

Fernando Bryce. *Dibujando la historia moderna*

Buenos Aires

20 de junio-20 de agosto de 2012

Silvia Dolinko

Universidad Nacional de San Martín, Universidad de Buenos Aires-CONICET

En los períodos de investigación voy a la biblioteca siempre armado con mi cámara fotográfica y me pongo a revisar material que he encontrado consultando el catálogo. Este es un momento muy especial, el de la revisión del material en la biblioteca (...) perderse en el archivo es parte de la dinámica de la investigación; algo te desvía de tus objetivos iniciales y en el desvío encuentras cosas nuevas e interesantes”.

Estas declaraciones, tan familiares para todo aquel que haya transitado el trabajo de archivo y revisión de fuentes, corresponden al artista Fernando Bryce.¹

Bryce, peruano radicado en Berlín, se autodefine como “parahistoriador”.² Y es claro que, si tuviera que explicitarse también el marco teórico con el que desarrolla sus pesquisas, este seguramente se fundamentaría en el cruce productivo entre la historia política y la cultura visual. En efecto, es el sesgo interdisciplinario el que sostiene su trabajo con las fuentes como base para su obra: una incommensurable cantidad de documentos gráficos, especialmente revistas y periódicos, a partir de los cuales, luego, reordenados, desplegará un relato histórico.³

En franca oposición respecto de algunas viejas orientaciones en las que, para el abordaje histórico, las referencias visuales operaban en tanto “ilustración” para los relatos textuales, es a partir de la imagen, desde el arte, donde Bryce elige narrar. “Podría decirse que aquello que la historia como disciplina académica se enfoca básicamente en *explicar*, es algo que Bryce se propone más bien *mostrar*. Lo que descubrió (...) fue un método que nos ofrece ver la historia”.⁴ Así, el artista repasa acontecimientos centrales del siglo XX a partir de imágenes en tanto fuentes y documentos, y refiere con ellas a la política, la ideología, la cultura, al arte. Mediante una alusión a la geopolítica y su estrecha relación con la conformación y propagación de una cultura visual, señala y pone en juego, en forma contundente, imágenes del poder y el poder de las imágenes.⁵

Su búsqueda de fuentes históricas se basa en la recopilación de diversos materiales: notas de diarios y revistas, mapas, publicidades, fotografías, afiches de películas. Luego de su intervención, a través de una modalidad de trabajo que ha denominado “método del análisis mimético”, esta pesquisa de archivo deviene en un deslumbrante conjunto de dibujos. Porque, en efecto, esas series de documentos, que finalmente veremos desplegados en las paredes del espacio de exhibición no son las fuentes primarias *stricto sensu*, sino su reelaboración a través de líneas, pinceladas, escritura manual.

1 “Como un lentísimo fax. Entrevista(s) con Fernando Bryce por Carlo Trivelli”, en: *Fernando Bryce. Dibujando la historia moderna*. Buenos Aires, Malba-Fundación Costantini, 2012, pp. 24 y 31.

2 Roel Arkesteijn. “Fernando Bryce. A panorama of the World and a Museum of the Gaze”, en: *Artes Mundi 4*. Cardiff, National Museum Cardiff, 2010, p. 8. Citado en Natalia Majluf, “Ver la historia”, en: *Fernando Bryce. Dibujando...*, *op. cit.*, p. 13.

3 Bryce sostiene que su trabajo “es una práctica revisionista. ¡Literalmente! Me paso revisando periódicos y revistas y luego de un planteamiento nuevo hay una visión diferente de aquello que fui encontrando. Eso es, es un revisionismo práctico, literalmente”. En “Como un lentísimo fax” *op. cit.*, p. 28.

4 Majluf, *op. cit.*, p. 13.

5 Evidentemente, remito aquí al clásico texto de David Freedberg. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid, Cátedra, 1992.

Desde esta perspectiva, se puede decir que Bryce, también, realiza una particular “vuelta a las fuentes”. Porque, en su revisión de fuentes gráficas primarias, sostiene en su praxis un retorno al dibujo, punto de partida de cierta tradición artística. Relevadas de las páginas de medios de prensa de años o décadas pasadas, y registradas en fotografías digitales, el abordaje de Bryce respecto de las imágenes implica un meticuloso proceso de trabajo: “las imágenes elegidas las trabajo en PhotoShop; les quito el color, las contrasto o ilumino según el caso y creo un documento pdf. De allí voy a la fotocopidora y la mando a imprimir. Una vez impresas, empiezo a adaptar las imágenes con la máquina fotocopidora, agrandándolas o reduciéndolas según el formato de papel que voy a utilizar. [...luego] me voy al taller y empiezo con la mesa de luz y una vez calcadas las líneas principales del motivo, pongo a remojar los pinceles y empiezo a dibujar...”⁶ Así, en estas mediaciones de la imagen y los procesos de materialización de su obra, el artista recorre un camino que va desde la tecnología contemporánea al clásico *disegno*, desde el registro digital hasta el trazo manual. Su lectura de una historia universal radica en la eclosión de dibujos a tinta china sobre papel que, desde el gesto único, replican –y no reproducen– a esas fuentes impresas originales.

La relación dinámica entre original, reproducción y reelaboración se potencia en la obra de Bryce: sus fuentes “originales” son impresos industriales, una masa gráfica producida, no casualmente, en tiempos de expansión de las tecnologías de reproducción. Impresos múltiples, nacidos bajo el signo de lo reproducible, desaturizados, masivos y populares que, décadas después de su aparición, son retomados por la selección y el gesto único del artista. Tal como sostiene Natalia Majluf, “el método de Bryce le permite representar la cultura impresa”.⁷ En un *tour de force* no mimético, sino plenamente conceptual, el artista traslada el impreso al dibujo en tinta; el original es un múltiple que deviene original.

Entre el 29 de junio y el 20 de agosto de 2012, el público porteño pudo acceder a esta obra al recorrer el segundo piso del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba). Con curaduría de Natalia Majluf y Tatiana Cuevas, y presentada en colaboración con el Museo de Arte de Lima (MALI), dirigido por Majluf, la muestra *Fernando Bryce. Dibujando la historia moderna* generó una experiencia visual e intelectual poderosa. Desde su ascética limitación al dibujo en blanco y negro, demostró cuán sutil y a la vez deslumbrante resulta esta obra.⁸

Cronologías (1997-1998), *Museo Hawaii* (1999), *Huaco TV* (2000), *Atlas Perú* (2000-2001), *Visión de la pintura occidental* (2002), *The Spanish Revolution* (2003), *The Spanish War* (2003), *Américas* (2005), *East Asia Review* (2006), *Kolonial Post* (2006), *Südsee* (2007), *Die Welt* (2008), *Iraqi Art Today* (2008), *El mundo en llamas* (2010-2011), *The World Over/1929* (2011), *URSS* (2011): tales fueron las series exhibidas en Buenos Aires.

⁶ “Como un lentísimo fax”, *op. cit.*, p. 24.

⁷ Majluf, *op. cit.*, p. 19.

⁸ El uso del color se limitó a algunas pocas obras, como la serie *Cronologías* o el acrílico *Pensamiento Hawaii*.

Nombres y fechas para un corpus de más de mil dibujos que remiten a más de cien años de sucesos nacionales e internacionales.

La presentación de las series desarrolladas por Bryce pone en juego una relación entre escalas temporales y espaciales. En este último caso, no solo por una apelación a los diversos anclajes geográficos o territoriales a los que aluden sus conjuntos temáticos, sino también en un sentido físico de lo espacial. Desde el dibujo unitario, casi en escala micro, hasta su expansión en las secuencias que dominan las paredes de la sala. Todo, gracias a un impecable trabajo de museografía a cargo de Juan Carlos Burga y Martín Grimaldo, del MALI, y de Gustavo Vázquez Ocampo. Los conjuntos convocan, en el espectador, a un movimiento de aproximación y alejamiento alternativo, una dinámica para el análisis y, a la vez, el disfrute perceptivo en la confirmación, una y otra vez, de que esa cantidad apabullante de imágenes procede del gesto, del dibujo. Se genera, asimismo, una puesta en juego de la relación entre la lectura del documento como unidad y el conjunto serial, donde, a partir del axioma gestáltico, el todo sin dudas es más que la suma de las partes.

Enmarcados y presentados casi a modo de composición concreta que se despliega en forma ortogonal por las paredes de la sala, la yuxtaposición de estos dibujos monocromáticos y de trazo lineal desarrolla relatos históricos, crea sentidos y reivindica tomas de posición ideológica. “La experiencia de enfrentarse 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. 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”.⁹ No se trata de los relatos o sagas narrativas a la manera de la gráfica tradicional –como, por ejemplo, los *Roman in Bildern*, series gráficas que desarrollara Frans Masereel en los años veinte y treinta–, sino de una convivencia de fuentes gráficas diversas, relacionadas sin jerarquías simbólicas. Recuperó, con su elección y su gesto, una valoración del medio gráfico original.

Subyacente, se puede encontrar en sus selecciones un “homenaje al diseñador ignoto que trajo una tipografía, una diagramación, en un periódico de izquierda, o un periódico popular, o una publicidad anodina”, sostuvo Magdalena Jitrik en el Malba. El día 11 de julio, en el marco de las actividades en torno a la muestra, la artista argentina presentó, junto con su colega Adriana Bustos, “La sana envidia”. En esta charla pública reflexionaron sobre la obra de Bryce, el común trabajo de archivo como metodología y el sentido de la elección de ciertos referentes históricos. La trama de afinidades y simultaneidades, que construye la escena del arte contemporáneo y que vincula las obras de estos artistas, encontraba entonces un anclaje puntual y concreto. Por esos mismos meses de 2012, cuando en Buenos Aires se veía la producción del artista

⁹ Majluf, *op. cit.*, p. 20.

peruano, una obra de Jitrik formaba parte de la Manifesta 9: *Vida revolucionaria*, conjunto de dibujos y pinturas con el que revisó y homenajeó la figura del escritor Víctor Serge.¹⁰

La referencia a este y otros tantos personajes de la cultura y la política –del trotskismo, del stalinismo, del nazismo, del falangismo, del POUM; franceses, soviéticos, iraquíes, alemanes, peruanos, norteamericanos– se suceden en las series de Bryce. El artista delinea así un mapeo ideológico del siglo XX. Mapeo que es planteado, también, desde un sentido literal, al anclar problemáticas territoriales, de relaciones imperialistas y de colonización/descolonización a través del trazado cartográfico. Asimismo, con la alusión a referentes del arte, nuevamente mediatizados a través de la reproducción y la transcripción –tal el caso de las alusiones en la serie *Visión de la pintura occidental*, por ejemplo– explicita las estrechas relaciones entre historia, política e historia del arte.

Primeras planas de periódicos de diversas orientaciones junto a afiches de películas norteamericanas y alemanas, estrenadas en Lima durante los años de la Segunda Guerra Mundial, conforman el montaje visual de la serie *El mundo en llamas*. Los titulares de diarios como *Le Matin*, *The New York Times*, *L'Humanité* o *El Comercio* dan cuenta de batallas y estrategias bélicas, enfrentamientos de ejércitos y discursos de políticos, en tiempos en los que el horror y la incertidumbre ante el desenlace del conflicto bélico se metaforizan en la afichística publicitaria del cine, arte moderno si los hay.¹¹ Como en muchas otras de sus series, la lectura de esta obra de Bryce, claro está, permite a la vez trascender el anclaje en la precisa coyuntura de los años cuarenta para encontrar sus proyecciones en el mapa contemporáneo. La combinación de imágenes conlleva una claridad relacional contundente: el titular “L’Allemagne attaque la Pologne sans déclaration de guerre” se encuentra próximo a la imagen de la película *El batallón de la muerte*; contiguo a la portada que anuncia que “Les allemands sont entrés en Danemark et en Norvege” se encuentra el afiche de *Monstruo fatal*, con Bela Lugosi; el anuncio de *Escuadrilla internacional*, con Ronald Reagan, está situado al lado de la edición de *El comercio* donde se lee: “Roosevelt, Churchill y Stalin acordaron en Teherán atacar a los alemanes por tres frentes”; también allí, imponente, el dibujo del afiche de *El ciudadano*, con un Orson Welles en blanco y negro dominando el plano gráfico.

“Abrumador”. Tal fue el adjetivo con el que Jorge Luis Borges definiera, al momento de su estreno en la Argentina, a *Citizen Kane*; transcurría 1941, tiempo de contienda bélica en el escenario europeo.¹² En forma indudable, este mismo adjetivo puede definir a esta muestra. *Fernando Bryce. Dibujando la historia moderna* resultó abrumadora y a la vez fascinante, como la propia historia del siglo XX que revisa y relata.

¹⁰ Bajo el título de *The deep of the modern*, y con curaduría de Cuauhtémoc Medina, Manifesta 9 se desarrolló en la ciudad belga de Genk entre el 2 de junio y el 30 de septiembre de 2012.

¹¹ Y, por supuesto, producción fundamental en la “era de la reproductibilidad técnica”, eje del célebre ensayo benjaminiano.

¹² Jorge Luis Borges, “Un film abrumador”, en *Sur*, N° 83, agosto de 1941, p. 77.