

## LOS AÑOS DE LA RESACA/LUIS LAMA

### 1. De los Antecedentes



NADIE diría que el terremoto del 74 ejercería influencias impredecibles en la nueva plástica peruana, pues debido a razones de infraestructura, buena parte de los jóvenes, de una u otra manera, se irían ubicando físicamente en Barranco, formando grupos que se alojaban en aquellas casonas que fueron testigos de mejores tiempos de nuestra burguesía. Necesidad de refugio que diez años más tarde volvería a convertir a Barranco en el distrito de la cultura limeña, con grupos e individualidades, que esforzándose, o no, se empeñaban en adquirir esa cómoda aureola de la marginalidad artística.

Si alguien gravitó de manera decidida sobre los grupos de los años 70 fue Francisco Mariotti, quien vino a Lima cuando todavía se mantenía el apogeo hippie en medio de nuestros contestatarios. La apostólica imagen de Mariotti favoreció las comparaciones con un "Jesucristo de cabello largo y modales pausados"<sup>1</sup> y luego de un año de vivir en el Perú, Alfonso Castrillón, quien a la sazón dirigía el IAC, en el Museo de Arte Italiano, lo invitó a exponer luego de haber realizado el gran proyecto —en término de dimensiones— de la Feria del Pacífico.

1. Entrevistas a Lucy Angulo, 6/1/84.

Al recibir la propuesta, Mariotti tuvo la iniciativa de crear Contacta, pasando de hacer un arte de sistemas a crear un movimiento grupal, invitando a Garreaud, Arias Vera y Zevallos, entre otros, para realizar una actividad que, para los estándares de la revolución peruana, fue considerada elitista. Sin embargo, Contacta fue la base para un proyecto más ambicioso. Apoyados en el aparato político de Sinamos, los organizadores solicitaron financiamiento a diversas empresas para realizar la segunda versión de Contacta, que se presentaba como un proyecto sin censura y sin previa selección, como una manifestación totalmente abierta al público, lo que contó con el desconcertado entusiasmo del gobierno militar. Sinamos hizo la propaganda y los artistas comenzaron a trabajar en torno al mito de Inkari. Allí también participaron artesanos, sin distinción de categorías, "hasta una monja canadiense, que era bien hippie, Anita Marsola, una de las rehenes de Lurigancho, que estudió en Bellas Artes y fue una de las que hizo el proyecto más interesante".<sup>2</sup> La movilización, a juicio de los organizadores, "fue increíble". Entusiasmados con el éxito partieron como promotores culturales a diferentes puntos del interior del país. Mariotti marchó al Cusco, Juan Acevedo a Huancayo, y otros tantos viajaron en medio de una efervescencia cultural producto de la convicción de que por fin las cosas cambiarían en el país. Todos querían hacer algo, incluyendo el padre Bolo, quien tuvo algún encuentro con los jóvenes de entonces, quienes aspiraban a crear un taller cerca de la Feria del Pacífico a modo de una cooperativa que permitiera realizar los proyectos culturales y campañas de apoyo a la colectividad. Pero las aspiraciones terminarían en frustración.

Lo cierto es que Inkari constituía una alternativa valiosa a nuestra tradición cultural en momentos que la Escuela de Bellas Artes aceleraba al deterioro iniciado en la época de Ugarte Eléspuru, cuya salida delataría la crisis, que vería su nivel más profundo en la primera toma del año 74, cuando Núñez Ureta disfrutaba de la Dirección. Toma a la que sucederían las del 75 y 76, cuando Bracamonte a la cabeza de la Escuela, propiciara que las fuerzas represivas ingresaran al local. "En el año 76 hubo tremendo lío en la Escuela de

2. Id.

Bellas Artes, tomaron la escuela, botaron al Director, la policía entró a la Escuela y metieron presos a 147 estudiantes. Prácticamente un récord mundial. Nosotros trabajábamos con gente de base del centro federado. Hacíamos el trabajo de estructura y ellos hacían todo el trabajo ideológico. Luego nos fuimos separando y las ideas se fueron propagando con ayuda de profesores como Félix Revolledo y Pancho Izquierdo. La crisis había adquirido un evidente carácter político, y a partir de esa experiencia comenzamos a trabajar en un taller de Barranco. Después, poco a poco, nos alejamos del problema de la Escuela y lo que más nos interesó fue el trabajo colectivo. Y el grupo se dividió".<sup>3</sup>

Con Morales Bermúdez afianzado en el poder y Sinamos formando parte del recuerdo, Mariotti regresa del Cusco y enseña Arte Conceptual en una Escuela de Bellas Artes que estaba lejos de recibirlo con el entusiasmo que le mereciera sus esfuerzos colectivos. La escasa concurrencia y el diminuto número de horas impidió que Mariotti ejerciera la fascinación de los inicios y, luego de un año de crisis, cuando Alberto Dávila asumió la dirección de la Escuela, Mariotti decidió trabajar en una fábrica y marchó a Europa a comprar maquinaria, alejándose del arte hasta su regreso, cuando se reencuentra con los jóvenes, quienes lo invitan al taller de la avenida Pedro de Osma, que luego se convertiría en el centro de actividades del grupo Huayco. Allí se encontraban Juan Javier Salazar, Charo Noriega, Fernando Bedoya, José Antonio Morales y Lucy Angulo con quienes Mariotti se reúne. Intentando reeditar viejos tiempos, decidieron entonces resucitar *Contacta* en Barranco, en una versión bastante accidentada pero que sirvió para que Mariotti comenzara a tener ascendencia sobre un grupo en el cual ya se iniciaban tensiones y fricciones en la lucha por la hegemonía. Cada uno quería ser su propio líder, y a los que permanecieron Mariotti se dedicó a enseñarles serigrafía, organizando y financiando un taller para luego dedicarse a trabajar en el proyecto *Arte al Paso*, en la Galería Forum, para luego, en ese mismo año, hacer con latas de leche la imagen de Sarita Colonia en el desierto. Pero la carpeta de serigrafía fue el

3. Entrevista a Juan Javier Salazar, Herbert Rodríguez, Lucy Angulo y Ricardo Wiese, 11/3/81.

origen de discrepancias tan agudas que ni Sarita Colonia pudo hacer el milagro de la unión. Por eso, entre agrídulces desencantos, Mariotti regresó a Europa decidido a permanecer allí.

Paralelamente a la efervescencia ideológica, el mercado del arte se consolidaba como nunca antes. Los artistas comenzaron a vivir de la venta de sus obras y los miembros de la generación surgida en los 60, que viviera penurias y sacrificios, que se viera obligado al empleo de oficina, la agencia publicitaria o la ilustración de suplementos dominicales, abandonaron el sueldo fijo por la mucho más rentable venta de cuadros. Las galerías proliferaron al amparo de la prohibición de las importaciones y el consumo de lujo se orientó hacia los objetos de arte, lo que motiva que muchos se abandonaran a este canto de sirenas que diez años después desaparecería. Pero la abundancia en la venta no trajo aparejada consigo el estímulo de una adecuada formación académica, porque, como nunca antes, la educación artística en el Perú llegó a sus niveles más bajos. "Nosotros tenemos un problema bastante difícil de resolver, por lo menos, desde mi punto de vista. Pienso que en el Perú no hay profesores de arte. Nosotros venimos después de una generación que es bastante muerta".<sup>4</sup>

Salvo escasas excepciones —Mutal, Roselló, Ramos, Villanueva, Di Malio, etc.— pocos artistas nuevos fueron estableciéndose a medida que se extinguía el grupo "Arte Nuevo", al irse reemplazando la efervescencia esteticista por la ebullición ideológica. Si hubo algún grupo destacado que se adhirió al arte de galerías, fue Puka Punku, cuyos miembros tenían como principal característica haber sido alumnos de Milner Cahuaringa, un pintor que viera mejores tiempos en los años sesenta, pero que se fue desdibujando a medida que la predilección limeña se orientaba hacia un surrealismo que halagaba las expectativas limeñas del gran arte: estupendo oficio, refinada aplicación de la materia y colores mortecinos que en algo atenuaban la mórbida carga erótica que venía de París. Pero el tiempo fue decantando, y diez años después, de los Puka Punku sólo se puede rescatar a Espinoza, hoy en Chile, a pesar de —o quizás debido a— el

4. Id.



abundante éxito comercial de Rafael Llaque, cuyos resultados iban en proporción inversa al éxito de sus ventas.

Mientras tanto, al finalizar los setenta, Rauschenberg —que había deslumbrado en Estados Unidos dos décadas atrás, rompiendo los cánones establecidos por el expresionismo abstracto para hurgar en los desechos de la sociedad industrial, tratando de salvar la brecha entre el arte y la vida— hacía su aparición tardía en el Perú, manteniendo esa tradición de que las tendencias nos llegan luego de veinte años de haber perdido sus aspectos más revulsivos. Cuando nuestros jóvenes descubrieron a Rauschenberg —cuya fama crecía mientras su obra comenzaba a complacer— éste ya era el artista más cotizado en Estados Unidos y Europa, y su retórica ya estaba siendo desplazada por una nueva indagación que conduciría a nuevas formas de figuración, que partirían de Alemania e Italia para ser acogidas con beneplácito en Nueva York. A comienzos de los ochenta ya el surrealismo iba saturando los gustos limeños y, como sucedió más de una década atrás con la abstracción, los jóvenes comenzaron a cuestionar la evasión onírica y la perfección de la factura que, de acuerdo a los valores establecidos, era el requisito indispensable para el arte de calidad. Tilsa prácticamente retirada, Chávez exponiendo con más frecuencia de la debida y las esporádicas visitas de Braun y Revilla, convencieron a los nuevos que otro debería ser el camino, que los apartara de la poesía y/o la percepción, pues definitivamente no iban a encontrar allí los nuevos valores que querían imponer para la plástica peruana. Tampoco encontrarían alternativa alguna en los cuadros de un pintor como Villegas, cuya gratuita opulencia consideraban que constituía, en términos de mercado, el equivalente a un cuadro cusqueño falsificado.

Los comienzos del segundo belaundismo marcaron el fin de la ebullición de la plástica peruana. Terminaba la embriaguez ideológica para dar paso a una resaca caracterizada por la apertura, no sólo a la importación de automóviles y electrodomésticos, sino también a las ideas que comenzaban a difundirse en el Soho neoyorkino, acelerando la llegada al país de ese nuevo expresionismo que buscaba lo primitivo del hombre contemporáneo y la coexistencia de todas las

tendencias del pasado para hacer un arte de crisis de nuestra civilización.

Ya no había entonces los divertidos intentos de los happenings de los sesenta, que hicieron pasar a la actividad artística "del lado espiritual del negocio al aspecto espiritual del entretenimiento".<sup>5</sup> El arte volvió a recuperar la trascendencia, y el expresionismo, impulsado entre nosotros desde los predios católicos, acaparó la atención de los más talentosos, pudiendo considerarse que nombres como Williams, Rodríguez, Polanco, Velarde, Carrera y Hamann rondan, cada uno a su manera, alrededor de un expresionismo a través del cual buscan afirmar un lenguaje personal. Pero aún estamos lejos de hablar de un movimiento expresionista nacional, porque definitivamente hay nombres igualmente valiosos, que constituyen parte de lo más destacado de la plástica joven, que se orientan a otros tipos de indagaciones, como sucede con las investigaciones matéricas de Wiese, el elegante conceptualismo de Vainstein y la agresividad geométrica de Hernán Pazos.

## 2. Del hombre

En este contexto sobresale Hernán Pazos. A la llegada de Mariotti, Pazos contaba 18 años y todavía se encontraba estudiando Derecho y "algo de Lingüística" en la Universidad Católica. Paralelamente se dedicaba a pintar en largos y solitarios encierros en su dormitorio, hasta que decidió hacerlo profesionalmente, rebelándose ante respetables aspiraciones familiares. Así, en el último año de Derecho, compartió su tiempo con la Escuela de Bellas Artes, donde estudiaría dibujo, grabado y finalmente modelado, con Marcelino Alvarez. Corría el año 1975 y tan pronto Pazos terminó estudios universitarios marchó a Europa rompiendo definitivamente con las leyes para dedicarse a pintar.

Sus años en París los pasó alternando entre Beaux Arts —allí se inscribiría en el taller de litografía, que complementaba con una clase de dibujo que le serviría de base para toda su obra posterior— críticos y pintores, que fueron sus amigos durante dos años, hasta que decidió marcharse a Italia donde oscilaría durante todo un año entre Roma y Floren-

5. Bárbara Rose, *Letter to a young Artist*, julio 1983.

cia, hasta regresar a París, donde comenzó a pintar, compartiendo su tiempo con la traducción de diversos textos, por aquello de la lucha por la vida. En ese entonces desarrolló una serie de dibujos sobre "Una Historia de Amor" que permanece inédita entre nosotros. Escribiría Pazos: "Comencé a dibujarla en un departamento prestado en Boulogne sur Seine, barrio que colinda con los límites de París. Estaba solo, acababa de regresar de Italia y tenía ganas de pintar. Cosa extraña últimamente. Había una alfombra gruesa y muchos detalles de decoración "a la francesa". Esto lo hacía bastante aceptable para cualquiera y para mí en algún otro momento, pero ahora lo que quería era trabajar y así me era difícil. Tenía miedo de ensuciar algo (cosa que sucedió en un momento). Me acuerdo haber derramado un pomo de tinta negra sobre una alfombra gris claro, al costado de la mesa del comedor —convertida entonces en mesa de trabajo—. Este temor me hizo decidir regresar al trabajo (después de casi seis meses de inactividad) con casi nada de color y en dibujo. Por razones obvias tuve que eliminar la pintura".<sup>6</sup>

Lo cierto es que esos fueron años fáciles para un hijo de la burguesía limeña que hubiera podido salir desilusionado ante las duras exigencias de la gran urbe, pero "no es que me haya desilusionado, porque lo cierto es que siempre me pasaban cosas muy interesantes. Sin embargo mi problema era que no tenía el dinero para comprar los materiales para trabajar, y peor aún, ni siquiera podía trabajar porque no tenía el permiso para hacerlo. En ese entonces mi principal tarea era subsistir con algo más de cien dólares mensuales, lo que sólo me permitía ir de espectador a las clases, ya que ni siquiera podía comprar papel. A ese nivel no cabe desilusión posible, sino que cualquier cosa que venga es bien recibida... y con agradecimiento".<sup>7</sup>

Antes de Bellas Artes, Pazos había pasado fugazmente por el taller de Cristina Gálvez y luego siguió cursos de pintura en la Academia Suárez Vértiz, donde se terminaría convenciendo de las ventajas de la autoeducación. Eran tiempos en los que el joven inclinaba preferencias por Picasso y

6. Catálogo Hernán Pazos, "Casa Jurídica", Tacna y "Casa del Moral", Arequipa.

7. Entrevista Hernán Pazos, 10/1/84.

Matisse, predilecciones radicalmente distintas a su posterior desarrollo, para el que optó integrar elementos de la retórica conceptual con una abstracción preocupada, en ese entonces, en incorporar los mínimos elementos posibles sobre su espacio.

Quizás el conceptualismo de Pazos se origine en Italia, donde elaboró una exposición que no llegó a presentar debido a su regreso al Perú. Eran esos cielos pintados que exhibiría finalmente en 1983, en la Galería 9, luego de haberlos exhibido en París. Fueron 12 cuadros de igual formato (1.20 x 1.20) sobre los cuales había pintado nubes, ubicadas a manera de textura visual en distintos fragmentos del cuadro, de manera que los seis primeros tenían ubicación ascendente y los últimos descendían, con un simbólico paso del tiempo. Para el espectador, lo que permanecía, además de la deliberada neutralidad de esta secuencia de grises, era un movimiento de texturas, interrumpidas a mitad de su recorrido por un cuadro que explicaba —como ordenaban los cánones conceptualistas— cuál debía ser el desplazamiento de los asistentes a la sala. Este fue el clímax de Pazos en el arte como idea: "estaba muy metido en esto de lo conceptual. Yo tenía un amigo con una galería dedicada al surrealismo, y tan anticonceptualista como yo antisurrealista, porque consideraba que el surrealismo no tenía nada que hacer en estos momentos. Quizás con él llegué a las últimas consecuencias de lo conceptual, para terminar considerando que también podía tener sentido el arte tanto como expresión visual como desde el punto de vista de la lingüística y la filosofía. Yo quería pintar y me gustaba pintar, porque era algo que me divertía. Y entonces penetré en lo abstracto".<sup>8</sup>

Pazos regresó a Lima en 1980 decidido a trabajar con el color. Fueron esos cuadros rojos que expuso en Propuestas I, que organizara, junto a otros artistas, en el Museo de Arte Italiano y que nunca llegó a consolidarse como movimiento grupal, ya que la versión posterior de Propuestas lucía más estimulada por las experiencias de Contacta, al abrirse a mayor número de artistas, sin una preselección, lo que concluiría en frustración al no comprender sus organizadores

8. Entrevista Hernán Pazos, 4/6/81.



que ya eran otras las exigencias para la plástica joven del Perú. A partir de entonces el conceptualismo de Pazos cedió lugar a meditados estudios donde intelectualizaba rojos y grises para analizar los efectos de la posición del color en el plano. Fueron cuadros de esta serie que expondría en Arequipa y Tacna, los que contaron con la jocosa presentación de un perplejo Ugarte Eléspuru, quien obviamente ignoraba lo más elemental del conceptualismo, al elogiar (?) "... el espíritu de su inquietud buscadora de un medio propio de la expresión. No veo muy claro si éste, en definitiva, será la pintura o la literatura... Es de suponer que el pintor que hay en él no ahogue el literato, ni que éste desvíe al plástico".<sup>9</sup>

Luego de la exposición gráfica en la Galería 9 que le mereciera un relativo éxito económico y mayor atención de un sector de artistas, Pazos comenzó a trabajar su serie sobre los Quipus, la que proponía otro modo de representación del elemento nacional, relacionando a su modo la pintura con la matemática. En ese entonces, ante un mercado que se abría a lo internacional, el hecho de llamar Quipus a una obra que resultaba extraña para un amplio sector condicionado por el moderado surrealismo, parecía forzar el toque nacional en medio de la universalidad que ya dominaba el ambiente, porque estas zonas de colores planos interrumpidas por líneas rotas estaban lejos de simbolizar el sistema precolombino. Junto a este esforzado nacionalismo, Pazos trabajó un conjunto de dibujos deliberadamente torpes en los que hacía referencias indirectas a Dubuffet, cuando optaba por un expresionismo con el que buscaba una aparente ingenuidad a través del dibujo infantil. Trataba entonces de trabajar aparentes sentimientos elementales en oposición al predominio de un polo mental subrayado por el arte conceptual. La idea la realizó intentando una obra ingenua, partiendo en algunos casos de dibujos hechos por niños, los cuales reproducía en su pintura: "la intención estaba lejos de ser ingenua, pero el dibujo sí. Mi trabajo era casi científico, pues lo que pretendía era lograr, a través de la pintura de un adulto, reconocer lo infantil".<sup>10</sup>

9. Introducción de Ugarte Eléspuru a exposiciones de Pazos en Tacna y Arequipa, 1981.

10. Hernán Pazos, 10/1/84.

Quizás muy pocos artistas como Pazos mantengan una continua renovación, portando el estandarte de la antigua vanguardia que reclamaba la tradición de lo nuevo, lo totalmente distinto, lo que es rechazado en sus comienzos por romper con los modos de ver establecidos por la costumbre. Es la romántica noción del artista como el hombre marginado al proponer las nuevas formas que no son aceptadas, porque, como bien resumiría Greenberg, todo arte profundamente original, es considerado feo en sus inicios.

Pazos trabaja para la élite y no se engaña. Y en este ambiente le resulta tan difícil romper los cánones de percepción como, por ejemplo, aquéllos que parten de Rauschenberg, quien hoy se encuentra inmerso dentro de los gustos establecidos de esa minoría que comprende a Pazos. En realidad, él ha recibido diversas influencias en algunas etapas. Y una de ellas proviene de Cy Twombly, en una serie desarrollada entre el 81 y 82, presentada parcialmente en Forum, que estaba caracterizada por el gesto mínimo y la aplicación de papeles rotos, colocados casi al azar, marcando la incursión del pintor dentro de un magro expresionismo abstracto, que como sus otras indagaciones, llegó a agotar rápidamente, consumida por una vocación de cambio que suele identificar con la irreverencia: "Creo que lo más interesante que está pasando es la irreverencia de la gente joven hacia el sistema, algo que quizás no se había dado en otras generaciones. Antes el alumno admiraba al maestro, pero ahora todo el concepto del arte ha cambiado y ya no es maestro quien se sienta frente a una tela y agarra el pincelito y se queda 500 horas con él. Ahora el arte no sólo es problema de clases, sino también de educación, porque todo pintor termina siendo un servidor de los demás si se queda metido dentro del sistema".<sup>11</sup>

Pazos es utópico en su aspiración a llegar a una mayor cantidad de gente con un trabajo que aún la élite que forma el mundo plástico limeño todavía no comprende, pero estima que "Es necesario que nuestros pintores se cuestionen qué es lo que están haciendo, cuáles son sus funciones, en qué sistema están inmersos. Creo que sería

11. Hernán Pazos, 4/6/84.

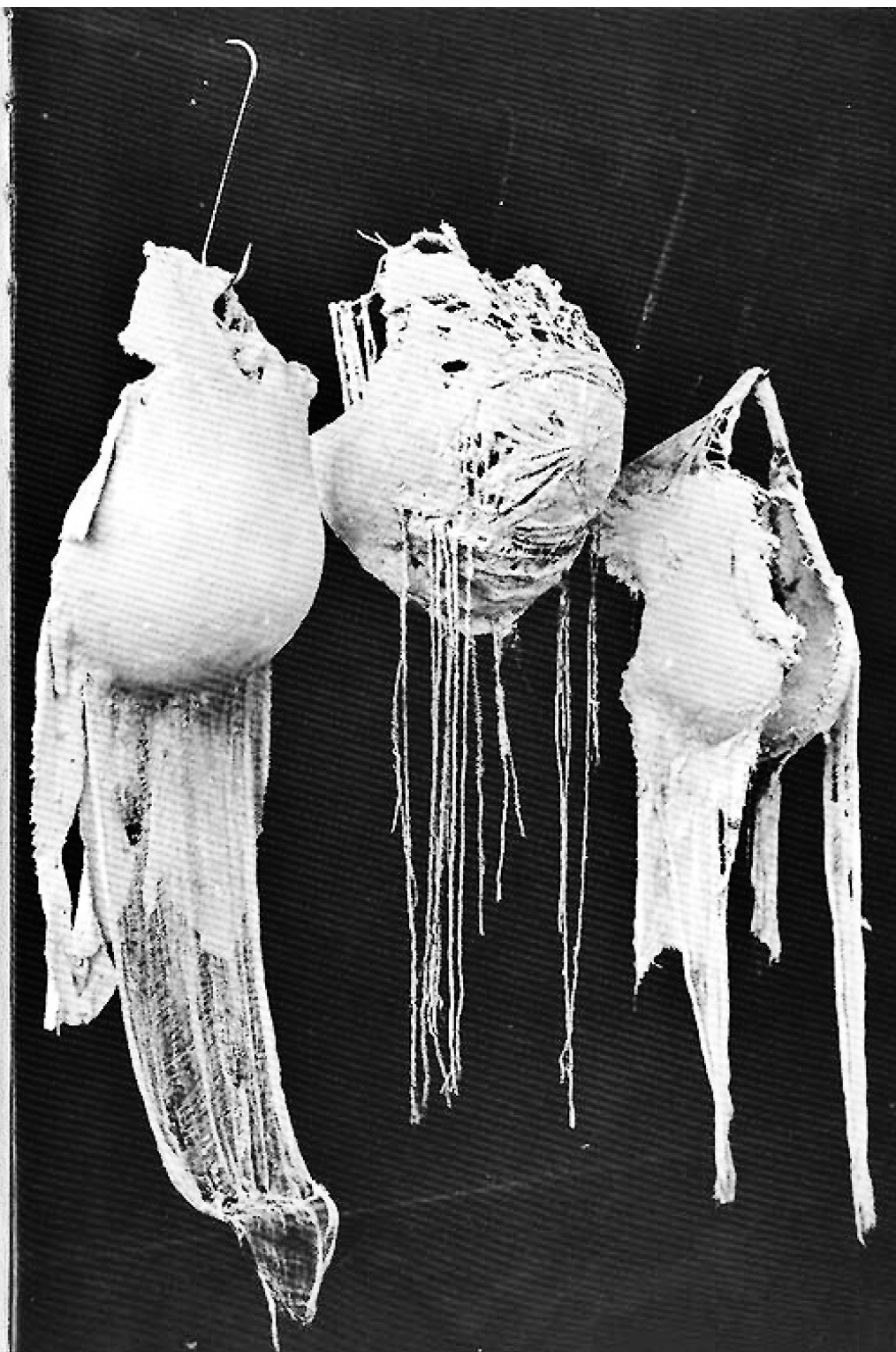
negativo pensar que todos estamos pintando para subsistir y no para ver las consecuencias productivas que pueden aportar para el sistema".<sup>12</sup> Estas ideas las aplicó en cierta medida, durante su fugaz administración de la galería Rama Dorada, cuando asumiera la organización de las exposiciones, convirtiéndola en brevísimo tiempo en centro de la nueva plástica limeña. Lamentablemente, discrepancias internas condujeron a su separación. Pero a pesar del fracaso, Rama Dorada permanece como un valioso intento de proporcionar otras alternativas al circuito de galerías. En la empresa, él actuó con un criterio más de teórico que de plástico a pesar de considerar "que todo teórico es una minoría dentro de la minoría. Y la posición del crítico sería aún más minoritaria, porque al final se convierte en teórico del teórico".<sup>13</sup>

En la búsqueda permanente que caracteriza su trayectoria, Pazos penetraría en uno de sus más ambiciosos planes: integrar diversas imágenes en un solo cuadro. En 1982 intentó en Galería 9 la multiplicidad de la visión al tratar de reunir varios cuadros, de soluciones disímiles, sobre una misma superficie, para que el espectador pudiera contar con un campo visual complejo, a la manera de reunir seis televisores que pudieran ser apreciados simultáneamente. Obsesión que lo llevaría a profundizar el problema, al que encontrará acertada solución, luego de un año de trabajo, en Galería Camino Brent.

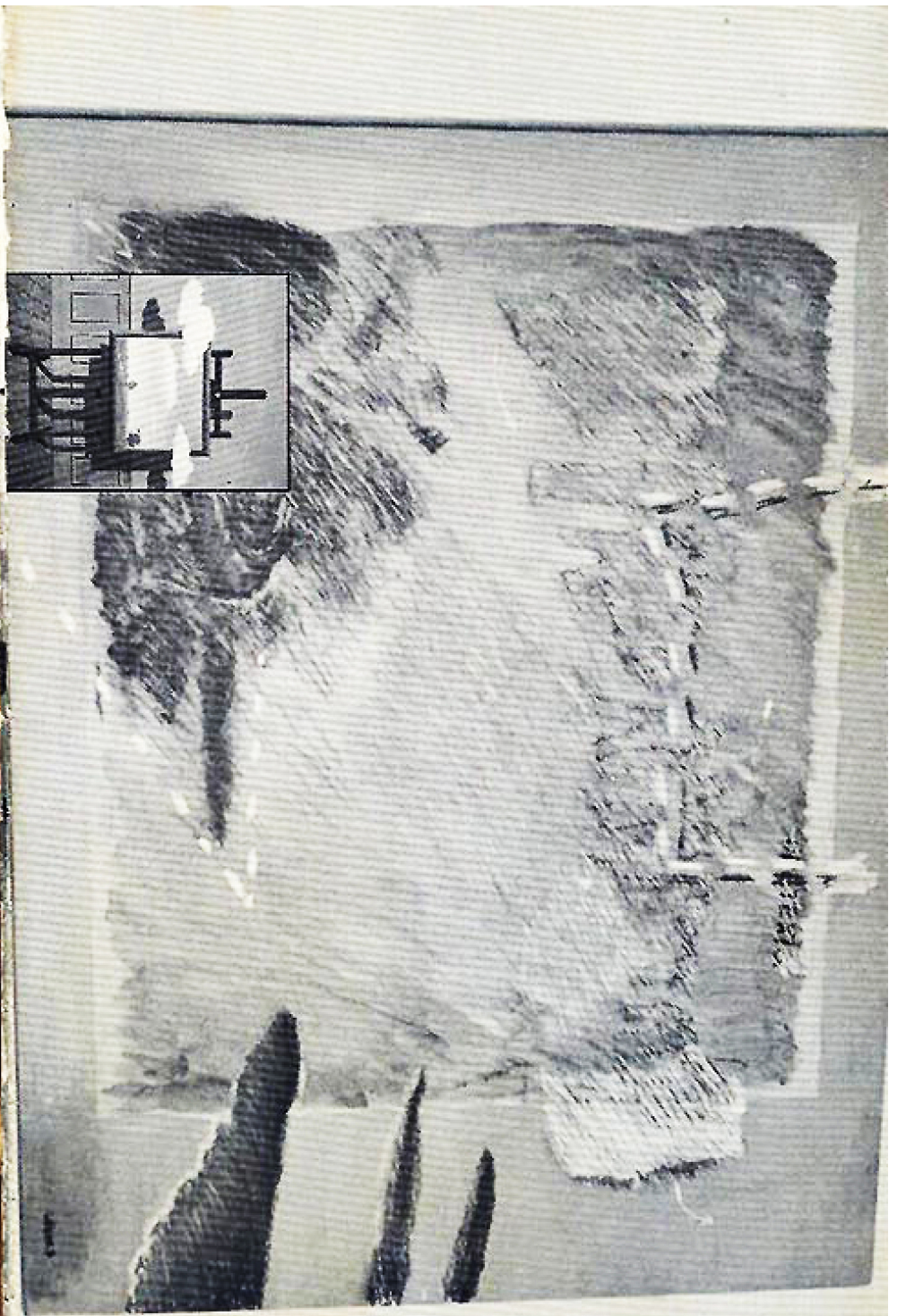
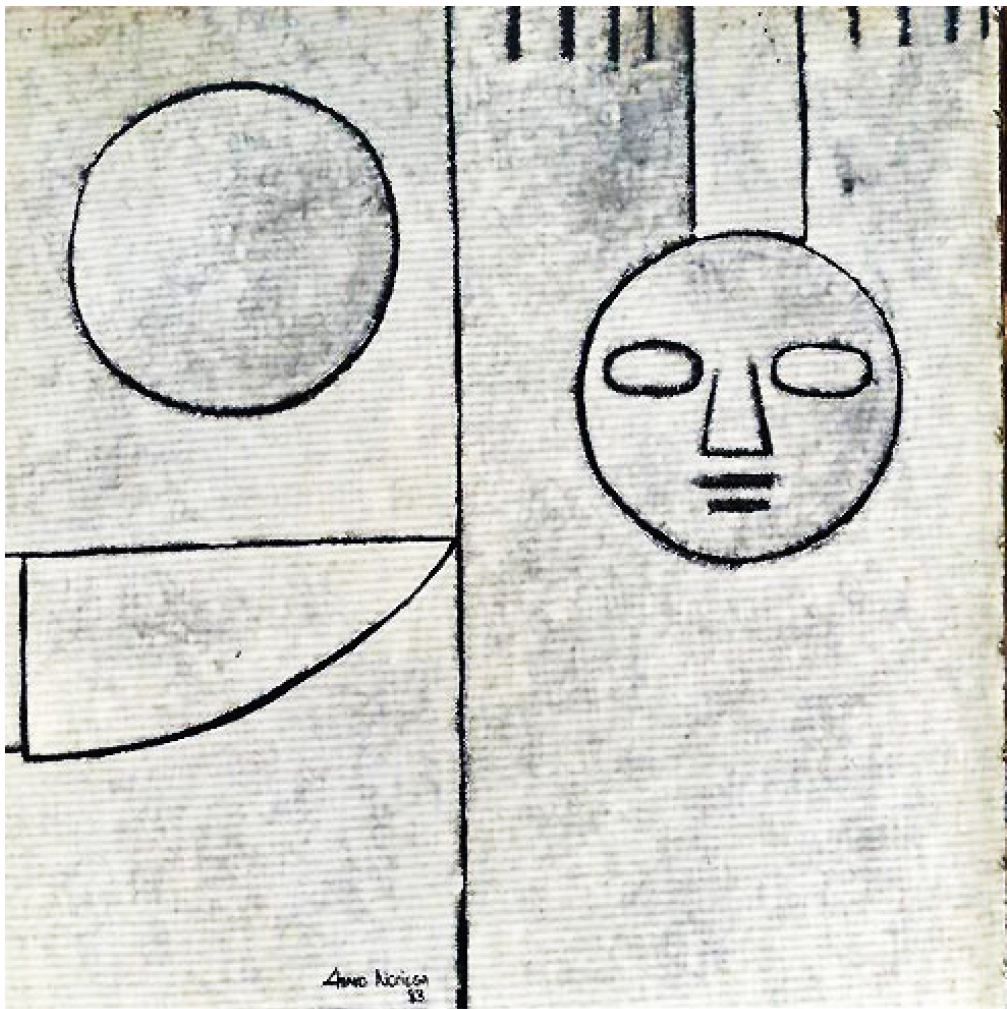
1983 sería afortunado para la carrera de Pazos, hombre que sigue siendo artista de una minoría, que lentamente se va ampliando debido al mayor conocimiento de una obra profundamente marcada por un individualismo que lo lleva a aislarse del medio y a adoptar una agresión colorística que rompe con las costumbres impuestas por sus predecesores. Su designación a la Bienal de Sao Paulo, su presentación en La Habana y dos muestras en galerías limeñas donde obtuvo el mismo éxito de crítica, y venta prácticamente nula, fueron síntomas de la peculiar carrera de Pazos, a quien el aspecto económico luce no preocuparle mucho, pues está decidido a seguir su camino a cualquier costo.

12. Id.

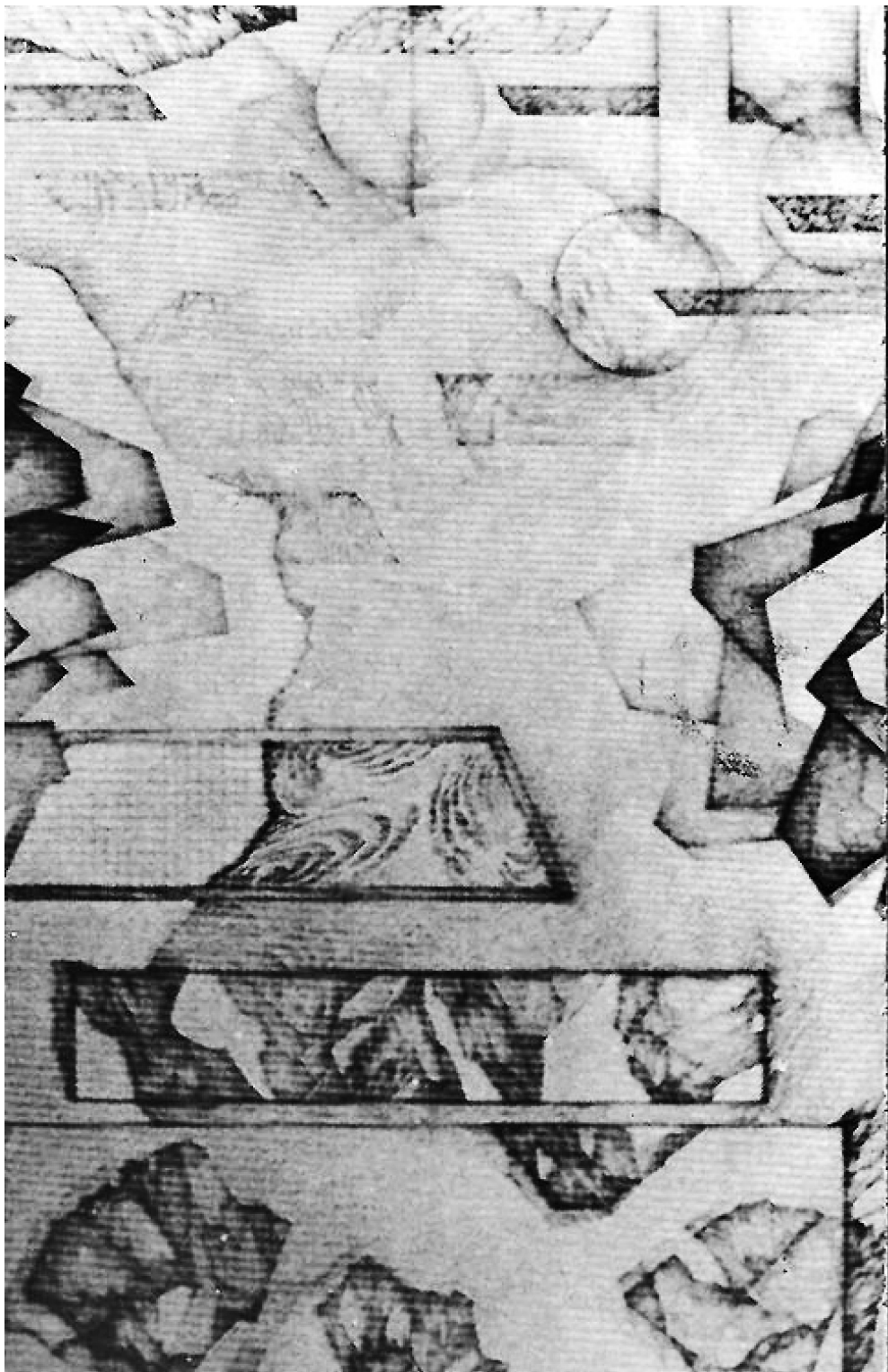
13. Id.



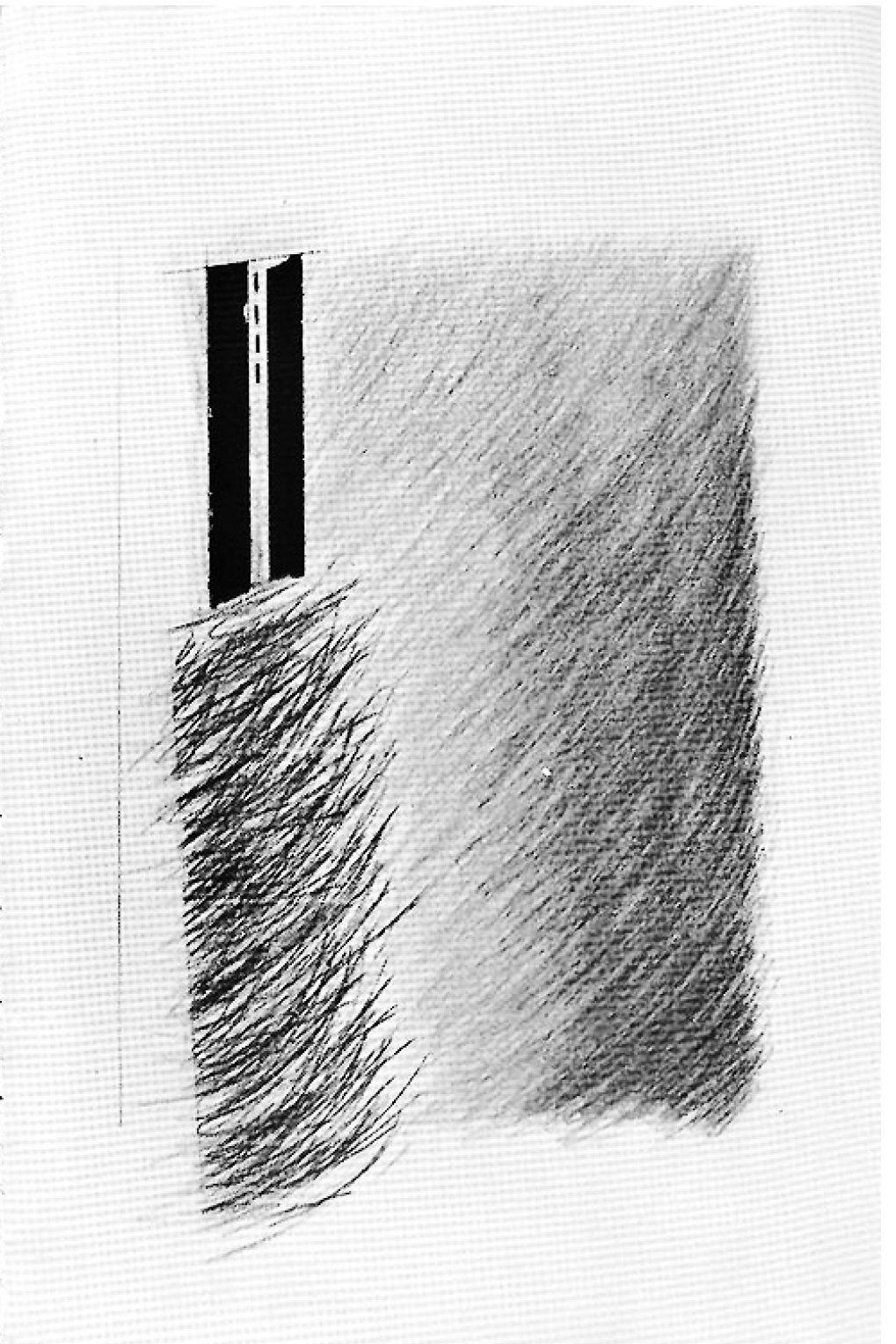
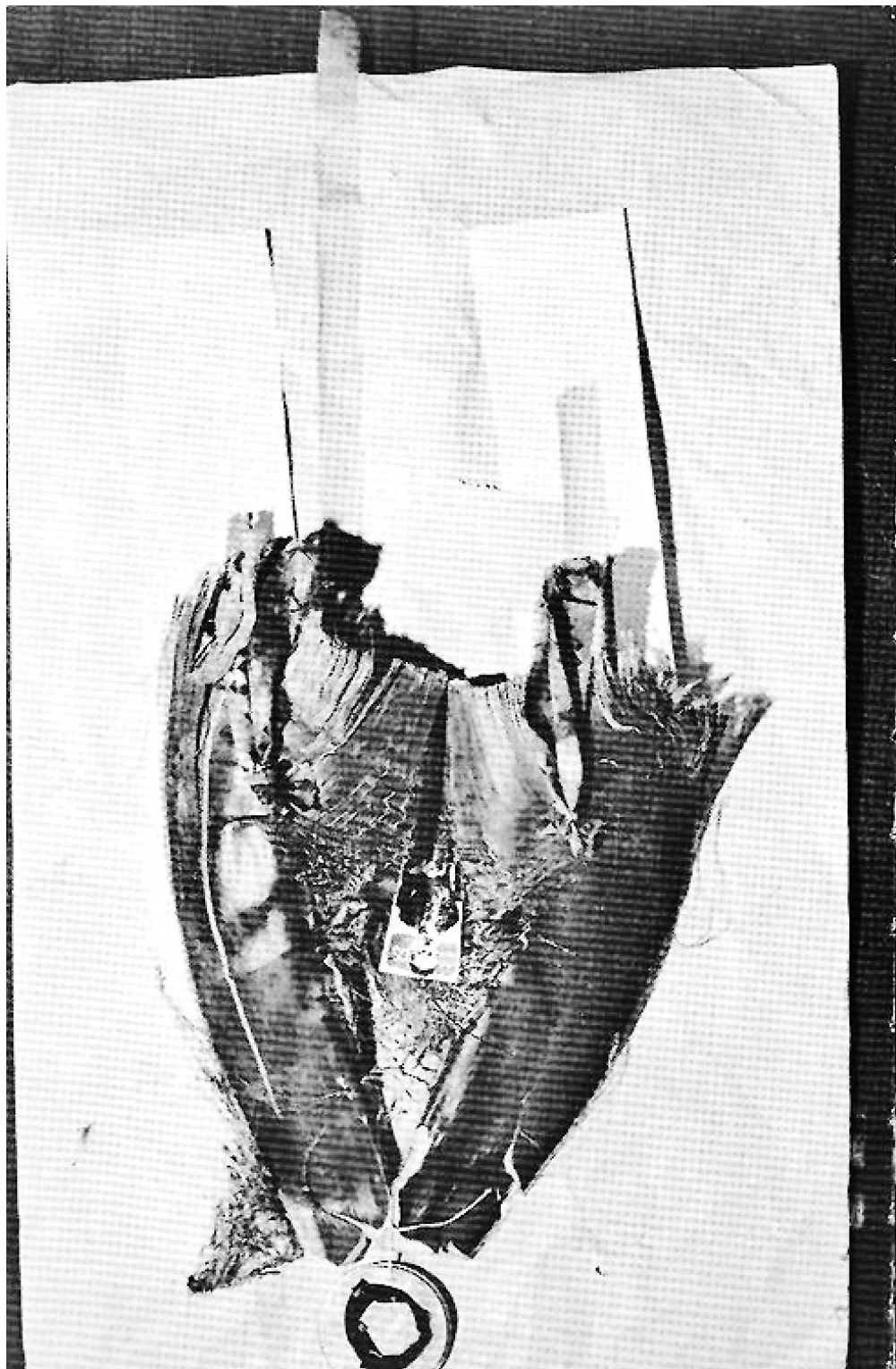














Cuestionado por un sector de jóvenes —y otros no tanto— que lo acusan de equilibrista pictórico o importador europeo, el pintor considera que no está lo suficientemente alejado de su obra para asumir su defensa, "estoy todavía demasiado metido en ella y prefiero no analizarla, porque podría llegar a destruir todo lo que he hecho".<sup>14</sup> En realidad Pazos es un solitario. Si algo lo une a sus compañeros de generación es su deseo de ruptura, su total rechazo hacia casi todos los que lo precedieron, su espíritu parricida en el cual no hay deseos de admitir mayores méritos a Tilsa ni mucho menos a Szyszlo, sólo, quizás, permanezca su admiración a Emilio Rodríguez Larraín, el gran amigo de Duchamp, quien por vocación propia mantiene una condición marginal frente a los acontecimientos de la plástica peruana, compartiendo con él ese aislamiento derivado de la incompreensión y aspirando a la evasión del desierto iqueño como fuente única de inspiración para reencontrar en la naturaleza la fuente de la creación.

Pero toda esta marginalidad de Pazos no deja de ser paradójica. Su obra hace gala de una eficiencia técnica que va de acuerdo con los valores de refinamiento que establece Lima. El rompe con la tradición y a la vez se somete a ella con un trabajo que cumple con las exigencias internacionales del nuevo arte: es una obra culta, elegante, de buena factura y un humor, a veces irónico, que sólo le ha merecido una aceptación minoritaria; porque además de todas esas cualidades, la pintura de Pazos propone un análisis a través del color, que constituye en el medio en que se desenvuelve, una de las obras más exigentes dentro del mercado peruano, subvirtiendo las cómodas formas de ver del sistema, dentro del sistema mismo. Lúcido y luchador, este hombre ha seguido trabajando a pesar de una marcada incompreensión, manteniendo empeinado un camino en el que predomina el pensamiento más que las sensaciones. Pazos cree que su aproximación a lo popular será a través de la capacidad analítica, no con la figuración —a la que considera igualmente elitista— sino dirigiéndose a la inteligencia del espectador. Inteligencia que hoy se encuentra subvaluada en medio de un

14. Id.



liberalismo económico que con mucha coherencia —quizás lo más coherente del belaundismo— se ha extendido a la anulación de la participación estatal en la promoción cultural.

Para bien o para mal, en estos tiempos de retroceso, Hernán Pazos quizás sea, por méritos propios, el artista más destacado en lo que va de la década, y uno de los hombres jóvenes que mejor representan nuestras amargas frustraciones. La lucidez de que hace gala, su obvia capacidad de trabajo y su rebeldía a la concesión, podrían ponerlo en la cresta de la ola, si es que a esta resaca sucede una marejada que barra con los lastres de un arte que espera, como el Perú, por un tiempo mejor. ~

