

# NEXOS EN CRISIS:

## PINTURA Y FOTOGRAFÍA EN LA OBRA DE ANSELMO CARRERA

*Nexus in crisis: painting and photography in the work of Anselmo Carrera*

Mijail Mitrovic Pease

<https://orcid.org/0000-0002-9232-5472>

Magíster en antropología. Coordinador del Área Académica de Teoría e Investigación en la Facultad de Arte y Diseño PUCP. [m.mitrovic@pucp.edu.pe](mailto:m.mitrovic@pucp.edu.pe)

### RESUMEN

A partir de la década del setenta, mientras el fotoperiodismo y el nuevo entorno impreso expandían la importancia social del documento fotográfico, el pintor peruano Anselmo Carrera (1949-2016) empezó a introducir signos o fragmentos de la realidad cotidiana en sus obras pictóricas, construyendo así un puente entre el mundo objetivo del referente fotográfico y el mundo de la interpretación subjetiva del autor. Este artículo analiza parte de la obra serigráfica de Carrera, poniendo énfasis en dicha relación como vehículo para observar su trabajo como un nexo social de una época de crisis.

### Abstract

*Starting in the 1970s, while photojournalism and the new printed environment expanded the social importance of the photographic document, the Peruvian painter Anselmo Carrera (1949-2016) began to introduce signs or fragments of everyday reality in his pictorial works, constructing thus a bridge between the objective world of the photographic reference and the subjective world of the author. This article analyzes part of Carrera's serigraphic work, emphasizing this relationship as a vehicle for observing his work as a social nexus of a time of crisis.*

### Palabras clave:

Anselmo Carrera, obra pictórica, serigrafía, fotografía.

### Key words:

Anselmo Carrera, pictorial work, serigraphy, photography.

La trayectoria de Anselmo Carrera (Lima, 1949-2016) es clave para quienes desean comprender los tránsitos de la plástica local entre los setenta y noventa. Tras haber sostenido un desempeño favorable en el mercado del arte en esas décadas, además de recibir atención permanente por parte de la crítica, hoy su obra parece encontrarse al margen de las preferencias que dominan la escena de arte contemporáneo en Lima. Curiosamente, buena parte de la historiografía de nuestro arte

reciente ha tomado esas mismas décadas como su centro, pero sin prestar demasiada atención a las transformaciones específicas de la pintura. Pese a ello, la obra de Carrera mantiene hoy toda su potencia y reclama nuevas miradas.

La apuesta vital de Carrera por una concepción humanista del arte—que entendía como “un nexo específico entre los hombres, una forma de comunicación, de relación específica entre los



Figura 1. Anselmo Carrera. S/T, técnica mixta sobre cartulina. 151 x 115.5 cm., 1982. Fotografía: Juan Pablo Murrugarra

seres humanos” (Anónimo 1988)— hace que su obra adquiera un tono paradójico. Los puentes que tiende hacia un espacio intersubjetivo donde el arte realiza su sentido parecen tambalearse ante la crudeza y violencia que caracteriza su trabajo. Y es que él mismo entendía la obra como una “manifestación objetiva de su ‘mundo’ subjetivo” (Anónimo 1988); el resultado de un proceso expresivo que, sin embargo, admite pensarse en su reverso, a saber, como la manifestación

subjetiva del mundo objetivo. Como veremos, ambas premisas ayudan a eludir cierto sesgo intimista que algunos han subrayado en su obra, así como la reducción de su mirada a un simple reflejo de las violencias que vivía el país en esas décadas. En lo que sigue, me interesa detenerme en el lugar que el referente fotográfico y el material documental -sobre todo el periódico impreso- fue adquiriendo en ciertas obras de Carrera a lo largo de los ochenta. En la relación que establece entre





Figura 2. Detalle 1



Figura 3. Detalle 2

el gesto pictórico y el material arrancado del entorno visual hay una clave de lectura que a la vez permite captar las operaciones de su mirada y emparentarla con otras apuestas artísticas de la época.

Tras el velasquismo y la articulación del movimiento popular que desbunda en 1977, la segunda mitad de los setenta es, como plantea Rodrigo Quijano, "el momento en que imagen fotográfica y realidad social se instalan en el imaginario político local y en la subjetividad de todo aquello que busque mirar en esa dirección." (2013: 55) Mientras el fotoperiodismo y el nuevo entorno impreso (revistas, panfletos, diarios, afiches, etc.) expandían la importancia social del documento fotográfico, la serigrafía aparecía en el campo del arte como un medio idóneo para la reproducción de la imagen. Pero no se trata simplemente de una masificación de

la plástica ya constituida, sino de su alteración cualitativa: aparecen "detalles explícitos de los mecanismos masivos de impresión" que "hacen evidentes las fuentes mediáticas como el grano y la trama de su origen en el offset y la rotativa", añade Quijano. (2013: 57) Todo ello, concluye, instaura una nueva condición fotográfica en las artes visuales en su conjunto -siguiendo una hipótesis de Nelly Richard-. Si, como Jesús Ruiz Durand declaró en 1975, la pintura había devenido caduca por su incapacidad para masificarse bajo el nuevo contexto cultural del velasquismo, su aproximación a la imagen de prensa pautará una alternativa. (Barrig 1975)

Si bien las primeras obras que Carrera exhibe tras egresar de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1974 se sustraen de estas consideraciones, orientadas antes por el dibujo -inclusive la ilustración- que por la atención al imaginario de prensa, a inicios de los ochenta su pintura mostrará las primeras intromisiones de materiales fotográficos en el espacio pictórico. Una pieza sin título de 1982 [Fig. 1] es clave en este sentido: resalta la introducción de varios fragmentos de diarios sobre el soporte de cartulina, sobre el cual Carrera realiza distintas operaciones. Trazos gruesos y manchas casi al dripping -sobre la boca de un Velasco en pleno saludo al pueblo-; pequeños encuadres de rostros de campesinos -arriba, al margen izquierdo-; una forma fálica que bloquea un conjunto de fotografías de masas entusiasmadas por la revolución velasquista -izquierda abajo [Fig. 2]- de la que chorrea pintura negra, cancelando la transparencia de las imágenes. "A la revolución no la para nadie" se lee en otra pieza del mismo año donde, una vez más, un falo ironiza el enunciado.

Se trata de "estructurar la figura, de repente negarla por medios del raspado, negar al personaje rescatando lo blanco del fondo; luego volver a graficar, voltear una cabeza", según Carrera. Se trata "de coger signos o fragmentos de la realidad cotidiana e introducirlos en mis cuadros; confrontar ese mundo tan subjetivo, tan emocional, con aspectos gráficos muy precisos." (Anónimo 1981: 39) El gesto pictórico se interpone entre nuestra mirada y los referentes fotográficos que Carrera, por algún motivo, mancha violentamente. No en vano la crítica

reconoció en el gestualismo y la violencia las marcas de su obra en esta época (Gris 1982), pero poco quedó dicho sobre el contenido de sus operaciones pictóricas. Al recorrer esta pieza resulta ineludible advertir que los elementos que quedan negados por la mancha y el trazo grueso son imágenes que registran el entusiasmo popular suscitado por el velasquismo: detrás de la pintura chorreada asoman cooperativistas con brazos alzados y se lee "viva la reforma" en una banderola. Sin embargo, no todo es ironía, como lo hace patente la figura enigmática de un campesino que ocupa el centro de una forma envolvente -abajo, al centro [Fig. 3]-. Frente al uso ya por entonces estándar de este tipo de gestos en la pintura ancestralista local, que Carrera sin duda conocía, aquí el vacío se ha llenado de la imagen desafiante de un campesinado presto a pasar a la acción -una imagen que recorrió el país durante toda la década. La desilusión por las utopías de la década previa tiñe esta etapa en su trabajo.

Esta obra hace patente que la relación entre pintura e imagen fotográfica todavía consistía del encuentro entre dos elementos claramente diferenciados y externos entre sí, donde la primera parece recibir literalmente una presión del entorno mediático para superar su caducidad mediante la inclusión de fragmentos de imágenes, que serán procesados pictóricamente una vez pegados al soporte. La pintura es claramente el medio aún dominante en la ecuación. A mediados de los ochenta, sin embargo, Carrera irá desarrollando un creciente interés por la fotoserigrafía como medio de reproducción que alterará las coordenadas antes planteadas, llegando a incorporar la imagen mediática a una nueva lógica compositiva donde la diferencia material entre pintura y fotografía encontrará una redefinición. Ya no estaremos ante una presión visual que empuja desde fuera por entrar al lienzo, aunque ambos medios no cerrarán su transacción.

En otro lugar exploré las figuras de la vida y la muerte -simbolizada por el NN, el cadáver no identificado- tal como se desplegaron en las artes visuales de los ochenta en Lima. (Mitrovic 2018, 2019) Entre las obras de Carrera, Ruiz Durand, Herbert Rodríguez, el Taller NN y otros encontramos un uso compartido de imágenes



Figura 4. Anselmo Carrera, s/t., técnica mixta sobre papel, 40.7 x 30.5 cm, 1990. Colección Privada.



Figura 5. Anselmo Carrera, s/t., serigrafía, 40.7 x 30.5 cm, 1990. Colección privada.

que circularon en prensa a mediados de la década, siempre conservadas a través del recorte y fotocopiado que las tornaron disponibles para ejercicios de collage, montajes con fotocopias y serigrafías. Las imágenes de la muerte anónima que circularon hasta saturar el entorno visual fueron uno de los centros de interés de estos artistas, como lo muestra la atención que brindaron a las brutales fotografías de la exhumación de cadáveres de la fosa común de Pucayacu publicadas por La República a fines de agosto de 1984, por ejemplo. Quisiera detenerme en dos piezas de Carrera elaboradas con esas imágenes. [Figs. 4 y 5]

Frente a los artistas mencionados, Carrera planteó una vía pictórica para intervenir la imagen fotográfica de alta circulación a nivel nacional; una vía para apropiarse de ciertas imágenes icónicas, aunque anuladas por su sobreexposición pública, intentando sustraerlas de la indiferencia para devolvérselas como señalamientos de lo que no debemos dejar de ver. Estas monotopias serigráficas combinan la reproducción mecánica de la imagen con el gesto pictórico, la singularizan. Como Buntinx (2014) ha anotado, comentando la carpeta de Carrera sobre El Frontón, se trata de llenar de carga expresiva la imagen mediática. Pero veamos qué plantea Carrera más concretamente.

Esta nueva etapa ensaya una indagación en la construcción de la imagen mediática y de la noticia en cuanto tal. Ahí están los encabezados de página del periódico que indican la fecha, el carácter documental de lo mostrado, su numeración al interior del diario, etc. En otras versiones de la serie se conservan fragmentos de texto que sitúan los hechos a "40 minutos al norte de / , a 92 kilómetros de / , hora: 430 de la tarde. Día:". Hay algo deslocalizado en estas imágenes, pues la violencia permea a la sociedad en su conjunto. Además, el cadáver cargado aporta un tono religioso que se refuerza por la alusión a diversos marcos que encuadran la imagen. Carrera no solo comenta las imágenes -aportando carga expresiva- sino que indaga en su naturaleza como imágenes y en su presentación como noticias en el entorno mediático. ¿Cómo -bajo qué marcos y encuadres- se mira la muerte en el Perú? ¿Cómo se vela o sublima su brutalidad una vez impresa en el diario y colgada

en el kiosko? ¿Qué hace falta para reconocer esa violencia como propia y reconocernos como sociedad en estas imágenes? Estas preguntas parecen animar a Carrera en su indagación serigráfica por el universo visual de mediados de los ochenta.

Alguien muy despistado dijo en 1990 que Carrera empleaba "imágenes triviales" tomadas de revistas y periódicos, lo que indica cierta ceguera respecto de la naturaleza de las imágenes que escogió. (Anónimo 1990) Acaso la inclusión de fragmentos publicitarios -modelos semidesnudas, por ejemplo- haya desviado la mirada hacia esa trivialidad, pero es evidente que ese tipo de imágenes adquieren otro tono una vez contrapuestas a cadáveres, personajes políticos o imágenes emblemáticas de la guerra en curso. Así como en ciertas obras de Rodríguez o del Taller NN, estamos ante una búsqueda por revelar la simultaneidad de la expansión del universo visual de las mercancías y la saturación de la imagen de la violencia que tuvo lugar en el Perú de los ochenta.

Bajo esa situación, la relación entre pintura y referente fotográfico en la obra de Carrera se invirtió. El nuevo método serigráfico permitió que el segundo ya no participe de la obra como un agregado externo, sino como estructura de la composición, extendiendo por toda la superficie del papel esas marcas -el grano, la trama- de las que habla Quijano cuando reflexiona sobre el condicionamiento fotográfico de la plástica. Desde luego, Carrera no dejó de practicar la pintura en paralelo, y para tener una imagen completa de su producción habría que examinar su obra pictórica posterior. Pero la obra de Carrera a lo largo de los ochenta nos permite comprender una transacción entre pintura y fotografía que apostaba por ambas en su diferencia, mientras que la pintura de los noventa, una vez desaturada la imagen de la muerte del entorno visual, muestra más bien cómo la fotografía no solo condiciona las artes visuales al imponerse como material o recurso, sino que será introyectada a la propia lógica pictórica. Se pintará el referente fotográfico directamente, lo que parece culminar el paso de una lógica plástica a una lógica fotográfica.

Frente a ello, Carrera entendía el realismo como una "actitud dinámica creadora y transformadora de la realidad", alejada de la imitación visual de lo real. (2017: 14) Esa declaración invita a pensar las apuestas de Carrera frente a las dinámicas que la posmodernidad trajo consigo, además de matizar las diversas categorías -informalismo, gestualismo, surrealismo- con las que la crítica se ha aproximado a su obra. En todo caso, su insistencia en el carácter realista de su trabajo lo emparenta con cierta comprensión del expresionismo de las primeras décadas del siglo XX, que apuntaba a figurar el desgarramiento existencial de las personas bajo el capitalismo.

Dije antes que Carrera planteó una premisa teórica para comprender la obra de arte -manifestación objetiva del mundo subjetivo- que bien admite su complemento dialéctico -manifestación subjetiva del mundo objetivo-. Acaso la singularidad de Carrera radica en que ambas premisas son válidas al mismo tiempo cuando nos enfrentamos a sus trabajos: el gesto informa de una subjetividad que busca expresar su situación vivida; el fragmento fotográfico informa de una objetividad que busca ser mirada con nuevos ojos. Lo que podría ser un interminable debate que contrapone el arte como reflejo de la realidad al arte como expresión de una interioridad queda aquí suspendido en un punto donde se torna indiferente nuestra preferencia por una u otra. Lejos de tratarse de un punto muerto entre ambas posiciones, la praxis artística de Carrera nos plantea el reto de pensarlas simultáneamente sin cancelar sus tensiones recíprocas, así como asumió la presión del referente fotográfico -de la imagen mediática- sobre la pintura sin eliminar lo que aporta cada cual. La propuesta artística de Carrera demanda una mirada que pueda hacerse cargo de su complejidad sin resolverla mediante fórmulas rápidas. Si estamos a la altura de su exigencia, obtendremos una comprensión más concreta de los desafíos que la plástica limeña enfrentó entre los setenta y ochenta, y de cómo algunos, como Carrera, asumieron el reto de hacer del arte un nexo social en medio de una crisis que para muchos hoy resulta sencillamente inimaginable. ●

## BIBLIOGRAFÍA:

- Anónimo  
1981 "Entrega de una intimidad", *Marka*, nro. 216, Lima, 6 de agosto, p. 39  
1988 "La realidad es fuente incesante de temas, dice Anselmo Carrera", *El Comercio*, Lima, miércoles 7 de diciembre, s.n.p.  
1990 "Anselmo Carrera inaugura muestra de monotypias", *El Comercio*, Lima, miércoles 5 de diciembre, p. C5
- Barrig, Maruja  
1975 "Jesús Ruiz Durand: la pintura es un arte caduco", *La Crónica*, Lima, 25 de junio, pp. 53-56
- Buntinx, Gustavo  
2014 "Su cuerpo es una isla en escombros. Derivas icónicas desde las ruinas de El Frontón", en Buntinx, Gustavo y Víctor Vich (eds.). *El Frontón. Demasiado pronto / Demasiado tarde*. Junio 1986 / Marzo 2009. Lima: Micromuseo, IEP, pp. 12-51
- Carrera, Anselmo  
2017 [1998] "Justificación de la propuesta presentada para la 1º Bienal Nacional", *UI, Revista de la Unidad de Investigación de la ENSABAP*, nro. 1, pp. 12-15
- Gris, Sebastián [Gustavo Buntinx]  
1982 "Dos muestras de transición", *La República*, sábado 30 de octubre, p. 11
- Mitrovic, Mijail  
2018 "Vida, NN: figuras del arte y la política en la Lima de los ochenta", en  
Radulescu de Barrio de Mendoza, Mihaela y Melissa Tamani Becerra (eds.), *Investigaciones en Arte y Diseño*, tomo 2. Lima: PUCP, Facultad de Arte y Diseño, pp. 55-80
- 2019 *Extravíos de la forma: vanguardia, modernismo popular y arte contemporáneo en Lima desde los 60*. Lima: Arquitectura PUCP Publicaciones, Fondo Editorial
- Quijano, Rodrigo  
2013 "Notas incompletas sobre el sitio de la fotografía peruana", en Lerner, Sharon (ed.) *Arte Contemporáneo*. Colección Museo de Arte de Lima. Lima: MALI, pp. 46-61