

Natalia  
Majluf

Ver la historia

Seeing history

En los miles de dibujos a tinta que Fernando Bryce ha producido a lo largo de los últimos quince años queda la evidencia de un sistema, de una operación metódica y programática. Enmarcados y alineados sobre el muro, uno tras el otro, esos apuntes parecen construir una secuencia potencialmente infinita de textos e imágenes dibujados. Lo que este vasto archivo nos propone es nada menos que una nueva forma de representación de la memoria histórica. Sus series y subseries operan como capítulos discretos en el marco mayor de una amplia pero siempre incompleta *historia general*. Bryce se enfoca en los grandes relatos, en los acontecimientos históricos y los procesos decisivos del siglo: las conquistas del imperialismo europeo, las guerras, las revoluciones y los debates ideológicos de la Guerra Fría. En resumen, el desarrollo de las ideologías internacionales del comunismo y del capitalismo en su definición de las contiendas políticas del siglo XX.

El proyecto de Bryce se afilia así a ciertos tópicos recurrentes de los estudios críticos en relación a la cultura, la imagen, la política y la formación de subjetividades en la esfera pública. Al mismo tiempo, sus grandes series se alejan del trabajo de los académicos e historiadores profesionales, usualmente enfocado en problemáticas puntuales o en el estudio de complejos procesos sociales por medio de una argumentación narrativa. Sus dibujos aportan, sin embargo, una aproximación distinta a los hechos históricos: podría decirse que aquello que la historia como disciplina académica se enfoca básicamente en *explicar*, es algo que Bryce se propone más bien *mostrar*. Dicho de otro modo, lo que descubrió, muy simplemente, fue un método que nos ofrece ver la historia.

Bryce recusa, sin embargo, la designación de “pintor de historia” para optar por la más precisa de “parahistoriador”<sup>1</sup>, es decir, para asumirse en un campo que no es el suyo y posicionarse en las márgenes de otra disciplina. Se ha querido equiparar el dibujo a pincel con el acto de pintar, pero en realidad –como el propio Bryce señala–, ambos tienen en común sólo la “humedad” del medio. La pintura es algo más que un procedimiento técnico y la pintura de historia propone un conjunto de prácticas retóricas vinculadas a funciones prescriptivas como la conmemoración, el ejemplo virtuoso y la pedagogía, todas tareas de la pintura que, según

In the thousands of ink drawings that Fernando Bryce has produced over the course of the last fifteen years, there lies the evidence of a system, of a methodical and programmatic operation. Framed and lined up on a wall, one after the other, those pictures appear to construct a potentially infinite sequence of drawn texts and images. What this vast archive proposes is nothing less than a new form of representing historical memory. His series and sub-series operate like discrete chapters in the larger framework of a broad but always incomplete *general history*. Bryce focuses on the grand narratives, on the century's historical events and decisive processes: the conquests of European imperialism, the great wars, the revolutions and ideological debates of the Cold War –that is, the development of the international ideologies of communism and capitalism shaping the political struggles of the twentieth century.

Bryce's project is thus aligned with certain recurrent themes of critical studies related to culture, images, politics, politics and the formation of subjectivities in the public sphere. At the same time, his series distance themselves from the practice of academics and professional historians, who usually focus on particular problematics or on the study of complex social processes by way of narrative argumentation. His drawings nevertheless provide a different approach to historical facts; one might say that what the academic discipline of history basically focuses on *explaining*, is what Bryce proposes instead *to show*. In other words, what he discovered, very simply, was a method that allows us to see history.

Bryce, however, rejects the designation of “history painter,” opting instead for the more precise term “parahistorian”<sup>1</sup> in order to take on a field that is not his own and position himself on the margins of another discipline. Despite an apparent equivalence between drawing with a brush and the act of painting, Bryce points out that what unites the two is only the “wetness” of the media. Painting is more than a technical procedure, and history painting proposes a set of rhetorical practices linked to prescriptive functions like commemoration, the virtuous example, and pedagogy, all tasks of painting that, according to Bryce himself, met their end with

Bryce, habrían conocido su fin con el muralismo mexicano al mediar el siglo XX<sup>2</sup>. El análisis mimético, el procedimiento de dibujo en tinta sobre papel de fuentes impresas, aparece así en el horizonte de su trabajo justamente en el momento en que declara su abandono definitivo de la práctica pictórica. Su desarrollo se hizo posible únicamente a partir de la ruina de cierta concepción de la pintura y la identificación con algunas estrategias artísticas surgidas en la posguerra<sup>3</sup>.

Bryce da así nuevo sentido a la “historia universal”, ese subgénero de la pedagogía escolar que no tiene un verdadero correlato en el campo académico. Lo hace combinando los hitos históricos más reconocibles con las señas (y sólo las señas) de las ideas del siglo, reveladas de forma fragmentaria a través de imágenes concretas de personajes, libros, revistas y otros derivados de la cultura impresa. Esos relatos que Bryce produce resultan en una fórmula extraña, a medio camino entre la historia popular y los estudios culturales de filo crítico. Su proyecto parece dar así nueva viabilidad al “genero imposible” de la historia general<sup>4</sup>. Las grandes panorámicas históricas se encuentran con la microhistoria; son como dos secuencias que corren en paralelo una de otra sobre el muro de la sala de exposición: la visión amplia de la Segunda Guerra Mundial, narrada en *El mundo en llamas* (2010-2011), en contrapunto permanente con las imágenes comerciales de los avisos publicitarios y los anuncios cinematográficos, por ejemplo; o la historia del Perú del siglo XX en el *Atlas Perú* (2000-2001), que nos deja enfocar una matanza y un logotipo comercial en el mismo golpe de vista.

La multiplicación de imágenes, facilitada por la rapidez propia del dibujo, le permite sobrepasar las limitaciones narrativas de la pintura ante el problema de la representación de la historia. Esa había sido la piedra de toque del antiguo *paragone* que, enfrentando a las artes plásticas con los géneros textuales, confinaba a la pintura al recuadro único y al artista a ese “momento fértil” que coincidía plenamente con una idea de la historia centrada en el acontecimiento decisivo y en los hechos heroicos<sup>5</sup>. Es en la secuencia serial, explorada en su mayor potencialidad por artistas alemanes de la posguerra como Gerhard Richter, antes incluso que en el contenido

Mexican muralism in the mid-twentieth century.<sup>2</sup> Mimetic analysis, the procedure of drawing in ink on paper from printed sources, thus emerges on the horizon of his work precisely at the moment when he definitively abandoned painting. Its development was made possible only on the ruins of a certain conception of pictorial practice and through the identification with the artistic strategies of the postwar period.<sup>3</sup>

Thus, Bryce gives new meaning to “world history,” that subgenre of school education that has no real counterpart in the academic field. He does this by combining the most recognizable historical events with the traces (and only the traces) of the century’s ideas, revealed in a fragmentary manner through the concrete images of books, magazines and other derivatives from print culture. The narratives thus produced end up being a strange combination, halfway between popular history and the critical tradition of cultural studies. His project seems to give a new viability to the “impossible genre” of general history.<sup>4</sup> Grand historical panoramas confront microhistory, like two sequences that run parallel to each other across the walls of the gallery: the broad view of World War II, narrated in *El mundo en llamas* (2010-2011), in constant counterpoint to commercial images and cinema advertisements, for example; or the twentieth-century history of Peru in *Atlas Perú* (2000-2001), which brings a massacre and a commercial logo into the same plane of focus.

The proliferation of images, facilitated by the swiftness of drawing itself, allows him to overcome the narrative limitations of painting in the face of historical representation. That had been the touchstone of the ancient *paragone* that, opposing the visual arts to textual genres, confined painting to the single frame and the artist to that “fruitful moment” that coincided perfectly with an idea of history centered on decisive events and heroic deeds.<sup>5</sup> Even before the textual content of his sources, Bryce finds the solution for narrating in images in the serial sequence, explored most powerfully by postwar German artists like Gerhard Richter. But it would be a mistake to regard his project as the simple overcoming of a technical problem of representation in the artistic field. Mimetic analysis actually has its origins in another purpose, that of confronting a political



Fig. 6

Detalle de MUSEO HAWAI [II]

Taller de Fernando Bryce, Lima, 1999

Cortesía del artista

problem with images, a program that can only be fully understood by tracing the method's genealogy, by recuperating that founding moment when Bryce assumes the challenge of forging a critical response to a power forged through the mediatization of politics.

#### History of an historical method

Bryce's historical and political consciousness was formed between cities that were living, at the end of the 1980s and the beginning of the 1990s, two of the century's extreme moments: Berlin facing the fall of the wall, and Lima under siege by the Shining Path – places where, in those years, the tangible character of political ideology seemed to reveal itself as something more than a universe of ideas, where ideological struggle had defined the urban fabric itself, where ideas had acted, leaving physical marks and visible traces. The more evident moments of such visibility might be found in the graffiti on the ruins of the Berlin Wall and in the slogans of the Shining Path, painted red on every white wall in the city of Lima. Thus, as the fall of the wall was proclaiming the end of the Soviet bloc, Lima was receiving the last shipments of communist propaganda from China and the Soviet Union.<sup>6</sup> It was also witnessing the consolidation of the delirium of political dogmatism in the Shining Path's "Gonzalo Thought," that circular and authoritarian reasoning against which Bryce humorously opposes his own "Hawai Thought".<sup>7</sup> But both cities began a profound transformation during these same years. They went from their diverse and particular isolation to opening up ever more quickly to the advance of capitalism and its patterns of consumption. In that process, they announced their entry into an era supposedly liberated from all ideology. Bryce's oeuvre bears the seal of his transit between two cities where, as its end was being envisioned and proclaimed, ideology was in fact becoming powerfully visible.

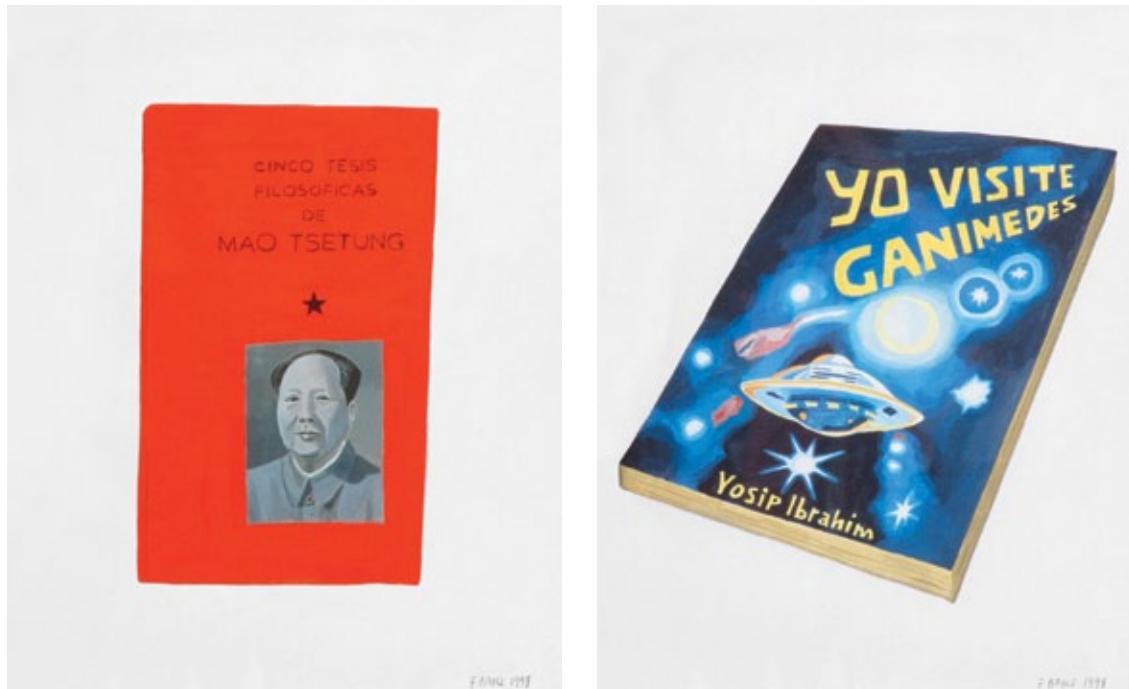
textual de sus fuentes, que Bryce encuentra la solución para narrar en imágenes. Pero sería errado considerar su proyecto como la simple superación de un problema técnico de representación histórica en el campo artístico. El análisis mimético tiene en realidad su origen en otro propósito, el de enfrentar con imágenes un problema político, un programa cuya motivación sólo puede ser plenamente entendida trazando la genealogía del método, al recuperar ese momento inicial en que Bryce asume el reto de forjar una respuesta crítica a un poder forjado desde la mediatisación de la política.

### **Historia de un método histórico**

La conciencia histórica y política de Bryce se forma entre ciudades que vivieron, a fines de la década de 1980 e inicios de la siguiente, dos momentos extremos del siglo: Berlín ante la caída del muro, y una Lima asediada por Sendero Luminoso. Lugares en los que, por esos años, parecía revelarse el carácter tangible de la ideología política como algo más que un universo de ideas; donde la lucha ideológica había definido la propia conformación urbana, en que las doctrinas políticas habían actuado, dejando marcas físicas y rastros visibles. Como puntos más evidentes de esa visibilidad podríamos proponer los graffiti sobre las ruinas del muro de Berlín y las pintas senderistas marcadas en rojo sobre cada pared blanca de la ciudad de Lima. Así, mientras la caída del muro proclamaba el fin del bloque soviético, Lima recibía los últimos cargamentos de propaganda comunista procedente de China y de la Unión Soviética<sup>6</sup>. Y veía también consolidarse el desvarío del dogmatismo político en el “Pensamiento Gonzalo” de Sendero Luminoso, ese razonamiento circular y autoritario al que Bryce opone con humor su propio “Pensamiento Hawái”<sup>7</sup>. Pero, justamente por esos años, ambas ciudades empezaron a transformarse; pasaron de su diverso y particular aislamiento a abrirse aceleradamente al avance capitalista y a sus patrones de consumo. En ese proceso se anunciaba su ingreso a una era supuestamente liberada de toda

Ideology and its mediatization. In Lima, at the end of the 1990s, neoliberal economic policies proposed precisely the advent of a post-ideological world, even of a post-political society. Alberto Fujimori's government asserted itself upon the strategic destruction of the political field by way of the deactivation of parties and union organizations –and also through the timely submission of the press, which led to Jorge Villacorta's pointed phrase, precisely in relation to Bryce, according to which in “Peru there is nothing that can be truly assimilated to contemporary spectacle, except politics”.<sup>8</sup>

That conjunction of the mediatization of politics with the making evident of the ideological gave birth to Bryce's historiographic method. It is no coincidence that the liminal work of “mimetic analysis” should be precisely *Cronologías* (1997), a sort of portrait of Peru in those years based on photographs taken on the city's streets and beaches, or captured directly from a television screen. The alternation of these sources profiles a gaze for which everything seems to be impregnated with ideology: irony imposes itself through slogans like “U.S.A.” on the T-shirt of a young man on roller skates, or “Made in China” beneath a strange toy with a string, or “colonial service” next to a nanny in a white uniform on an exclusive Lima beach. Everyday life is inserted onto the scene of the media and into the political sphere: the faces of some anonymous civil construction workers next to the judges of the Constitutional Tribunal and figures from the Fujimori regime in the midst of the seizure of the Japanese Ambassador's residence by the Tupac Amaru Revolutionary Movement.<sup>9</sup> Placing all of them on the same plane, *Cronologías* declares these spectacular events of “reality” as disseminated by the mass media to be part of an everydayness made up of representations, in which there is no personal or private sphere that could escape the political or remove itself from the frame of the ideological. That totalizing vision of ideology harbors the germ of Bryce's method, but also the central axis of the problematic that he addresses. If the weight of ideology would indeed seem to encompass everything, if there is nothing beyond its reach, from where, then, is it possible to position oneself in dissent?



Figs. 7-8  
De la serie LIBROS

1999. Acrílico sobre papel, 29 x 23 cm  
Colección particular, Madrid

An answer is to be found in Bryce's own participation in a variety of acts of protest against Fujimori's dictatorship. At the time it was clear that traditional spaces for political action and debate, deactivated from within the government, were not a viable option in that conjuncture. Protest therefore needed to be activated from alternative spaces, such as the Colectivo Sociedad Civil [Civil Society Collective] (2000-2001), a group in which Bryce actively participated, made up principally of artists and intellectuals that besieged the government through a series of symbolic interventions of high media impact.<sup>10</sup> That is, through the simple operation of generating news that the media would be obliged to cover, the collective generated a short circuit in a journalistic system taken over by power. Inscribing himself in the history that he narrates, in his *Atlas Perú*, Bryce includes images of those actions, including one of *Lava la bandera* [Wash the flag], which shows precisely a television camera from the international press covering the protest actions in the streets (figs. 9-10).<sup>11</sup> One could not say that the work of this and other such collectives brought about the fall of the government, but they did succeed in exposing the ideological weakness of the apparently totalizing power of a regime with control over a large part of the mass media. Through the symbolic subversion of the media and the questioning of official discourses, those collectives made it possible to imagine the disarmament of an apparently impregnable power.

The verification of the fragility of the media's power and the efficacy of the political work carried out from the apparently weak position of small collectives seemed to justify the critical intention of the series that Bryce had begun to carry out in 1998 using the method of mimetic analysis. But if the Colectivo Sociedad Civil's symbolic operations demanded the construction of a discourse that emulated the simplicity of the rhetoric of political propaganda in its simplicity, its efficacy and its susceptibility to being mediatized, Bryce's own work focuses more on the parodic subversion of official discourses. That is, he concentrates on precisely the opposite operation: not in mounting a counterdiscourse, but in critically exposing and disassembling the mechanisms of political discourse.

ideología. La obra de Bryce lleva el sello de ese tránsito entre dos ciudades en que, mientras se avizoraba o proclamaba su fin, la ideología se hacía poderosamente visible.

La ideología y su mediatización. En Lima, a fines de los noventa, las políticas económicas neoliberales proponían precisamente el advenimiento de un mundo post-ideológico, incluso de una sociedad post-política. El gobierno de Alberto Fujimori se afirmaba sobre una estrategia de destrucción del campo político por medio de la desactivación de los partidos y de las organizaciones sindicales. Y también, puntualmente, a través del sometimiento de los medios de prensa, lo que condujo a una acertada frase de Jorge Villacorta, justamente en relación a Bryce, según la cual en “el Perú no hay nada que pueda ser asimilado realmente al espectáculo contemporáneo, salvo la política”<sup>8</sup>.

Es de esa conjunción, de la mediatización de la política y la puesta en evidencia de lo ideológico, que nace el método historiográfico de Bryce. No es casual que la obra liminar del “análisis mimético” sea justamente *Cronologías* (1997), una suerte de retrato del Perú de esos años basada en fotografías tomadas en las calles y playas de la ciudad o directamente captadas de la pantalla del televisor. En la alternancia de estas fuentes se perfila una mirada para la cual todo parece estar impregnado por la ideología: la ironía la imponen lemas como “U.S.A.” sobre la camiseta de un joven en patines, o “Made in China”, bajo un extraño juguete con cuerda, o “colonial service” junto a una niñera uniformada de blanco en una exclusiva playa limeña. La vida cotidiana inserta en la escena mediática y en la esfera política: los rostros de algunos obreros anónimos de construcción civil alternan junto a los de los jueces del Tribunal Constitucional y figuras del régimen fujimorista en medio de la toma de la residencia del Embajador de Japón por el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru<sup>9</sup>. Colocados así en un mismo plano, *Cronologías* declara esos acontecimientos espectaculares de “la realidad” difundida por los medios de comunicación como parte de una cotidianidad hecha de representaciones, en que no hay esfera personal o privada que pueda evadirse de lo político o desmarcarse de lo ideológico. En esa visión totali-

The point of departure for his early works was a timely objective: to reveal the ideology of a government that proclaimed the end of ideology. One of the few texts transcribed by Bryce from *El Dorado* –a magazine that he reproduced extensively– belongs to one of Fujimori’s ministers, who announced the need for education to be “ever less political and ever more scientific,”<sup>12</sup> thus revealing the pretensions of neutrality of the pragmatism that sustained the politics of the regime. In the series that includes this drawing, Bryce juxtaposes images taken from the magazine *Turismo*, published by the Touring Club of Peru in the 1930s, with others from *El Dorado*, an organ of the Comisión para la Promoción del Perú [Commission for the Promotion of Peru] in the 1990s,<sup>13</sup> inserting the government that proclaimed itself a political and historical exception into the continuities of the nation’s branding strategies. In fact, the monochromatic uniformity of his drawing fixes the images in such a way as to annul the chronological distance and the extreme graphic difference between the two sources. Bryce constructs here a second critical instance by installing parody as a game of mirrors that systematically puts two sources and two historical moments in confrontation with each other.

The whole development of Bryce’s work actually seems to point to a progressive refinement of parody. From the early exploration of mimetic analysis, he addresses himself to depicting publications in small paintings like those that make up the series *Libros* [Books], which can bring together in a single work the covers of *Yo visité Ganimedes* [I visited Ganimedes] by Yosip Ibrahim and Mao Tse-Tung’s *Five philosophical theses* (figs. 7-8). This type of documentation and unusual juxtaposition comprises the vitrines that he exhibited in Lima at the end of the 1990s under the title “Museo Hawai,” evoking the circus-like exhibition that gave birth to the term. Both the phrase that names them and the aesthetic of the elements that make up these tables end up parodying both the cultural system that produces them, and the solemnity of certain exhibition strategies of postwar conceptualism (fig. 6). Everything seems to be subjected to mimicry, even phrases like “Museo Hawai” –or in an ironic game that does not even grant a pardon to his own terminology, “mimetic analism”–

zante de la ideología se encuentra el germen del método de Bryce y de las problemáticas que aborda. Pues si el peso de la ideología parecería en efecto abarcarlo todo, si no existe un lugar fuera de su ámbito, ¿desde dónde entonces es posible posicionarse en el disenso?

Se podría encontrar una respuesta en la participación del propio Bryce en diversas acciones de protesta contra la dictadura de Fujimori. Era evidente entonces que los espacios tradicionales para la acción y el debate políticos, desactivados desde el gobierno, no eran en esa coyuntura una opción viable. La protesta debió activarse por ello desde espacios alternativos, como el Colectivo Sociedad Civil (2000-2001) en el que Bryce participó activamente, un grupo integrado principalmente por artistas e intelectuales que emplazó al gobierno a través de una serie de intervenciones simbólicas de alto impacto mediático<sup>10</sup>. Con la sencilla operación de generar noticias que los medios estaban obligados a cubrir, el colectivo produjo un cortocircuito en un sistema periodístico copado por el poder. Inscriptiéndose en la historia que él mismo narra, en su *Atlas Perú* Bryce registra imágenes de esas acciones, incluyendo una de *Lava la bandera*, que muestra con perspicacia una cámara de televisión de la prensa internacional cubriendo la protesta callejera (figs. 9-10)<sup>11</sup>. No podría decirse que el trabajo de este y otros colectivos surgidos por entonces haya determinado la caída del régimen, pero sí que lograron exponer la debilidad del poder aparentemente totalizante de un gobierno con control sobre buena parte de los medios de comunicación masiva. A través de la subversión simbólica de los medios y del cuestionamiento de los discursos oficiales, esos colectivos hicieron posible imaginar el desarme de un poder en apariencia inexpugnable.

La constatación de la fragilidad del poder mediático y la efectividad del trabajo político realizado desde la posición aparentemente débil de pequeños colectivos, parecía justificar la intención crítica de las series que Bryce había empezado a realizar en 1998 utilizando el método del análisis mimético. Pero si las operaciones simbólicas del Colectivo Sociedad Civil exigían la construcción de un discurso que emulaba la retórica de la propaganda política en su simplicidad, su efectividad y su disposición para ser mediatizado, en su propio tra-

which he places on plastic plaques of the sort that still mark the doors of the offices of small lawyers, dentists and specialists of all types, with their cheap metallic letters that clumsily emulate the relief of texts engraved on metal or marble. They are the evocation of those other plaques, of banks, ministries, and large legal firms, a mimicry of certain representations of power.<sup>14</sup>

Like the “Museo Hawái” that inspired Bryce’s cumulative project, these documents and objects reflect the pathos and the poverty of a culture of popular publications that does not even have an inkling of its own limitations. One painting from the *Cronologías* series, for example, presents us with the image of a copy of *Mecánica Popular* [Popular Mechanics] with the absurd headline “Most people are too busy to get rich,” a sort of programmatic nonsense that is exposed through mimicry as a symptom of popular capitalism. In the extreme form by which the documents themselves clumsily simulate their distant sources, the simple act of showing them anew allows for the imposition of the ironic distance that forms the basis of mimetic analysis. Indeed, we could designate what was exhibited on those early tables as “readymade” parodies.

Bryce’s tables and showcases remind us that mimetic analysis did not initially refer to copying, nor was it limited to drawing. It was fundamentally a reference to the simple act of exhibiting, or showing again. But when Bryce decided to apply his method to the primary documents of political thought (and not to their more grotesque derivatives) that re-displaying lost its parodic efficacy and its ironic effect.<sup>15</sup> The exhibition of books, periodicals and archival documents does not tend to have the same result. Designed to be read, they essentially lack exhibitionary efficacy. (In fact, little remains of the experience of seeing documents placed in a showcase, except the frustration at being faced with the impossibility of reading them.) The challenge that Bryce confronts then is to find another form of referring to the documents over which he obsesses, in such a way that it would be possible to point them out and thereby to activate them. Faced with this, copying the documents and printed sources in ink is, in various ways, a fundamental step in the consolidation of his method.

jo Bryce se enfoca más bien en la subversión paródica de los discursos oficiales. Es decir, se centra precisamente en la operación contraria: no en erigir un contradiscurso, sino en desmontar y exponer críticamente los mecanismos del discurso político.

El punto de partida de sus trabajos tempranos se basó en ese objetivo puntual, impulsado por la necesidad de revelar la ideología de un gobierno que proclamaba el fin de la ideología. Uno de los pocos textos transcritos por Bryce de la revista *El Dorado* –revista que reprodujo extensamente– corresponde a un ex-ministro del gobierno de Fujimori, que anuncia la necesidad de “una educación cada vez menos política y cada vez más científica”<sup>12</sup>, señalando las pretensiones de neutralidad del pragmatismo que sustentó la política del régimen. En la serie de la que procede ese dibujo Bryce yuxtapone imágenes tomadas de la revista *Turismo*, publicada por el Touring Club del Perú en la década de 1930, con otras de *El Dorado*, órgano de la Comisión para la Promoción del Perú en la década de 1990<sup>13</sup>, insertando en las continuidades de la imagen-país al gobierno que se auto-proclamaba una excepción política e histórica. De hecho, la uniformidad monocromática de su dibujo fija las imágenes de forma tal que anula la distancia cronológica y la extrema diferencia gráfica de ambas fuentes. Bryce construye aquí una segunda instancia crítica al instalar la parodia como un juego de espejos que enfrenta sistemáticamente dos fuentes y dos momentos históricos.

Todo el desarrollo del trabajo de Bryce parece en realidad apuntar a un progresivo refinamiento de la parodia. Desde sus comienzos en la exploración del análisis mimético, se aboca a retratar publicaciones en pequeñas pinturas como las que integran la serie *Libros*, que puede reunir en un mismo conjunto la carátula de *Yo visité Ganimedes* de Yosip Ibrahim y las *Cinco tesis filosóficas* de Mao Tse-tung (figs. 7-8). Ese tipo de documentación y de yuxtaposición insólita es la que integra las mesas-vitrina que exhibe a fines de los noventa en Lima bajo el título de “Museo Hawai”, evocando la exhibición cuasicircense que dio origen al término. Tanto la frase que las designa como la estética de los elementos que integran estas mesas terminan por parodiar el sistema cultu-

#### Paraphrasis and visual history

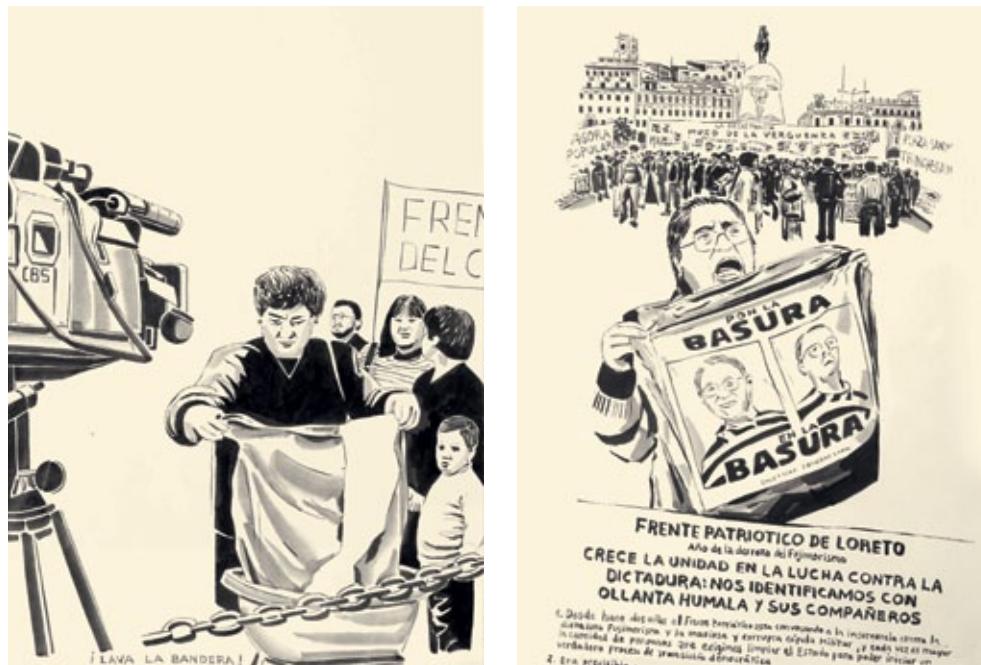
What Bryce discovers in drawing is the potential of citation, or, to be more precise, of visual paraphrasing. In this sense, the act of drawing would be no more than a form of manual description of the sources he tackles.<sup>16</sup> It is necessary here to recall a fact that though evident is no less fundamental: by contrast to the written word, whose essential meaning can be communicated in an infinite variety of forms, it is impossible to allude fully to an image other than by another image. In this context, it is clear that a set of practices of manual and mechanical graphic annotation whose essential purpose was to preserve the memory of something seen, or of another image, was almost definitively relegated to oblivion by the invention of photography.<sup>17</sup> The anachronistic recuperation of drawing in ink, one of pre-modern society’s descriptive tools, also allows Bryce to reinvent the possibilities of visual paraphrasing.

If we accept the hypothesis that for Bryce, to draw is to cite visually, we would have to admit, too, that his work cannot be associated literally (as it tends to be) with the notion of the copy, or of the simulacrum.<sup>18</sup> It is indicative that Bryce has only ever used photography, photocopies and digital images as tools to orient his drawing, and never as objects worthy of exhibition; so too is it that he has never attempted to produce a *trompe-l’œil* effect, nor to reproduce the form of his sources exactly. The effect of optical illusion in the work of an artist like Steve Wolfe, for example, who meticulously and precisely reproduces –one might even say duplicates– books, records and magazines, would be the diametrical opposite of Bryce’s work.<sup>19</sup> Rather, his procedure operates inversely, through the visibility of the trace and of the hand that draws, in a gesture that nevertheless maintains its distance from traditional notions of personal expression or artistic aura.<sup>20</sup> It is actually the very pictorial quality of drawing in ink, its monochromatic paucity, its technical impertinence and its lack of faithfulness, that bestows on the document the difference that makes it legible, that makes it –indeed– exhibitable.

ral que las produce, pero también la solemnidad de ciertos dispositivos museales del conceptualismo de la posguerra (fig. 6). Todo parece ser un remedio, incluso las frases como “Museo Hawai” –o en un juego irónico que no perdona ni su propia terminología, “Analismo mimético”–, que ubica sobre planchas plásticas, de esas que todavía señalan las puertas de las oficinas de pequeños abogados, dentistas y especialistas de todo tipo, con sus letras de purpurina barata que emulan torpemente el relieve de las letras grabadas sobre mármol o metal. Son la evocación de esas otras placas, de los bancos, los ministerios y los grandes bufetes de abogados, una mímica de ciertas representaciones del poder<sup>14</sup>.

Como el “Museo Hawai” que inspiró el proyecto acumulativo de Bryce, estos documentos y objetos reflejan el patetismo y la pobreza que alcanzan los impresos populares de una cultura libresca que no tiene ni atisbo de sus propias limitaciones. Una pintura de la serie *Cronologías*, por ejemplo, nos presenta la imagen de un ejemplar de *Mecánica Popular* con el absurdo titular “La mayoría de las personas están demasiado ocupadas como para hacerse ricas”, una especie de sinsentido programático que se expone en el remedio como un síntoma del capitalismo popular. En la forma extrema en que los documentos mismos simulan torpemente sus fuentes remotas, el simple acto de volver a mostrarlos impone la distancia irónica que forma la base del análisis mimético. Efectivamente, lo que se exhibía en esas mesas tempranas es lo que podríamos designar como parodias *readymade*.

Las mesas y vitrinas de Bryce nos recuerdan que el análisis mimético no se refirió originalmente a la copia ni se limitó al dibujo; fue fundamentalmente una referencia al simple acto de exhibir, de volver a mostrar. Pero cuando Bryce decide aplicar su método a los documentos primarios del pensamiento político (y no a sus derivaciones más grotescas) ese volver a mostrar pierde su eficacia paródica y su efecto irónico<sup>15</sup>. La exhibición de libros, periódicos y documentos de archivo no suele alcanzar el mismo resultado; diseñados para la lectura carecen esencialmente de efectividad expositiva (queda de hecho poco de la experiencia de ver documentos



Figs. 9-10

De la serie ATLAS PERÚ

2000-2001. Tinta sobre papel, 30 x 21 cm

Colección Tom Patchett, Los Angeles

puestos en vitrina salvo la frustración ante la imposibilidad de leerlos). El reto que Bryce enfrenta entonces es el de encontrar otra forma de referirse a los documentos que lo obsesionan, de forma tal que sea posible *señalarlos*, y así activarlos. Ante esto, la copia a tinta de los documentos y fuentes impresas es, de diversas formas, un paso fundamental en la consolidación de su método.

### Paráfrasis e historia visual

Lo que Bryce descubre con el dibujo es el potencial de la cita o, para ser más precisos, de la paráfrasis visual. En este sentido, el acto de dibujar no sería más que una forma de describir manualmente las fuentes que aborda<sup>16</sup>. Se hace necesario aquí recordar un hecho que por evidente no deja de ser medular: el que, a diferencia de la palabra escrita, cuyo sentido esencial puede ser comunicado en una variedad infinita de formas, resulte imposible aludir plenamente a una imagen si no es a través de otra imagen. En este contexto, es claro que la invención de la fotografía terminó por relegar casi definitivamente al olvido una serie de prácticas de anotación gráfica manual y mecánica cuyo propósito esencial era preservar el recuerdo de algo visto, o de otra imagen<sup>17</sup>. La recuperación anacrónica del dibujo a tinta, una de esas herramientas descriptivas de la sociedad pre-moderna, le permite a Bryce reinventar también las posibilidades de la paráfrasis visual.

Si aceptamos la hipótesis de que para Bryce dibujar es citar visualmente, entonces tendríamos que admitir también que su trabajo no puede asociarse, como suele hacerse, de forma literal a la noción de la copia, o a la del simulacro<sup>18</sup>. Es sintomático que Bryce sólo haya usado la fotografía, la fotocopia y las imágenes digitales como herramientas para orientar el dibujo, mas nunca como objetos exhibibles, como lo es también que no haya intentado jamás el efecto de un trampantojo, ni reproducir con precisión la forma de sus fuentes. El efecto de ilusión óptica de las obras de un artista como Steve Wolfe, por ejemplo, quien reproduce –podríamos inclu-

His inks construct a sort of graphic system that refers less to the artist's subjectivity than to a program for disarticulating and recomposing images. The function of Bryce's quick strokes are understood most clearly in their relationship to their photographic sources. His brushstrokes seem, in fact, to compose something like a *visual summary*, which consequently inflects the reading of the image and at the same time undoes photography's reality effect. Unlike other contemporary artists, Bryce does not attempt to reveal the open manipulation of the photographic image, nor the form in which editing and graphic context twist it into a lie.<sup>21</sup> Rather, his strokes operate a transfiguration, radically converting the photographic image into something else, into one more element in the dense weave of media discourses. This visual translation gives photography a new legibility, exposing it as a fictitious construction and, in the same gesture, as a central cog in the machinery of a mediatized modernity.

In practical terms, drawing affords Bryce with a tool for citing and editing. The construction of the argument in his drawings begins with the very selection of what is to be cited. This is not always the entire document, nor is it necessarily the image of an entire page. Above all, in the earliest series, the drawing takes a single image, headline or logo extracted from its original context (figs. 11-12). This isolation and re-presentation of discrete visual units constructs the very condition of possibility of the visual history that Bryce undertakes.

This strategy of simplification and synthesis is made evident in the contrast between two early projects, completed in tandem: *The Spanish Revolution* and *The Spanish War*. In the first, he draws the complete title pages of his source newspaper, a material in which the visual image occupies a marginal place. The series is constructed out of a textual discourse, which results in a hermetic work that is almost impenetrable for the spectator who approaches them in the exhibition space. The second, by contrast, would come to be the method that would predominate in his work. In it, he elaborates a collage of drawings that extracts the images from their contexts, granting them more or less importance through their format to construct a visually apprehensible argument. The difference in effects between the series suggest the importance of the strategies of citation and editing: in

so decir duplica—meticulosa y precisamente libros, discos y revistas, quedaría en las antípodas del trabajo de Bryce<sup>19</sup>. Su procedimiento opera más bien a la inversa, a través de la visibilidad del trazo y de la mano que dibuja, en un giro que mantiene sin embargo su distancia de nociones tradicionales acerca de la expresión personal o del aura artística<sup>20</sup>. Es en realidad la pictoricidad misma del dibujo a tinta, su parquedad monocromática, su impertinencia técnica y su falta de fidelidad, lo que le otorga al documento la diferencia que lo hace legible, que lo hace —en efecto— exhibible.

Sus tintas construyen un sistema gráfico, que remite menos a la subjetividad del artista que a un programa de desarticulación y recomposición de las imágenes. Es en relación con las fuentes fotográficas como se entiende más claramente la función de los rápidos trazos de Bryce. Sus pinceladas, de hecho, parecen componer algo así como un *resumen visual*, que tiene como resultado generar una inflexión en la lectura de la imagen y deshacer al mismo tiempo el efecto de realidad de la fotografía. Bryce no intenta, como otros artistas contemporáneos, revelar la manipulación abierta de la imagen fotográfica o la forma en que la edición y el contexto la vuelcan a la mentira<sup>21</sup>. Su trazo opera más bien una transfiguración, convirtiendo radicalmente la imagen fotográfica en algo diferente, en un elemento más de la densa trama discursiva de los medios de comunicación. Esta traducción visual le presta una nueva legibilidad a la fotografía, exponiéndola en un mismo gesto como construcción ficticia y como elemento central del engranaje mediático de la modernidad.

En términos prácticos, el dibujo le aporta sobre todo una herramienta de cita y de edición. La construcción argumental de sus dibujos parte de la propia elección de aquello que ha de citarse. No siempre es todo el documento, como tampoco es necesariamente la imagen de una página completa. Sobre todo en las series más tempranas, el dibujo toma sólo una imagen, un titular o un logotipo extraído de su contexto original (figs. 11-12). El aislamiento y la re-presentación de unidades visuales discretas construye la condición de posibilidad misma de la historia visual que Bryce emprende.



Fig. 11  
Página de la revista EL DORADO,  
Lima, n. 15 (abril a junio de 1999)  
Colección Biblioteca “Manuel Solari Swayne”,  
Museo de Arte de Lima



Fig. 12  
De la serie TURISMO / EL DORADO  
2000. Tinta sobre papel, 30 x 21 cm  
Colección Tom Patchett, Los Angeles

Esta estrategia de simplificación y síntesis se hace evidente en el contraste de dos trabajos tempranos realizados en paralelo: *The Spanish Revolution* y *The Spanish War*. La primera dibuja casi en su integridad algunas carátulas del periódico que le sirve de fuente, un material en que la imagen visual ocupa un lugar marginal. La serie se construye a partir del discurso textual, lo que resulta en una obra hermética y casi impenetrable para el espectador que se acerca a ellas en el espacio de exhibición. La segunda, en cambio, que será la que predominará en su trabajo, elabora un collage de dibujos que extrae las imágenes de su contexto, les otorga mayor o menor importancia a través del formato y construye una argumentación aprehensible visualmente. El diverso efecto de ambas series sugiere la importancia de las estrategias de cita y edición: en el proceso de dibujarlas, Bryce modula, interpreta y comenta el referente sometido al método. Como Mario Montalbetti señaló ya, en una línea argumentativa que no ha tenido gran eco, el fundamento del método de Bryce sería entonces el análisis y no la mimesis<sup>22</sup>.

Pero los dibujos no operan aisladamente sino que se articulan a través de la sintaxis de la secuencia serial. Si las primeras series, como *The Progress of Peru*, sintetizan tácticamente las imágenes de un mismo folleto para hacer legible la fuente en la sala de exposiciones, la secuencia sigue aún en este caso el discurso propuesto por esa única publicación. Con el *Atlas Perú*, Bryce empieza a profundizar en la investigación y a extraer narrativas más complejas elaboradas sobre la base de distintas fuentes. Las imágenes apropiadas por Bryce se re-significan entonces en diálogo con los dibujos contiguos para construir nuevos relatos. Así, el dibujo y la secuencia serial se convierten en las herramientas que le permiten acercarse al siempre elusivo proyecto de narrar en imágenes.

Instalado sobre el muro, el sistema de citas de Bryce traza así no sólo una red de referencias sino además una secuencia narrativa. Su efecto, sin embargo, no se parece del todo a la lectura; en la configuración visual que construye, alcanza en realidad a proponer otro tipo de experiencia. La primera confrontación produce

the process of drawing them, Bryce modulates, interprets and comments on the referent submitted to the method. As Mario Montalbetti has already pointed out, in a line of thought that has not been largely followed, the foundation of Bryce's method would be analysis rather than mimesis.<sup>22</sup>

But the drawings do not operate in isolation; rather, they are articulated through the syntax of the serial sequence. If the early works, like *The Progress of Peru*, tactically synthesize the images from a single pamphlet to make the source legible in the place of exhibition, the sequence nevertheless follows the discourse proposed by that one publication. With *Atlas Perú*, Bryce begins to delve more deeply into research and to extract more complex narratives elaborated on the basis of different sources. The appropriated images are then re-signified in dialogue with the adjoining drawings, thereby constructing new associations. Thus, drawing and the serial sequence become the tools that allow him to approach the ever elusive project of narrating through images.

Mounted on the wall, Bryce's system of citations thus traces not only a network of references, but moreover a narrative sequence. Its effect, nevertheless, does not entirely resemble reading. In the visual configuration that he constructs, he actually manages to propose another type of experience. The first confrontation yields a global approach, revealing a set of drawings arranged in a particular order on the wall. That immediacy is, in fact, one of the discoveries of Bryce's method. Those first glances unleash a violent discharge of textual and visual messages that can be apprehended almost instantly. Then comes an approach that implies a movement along a route chosen by the spectator him- or herself, although this probably follows the linear, chronological order set up by the artist, always from left to right, as if emulating the direction of reading. In series that are in strictly chronological order, such as *Atlas Perú* or *El mundo en llamas*, it becomes possible to travel through a decade with just a few steps, or with the first sweep of the gaze. Then a second approximation begins, whose rhythm is somewhat more deliberate, but which operates, too, through the rapid alternation between pictures. Quijano described it accurately as like the effect of zapping through television channels.<sup>23</sup>



Figs. 13-15

De la serie L'HUMANITÉ

2009-2010. Tinta sobre papel, medidas variables  
Colección Centro de Artes Visuales Fundación  
Helga de Alvear, Cáceres

una aproximación global, que deja ver un conjunto de dibujos dispuestos en un orden particular sobre el muro. Esa inmediatez es, de hecho, uno de los hallazgos del método de Bryce. Los primeros golpes de vista producen una violenta descarga de mensajes textuales y visuales que pueden ser aprehendidos en casi un instante. Luego viene un acercamiento, que implica un recorrido en el orden que el propio espectador elige, aunque probablemente siguiendo la pauta linear y cronológica que el artista dispone, siempre de izquierda a derecha, como emulando el sentido de una lectura. En series que tienen una disposición estrictamente cronológica, como el *Atlas Perú* o *El mundo en llamas*, se hace posible recorrer una década en unos cuantos pasos, o con el primer barrido de la mirada. Empieza luego una segunda aproximación, cuyo ritmo es algo más pausado, pero que opera también a partir de la rápida alternancia entre cuadros. Quijano lo describió con precisión como el efecto del *zapping* televisivo<sup>23</sup>.

Aprehender la obra, en efecto, obliga a una experiencia marcada por el permanente salto. Si bien es posible centrarse en un cuadro para leer el texto transcrita, un titular o los datos de una estadística, el acercamiento progresivo es siempre seguido por una dispersión de la mirada, que conduce a un cambio de foco permanente entre grupos e imágenes individuales vistas en simultáneo. Esa disposición espacial implica a cada imagen en una red que la resignifica, en el marco mayor de una secuencia de citas relacionadas por el autor para la construcción de un argumento.

Es necesario detenerse aquí en lo que termina siendo sólo una aparente antítesis, que enfrenta los dos actos que la obra de Bryce conjuga permanentemente: el leer y el mirar. Hay un tipo de texto que se exhibe en el impacto inmediato de la visualidad antes que de la lectura: el eslogan publicitario, la consigna política o el titular, formas textuales/visuales de los medios masivos de la modernidad. Esto explica que sea posible aprehender e incluso comprender la obra de Bryce sin conocer la lengua de sus fuentes. Y explica también que Bryce se permita lanzar al público una obra compuesta por fuentes redactadas en hasta cinco idiomas distintos.

Grasping the work, indeed, demands an experience marked by constant jumps. Although it is possible to concentrate on a picture in order to read the transcribed text, headline, or statistical data, the sequential approach is always followed by a dispersion of the gaze, which leads to a constant change of focus among individual groups and images seen simultaneously. This spatial arrangement involves each image in a network that resignifies it, within the larger frame of a sequence of citations interrelated by the author into the construction of an argument.

It is necessary to pause here in what ends up being only an apparent antithesis between the two acts that Bryce's work constantly conjugates: seeing and reading. There is a type of text that is exhibited in the immediate impact of visuality rather than of reading: the commercial slogan, the political catchword, or the headline –visual/textual forms of the mass media of modernity. This explains how it is possible to apprehend and even to comprehend Bryce's work without understanding the language of his sources. It also explains how Bryce allows himself to share with his audience a work composed of sources edited in up to five different languages.

Montalbetti pointed out both the essentially propagandistic character of the texts chosen by Bryce and the effect of reification that words experience upon being drawn. In what is probably one of the more precise descriptions of mimetic analysis, he suggests that Bryce's work allows us to "observe public communication [...] as though it were a thing, next to the building of the Ministry of Education or the latest Aeroperu jet".<sup>24</sup> Actually, the strange materiality that accrues to ideas is something that is present in the sources themselves, as a strategy consciously promoted by the ideologues who constructed propaganda as a discursive discipline of modernity. An extreme of that reification becomes apparent in a classic text on the theory of political propaganda, in which Edward L. Bernays even equates the effect of words in the propaganda message with a blunt object, molding and constructing sensibilities: "Words hammer continually at the eyes and ears of America," wrote Bernays in his influential text on the "engineering of consent".<sup>25</sup>

Montalbetti comprobó tanto el carácter esencialmente propagandístico de los textos escogidos por Bryce, como el efecto de “cosificación” que sufren las palabras al ser dibujadas. En lo que probablemente sea la más precisa descripción que se haya hecho del efecto del análisis mimético, sugiere que la obra de Bryce nos permite “observar la comunicación pública [...] como cosa, al lado del edificio del Ministerio de Educación, o del último avión de Aeroperú”<sup>24</sup>. En realidad, esa extraña materialidad que cobran las ideas es algo que está presente en las propias fuentes, y que fue conscientemente promovida por los ideólogos que construyeron la propaganda como disciplina discursiva de la modernidad. Un extremo de esa cosificación se hace evidente en un clásico texto teórico de la propaganda política, en que Edward L. Bernays llega a equiparar el efecto de las palabras en el mensaje propagandístico con un objeto contundente, que moldea y construye sensibilidades: “las palabras martillean continuamente los ojos y oídos de América”, escribió Bernays en su influyente texto sobre la “ingeniería del consentimiento”<sup>25</sup>.

El despliegue visual de los textos es uno de los hallazgos centrales de la comunicación masiva del siglo XX. Hay, de hecho, un efecto visual de las palabras, que también es del dominio de la gráfica; de las modas tipográficas, o de los arabescos del diseño en que se insertan las letras<sup>26</sup>. Es, quizás, una historia de la gráfica, o quizás también, en parte, una historia gráfica. El eslogan político o publicitario forjado visualmente a través del *branding* mediático permite trazar en la obra de Bryce la evolución de algo que podríamos llamar el *estilo* de la ideología. Es esa visualidad comercial y política, unida a aquello que las palabras articulan, lo que forja la materialidad de la ideología y, a la vez, lo que nos deja entenderla como un efecto de la mediatización de la política<sup>27</sup>. Y esto podría definirse como el eje central de los miles de dibujos que Bryce ha producido a lo largo de la última década.

The visual deployment of texts is one of the central discoveries of twentieth-century mass communication. Words, in fact, have a visual effect, which is also the domain of graphic design; of typographical fashions, or of the arabesques of the designs in which letters are inserted.<sup>26</sup> It is, perhaps, a history of graphic design, or perhaps, too, in part, a graphic history. The political or commercial slogan in Bryce's work, forged visually through branding in the media, allows one to trace the evolution of something that could be called the *style* of ideology. It is precisely such commercial and political visuality conjoined with the ideas articulated by words, that forges the materiality of ideology and, at the same time, which helps us understand it as an effect of the mediatization of politics.<sup>27</sup> And this could be defined as the central axis of the thousands of drawings that Bryce has produced over the course of the past decade.

#### The visuality of ideology

In reality, Bryce's project only seems to be able to exist as a visual archaeology of modernity, conceived according to a vision that relates to what John Thompson called the “mediatization of modern culture”.<sup>28</sup> His series point with concrete precision toward the emergence of the very concept of propaganda and of a new culture of mass media at the dawn of the twentieth century. His representation of the great ideological currents of the century is based on the identification of the historical moment that Hannah Arendt described as the point at which the social classes became masses.<sup>29</sup> It is the parallel emergence of mass society and capitalist expansion that produces the type of material that allows Bryce to trace the development of the century's ideological wars in order to recuperate the figuration of ideas as one of the decisive facts of modernity.

In a way, the very applicability of the method of mimetic analysis could be conceived as the test of the visuality of ideology. Series like *Südsee* (2007) or *Die Welt* (2008), which are based on books and documents

### La visualidad de la ideología

En realidad, el proyecto de Bryce sólo parece poder existir como una arqueología visual de la modernidad, concebida según una visión que podría afiliarse a lo que John Thompson llamó la “mediatización de la cultura moderna”<sup>28</sup>. Sus series señalan con concreta precisión el surgimiento del concepto mismo de propaganda y de una nueva cultura de medios de comunicación masiva en los albores del siglo XX. Su representación de las grandes corrientes ideológicas del siglo se basa en la identificación de ese momento histórico que Hannah Arendt describió como aquel en que las clases sociales devienen masas<sup>29</sup>. Es la conjunción de la sociedad masiva con la expansión capitalista lo que produce el tipo de material que le permite a Bryce trazar el desarrollo de las guerras ideológicas del siglo, para recuperar la figuración de las ideas como uno de los hechos decisivos de la modernidad.

De cierto modo, la aplicabilidad misma del método del análisis mimético podría concebirse como la prueba de esa visualidad de la ideología. Series como *Südsee* (2007) o *Die Welt* (2008), que se basan en libros y documentos de fines del siglo XIX y comienzos del XX, señalan a esa coyuntura como el punto preciso en que cristaliza la mediatización de la política. Quien vuelve a las fuentes de ese período podrá comprobar que la cultura impresa no había logrado concretar aún su potencial gráfico. Para referirse a este momento Bryce debe entonces forzar la mano; la profusión de carátulas de libros así como el uso de imágenes científicas y de retratos, conforman aquí una manera alternativa de hacer visible el pensamiento, como compensando por esa visibilidad que los periódicos de la época no habían logrado aún consumar.

Si el método de Bryce le permite representar la cultura impresa, el dibujo no se presta para mostrar de la misma manera ni la radio, ni el cine ni la televisión, los medios sobre los cuales se construyó la sociedad moderna. Bryce opta entonces por aludir a ellos indirectamente. *Kolonial Post* empieza con un anuncio de “Via

from the end of the nineteenth and beginning of the twentieth centuries, identify that conjuncture as the precise moment when the mediatization of politics crystallizes. Whoever returns to the sources of that period will be able to attest to the fact that print culture had not yet managed to realize its graphic potential. To refer to this moment, Bryce must then force his hand; the profusion of title pages as well as the use of scientific images and portraits constitute here an alternative way of making thought visible, as if compensating for the visuality that the newspapers of the era had not yet managed to consummate.

If Bryce's method allows him to represent print culture, drawing does not lend itself in the same way to the representation of radio, cinema, or television, the media upon which modern society was constructed. Bryce thus opts to allude to them indirectly. *Kolonial Post* begins with an advertisement by “Via Eastern,” (fig. 16) a world map united graphically by the lines that designate the routes of the telegraph business, designing a sort of geopolitics of communication. A similar image of the “Commercial Pacific Cable Company” appears in *Die Welt*, a series that also includes a cover of *Telefunken Zeitung* and a financial advertisement for “Marconi Wireless,” which describes in detail the business of investing in information systems. In an approach that evokes both Marshal McLuhan's global village and the perspective of Immanuel Wallerstein's world-systems, Bryce discovers in those advertisements the clearest graphic representation of the role of the media in the construction of circuits of global domination beginning with advanced capitalism.

Advertising thus becomes a kind of meta-source, that not only allows him to document the audiovisual media that seemed to escape drawing's descriptive intent, but also demonstrate, in themselves, the role that mass communication played in the projection of the political sphere. In *L'Humanité* and *El mundo en llamas*, Bryce resorts to radio and film commercials as they appeared in the Lima daily *El Comercio*, to trace the form in which the rise of fascism in Europe and the decisive events of World War II were doubly represented in the press: journalistic reports of the events were combined with the cynical, banalized commentary of adver-

Eastern”(fig. 16), un mapamundi unido gráficamente por las líneas que señalan la rutas de la empresa del telégrafo, para diseñar una suerte de geopolítica de la comunicación. Una imagen similar de la “Commercial Pacific Cable Company” aparece en *Die Welt*, serie en la que también figura una portada de la *Telefunken Zeitung* y un anuncio financiero de “Marconi Wireless” que describe en detalle el negocio de la inversión en los sistemas de información. En un abordaje que evoca tanto la aldea global de Marshall McLuhan como la perspectiva del sistema-mundo de Immanuel Wallerstein, Bryce descubre en esos anuncios la representación gráfica más precisa del papel de los medios en la construcción de circuitos de dominación global a partir del capitalismo avanzado.

La publicidad se convierte así en una metafuente, que no sólo le permite documentar los medios audiovisuales que parecían evadirse al registro del dibujo, sino que además demuestra por sí misma el papel que jugó la comunicación masiva en la proyección de lo político. En *L'Humanité* y *El mundo en llamas*, Bryce recurre a los anuncios comerciales de la radio y del cine tal como aparecen publicados en el diario *El Comercio* de Lima, para rastrear la forma en que el surgimiento del fascismo en Europa y los eventos decisivos de la Segunda Guerra Mundial reciben en la prensa una doble representación: a la narración periodística de los acontecimientos se suma el comentario cínico y banalizado de los avisos publicitarios (figs. 13-15). Pero si bien esta guerra fue quizá la primera que se jugó de forma activa y abierta en el campo de representación mediática, incluso las noticias, fotografías y, más frecuentemente, los gráficos y mapas punteados por la formación de tropas y batallones, no resultan tan impactantes como el dramatismo con que los avisos publicitarios consiguen representar los hechos<sup>30</sup>. Bryce extrae y amplía esos anuncios comerciales para enfatizar el papel que jugaron en el proceso de la guerra y señalar la forma en que marcaron la cotidianidad de millones de personas en todo el mundo.

El que esos anuncios procedan del diario *El Comercio* contribuye a mostrar no sólo el efecto globalizado de la representación de los acontecimientos internacionales (algo que le ha interesado desde la inicial serie

tisements [figs. 13-15]. But although this war was perhaps the first to be waged actively and openly on the field of media representation, even the news, photographs and, more frequently, illustrations and maps dotted with formations of troops and battalions are not as impressive as the drama with which commercial images are able to represent the facts.<sup>30</sup> Bryce extracts and amplifies those advertisements to emphasize the role that they played in the process of war and to point out how they affected the everyday lives of millions of people around the world.

The fact that those advertisements come from the daily *El Comercio* allows him to show not only the globalized effect of the representation of international events (something that has interested him since the initial *Cronologías* series), but furthermore his own position in relation to those facts. Bryce explains his motivation to pose an alternative narrative to the official history produced from Europe:

It's always held my attention [...] an Eurocentric view of the world. And in the context of Germany, I remember a time when I even got a little indignant, because when you start to talk about their history, they take a certain distance, they get a little jumpy. [...] And so it seemed to me that something had to be done against this.<sup>31</sup>

Bryce returns always to this issue: “The history of Imperialism and Colonialism shapes European identity as much as my own identity”.<sup>32</sup> In this context, the presence of the Lima newspaper in counterpoint to the images from the great European dailies offers us the possibility of imagining the peripheral position of Peru within and from the perspective of twentieth-century world history. Bryce constantly reiterates this strategy of local references, which incorporates characters and subject matter related to Peruvian history to stories that we tend to think of as foreign: Víctor Raúl Haya de la Torre and José Carlos Mariátegui, for example, turn up unexpec-

*Cronologías*), sino además su propia ubicación frente a esos hechos. Bryce explica su motivación de oponer una narrativa alternativa a la historia oficial producida desde Europa:

Siempre me llamó la atención [...] la mirada eurocéntrica [...] Y en el contexto alemán, recuerdo una época en que hasta me indignaba un poco, porque cuando comienzas a hablar de la historia de ellos, toman una cierta distancia, se ponen un poco saltones. Y entonces me pareció que algo tenía que hacer en contra<sup>31</sup>.

Bryce vuelve sobre este punto reiteradamente: “La historia del imperialismo y el colonialismo configura tanto la identidad europea como mi propia identidad”<sup>32</sup>. En este contexto, la presencia del periódico limeño en contrapunto con las imágenes de los grandes diarios europeos nos ofrece la posibilidad de imaginar la posición periférica del Perú en y desde una historia general del siglo XX. Bryce reitera permanentemente esa estrategia de las referencias locales, que incorpora personajes y asuntos relacionados con la historia peruana a relatos que desde aquí solemos pensar como ajenos: Víctor Raúl Haya de la Torre y José Carlos Mariátegui, por ejemplo, aparecen sorpresivamente al final de *Kolonial Post* para dar un giro a la reflexión usual en torno al imperialismo europeo, orientándola hacia sus ramificaciones americanas y los problemas de la dominación interna. Y desde esas alusiones a su país de origen, que aparecen casi como intrusiones, Bryce consigue evocar de forma más amplia tanto los alcances de la experiencia global de la modernidad como el eurocentrismo de sus narrativas<sup>33</sup>.

Siempre desde las márgenes, la posición de Bryce como lector y como autor le permite construir nuevas versiones de viejos relatos. Su ubicación crítica deriva de una larga tradición que tiene su núcleo clásico en figuras como Theodor Adorno, Hannah Arendt o Walter Benjamin, y otro desarrollo fundamental en autores postcoloniales como Frantz Fanon, Aníbal Quijano, Edward Said o Immanuel Wallerstein, a quienes se refiere

tedly at the end of *Kolonial Post* to give a twist to the usual reflection on European imperialism, orienting it toward its American ramifications and the problems of internal domination. And from those allusions to his country of origin, which almost seem like intrusions, Bryce manages to evoke more broadly both the extension of the global experience of modernity and the Eurocentrism of its narratives.<sup>33</sup>

Always at the margins, Bryce's position as a reader and as an author allows him to construct new versions of old stories. His critical position derives from a long tradition that has its classical nucleus in figures like Theodor Adorno, Hannah Arendt or Walter Benjamin, and another fundamental development in postcolonial authors like Frantz Fanon, Aníbal Quijano, Edward Said or Immanuel Wallerstein, to whom he constantly refers in his small series of portraits (figs. 17-19). But his work cannot (nor does it attempt to) be erected on a comparable project. Limited to brief textual citations or to portraits of authors, books, documents and publications, his method only allows him to *allude* to others' thought. Bryce can, however, give new shape to that critical tradition by somehow converting knowledge into experience. Approaching the trajectory of the works mounted in the spaces of exhibition creates an approach to the sources that is entirely different from the times and spaces of reading. In addition to the effect of completeness achieved through the compressed selection of documents that Bryce presents, this generates in the viewer the complex illusion of having *seen* history. But the effect is not akin to the bedazzlement in front of the spectacular reconstructions of cinematic trickery, for example. It is rather more like the effect of the reflexive position imposed by the space of exhibition. Just as museums construct the possibility of giving a spatial form to temporality, Bryce finds a way to emplace historical narrative, wrapping it, in the same stroke, in the aura of the museum's discourse. The experience of approaching the sources, thus transformed both into images and into aesthetic objects, generates the impression of a direct, face-to-face confrontation with history.<sup>34</sup>

permanentemente desde sus pequeñas series de retratos (figs. 17-19). Pero su trabajo no pretende ni puede erigirse en un proyecto comparable. Limitado a la cita textual breve o a los retratos de autores, libros, documentos y publicaciones, su método sólo le sirve para *aludir* al pensamiento de otros. Sus dibujos, en cambio, le permiten dar nueva forma a esa tradición crítica, al convertir, de alguna manera, el conocimiento en experiencia. El recorrido por la obra en la sala de exposición genera una aproximación a las fuentes que es enteramente diferente al proceso, los tiempos y los espacios de la lectura. La monumentalidad de sus instalaciones, sumada al efecto de completud de la selección comprimida de documentos que presenta, generan en el espectador la compleja ilusión de haber visto la historia. Pero el efecto no es el del deslumbramiento ante el truco que pretenden las reconstrucciones espectaculares del cine, por ejemplo, sino más bien el de la posición reflexiva que impone el espacio de exposición. Así como los museos construyen la posibilidad de dar forma espacial a la temporalidad, Bryce encuentra la manera de emplazar en el espacio la propia narrativa histórica, para envolverla, en el mismo acto, en el aura del discurso museal. La experiencia de enfrentarse así a las fuentes, transformadas a la vez en imagen y en propuesta artística, genera la impresión de una confrontación directa, cara a cara, con la historia<sup>34</sup>.

Así, lo que empezó como un trabajo simple de desmontaje ideológico a fines de los noventa termina en un verdadero sistema de registro crítico de la memoria histórica. Es posible que ningún otro artista contemporáneo haya intentado un proyecto historiográfico de la misma ambición y sistematicidad<sup>35</sup>. Pero llegados a este punto, quizás sea necesario admitir también que la promesa sobre la que se proyecta el método de Bryce contiene una falacia. La posibilidad de narrar en imágenes, que ha sido por mucho tiempo uno de los sueños elusivos de la historiografía moderna, se encuentra pronto con el peligro del desborde de la representación. Sólo una exposición antológica permite aprehender el sentido último de un trabajo que resulta prácticamente imposible de representar o de reproducir en su totalidad si no es devolviéndolo al formato impreso de sus



Figs. 16

De la serie KOLONIAL POST

2006. Tinta sobre papel, 70 x 103 cm

Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León

fuentes<sup>36</sup>. El periódico y el libro han sido hasta ahora los medios que han hecho posible la circulación de su obra más allá de la sala de exposiciones, pero lo han hecho demostrando al mismo tiempo su incapacidad para representar adecuadamente la experiencia del espectador. Se podría atribuir esta falla a los problemas inevitables de traducibilidad que impone el “museo imaginario” a toda obra plástica, pero en el caso de Bryce esa limitación afecta más profundamente el sentido del trabajo<sup>37</sup>. En su obsesivo afán de contar nuevamente la historia desde su particular perspectiva, el proyecto de Bryce, como toda historia de ambición abarcadora, corre el peligro además de construir un segundo archivo, tan inabordable como aquel que sirvió de base para su propio proyecto.

Pero así como el método choca con ciertos límites ineludibles, abre las puertas también a una forma alternativa de representación de la memoria histórica. Y lo hace con un procedimiento que expone con nitidez sorprendente uno de los hechos decisivos de la modernidad: el de la figuración de la ideología, que pone en evidencia la poderosa materialidad que el discurso adquiere con su mediatización. En su desarticulación de las ideologías, Bryce recupera un espacio para el trabajo político; en la exposición de su visualidad, la posibilidad de una historia alternativa.

Thus, what began as a straightforward task of ideological dismantling at the end of the 1990s becomes a genuine system for critically recording historical memory. It is possible that no other contemporary artist has attempted a historiographic project of the same systematic ambition.<sup>35</sup> Having arrived at this point, it is perhaps necessary to admit that the promise upon which Bryce's method is projected contains a fallacy. The possibility of narrating in images, been one of the elusive dreams of modern historiography, quickly faces the danger of the overflow of representation. Only an anthological exhibition affords us the possibility of apprehending the full import of a work that is practically impossible to represent or reproduce in its totality except by returning it to the printed format of its sources.<sup>36</sup> The newspaper and the book have until now been the media that have allowed the possibility of circulating his work beyond the spaces of exhibition, but in doing so they have demonstrated their inability to represent the spectator's experience adequately. This shortcoming could be attributed to inevitable problems of translation imposed on the diffusion of art by the “imaginary museum,” but in Bryce's case this limitation profoundly affects the meaning of his work.<sup>37</sup> In his obsessive drive to recount history anew from his particular perspective, Bryce's project, like all history of a comprehensive ambition, runs the additional risk of constructing a second archive, as unapproachable as that which served as the basis for his own project.

But just as the method runs up against certain ineluctable limits, it also opens the doors to an alternative form of representation of historical memory. And it does so through a procedure that exposes with surprising sharpness one of the decisive facts of modernity: namely, that of the figuration of ideology, which makes apparent the powerful materiality that discourse acquires upon its mediatization. In his disarticulation of ideologies, Bryce recuperates a space for political action; and in his exposure of its visuality, the possibility of an alternative history.



FRANTZ FANON



EDWARD SAID



IMMANUEL WALLERSTEIN

Figs. 17-19  
FANON / SAID / WALLERSTEIN  
2008. Serie de 3 dibujos. Tinta sobre papel, 42 x 29,7 cm  
Colección Madeira Corporate Services, Lisboa

<sup>1</sup> “Yo no soy un historiador en el sentido académico, más bien soy un parahistoriador”. Roel Arkesteijn, “Fernando Bryce. A panorama of the world and a Museum of the Gaze”, en *Artes Mundi* 4 (Cardiff: National Museum Cardiff, 2010): 38.

<sup>2</sup> Su ambición historiográfica y su intención revisionista quedaron establecidas tempranamente, al enfrentar irónicamente en la Sala Luis Miró Quesada Garland de Miraflores la vitrina de *Huaco TV*, conteniendo los tomos de la *Historia de la República* de Jorge Basadre, con el *Atlas Perú*, su propia narración sobre el siglo XX peruano.

<sup>3</sup> Sería interesante especular sobre aquel doble fracaso, el de la pintura alemana de sesgo historicista, representada por artistas como Anselm Kiefer, y el de la pintura peruana contemporánea, que para entonces parecía haber claudicado completamente ante el reto de referirse a lo real.

<sup>4</sup> Así describió Siegfried Kracauer a las “dificultades insalvables de tráfico” entre la micro y la macrohistoria en *History. The Last Things Before the Last* (Nueva York: Oxford University Press, 1969): 190.

<sup>5</sup> Siendo que, sin embargo, el momento fértil no siempre debió coincidir con el momento culminante, como argumentaba Gotthold Ephraim Lessing en su clásico estudio, *Laocon. An Essay upon the Limits of Painting and Poetry*, trad. Ellen Frothingham (Mineola, Nueva York: Dover Publications, 2005): 16-17.

<sup>6</sup> Quien haya recorrido los puestos callejeros de libros en el centro de Lima a fines de los ochenta e inicios de la déca-

da siguiente, guarda el recuerdo de una abrumadora inundación de panfletos y folletería comunista, de aquella que distribuían la Academia de Ciencias de la URSS y el programa de Ediciones en Lenguas Extranjeras de Pekín. Era sólo el coletazo de esa “revolución de los manuales” iniciada en los setenta que, en palabras de Carlos Iván Degregori, impactó en la formación de un “sentido común” que veía las ciencias sociales “como un sistema cerrado de verdades universales; que apela al ‘principio de autoridad’ para legitimarse y que considera la política fundamentalmente como confrontación, choque frontal y eliminación del adversario”. Véase “La revolución de los manuales. La expansión del marxismo-leninismo en las ciencias sociales y la génesis de Sendero Luminoso”, en *Qué difícil es ser Dios. El Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú: 1980-1999. Obras escogidas I* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2011): 161-180.

<sup>7</sup> Sobre el Museo y Pensamiento Hawai véase el texto de Rodrigo Quijano (quien firma aquí como “Curador adjunto del Museo Hawai”), “Un acercamiento al Museo Hawai”, en *Fernando Bryce. Museo Hawai*, folleto de la exposición realizada en 1999 en la Casa Museo José Carlos Mariátegui (Lima: Museo Hawai, 2000). Véase también el ensayo incluido en este catálogo.

<sup>8</sup> Jorge Villacorta, “Fernando Bryce” en *Puntos cardinales 2001. 4 artistas visuales peruanos* (Lima: Sala Luis Miró Quesada Garland, Quidam, 2002): 50.

<sup>1</sup> “I am not a historian in the academic sense, but rather a para-historian”. Roel Arkesteijn, “Fernando Bryce. A panorama of the world and a Museum of the Gaze”, en *Artes Mundi* 4 (Cardiff: National Museum Cardiff, 2010): 38.

<sup>2</sup> His historiographic ambition and revisionist intentions were early established, upon ironically confronting in the Luis Miró Quesada Garland gallery in Miraflores the case of *Huaco TV*, containing the volumes of Jorge Basadre’s *History of the Republic of Peru*, with *Atlas Peru*, his own narrative of the Peruvian twentieth century.

<sup>3</sup> It would be interesting to speculate about the double failure of German historicist painting, represented by artists like Anselm Kiefer, and contemporary Peruvian painting of the period, which seemed to have given up completely in the face of the challenge of representing the real.

<sup>4</sup> So Siegfried Kracauer described the insoluble “traffic between the micro and macro dimension” of history in *History: The Last Things Before the Last* (New York: Oxford University Press, 1969): 127, 190.

<sup>5</sup> It nevertheless being the case that the fruitful moment did not necessarily coincide always with the culminating moment, as Gotthold Ephraim Lessing argued in his classic study *Laocon: An Essay upon the Limits of Painting and Poetry*, Ellen Frothingham, transl. (Mineola, NY: Dover Publications, 2005): 16-17.

<sup>6</sup> Anyone who strolled past the book stalls on the streets downtown Lima at the end of the 1980s and beginning of the 1990s will remember the overwhelming flood of

communist pamphlets and brochures distributed by the USSR Academy of Sciences and the Peking Foreign Language Editions program. It was only the tail end of that “revolution of the manuals” initiated in the 1970s that, in the words of Carlos Iván Degregori, impacted the formation of a “common sense” that saw the social sciences as “a closed system of universal truths that appeals to the ‘principle of authority’ to legitimate itself and that considers politics to be fundamentally a confrontation, a frontal collision and elimination of the adversary.” See “La revolución de los manuales: La expansión del marxismo-leninismo en las ciencias sociales y la génesis de Sendero Luminoso”, in *Qué difícil es ser Dios: El Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú, 1980-1999. Obras escogidas I* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2011): 161-180. [T.N. My translation].

<sup>7</sup> On the Museo Hawai and “Hawai Thought,” see Rodrigo Quijano (who signs here as “Adjunct curator of the Museo Hawai”), “Un acercamiento al Museo Hawai,” in *Fernando Bryce. Museo Hawai*, pamphlet produced for the 1999 exhibition at the Casa Museo José Carlos Mariátegui (Lima: Museo Hawai, 2000). See also the essay included in this catalog.

<sup>8</sup> Jorge Villacorta, “Fernando Bryce,” in *Puntos cardinales 2001. 4 artistas visuales peruanos* (Lima: Sala Luis Miró Quesada Garland, Quidam, 2002): 50.

<sup>9</sup> The occupation began on December 17, 1996 and ended with the release of 72 hostages after an assault by a group of

<sup>9</sup> La toma empezó el 17 de diciembre de 1996 y concluyó con la liberación de 72 rehenes, tras la incursión de un comando de las Fuerzas Armadas del Perú el 22 de abril de 1997. En el proceso fallecieron un rehén, dos comandos y todos los militantes del MRTA.

<sup>10</sup> La participación de los artistas en el proceso político había cobrado impulso en 1995, como respuesta a la ley de amnistía a militares implicados en violaciones a los derechos humanos. Las acciones de Eduardo Villanes y de Ricardo Wiesse serían seguidas por intervenciones de otros artistas y colectivos. Véase Víctor Vich, "Desobediencia simbólica: performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista" en Alejandro Grimson, ed., *La cultura en las crisis latinoamericanas* (Buenos Aires: Clacso, 2004): 63-80; Gustavo Buntinx, "Lava la bandera. El Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura de Fujimori y Montesinos", *Quehacer*, Lima, 158 (enero-febrero de 2006): 96-109.

<sup>11</sup> La acción implicó el reparto de trescientas mil bolsas de basura con las fotos impresas de Fujimori y Montesinos vestidos de presidiarios, que luego sirvieron para señalar locales relacionados con la corrupción del régimen. Como señala Víctor Vich: "Tal vestimenta era simbólicamente muy importante porque articuló dos significados hasta entonces socialmente desvinculados: terrorismo y corrupción [...]. *Ibid.*, pp. 70ss.

<sup>12</sup> La fuente original del texto es Francisco Tudela, "La nueva proyección del Perú en el espacio regional", *El Dorado*, Lima (octubre-diciembre de 1998): 44.

<sup>13</sup> Publicada entre 1995 y 1999, *El Dorado* entendió la pro-

moción del país y la promoción de su gobierno como una sola y misma cosa. La revista publicaba artículos de interés turístico junto a notas y entrevistas de los ministros del régimen y del propio Alberto Fujimori.

<sup>14</sup> La mesa con la cartela rotulada "Analismo mimético" se exhibió en la exposición *Realidad*, curada por Armando Williams en el Centro Cultural Ricardo Palma de Miraflores en abril de 1999.

<sup>15</sup> Sobre el análisis mimético y la idea del *readymade* véanse los textos de Rodrigo Quijano, quizás el más sutil de los comentaristas de la obra de Bryce: *El Museo Hawai. Una naturaleza muerta de la cultura: notas acerca de la serie The Progress of Peru* (Lima: Ritual de lo Habitual Ediciones, 1998). Una versión de este texto temprano se publicó en *Hueso Húmero 33* (noviembre de 1998): 35-54. Otra, dibujada por el propio Bryce, se incluye también en esta publicación.

<sup>16</sup> Sobre el dibujo como recreación histórica y como forma de traducción asociada a la memoria y a la política en el arte contemporáneo, en particular en la obra de Andrea Bowers y Sam Durant, véase Claire Gilman, "Marking Politics: Drawing as Translation in Recent Art", *Art Journal* 69, n. 3 (otoño de 2010): 115-127.

<sup>17</sup> En este sentido las meditaciones de William M. Ivins Jr. sobre el grabado y la comunicación visual siguen siendo centrales para la comprensión del uso y función de las imágenes. Véase *Prints and Visual Communication* (Cambridge, Massachusetts y Londres: M.I.T. Press, 1969).

<sup>18</sup> Véase Quijano, "El presente aludido", en Helena Tatay,

commandos from the Peruvian Armed Forces on April 22, 1997. In the process, 1 hostage, 2 commandos and all MRTA soldiers were killed.

<sup>10</sup> Artists' participation in the political process had gained momentum in 1995 in response to a law that granted amnesty to military figures involved in human rights violations. Actions by Eduardo Villanes and Ricardo Wiesse would be followed by interventions by other artists and collectives. See Víctor Vich, "Desobediencia simbólica: performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista," in Alejandro Grimson, ed., *La cultura en las crisis latinoamericanas* (Buenos Aires: Clacso, 2004): 63-80. Gustavo Buntinx, "Lava la bandera: El Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura de Fujimori y Montesinos," *Quehacer*, Lima, 158 (January-February 2006): 96-109.

<sup>11</sup> This action involved the distribution of three hundred thousand garbage bags printed with photos of Fujimori and Montesinos dressed as convicts, which later served to indicate places related to the corruption of the regime. As Víctor Vich points out, "Such garb was symbolically very important because it articulated two meanings that were until then socially disconnected: terrorism and corruption." *Ibid.*, p. 70ff. [T.N. My translation.]

<sup>12</sup> The original source of the text is Francisco Tudela, "La nueva proyección del Perú en el espacio regional," *El Dorado*, Lima (October-December 1998): 44.

<sup>13</sup> Published between 1995 and 1999, *El Dorado* understood the promotion of the government and the promotion of the

country to be one and the same thing. The magazine published articles of interest for tourists alongside news and interviews with the regime's ministers and with Alberto Fujimori himself.

<sup>14</sup> The table with the poster labeled "Mimetic analism" was shown in the exhibition *Realidad*, curated by Armando Williams at the Centro Cultural Ricardo Palma de Miraflores in April 1999.

<sup>15</sup> My notes on mimetic analysis are inspired largely by the texts of Rodrigo Quijano, perhaps the most subtle of Bryce's commentators: *El Museo Hawai: Una naturaleza muerta de la cultura: notas acerca de la serie The Progress of Peru* (Lima: Ritual de lo Habitual Ediciones, 1998). A version of this early text was published in *Hueso Húmero 33* (November 1998): 35-54. Another, drawn by Bryce himself, is also included in this publication. [T.N. An English translation appears in this volume.]

<sup>16</sup> On drawing as historical recreation and as a form of translation associated with memory and politics in contemporary art, particularly in the work of Andrea Bowers and Sam Durant, see Claire Gilman, "Marking Politics: Drawing as Translation in Recent Art", *Art Journal* 69, n. 3 (Fall 2010): 115-127.

<sup>17</sup> In this sense, the meditations of William M. Ivins, Jr. on visual communication continue to be central to the understanding of the use and function of images. See *Prints and Visual Communication* (Cambridge, MA and London: The MIT Press, 1969).

ed., *Fernando Bryce* (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2005): 117.

<sup>19</sup> La comparación Bryce-Wolfe es de hecho útil, en el sentido que permite mostrar la diferencia entre una representación que apela al carácter fetichista de la fuente documental y otra que intenta analizarla y exponer sus contenidos.

<sup>20</sup> Sobre la inmersión del dibujo contemporáneo en nociones tradicionales de autenticidad y de libertad de expresión véase Karen Kurczynski, "Drawing is the New Painting", *Art Journal* 70, n. 1 (primavera de 2011): 92-110.

<sup>21</sup> En este sentido, su trabajo se distancia de la obra de un artista como Zhang Dali, quien ha intentado exponer con sentido histórico las operaciones mediáticas del totalitarismo chino.

<sup>22</sup> Mario Montalbetti, "At last Peru", *Hueso Húmero*, Lima, 47 (noviembre de 2005): 152, 158.

<sup>23</sup> Quijano, *El Museo Hawái. Una naturaleza muerta de la cultura: notas acerca de la serie 'The Progress of Peru'*, p. 9.

<sup>24</sup> Montalbetti, "At last Peru", pp. 150ss.

<sup>25</sup> "Words hammer continually at the eyes and ears of America". Edward L. Bernays, "The Engineering of Consent", *Annals of the American Academy of Political and Social Science* 250, Communication and Social Action (marzo de 1947): 113.

<sup>26</sup> Sobre el carácter mixto de la representación, véase W. J. T. Mitchell, "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual", *Estudios Visuales* 1 (diciembre de 2003): 17-40, trad. de Pedro A. Cruz Sánchez, consultado en internet. Véase también las meditaciones más amplias de Mitchell en *Picture Theory* (Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1994).

<sup>27</sup> Montalbetti, "At last Peru", p. 154.

<sup>28</sup> John B. Thompson, *Ideology and Modern Culture. Critical Theory in the Era of Mass Communication* (Stanford: Stanford University Press, 1990): 3-4.

<sup>29</sup> Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, 2<sup>a</sup> ed., Meridian Books (Cleveland y Nueva York: The World Publishing Company, 1958): 308ss.

<sup>30</sup> Es interesante comparar las páginas del diario *El Comercio* relativas a la Primera y la Segunda Guerra para comprobar el radical cambio que la visualidad impuso en la difusión de las noticias.

<sup>31</sup> Entrevista inédita con Carlo Trivelli, noviembre de 2011.

<sup>32</sup> Roel Arkesteijn, "Fernando Bryce. A panorama of the world and a Museum of the Gaze", p. 41.

<sup>33</sup> Quijano ofrece otros ejemplos de estas alusiones locales, que interpreta más bien como formas de identificación personal del artista. Véase "El presente aludido", pp. 125-126.

<sup>34</sup> "The museum spatializes temporality", expone Stephen Bann en una reflexión sobre la representación de la historia en "Face-to-face with History", *New Literary History* 29, n. 2 (primavera de 1998): 242.

<sup>35</sup> Véase un abordaje a este tema en Mark Godfrey, "The Artist as Historian", *October* 120 (primavera de 2007): 140-172. Véase también David Green y Peter Seddon, *History painting reassessed. The representation of history in contemporary art* (Manchester y Nueva York: Manchester University Press, 2000).

<sup>18</sup> See Quijano, "El presente aludido," in Helena Tatay, ed., *Fernando Bryce* (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2005): 117.

<sup>19</sup> The contrast between Bryce and Wolfe is useful in the sense that it makes apparent the difference between a representation that appeals to the fetishistic character of the documentary source, and another that attempts to analyze and reveal its contents.

<sup>20</sup> On the immersion of contemporary drawing in traditional notions of authenticity and freedom of expression, see Karen Kurczynski, "Drawing is the new painting", *Art Journal* 70, n.1 (spring 2011): 92-110.

<sup>21</sup> In this sense, his work is at a remove from the work of an artist like Zhang Dali, who has attempted to expose with historical intent the media operations of Chinese totalitarism.

<sup>22</sup> Mario Montalbetti, "At last Peru", *Hueso Húmero*, Lima, 47 (November 2005): 152, 158.

<sup>23</sup> Quijano, *El Museo Hawái. Una naturaleza muerta de la cultura: notas acerca de la serie 'The Progress of Peru'*, p. 9. [T.N. An English translation appears in this volume.]

<sup>24</sup> Montalbetti, "At last Peru", p. 150ff.

<sup>25</sup> Edward L. Bernays, "The Engineering of Consent", *Annals of the American Academy of Political and Social Science* 250, Communication and Social Action (March 1947): 113.

<sup>26</sup> On the mixed character of representation, see W. J. T. Mitchell, "Showing seeing: a critique of visual culture," *Journal of Visual Culture* 1(2):165-181.

<sup>27</sup> Montalbetti, "At last Peru," p. 154. [T.N. My translation.]

<sup>28</sup> John B. Thompson, *Ideology and Modern Culture: Critical Theory in the Era of Mass Communication* (Stanford: Stanford University Press, 1990): 3-4.

<sup>29</sup> Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, 2<sup>nd</sup> edition, Meridian Books (Cleveland and New York: The World Publishing Company, 1958): 308ff.

<sup>30</sup> It is interesting to compare the pages of the daily *El Comercio* on World Wars I and II to prove the radical change that visuality imposed on the dissemination of the news.

<sup>31</sup> Unpublished interview with Carlo Trivelli. November, 2011.

<sup>32</sup> Roel Arkesteijn, "Fernando Bryce. A panorama of the world and a Museum of the Gaze", p. 41.

<sup>33</sup> Quijano offers other examples of these local allusions, which he interprets rather as the artist's forms of personal identification. See "El presente aludido", pp. 125-126.

<sup>34</sup> "The museum spatializes temporality", states Stephen Bann in his mediations on historical representation in "Face-to-face with History", *New Literary History* 29, n. 2 (Spring 1998): 242.

<sup>35</sup> See Mark Godfrey, "The Artist as Historian," *October* 120 (Spring 2007): 140-172.

<sup>36</sup> Adriano Pedrosa has already signaled this difficulty, suggesting that a large exhibition or a sort of *catalogue raisonné* of Bryce's oeuvre would be necessary to understand his archive.

<sup>36</sup> Ya Adriano Pedrosa advertía esta dificultad, sugiriendo que para comprender el archivo de Bryce sería necesario una exposición amplia o una suerte de catálogo razonado de su obra. La primera opción se ha llegado a concretar con las exposiciones antológicas que se le han dedicado, pero la segunda es un proyecto inviable desde el punto de vista práctico. Véase Adriano Pedrosa, "Fernando Bryce" en *Vitamin D. New Perspectives on Drawing* (Nueva York: Phaidon Press, 2005): 43.

<sup>37</sup> De esa problemática surge la propuesta de diseño de este libro, que intenta reproducir, aunque sea vagamente, la experiencia del espectador frente a las grandes series de Bryce, fotografiando las obras sobre el muro y mostrando así la red de referencias que sólo es posible de aprehender a través de la disposición espacial de las imágenes.

<sup>37</sup> The project of the design of this book arises from this problematic, attempting to reproduce, albeit vaguely, the experience of the spectator in front of Bryce's large series, photographing the works on the wall and thereby showing the network of references that can only be apprehended through the spatial arrangement of the images.