

El presente aludido

1. Es más o menos conocido el derrotero que hizo que, a fines del año 1997, Fernando Bryce dejara de pintar para dedicarse por entero al dibujo y al desarrollo del *método del análisis mimético*. Es decir: el intenso método del copiado a tinta china de imágenes y documentos desenterrados por una paciente labor de archivo y selección, en los recintos del Iberoamerikanische Institut de Berlín, método que inclinara al artista a reformular su relación con el formato y el acabado pictórico, y que detonara el inicio de su trabajo en series. Dichas series fueron inicialmente concebidas como parte de un ejercicio de arqueología y genealogía del propio artista con la historia del poder y sus imágenes en su país de origen, el Perú. Se trataba de una historia más o menos nacional, o mejor dicho casi, en la que los discursos e imágenes del poder terminaron por adquirir una vida propia al amparo del consenso de una población, pero también al margen de sus intereses y sus expectativas históricas.

Tanto los documentos como las imágenes tuvieron al menos un breve reino bajo la forma primitiva del *objet trouvé* a manos del artista,

Present Allusion

1. The turn that Fernando Bryce took at the end of 1997 is fairly well-known, namely he stopped painting and devoted himself entirely to drawing and the development of his method of mimetic analysis. That is: the labour-intensive method of copying in Indian ink images and documents he had unburied by patiently digging and selecting through the archives and rooms of the Iberoamerikanische Institut in Berlin, a method that would lead the artist to rethink his relationship with his format and painted finish, and which triggered off his work in series. These series were initially conceived as part of an exercise in archaeology and genealogy directed by the artist himself at the history of power and its images in his country of birth, Peru. At stake was a more or less, or rather almost, national history, in which the discourses and images of the powers-that-be finally acquired a life of their own with the support of a consensus from the population, but also outside its interests and historical expectations.

Both the documents and the images had a brief reign in the primitive form of *objets*

antes de desarrollar su período analítico definitivo. De este modo, y ya inmerso en ese imaginario peruano y republicano originado a mediados del siglo XIX y continuado a lo largo del XX, el desarrollo del análisis mimético eludió un acercamiento naturalista al objeto y operó más bien en los bordes del desmontaje del imaginario y de toda linealidad histórica. Pues en medio de esa operación, hizo del gesto del copiado un modelo conjetural, un sistema de re-conocimiento, cuyo proceso descoloca toda edificación discursiva previa y consensual. En ese virtual viaje de regreso de las imágenes y documentos que implica el carácter deconstructivo del copiado mimético, Fernando Bryce recreó un orden simbólico totalmente nuevo, soñó un nuevo orden nacional, delicadamente exhumado de las imágenes del pasado. Alteró un ordenamiento de imágenes históricas en la búsqueda de una restitución simbólica y, al hacerlo, abrió un resquicio de disensión anticonsensual en medio de discursos y documentos, en su debido momento ya sancionados –y, por eso mismo, ya olvidados.

Es así como el resultado de esa exploración dio origen a las series primigenias *Die Guano Fundorte in Peru* –sobre un documento alemán acerca de la explotación de fertilizante natural en las islas guaneras de la costa del Perú, en convenientes condiciones de mano de obra esclava y servil a mediados del XIX–; *The Progress of Peru* –un panfleto disciplinario y estadístico de la dictadura filofascista de Benavides (1933-1937), debidamente editado en inglés–; y la *Serie Prado* –sobre un documento oficial del estado peruano de fines de los años cincuenta, deseoso de una pronta modernización, pero sin las molestas consecuencias de una genuina modernidad–, producidas todas entre 1997 y 1999.¹ Estas series marcaron el inicio de uno de los más ambiciosos proyectos artísticos del cambio de siglo, en las que el dibujo era, finalmente, y en medio de la ola digital y tecnologizada, una herramienta de exploración *low-fi*, de privilegiado rescate en el tiempo.

2. Quizás era previsible el que en un primer momento, y luego de muchos años fuera del Perú, el artista optara por desentrañar buena parte de la historia peruana en sus esporádicas estadías. Una tarea difícil de asumir, si no fuera

trouvés in the artist's hands, before he moved into his definitive analytical period. In this way, and already immersed in that Peruvian Republican imaginary that originated in the 19th century and continued through the 20th, the development of mimetic analysis avoided a naturalist approach to the object and functioned more at the margins of a dismantling of the imaginary and all historical linearity. For as he elaborated his technique, he turned the act of copying into a questioning mode, a system of reconnaissance, and this process derailed any previous consensual moulding of the discourse. In that virtual return journey from the images and documents implied by the deconstructionist nature of mimetic copying, Fernando Bryce recreated an entirely new symbolic order, dreamed a new national order, which he had exquisitely exhumed from the images of the past. He changed the layout of the images of history in his search for symbolic restoration and, in so doing, opened up a fissure for anti-consensual dissension in the midst of all those speeches and documents, which were duly sanctioned in their time – and hence already forgotten.

That is how the result of his explorations gave birth to the original series *Die Guano Fundorte in Peru* – based on a German document about the exploitation of natural fertiliser in the *guano* islands off the Peruvian coast, with its ready provision of slave labour in the middle of the 19th century; *The Progress of Peru* – a statistical, disciplinary tract from the philo-fascist dictatorship of Benavides (1933-37), duly published in English; and the *Prado Series* – based on an official Peruvian state document from the fifties, desirous of rapid modernisation, but without the troublesome consequences of genuine modernity, all produced between 1997 and 1999.¹ These series marked the start of one of the most ambitious artistic projects of the turn of the century, in which drawing was, finally, and at the height of the fashion for digitalisation and technology, a tool for low-fi exploration, for a privileged rescue bid in time.

2. It was perhaps predictable that initially, and after many years away from Peru, the artist should opt to disembowel a good slice of Peruvian history on his sporadic stays.

porque optó por un camino hasta entonces poco visitado, el de una iconografía oculta por los desvaríos del tiempo y de los sucesivos avatares que ha encarnado el aparato de una *peruanidad* instituida históricamente en la discriminación y el consiguiente olvido. Desempolvar esas imágenes, lo mismo que esos documentos, era algo que no estaba necesariamente dicho ni hecho –ni visto–, en una tradición historiográfica letrada y, acaso solo por ello, formalmente ciega.

A diferencia de la obra de otros artistas contemporáneos, planteada alrededor de la memoria,² el trabajo mnemónico de Bryce no posee ninguna condición fotográfica directa, que su copiado elude. Antes que eso, su acercamiento a los materiales de archivo a través del dibujo, elabora de manera benjaminiana una evocación aurática y redentiva, que parte a la búsqueda de una memoria colectiva urgida de una reactivación. La acumulación crítica de imágenes en su vasto proyecto de 494 dibujos, la serie *Atlas Perú* (2001), desenterró documentos nacionales de orígenes tan diversos como revistas de moda y turismo, panfletos políticos, recortes periodísticos, logotipos e imágenes de televisión, entre muchos otros, y hurgó hasta los años treinta, en su recorrido hacia el presente crítico y posdictatorial del año 2000. Dispuesta en un patrón museográfico modular, la serie buscaba una exhaustividad que agotara su desarrollo a través de un lenguaje de montaje mediático, análogo al zapping, cuyo efecto fuera el de un display heterogéneo y discontinuo de la historia del Perú del siglo XX.

Esa puesta en escena, que toma la rebelión aprista de 1932 y su sangrienta represión de seis mil muertos como punto de partida, produjo un ordenamiento archivístico del material, o si se prefiere, la apariencia paródica de un patrón de conocimiento disciplinario y sistemático, a través del cual debía entenderse el carácter exhaustivo de la serie. En él, el inquietante panorama del análisis mimético devela las diversas fisuras culturales y políticas de un inverosímil estado nacional peruano organizado en torno de un centro de exclusión social, racial, étnico de origen colonial. Un descentramiento nacional fundado en la violencia, que define y produce la delimitación de gran parte de las imágenes de la serie, pero que por otro lado no impide y

It would have been a difficult task to take on, if he hadn't opted for a route which had been relatively little frequented till then, that of an iconography concealed by the whims of time and the successive vicissitudes embodied in the apparatus of a Peruvianness historically instituted on discrimination and subsequently forgotten. The need to shake the dust from those images, or those documents, was something that was not necessarily said or done – or seen – within a written historiographical tradition that was, perhaps for that very reason, formally blind.

Unlike the work of other contemporary artists, focused on memory,² Bryce's mnemonic project does not include any directly photographic material, but instead sidesteps this by copying. Rather, his approach to archival materials based on drawing develops in a very Benjaminian way a redemptive, numinous recreation, the starting-point of which is the quest for a collective memory inspired by their reactivation. The critical accumulation of images in the huge project of 494 drawings, the *Atlas Peru* series, unearthed national documents from diverse sources like fashion and tourist magazines, political pamphlets, newspaper cuttings, television logos and images, to cite just a few, and dug deep back into the thirties, in its journey towards the critical, post-dictatorial present of the year 2000. Set out in modular museum pattern, the series sought an exhaustive coverage that would undercut its own development through a language of media montage, analogous to zapping, the effect of which would be a heterogeneous, discontinuous display of Peru's history in the 20th century.

That stage-setting, that takes the APRA rebellion of 1932 and its bloody repression with 6,000 dead as its starting-point, produced an archival arranging of the material, of if you prefer, the parodied façade of a systematic, controlling model of knowledge, through which one must understand the exhaustive nature of the series. The disturbing perspective of mimetic analysis thus lays bare the diverse cultural and political fissures within an unlikely Peruvian nation-state organised around a core of social, racial, ethnic exclusions of a colonial nature. A national decentering based on violence, which

acaso más bien alienta, un tipo de divagación lírica en la inclusión de material de diseño, de arquitectura, de fotografía, de publicidad, de cómic y de pintura apropiados por el método, en la búsqueda de un perfil estético nacional posible, del anhelo de una modernidad nacional, ya frustrada.

En varios sentidos, la acumulación de imágenes de las series y su ordenamiento sintáctico, parodia e interpela a los medios y la reproducción masiva. Reproducción que en el Perú emerge abundantemente a inicios de los años veinte y que llega a su punto de saturación extrema a fines de siglo, en la exacerbación de la imagen por la imagen misma, en el perfil corporativo de la información y en su distorsión tabloide corrompida bajo el peso de la dictadura fujimorista (1990-2000). La última década del siglo XX peruano, a este respecto, acumuló, definió y extremó el final de una aventura de expansión democrática de la información letrada, en un país con un reciente pasado rural e iletrado –y en la actualidad, con uno de los niveles más bajos de lectoría a nivel mundial.

Pero el *Atlas Perú* y sus series vinculadas, aluden por igual, a cierta vieja cultura de las Humanidades y su centro letrado tradicional, el mismo que en medio del proceso mediático de fin de siglo, parece haber reducido aún más la capacidad de integración de esa cultura dominante con la experiencia peruana más actual. Desde el ingreso de la radio a transistores como medio de enlace en un territorio separado por el desierto y por la cordillera de los Andes, en los años cuarenta, hasta la masificación de la televisión en los años sesenta, una nueva oralidad/visualidad popular parece haberse impuesto en esa masiva experiencia. Las imágenes de la serie retomadas de ese nuevo paradigma, ahora casi totalmente cooptado por la televisión y la prensa popular –los dos platos fuertes en materia de simbolización nacional en el Perú de hoy–, adquieren una densidad peculiar al verse expuestas y develadas en medio de la obsesiva acumulación de información. Aunque los dibujos se acumulan bajo una apariencia inconexa, dialogan en los términos sintácticos del zapping, y en cierto modo rompen alegóricamente las fronteras entre la vieja alta cultura y la masificación popular. En ese circuito abrumador circulan imá-

defines and produces the frame for most of the images in the series, which, on the other hand, does not deter but, in fact, rather encourages a kind of lyrical digression via the inclusion of material from areas of design, architecture, photography, advertising, comics and painting appropriated by the method, in a quest for a possible national aesthetic profile, in the desire for a modernity for the nation, that is already frustrated.

In more than one sense, the accumulation of images in the series and their syntactic ordering parodies and challenges the media and mass reproduction. Reproduction that emerged in quantity at the beginning of the twenties and reached its maximum point of saturation at the end of the century, in the exacerbation of the image by the image itself, in the corporatist profiling of news and its tabloid distortion under the weight of the Fujimori dictatorship (1990-2000). The final decade of the 20th century in Peru, in this respect, concentrated, defined and rounded off the end of an adventure in the democratic extension of information through newsprint, in a country with a recent rural, illiterate past – and at present, with one of the lowest levels of literacy in the whole world.

But *Atlas Peru* and its linked series refer equally to a kind of old culture in the Humanities and its traditional focus on the written word, the very one, which in the midst of media developments at the turn of the century, seems to have reduced even further any possibility of integrating that dominant culture and most recent Peruvian experience. From the entry of transistor radios as the means of communication in a territory broken up both by desert and the mountain range of the Andes, in the forties, to the phenomenon of television for the masses in the sixties, a new popular culture of the oral and visual seems to have imposed itself on that mass experience. The images in the series reclaimed from that new paradigm, now entirely co-opted by television and the popular press – the two key areas in the formation of national symbols in today's Peru – acquire a particular density when they are exposed and laid bare amid an obsessive accumulation of news. Although the drawings pile up in an apparently disconnected way, they dialogue in terms

genes y sucesos que van desde la publicidad paternalista de la década del período aristocrático, pasando por las promesas del proceso reformista de la dictadura velasquista (1968-1975) –las mismas que incluyen la gráfica pop nacionalista que sintetizó el perfil andino y prehispánico en la propaganda oficial–, llegando hasta el paradigma del vídeo televisivo y la publicidad global, el mismo que modeló la dictadura fujimorista como provechoso ejemplo de espectáculo y simulacro político.

En el *Atlas Perú*, lo letrado y lo mediático, históricamente implicados, dialogan al ritmo de una sintaxis de shock y entrelazan sus respectivos cauces, en los que la expectativa nacional a veces truncada, a veces manipulada en su esfera pública, adquiere en el dibujo un perfil reflexivo en torno del carácter extremo de esos momentos y procesos en la vida nacional. Como antes lo habían hecho la serie *Cronologías* (1999) –una breve serie en acrílico sobre los sucesos de la toma de la embajada japonesa a manos del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru– y la instalación *Huaco TV* (2000) –un circuito cerrado realizado con una cámara de vigilancia, una colección de libros y un ceramio prehispánico, dispuestos musealmente en una urna de vidrio–, historia, política y cultura conviven en una fragmentación que pone lúcidamente en cuestión toda posible unidad perceptual, ya sea de origen letrado aristocrático, o de origen mediático público. En las postrimerías de una década entera a manos de una dictadura hábilmente montada sobre el cambio tecnológico, el espectáculo, la video-vigilancia y el control político, esa alusión al pasado y su recuento en el *Atlas Perú*, implicaba la urgente alusión a un presente oscuro y descentrado.

3. Como trabajo en torno a la memoria, las series exigen cerrar distancia con el pasado. Frente a la experiencia de la reproducción ilimitada y su actual carácter deshistorizado, la evocación aurática del laborioso proceso del copiado de imágenes fuera de circulación, parte a la búsqueda de la recuperación de una memoria histórica colectiva. Pero como trabajo en torno al archivo y su ordenamiento, acaso se trate adicionalmente del énfasis del artista en la competencia mnemónica del sujeto ante el crecimiento de la cul-

of the syntax of zapping, and to a degree rupture allegorically the frontiers between old high culture and popular mass culture. Images and events circulate in this oppressive circuit which spans the paternalist advertising of the decade of the aristocratic period, the promises of the reformist process of the Velasco dictatorship (1968-75) – the same ones which included the nationalist pop graphics that synthesised the pre-Hispanic and Andean profile in official propaganda – till it reaches the paradigm of the television video and global advertising, the one shaped by the Fujimori dictatorship as a profitable arena for political artifice and spectacle.

In *Atlas Peru*, the worlds of the written word and the media, inserted in history, dialogue to the tune of a syntax of shock and entwine their respective streams, where national expectations now truncated, now manipulated in the public sphere, acquire through drawing a reflective profile in relation to the extreme nature of those moments and processes in the life of the nation. As they had done previously in the *Cronologías* series (Chronologies, 1999) – a short series in acrylic based on the events during the taking of the Japanese Embassy by the Tupac Amaru Revolutionary Movement – and the *Huaco TW* installation (2000) – a closed circuit sequence produced with a security camera, a collection of books and a pre-Hispanic pot, arranged museum-like in a glass urn – history, politics and culture co-exist in a fragmentation that lucidly questions any possible perceptual unity, whether originating in aristocratic literacy, or in the mass media. At the tail-end of a whole decade, in the hands of a dictatorship skilfully erected on the back of technological change, flamboyant spectacle, security videos and political control, that allusion to the past and its retelling in *Atlas Peru*, required an urgent allusion to a decentred, murky present.

3. As a project based on memory, these series demand a closing in on the past. In the face of an experience of unlimited reproduction and its present dehistoricised nature, the aura-endowing evocation that comes with the painstaking process of copying images that are out of circulation, is provoked by the quest for the recovery

tura mediática.³ Sin embargo, el enfrentamiento que proponen las series de Bryce entre las prácticas visuales y discursivas, apunta también a un tipo de argumentación visual que prefiere, del mismo modo, cerrar la distancia entre la copia y su modelo original –y acaso también entre lo trazado por el signo respecto del referente sustituido. Una naturaleza muerta que se quiere evocativa en tanto mimética, y en ese sentido redentiva. Pero también, en ese mismo sentido, a contracorriente de toda simulación ontológica, o si se prefiere –más en el sentido de Baudrillard–, a contracorriente de toda hiperrealidad contemporánea forjada en la reproductibilidad lineal de lo electrónico.

Esa experiencia simulada en la imagen y el lenguaje, no obstante, tiene un origen muy anterior al horizonte tecnológico, en la institución de la letra y lo alfabético como condición de conocimiento y registro discursivo, en la historia de la modernidad occidental. En ese paradigma, atraído desde la Antigüedad e instalado desde el Renacimiento dentro de las necesidades del nuevo patrón racional de conocimiento, enfatizó el vacío dejado por la aparición del lenguaje. Al hacerlo desplazó otros paradigmas de conocimiento, en la teoría, pero también en la territorialidad, es decir, en el patrón de poder.⁴ Dicho de otro modo, hizo de la historiografía una parcela de conocimiento de origen eurocéntrico y estableció una versión unívoca de narrar la historia.

A pesar de la tentación existente de ver el trabajo de las series como mera acumulación melancólica y nostálgica de imágenes del pasado –y del presente–, o de mirar tan solo el delicado ensamblaje lírico con que procede,⁵ la argumentación de un trabajo documental de este tipo es histórica y su ambición historiográfica. En su proceso formal cuestiona la letra en su directa confrontación con la imagen, y viceversa. Escritura y representación se miran en las series, como dos paradigmas y dos tiempos en cuestión, obligados a compartir un espacio narrativo, en cierto modo delator. Un espacio heterogéneo y discontinuo que organiza y descoloca por igual la tradición y su ruptura, la alta cultura y la cultura popular, sus puntos de mutua iluminación y distorsión, y propone una nueva mirada sobre la historia, al develar el rostro uní-

of a collective historical memory. But, as a project based around archives and their organisation, perhaps it additionally involves the artist's emphasis on the powers of recall of the subject before the growth of a mass media culture.³ Nevertheless, the confrontation proposed by Bryce's series between discursive and visual practices, also points to a kind of visual line of argument that prefers, similarly, to remove the distance between the copy and its original model – and perhaps also between what the sign traces in respect of the referent that has been replaced. A still life that wishes to be evocative as well as mimetic, and in that sense redemptive. But also, in that same sense, against any ontological simulation, or if you prefer – and more in Baudrillard's sense – against all contemporary hyper-reality forged by electronic, linear reproduction.

That experience which is simulated in images and language, nevertheless, has its origins in a period that considerably pre-dates the technological era, in the establishment of print and literacy as a condition of knowledge and discursive register, in the history of Western modernity. That paradigm, brought from antiquity and from the Renaissance set within the parameters of the new rational model of knowledge, emphasised the void left by the appearance of language. In so doing, it displaced other paradigms of knowledge, theoretically, but also in terms of territoriality, that is, in the model of power.⁴ In other words, it turned historiography into an area of knowledge of Euro-centric origin and established a single, monochrome focus for the narrating of history.

Despite the evident temptation to see the project of the series as merely a melancholic, nostalgic accumulation of images from the past – and present – or to consider only the delicate lyrical form in which they are assembled⁵, the rationale behind documentary labour of this kind is historical and its horizons are historiographical. Formally it interrogates the written word by directly confronting it with images, and *vice versa*. Writing and representation view each other in the series, like two paradigms and two temporalities under investigation, forced to share a narrative space that partly interrogates

voco de los discursos amparados por el poder triunfante. Por un lado, reclama una nueva imagen al copiar miméticamente documentos letrados, cartas, estadísticas, informes burocráticos, panfletos encendidos. Por otro, hace de la imagen misma un nuevo tipo de escritura, una grafología que devela precisamente un entramado de pruebas para un caso histórico específico (lo hace al revelar la segregación étnica en un entorno de explotación de recursos naturales; el simulacro progresista de las cifras de una dictadura; el sesgo clasista –y racista– de la publicidad turística peruana; el discurso político oportunista de un sector en disputa de poder en la Guerra Civil Española; el recorrido de las imágenes de la izquierda continental y su fracaso histórico, etc.).

Por otro lado, si el Renacimiento consagra históricamente la letra como forma de memoria y de glorificación de un príncipe específico, lo contemporáneo consagra el mercado de multiplicación mediática como forma de glorificación de un sistema triunfante (el capital), en su énfasis en la deshistorización de las imágenes, en su desmemoria. Entre ambos extremos, como es sabido, la modernidad más temprana, sus textualidades y sus imágenes, tuvieron momentos de distinto acercamiento a la memoria. Y sus lenguajes de vanguardia intercambiaron sistemas y sintaxis, formas de entendimiento y de montaje, permitiendo en esos intersticios nuevas narrativas. Como es también sabido, es bajo ese impacto tecnológico que Benjamin entrevió apuradamente un resquecio liberador: en la descolocación de un paradigma narrativo anclado en la tradición de una hegemonía previa, en la idea de que nuevas narrativas –y con ellas un nuevo sujeto emancipado o redimido– eran posibles.

De diversos modos, el material que exhuma las series de Bryce se plantea en un doble movimiento: rescata del pasado documentos e imágenes debidamente empolvadas por la historia oficial y, simultáneamente, detiene del presente todo aquello rápidamente destinado al olvido por el entramado mediático del poder vigente. Entre ambos, produce un modelo historiográfico y narrativo en cierta medida novedoso, en cierta medida emparentado con antiguos modelos en los que el signo –bajo su formulación múltiple, más allá de la letra y la pictoricidad– funciona

them. A heterogeneous, discontinuous space that organises and displaces in equal measure tradition and its overthrow, high culture and popular culture, their points of reciprocal illumination and distortion, and suggests a new way of looking at history, by laying bare the monochrome face of the discourses protected by those holding the reins of power. On the one hand, it reclaims a new image by mimetically copying written documents, letters, statistics, bureaucratic reports, incendiary pamphlets. On the other, it turns the image itself into a new form of writing, a graphology uncovering a set of evidence for a specific historical case (it does this by revealing ethnic segregation around an exploitation of natural resources; the enlightened cooking of statistics by a dictatorship; the classist – and racist – dimensions of Peruvian tourist publicity; the opportunist political discourse of one sector within a power struggle during the Spanish civil war; the review of images from the left on the continent and its historic failure, etc.).

Conversely, if the Renaissance historically consecrates the written word as a form of memory and glorification of a specific principle, the contemporary world consecrates the market of media multiplication as a way of glorifying the victorious system (capital), in its emphasis on dehistoricising images, in its amnesia. Between both extremes, as we are well aware, the earliest modernity, its texts and images, had moments when it distinctly focused on memory. And its avant-garde languages exchanged systems and syntaxes, forms of understanding and montage, allowing new narratives in those interstices. We are also well aware of how under the impact of that technology Benjamin struggled to glimpse an opportunity for liberation: in the abandonment of a narrative paradigm anchored in the tradition from a previous hegemony, in the idea that new narratives – and with them a new emancipated or redeemed subject – were possible.

In different ways, the material exhumed in Bryce's series rests on a double dynamic: it rescues from the past documents and images duly dusted away by official history and, simultaneously, takes from the present all that is rapidly destined to oblivion by the media manipulation of whoever is in power. Via both, it produces a narrative and

en diversas y necesarias direcciones, en diversos y necesarios niveles. En esta perspectiva, la formulación general del Atlas, en la famosa versión de principios del siglo XX de Aby Warburg, o la posterior de Richter, es una de ellas, aunque sin duda no la única, ni tampoco quizás la mejor, a lo largo de la historia.⁶

4. Desde una narrativa heterodoxa de este tipo, montaje y memoria alcanzan a compartir un universo en el que conviven, entrecruzadamente, los cambiantes perfiles del poder y la cultura en la historia. La crítica de los fracasos del estado-nación, o de sus fantasmas sobre lo letrado y lo no letrado en su compleja cultura, percibidos a través de un panorama visual con las características de las series de Bryce, es emblemática y esencial en una reflexión sobre sociedades de origen colonial, como la peruana. En el caso específico de lo peruano, las líneas que sobrevuelan esos fantasmas aluden a la dimensión trágica de un territorio históricamente disgregado, a un violento origen hecho de discriminación, a un proyecto siempre inconcluso.

La serie *Turismo* (2000) –un claro antecedente de la serie *South of the Border*– insiste en esa fisura, desde los documentos de la mirada oficial hacia su propia población, en los términos del exotismo y de lo folklórico vaciado de contenido. La serie junta materiales de dos publicaciones pertenecientes a dos momentos distintos: la revista *Turismo* de los años treinta, que da el nombre a la serie, y la más reciente revista *Eldorado*, parte activa del aparato de propaganda de la dictadura de Fujimori en los años noventa. Ahí el análisis mimético devuelve, con absoluta sencillez e ironía, dos extremos en el desmontaje de una historia comparativa del discurso turístico oficial. Si la primera muestra la mirada oligárquica esencial acerca del territorio (mirada que, luego de leer el célebre libro de un ideólogo de la aristocracia, D. José de la Riva Agüero, el historiador Alberto Flores Galindo sintetizara como “la Sierra sin indios”), la segunda publicación transmite una perspectiva más viva acerca de la población, pero no por ello menos decorativa ni segregada. Ahí donde la mirada oligárquica en reposo ve la geografía y no el habitante, o ve la fauna y el resto del país como una mera extensión del latifundio, la mirada *técnica*

historiographical model that is partly innovative, and partly linked to old models in which the sign – in its many-sided formulation, beyond the written word and the pictorial – works in different, necessary directions, at different, necessary levels. From this perspective, the general formulation of the Atlas, in Aby Warburg’s famous version from the beginning of the 20th century, or Richter’s later one, is one such, although, of course, not the only one, or even the best, from throughout history.⁶

4. From a heterodox narrative of this kind, montage and memory finally share a universe in which changing profiles of power and culture in history co-exist, intertwine. The criticism of the failures of the nation state, or of the phantoms of the written and the non-written in its complex culture, perceived through a visual panorama with the characteristics of Bryce’s series, is emblematic and essential in any reflection on societies of colonial origin, like Peru. In the specific case of Peru, the lines where these phantoms lurk allude to the tragic dimensions of a territory historically torn apart, to a violent origin based on discrimination, to a project that is always incomplete.

The *Turismo* series (Tourism, 2000) – an obvious precedent for the *South of the Border* sequence – insists on that fissure, from documents directing the official gaze on its own population, in terms of exoticism and the folkloric emptied of any content. The series brings together material from two publications belonging to two distinct moments: the magazine *Turismo* from the thirties, which gives its name to the series, and the more recent magazine *Eldorado*, an active ingredient in the propaganda apparatus of the Fujimori dictatorship in the nineties. Their mimetic analysis reinstates, with the greatest simplicity and irony, two extremes in its dismantling of a comparative history of the official discourse of tourism. If the first shows the essential gaze of the oligarchy over the territory (a gaze which, after reading the famous book by an ideologist for the aristocracy, D. José de la Riva Agüero, the historian Alberto Flores Galindo would synthesise as ‘the Sierra without Indians’), the second publication communicates a livelier perspective in respect of the population, but that does not

—como gusta llamarse— del negocio del turismo, ve parcelas de recursos puestas a la venta, bajo el credo unívoco de la inversión extranjera. A sus respectivos modos, ambas publicaciones perpetúan uno de los mitos favoritos del status quo peruano, aquí adosado al ocio turístico: una continuidad entre el pasado prehispánico, el virreynal y el republicano, basada en cierta inverosímil dorada grandeza *nacional—bien avant la lettre*, en más de un sentido. La praxis tradicional de esa, a veces gentil, a veces cruel mentira, siempre fue la de preferir todo elemento étnico andino de más de quinientos años, a uno realmente vivo y contemporáneo, y por encima de todos ellos, a su paisaje debidamente deshistorizado.⁷ Dos imágenes resumen bien los extremos de aquella serie: el inversionista viajante que aparece al lado de la leyenda *Ud. por fin podrá descansar*, y la imagen de la cantante de origen popular, Rossy War, acompañada de la leyenda para exportación, *Sundays are for the people*.

Frente a todo ello, *South of the Border* (2002) y sus series asociadas, delinear mejor otro exotismo: el rasgo políticamente interesado de la visión norteamericana sobre el Sur y la doctrina del Panamericanismo asociada al mismo. Surgido de las necesidades de mantener una posición hegemónica del estado norteamericano en el área, el Panamericanismo formó parte de la retórica creada por una visión idealizada del Norte industrializado frente a los fracasos económicos y sociales de los países del Sur. Bajo la idea favorita del atraso, fueron dibujadas las líneas imperativas y esenciales de un esquema paternalista, en las que América Latina (en sí misma una denominación, y en esa medida casi una construcción, del estado francés del XIX frente a la doctrina Monroe) es vista como un todo indistinto y pintoresco, tan valioso como incapaz de llevar a cabo su destino por su cuenta. En el análisis mimético de este manual de bolsillo del Departamento de Defensa norteamericano, dedicado a las realidades del resto de América, en las imágenes de México, Guatemala y Cuba, textos y postales aparecen veladas como directivas de uso y consumo, como las vistas de un costumbrismo de mercado listo para ser apropiado y usufructuado convenientemente. Pero el argumento serial, de tanta disponibilidad territorial, económica y cultural, es un círculo que

make it any less decorative or discriminatory. Where the reclining oligarchical gaze sees the geography and not the inhabitant, or the fauna and the rest of the country as a mere extension of the latifundio, the *technical gaze*—as it prefers to call itself—of the tourist business sees areas of resources for sale, according to the monochrome creed of foreign investment. In their respective ways, both publications perpetuate one of the favourite myths of the Peruvian status quo, here as an adjunct to leisure tourism: a continuity between pre-Hispanic past, Viceroyalty and Republic, based on a kind of unlikely era of national golden greatness—*bien avant la lettre*—in more than one sense. The traditional praxis of that sometimes kind, sometimes cruel lie, was always to prefer any Andean ethnic element from more than five hundred years ago to one that is alive and contemporary, and above all, a duly dehistoricised landscape.⁷ Two images sum up the extremes in that series: the travelling investor who appears next to the caption *Ud. por fin podrá descansar* (At least you can take a break now); and the image of the singer from a poor background, Rossy War, next to a caption for export, *Sundays are for the people*.

In comparison, *South of the Border* (2002) and its associated series, better delineate another kind of exoticism: the politically interested slant of the North American vision of the South and the accompanying doctrine of pan-Americanism. Arising from the need on the part of the North American state to maintain its hegemonic position in the area, pan-Americanism formed part of the rhetoric created from an idealised vision of the industrialised north prompted by the economic and social failures of the South. Backed by the preferred concept of backwardness, they drew the essential, imperative lines of a paternalist project, in which Latin America (in itself a description, and to that extent, almost a construction of the French 19th century state against the Monroe doctrine) is seen as a picturesque, indistinct whole, as valuable as it is incapable of creating its destiny through its own efforts. In the mimetic analysis of the handbook of the North American Department of Defence, devoted to the realities of the rest of America, in the images of Mexico, Guatemala and Cuba, texts and postcards

parece querer cerrarse urgentemente con las significativas imágenes interactuantes del depuesto Jacobo Arbenz en Guatemala, del director de la CIA, Allen Dulles, y de un temprano Che Guevara en Centroamérica. Por eso, del mismo modo, como un argumento que anhelara su propio desenlace, la serie *Revolución* (2004) empieza realmente su memorioso viaje, en las vistas del perfil neoclásico del Gran Casino Nacional de Cuba y la imagen de Batista y Eisenhower confraternizando en La Habana, en algún momento de la segunda mitad de los años cincuenta.

La historia de las relaciones de poder entre ambos hemisferios, es armada aquí con dibujos que configuran, otra vez, un sistema conjetural. No que caigan en la retórica del *diálogo* Norte-Sur, en más de un sentido en deuda con la visión hegemónica norteamericana de la posguerra. Antes que eso, las imágenes contradicen la idea de ambos territorios como espacios sin conflicto, en medio de la *pax americana*. En ese delicado equilibrio de la guerra fría y en plena formación de los cánones culturales de la posguerra, el copiado de los documentos que constituyen parte de la instalación de *Visión de la pintura occidental* (2002), es la huella de un intercambio cultural irónico, que aunque ingenuo, acaso bien intencionado –solo que ridículo por los términos y los grandes nombres involucrados, triste por el margen mayoritario de la población, a quienes se supone que esta donación empolvada del paternalismo modernista beneficiaría. Ahí la instalación organiza modularmente un sistema de investigación, que levanta las huellas de una operación simbólica particular: el simulacro de la creación de un sistema museal de transmisión cultural, hecho de fotorreproducciones a tamaño natural, ya muy entrada la época de la reproductibilidad técnica. Ahí, el dato de la ausencia de museos de arte, o de colecciones importantes en el Perú de ese momento, intercambia signos con la idea dominante de un universalismo unívoco de cuño occidental; un vacío en la incorporación del país al nuevo orden mundial de la posguerra, sin duda. Pero lejos de redimir el déficit de un sistema educativo entero, el gesto del benefactor y del beneficiario, elabora la idea de que una inverosímil homogeneidad, espacial, histórica, surgida de la aparición simultánea de las obras de una colección de arte ins-

appear laid bare as directives for their use and consumption, like views of the customs of a market ready to be appropriated and exploited at will. But the line of argument in the series, of so much territory, economy and culture there for the taking, is a circle that apparently seeks urgent closure through the significant, interacting images of the deposed Jacobo Arbenz in Guatemala, the director of the CIA, Allen Dulles, and an early Che Guevara in Central America. Consequently, in similar vein, like a plot yearning for its own finale, the *Revolución* series begins its really memorable journey, with vistas of the neo-classical profile of the Great National Casino of Cuba and the image of Batista and Eisenhower fraternising in Havana at some stage in the late fifties.

The history of power relations between both hemispheres, is set out here with drawings that configure, once again, a system that provokes conjecture. Not that they descend into the rhetoric of the North-South dialogue, in more than one sense a legacy of the North American hegemonic vision of the post-war period. The images rather contradict the idea of the two territories as spaces without conflicts, in the midst of the *pax americana*. In that delicate balancing-act of the Cold War and in the heat of the formation of post-war cultural canons, the copying of the documents which constitute part of the installation *Visión de la pintura occidental* (A Vision of Painting in the West, 2000), is the tracing of an ironic cultural interchange, which although ingenuous, is perhaps well-intentioned – except that it is ridiculous in the terms and big names it invokes, and sad in respect of the marginalised majority of the population, whom this dusty offering from modernist paternalism was supposed to benefit. The installation organises there in modular form a system of investigation that marks out the traces of a specific symbolic intervention: the simulacrum of the creation of a museum system for cultural transmission, made from photo-reproductions based on the original size, at a very late stage in the era of technological reproduction. The detail of the absence of art museums, or of important collections in Peru at that time, exchanges signs there with the dominant idea of a

tantánea –y hecha de instantáneas–, permitiría aquello que en Occidente fuera parte de un proceso histórico real: la formación de un sujeto moderno y de una mirada moderna, en este específico caso, modelados por la aparición de las instituciones museales y su organización espacial. De ahí que, revisitada por el artista, la instalación de esa colección desordene ese ordenamiento institucional y vacío, y al hacerlo ponga fin al simulacro de toda modernización sin reales consecuencias y sin procesos de transformación real; del mismo modo en que la exhumación mimética de las negociaciones de una universidad peruana con Nelson Rockefeller, con la Unesco y con el Metropolitan, pone fin al falso trasfondo aurático, de un acercamiento a un modernismo sin modernidad.

5. A diferencia de otras series surgidas de la investigación genealógica y arqueológica sobre su país de origen, las posteriores evidencian quizás un nivel de identificación personal menor. Aún así, a la primera oportunidad, acaso es notoria la inserción de una presencia –desplazada o no– de lo personal en los amplios registros históricos que establecen las series. En *The Spanish War* (2003), parece suceder a través de la presencia de un ciudadano peruano en las brigadas internacionales, o también a través de la tapa de un poemario de Vallejo editado por los republicanos –todo lo cual obliga, en cierto modo, a percibir la serie desde el ojo de un enunciante ajeno a los datos del proceso y, por eso mismo, desde esa distancia, capaz de subvertirlos. Por su lado, en la serie *Revolución*, acaso este gesto se establezca soberanamente, en un momento sudamericano de la insurgencia armada continental, en las figuras de Luis de la Puente Uceda, del poeta Javier Heraud, del dirigente cusqueño Hugo Blanco y en la emblemática figura de Juan Pablo Chang al lado del Che, en Bolivia. Queda claro que el artista interviene deliberada y arbitrariamente en la apariencia de una linealidad histórica, así como en sus datos e imágenes, en el momento de reconstruir el escenario mundial de diversos proyectos emancipatorios de la posguerra. Pero por otro lado, y a diferencia de la Guerra Civil Española, el período que abre la Revolución Cubana pertenece enfáticamente a la memoria viva del artista y refiere también

monoglot universalism made in the West; a void in the incorporation of the country into the new post-war world order, no doubt. But far from redeeming the deficit of an entire educational system, the moves by benefactor and beneficiary alike extend the idea that an unlikely spatial, historical homogeneity, produced by the simultaneous appearance of the works of an instant collection of art – itself the product of instant prints – would permit what in the West was part of a real historical process: the formation of a modern subject and a modern gaze, in this specific case, shaped by the appearance and spatial organisation of museums. Hence, now revisited by the artist, the installation of that collection subverts the vacuous, institutional ordering, and in so doing, puts an end to the simulacrum of all modernisation that has no real consequence or processes of real transformation; exactly as the mimetic exhuming of a Peruvian university's negotiations with Nelson Rockefeller, the UNESCO and the Metropolitan, put an end to the fake background aura, to an approach to modernism without modernity.

5. Unlike the other series that arose from the genealogical and archaeological investigation of his country of birth, the later ones perhaps reveal a lesser degree of personal identification. Even so, at the first opportunity the insertion of a personal presence – whether displaced or not – in the large historical records established by this series is quite significant. In *The Spanish War* (2003), it apparently comes about through the presence of a Peruvian citizen in the international brigades, or also through the cover of a book of poems by Vallejo published by the Republicans – all of which forces one, to a certain extent, to perceive the series from the eye of a narrator outside the data of the process and, consequently, with that distancing, able to subvert them. Similarly, in the *Revolución* series this move is perhaps sovereignly established, at a moment when armed insurgency sweeps across the continent of South America, through the figures of Luis de la Puente Uceda, the poet Javier Heraud, Hugo Blanco the leader from Cuzco and the emblematic figure of Juan Pablo Chang at the side of Che, in Bolivia. It is obvious that the artist intervenes consciously and

a un período de expectativas generacionales de su familia inmediata y de una importante porción de la colectividad regional.

Quizás la derrota o el fracaso de ambos proyectos, permitan además, dentro del vasto sistema de analogías con el que trabajan las series, asumir el paralelo de la propia dimensión trágica en esos procesos, rasgo que acaso comparten la histórica imposibilidad de la nación peruana, la Guerra Civil Española y el proyecto general de emancipación continental que resume la Revolución Cubana –analogías que en diverso modo, se establecen por igual en las vidas truncas de las series dedicadas a Walter Benjamin y a León Trotsky, en las imágenes del Che, de Camilo Torres, de Allende.

En su personal mimesis del proceso histórico, las series de Fernando Bryce obligan a que el espectador piense en términos políticos y culturales sobre los procesos mismos, y reconozca a sus personajes fundamentales. De hecho, exigen que en buena medida, el espectador maneje gran parte de las referencias históricas de la cultura política de la izquierda mundial. Si en buena medida, la expectativa del artista en *Visión de la pintura occidental* reposa en cierto conocimiento mínimo de la historia del arte y de los parámetros norteamericanos de la posguerra que determinan el episodio, algo similar sucede con las imágenes del periódico cubano *Revolución*. Pues en cierto modo, el copiado de la documentación periodística del proceso, confecciona una antología del eslogan revolucionario, ya mediatizado. Y al hacerlo, abre la puerta de las luchas del poder y su ilusión detrás de él, como sobre todo de las superficies y profundidades de los procesos que las caracterizan –y, al menos vistos desde ahora–, no por casualidad en mano a mano con su pariente próximo publicitario, fuera y dentro de la isla.

En su mirada al pasado se produce un movimiento de adelanto, y casi cada momento histórico develado anuncia su próximo avatar, en un final que no por conocido deja aún de tener reverberancias auráticas en su transformación, como un rezago del flashback cinematográfico. Un movimiento que establece un patrón que refiere por igual a su delicado ojo por el diseño, como a su lúcido análisis de las coordenadas del poder y la cultura, ahora como antes. Una operación gestual, fruto del montaje mismo y de su

arbitrariamente en la appearance of historical linearity, both in his data and images, as he reconstructs the world scenario for diverse projects for emancipation in the post-war period. But, on the other hand, and unlike in the Spanish Civil War, the period opened by the Cuban Revolution belongs emphatically to the living memory of the artist and also refers to a period of generational expectations for his immediate family and an important part of the region as a whole.

Perhaps the defeat or the failure of both projects, also allow him, within the vast system of analogies which they entail, to take on board the parallel tragic dimension in those processes, a feature perhaps shared by the historical impossibility of the Peruvian nation, the Spanish Civil War and the general project of continental emancipation represented by the Cuban revolution – analogies which in various ways are equally suggested by the truncated lives of the series dedicated to Walter Benjamin and Leon Trotsky, in the images of Che, Camilo Torres, and Allende.

In their personal mimesis of the historical process, these series by Fernando Bryce oblige the observer to think about the processes themselves in political and cultural terms and to recognise the protagonists. In fact, they assume to a large extent that the observer is familiar with a large number of the historical references to the political culture of the left throughout the world. If in good measure the artist's expectation in *Visión de la pintura occidental* rests on a minimal knowledge of art history and the North American post-war parameters shaping that episode, something similar happens with the images from the Cuban newspaper *Revolución*. For, to a certain extent, the copying of the journalistic documenting of the process, creates an anthology of revolutionary slogans, that has already been processed by the media. And, by so doing, he pulls the curtain on the power struggles and hopes behind them, especially from the depths and surfaces of the processes characterising them and, at least as seen from the present, not casually locked in conflict with its close relative at the level of publicity, inside and outside the island.

Its gaze into the past produces a movement forward, and almost every historical moment laid bare announces

ordenamiento anhelado, que hace de tan vasta recopilación de imágenes y de tanto escombros en la memoria, una urgente argumentación histórica, una incisiva narrativa para la remirada del presente.

Notas

1. Véase de Rodrigo Quijano, *El Museo Hawái. Una naturaleza muerta de la cultura. Notas sobre la serie The Progress of Peru* (Lima: Ritual de lo Habitual ediciones, 1999).

2. Por ejemplo, en el caso del *Atlas* de Richter, el esclarecedor texto de Benjamin Buchloch, "Atlas/Archive" [en *The Optic of Walter Benjamin (de-, dis-, ex-. vol. 3)* (Londres: Black Dog Publishing Limited, 1999): 12-35], discute una versión del uso de la memoria a través del cuestionamiento de lo fotográfico y del uso del archivo, desde la perspectiva del montaje neovanguardista y la subjetividad ligada a ese lenguaje.

3. Benjamin Buchloch, "Atlas/Archive", *ibid.*, p. 14.

4. Como argumenta Walter D. Mignolo, en su estupendo estudio sobre la expansión colonial de lo letrado y de este paradigma historiográfico europeo en el Nuevo Mundo por encima de otros paradigmas *no letrados* (Maya, Nahua, Quechua), dueños de una riquísima heterogeneidad discursiva, pero desplazados del patrón de conocimiento y del poder colonial. *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality and Colonization* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995).

5. "Helter-skelter accumulation becomes elegant, even lyrical, repetition", dice casi elogiosa, pero tan levemente, una reseña de la reciente participación de Fernando Bryce con la serie *Revolución* en The Carnegie International. *Washington Post*, "Pick from the Litter. At the Carnegie International, Artists of All Stripes" (viernes 15 octubre 2004), p. C01, edición electrónica.

6. Véase al respecto el *toltécayotl*, un modelo narrativo picto-ideográfico prehispánico de origen culto, y a partir de aquel, el atrevido modelo historiográfico adoptado en el siglo XVIII por Bernardo de Boturini, concebido en base a una sintetización propia de las ideas de Vico. Walter D. Mignolo, *The Darker Side of the Renaissance*, op. cit., pp. 125-169.

7. En su primer mensaje a la nación, debidamente enmarcado por el entorno colosal de Machu Picchu, el actual presidente Toledo agradeció a sus ancestros (sic) por haber legado tantas maravillas turísticas (sic) al Perú.

its next vicissitude, in a finale that, though already known, still reverberates in a numinous transformation, like the burden of a flashback in the cinema. A movement that establishes a model that refers in equal parts to his delicate eye for design, and to his lucid analysis of the coordinates of power and culture, both before and after. A defining gesture, the fruit of the montage and its desired ordering, that turns the huge collection of images and so much rubbish in the memory into an urgent historical line of argument, an incisive narrative from which to review the present.

Notes

1. See Rodrigo Quijano, *El Museo Hawái. Una naturaleza muerta de la cultura. Notas sobre la serie The Progress of Peru* (Lima: Ritual de lo Habitual ediciones, 1999).

2. For example, in the case of the *Atlas* by Richter, the enlightening text by Benjamin Buchloch, 'Atlas/Archive' [in *The Optic of Walter Benjamin (de-, dis-, ex. vol. 3)* (London: Black Dog Publishing Limited, 1999): 12-35], discusses a version of the use of memory through the interrogation of photographs and use of archives, from the perspective of neo-avantgarde montage and the subjectivity linked to that language.

3. Benjamin Buchloch, 'Atlas/Archive', *ibid.*, p. 14.

4. As Walter D. Mignolo argues, in his magnificent study of the colonial expansion of literacy and this European historiographical paradigm in the New World over and above other *non-lettered* paradigms (Mayan, Nahaun, Quechuan), possessors of a most rich discursive heterogeneity, but displaced by the colonial model of knowledge and power. *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality and Colonization* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995).

5. 'Helter-skelter accumulation becomes elegant, even lyrical, repetition', waxes praise – in rather light mode – in a review of Fernando Bryce's participation with the *Revolución* series in The Carnegie International. *Washington Post*, 'Pick from the Litter. At the Carnegie International, Artists of All Stripes' (Friday 15 October 2004), p. C01, electronic version.

6. In this respect one should consider the *toltécayotl*, a pre-Hispanic ideographic-pictorial narrative model of cultured origins, and subsequently, the daring historiographical model adopted in the 18th century by Bernardo de Boturini, conceived on the basis of his synthesis of the ideas of Vico. Walter D. Mignolo, *The Darker Side of the Renaissance*, op. cit., pp. 125-169.

7. In his message to the nation, duly framed by the grandiose site of Machu Picchu, the present President Toledo thanked his ancestors for having bequeathed so many tourist wonders to Peru.