las direcciones en las que el ojo percibe el cuerpo. Dado que el hombre nunca puede crear, es decir, a partir de una aparición, de lo intangible, constituir una cosa sólida, o hacer una «cosa» de la «nada», cada operación daguerriana sorprendía, separaba y retenía una de las capas del cuerpo objetivado al aplicarse a él (1899, p.6).

En otras palabras, explica que, cuando se fotografía a la modelo, una fina película se desprende de su cuerpo y se adhiere a la imagen producida, porque si un objeto existe durante la toma —es decir, la imagen—, no se ha creado, sino que ha transformado parte de la modelo —es decir, esta película—. Esto es, metafóricamente, lo que ocurre cuando se toma un autorretrato o un retrato: un momento de inmediatez del yo se desprende, se immortaliza y se adhiere físicamente a la cámara. La renuencia popular de Balzac a ser fotografiado por temor a entregar parte de sí mismo a la placa sensible se refleja hoy en día en la dificultad de aceptar que se conserve una imagen de uno mismo en un medio físico.

Para concluir esta sección, me gustaría mencionar el concepto de escultura viviente de Régis Durand, descrito de la siguiente manera «quien vio [refiriéndose al autorretrato y la

performance] en la fotografía la posibilidad de capturar estados momentáneos de identidad, esos acontecimientos rápidos o lentos del cuerpo de un sujeto que se observa y se construye a sí mismo como una “escultura viviente”» (1994, p.211). Así, al fotografiar o actuar, el cuerpo marca un estado temporal y se utiliza como una forma consciente o inconsciente de señalar un momento en el tiempo. Cuando me fotografío y luego miro la imagen, me veo envejecer. La actuación de posar es, por lo tanto, también una acción «duradera», existe de forma prolongada; sé que se verá en el futuro. En un pasaje de su película *Los espigadores y yo*, Agnès Varda filma sus manos de vieja dama y dice: «Soy una bestia que no conozco» (2000). A través de la imagen y la cámara, utiliza el inconsciente óptico para demostrarse a sí misma que el tiempo pasa y, por lo tanto, que está envejeciendo. Se ve a sí misma como testigo de la vejez, como una escultura viviente, filmándose a sí misma e intentando reconocerse al instante, pero también, cuando vuelve a ver el video. El autorretrato, con la cámara y el cuerpo como sesgo concreto, es, por lo tanto, también una prueba tangible de la realidad y la temporalidad.

Esta forma de ver el cine, pero también la cámara, está cerca de la filosofía del director Andrei Tarkovsky, quien aborda el cine como un lienzo y una herramienta del tiempo para el escultor, es decir, el director (Tarkovsky y Hunter-Blair, 1989). Así, al tener una duración fijada, el director puede crear una conexión con el espectador al utilizar el tiempo como un medio para llevarlo a un estado de introspección. Al utilizar la narración y la edición en lugar de la interpretación, el director crea una influencia similar en el espectador a la introspección de un modelo frente a una cámara; a saber, estar plenamente consciente del tiempo, cuestionándose a sí mismo, al mundo y la memoria. Para concluir, me gustaría continuar con el ejemplo del director Andrei Tarkovsky trazando un paralelo entre nuestro tema y un extracto de la película *Solaris* (1972).

Conclusión

En *Solaris*, podemos ser testigos de este diálogo entre Harey, una copia humana creada por el planeta Solaris, dirigiéndose al Dr. Kris Kelvin:

HAREY: No me conozco en absoluto. No recuerdo. Cuando cierro los ojos, no puedo recordar mi rostro. ¿Y tú?

KRIS: ¿Qué?

HAREY: ¿Te conoces a ti mismo?

KRIS: Como todos los humanos.

Harey construye sus recuerdos y comportamiento en función de las acciones y palabras de Kris. Con su memoria y pasado, tiene una fuerte influencia personal en el desarrollo de Harey. En este diálogo, Harey se encuentra frente a un espejo pero no se reconoce a sí misma. Cuestiona su identidad y cómo se percibe a sí misma. En la película, Harey es, por extensión, parte del planeta Solaris, por lo que no es humana pero está intentando convertirse en una. En sus películas, Andrei Tarkovsky busca cuestionar la memoria, el futuro, el pasado y el presente.

Al cuestionar a Harey sobre su identidad, cuestiona la reflexión y la reproducción de un ser vivo con el planeta, o la máquina, como mediador. El autorretrato está vinculado al hecho de que vivimos con nuestros cuerpos y nuestra imagen, tratando de entenderla y compartirla. El planeta busca crear un ser humano en toda su complejidad pero lucha por reproducir la autenticidad. La búsqueda del yo en un autorretrato es también una búsqueda de autenticidad (como Harey cuestionando su realidad) o de ese centésimo de segundo inmortalizado que nos hace humanos. Así, Harey puede ser la encarnación del modelo que, al verse constantemente en imágenes y ser consciente de la mirada de la cámara, busca crear recuerdos y existir como un objeto-imagen, pero también, como un ser verdaderamente vivo. A través de la acción y el intento de reproducir a Harey a lo largo del tiempo, el planeta Solaris es, de alguna manera, la puesta en escena del modelo (que cuestiona sus errores, su temporalidad y su existencia) y la mirada de la cámara; y Kris es el espectador, o la mirada posterior del modelo sobre su propia imagen, que se reconoce a sí mismo pero aporta una visión introspectiva y personal a la reproducción.

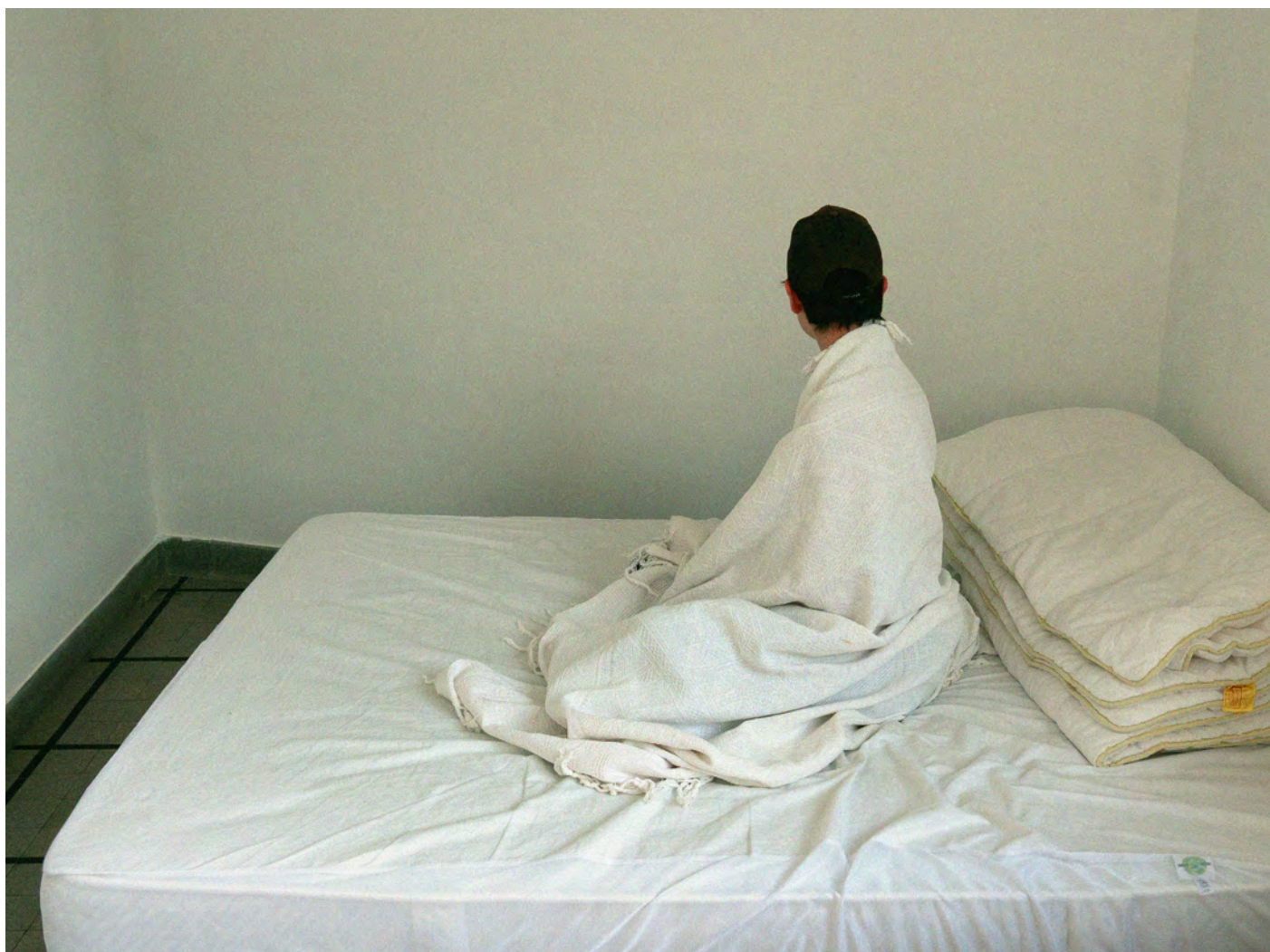


Fig. 5

FIGURA 5. *Autorretrato en Rennes. Fotografía tomada con temporizador en casa de mis padres, 2023.*

Referencias

- André, C. (2011). *Méditer, jour après jour: 25 leçons pour vivre en pleine conscience*. Iconoclaste.
- Andreasson, K. (19 de octubre de 2022). Henry Wessel's best photograph: a mystery in a California garden. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/aug/06/henry-wessel-best-photograph-mystery-california-garden>
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire: note sur La photographie*. Gallimard. <http://ci.nii.ac.jp/ncid/BA00932089>
- Benjamin, W. (1931). *Petite histoire de la photographie*. Éditions Payot.
- Boulanger-Balleyguier, G. (1967). Les étapes de la reconnaissance de soi devant le miroir. *Enfance*, 20(1), 91–116. <https://doi.org/10.3406/enfan.1967.2410>
- De Saint-Exupéry, A. (1943). *Le Petit prince*. Reynal & Hitchcock.
- De Sutter, L. y Zilio, M. (2018). *FaceWorld: Le visage au XXIe siècle*. PUF.
- Durand, R. (1994). *Habiter l'image: essais sur la photographie, 1990-1994*. Marval.
- Freund, G., Corpet, O., & Thieck, C. (2011). *Gisèle Freund: l'oeil frontière, Paris 1933-1940*. RMN.
- Frosh, P. (2015). Selfies| The Gestural Image: The Selfie, Photography Theory, and Kinesthetic Sociability. *International Journal Of Communication*, 9, 1607-1628. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/3146/1388>
- Larousse. (2023). *Dictionnaire Larousse poche*.
- Montier, J.-P. (2017). *L'écrivain vu par la photographie: Formes, usages, enjeux*. PUR.
- Nadar, F. (1900). *Quand j'étais photographe*. Ayer Publishing.
- Tarkovski, A. (Director). (1975). *Solaris* [Película]. Mosfilm.
- Tarkovsky, A. y Hunter-Blair, K. (1989). *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*. University of Texas Press.
- Varda, A. (Director). (2000). *Les Glaneurs et la Glaneuse* [Película]. Ciné-Tamaris.

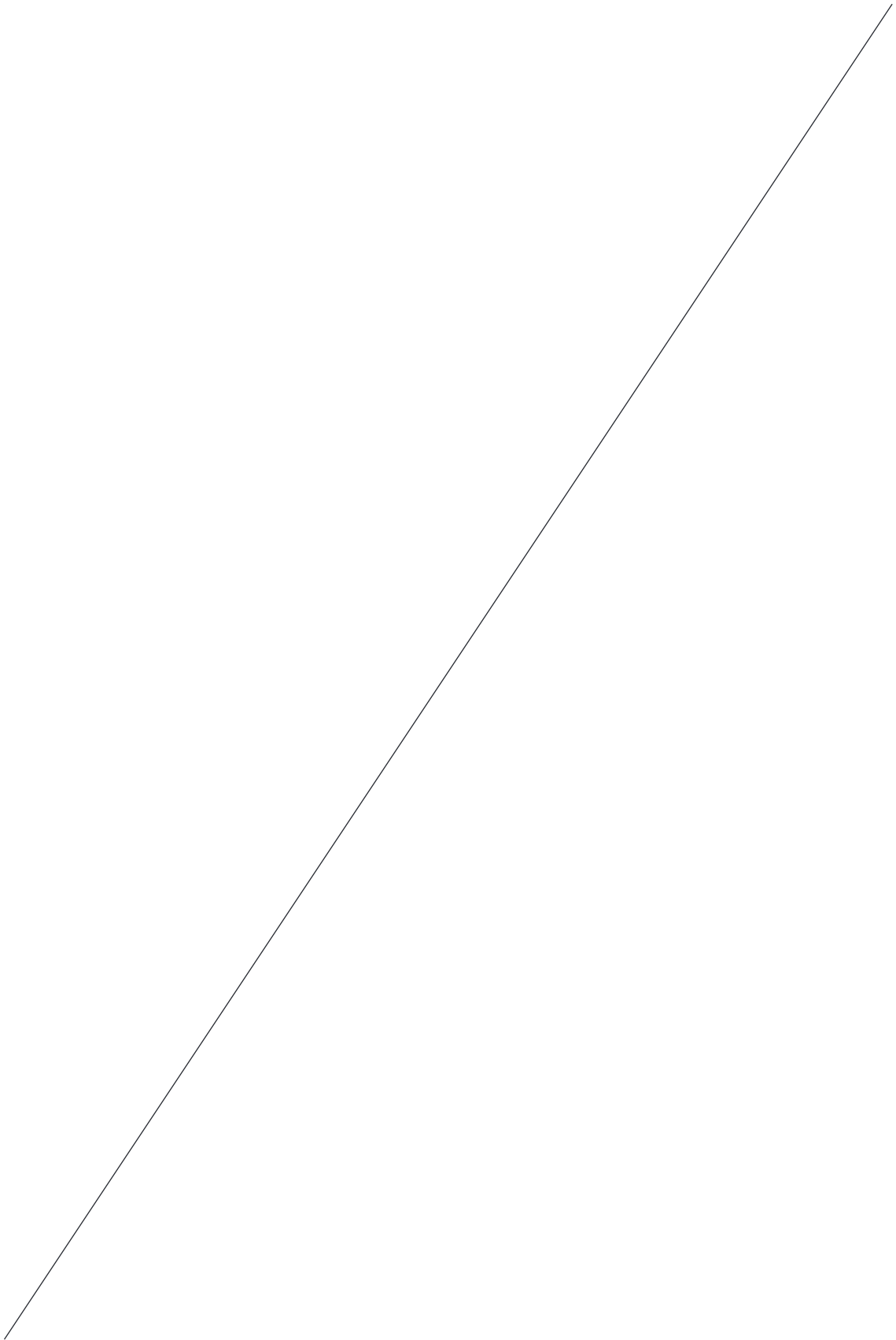
Autora

Eloïse Boitelle

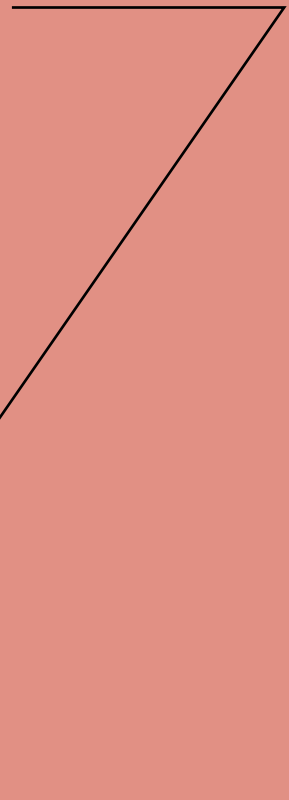
ESCUELA EUROPEA DE ARTES VISUALES (Angulema, Francia)

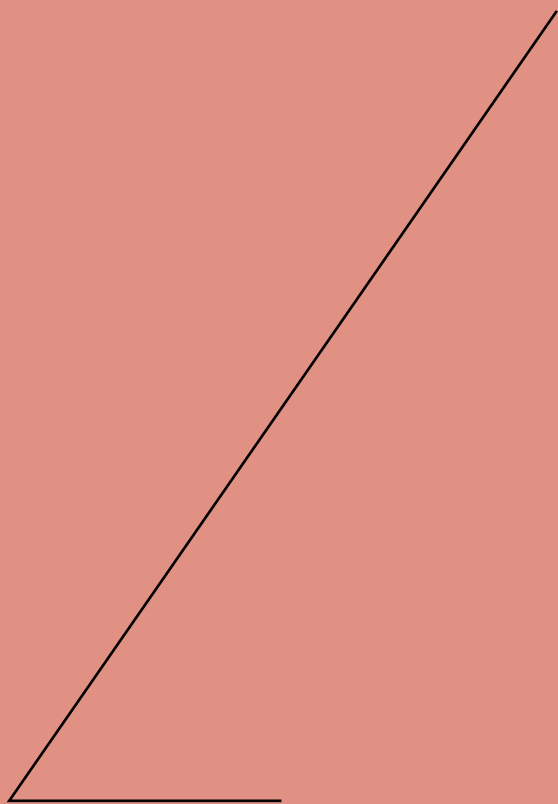
Eloïse Boitelle nació en 1999 en Tours, Francia. Obtuvo el Diploma Nacional Superior de Expresión de Artes Plásticas de la Escuela de Bellas Artes de Angulema en 2024 y escribió una tesis de investigación y creación sobre la historia del autorretrato fotográfico. En 2024, realizó un cortometraje titulado *Afrosiab o determinismo en la resiliencia*, rodado en Uzbekistán y que aborda el concepto filosófico del determinismo. Actualmente trabaja en Francia y su práctica artística se centra en la edición, la poesía y la fotografía. Hoy en día, sus principales temas de interés son los árboles y la vida cotidiana.





RESEÑA DE CREACIÓN





RESEÑA DE CREACIÓN

Recibido: Abril 2024 **Aceptado:** Noviembre 2024

Cita (APA): Patiño, A. (2025). El abordaje de la obra poética de Blanca Varela en la exposición Aniquilar la luz o hacerla. *Revista Arte y Diseño A&D*, 11, 36 - 43.
<https://doi.org/10.18800/ayd.202501.003>

Reseña de creación

El abordaje de la obra poética de Blanca Varela en la exposición *Aniquilar la luz o hacerla* (Arequipa, 2022-2023)

*The approach of Blanca Varela's poetic work in the exhibition
Aniquilar la luz o hacerla (Arequipa, 2022-2023)*

Alberto Patiño Núñez

Resumen

La presente reseña propone una lectura de la poética de Blanca Varela en contrapunto con la exhibición artística basada en su obra, llevada a cabo en Arequipa, entre 2022 y 2023, y patrocinada por la Fundación BBVA. Asimismo, busca establecer conexiones entre los poemas de Varela y la labor artística visual contemporánea, así como dar cuenta, específicamente, de cómo su obra resulta fundamental en el trabajo visual de 18 artistas peruanos, que emplearon su trabajo poético para realizar sus indagaciones artísticas personales.

Palabras clave: Blanca Varela, poesía, artes visuales, subjetividad

Abstract

This review proposes a reading of Blanca Varela's poetics in counterpoint with the artistic exhibition based on her work, held in Arequipa between 2022 and 2023 and sponsored by the BBVA Foundation. It seeks to establish connections between Varela's poems and contemporary visual artistic work, and to specifically explain how his work is fundamental in the visual work of 18 Peruvian artists, who used his poetic work to carry out their personal artistic inquiries.

Keywords: Blanca Varela, poetry, visual arts, subjectivity



Fig. 1



Fig. 2

FIGURA 1. *Detalle del primer ambiente de la muestra.* Fotografía de Juan Pablo Murrugarra.

FIGURA 2. *Detalle del ambiente central de la muestra.* Fotografía de Juan Pablo Murrugarra.

La exhibición *Aniquilar la luz o hacerla* se llevó a cabo en la ciudad de Arequipa, entre noviembre de 2022 y marzo de 2023, en la Casa Tristán del Pozo. Fue patrocinada por la Fundación BBVA y se centró, principalmente, en el abordaje visual de la poética de Blanca Varela, punto de partida para las diversas indagaciones visuales exhibidas. Esta exposición fue organizada por la reconocida escultora egresada de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP Nani Cárdenas y presentó el trabajo de 18 artistas de diversas disciplinas como pintura, fotografía, bordado, escultura y videos, quienes reflexionan sobre las posibilidades visuales de la obra poética de Varela y dialogan con los diversos pliegues, matices y rupturas que se desprenden de su trabajo poético.

La frase «aniquilar la luz o hacerla» pertenece a uno de los versos que compone *Canto villano* (Varela, 2016, p. 130), cuarto poemario de la poeta, y que sintetiza el núcleo poético que recorre las piezas de esta muestra, fruto de la indagación en el trabajo de Varela. Según Vich (2018), la poética de Varela se vincula estrechamente con una investigación sobre lo íntimo. Esta explora, con profundidad y detalle, una dimensión personal e íntima que percibimos al interior de sus escritos. Vich propone esa dimensión de lo íntimo como algo oculto, pero intensamente actuante; algo que permite estructurar la identidad hacia adentro y hacia afuera (2018, p. 98). Vemos entonces que la poesía de Varela podría permitirnos acceder a esta dimensión oculta y explorarla a través del lenguaje poético, que ofrece, en palabras de Vich: «insospechadas posibilidades para conocer mejor el mundo y la subjetividad» (2018, p. 106). En resumen, la poesía de Blanca Varela podría abordarse como una herramienta para aproximarse a lo íntimo en sus diversas dimensiones, sobre todo, aquellas que suelen quedar fuera del espacio formal y consciente del lenguaje.

Varela nos propone una subjetividad que está en constante movimiento, es decir, no es estática ni se encuentra fijada como una verdad, sino que más bien se propone como una búsqueda por conocer algo de sí misma. Esta perspectiva, considero, es un punto de contacto relevante con el trabajo artístico propuesto en esta exhibición y podría ser uno de los hilos conductores.

Así como Varela emplea diversas figuras del lenguaje poético para aludir a lo íntimo, en este conjunto de piezas artísticas se aprecian aproximaciones desde distintos medios para abordar esta perspectiva de «lo interior expuesto». En la publicación que acompaña a la muestra, llamada *Aniquilar la luz, lectura plástica en torno a la poética de Blanca Varela*, la curadora de la exposición, Gabriela Germaná, comenta a grandes rasgos los dos conjuntos en que está organizada la exposición. En el primer grupo, nos encontramos con obras que se aproximan a Varela desde distintos matices. Vemos una serie icónica de fotografías en blanco y negro de Alicia Benavides, así como otra serie de retratos de la poeta, a cargo de Mariella Agois y Hernán Schwarz. También vemos una serie de piezas que, en palabras de la curadora, toman la experiencia vital y el ritmo poético como centro de reflexión, de la misma forma que se entretienen en el trabajo de Varela la poesía y el ser, fusionados como una entidad

vital (Fundación BBVA, 2023, p. 9). En este grupo se encuentran los bordados *El poema es mi cuerpo* (2021) y *Dama de blanco* (2021-2022), de Nani Cárdenas; el desplegable *Línea de vida* (2014-2015), de Johanna Hamann; el video de Alejandra Ortiz de Zevallos, *Trama subacuática* (2022); así como la fotografía intervenida de Enrique Polanco (2000) y una serie de óleos en pequeño formato de Alessandra Rissi (2022).

Como bien describe Vich, la poesía de Varela se caracteriza por ser una indagación permanente de la subjetividad, que nunca puede llegar a ser completamente transparente a sí misma y que se descentra a cada instante. En este sentido, afirma, sus poemas nos enfrentan a un lenguaje que constantemente nos ofrece posibilidades para conocer mejor el mundo y la subjetividad (2018, p. 106). Es así que vemos, en la obra de Varela, un constante contrapunto de luz y oscuridad, de matices que plantean una constante lucha entre el lenguaje y el ser. Emplea el lenguaje poético para abordar la condición humana, con un arduo trabajo por transcribir la realidad sin ambages.

Podemos ver entonces algunas de las conexiones que unen la obra de Varela con el segundo grupo de obras que presentaremos y que abordan su poesía como detonante de indagación visual. Aquí vemos el constante contrapunto que se nos ejemplifica en los versos que componen *Canto villano*:

observarme
observarte
o matar una mosca sin malicia
aniquilar la luz
o hacerla
hacerla
como quien abre los ojos y elige
un cielo rebosante
en el plato vacío
(Varela, 2016, p. 130)

Olga Muñoz señala inicialmente una clara contradicción entre el término «canto», generalmente visto como una expresión elevada, y el adjetivo «villano», que enfatiza la humildad. De esta manera, se confrontan los conceptos de nobleza, tradicionalmente asociados al canto, y la villanía (Muñoz, 2007, p. 154).

Como señala Germaná (Fundación BBVA, 2023, p. 9), las piezas de esta sección dialogan sobre conceptos como espacio, naturaleza y animalidad, uniéndose otras que se centran en ideas de transformación y metamorfosis, en donde seres y objetos trastocan su configuración y nos muestran su fragilidad. Al igual que la poética de Varela, estas piezas nos desplazan a través de hendiduras y cavidades que buscan exhibir una verdad, en el sentido de Alain Badiou.

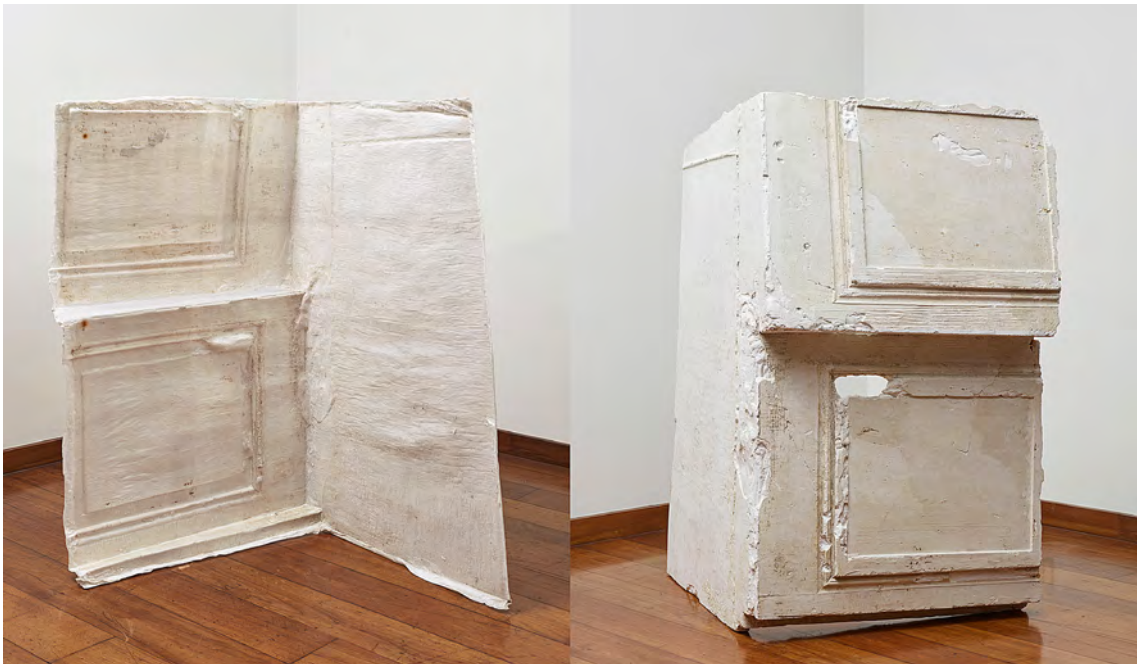


Fig. 3

FIGURA 3. *Esculturas H y M* (2019), de Erika Vásquez. Fotografía de Juan Pablo Murrugarra.

En resumen, este concepto de verdad consiste en entender la creación poética y, podríamos decir por extensión, la creación artística, como un evento creativo que rompe con las convenciones, exige fidelidad a esa visión y participa en un proceso de construcción de la verdad poética que puede tener alcance universal (Badiou, 2003). Esta perspectiva puede inspirar a poetisas y artistas a explorar nuevas posibilidades en su trabajo y a pensar en la poesía como un medio para la transformación y la conexión con experiencias humanas fundamentales. Si Varela emplea la palabra para dar cuenta de diversas dimensiones del ser y busca asiduamente revelar este tipo de verdad, en las piezas que componen esta muestra vemos también esta misma intención. Lejos del lenguaje descriptivo, la apuesta colectiva es por sumergirse en los pliegues de la obra de Varela que evoquen la complejidad de la dimensión personal, en un juego constante entre lo que está afuera y lo que está adentro.

En esta sección vemos el tejido *Tú eres el perro* (2017), de Eliana Otta; las esculturas *Muleta*, (2021) de Alberto Patiño, *Arachne*, de Nani Cárdenas, y *M y H* (2019), de Erika Vásquez; los videos *Strip Tease* (2022), de Malaki, y *Conchita mariposa* (2021), de Elisenda Estrems. En este espacio, compuesto de dos ambientes, también vemos obras bidimensionales como los dibujos a tinta *24 horas en la red* (2017), de Ricardo Wiese Hamann, y los dibujos sin título de 1997 de Johanna Hamann; además, las fotografías *Adoberas I y II* (2019), de Micaela Aljovín, y *Como cielo de una jaula* (2022), de Gihan Tubbeh; y los trabajos en óleo *Mujer corneta* (2020-2021), de Patricia Eyzaguirre, y *Ola* (2011), de Bruno Zeppilli.

Para concluir, me gustaría centrarme en una idea relacionada con la obra posterior de Varela. Vich señala que, en esta etapa, la representación de lo íntimo adquiere una cualidad que se podría calificar como más abstracta y universal, ya que explora profundamente la esencia misma de la subjetividad (2018). Quiero destacar este punto porque resulta esencial para comprender el abordaje visual de su poesía en esta exposición. Si bien la obra de Varela explora territorios y entornos personales, parece ser que esta búsqueda por una verdad universal se vuelve el hilo conductor en este conjunto de obras. Esta verdad no busca ser una afirmación cerrada y unívoca, sino más bien revelar diversas dimensiones dentro de una trama compleja e irregular. Lo que esta exhibición nos ofrece es un espacio para la reflexión, como ocurre en la poesía de Varela. Nos sumergimos en la interacción entre la reafirmación de aspectos fundamentales de nuestra existencia y una continua corriente que los cuestiona con sensibilidad. En última instancia, esta exhibición nos invita a adentrarnos en la exploración y la reflexión de los aspectos más profundos y complejos de la experiencia humana a través del arte.



Fig. 4

FIGURA 4. *Bordado con lanas sobre madera Tú eres el perro (2017), de Eliana Otta.* Fotografía de Eliana Otta.

Referencias

Badiou, Al. (2003). *El Ser y el Acontecimiento*. Manantial.

Fundación BBVA. (2023). *Aniquilar la luz o hacerla. Lectura plástica en torno a la poética de Blanca Varela*. Fundación BBVA.

Muñoz Carrasco, O. (2007). *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela*. Fondo Editorial PUCP.

Varela, B. (2016). *Poesía reunida 1949-2000*. Casa de Cuervos/Sur.

Vich, V. (2018). *Poetas peruanos del siglo XX. Lecturas críticas*. Fondo Editorial PUCP.

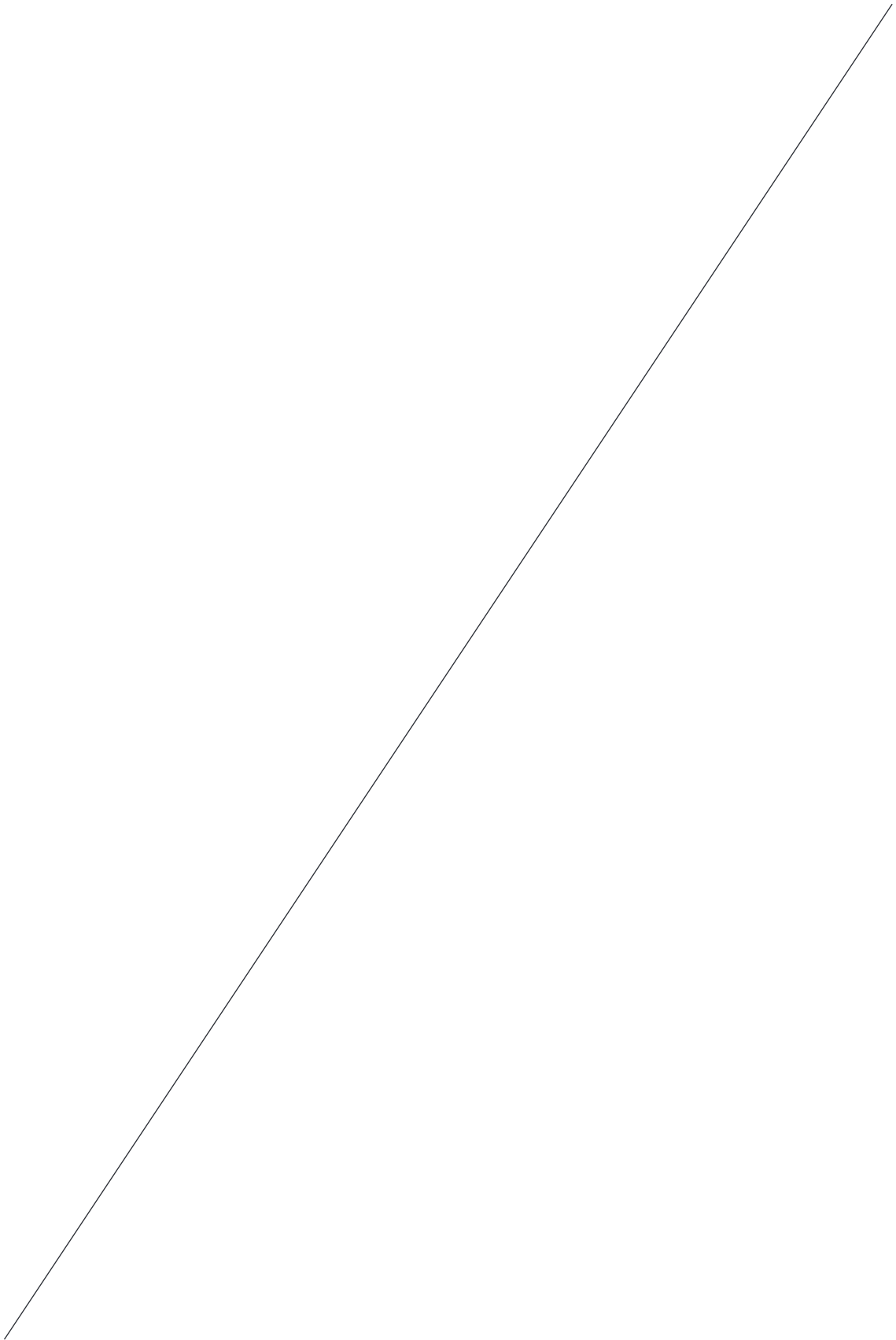
Autor

Alberto Patiño Núñez

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Artista visual. Maestro en Estudios Culturales por la Pontificia Católica del Perú (PUCP).
Director de Formación General de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.





Recibido: Noviembre 2024 **Aceptado:** Marzo 2025

Cita (APA): Chihuán, J. C. (2025). La explosión contracultural de la historieta: exposición La bande dessinée 1964–2024. *Revista Arte y Diseño A&D*, 11, 45 - 57.
<https://doi.org/10.18800/ayd.202501.004>

Reseña de creación

La explosión contracultural de la historieta: Exposición *La bande dessinée*¹ 1964-2024. Una mirada a clásicos contemporáneos en el Centro Pompidou de París

*The countercultural explosion of the comic: La bande dessinée
1964- 2024 Exhibition. A look at contemporary classics at the Pompidou
Centre in Paris*

José Carlos Chihuán Trevejo

Resumen

Se trata de un recuento y análisis descriptivo de la última gran exposición retrospectiva sobre la historieta mundial en el emblemático edificio parisino. Es, asimismo, un acercamiento al proceso creativo de íconos del «novenio arte», conociendo y reconociendo planchas originales de autores emblemáticos que abarcan los últimos sesenta años de producción historietística en el mundo, tanto del medio *mainstream* como alternativo.

Palabras clave: exposición, historieta, París, noveno arte, *underground*

Abstract

This is a recounting and descriptive analysis of the last major retrospective exhibition about the world comic on the emblematic Parisian building. It is also an approach to the creative process of icons of the «ninth art», getting to know and recognizing original pages of emblematic authors that cover the last sixty years of comic production worldwide, both from the mainstream and alternative medium.

Keywords: exhibition, comic, Paris, ninth art, underground

¹ Término como se le conoce a la historieta en Francia y que contempla, sobre todo, a la producción franco-belga.



Fig. 1

FIGURA 1. *Entrada a la exposición, con la portada ampliada de Barbarella, de Jean-Claude Forest, de fondo (2024). Foto de autoría personal.*

«Fue como el beso a Blancanieves: los cómics underground despertaron al cómic tras el largo letargo en el que lo había sumido el represivo «Código del Cómic». De repente, había toda una generación que quería un lugar donde publicar. No sabíamos muy bien cómo entrar en el club de los grandes, pero éramos libres de expresarnos».

Art Spiegelman

La historieta, autores y temáticas desde los años sesenta

En Francia, la historieta ha sido, desde hace muchos años, puesta en valor, tanto es así que no es extraño encontrarse, en cualquier momento, con exposiciones en bibliotecas, galerías, museos, bares y cafés. Tantas veces definida y redefinida, pero básicamente comprendida como un arte narrativo y secuencial², es mostrada aquí en su esplendor masivo y alternativo. El «novenio arte», término acuñado por el crítico de cine Claude Beylie (1964), goza de gran popularidad y el mercado franco-belga es uno de los más grandes e influyentes del mundo. Durante las últimas semanas de mi estancia en Angulema³, decidí darme una vuelta por París, con el objetivo de visitar la exposición *La bande dessinée: 1964 - 2024*, una gran muestra que abarca a la producción franco-belga /europea, americana (cómic) y japonesa (*manga*), y que significa, también, el inicio de la historieta de autor y contracultural en el mundo. Una tarea loable, por su complejidad, la de reunir y crear un espacio de reencuentro con el vasto mundo del novenio arte y resumirlo en el último piso del colosal Centre Pompidou, uno de los edificios más icónicos para el arte moderno y contemporáneo de Francia y Europa. De primer plano, es una propuesta genuina de las curadoras de esta exhibición, Anne Lemonnier y Emmanuèle Payen, la distribución por temáticas, y no cronológicamente. En total, son doce salas distribuidas, entre las que destacan: Contracultura, Terror, Sueño, Color, Blanco y negro, Historia y memoria, Escribir sobre uno mismo (autobiografía), Literatura, etc.

A lo largo del recorrido, la exposición nos ofrece la obra de diversos autores de todo el mundo que no comparten necesariamente la misma época, pero que sí coinciden en géneros, puntos de vista e inspiración. Al entrar a la primera sala, genera un fuerte impacto la reproducción a gran escala de diversas portadas de revistas de los años sesenta, sobre todo la de *Barbarella* (1964), ícono de la historieta francesa moderna, así como una copia original de esta, bocetos, *storyboards* y páginas entintadas en vitrinas. El resto de salas tiene un orden similar, con proyecciones sobre pantallas, planchas originales, dibujos, además de maquetas y animaciones que complementan la experiencia.

El punto de ruptura: la historieta contracultural

¿Por qué 1964 como punto de partida? Como lo menciona una de las curadoras, Anne Lemonnier, a partir de la década de 1960 la historieta da un giro espectacular, pasando de ser un medio masivo, casi exclusivo para el público infantil, a convertirse en un espacio de reflexión y desfogue para la expresión contracultural o *underground*⁴, dirigido a un público más adulto, en una clara actitud subversiva. Hasta antes de esta explosión contracultural, la historieta había mantenido la censura a ciertos temas considerados poco apropiados para el

² Will Eisner y Scott McCloud, ambos autores de historieta, publicaron los libros de teoría *Cómic y arte secuencial* (1985) y *Entendiendo el cómic* (1993), respectivamente, donde el análisis y la comprensión del novenio arte los han convertido hoy en libros de culto.

³ Ciudad conocida como la capital de la historieta en Francia, donde se lleva a cabo el Festival Internacional de la historieta de Angulema, el más grande de Europa en torno al novenio arte, desde 1973.

⁴ «El underground no es un movimiento homogéneo: lo grotesco, la obscenidad, la provocación tienen un lugar allí, pero también el testimonio social, la poesía, los experimentos formales, el compromiso político». Thierry Groensteen, en relación con esta muestra (Centre Pompidou, 2024a).

público infantil. En palabras del historiador belga, especialista y colaborador de la muestra, Thierry Groensteen, era «un mero entretenimiento reservado a los niños, sospechoso para los educadores e invisible para las élites culturales»⁵. La aparición de las revistas *Hara-Kiri* (1960, Francia), *Zap Comix* (1968, EE.UU.) y *Garō* (1964, Japón) fue un laboratorio que dispersó las semillas de lo que vendría más adelante. En este contexto, destacaron autores fundadores del género como Robert Crumb, con *Fritz el gato* (1965), y Gilbert Shelton, con *los Fabulosos Furry freak brothers* (1969), autores pioneros, fundadores de la revista *Zap Comix*, creadores de obras icónicas del cómic *under* norteamericano que utilizaron un lenguaje urbano políticamente incorrecto y una crítica social ácida plasmada en dibujos bastante explícitos. En Europa, el francés Jean-Claude Forest, con *Barbarella* (1964), nos muestra a una heroína «no convencional» (como la denominaría T. Groensteen), que rompería esquemas narrativos y estéticos, lo que la llevaría a destacar en el género de la aventura fantástica y a crear un paradigma de astucia y sensualidad, a propósito de su emblemática portada, cuyo estilo se asemeja a las pinturas pop de Roy Lichtenstein⁶.

En el manga, Kuniko Tsurita, con *My wife is an Acrobat* (1974), se caracteriza por el toque melancólico de sus historias. Los autores *under* llevaron la historieta a las manos del público adulto, rompiendo tabúes, sin temor a mostrar la desnudez, la violencia extrema, el sexo, el humor irreverente y las posturas políticas radicales, y sin miedo a desencajar en el formato y estilo convencional de lo que hasta ese entonces se conocía como la estética cómic. Ello dio paso a la espontaneidad, la saturación, la ampulosidad visual y, a veces, a una ilegibilidad cercana al expresionismo abstracto, lo cual creó un lenguaje nuevo que distaba mucho de lo comercialmente apropiado.

La evolución de la *bande dessinée* y los conceptos contemporáneos

Como en las bellas artes, la historieta ha ido cambiando y desarrollando un nuevo lenguaje con el paso del tiempo. Desde las «estampas dibujadas» del suizo Rodolphe Töpffer⁷, a mediados del siglo XIX, pasando por las historietas de fantasía a inicios del siglo XX, como *Little Nemo*, de Winsor McCay, y luego, las tiras cómicas como *Krazy Kat*, del autor estadounidense George Herriman, en las primeras cuatro décadas del siglo XX. Lo que vemos en los años sesenta es un cambio radical y una revalorización gloriosa de ciertos estilos. En el caso del estadounidense Robert Crumb, por ejemplo, su estilo *cartoon* en tinta hace un juego clarooscuro que se asemeja mucho al de las décadas de 1920 y 1930, emulando a autores como Bud Fisher (*Mutt and Jeff*) y Elzie C. Segar (*Popeye*). En la exposición hay una sección importante dedicada a la tinta, al **blanco y negro** y a la diversidad de autores que siguieron es línea. Con atmósferas misteriosas, en esta sección encontramos una técnica clásica y detallista con uso de plumilla, sombreado, armoniosa, anatómica y de gran manejo de la perspectiva, entre los que destacan los maestros

⁵ Thierry Groensteen sostiene también que el término estadounidense *comic* o *funny* denotaba esa condición de ser un medio puramente de entretenimiento de hacer reír, que cegaba al público en reconocer el talento de sus autores (Centre Pompidou, 2024a).

⁶ Lichtenstein a su vez se inspiró en los cómics americanos para su producción artística.

⁷ Autor suizo conocido como el padre de la historieta europea.



Fig. 2

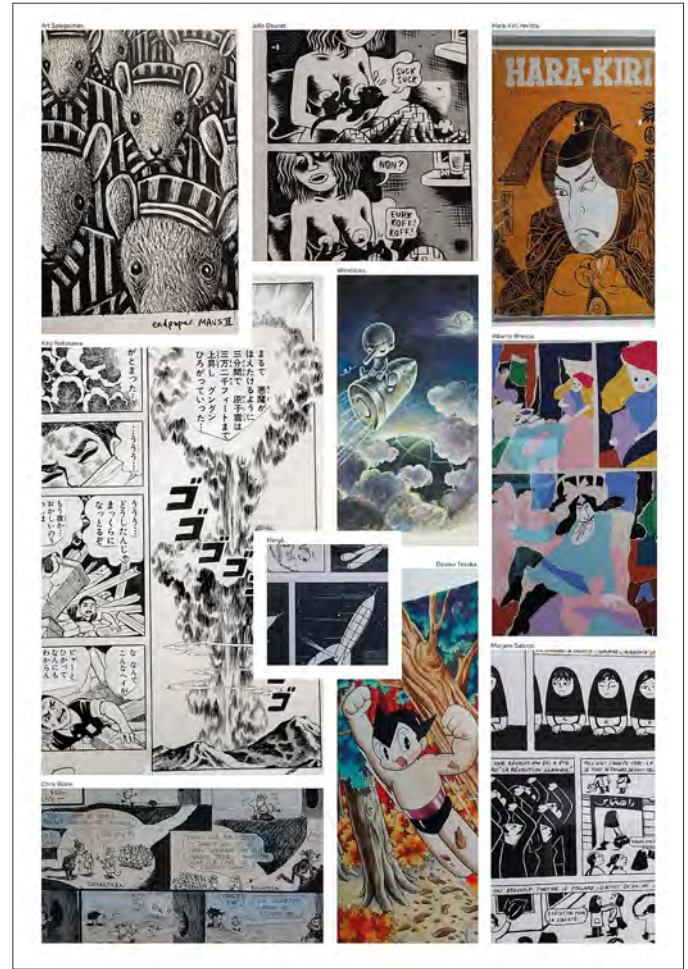


Fig. 3

FIGURA 2. Collage con selección de historietas expuestas en el Centro Pompidou, 2024. Fotos de autoría personal. Obras en orden numerado desde arriba: 1. David B. / 2. Frank Miller. /3. Robert Crumb. / 4. Thomas Ott. / 5. Nina Bunjevac. / 6. Moebius. / 7. Chris Ware. / 8. Hugo Pratt. / 9. Milton Caniff. / 10. Lorenzo Mattotti.

FIGURA 3. Segundo collage con selección de historietas expuestas en el Centro Pompidou, 2024. Fotos de autoría personal. Obras en orden numerado desde arriba: 1. Art Spiegelman. / 2. Julie Doucet. / 3. Revista Hara-Kiri. / 4. Keiji Nakazawa. / 5. Winshluss. / 6. Alberto Breccia. / 7. Hergé. / 8. George Herriman. / 9. Osamu Tezuka / 10. Marjane Satrapi.

norteamericanos Milton Caniff, autor de *Terry y los piratas* y su personaje Dragon Lady, y Will Eisner, autor de *The Spirit* y uno de los iniciadores de la industria del *comic book* americano y creador del concepto de «novela gráfica» —en 1988 se instauró, en su honor, el premio Eisner, que se otorga a los exponentes más destacados de la industria del cómic americano—. También tenemos al español José Muñoz, con *Alack Sinner*. Bajo un estilo vanguardista, el italiano Hugo Pratt sorprende con planchas de estética cercana al expresionismo en la serie *Corto Maltés*; y, por supuesto, no puede faltar la obra del maestro belga Hergé, quien hace uso de la famosa «línea clara» o *ligne claire*, en las páginas de *Tintin viajando a la luna*, donde se aprecia ese trazo uniforme y limpio de contornos bien definidos, característico de la escuela franco-belga. Otro autor preponderante es Frank Miller, con su conocido uso extremo del alto contraste y las exageraciones anatómicas en su arte para el *comic book* *Sin city*.

En cuanto al uso del color, destacan obras originales de figuras de renombre que le dan una particular visión narrativa a cada historieta, como el autor francés Jean Giraud, mejor conocido como «Moebius», con su icónica *space-opera*⁸ *Arzach* —aparecida en la revista *Metal Hurlant* en 1974—, una obra que marca un hito en el aspecto narrativo y visual de la fantasía y ciencia ficción, por su lograda secuencialidad visual y maravillosa estética, elementos que influyeron a directores de cine de ciencia ficción hollywoodense de los años setenta. Por otro lado, la autora francesa Nicole Claveloux, impregnada de un estilo muy llamativo en el uso de una paleta de colores saturada y sicodélica, presenta personajes de fisonomías espeluznantes en *The green hand* (1976). El italiano Lorenzo Mattotti, con *Feux* (1984), despliega un igualmente llamativo y magistral uso del color, dándole un rasgo muy pictórico a cada página. Mientras que André Franklin con *Gaston Lagaffe* (1968), Claire Bretécher con *Au bain* (1993), Catherine Meurisse con *Rut de rue* (2015) y Bill Watterson con *Calvin y Hobbes* (1993) interactúan desde épocas distintas, representando lo que popularmente se conoce como las tiras cómicas de humor.

En la parte dedicada al futuro y ciencia ficción, se exhiben visiones de viajes futuristas, ya sean apocalípticos, como la también icónica *Akira*, del japonés Katsuhiro Otomo, o esperanzadores, como *Astroboy*, del padre del manga moderno, Osamu Tezuka. Ambos autores, pioneros en el manejo de la composición de página, ponen énfasis en las diagonales, en los primerísimos planos, en las onomatopeyas y en la expresión visual. El género de la adaptación literaria se presenta a través del italiano Dino Battaglia, quien emplea texturas y *sfumatos* de gran expresividad en los rostros de los personajes, así como una dinámica composición de página en la que a veces los marcos ausentes se resumen a un juego de claroscuro y contraformas que toman de base la obra de Robert Louis Stevenson, con *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. A su lado, uno de mis favoritos, el argentino Alberto Breccia, quien lleva el estandarte de representante latinoamericano de la muestra, se presenta aquí en su etapa experimental de *collage* expresionista, en la que abundan las formas y los rostros deformados, versionando a

⁸ La *space opera* (ópera espacial) es un subgénero de la ciencia ficción cuyos eventos se desarrollan en el espacio, en medio de viajes intergalácticos y civilizaciones foráneas.

Drácula, de Bram Stoker, a la *Caperucita roja*, de Charles Perrault, al *Gato Negro*, de Edgar Allan Poe, etc.; todas estas, adaptaciones con un tinte social y político. En la era contemporánea, la autora británica Posy Simmonds con *Gemma Bovery* (1997) y el autor francés Winshluss con *Pinocchio* (2008) les dan la vuelta a los célebres personajes de Gustave Flaubert y Carlo Collodi, respectivamente, para crear una historia alternativa alrededor de ellos. Cabe mencionar la presencia del cómic americano de superhéroes, con la pluma infaltable de Jack Kirby en *Thor N°257*, Gil Kane con su *Sensacional Spiderman* y, nuevamente, Frank Miller con su versión de Batman para el cómic *El regreso del caballero oscuro*. Todos estos autores demuestran una limpieza en el trazo y una gran destreza en el planteamiento de la anatomía en estos super humanos.

Los géneros autobiográficos y de reportaje

La historieta contemporánea va abrazando nuevos géneros, entre ellos, las historias personales o autobiográficas, o como las llama el teórico T. Groensteen: *bande dessinée de autor*, donde juegan la libre escritura, la reflexión filosófica y social, los mundos oníricos-surrealistas, la intimidad personal, la libertad sexual y los temas relativos a la violencia y las manifestaciones sociales. Temáticas a veces oscuras e incómodas, pero que a la vez sirven de espejo hacia el público lector por medio de este tipo de confesión gráfica experimental. Es justamente en Japón donde se inaugura este género, y es maravilloso encontrar aquí planchas originales del autor alternativo del manga Yoshihiro Tatsumi, junto con Alison Bechdel, Riad Sattouf, Dominique Goblet, entre otros. Me quedé impresionado por la instalación de una maqueta de ciudad creada por el autor canadiense Gregory Gallant, mejor conocido como «Seth», justamente en la sección Ciudades, donde se exhiben páginas de *Clyde Fans*, historieta que juega con la normativa tradicional de lectura lineal del cómic, abriendo paso a la lectura periférica o *peri-champ* (bautizada así por Benoît Peeters), que se vale de un fondo continuo como elemento común, donde se desarrolla toda la trama de la página y en el que reposan todos los recuadros secuenciales. En esa misma habitación se encuentran algunas de las bellas y ultradetalladas ilustraciones de François Schuiten.

Nunca antes la esfera de la intimidad se mostró tan abiertamente como por medio de este género. Quizás el más conocido en el ámbito contemporáneo es el de la ficción histórica inspirada por hechos reales, concretamente, el relato conmemorativo histórico⁹, que se basa en la memoria personal (o próxima) de un autor para contar un evento histórico mayor —una mezcla fascinante entre experiencia personal e historia colectiva—, que también se enlaza a la historieta de reportaje. Aquí la exposición presenta las planchas originales de obras ya consideradas hitos de la cultura posmoderna: *La guerra de Alan* (2000-2008), del autor francés Emmanuel Guibert, que relata las experiencias sufridas durante la Segunda Guerra Mundial por el veterano estadounidense Alan Ingram Cop, desde la adolescencia hasta la

⁹ *Récit mémoriel historique*, término en francés. En su tesis doctoral *Quand la bande dessinée fait mémoire du XXe siècle*, Isabelle Delorme desarrolla a profundidad el tema.

adultez. La mundialmente famosa obra ganadora del Pulitzer en 1992, *Maus* —publicada en capítulos a partir de 1980—, del norteamericano de origen judío Art Spiegelman, recoge los traumas de su padre, Vladek Spiegelman, un exprisionero en un campo de concentración de Auschwitz. *Pies descalzos* Gen (1973), del mangaka japonés Keiji Nakazawa, es una narración autobiográfica fuerte y explícita del autor, quien relata el trauma que significó para él vivir la terrible experiencia de la bomba atómica en Hiroshima, cuando tenía apenas 6 años de edad. *Palestina* (1993) y *Notas al pie de Gaza* (2009), del estadounidense Joe Sacco, bajo el estilo que él llama «periodismo historietístico», son narraciones gráficas consagradas al conflicto de Medio Oriente, que le valieron gran reputación por su sensibilidad artística y objetividad. Por último, la también famosa obra *Persépolis* —publicada entre 2000 y 2003—, de la autora iraní Marjane Satrapi, es una especie de autorreportaje biográfico que narra las difíciles experiencias durante su niñez y adolescencia, al crecer en medio de la tiranía chiita tras la revolución iraní y su juventud como inmigrante en Europa. Tuvo tal éxito que, poco después de su publicación, fue llevado al cine de animación.

También hay un terreno para los sueños y mundos alternos, como menciona la curadora Emmanuèle Payen. El sueño deviene en el vector de la confesión, y la cama, el lugar de las pesadillas; entonces, tenemos aquí al «sueño» como temática que ha sido abordada por varios autores, entre ellos Fred con *Las aventuras de Philémon*, para la revista *Piloté* (1965), o nuevamente a *Barbarella*, en una aventura intergaláctica en *Le semble-lune* (*La aparente luna*, 1977). Su contraparte, que es la pesadilla, sobresale en las obras *Las pesadillas del amante* (2016), de Killoffer, y en *My most secret desire* (1995), de la autora contracultural canadiense Julie Douce. El uso de metamorfosis es igualmente un punto común en varias historietas, lo cual ratifica la teoría del estudioso Benoît Peeters, quien la destaca como un principio gráfico de este lenguaje¹⁰.

El maravilloso hecho de tener cada una de estas planchas originales de cerca permite que el público se aproxime al proceso elemental de la creación: pegatinas, manchas, corrector líquido sobre las hojas, textos recortados y superpuestos sobre las viñetas, marcas de lápices y notas a pie de página, plumones, borrones, etc. Ver de cerca y de manera tan cruda las historietas que han dado la vuelta al mundo se siente como una aproximación íntima hacia los autores y a su, igualmente, frágil humanidad.

Citando nuevamente a la curadora Emmanuèle Payen (Centre Pompidou, 2024a), a veces la historieta se vuelve pura abstracción y la geometría se convierte en lenguaje. Justamente, hay un género contemporáneo en ella que involucra a la estética del arte geométrico y juega con la forma en el espacio, el hipercuadro, las líneas y los signos geométricos, creando diálogos y otras posibilidades narrativas entre encuadres y espacios intraviñetas. Con ritmos lúdicos en

¹⁰ Benoît Peeters sostiene que en los cómics hay una atracción hacia los cambios de forma.



Fig. 4



Fig. 5

FIGURA 4. *Inmensa maqueta de New York City elaborada por el autor Seth para crear el decorado de su historieta Clyde Fans.*

FIGURA 5. *Vista exterior del Centre Pompidou, París, 2024. Foto de autoría personal.*

los encuadres y una técnica estilizada-geométrica, tenemos a Yuichi Yokoyama con *Travaux publics* y a Chris Ware con *Building stories*, donde cada viñeta funciona como una unidad argumental y estructural, bajo un estilo más conceptual para plantear la página de la historieta. Ware merece un punto aparte por su innovación en el uso de recuadros y la relación que plantea entre ellos. Cada página presenta una meticulosidad y una complejidad características en la estructura, así como una riqueza en su aparato paratextual.

En cuanto a si hubo algún punto por mejorar en la muestra, considero que hubiese sido recomendable poder tener a disposición las publicaciones físicas de las páginas de las historietas (de la mayoría, en todo caso). Esto hubiera ayudado a comprender mucho más el contexto de cada una de ellas, al tener en las manos una edición completa. Por lo demás, me pareció una experiencia que supera las expectativas de cualquier lector promedio y fanático del cómic.

Conclusiones

La muestra destaca por su calidad tanto de montaje como informativa y educadora. Nos sentimos inmersos en obras que marcaron un hito en la historia al salir de una burbuja llena de preceptos y dogmas, en una época en la que la censura hizo que una buena cantidad de autores y editoriales independientes se cuestionaran y se atrevieran a lanzar ideas que desafiaron la pasividad supuestamente inofensiva de los cómics¹¹ —conocidos en muchas regiones de Latinoamérica como «chistes»—, mostrando perspectivas que iban más allá de la realidad y que a veces lindaban con lo grotesco, lo esotérico, lo metafísico y lo paranormal. La libertad estética y narrativa de la que goza actualmente este arte emergió en este periodo de la historia, cuando ni el texto ni las imágenes se sometían el uno al otro, sino que formaban una simbiosis de reforzamiento mutuo, como sostiene Jacques Durrenmatt (2013) en su estudio sobre *Historieta y literatura*. Eso permitió una apertura a nuevos géneros y estilos que no siguen un modelo tradicional. La exposición hace posible esos seis tipos de acercamientos al medio historietístico propuesto por Karin Kukkonen (2011): semiótico, narratológico, cognitivo, histórico y autoral, de estudios culturales y de género, y psicoanalítico.

Con esta exposición¹² queda claro que la historieta tiende a reflejar la sociedad de su tiempo, siendo un «testigo del mundo» (Dacheux, 2014, p. 5). Gracias a este periodo contracultural, la historieta alcanzó niveles de expresión bellísimos, los más logrados del siglo XX, que perduran en la actualidad. Se trata de una muestra que, sin ninguna duda, consolida a la historieta como «uno de los medios de expresión más característicos de la cultura contemporánea» (Gubern, 1974, p. 15), estando a la par de tantas otras artes que se manifiestan en el mercado cultural de París.

¹¹ Existe una reflexión muy interesante en el libro *Para leer al Pato Donald* (1972), de Ariel Dorfman y Armand Mattelart, acerca de los mensajes subliminales y el adoctrinamiento por medio de las historietas y dibujos de Disney.

¹² Cabe mencionar que esta exposición formó parte de la muestra que integra los cinco pisos del Centro Pompidou, *La BD à tous les étages* (La historieta en todos los pisos), que empezó el 9 de mayo y culminó el 4 de noviembre de 2024.

Referencias

Acevedo, J. (2019). *Para hacer historietas*. IEP.

Arts in the City. (31 de mayo de 2024). *On a visité BD à tous les (cinq) étages du Centre Pompidou!* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=0qXbZjXnwXk>

Beylie, C. (1964). La bande dessinée est-elle un art? *Revue Lettre et médecins*. Marzo.

Centre Pompidou. (2024a). *Bande dessinée 1964-2024, Catálogo de la exposición*. Ediciones Centro Pompidou.

Centre Pompidou. (7 de julio de 2024b). *Visite exclusive de l'exposition «Bande dessinée, 1964-2024»*. [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=jEcyXFSWDzY&t=669s> Visite exclusive de l'exposition « Bande dessinée, 1964 - 2024 » | Centre Pompidou

Dacheux, E. (Director). (2014). *Bande dessinée et lien social*. CNRS Éditions.

Delorme, I. (2019). *Le récit mémoriel historique en bande dessinée, un roman graphique consacré à la mémoire*. Bibliothèque Nationale de France. <https://www.bnf.fr/fr/mediatheque/le-recit-memoriel-historique-en-bande-dessinee-un-roman-graphique-consacre-la-memoire>

Dürrenmatt, J. (2013). *Bande dessinée et littérature*. Classiques Garnier.

Fer, A. F. (Anfitrión) (27 de mayo de 2024). *Bande dessinée 1964-2024. Entretien avec Emmanuèle Payen, directrice du département développement culturel et cinéma, Bibliothèque publique d'information, et co-commissaire de l'exposition*. [Podcast]. https://francefineart.com/2024/05/29/3541_bande-dessinee-centre-pompidou/ "Bande dessinée, 1964-2024", au Centre Pompidou, du 29 mai au 4 novembre 2024

Groensteen, T. (2024). *La décennie où la bande dessinée s'est réinventée*. Centre Pompidou. <https://www.centrepompidou.fr/es/magazine/articulo/la-decennie-ou-la-bande-dessinee-sest-reinventee>

Gubern, R. (1974). *El lenguaje de los comics*. Ediciones península.

Kukkonen, K. (2011). Comics as a Test Case for Transmedial Narratology. *SubStance*, 40(1), 34-52. <https://doi.org/10.1353/sub.2011.0005>

Luquet-Gad, I. (2024). *La bande dessinée investit le Centre Pompidou*. Art basel. <https://www.artbasel.com/stories/comics-bande-dessinee-centre-pompidou-paris?lang=es>

Lemonnier, A. y Payen, E. (2024). «*Bande dessinée, 1964-2024*», *la folle épopée du neuvième art*. Centre Pompidou. <https://www.centrepompidou.fr/es/magazine/articulo/bande-dessinee-1964-2024-la-folle-epopee-du-neuvieme-art>

Mazur, D. y Danner, A. (2014). *Comics. Una historia global, desde 1968 hasta hoy*. Blume.

Peeters, B. (2003). *Lire la bande dessinée*. Flammarion.

Pierron, S. (2024). *Le Centre Pompidou et... Chris Ware*. Centre Pompidou. <https://www.centrepompidou.fr/fr/magazine/article/le-centre-pompidou-chris-ware>

Radiofrance. (4 de junio de 2024). «*La BD à tous les étages au Centre Pompidou*» avec la dessinatrice Dominique Goblet. [Podcast] <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-book-club/la-bd-a-tous-les-etages-au-centre-pompidou-avec-la-dessinatrice-dominique-goblet-1774979>

Rey Cabero, E. (2021). *(Des)montando el libro. Del cómic multilineal al cómic objeto*. Universidad de León.

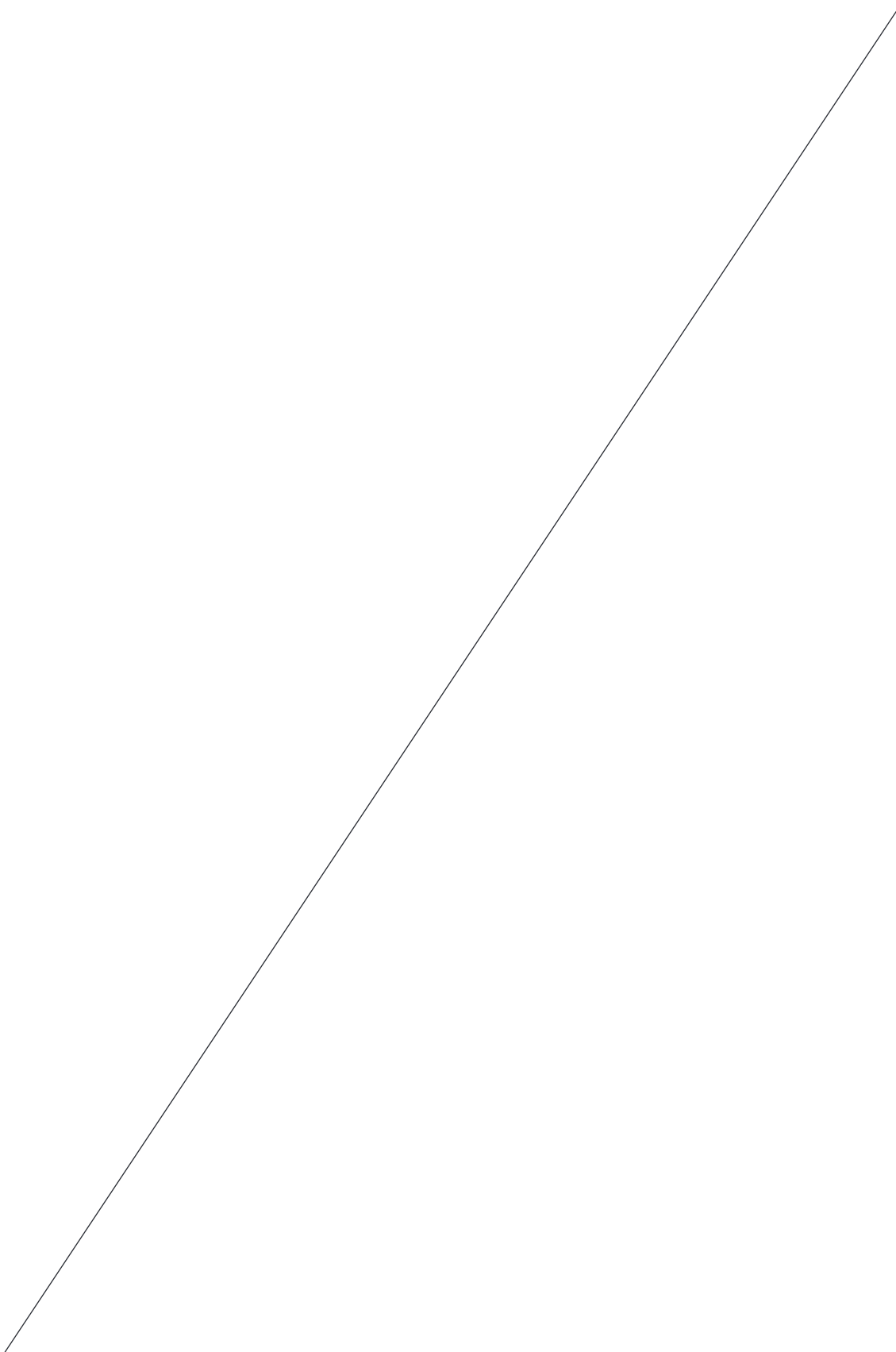
Autor

José Carlos Chihuán Trevejo

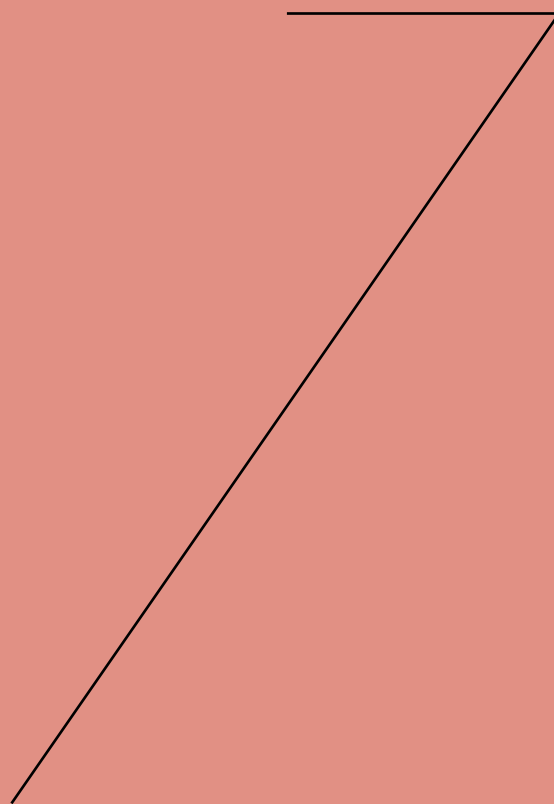
UNIVERSIDAD DE POITIERS (Poitiers, Francia)

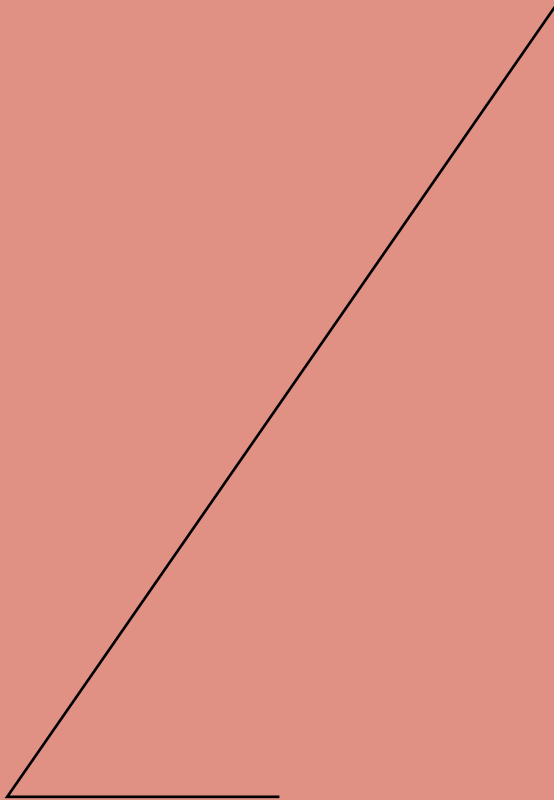
José Carlos Chihuán Trevejo (Lima, 1985) es artista visual, diseñador editorial, historietista, docente e investigador. Magíster en Artes, Letras y Civilización con especialización en investigación de Historietas por la Universidad de Poitiers y la Escuela Europea Superior de la Imagen (ÉESI) en Angulema, Francia (2022-2024, becado por la Embajada de Francia en Perú). Mención excelencia con la Investigación «Túpac Amaru y Che, la construcción de un mito revolucionario a partir de dos historietas políticas latinoamericanas». Licenciado en Arte y Diseño Gráfico por la PUCP (2012). Con estudios en ilustración, *collage* y pintura en la Escuela de Artes Visuales de Nueva York (SVA) y en la Liga de estudiantes de Arte de Nueva York, EE.UU. (2013), y de Gestión Cultural en el MALI (2019).





PONENCIAS





PONENCIAS

PONENCIAS | Eventos de Investigación Creación

Introducción

El 2 de febrero de 2025 se llevaron a cabo dos ponencias en el Museo de Sitio Julio C. Tello, en Paracas, como parte del conversatorio *El desierto, el arte contemporáneo y la fotografía en el Perú*, a cargo de Max Hernández y Jorge Villacorta. El evento fue organizado por los profesores George Clarke y Moisés Quintana, conjuntamente con las autoridades del mencionado museo y dentro del marco de la exposición colectiva *Historias de arena*. Este evento se realizó gracias al auspicio del Departamento Académico de Arte y Diseño PUCP, la Maestría en Historia del Arte y Curaduría PUCP y el mencionado museo.

La revista *A&D* ha recogido estas dos ponencias por su alta calidad y trascendencia dentro del debate y difusión del arte contemporáneo en el Perú. Los textos son transcripciones editadas de las charlas e incluyen algunas imágenes proyectadas durante el conversatorio.

Dr. George Clarke Paliza

Miembro de la Comisión de Investigación, Creación e Innovación del DAAD

Recibido: Abril 2025 **Aceptado:** Abril 2025

Cita (APA): Villacorta J. (2025). Arenas. *Revista Arte y Diseño A&D*, 11, 62 - 73.

<https://doi.org/10.18800/ayd.202501.005>

Ponencia

Arenas

Jorge Villacorta Chávez

Museo de sitio Julio C. Tello, Paracas. 2 de febrero de 2025

(Transcripción de ponencia editada por George Clarke)

Quisiera empezar diciendo que vuelvo aquí después de 40 años, más o menos, gracias a la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú y el Museo Julio C. Tello. En ese sentido, en muchos aspectos, estoy muy emocionado.

La última vez que llegué a Paracas fue en medio de una paraca. Lo recuerdo clarísimo porque conducía un amigo llamado Julio Llosa y estábamos con su novia, que ahora es su esposa, y fue una de las experiencias más increíbles de mi vida, porque simple y llanamente no se veía nada.

No sé exactamente cómo ha sucedido, porque en mi caso, en situaciones de absoluta tensión y peligro, me quedo dormido, así que, no sé cómo, pero terminamos en Lima. Lo único que sé es que la arena volando en el aire es una de las formas más densas, el velo más opaco que puede uno imaginar. Y justamente, pensando en la paraca, que son vientos huracanados que levantan arena, pensaba en la sensación que me queda de precisamente esa extraña alternancia entre la arena adyacente que puede constituir un sólido aparente e inamovible cuando vuela por el aire.

Es una circunstancia que creo que no tuvieron presente los europeos cuando, en el siglo XVIII, imaginaban lo sublime, que es precisamente una experiencia estética que acompaña de una manera muy extraña a lo bello, pues lo sublime implica que, debido al placer del terror, es decir, aquello que ocurre, como puede ser una avalancha, un incendio pavoroso o un terremoto, de pronto reduce al ser humano a una dimensión en la que se empequeñece ante la fuerza de la naturaleza o de los eventos que sobrepasan por completo lo imaginable. Sí, lo sublime es una definición. Estoy pensando concretamente en la que creó Edmund Burke en 1757 —porque lo sublime también tiene una definición por el lado de Immanuel Kant—, pero me interesa más, si voy a pensar en una situación extrema, la de Burke.

En el mundo español de antes del siglo XV se encontraban tres comunidades religiosas, que pueden ser descritas como los pueblos del libro. Si uno habla de la Biblia como el libro y los

pueblos del libro, en su origen son del desierto. El mundo semita, judío; luego, el musulmán y el cristiano nacen de una situación que culturalmente implica nomadismo. Pensemos en el éxodo, por ejemplo. Pensemos también en el pueblo tuareg, que no son estrictamente musulmanes, pero fueron convertidos poco a poco; y luego pensemos que estamos en España, una España mestiza. Justamente mestiza, porque creo que en esta época es necesario enfatizar que no es una sola sangre la que corre por las venas de los españoles, pues su genoma es bien complejo.

Y, en ese sentido, el que fuese España el poder colonizador —énfasis colonizador— es significativo porque tenía una noción de espacio geográfico muy diferente, es decir, me refiero a la proximidad; el hecho de que hasta [la época de] los Reyes Católicos en 1492 hayan convivido judíos, musulmanes y cristianos en ciudades españolas hace pensar que hay una cultura en común que implica el desierto. Entonces, hemos heredado una visión del desierto muy particular que viene de una herencia cultural muy particular también para Europa, que es la española.

Por otra parte, quería señalar que la religión católica nos crea, a través de nuestra formación, una idea bastante interesante del desierto, ¿por qué? Porque Jesús es llevado por el espíritu al desierto para ser tentado por el diablo. En la Biblia siempre se enfatiza la palabra «desierto» y eso es lo que nosotros escuchamos en nuestra formación cuando empieza la Cuaresma cada año. Por otro lado, para darles una idea de lo particular de esto, en inglés, el espíritu no lleva a Jesús al desierto, sino que lo lleva a «*the wilderness*», que podría ser traducida como «la zona salvaje». Entonces, digamos que, en nuestro genoma cultural, la palabra desierto está fuertemente impresa por la religión católica en la Cuaresma.

Y, para terminar esta breve alocución inicial, lo que quisiera enfatizar es que cuando los científicos alemanes que estaban estudiando los geoglifos en Palpa expusieron hace años en Lima sus hallazgos, yo pregunté si es que era posible, para poblaciones como aquellas, diferenciar el desierto como nosotros lo diferenciamos ahora, o sea, nosotros oponemos el mundo urbano al desierto. Y recuerdo claramente que la respuesta que me dieron fue muy interesante, porque me dijeron lo siguiente: que lo que puede ser descrito por nosotros como desierto era para ellos el lugar a donde salían para sus rituales.

De manera que habría un espacio «laico» o para los rituales menores —aunque hablar de un espacio laico en poblaciones prehispánicas es imposible—, porque vivieron en una cosmovisión totalmente establecida y todo estaba regido por deidades, energías espirituales y demás. Pero salían al desierto para hacer sus rituales, pero no porque fuese un lugar en donde uno va a ser conminado a estar en soledad absoluta.

Para nosotros el desierto tiene una muy curiosa connotación, y creo que en parte es porque, sobre todo en la actualidad, nosotros miramos el desierto como algo que atravesamos, no como algo en donde pensamos quedarnos. Quedarnos a vivir, sobre todo, eso sería muy peculiar. Y en

el desierto de Sudamérica, la costa del Pacífico es la más árida del mundo; y, por árido, enfatizo, se refiere, por ejemplo, para Atacama, a cero precipitaciones fluviales. Eso es absolutamente extremo. Sí, habiendo hecho estas precisiones, quisiera empezar.

Yo voy a ir del presente hacia el pasado. Y quisiera inicialmente contarles que tengo la noción muy clara de que el sentido estético de las cosas viene de la familia, de mis padres, y recuerdo muy claramente cuando era un niño y que íbamos a la playa. Mi madre manejaba, pero siempre cuando pasábamos de regreso, siempre de regreso por el Lomo de Corvina, mi madre me la señalaba para que la admirara, y recuerdo que quedó en mi mente como la duna arquetípica. Claro, después de un tiempo, descubrí que detrás estaba Villa El Salvador, pero era una superficie de arena completamente perfecta que se elevaba casi como una ola al lado de la carretera.

Las ocho fotografías que vamos a ver a continuación son de Gladys Alvarado y son del 2015. Gladys es una fotógrafa peruana que se dedica especialmente a una fotografía topográfica de nuevo cuño y las imágenes que van a ver justamente para mí representaron el final de la duna arquetípica que era el Lomo de Corvina (Figura 1).

En la actualidad, el Lomo de Corvina está intervenido de distintas maneras, por gente que trabaja sobre él, que vive en parte sobre él o que lo estorba. Ya dejó de ser la duna arquetípica, la forma perfecta. Lo que sí es interesante es que es una pérdida para mí en la memoria; pero, por otro lado, es un objeto de fascinación en el presente, porque las transformaciones son justamente aquello con lo que tenemos que vivir ahora. Y sigue transformándose en la actualidad. Esto lo traigo a colación porque uno siempre está confrontando el recuerdo y la fotografía es precisamente la prueba contundente de aquello que uno ya no puede ver más. Sobre todo, cuando está sujeto al cambio.

La siguiente situación que en tiempos recientes me ha conmocionado ha sido el descubrimiento del fotógrafo Carlos Ferrand, que vive en Montreal, Canadá, y que tiene una serie de imágenes del día cero de Villa el Salvador. Como ustedes saben, la invasión comenzó en abril de 1971 en lo que ahora sería el terreno de la Universidad Ricardo Palma y el colegio La Inmaculada, en la zona de Pamplona. Luego empadronaron a todos los invasores y les asignaron lotes en una zona que era un área de entrenamiento de paracaidistas, de la Fuerza Aérea, más hacia el sur, en la Tablada de Lurín; una zona que era el desierto total. Y el empadronamiento llevó a que, cuando trasladaron a las personas empadronadas, todos encontraron lotes para los cuales habían recibido números. Todo estaba ordenado, fue todo lo contrario a una invasión.

Estas son fotos de Carlos Ferrand a los 24 años, fotografiando de *motu proprio*; no trabajaba para ningún medio de prensa, pero decidió hacer esta experiencia documental (Figura 2). Estaba viviendo en la campiña en ese tiempo como parte de otro proyecto. Esto es realmente entrar con orden y también con la alegría de tener un lote propio para habitar en el desierto.



Fig. 1

FIGURA 1. *Lomo de corvina*. Gladys Alvarado, 2015. Colección de la autora.



Fig. 2

FIGURA 2. *Villa El Salvador*. Carlos Ferrand, 1971. Colección del autor.

Como pueden ustedes imaginar, en ese momento no había ninguna organización clara con respecto a cómo iban a recibir agua, pero la ilusión de ser propietarios es una noción que alimenta una utopía de familias que entran a este lugar que se convirtió luego en una comunidad urbana autogestionaria de Villa el Salvador.

Les muestro lo de Ferrand porque sus fotos han sido particularmente importantes para una curaduría que hice el año pasado con Rodrigo Quijano y Rosanna del Solar; a Carlos Ferrand lo conocí en el 2017. Bueno, y puedo decir que para él fue la primera vez que veía sus fotografías puestas en exhibición.

Ahora vamos a ver la fotografía de Eduardo Hirose. Esto es muy importante aquí porque pasamos de golpe a una experiencia del desierto topográficamente en color. No hay cambios en el desierto, como podría ser el trabajo de Gladys Alvarado, sino panorámicas del desierto. Esto es Paracas. Hay unas cinco o seis imágenes de Paracas; no pude resistir incluirlas en este momento. Precisamente, ayer que veníamos en el ómnibus, una pareja de españoles estaba comparando los paisajes cuando nos íbamos acercando a Paracas como el que habían visto en Marrakech.

Pero de golpe dijeron, cuando ya entramos a la zona de Paracas, que era como Nevada. Se parecía al Valle de la Muerte. Y a mí me pareció sorprendente porque ellos mismos estaban haciendo comparaciones de experiencias geográficas. Entonces, Eduardo Hirose, que es un fotógrafo nacido en 1975, tiene una dedicación completa a la fotografía; sobre todo, de lugares que geográficamente significan en nuestro imaginario. Aquí vemos la presencia de la carretera; es importante que noten esto porque, en muchos sentidos, uno generalmente solo atraviesa el desierto, no imagina la posibilidad de pasar tiempo en él.

Ahora vamos a ver imágenes de la zona de Jicamarca, en Lima, al final de la avenida Ramiro Prialé, donde está el Instituto Geofísico (Figura 3). En esta zona justamente hay muchos restos de huaicos, que son esas irrupciones realmente caudalosas de piedras, lodo, troncos y árboles que llevan tierra de las alturas que se convierte en tierra fértil en otro lado. Es una mirada al desierto en distintas direcciones en torno a Lima, por eso pongo Paracas, obviamente, porque estamos acá.

En lo que se refiere a la fotografía artística, una figura clave es Billy Hare, un fotógrafo que ha trabajado en todo el Perú y esta es una imagen de *La Huega*, un clásico de la fotografía peruana (Figura 4). En esta imagen pueden ver a una fotógrafa norteamericana que ha puesto su trípode y está fotografiando esta inmensidad de dunas. Aquí tenemos algo que es muy interesante, porque esto es una expresión de ese concepto que les decía, que se oponía a lo bello y que es lo sublime. La figura humana está completamente empequeñecida por el arenal, que se eleva y da la impresión casi de ser como una ola que está a punto de reventar.



Fig. 3

FIGURA 3. *Jicamarca*. Eduardo Hirose, 2013. Colección del autor.



Fig. 4

FIGURA 4. *La Hueva*. Billy Hare, 1984. Colección del autor.

Es una imagen también de la que, definitivamente, ante la inmensidad, la pequeñez de la presencia humana surge. Está la posibilidad de encontrar placer —si se puede decir placer estético— porque es precisamente la inmensidad, la vastedad del infinito; es una situación en donde la fotografía permite que nos insertemos a esos confines de lo inimaginable. Y, como siempre, aparecen las huellas del arte, justamente el recorrido de la persona al lado derecho de la imagen. Esta imagen es de 1984 y es en blanco y negro. Esto es algo que también quiero enfatizar, ¿por qué? Porque el blanco y negro, en este caso, es lo que permite abstraer. Es decir, la imagen fotográfica está ofreciéndonos una estructura, a partir de la cual estamos experimentando, no solamente lo que es el paisaje, sino los contrastes de luces y sombras, pero presentados de una manera que refuerza por completo nuestra percepción de la vastedad.

Esta es otra imagen de Billy Hare de la serie *Los paisajes circulares*. Es de 1988 y es una panorámica de Pachacamac. En este caso, el formato circular que tiene la imagen está creando confines que marcan una opción estética que da lugar a una propuesta artística; mientras que, en *La Huega*, la imagen que vimos del 84, es el encuadre mismo rectangular lo que le pone fin a la experiencia visual. Pero aquí, dentro del rectángulo hay una transformación circular a través de la cual se está viendo la panorámica de Pachacamac y lo que es muy interesante es que nos induce a nosotros a pensar que estamos viendo a través de una mirilla a la lejanía, algo que también está casi más allá de nuestro alcance. Son las opciones artísticas que la fotografía en blanco y negro contemporánea ha ofrecido en el Perú.

Ahora estamos frente a los trabajos de Luz María Bedoya. Aquí estamos otra vez frente a fotografías en blanco y negro y ante una acumulación de piedras, bajo el nombre de «pirca». Son piedras que se acumulan como la marca de un camino viajado, pero representan también otra forma de crear una abstracción a partir de un espacio geográfico que puede resultar conocido o no. La fotografía en blanco y negro siempre abstrae, es decir, nos aleja de la particularidad entre lo real en términos topográficos y nos induce a entrar en un mundo otro, en el que reconocemos parcialmente las cosas, pero también se hunden en el misterio.

Por ejemplo, tienen acá una cuadrícula en donde cada una de las imágenes es una toma distinta y en esa repetición e invitación a la comparación es que se genera, justamente, una experiencia estética a partir de la obra artística, siempre en blanco y negro. Aquí el contraste está dado por las piedras sobre la arena que, si uno mira, digamos desinteresadamente, comienzan las piedras a ser vistas como manchas oscuras sobre fondos que son más claros; es decir, hay la intención de la abstracción, pero también, la dimensión de la observación. Y en esa alternancia está la obra artística.

Hay dos imágenes más del trabajo de Luz María Bedoya. Esta es una presentación de su video *Línea de Nazca*, en el que la artista atraviesa en auto las Líneas de Nazca y, en ese viaje por la carretera, las filma sin que se pueda distinguir ninguno de los dibujos en el terreno (Figura 5). Por eso la obra se llama *Línea de Nazca*; la línea de Nazca es la carretera que atraviesa a las



Fig. 5

FIGURA 5. *Línea de Nazca*. Luz María Bedoya, 2008. Colección de la autora.

Líneas de Nazca y, lo que se hace es que se atraviesa las Líneas de Nazca sin poderlas ver; y en ese no poderlas ver está la intención del video, porque esa es una experiencia tal cual, sin que haya un evento estético determinante, que sería la visión del nuevo dibujo.

Este es otro video de Luz María Bedoya; en este caso es *La barra*, donde se la ve a ella corriendo de un extremo a otro dentro del encuadre, mientras grita algo que no es discernible. La situación, entonces, es una en la que queda marcada una presencia en el desierto, en un *performance*, es decir, una acción corporal que marca límites dentro de un encuadre de video. Obviamente, es interesante considerar que *La barra* es un video a color, mientras que *Línea de Nazca* es en blanco y negro. La diferencia, diría yo, está en una intencionalidad: en *La barra* el interés está más en la relación del cuerpo con el espacio, con el espacio geográfico, pero no con la inmovilidad que planteaba Billy Hare en *La Huega*, sino con el movimiento que ofrece el video, en donde el cuerpo se desplaza de un extremo a otro sin parar.

Como trabajo de fotografía histórica, decidí terminar con una fotografía de 1900, que es una imagen lo más parecida a la fotografía del oeste, con el desierto del oeste norteamericano. Esta es la parte posterior de la postal. Es una postal de Maximiliano Telésforo Vargas, más conocido como Max de Vargas.

Son dunas al sur; estamos hablando de un territorio probablemente entre Arequipa y Moquegua. Y fíjense ustedes cómo el espacio geográfico, en este caso el desierto, es definitivamente una experiencia estética; aquí no estamos hablando de blanco y negro, porque la imagen es, pues, probablemente «sepiada», y a la hora de estar impresa mediante la litografía conservó ese color. Pero están todas las características que señalan la inmensidad que describe también lo arduo del viaje, la ausencia de agua, que es precisamente aquello que en nuestra mente es una necesidad vital, porque la mayor parte de la fotografía del desierto siempre tiene como resonancia oculta justamente esa ausencia de agua.

En este caso, lo fascinante es que, en 1900, un fotógrafo arequipeño que fue maestro de Martín Chambi, maestro de los hermanos Carlos y Miguel Vargas, haya encontrado esa necesidad de detenerse y fotografiar el desierto. Y hace pensar también justamente en esa herencia cultural, creo yo, en donde el desierto significa cosas de las que incluso no somos conscientes, pero que, en el misterio, satisface una necesidad estética que es nuestra.

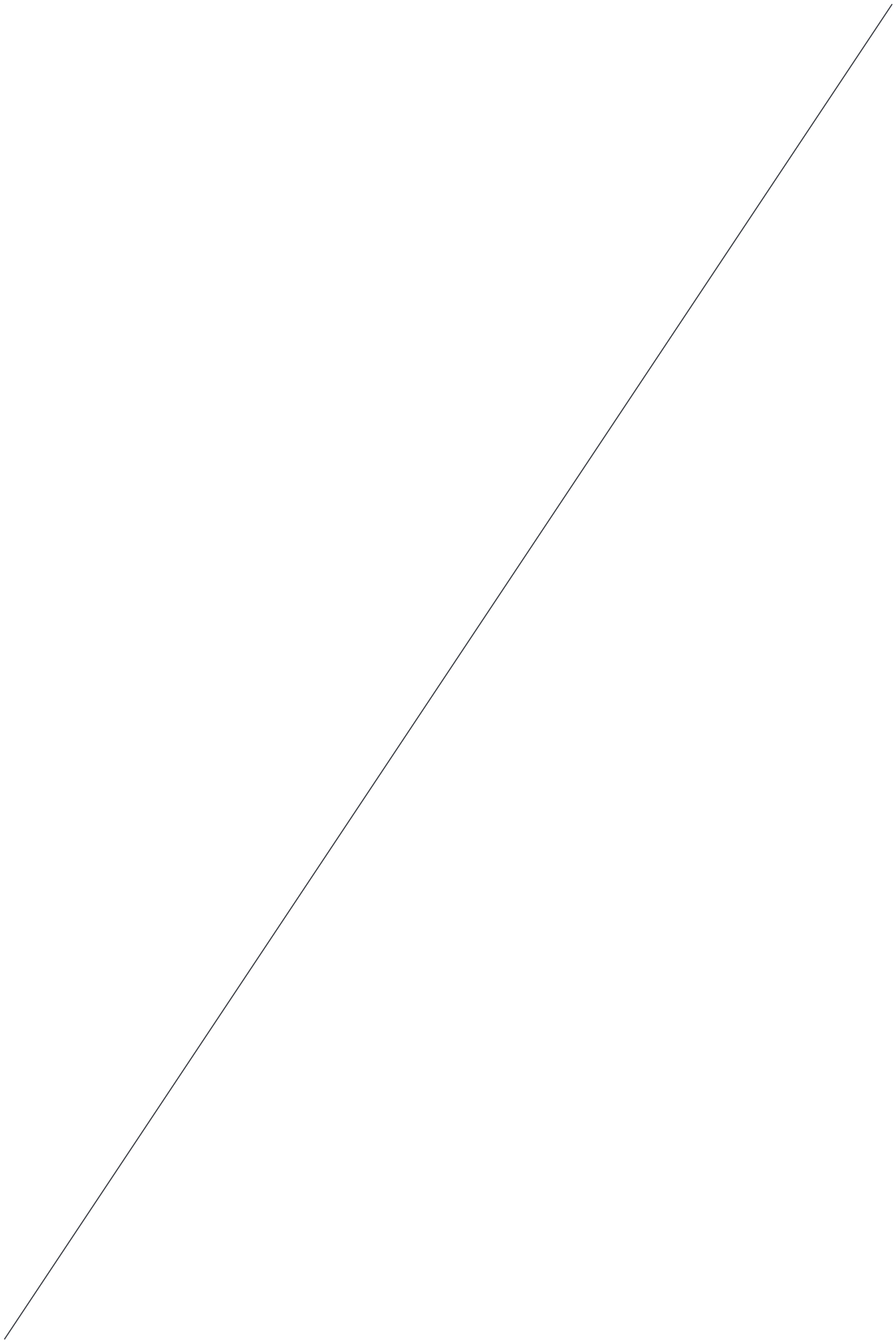
Autor

Jorge Villacorta Chávez

CURADOR INDEPENDIENTE

Crítico de arte y curador independiente peruano. Fue cocurador del ciclo *Videografías (In) visibles: una selección de videoarte latinoamericano 2000-2005*. Encabezó el equipo curatorial de la II Bienal de Fotografía de Lima (2014) y formó parte del equipo curatorial de la muestra permanente del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social-LUM (2015). Fue cocurador de *Videotranslaciones - 13 videoinstalaciones por artistas peruanos*, en el Centro Cultural Conde Duque, Madrid, en 2019; y de *La Paz es una Promesa Corrosiva 1985-1990*, con arte crítico y agit-prop del artista Herbert Rodríguez, en el Pabellón del Perú en la 58a Bienal de Venecia (2022). Reside en Lima.





Recibido: Marzo 2025 **Aceptado:** Marzo 2025

Cita (APA): Hernández M. (2025). Instrucciones de uso: aplicaciones del desierto en el arte contemporáneo peruano. *Revista Arte y Diseño A&D*, 11, 75 - 89.
<https://doi.org/10.18800/ayd.202501.006>

Ponencia

Instrucciones de uso: aplicaciones del desierto en el arte contemporáneo peruano Max Hernández Calvo

Vengo de Lima para esta charla sobre el desierto y el arte. Es decir, vengo desde un desierto, definido como bioma de clima árido, con escasas precipitaciones.

Se suele repetir que Lima es la segunda ciudad más grande del mundo construida sobre un desierto después de El Cairo (pero aparentemente es la tercera, después de Karachi, en Pakistán, y El Cairo, en Egipto). De hecho, es una de las capitales con menos lluvia en el mundo, incluso bastante menos que la capital egipcia. Lo que podemos decir con certeza es que Lima es una gran ciudad desertificada. Su expansión ha ido tomando ese 20% de su suelo que es arenal —además de 30% valle y 50% roca/cordillera, aproximadamente—.

Si lo señalo, es porque el carácter urbano de Lima hace que se pierda de vista lo que tiene de desierto. Cabe recordar que una representación del desierto no necesariamente tiene que verse como un gran campo de arena que se extiende en el horizonte.

De hecho, el desierto aparece en el horizonte del arte contemporáneo peruano desde hace muchísimo tiempo. Diría que desde el Horizonte Temprano. Si menciono el Horizonte Temprano es también porque estando en el museo Julio César Tello, me parece pertinente recordar al padre de la arqueología peruana, quien descubrió las culturas Chavín y Paracas, desarrolladas en ese periodo, entre los años 900 a.C. y 200 d.C.

Pero también es una forma de decir que el lugar del desierto en el arte peruano está prefigurado por el lugar que ocupa en nuestro imaginario cultural como espacio que ha conservado gran parte de nuestra memoria.

El desierto ha jugado varios papeles en las artes. Ha sido abordado de muchas maneras. Algunas, poniendo énfasis en sus marcadores visuales; otras, debido al tipo de dinámicas (reales o imaginarias) que habilita. Incluso en otras, recordando lo que albergó, y otras, según el tipo de usos prácticos que se le ha dado. Enseguida, quiero proponer algunos ejes que dan cuenta de algunas aplicaciones que ha tenido el desierto en el arte contemporáneo.

Modelo estético de síntesis formal

Al ser visualizado como una gran expansión de arena, el desierto ha servido como un modelo estético/iconográfico de síntesis formal: arena por un lado, cielo por otro, y, a veces, también el mar.

Un artista que tempranamente encontró en los parajes desérticos un modelo para su propuesta pictórica de formas simplificadas es Sérvulo Gutiérrez, figura clave del arte de la región Ica, que hoy nos acoge. Esta orientación a la síntesis aparece de un modo más radical en algunas de las obras geométricas de Regina Aprijaskis de finales de la década de 1960. Entre ellas destaca la serie *Paracas*, en la que la artista toma la quietud de la bahía como pauta para sus composiciones equilibradas.

Poniendo atención, más bien, a las texturas del desierto mismo, tenemos a Ricardo Wiese, quien en varias ocasiones ha incorporado arena a sus cuadros. Sus características líneas concéntricas hacen eco de las formas que dibuja el viento sobre las dunas. Por su parte, C.J. Chueca también ha explotado estos rasgos del desierto en paisajes altamente sintetizados.

Dicha síntesis aparece, de un modo irónico, en Miguel Aguirre, en la obra *Sunset* (2015), quien toma esas formas sintéticas y las lleva, por la vía de lo iconográfico, al terreno comercial de los logotipos (Figura 1).

Espacio de proyección subjetiva

El desierto también es tomado como modelo contraurbano. Pero, a diferencia del mundo rural que fue tan caro a los artistas indigenistas, las explanadas vacías del desierto habilitan todo tipo de proyecciones místico-introspectivas. Al ser presentado como un territorio despoblado —ajeno a lo social—, emerge como un espacio apto para desplegar la subjetividad. Es decir, como un terreno por ser recorrido, imaginariamente, por un *self* que se proyecta casi astralmente por toda su extensión.

Concebido como despoblado, el desierto emerge como un espacio libre de conflicto, sin señales visibles de lo político y sin signos de presente o de futuro (que son puntos en el tiempo políticamente cargados). Un ejemplo claro de lo dicho son los paisajes de Reynaldo Luza. De forma más oblicua, lo mismo puede decirse de alguna temprana obra abstracta de Venancio Shinki. Lo mismo ocurre con la serie *Mar de Lurín*, de Fernando de Szyszlo.

Con la serie *Paisaje infinito de la costa del Perú*, de Jorge Eduardo Eielson, estamos ante un trabajo que busca establecer un paralelo entre paisaje exterior e interior, en donde la austeridad visual sugiere estados anímicos. Acaso esto resulta especialmente evidente con la obra *Poema*, en donde la arena misma es empleada para escribir la palabra poema. Y, por ende, la imagen misma, que evoca una orilla, se anuncia poética —un correlato de un paisaje entendido como declaración emotiva del sujeto—.



Fig. 1

FIGURA 1. *Miguel Aguirre, Sunset (2015)*. <https://www.miguelaguirre.com/es/shows/media-cajetilla-de-cigarrillos-y-una-de-fosforos/>

En los cuadros de Valentina Maggiolo podría decirse que el desierto está cargado de una subjetividad que incluso deambula. Así, en *Le Désert Plus Beau du Monde* vemos un perro que nos observa somnoliento. Y en el mural *Cuidado con los perros... no ladran*, vemos lo que parecen ser huellas de pisadas que atraviesan dunas y cerros. Es decir, este deambular afectivo del sujeto se revela igualmente físico.

De cierto modo, Diego Lama parece sugerir los límites de dicho deambular subjetivo. En su video *Oclusión*, vemos el desierto y a la vez el mar frente a él, gracias a un espejo que obstruye el campo visual. Pero ese trayecto en autopista, que mira el mar por el reflejo, termina enmarcado por los límites económicos de un territorio altamente privatizado y urbanizado, como el de las playas al sur de Lima.

Canal de acceso al pasado

Podría decirse que el desierto conlleva una alusión al pasado por *default*, pues hemos aprendido a suponer que bajo sus arenas yacen vestigios del pasado milenario del país. De hecho, la mirada de guiño arqueológico al desierto presupone una dimensión social en tanto que apunta a una población previa, aunque ya desaparecida. Por ende, también apunta a la muerte, algo muy aparente en la serie *Fardos*, de Esther Vainstein (Figura 2), quien desde la temprana década de 1980 se acercó a Paracas y sus restos arqueológicos como referente.

Pero, a la par, aquellos pobladores desaparecidos pueden entenderse como una pauta a futuro en lo que concierne a sus formas de vida. Así, por ejemplo, sus *Adobes Chancay* (1986-1987), una instalación de adobes cónicos en el desierto, apuntan a la pregunta por los modos de construcción y, por ende, los modos de vida de los antiguos peruanos. Lo mismo pasa con su obra *Estaquería*, que se presenta como resto arquitectónico en medio de la arena.

Un artista que mira al desierto y al pasado es Emilio Rodríguez Larraín. *La Tumba de los Reyes Católicos* (1984) es una de sus primeras obras hechas con tierra y apunta a la historia de dos modos: nominalmente, invoca el pasado colonial y, materialmente, al pasado milenario.

Como es conocido, Rodríguez Larraín eleva esa apuesta con su célebre *Máquina de arcilla* (1987-1988), hecha en la playa Huanchaquito, en Trujillo, a unos 6 km de las ruinas de Chan Chan, con ocasión de la III Bienal de Trujillo. La obra alude claramente a los métodos constructivos ancestrales, habiendo sido hecha con las mismas técnicas constructivas empleadas en Chan Chan.

Alejandro Jaime, uno de los artistas contemporáneos peruanos que ha trabajado en la estela del Land Art, también ha empleado la tierra como material. Su instalación *Doble horizonte* (2013) contrapone dos lugares y sus sentidos: el cerro San Cristóbal y el Palacio de Gobierno, donde las formas y los materiales evocan un encuentro también temporal: pasado y presente, pues el Palacio de Gobierno ha sido transformado en huaca prehispánica.



Fig. 2

FIGURA 2. *Esther Vainstein, Fardos (1986)*. <https://www.march.es/es/coleccion/antes-america/ficha/fardos-funerarios--138727>

Otra artista que evoca construcciones ancestrales en su obra es Gianine Tabja. Su *Estructura Paraíso* (2015) es una maqueta de la huaca El Paraíso, que se muestra cubierta de arena, como enfrentada y al paso del tiempo, acaso perdiéndose en la memoria.

La serie *Código atemporal* (Figura 3), de Ishmael Randall-Weeks, hecha de bloques de capas de argamasa con mezclas diversas, sugiere ser un cruce entre una vista de planta de una edificación precolombina y una muestra de estratos geológicos.

En *Excavations Annotations* (2017), Randal-Weeks cuelga impresiones en películas de gel que llevan impresos diseños de textiles precolombinos que penden sobre estructuras de bronce. La obra habla del valor y de la fragilidad de estos textiles y, por ende, de la memoria misma del país. Asimismo, nos remite implícitamente al desierto, en donde se han preservado ejemplos maravillosos de tejidos prehispánicos.

La artista Ivet Salazar hace referencias al tejido también en su *Ella, nosotras, una performance* en la Huaca Pucllana, en la que la artista se pone a tejer, haciendo alusiones a las mujeres precolombinas que desarrollaron esa actividad. El vínculo entre el desierto y el tejido parece aún más aparente en sus tejidos cerámicos hechos con anillado Paracas. Las mismas «fibras» de esas piezas están hechas de tierra, en tanto son de arcilla.

Las pinturas que Ricardo Wiese hiciera en Pachacamac, de su serie *Pachacamac pintado*, también resaltan los restos arqueológicos en contextos desérticos.

Rhony Alhalel ha trabajado reiteradamente el tema del desierto y, sobre todo, de las formaciones rocosas. En su serie *Emergencia* aparecen atisbos que remiten a lo arqueológico (la ruina), lo antropológico (restos óseos) y lo geológico (muestras de minerales), en donde estas alusiones parecen fluir y confundirse entre sí.

Por su parte, Iosu Aramburu remarca el papel del desierto como espacio de excavaciones en *Huesos y arena* (Figura 4), cuadro en el que esboza la forma de huesos humanos que se confunden con el color mismo del suelo sobre el que posan.

Cabe mencionar a Juan Javier Salazar, cuyas piezas cerámicas aluden a los huacos mediante el uso de asas. Una obra como *Nunca llueve en Chancay* (2003) remite al pasado y al presente, representando una botella de cerveza, en una mirada irónica sobre la excavación. Aún más crítica es su obra *Trampa para arqueólogos*. Esta representación de un entierro grupal rompe con la visión arqueológica, en tanto que estas figuras semienterradas pueden sugerir igualmente una fosa común.



Fig. 3



Fig. 4

FIGURA 3. *Ishmael Randall-Weeks*, Código atemporal 70 (Acclawasi de Pachacamac) (2021). <https://www.lawrieshabibi.com/artworks/7704-ishmael-randall-weeks-codigo-atemporal-70-acclawasi-de-pachacamac-2021/>

FIGURA 4. *Iosu Aramburu*, Huesos y arena IV (2022). <https://iosuaramburu.com/r5zxlufg4dt9enofz88c9bkdsywa0x>

Hito de reconfiguraciones sociopolíticas

La expansión urbana que hizo de los arenales espacios habitados, así como zonas industriales, llevó a que el desierto dejase de verse como modelo de abstracción y como refugio de lo urbano y de lo social.

Un hito en esa historia del cambio del sentido y la percepción del desierto es la creación del distrito de Villa El Salvador, en Lima, en 1971. Una instancia temprana de este reconocimiento del desierto como nuevo espacio urbano se dio en 1976, de la mano del artista holandés Karel Appel, fundador del grupo CoBrA, junto con Constant, Corneille, Christian Dotremont, Asger Jorn y Joseph Noiret.

Appel visita el Perú en 1976 y, luego del típico recorrido turístico, visita Villa El Salvador con un amigo. Habló con el alcalde y propuso hacer murales; contactó con una fábrica de pinturas que les donó los materiales e hizo el mural.

Otra obra que da cuenta de este tipo de transformaciones es la célebre *Sarita Colonia*, del colectivo E.P.S. Huayco, hecha en 1980. Se trata de la imagen de la santa popular hecha con latas de leche, pintadas e instaladas a la altura del kilómetro 54½ de la Carretera Panamericana, una de las rutas de acceso a la capital, por lo que la obra resultaba visible para las personas que venían de la sierra hacia Lima.

En la década de 1980 aparece el colectivo Los Bestias (1984-1987), formado por los estudiantes de arquitectura Alfredo Márquez, Elio Martuccelli y Jhoni Marina y artistas como Herbert Rodríguez y Alex Ángeles, cuyo trabajo alude a la autoconstrucción en la periferia desértica de Lima. Su serie *Deshechos en arquitectura*, formada por construcciones efímeras en terrenos baldíos, hacía eco de las construcciones precarias en los pueblos jóvenes.

Las referencias a las viviendas precarias de los pueblos jóvenes en los arenales de Lima —las viviendas de esteras— conllevan, de manera implícita, una alusión al desierto. En ese sentido, se podría proponer que la serie de *Banderas*, de Eduardo Tokeshi, que incluye elementos hechos con esteras, entraña una referencia tácita al desierto y sus viviendas precarias, pero atravesada de la violencia política que se vivía en el país en los años ochenta.

En *El último cuartucho* (2012), de Juan Javier Salazar, aparece esta referencia, que vincula la historia de la lucha patriótica de Bolognesi con la lucha cotidiana por la supervivencia. Esta estructura de esteras rodante remite a las invasiones de terrenos y la creación de pueblos jóvenes y asentamientos humanos.

La migración y la necesidad de vivienda son el eje de *Pucusana tractor* (2010), de Ishmael Randall-Weeks, video en el que vemos a un tractor empujar una vivienda a medio construir por el arenal.



Fig. 5

FIGURA 5. *Carlos Runcie Tanaka, Cerámicos en el desierto (1987)*. <https://devmedia.discovernikkei.org/articles/5840/crt2.jpg>

En la videoinstalación *Escenarios II*, de Maya Watanabe, vemos un auto en llamas en medio de un paisaje desértico y desolado. La obra nos enfrenta a las huellas de la violencia y la destrucción, perdidas en un lugar remoto y no específico. Una escena similar aparece en *Ocaso*, de Nicolás Lamas, quien convirtió la galería en un terreno baldío, con un chasis de coche oxidado, junto con cráneos humanos y otros desechos. Toda materia abandonada, sometida a su descomposición.

Unos cráneos en mitad de un terreno baldío traen a la memoria el contexto político de la obra *Cantuta* (1995), de Ricardo Wiesse. Realizada luego de la promulgación de la Ley de Amnistía, que benefició a los miembros del escuadrón de la muerte llamado Grupo Colina, la obra supuso un memorial a los nueve estudiantes y el profesor de la Universidad Enrique Guzmán y Valle asesinados en el mismo lugar en el que fueron abandonados sus cadáveres.

Campo de exigencia corporal

El desierto siendo habitado invita a pensar en lo demandante que es este espacio para las personas que viven ahí. Es así que el desierto ha sido empleado como la representación de una exigencia al cuerpo.

Cerámicos en el desierto (1986), de Carlos Runcie Tanaka, apunta oblicuamente a dicha idea. El artista colocó adobes naturales tomados de un río seco en medio del desierto (Figura 5). Asimismo, dispuso piezas cerámicas suyas que entablaban un diálogo con el pasado precolombino (mediante la iconografía usada), pero que igualmente entrañaban enfrentarse a las exigencias del desierto.

Un ejemplo interesante de esta mirada del desierto lo ofrece *Drowned Man* (2000), de Mónica Luza. La pieza, que tiene de narrativo y mucho de enigmático, insinúa la fuerza del choque entre desierto y cuerpo humano, vista desde una perspectiva lúdica.

Por su parte, Miguel Aguirre también se acerca a los rigores del desierto con humor en su obra *Birú, mientras recorría el desierto con andar errante en aquel otoño que agonizaba, se topó con una letrina. Por poco no entró en ella* (2016). La obra nos muestra la enigmática presencia de un baño portátil en la mitad del desierto.

Luis Antonio Torres Villar incide en las difíciles condiciones de vida de las zonas desertificadas en *Aguatero* (2020), que retrata a los portadores de agua en barrios sin acceso a una red de agua potable.

Javi Vargas también recurre al desierto como ejemplo de exigencia física en su serie *Huayco Epidemia* (2017). El artista recrea el rescate de un cuerpo enterrado por un huaico y traza sobre el personaje la constelación Chuquichinchay, que remite a una deidad andina protectora de «indios hermafroditas», de acuerdo con el cronista Juan Santa Cruz Pachacuti.

Desde una orilla más amable, la artista Sylvia Fernández también aborda el nexo entre el cuerpo y el desierto en un cuadro como *Caricia del desierto* (2023), en el que unas manos se confunden con dunas, y la arena, con la piel humana (Figura 6). En *Eco propio* (2023) establece un paralelo entre el cuerpo femenino y los accidentes geográficos.

En la película *Autorretrato sonoro* (2010), Manongo Mujica se muestra tocando la batería en medio del desierto costeño, lo cual crea un paisaje sonoro que dialoga con el paisaje mismo.

Pauta geográfica-geológica-climatológica

El desierto también es tomado como un referente geográfico, geológico y climatológico. Ya desde comienzos de los años ochenta, Esther Vainstein prestó atención al desierto de Paracas y enfatizó sus rasgos específicos en dibujos de gran formato.

Poco después, Emilio Rodríguez Larraín también pondría énfasis en el desierto como lugar, dejando hitos en el desierto de Ica, a la altura del km 333 de la Panamericana Sur. En su serie *Apacheta* (1985-1986), el artista dejaba montículos de piedras, un poco a manera de altar, señalando un lugar puntual, pero a la vez, aparentemente no específico.

Su proyecto irrealizado, *Monumento al Tablazo de Ica* (c. 1972-1982), señala lo específico del desierto de Ocucaje, remarcando su extensión mediante las enormes dimensiones de su escultura propuesta: 34 x 89 x 26 metros.

Ana Teresa Barboza se detiene en accidentes específicos en *Impresiones en la superficie. Sarapampa* (2016), donde recrea, en tela, la forma y las estratificaciones de una roca que sobresale de una duna en una playa en Asia, al sur de Lima (Figura 7).

Elena Damiani tiene un acercamiento de guiño geológico en sus esculturas en mármol, cuyas formas y colores hacen eco de lugares de extracción minera, como es el caso de su serie *Testigos* (2022) o en *Relieve II* (2023), en las que unos oloides tallados en mármol dejan sus huellas en un campo de arena.

Dare Dovidjenko tuvo un acercamiento inusual al desierto en una serie de cuadros pintados usando rojo y verde para generar un efecto 3D cuando son vistos con gafas especiales. El artista conjuga el ilusionismo de la pintura y un recurso óptico popularizado por la industria del entretenimiento, jugando con la idea de situar al espectador en el lugar.

En el caso de John Huamaní, su serie *Interconectando el futuro* (2019) presta atención a temas medioambientales, en representaciones de terrenos con distintos tajos hechos para la extracción de minerales, tomados de imágenes satelitales. La paleta de colores en tonos azules y verdes les da un carácter irreal a las imágenes, acaso extraplanetario, y las aleja de la representación de un planeta habitable.



Fig. 6

FIGURA 6. *Sylvia Fernández*, *Caricia del desierto* (2023). <https://www.hereinjournal.org/features/portfolio-sylvia-fernandez>

En resumen, a lo largo de la historia del arte peruano, el desierto ha sido una presencia constante, ya sea que este haya aparecido visiblemente o sea un referente tácito, invocado por asociación con otro elemento. En esa historia, el desierto ha cumplido diferentes funciones simbólicas, así como ha adquirido diferentes roles sociales, políticos y económicos. Asimismo, de cara a las presiones del cambio climático, el desierto ha comenzado a surgir como una visión de futuro bastante distópico, pero no por ello menos real.



Fig. 7

FIGURA 7. *Ana Teresa Barboza, Impresiones en la superficie. Sarapampa (2016)*. <https://wugaleria.com/leer-el-paisaje/>

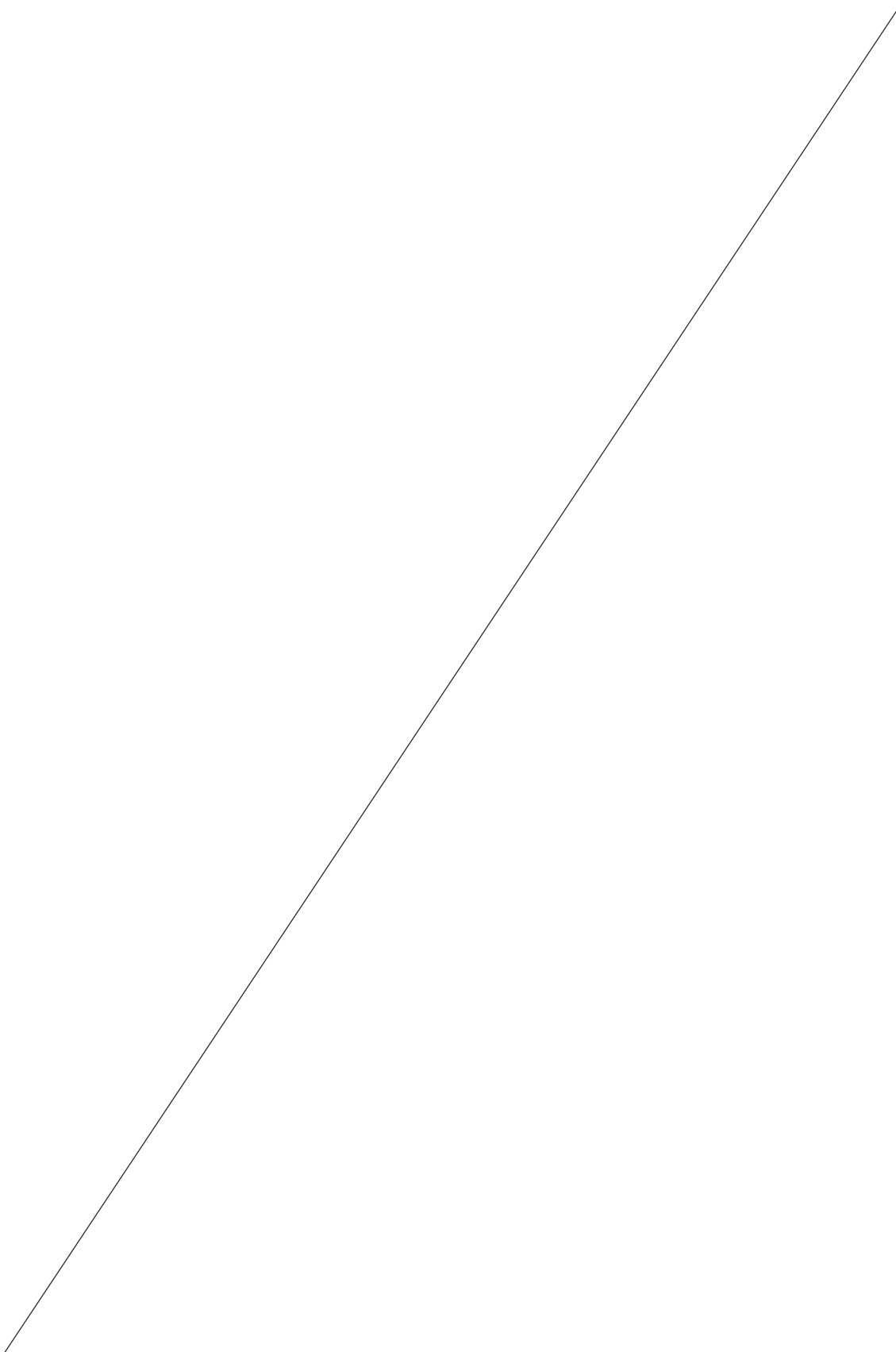
Autor

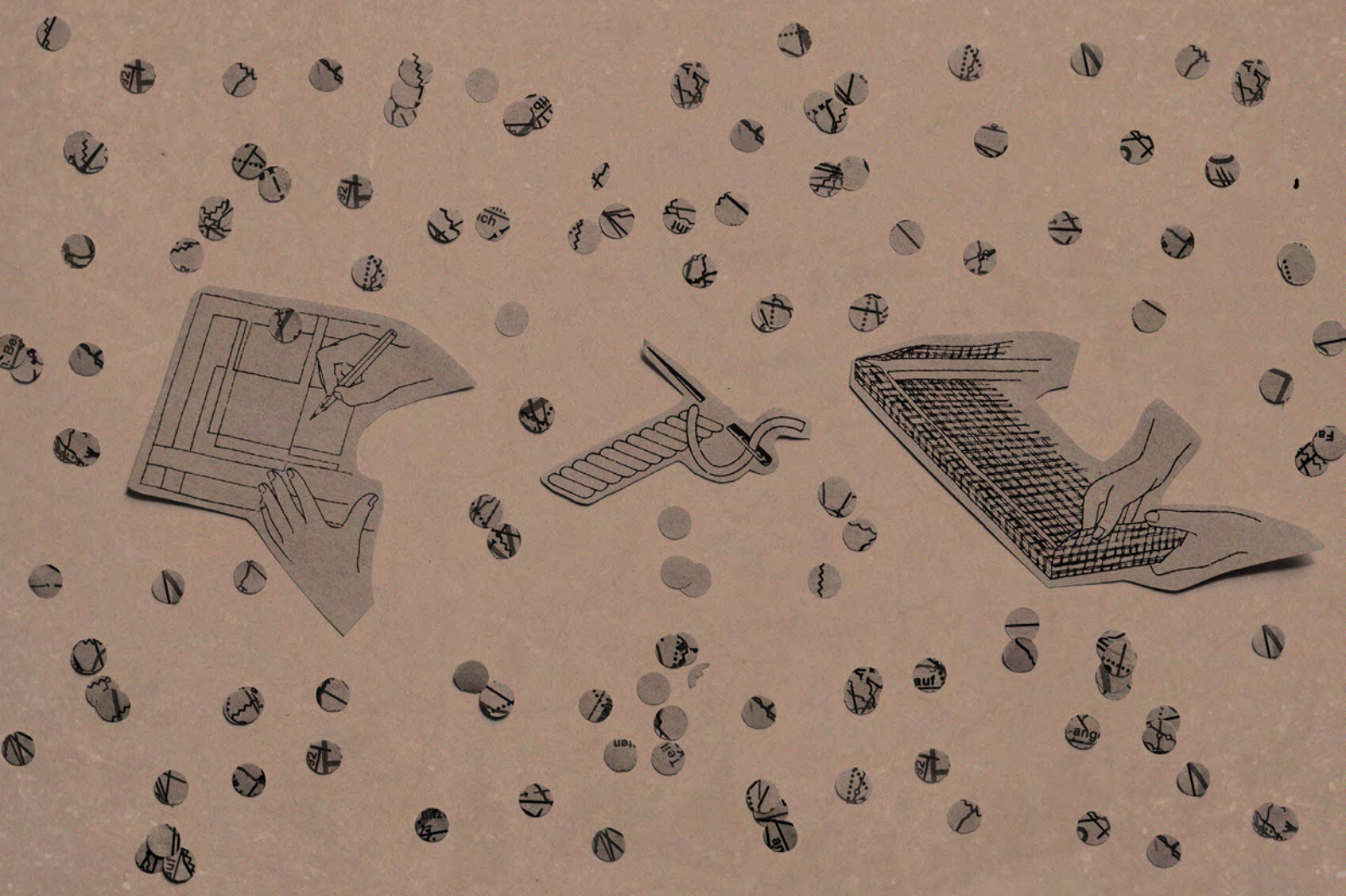
Max Hernández Calvo

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Max Hernández Calvo es curador independiente. Es licenciado en Artes Plásticas (PUCP), magíster en Estudios Teóricos en Psicoanálisis (PUCP) y Master en Estudios Curatoriales (Bard College, Nueva York). Es profesor de la Facultad de Arte y Diseño y de la Maestría en Historia del Arte y Curaduría de la PUCP. Ha publicado los libros *El mañana fue hoy. 21 años de videocreación y arte electrónico en el Perú*, coeditado con José-Carlos Mariátegui y Jorge Villacorta (2018) y *Franquicias imaginarias. Las opciones estéticas en las artes plásticas del Perú de fin de siglo*, en coautoría con Jorge Villacorta (2002).







PUCP

Departamento
Académico de
Arte y Diseño