

**Rodrigo Quijano / EL MUSEO HAWAI. UNA
NATURALEZA MUERTA DE LA CULTURA. Notas
acerca de la serie *The Progress of Peru*.**

(C) Ritual de Lo Habitual ediciones, Lima, 2000, 20 pp.
Una versión previa se encuentra en Hueso Humero # 33,
Lima, noviembre de 1998.

A fines del mes de octubre 1997, durante un breve período en el cual le resultó imposible dedicarse plenamente a la pintura, Fernando Bryce decidió continuar su obra en los archivos del Iberoamerikanische Institut de Berlín. En realidad hurgaba las estanterías sin ninguna meta en particular, o casi, cuando tropezó con algunos documentos que nadie se había encargado de desempolvar durante años. De esta forma, en la obra invisible del reino del topo, en las salas de lectura del Institut, tuvo un hallazgo insular mientras buscaba material sobre las islas de guano y la explotación de ese fertilizante a mediados del XIX. Primero, encontró el registro fotográfico de una crónica alemana acerca de las islas guaneras (*Die Guano Fundorte in Peru*) y luego, los ejemplares de la propaganda oficial de los gobiernos de Oscar R. Benavides y de Manuel Prado. En realidad se trataba de documentos en sí mismos de poco valor y eran sobre todo el registro de los desvaríos de la historia del poder en el Perú, de los discursos y del imaginario con el cual sus habitantes han asumido consensualmente una identidad, o al menos parte de ella, y tal vez no la mejor. Pero aquellas imágenes se habían ido cubriendo de polvo y, según descubrió mientras hojeaba los folletos, eran menos las huellas de una historia incompleta de la República que la genealogía de una historia personal con su país y su coloreado imaginario.

Sometidos al método del *análisis mimético*, a la copia sistemática a pincel y tinta china, las imágenes y textos que fue rescatando y redimiendo de los archivos del Institut, dieron origen a la serie (llamada de modo unificado y provisional según el título del panfleto disciplinario de la dictadura de Benavides:) *The Progress of Peru*. Del mismo modo, el origen de la serie de casi un centenar de dibujos y pequeñas pinturas realizadas sobre cartulina (producto de algunas resmas que había conseguido en un anticuario especializado en artículos burocráticos de la difunta R.D.A.) se centraba también en una crítica de la condición menor del dibujo y un hartazgo del condicionamiento del gran formato y del "acabado" pictórico. Pero en el fondo, también se hallaba menos una objeción abstracta a este respecto, que a las condiciones desfavorables que habían para su trabajo durante esa estancia en Berlín. Así empezó la operación del copiado y de su desmontaje: el método del análisis mimético.

De diversos modos, a fines del siglo XX, la arqueología de lo contemporáneo y su genealogía han empezado a emerger como formas de conocimiento y develamiento artístico. Sea porque en el caso peruano, el imaginario nacional ha sido colectivizado sin consenso o acaso porque el consenso ha sido privatizado debidamente en la edificación del mito nacional, algunos artistas parecen haber optado por desmontar el andamiaje de sus propias genealogías. La obra visual de Fernando Bryce inicia su propio viaje discursivo a través del desmontaje de ese cliché historizado. De este modo, la serie es parte de ese genuino intento de restitución de un viejo anhelo, de un distinto orden de lo nacional¹

¹La serie se expuso en su integridad en la Galería Fórum, Lima, mayo 1998.

Pero el origen de la investigación no es únicamente histórico, sino esencialmente genealógico. De diversos modos, el breve archipiélago que forman las islas guaneras de la costa sur del Perú lo remiten simultáneamente a los viajes familiares de Lima a Arequipa y a las historias marginales pero recurrentes de la Guerra del Pacífico (1879-1892). Sobre ese árido paisaje primordial, casi una escena primaria de la costa peruana, la serie de dibujos se inicia en la copia mimética de textos e imágenes que va encontrando en el archivo y notablemente, en aquellos textos de propaganda que el Estado peruano ha ido distribuyendo a lo largo de la República en bibliotecas y servicios de prensa del exterior. Como guiando de manera objetiva el azar, Fernando Bryce rescata de los archivos del Institut, los indicios olvidados de la herencia del poder neocolonial de filo fascista en el panfleto propagandístico de la dictadura de Benavides del período 1933-1937; en el documento con fotografías de las crudas condiciones de vida de las islas guaneras durante el XIX; y en un boletín del segundo gobierno de Manuel Prado (1956-1962) que contenía los estertores de los tímidos acercamientos locales a la modernización y a una tenue industrialización y crecimiento de los servicios (todo junto con la más absoluta discriminación y exclusión, tan propias al imaginario criollo). En realidad, el hallazgo mismo de estos panfletos hubiera bastado como genuino ready-made de la cultura política peruana, pero su mera presentación objetual hubiera desvirtuado el sentido de la investigación visual llevada a cabo por el artista.

La copia sistemática de las imágenes, de las cifras macroeconómicas del régimen de Benavides, que presentaban al país como una nación de diversos "progresos", o la modernización propia del nacionalismo oligárquico de los años de la postguerra con Prado, apuntan más bien al develamiento de un discurso, pasando primero por su apropiación y enseguida por una alteración que los des-solemniza y los expone finalmente como las imágenes sin contenido (o sin los genuinos vínculos con lo real) que irremediable y originalmente debieron haber sido.

De ese modo, mediante la copia mimética y ritualizada de estos y otros textos, la serie de dibujos a pincel y tinta va adquiriendo la huella del objeto sometido al método, pero también va adquiriendo la huella inconsciente del pincel, una grafología del proceso que va apropiándose de cada una de las imágenes elegidas. El proceso mimético, lejos de plantear un acercamiento naturalista al objeto, abre un resquicio en algo llamable un modelo conjetural: un sistema de cuestiones e impresiones, de huellas y de lecturas, cuya característica principal es trascender la llamada individualidad del artista, e insertar la marca de indicios inesperados, como un área incontrollable entre el pincel y el dibujo. En ese sentido, el dibujo es aquí una herramienta de lo inmediato y una exhumación de la imagen muerta y olvidada. Pero aquello que promueve una redención de imágenes de este tipo es también una transfiguración del objeto. Un rasgo redentivo que además remite a la operación mágica de la invocación de lo ausente y de su huella en el proceso de conocimiento. Tal vez por eso algunas abstracciones, manchas de tinta, o más bien sorpresas en el resultado del método, nos recuerden y no por mero azar a los dibujos paisajistas del arte tradicional chino, cuya formulación estética está en la elaboración de un criterio que implica que todo acercamiento al modelo sólo devela una ilusión, o si se prefiere, una construcción².

Aquí los indicios, como ha sugerido el historiador italiano Carlo Ginzburg, son parte del mismo proceso semiótico que vincula las huellas y los rastros del cazador, con el diagnóstico y los síntomas y, sobre todo, con el dibujo y la escritura³. De este modo, el exámen minucioso del

² Véase de EH Gombrich, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Paris: Jacqueline Chambon, 1992, pp. 24-33.

³ Carlo Ginzburg. *Morelli, Freud y Sherlock Holmes: Indicios y método científico*. En: *Hueso Húmero* # 18,

objeto promueve en el gesto mimético la idea de una restitución que, en el caso de los dibujos de Fernando Bryce, es el de una estrategia de apropiación de imágenes. En un proceso similar al de la pincelada mágica del arte rupestre, las manchas y pinceladas de la serie constituyen el desmontaje de la recreación y a la vez la invocación al momento en el que originalmente fueron creadas, la búsqueda de una restitución aunque de un distinto tipo. La discrepancia producida entre el original y su copia en la expropiación de imágenes, constituye su enajenación del contexto inicial al que pertenecieron y en el fondo casi la inversión de su sentido. La discrepancia que permite -en el virtual viaje de regreso que implica el carácter deconstructivo del copiado mimético- la creación de un orden simbólico nuevo. En la visión de Walter Benjamin, la lectura y escritura fundían lo semiótico y lo mimético en una misma esfera. De este modo, la primitiva *facultad mimética* que en teoría, y mediante distintos gestos de imitación natural, habría dado origen al lenguaje, sería finalmente el único lazo que restituiría lo dicho (o lo escrito, y para este caso, lo dibujado) a los objetos y al pasado, cerrando la distancia entre el lenguaje y lo significado⁴. En el caso de los dibujos a tinta de Fernando Bryce, esta restitución, apunta a una alteración de su orden original. Una alteración que implica un compromiso con un horizonte de expectativas históricas no satisfechas y ampliamente relegadas en la experiencia nacional. Y, tal y como le hubiera gustado al propio Benjamin, estas imágenes recuperadas del pasado implican una obvia alusión al presente y a su urgencia.

Por eso, tal vez no es un azar el que esos indicios inesperados sean la clave en una obra que ha renunciado a seguir el camino planteado por la iconografía lineal de la historia republicana y de sus continuos vaivenes. La re-interpretación del detalle y su incorporación a la copia tienden a invertir la jerarquía de la imagen original sometida al análisis mimético. Mediante este proceso resulta obvio que no es sólo la jerarquía de la imagen individual aquello que el dibujo a tinta va pervadiendo, sino el conjunto entero de la sintaxis de imágenes a las cuales pertenece en su origen. Así la sintaxis del lenguaje oficial imaginado por el Estado peruano (y cuya caricaturización podrían ser los manidos cromos escolares de la editorial Huascarán) queda alterada y desvirtuada, al punto de poder incluir en ella las imágenes de lo inesperado y la yuxtaposición de una iconografía de lo absurdo y de lo paródico, incluyendo así una nueva arbitrariedad en la serie histórica: la huella de lo personal y la inserción de su propio imaginario: una crítica al proceso mismo de acumulación de imágenes.

Tanto en el documento sobre las islas guaneras, como en el panfleto de la dictadura de Benavides o el del Prado, el desmontaje crítico de sus imágenes tiende a acercarnos a la necesidad de una reorientación de la historia del Perú, no sólo como una crítica a su representación oficial del pasado, sino como una crítica y revisión del centro de la cultura de la exclusión presente -y apenas disimulada cordialmente en sus imágenes fundacionales-.

En un movimiento similar al propuesto por los fundadores de la tradición crítica de la cultura peruana de inicios del siglo XX, Fernando Bryce reproduce a través de sus series de dibujos una

Lima, julio-setiembre, 1983.

⁴Walter Benjamin. *On The Mimetic Faculty*. En: *Reflections*, Nueva York: Schocken Books, 1978, pp.333-336. "Leer aquello que nunca fué escrito'. Esta es la lectura más antigua: leer anticipadamente a todos los lenguajes, en las entrañas, en las estrellas o los bailes. Más adelante, los lazos de un nuevo tipo de lectura, de runas y jeroglíficos, se estableció en su uso. Parece justo suponer que estas fueron etapas por las cuales el don mimético, que fuera una vez el fundamento de prácticas ocultas, consiguiera su admisión a la escritura y al lenguaje." (p.336)

versión gráfica y personal de la *desperuanización del Perú*, en el más puro sentido de la estupenda frase crítica de Valdelomar, que ironiza acerca del orden del poder y la cultura oligárquica, liquidando simbólicamente su formulación acerca de una "*peruanidad*" (léase un establishment) basada en la exclusión de todo rasgo externo al devenir criollo⁵, sea andino, negro o mestizo. Acaso la inclusión de un retrato a tinta de González Prada y la cita de una frase corrosiva suya pueda confirmar la sugerencia.

Es durante ese proceso artístico que la inclusión arbitraria - aunque no necesariamente al azar- de imágenes de huacos y alfarería precolombina, de habitantes polinesios o de manchas abstractas o de cualquier otro rasgo de alteridad en los intersticios de las series produce un efecto crítico sorpresivo, pues en su yuxtaposición con las imágenes consensuales del devenir republicano, con sus héroes y sus símbolos históricos, organiza la alteración fundamental de esa linealidad excluyente. Para alterarla recurre por ejemplo a la introducción subrepticia en la serie del guano, de imágenes tomadas de otras fuentes, como el habitante polinesio, el cual como un isleño silenciosamente extraviado en otras aguas, aparece confundido en un contexto ajeno, como si esa orfandad bastara para desconcertar y desorientar la linealidad narrativa. Quizas otro ejemplo de la transparencia del gesto y del método pueda apreciarse en la pintura que muestra un ceramio de la cultura Chancay premeditadamente dispuesto delante de una colección de los varios tomos de la *Historia de la República del Perú* de Jorge Basadre. El cuchimilco y su yuxtaposición delante de uno de los hitos fundamentales de la producción de la cultura de las humanidades del Perú y del centro letrado de su entendimiento, produce una reflexión crítica y la imagen lúcida, iluminada, de una naturaleza muerta de la cultura peruana del siglo XX.

Fruto de la observación y registro crítico del entendimiento, esta yuxtaposición de imágenes está en el centro mismo del método del desmontaje, que el artista mismo afirma haber basado en la idea del panóptico⁶. La serie *The Progress of Peru* y sus respectivas continuidades (la serie del *Guano* y la serie *Prado*) re-capitulan el pasado consensual y lo someten a diversas formas de alteración. La visión de las islas guaneras y del período del guano (un momento crucial en la historia del Perú y en la acumulación de capital de las capas dominantes del XIX -y un capítulo aparte en la historia del despilfarro nacional-) aparece también como la visión de otro proyecto insular: desorientar y reorientar la linealidad histórica a través del acercamiento a sus imágenes y a sus Otros mitos primordiales, carentes finalmente de nacionalidad y de ciudadanía, como todo mito precolombino. Como registro de la investigación (aunque gráficamente ausente de las series) el detonante del trabajo se inicia simultáneamente con el descubrimiento y lectura por parte del

⁵La frase exacta de Abraham Valdelomar (1888-1919) es "desperuanicemos el Perú". Citada por Federico More en *Colónida* (edición facsimilar, Oxy, Lima 1988). Más adelante la frase sería desironizada y planteada de manera positiva por Mariátegui en su serie *Peruanicemos al Perú* (1925-1929) (Lima: Amauta, 1970). El sentido, sin embargo, es similar. En el primero, se trata de una ironización acerca del orden basado en la exclusión masiva y en la discriminación de las mayorías nacionales. En el segundo, se trata de la inclusión de los rasgos andinos de esa masividad marginada: "La conquista española aniquiló la cultura incaica. (...) Frustró la única peruanidad que ha existido". Véase de Mariátegui, *Lo nacional y lo exótico*, en Op.cit. pp.25-29

⁶"La idea del panóptico como reorganización por yuxtaposición de las imágenes en campos visuales, anima mi trabajo" explica en una nota de prensa. Su facultad para reconocer, elegir, imágenes ya existentes según su propio arbitrio y "resignificarlas en un contexto subjetivo" se asemeja al diseño del panóptico como instrumento de control y disciplina (Cf. Foucault). Al proponer el funcionamiento de su método como un funcionamiento análogo al instrumento de control (un instrumento de lo arbitrario), Fernando Bryce altera y denuncia el significado original del mecanismo de poder que ha elaborado las imágenes que él retoma para su trabajo.

artista del mito wanka acerca del origen de las islas guaneras. Según el mito, las islas guaneras serían los restos desperdigados de un cacique derrotado (hecho estallar literalmente por un enemigo introducido subrepticamente en sus entrañas, es decir adaptado formalmente a su organismo para subvertirlo desde dentro: la mera imagen de alien); y las aves, eternamente dispuestas para defecar sobre esos restos, su condena y a la vez la vigilancia de ese nuevo orden⁷. La imagen y acaso el sentido final del mito y su vinculación escatológica tal vez no recuerden por puro azar al relato oral andino *El sueño del pongo*, en el cual la redención de los oprimidos se halla vinculada a la alteración del modelo de poder finalmente filtrada a través de un modo sutil, análogo al del análisis mimético: la subversión de un orden mediante el acatamiento formal de su modelo⁸.

Y sin embargo, probablemente hay pocas cosas tan simbólicas en el (sub)desarrollo nacional como el guano y la explotación y sometimiento de individuos privados de su libertad, en la extracción de riquezas naturales en beneficio de una minoría arropada de lo nacional. En el caso precolombino sucede en la sacralización de un fertilizante natural indispensable para la economía agraria y en las guerras por su control, que es de lo que habla el mito; en el caso republicano, en la privatización de una riqueza lista para ser dilapidada por los menos. En la obra de Fernando Bryce, la crítica al sistema de imágenes planteadas como el consenso peruano, aparece entonces como una crítica a esa pertenencia caracterizada como "peruana", a la vez familiar y a la vez ajena hasta el cansancio.

En la búsqueda de un nexo genealógico con el sistema de imágenes de la República (¿Qué una finalmente a un peruano con sus símbolos históricos? ¿Es la cornucopia del escudo una genuina descripción de lo nacional, o son sólo los anhelos de acumulación de sus inventores?), el artista encuentra finalmente esa identidad del archipiélago y de la discontinuidad en el otro hallazgo fortuito (mero azar objetivo y mero objetivo al azar) de un posible pariente en el episodio guanero: el escocés Juan Bryce, presbiteriano, dueño y administrador de almacenes de víveres en las islas y socio menor de la compañía Grace. Su papel como agente guanero desaparece en la historia. Sin embargo su imagen remite a una imagen tal vez ajena a su biografía, pero no al negocio de la explotación del guano y a la manera en que coolies, inmigrantes voluntarios o capturados en la polinesia fueron sometidos por diversos tratantes y agentes a la servidumbre en la extracción del fertilizante en las islas. El dibujo copiado de la foto del cadáver de un coolie desenterrado de entre los escombros del fertilizante introduce el lado perverso de la maldad del sistema en la historia.

⁷Se trata de *El grano de quinua, las islas del litoral y las aves guaneras*. Recogido por Francisco Carrillo en *Literatura Quechua Clásica. Enciclopedia histórica de la literatura peruana*, vol.,1, Lima:Editorial Horizonte, 1986. Pp. 103-105

⁸Este relato, en la versión de Arguedas, narra la historia de un peón (el pongo) y su patrón (el gamonal) en la cual, luego de sufrir muchas humillaciones e injusticias, el primero le narra al segundo un sueño en el que ambos se enfrentan a Dios en el último momento, el de la redención mesiánica, digamos. Para beneplácito del gamonal el sueño reafirma la condición y el orden del poder reinante en el cual, a los ojos divinos, él sigue siendo superior. El sueño se desarrolla en las condiciones normales del orden acatado por el peón ("Así tenía que ser" es la frase que el gamonal repite mientras el peón le narra su sueño). Sin embargo, frente a la decisión divina el gamonal es bañado en miel y el pongo en mierda, pero sólo a condición de que cada uno lama al otro eternamente. Es este sorpresivo final el que invierte el orden del poder y traza una analogía con el analismo mimético. En la analizada copia mimética del orden complaciente, el original es final y radicalmente alterado desde su propio modelo formal (la idea es más poderosa si se recuerda que quien cuenta el sueño en el relato, es el pongo y no el gamonal). El análisis mimético quiere además que la aliteración entre *miel* y *mierda* sea parte del método y no un azar. Jose María Arguedas, *El sueño del pongo y canciones quechuas tradicionales*, Santiago: Editorial Universitaria, 1969.

El maltrato y la maldad⁹ (una mera función práctica en el sistema de enganche de mano de obra) ocasionaron los numerosos levantamientos de coolies en las islas y las haciendas costeras durante la Guerra del Pacífico pues veían en el ejército chileno nada menos que un ejército liberador¹⁰. Esos migrantes chinos contratados en condiciones de servidumbre y semiesclavitud, parecerían desde la mirada actual, la condensación de las características del trabajo de una población contemporánea aún mayoritariamente desplazada de la ciudadanía. El dibujo que muestra a los trabajadores del guano enfrentados a una foto ya desaparecida detrás de su reproducción mimética, remite a la de posibles pobladores marginales de la Lima de fines del siglo XX: nuevos migrantes en calidad de servidumbre. Acaso en la desaparición de los detalles fotográficos a manos del análisis mimético, peruanos contemporáneos encuentran en las huellas de esa imagen a los precursores de su propia condición de desplazados y expulsados de toda ciudadanía.

Vistos desde esta perspectiva, los dibujos a tinta de la serie son no solamente una escritura en el sentido grafológico del gesto, sino una reescritura simbólica de las imágenes mismas del poder peruano. El orden y la disciplina propuestos por el panfleto de propaganda internacional de la dictadura de Benavides (en los precisos años del ascenso del fascismo en Europa) son inequívocos. Casi cada imagen y cada texto del panfleto están inmersos en la misión de exorcisar cualquier indicio de alteración del poder reinante. Esta exorcización del caos corresponde al diseño disciplinario de una peruanidad verticalmente prevista, por supuesto, pero además dispuesta a impedir la infección de cualquier margen ausente de esa sanción. Y sobre todo, a no permitir que ningún individuo pueda estar al margen del cauce disciplinario, el cauce lineal del Progreso, por supuesto.

Hospitales, cárceles, cuarteles y orfanatos aparecen como los testimonios de esa ruta vigilada, a cuyas bermas "las obras gubernamentales" (un vicio del poder (simbólico) peruano) son la prueba contundente del advenimiento de un orden que hará de las palabras una inutilidad frente a los hechos, siempre consumados y siempre irrefutables¹¹. Sólo que copiados y sometidos al análisis mimético, los mismos edificios institucionales de la disciplina y el orden, las mismas curvas ascendentes del crecimiento, las mismas cifras del comercio exterior y del presupuesto de la nación aparecen súbitamente interrogadas sobre su verdadera vinculación con lo real. Súbitamente el carácter higiénico y racional con el cual se construye la imagen de la dictadura, aparecen ensuciadas en su propio modelo. Y no sólo por la apariencia ingenua de la intromisión propia del método de análisis mimético que en su giro las subvierte, sino porque el rescate de estas imágenes del pasado, en su virtual exhumación en el imaginario nacional, produce un desconcierto cercano al humor y cercano al malestar y a la ausencia.

⁹ "La maldad peruana", llega a decir Fernando de Trazegnies en el capítulo "El paraíso violado" de su libro *El país de las colinas de arena* (Vol.1, Lima: Fondo editorial PUC, 1994, p. 310) dedicado a la narración del secuestro de los habitantes de la Isla de Pascua a manos de traficantes peruanos. Varios cientos de pascuenses, entre ellos su rey y varios miembros de su nobleza fueron sometidos y vendidos para trabajos forzados en las haciendas costeras y en las islas de guano. Devueltos a su lugar de origen por presión del Estado francés, fueron apiñados en las bóvedas de los barcos y finalmente exterminados por las malas condiciones de higiene y por las múltiples enfermedades y epidemias que propagaron a su retorno.

¹⁰ Véase sobre este aspecto, Watt Steward, *La servidumbre china en el Perú. Una historia de los culíes en el Perú (1849-1874)*, Lima: Mosca Azul Editores, 1976.

¹¹ "Hechos, no palabras" confirmaría el brutal dictador Odría en los 50s .

Pero la mirada mimética de Fernando Bryce es a la vez una introspección y un develamiento de un pasado personal probable, de una intromisión contaminante que desarticula el edificio sellado del discurso del Estado benavidista. Como en un *déjà vu* del pasado develado, se abre un resquicio por donde aparece su improbable imagen infantil, autorretratada al lado de otros muchachos recibiendo asistencia en plena crisis de los años 30. *Boys in the dining room, Girls taking a bath in the sea*, imágenes todas del discurso de la higiene y de la orfandad, abren su camino a la formidable metáfora con que finalmente se cierra la serie: una carretera a la playa La Herradura, en aquel entonces el punto al sur más extremo de la ciudad, el final de todo y el callejón sin salida desde el cual miramos estas imágenes en retrospectiva. No la nostalgia entonces, sino la pura ausencia.

Perola anterior resulta tan diferente a la última imagen de la serie Prado, en que más que la resuelta seguridad marcial en sus concretos métodos (hechos de edificios, cuarteles, prefecturas, orfanatorios, colegios y carreteras, todos como hitos formales del Progreso) aparece sólo el vano anhelo, y por limeño, leve, de una peruanidad capaz de adaptar "lo antiguo con lo moderno" en el diseño del viejo vestíbulo del cine El Pacífico. Es interesante que el panfleto de Prado sometido al método incluya como logros formales de la modernidad (simultáneos a los de la propiedad extranjera en su sector primario) un aspecto más superficial que el de Benavides que era, finalmente, un serio proyecto de opresión corporativa. Con Prado aparecen para la vida diaria de los limeños, los nuevos supermercados y grandes almacenes (Monterrey, Sears Roebuck), las nuevas industrias de bienes suntuarios y, finalmente, el diseño como una prolongación estetizada del crecimiento nacional. En medio del nacionalismo oligárquico, en que todo rasgo nacional andino reconocible es sólo aquel que posee más de 500 años de antigüedad ("antiguos motivos peruanos") y en que toda modernidad posible es sólo aquella que no profundizará en las transformaciones, la "adaptabilidad" y maleabilidad de ambas en pos de una nueva peruanidad, aparece como una utopía de escaparate, una breve fantasía de consumo y en este caso menos un genuino anhelo que un leve suspiro limeño. Casi un puro design.

Como parte de la idea de acumulación de imágenes, está además la idea del Museo Hawai, aquel museo de cera que la leyenda cuenta que fue creado a partir de los viejos deshechos de la educación formal de la ex Policía de Investigaciones del Perú. A través del Museo Hawai (o, como le gusta decir al paródico artista, *el pensamiento Hawai*) y su miscelánea obsesiva, el método del análisis mimético hace de la heterogeneidad, de la yuxtaposición, de la sorpresa, una sintaxis en contra de la linealidad narrativa de la historia oficial (la misma que incluye la versión narrativa de los medios masivos de comunicación). Como la versión perversa de una madame Thussaud nacional, el Museo Hawai contenía todas las miradas acerca del mal. Armado de una museografía de referentes lombrosianos, colonialistas, racistas, médicos y morales, el pequeño espacio clínico del Museo Hawai arrimaba contra los muros de un desaparecido local del centro de Lima, toda la corrupción de la historia. Corrupción que incluía por cierto a Mao, Stalin, Hitler, Mussolini, Capone, serial-killers de todo tipo (estaba incluido un retrato en cera de Jack El Destripador, si acaso eso es posible), armas famosas, enfermedades de transmisión sexual y en general todo el engendro moral que podía haber tenido cabida en la mente de sus curadores. Pero en el contexto de la obra comentada, el interés por la excentricidad del método Hawai se hallaba en la concreción de fijaciones, de procesos de lo absurdo y sobre todo, de otro método de acumulación de imágenes. La expresión en cera, y en serie, de otro reino de lo arbitrario y de lo construido. La sola evocación de ese referente, alimenta la posibilidad formal de delatarlo. El complemento ideal del método del análisis mimético.

Es esta forma del proceso de acumulación de imágenes (no su contenido, aunque este no se halla necesariamente ausente) la que explica el carácter heterogéneo de la serie de pequeñas pinturas sobre papel (la serie *Cronologías*) que toman como modelo las imágenes captadas por los medios de comunicación acerca de la realidad nacional y de la más reciente actualidad. Tomados de las primeras planas de la prensa o de la televisión (el plato fuerte en materia de simbolización en la cultura peruana de fines del siglo XX), los dibujos proceden de una manera que aparente ser inconexa, pero cuyo gesto no es otro sino el gesto sintáctico del zapping y su praxis miscelánea. Por otro lado, si por esas imágenes mediatizadas circulan los sucesos de la toma de la embajada de Japón (1997-1998), de sus protagonistas, o los discursos y las giras presidenciales, sumados a las imágenes distribuidas de la publicidad comercial o periodística, es porque el método analítico mimético devela en ellas su delicada construcción y su abierta escenografía. El simulacro, en suma, acerca de lo que la televisión convierte de lo real en set y lo que la política convierte del set en lo real.

Las imágenes del líder emerretista Cerpa, del presidente Fujimori, los detalles y las construcciones mismas del encuadre fotográfico del periodismo, son develadas aquí aisladas de su contexto escenográfico¹², desnudas del mismo discurso visual inducido que hizo del bombardeo a Bagdad a inicios de la década del 90 un festival de luces y que convirtió a fines de esa misma década los alrededores de la embajada de Japón en Lima y su fachada, en escenografía de televisión, en fuente de alimentación de imágenes que retransmitieron al resto del globo el único, unívoco, encuadre de la realidad fijada y de apariencia inapelable. Es en ese contexto que la pequeña pintura que retoma el detalle de los parlantes dispuestos por la policía en el frontis de la embajada para retransmitir sus propias marchas militares, sólo reproduce en silencio la maquinaria de la banda sonora que acompañó el espectáculo de lo real. El pequeño detalle del púrpura cardenalicio en las negociaciones de liberación de los rehenes, no es solamente una metáfora del color simbólico de la insurgencia ni simplemente una ironía sobre su fatal resultado. El rostro del oscuro asesor presidencial Vladimiro Montesinos, al lado de los rostros de los obreros de la construcción, al lado del raído uniforme deportivo de los ambulantes no van en el orden del costumbrismo sino en el del identikit. Como en los retratos analíticos de las empleadas domésticas impedidas de entrar al mar en las playas privadas, de la muestra ingenua del nuevo orden global en unas camisetas americanas, en el uniforme de las vendedoras de una cadena de fast-food, de todo ese color en cierto modo derrotado, emerge, con la sorpresa de una genuina mirada original, un nuevo orden anhelado y – en medio de la reoligarquización simbólica y despiadadamente concreta del escenario de estos años en el Perú- la restitución, invertida, de una utopía cancelada.

No son pocos los artistas contemporáneos que parecen haber optado por encontrar una alternativa personal a las imágenes de la creación plástica que vienen directamente del consumo globalizado, o de la sanción cordial de una escena artística autoindulgente. El desmontaje del hilo discursivo oficial de la historia, de las imágenes de su consenso pasado y presente, sumados una crítica de la expresión solemne de sus instituciones, son en la obra de Fernando Bryce una vindicación del sentido y la refrescante lección reflexiva de la elaboración de un método específicamente hecho para volver a mirar aquello que se creía conocido.

¹² Es ilustrativo recordar que una réplica exacta de la embajada del Japón fue realizada en la Base Aérea Las Palmas con el propósito de entrenar a las fuerzas del orden para el sangriento rescate y que hoy en día {demolido el original} ha sido transformada en museo, cumpliendo así con el perfecto cuadro simbólico del simulacro de lo político y de su violencia en el Perú.