

# índice

presentación	02
editorial	04
forma vs. concepto por george clarke	05
señales, huellas, vestigios / entrevista a miguel aguirre por lucero del castillo y miguel lópez	08
el invisible laberinto del neobarroco / entrevista a ai&s por nancy la rosa, santiago quintanilla y juan salas	12
la memoria portátil por miguel zegarra	17
ruta cartográfica / entrevista a alejandro jaime por nancy la rosa y miguel lópez	20
fosforescente, edípico y tropical / entrevista a christian bendayán por blas isasi, sharon lerner, eliana otta y gianfranco piazzini	23
this is just an interview. una conversación con iván esquivel por miguel lópez	28
(des)articulando el sentido: mesa redonda sobre crítica y curaduría por miguel lópez y miguel zegarra	32
cubo blanco flexi-texts por augusto del valle, jorge villacorta y eliana otta	36
el tiempo del encuentro / entrevista a carlos runcie-tanaka por sharon lerner, miguel lópez y santiago quintanilla	41
memoria escrita y por escribir: un festival en expansión por José Carlos Mariátegui y mauricio delfin	46
a fan is a weapon / entrevista a sonic team por nancy la rosa y eliana otta	50
desconciertos del propio ser por christiane isenberg	54
perspectivas desde el diseño industrial por gueorgui bonilla y arturo torres	58
sine qua non por emilio santisteban	59
santos híbridos de la avenida abancay / entrevista a sergio zevallos por miguel lópez y eliana otta	63
texto pirata	68
órtesis	69

Diseñada/construida por estudiantes de la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú, esta revista pretende hacer una revisión del trabajo artístico que se realiza dentro y fuera de nuestra Facultad. Tiene como objetivo invitar a la reflexión de creadores y/o espectadores, acerca de los procesos de construcción de discursos y sus múltiples planteamientos visuales. Nace de la iniciativa de un grupo de alumnos y propone una estructura abierta a todos los que quieran participar/critica/opinar en ella y de ella. Comparte con el Plan Estratégico de la Universidad la meta de fomentar la interdisciplinariedad y la proyección social, y, en tal medida, incorpora a gente de otras escuelas y disciplinas en su consejo editorial. Prótesis pretende poner en perspectiva prácticas estéticas contemporáneas que escapan de la tradición académica que compartimos.

# PROTESIS

AÑO 3 / NÚMERO 3 DICIEMBRE 2005

**prótesis.** (Del gr. πρὸθεσις). f. Med. Artefacto' mediante el cual se repara' artificialmente la falta de un órgano o parte de él || Emula la naturaleza, adoptando sus características y funciones, tomando su lugar, desempeñando su rol || Aparato' o dispositivo' artificial' destinado a esta reparación.

**artefacto.** (Del lat. Arte factus, hecho con arte). m. Obra mecánica hecha según arte. || Máquina, aparato.

**reparar.** (Del lat. reparare). tr. Arreglar algo que está roto o estropeado. || intr. Mirar con cuidado, notar, advertir algo. || Pararse, detenerse o hacer alto en una parte. || Enmendar, corregir o remediar.

**aparato.** (Del lat. apparatus). m. Conjunto organizado de piezas que cumple una función determinada. || Prevención o reunión de personas o cosas para algún fin.

**dispositivo, va.** (Del lat. dispositus, dispuesto). Mecanismo o artificio dispuesto para producir una acción de vista. || Organización para acometer una acción. || f. art. Disposición, expedición y aptitud.

**artificial.** (Del lat. artificialis). adj. Hecho por mano o arte del hombre. || Producido por el ingenio humano. || No natural.

colaboradores en este número  
josé antonio bao, cecilia bayá, georgui bonilla,  
josé javier castro, george clarke, lucero del castillo,  
augusto del valle, william lópez, mauricio delfin,  
max hernández, blas isasi, christiane isenberg, josé  
carlos mariátegui, emilio santisteban, sofía suárez,  
arturo torres, jorge villacorta, zuleiva vivas, miguel  
zegarra

diseño de carátula  
juan salas

diseño  
camila bustamante, pierre jaramillo, nancy la rosa,  
sharon lerner, eliana otta, santiago quintanilla,  
juan salas, edward venero

cuidado de edición  
prótesis

corrección de estilo  
andrés hare, tilsa otta,  
prótesis

comité editorial  
nancy la rosa, sharon lerner,  
miguel lópez, eliana otta, gianfranco  
piazzini, santiago quintanilla,  
juan salas.

coordinación  
nancy la rosa

asesoría  
natalia iguñiz

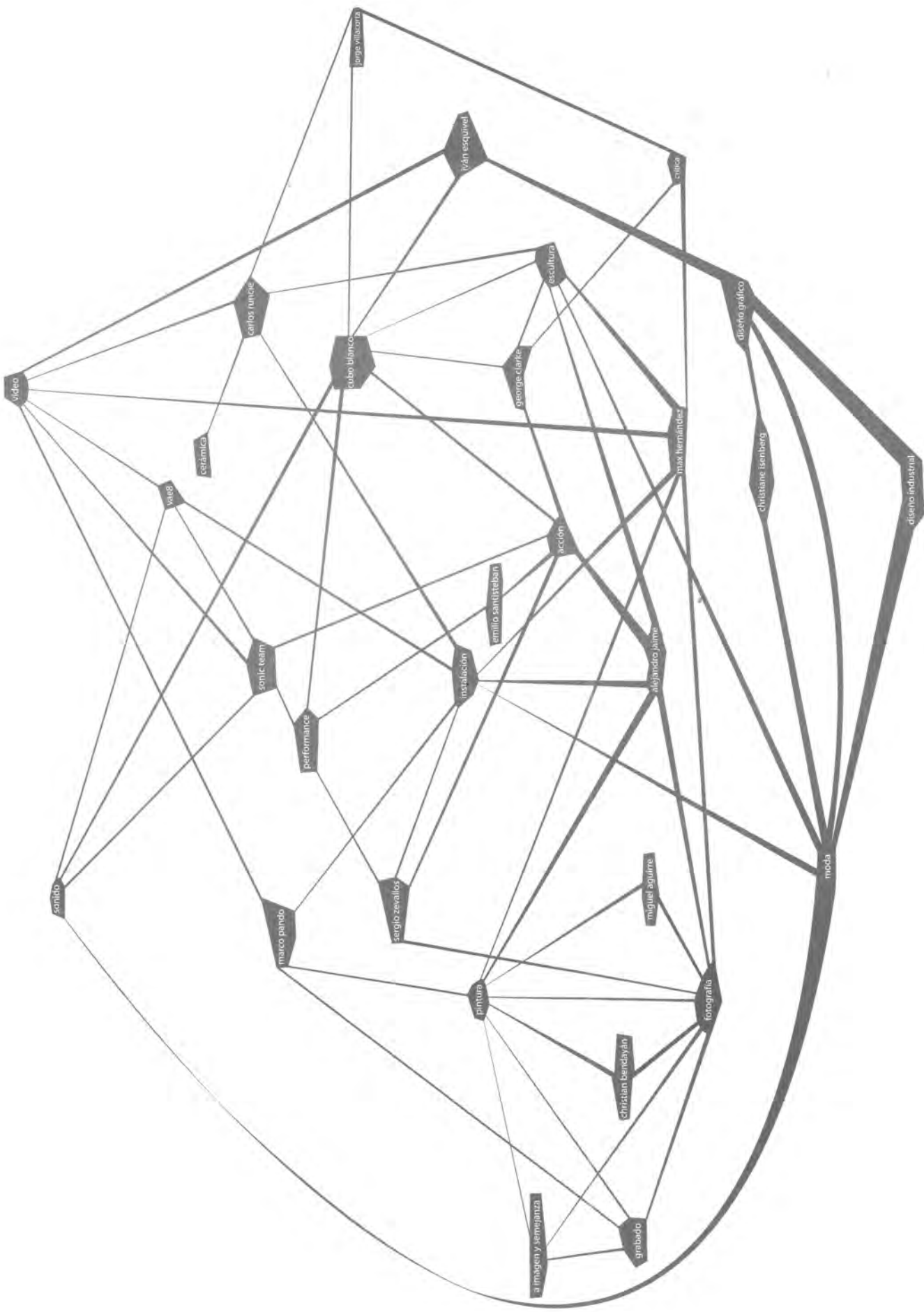
agradecimientos  
plan estratégico de la pucp / plan estratégico  
de la facultad de arte / comisión de  
estudiantes / centro de estudiantes 2005 /  
realidad visual.

alejandro alayza, alberto agapito, fernando  
bryce, janet fortón, pablo hare, roberto  
huarcaya, gilda mantilla, josé carlos martinat,  
kenji nakama, jaime peña, fred rohner,  
jorge villacorta.

hecho el depósito  
legal en la  
Biblioteca Nacional  
del Perú  
N° 2005-1998

los editores somos responsables, inclusive, de aquello con lo que no estamos de acuerdo, queda permitida la reproducción total o parcial de esta publicación, mientras se haga referencia al origen.

Fe de erratas: En Prótesis 2, pág. 36, donde se menciona "(...) fue parte de la representación peruana en la 8va Bienal Internacional del Cairo, donde obtuvo uno de los premios con su trabajo Inkarrí," debió decir "(...) fue parte de la delegación peruana en la xx Bienal del Cairo, donde obtuvo el primer premio con su trabajo Inkarrí." Y en la página [37] donde dice "Enrique De La Cruz" debió decir "Enrique La Cruz".



En 1969 el curador suizo Harald Szeemann organizó *When attitudes become form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information. Live in your head* en la Kunsthalle de Berna. Szeemann utilizó el espacio para un despliegue de *formas* que no volvieran sobre las ideas preconcebidas de lo artístico y enfatizaban, en cambio, todo aquello que implica a la obra como un proceso reflexivo: desde su concepción hasta sus distintos modos de ejecución y disposición en el espacio. La muestra incluía información fotográfica, salpicaduras de plomo en las esquinas, tubos de neón, acumulaciones de ladrillos, pedazos de fieltro desparramado, entre otras intervenciones que dialogaban entre sí y se integraban en el espacio. La *actitud* en el arte era para Szeemann aquella voluntad de cruzar las fronteras que delimitan la obra como un objeto autosuficiente, expandiendo sus posibilidades de significar al abrir su estructura a un juego de interacciones con el público.

*When attitudes become form* se atrevió a tomarle el pulso a su época reuniendo un conjunto de prácticas estéticas con actitud que abrirían el camino a una serie de nuevas libertades, desplazando las antiguas discusiones basadas en la autonomía de las disciplinas artísticas. Con ello apareció también el concepto como principio significativo de la constitución de la obra de arte, diluyendo las pretensiones de *identidad artística* a través del ejercicio *oficioso* de un medio. La exigencia de pintar por ser *pintor*, o fotografiar por ser *fotógrafo* fue sustituida por la necesidad de decir algo crítico del medio en el cual se trabaja.

En este nuevo número, Prótesis examina cómo diversas manifestaciones del arte contemporáneo, a través de la apropiación de los métodos o lenguajes propios de otras disciplinas, articulan discursos dispuestos a franquear los márgenes meramente técnicos en pos de una cada vez mayor precisión en la búsqueda del sentido. Así, nos resultan interesantes propuestas como la obra del artista Alejandro Jaime, recientemente egresado de pintura de la PUCP, quien ha pasado de la textura erosionada de su propuesta artística inicial a las intervenciones *site-specific*, en las que experimenta en el espacio mismo y que luego registra en fotografías y textos, con un sentido nuevo de paisaje peruano. Del mismo modo, a lo largo de más de dos décadas, la obra de Carlos Runcie-Tanaka se ha desplazado desde la creación de objetos singulares en cerámica, hacia la exploración de lo orgánico y lo antropológico en paisajes de ficción presentados como instalaciones, para recientemente explorar una relación expandida con el material, el territorio y sus pobladores a través del video. Ambos artistas –por mencionar dos ejemplos del contenido de este número– ilustran la actual voluntad de libre circulación por el terreno de lo estético.

Todo ello converge en un renovado principio de comunicación que emerge del campo de lo artístico. La actitud está en la elección de comunicar procesos, procesos que señalan a su vez nuevos tránsitos. Desplazamientos que se dan abiertamente entre campos tan diversos como las consideradas 'bellas artes', ya sea pintura, escultura, dibujo o grabado; las prácticas artísticas más tradicionales como la cerámica o los textiles; también por medio de manifestaciones del ámbito de lo cotidiano retomadas por el arte actual en su cualidad de conductores de sentido, tales como el vestido, el diseño, el video-clip o la música; o incluso a través de aquellas ligadas habitualmente al comentario de la obra de arte y ahora también transformadas en legítimos enunciados artísticos de filo reflexivo, como la crítica-acción o la curaduría.

Una contaminación cultural de sentidos que si bien ha estado siempre presente, ha tenido en el arte de las últimas décadas una de las manifestaciones más tangibles de su total hibridez. Y ante la observación de nuestro propio contexto como estudiantes nos preguntamos ¿Cómo recoger esta interdisciplinariedad en la formación artística? Respuesta, que al atravesar imaginativamente todas las posibilidades, intenta flexibilizar las categorías disciplinares. Tránsitos que, en su ida y vuelta constante, logren democratizar los intercambios comunicativos que construyan lo real como un territorio abierto, fundamento de nuevas utopías en el presente.

# CONCEPTO VERSUS FORMA

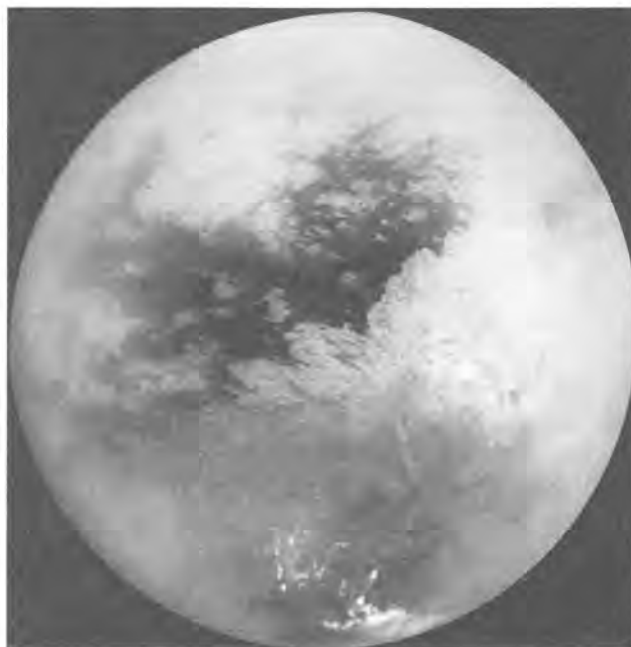
(y otros malentendidos)

Tradicionalmente, en el campo artístico el romance entre concepto y forma ha degenerado en conflictos y escándalos innecesarios donde en la mayoría de casos, o el concepto ha intentado librarse de la forma, o ha terminado subordinado a ella para justificarla. Posteriormente se ha inventado -sospecho que con muy malas intenciones-, la ilusoria oposición entre arte conceptual y arte formal.

Antes que nada, debo decir que confrontar arte conceptual y arte formal a estas alturas me causa cierto pudor, pues dicha oposición ha debido ser superada hace ya mucho tiempo antes de que se pusiera de moda el alegre relativismo posmodernista del "todo vale" que valida cualquier posición estética. Aclaro que no me interesa construir una defensa a favor de lo conceptual -*minoría sin derechos*-, ante lo formal o plástico que tradicionalmente ha tenido el poder y por ello ha exigido justificaciones existenciales al concepto para declararse como arte. Más bien, encuentro más productivo hacer algunas precisiones sobre la naturaleza de lo conceptual y lo formal y analizar su inevitable dependencia. Separar concepto y forma es tan artificial como separar el espacio del tiempo y sospecho que es una consecuencia más del dualismo cartesiano mente-cuerpo. Desde el principio, la división conceptual-formal es ociosa e inexistente, tal vez

persistiendo en la historia del arte como opuestos debido a errores de lectura en sus respectivas definiciones.

Los argumentos que cada postura ha utilizado para desautorizar al otro revelan prejuicios y dogmas que valen la pena estudiarse con mayor profundidad. Para empezar, el argumento que sostiene que el arte conceptual sacrifica la forma en favor de la idea es falso, porque la idea sin forma no existe, como tampoco existe la forma sin idea. Sólo podemos decir -con bastante arbitrariedad- que la idea prevalece o es más espectacular que la forma, pero *la forma nunca muere*. Aún en los casos aparentemente más radicales, como en el arte lenguaje, sea escrito u oral, se utiliza siempre un soporte formal: el lenguaje. El pensamiento también se hace mediante el lenguaje o imágenes, por lo tanto la idea pura -lamentable herencia platónica y de ciertos metafísicos alucinados-, ha sido siempre una quimera. Desde el punto de vista filosófico la idea pura es una abstracción imposible de representar e intentar hacerlo termina siempre en una contradicción performativa, pues si hubiese alguna idea pura necesitaríamos inevitablemente una *representación* -sea lenguaje o imagen- para



Satelite Titán, contagiado de contenido

por George Clarke

poder referirnos a ella. Así que la idea pura como tal es inaprensible (perversamente alguien podría objetar que eso no demuestra que no exista, pero tampoco hay razón alguna para afirmar su existencia).

Luego, con respecto a la forma, hay que analizar el viejo prejuicio que afirma que lo complejo es más interesante que lo simple, tal vez alimentada por la influencia de la noción (*ilusión*) de progreso cultural acumulativo y las teorías modernas de la evolución (en general, el arte conceptual usa formas simples para minimizar la espectacularidad formal y permitir un mayor protagonismo de la idea). Sobre esto no es necesario ir muy lejos, lo complejo permite realizar más conexiones e interpretaciones y resulta ser visualmente más llamativo (*llena la vista*). Nótese que aquí seguimos usando criterios cuantitativos en la vaga esperanza de que a mayor cantidad, más posibilidades de encontrar mayor

calidad. Expongo un argumento concreto para recuperar la capacidad de asombro frente a lo simple: mientras que lo complejo se explica a través de lo simple mediante el análisis, es decir, la descomposición de sus partes a favor de una mayor comprensión; lo simple, al no aceptar mayor análisis ni reducción, debe explicarse por sí mismo. Por lo tanto, la irreductibilidad de lo simple implica enfrentarse a la explicación última que termina siempre en un enigma: el enigma de lo existente sin razón alguna (al menos que, como sucede frecuentemente, nos conformemos con la razón que le podamos encontrar). Esta irreductibilidad de lo simple fue una de las cosas que tanto fastidió al público cuando se enfrentó por vez primera ante el arte minimalista, figuras geométricas indecifrables que sólo se limitaban a existir (como si esto no fuese ya bastante). El público, encogiendo los hombros, decepcionado murmuraba: "este arte no me dice nada", ícomo si el arte estuviese ahí para decir cosas, como si los objetos reales necesitasen alguna justificación para existir! Aclarémoslo: Los objetos reales "nos dicen cosas" cuando las sometemos a una interpretación utilitaria e instrumental -propia de la mentalidad pequeño burguesa que interpreta la realidad siempre en términos de necesidad-, el arte, siendo *inútil e irreal*, no tendría porqué decir nada.

(Pensaba incluir aquí el análisis de la creencia que valora el buen arte según su dificultad técnica -porque aunque cueste creerlo, en la actualidad aún

existe dicha mentalidad-, pero dicha creencia es tan mezquina y limitada que no me ocuparé de ella, solo diré que si seguimos valorando el arte según su grado de dificultad artesanal tendríamos que rechazar una gran parte del arte del siglo XX).

Hay buenas razones para pensar que el miedo que la forma le tiene al concepto en el campo artístico se debe a una interpretación radical de la estética kantiana donde la belleza formal se apreciaba *sin conceptos ni fines*. Esta idea es responsable de lugares comunes en la crítica como: "la forma debe hablar por sí misma sin necesidad de explicarse". Cabe aclarar que Kant hizo su teoría estética en base a la belleza natural, que si acaso tiene algún fin o concepto obviamente permanece oculto o es agregado por el observador; pero con respecto a la belleza artificial, es decir el arte, Kant decía que debía dar "aspectos de naturaleza", es decir que el concepto, que es inevitable por ser un produc-

to artificial -por lo tanto intencional-, debía en lo posible permanecer oculto o "indeterminado". En consecuencia, la crítica estética llegó a pensar que el concepto interfiere negativamente en la apreciación de la belleza formal. Como ejemplo, cuenta Arthur Danto que el célebre crítico moderno Clement Greenberg, kantiano confeso, acostumbraba enfrentarse a la obras sin ninguna idea previa sobre lo que iba a ver (libre de conceptos) confiando en que su "ojo entrenado" sería capaz de reconocer la belleza del *buen arte*.

Sin vergüenza alguna debo confesar que hubo un tiempo en que yo también me dejé seducir por el arte conceptual, la idea desnuda (*calata* o casi) aparece como una liberación ante la tiranía de las formas, e ingenuamente pensaba, como muchos otros, que al abandonar la forma había hecho algún progreso. Hoy reconozco las diferencias entre forma y concepto pero no creo que una sea superior a la otra,



chair, n. 1500; v. chair (begin) and chair;  
 (ex) cathedra, cathedra (adj) and n. cathedra;  
 clemens -hubus; hubus, q. v. sep.  
 1. Ch. Archa. a seat (cf. Archaic, to sit, and  
 ult. 1512), combined with kata, down (cf. the prefix  
 kata), to form cathedra, a backed, four-legged,  
 often two-storied seat, whence L. cathedra, It.  
 sedia, Fr. chaise, ML. professor's chair, hence dignity,  
 as in to speak ex cathedra, to speak as if  
 from a professor's chair, hence with authority.  
 L. cathedra has LL. ML. adj. cathedrales -see sep.  
 v. cathedrales; and the secondary ML. adj. cathedrales  
 whence F. legal cathedrales.

Joseph Kosuth, *One and Three Chairs (Etymological)*,  
 fotografías en blanco y negro y silla, 1965.

ni creo en ese absurdo y malintencionado razonamiento que sentencia que la forma sin conceptos está vacía. Las formas nunca están vacías, siempre *contienen contenidos*. La forma de una cosa es concreta y real y goza de una existencia individual; los conceptos sobre la forma, es decir, sus descripciones e interpretaciones son infinitas multiplicadas por los millones de potenciales observadores que *inventarán* contenidos distintos; por lo tanto, la forma permanece (en un sentido laxo) mientras el concepto cambia constantemente (y no hay descripciones "correctas", sólo hay descripciones más razonables o útiles que otras). Asimismo, la forma de los objetos no se agota en las infinitas descripciones o contenidos que le podemos asignar, posee además (como de alguna manera formuló Kant), un contenido —por llamarlo de alguna manera—, que permanece oculto y ajeno a todo antropocentrismo. Este sentido oculto es la existencia desnuda del objeto, existencia que al intuirse, puede causar por momentos cierto desasosiego mental como le sucedía a Antoine Riquentin, célebre protagonista de *La Náusea*.

Se podrá objetar (y además con mucha razón) que si dicha existencia privada permanece oculta entonces es imposible saber si existe; pues bien, dicha existencia privada se deduce por ser lo que permite que la forma permanezca como unidad mientras recibe infinitos contenidos o atributos. Es la propiedad que permite a la forma per-

manecer en su ser cuando no es percibida (curiosamente, Descartes decía que una de las tareas de Dios era percibir las cosas permanentemente para garantizar su existencia). Una forma percibida es una forma inmediatamente contaminada de contenido. Creo tener un ejemplo actualizado para ilustrar la existencia privada de los objetos: pensemos en las rocas fotografiadas en el recientemente conquistado Titán (tengo debilidad por las metáforas cósmicas). Dichas formas existían por millones de años ajenas a cualquier contenido humano hasta que el satélite terrestre las descubrió, es decir, *contagió de contenido*.

Sin embargo, no hay que alarmarse demasiado, podemos andar por el mundo como si las cosas dependieran de nuestra existencia y podemos seguir proporcionando contenidos y definiciones libremente. Solamente no debemos olvidar que toda forma posee contenidos infinitos y nunca está vacía.

Finalmente, regresando al escurridizo terreno del arte, resulta curioso que aún haya gente que se atreva a afirmar que tal cosa es o no es arte. Para ello implícitamente están anunciando una definición. Bien, mucho se ha escrito ya sobre el tema y solamente quisiera subrayar que aunque no sabemos qué es el arte, al menos, si estamos de acuerdo en que el arte tiene como ingredientes la libertad, creatividad y novedad, entonces crear una definición sería en

principio una contradicción en sus términos; pues definir un concepto es limitar, es decir separar de lo definido aquello cuya naturaleza es ajena a lo que se quiere definir. Y por definición, valga la redundancia, la libertad, creatividad y novedad no pueden admitir límites. Por lo tanto, intentar definir el arte tiene como consecuencia su aniquilación. La indefinición del arte es la cualidad que le permite sufrir transformaciones a ritmo de marchas y contramarchas.

La dialéctica artística funciona como lo hace un pueblo oprimido que, empuñando la bandera de la libertad, hace la revolución contra sus tiranos, pero que luego, cuando sus dirigentes toman el poder, oprimen a su vez al pueblo que alguna vez los apoyó. La novedad y primicia en el arte deben luchar contra los prejuicios del arte establecido que le negarán el derecho de ser arte por no adecuarse a los *criterios establecidos*; luego, una vez aceptada la primicia, ésta se vuelve norma y luchará por impedir la emergencia de nuevas primicias que querrán a su vez destronarla del trono. Por ello, quien se atreve a ser primicia participa de una naturaleza heroica y trágica, pues se dirige con determinación hacia su posible fin como lo hace la primera fila de una carga de infantería. El oponente es la incomprensión (y el temor) de lo *normal*. Como dijo Nietzsche en boca de Zaratustra: "Oh hermanos míos, quien es una primicia es siempre sacrificado. Ahora bien, nosotros somos primicias".

# Señales, huellas, vestigios.

entrevista a

## miguel aguirre

por: lucero del castillo y miguel lópez

diseño: nancy la rosa y camila bustamante

### ¿Como definirías tu relación con la fotografía?

La empecé a utilizar buscando que mi pintura fuese lo más exacta posible a la realidad, necesitaba esa precisión. Pero durante esos primeros años encontré también un mensaje subyacente que fijaba mi interés en determinados gestos, situaciones, personas. Me importaba que no hubieran elementos de distracción, que el espectador pudiera distinguir la imagen y su subtexto, y así como identificaba un objeto o un rostro también pudiera reconocer lo que sentía sobre ello. Es también por eso que no estoy de acuerdo cuando me señalan como pintor hiperrealista, ya que si bien en esa línea hay ciertos artistas que realmente pretenden una metáfora, muchos otros no. Yo no suelo hallar placer en el trabajo de la pura superficie. Así es como me vinculo más con la pintura de Richter cuando emplea la fotografía, y si bien es buenísimo desde el punto de vista técnico, también hay una búsqueda que traspasa el mero regodeo y placer en lo manual.

Tu serie de fotografías pinhole *Doble cuerpo* refleja cierta melancolía, como si ante el temor de separarse, uno de estos objetos guardara la huella del otro dentro suyo. Casi una metáfora de las relaciones personales.

Esa melancolía latente se debe a que mi personalidad apunta hacia ese estado anímico, puedes verme contento, pero la mayor parte del tiempo suelo mirar las cosas con tristeza, con pena, incluso con dolor al saber que se escapan. Creo que el no poder asir el tiempo me obliga a acumular imágenes, vestigios o registros que me señalen aquello que realmente existió. Además, creo que usando estos objetos tan banales estamos también hablando de cosas más trascendentales. Siempre me ha interesado partir de la cosa pequeña para llegar a situaciones que le competen a muchas personas.

La última visita de Miguel Aguirre, quien reside en Barcelona desde hace cuatro años, tenía como objetivo presentar su obra más reciente, dos exposiciones individuales (**Los durmientes** y **land\_scapes**) que prosiguen con su interés pictórico de referencias evidentemente fotográficas. En esta entrevista, parece revelarnos el verdadero interés que recorre toda su obra: la silenciosa presencia del índice.



de la serie *Doble Cuerpo*, 01, 2002  
fotografía B/N sobre papel baritado, 93 x 117 mm.

Esto que mencionas sobre acumular los rastros de un tiempo que se escapa, se aproxima bastante a tu proyecto *Día a día* [o *En búsqueda del (posible) perfil del hombre invisible*] que preparaste para Internet el año pasado en España.

Definitivamente, es tratar de dejar huella, de saber que estuve allí. Todo el mundo consciente o inconscientemente quiere trascender, hay gente que tiene hijos y trasciende en el mundo a través de sus hijos. Otros decidimos trascender produciendo obra. *Día a día* te muestra un conjunto de información pequeño y claro sobre la conducta de un individuo en una determinada ciudad y fecha. El señalar incluso el día, la hora, la calle pretende dejar un rastro que tú puedas seguir e interpretar, lo cual me permite pensar también en el recuerdo.



Pareces bastante interesado en advertir este tipo de señales. Por ejemplo, tu más reciente serie *land\_scapes* antes que pura contemplación romántica distingue una presencia dentro y fuera de la representación. Como si aludieras antes que a lo icónico, a lo indiciario.

Estoy de acuerdo, no me veo pintando una imagen en la cual no haya posibilidad de intuir a la persona que la produjo. Y como has dicho, podemos hablar de pintura romántica del siglo XIX, el gran paisaje y la pérdida de tu individualidad frente al inmensidad de la naturaleza, pero creo que nosotros siempre producimos un reflejo y me interesa notar eso, ubicar esa presencia. Es obvio que no se puede hablar de un romanticismo tal como ellos lo entendían, quizá de un neo-romanticismo si es que puede darse ese fenómeno y cabe el término.

Pienso también en el desplazamiento, ¿qué tipo de transporte había en 1820? Eso comparado a como nos movemos ahora me recuerda a Paul Virilio y sus reflexiones sobre nuestro constante ir y venir en medio de las velocidades; es obvio que ello marca una relación diferente con las cosas. Creo que por allí también se puede ver cierta referencia a los *stills*, ya que si bien está congelado puedes intuir su movimiento, reconoces que fueron tomadas de un fluir. Al ver *land\_scapes* ves paisajes que te pueden emocionar, pero también los ves uno tras otro, puedes recoger su recorrido.



de la serie *land\_scapes*, II, 2004  
óleo sobre tela, 130 x 130 cm.



de la serie *land\_scapes*, IX, 2004  
óleo sobre tela, 130 x 130 cm.

¿Te sientes, de algún modo, atado a la pintura?

La única frustración que tengo es no poder hacer aún una película. Me encuentro bastante feliz con la pintura, y por lo menos en unos cinco o seis meses no voy a dedicarme a otra cosa, pero hay un proyecto de instalación para el otro año donde la pintura no tiene cabida. Esto es algo que ya he experimentado aquí en Lima, en la I Bienal Iberoamericana de Lima presenté *La toma de la casa*, una instalación con una serie de objetos en una habitación pero con dos partes fundamentales: una columna hecha de periódicos que daban la apariencia de estar uno encima de otro, y una inscripción con letra corrida que rezaba 'cuando todo era felicidad'. Esta frase, que me remite mucho a cierta prensa del corazón, aludía a esta necesidad de recuerdo y registro de la que hablamos, como volver a visitar un supuesto pasado donde todo era mejor, cuando todo iba bien. Y claro, momentos bonitos todos los tienen pero eso no significa que todo era dicha para la pareja.

“El no poder asir el tiempo me obliga a acumular imágenes, vestigios, registros...”

Volviendo a tu pregunta, siento que puedo trabajar en diversos medios aunque he utilizado sobre todo fotografía y pintura, y es ésta última la que ha atravesado toda mi biografía. Creo que la prefiero porque me ofrece una actividad más solitaria, siento que en esos momentos necesito conseguir abstraerme del mundo y poder concentrar todo lo que pueda de él.

# "Pienso que no podría comunicar lo que necesito con la pintura abstracta"

Es curioso que uses el término abstraer dada la diferencia que mantienes con el arte abstracto en el contexto actual.

Si retomamos, dije abstraerse del mundo pero tratando de colocar todo lo que pueda de él. Pienso que no podría comunicar lo que necesito con la pintura abstracta. De hecho, puede ser muy terapéutica, liberadora de tensión, energía y sentimientos, pero no puedo estar así siete u ocho horas al día. Me es necesario volver a imágenes reconocibles que proyecten mis ideas, me es muy difícil sentir o identificarme con esa forma de liberación.

Entonces debes creer difícil mantener una carga abiertamente política en el actual arte abstracto.

Es que no hay, o por lo menos no en la mayoría de ellos. Probablemente en una época sí había una carga crítica sobre la figuración pero estamos hablando de una cosa que le compete sólo al arte, una cuestión de lenguaje. En mi caso, con lo figurativo puedo coger muchas otras cosas que no sólo atañen a la pintura o al arte, puedo hablar de lo sociológico, de historia, de temas políticos. Es probable que si alguien lee esto puede pensar "este es un idiota, qué obtuso", pero no estoy en contra de que se haga pintura abstracta simplemente te doy mi opinión de porqué no la hago.

Pero Rothko te parece un excelente pintor y es abstracto.

Lo que sucede es que en la pintura de Rothko se mantiene una relación con cierta religiosidad, una suerte de misticismo que a mí me toca mucho. Tengo mucha afinidad para relacionarme con cierta religiosidad de las formas, del comportamiento. No estoy hablando de una religión específica, sino de lo que implica ser creyente o no de una determinada posición, y eso es: tener fe.

Esa relación con lo religioso explicaría el hecho de inaugurar tu cuarta individual, *Los Muertos*, un 31 de Octubre, víspera del Día de Todos los Santos.

Claro, tenía que aludir al rito de visitar a nuestros parientes muertos ya sea en los cementerios o donde estén, quisiera haber inaugurado el 1 de noviembre pero era feriado. Exhibir mi trabajo de esa manera pretendía llamar a su recuerdo, traerles de vuelta, y la manera que tengo de hacerlo es a través de la pintura, reconstituir su presencia a partir de las horas que paso delante de esa tela. Eso no sólo me pasa con los muertos sino con los vivos, cuando pinté *Los durmientes* cada persona se venía a mi memoria en diferentes circunstancias.

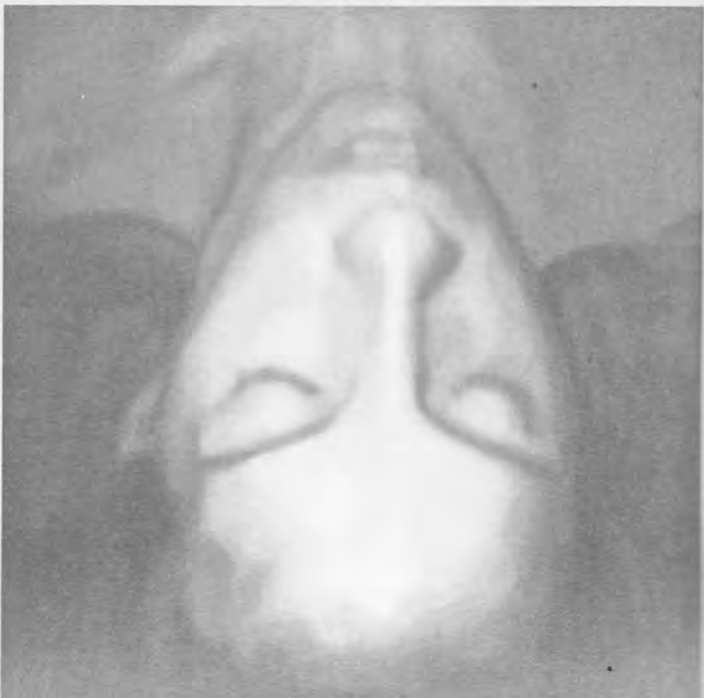
Creo además que una de las principales características que puedo encontrar en mi pintura y mi fotografía está fundada en el acto ritual. En la primera es el proceso pictórico, el tiempo que te toma, el acto físico, todo ello es un gran rito que produce no sólo la constitución sino la reconstrucción de algo que puede ser un sentimiento. La fotografía no la siento así, pero alude al rito a su modo. Ambas pueden ser calificadas de rituales.



de la serie *Los muertos*, Hortensia, 2001  
óleo sobre tela, 150 x 300 cm.

de la serie *Los durmientes*, Luis Miguel O., 2004  
óleo sobre tela, 24 x 24 cm.

de la serie *Los durmientes*, Verónica R., 2004  
óleo sobre tela, 24 x 24 cm.



Cambiando de tema, la crítica local ha relacionado tu trabajo inicial con cierta efervescencia de referentes internacionales de mediados de los noventa ¿crees que pueda asociarse erróneamente a cierta tendencia festiva de pura exaltación mediática?

Bueno tú puedes ser hinchas de grupos peruanos pero eso no invalida que te encante escuchar música británica. Cuando yo necesitaba usar imágenes de modelos necesariamente tenía que recurrir a revistas hechas afuera ya que aquí no había tal industria, y justamente lo que nos interesaba a muchos de nosotros estaba en ese tipo de publicaciones. Pero creo que a veces caemos en frases como 'la moda es frívola' y entonces al pintar fotos de modelos o de revistas de moda estamos siendo frívolos, lo cual me parece una manera muy pobre de pensar. Además, yo no recuerdo haber visto en los ochenta una presencia tan fuerte de revistas como 'Vogue' o 'Bazar', creo que ello se consolidó casi a la mitad del primer lustro de los noventa. Todas esas referencias en mi trabajo inicial son evidentes, incluso las revistas de cine de los cincuenta y sesenta que conseguía en la Cachina, pintaba actrices porno y como no había revistas de pornografía peruana utilizaba unas publicaciones suecas que vendían a dos por un sol, eran baratísimas. Refleja incluso lo que se te ofrece, ya que es también eso, una cuestión de oferta.

En esta corta visita a Lima ¿sientes que hay más oportunidades que cuando te fuiste?

Honestamente creo que hay menos, veo menos galerías y sobre todo ya no está la Bienal. Sin embargo, la presencia de la pintura aún la siento apabullante, pero pienso que también puede deberse a otras razones. Es sospechoso que personas siempre interesadas en otro tipo de medios, a las que la pintura les interesaba un pepino, ahora pinten; visto de modo general no tiene nada de malo, es completamente normal, pero sospecho que muchos de estos cambios tienen su razón en el beneficio económico y no en una honestidad de propuesta. Es decir, no es la pintura porque 'tengo la necesidad de pintar para decir lo que necesito', sino 'hago pintura para vender', o incluso apuntando a los medios para promocionarse. Todo ello me parece bastante falto de honestidad.

En este tiempo no he tenido mucho contacto con estudiantes pero tuve una conversación con dos amigos contemporáneos que también dedican su tiempo a la enseñanza, ellos me dijeron que los jóvenes no tomaban en consideración alguna la presencia y la capacidad del curador. No quiero poner al curador como el sumo sacerdote, pero considero fundamental el diálogo con una persona que tiene una mirada mucho más crítica y objetiva a través de su análisis externo. Pero parece que a estos chicos no les interesa y no entiendo por qué pasa eso.

Muchos estudiantes parecen no dar cabida al aspecto reflexivo dentro de su producción. En términos de la formación en arte es evidente su ausencia. Y si además te conducen a cierta idealización ensimismada de tu trabajo, es lógico que luego no entiendas que afuera existe todo un sistema.

Es cierto, y creo que es importante apreciarlo, la distancia del curador realmente te ayuda a ver cosas que en medio de tu trabajo no puedes ver. Incluso un crítico o un curador pueden encontrar cuestiones que en lo absoluto pensaste, lo cual también es interesante ya que potencia el sentido de tu trabajo por vías que ni siquiera sospechas. Pero obviamente es necesario hacer la diferencia entre lo que el ve y siente, y lo que yo como artista estoy buscando.

**Miguel Aguirre Vega** (Lima, 1973). Estudió pintura en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha realizado siete exposiciones individuales. La más reciente *land\_scapes* en la Galería Wu Ediciones, en enero del 2005. Colectivamente ha expuesto en diversas ciudades de Europa y América Latina. En el 2001 obtuvo una beca con el primer premio del V Concurso de Artes Plásticas Fundación Telefónica trasladándose a Barcelona, ciudad en la que reside desde noviembre de aquel año. Actualmente es estudiante de doctorado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.

“Una de las características principales que encuentro en mi pintura y fotografía está fundada en el acto ritual.”

*El hecho de que eres chica y él hombre, 1997*  
óleo sobre tela, 124 x 90 cm.



# el invisible laberinto del neobarroco

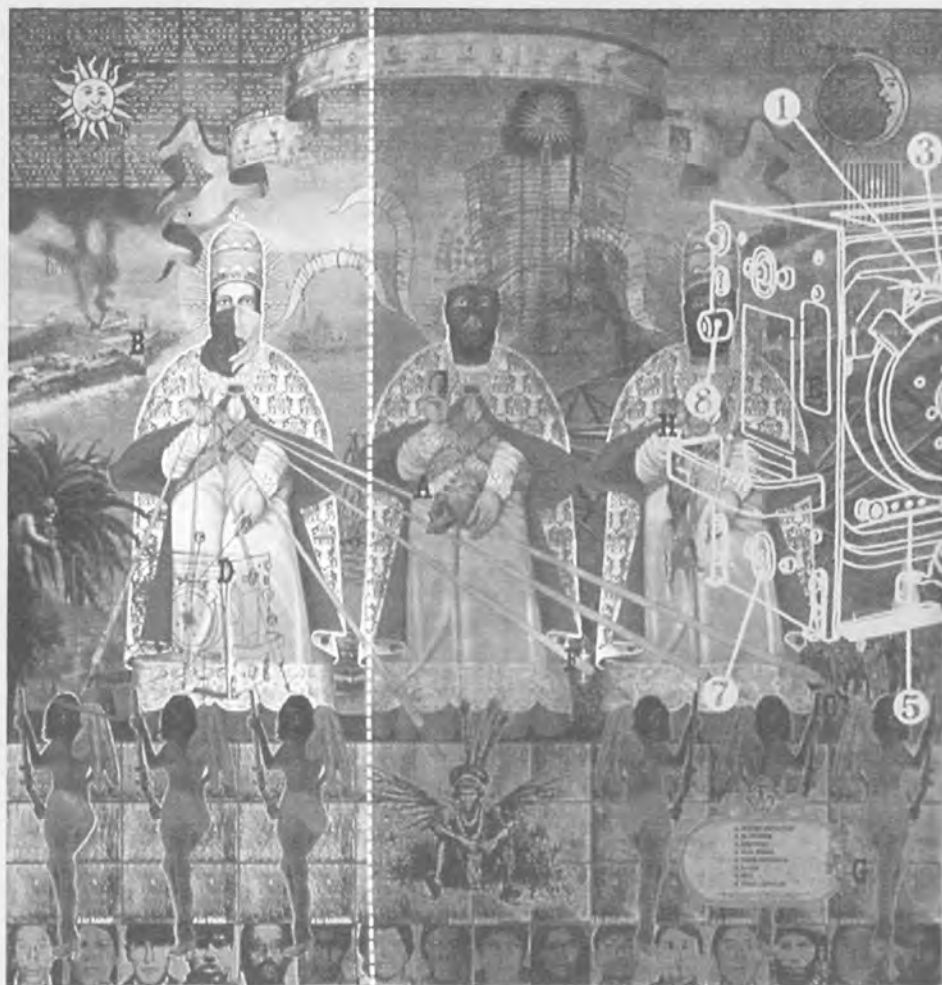
A IMAGEN & SEMEJANZA ES UN PROYECTO DE CONVOCATORIA ABIERTA, QUE EN JUNIO DE 2004 LLEVÓ A CABO LA MUESTRA "DOGMAS VISUALES" EN EL C.C. DE ESPAÑA. AI&S TIENE COMO EJE PRINCIPAL LA CATALOGACIÓN, APROPIACIÓN Y MANIPULACIÓN DEL IMAGINARIO BARROCO COLONIAL ANDINO, ATRAVESANDO SUS DISCURSOS CRÍTICAMENTE DESDE EL HORIZONTE ACTUAL DE LA CULTURA MEDIÁTICA CONTEMPORÁNEA. RECIENTEMENTE PRESENTARON "DEL CIELO AL INFIERNO" UNA INTERVENCIÓN EN LAS INSTALACIONES DEL MUSEO DE ARTE DE LA UNMSM. EN ESTA OCASIÓN CONVERSAMOS CON ÁNGEL VALDEZ Y ALEX ÁNGELES QUE JUNTO CON CARLOS LAMAS SON ACTUALMENTE RESPONSABLES DEL PROYECTO.

por: nancy la rosa, santiago quintanilla, juan salas  
diseño: nancy la rosa, juan salas

## Prótesis: ¿Cómo comenzó el proyecto?

Ángel: Comenzó cuando trabajaba con Alfredo Márquez. Nos reuníamos desde el amanecer hasta muy tarde, conversábamos mucho y tratamos luego que esas conversaciones pasen a tener cuerpo. En el 2001 Élide Román nos llamó para la Bial de Cuenca, entonces hubo premura por lograr obra en brevísimo tiempo. Una de las premisas del proyecto, mientras éste pudiera sobrevivir era que congregase gente y que ésta pueda entrar o salir de acuerdo a sus intereses. En junio 2003 recibimos una propuesta más específica, una muestra en el C.C. de España. Como Alfredo tiene una opción de trabajo más personal decidimos que ante esta propuesta, debíamos abrirnos a dos grupos diferentes.

Alex: Está el trabajo previo, *Caja Negra*. Si bien es concebido por Ángel y Alfredo, colaboró mucha gente porque la pieza pedía una serie de especialidades distintas, tanto en la aplicación de serigrafía como en pintura. Ese trabajo produjo una serie de conversaciones y discusiones entre todos y fueron apuntando hacia un futuro conjunto.



Alfredo Márquez y Ángel Valdez, *Caja Negra*,  
acrílico y serigrafía sobre lienzo, 240 x 240 cm., 2001.

imágenes tomadas del catálogo de la muestra "Dogmas Visuales".

P. Y utilizaron la serigrafía ya no para resolver imágenes específicas, sino para la realización de obra múltiple...

Ángel: Nuestro interés al hacer obra múltiple era la exhibición en cuanto espacio sea posible y dinamizar su producción. Que el proceso sea corto y eficiente para colocar mucha obra en el mercado lo que permitiría abaratar los costos y así hacerla más accesible al público. La mano de obra en pintura se agiliza muchísimo con la inclusión de la serigrafía: en cuatro pasos botábamos una obra producida por los tres. Ocho obras por triplicado en mes y medio.

P. Entonces se alejan de la idea del artista trabajando en solitario, ya que en el proceso intervienen todos en una misma pieza no solo en el aspecto técnico...

Ángel: Así es, hay un agotamiento cuando trabajas de manera individual. Hay un momento en donde tienes que detenerte para pensar y aquí ese agotamiento no se da; uno aborda una obra que otro estuvo trabajando, y se tiene otro enfoque, y así la obra circula. Eso abre panoramas que encontrar uno mismo hubiera significado mucho tiempo de reflexión interna.

Alex: Sí, es la condición de trabajo de taller. Para nosotros es importante como una "otra" posibilidad de hacer arte, que las ideas se movilizan desde su gesta inicial. En la Católica se prioriza la formación de artistas desde la condición solitaria de búsquedas personales, dando poco lugar a la multiplicación de encuentros, que es la propuesta de los talleres colectivos.

Sin ser una panacea, el trabajo conjunto y/o colectivo tiene grandes ventajas, particularmente en el quehacer artístico. Para mí, llegar a este proyecto es una consecuencia de mi participación en otros colectivos, taller NN, PERUFABRICA, principalmente, que fueron propuestas distintas, algunas más cerradas, algo propio del contexto en el que nos tocó vivir: los ochentas. Trabajar ahora desde la instancia de este proyecto, admite la opción de estar dentro o no, salir o volver, me parece algo relevante de esta modalidad de trabajo.

P. En general los medios utilizados se diluyen, los límites entre la pintura y serigrafía se pierden.

Alex: Lo que pasa es que estás hablando de la técnica, de la impronta técnica, sea de la serigrafía o de la pintura, y nosotros preferimos hablar de la imagen. Hay cargas que vienen con las opciones técnicas. No es gratuito asumir desde la pintura el barroco, como tampoco es gratuito el asumir la serigrafía porque nos permite la opción de apropiación y multiplicación. Hay



Alex Ángeles, Carlos Lamas, Ángel Valdez. Virgen / mina, acrílico y serigrafía sobre lienzo, 178 x 139 cm., 2004.

*El trabajo central es sobre la imagen, no sobre las técnicas. Éstas están al servicio de la idea, a la vez portan un discurso propio, no son vacías.*

estrategias implícitas en cada técnica, es la elección de los medios. El trabajo central es sobre la imagen, no sobre las técnicas. Éstas están al servicio de la idea, a la vez portan un discurso propio, no son vacías.

P. ¿Qué es lo que genera este interés por el barroco?

Ángel: Me interesa cómo llega de Europa la imagen naturalista, y cómo a través de ella se inserta la ideología cristiana católica contrarreformista. Eso, a mi parecer, marca un referente muy fuerte en la construcción del imaginario colectivo. Me interesa poner en evidencia todo aquello que subyace a nuestra identidad; hay una apropiación de la imagen naturalista, de la perspectiva, de las alegorías, de los artificios propios del mundo europeo, asimilándolos

a nuestra identidad. A partir de ese momento se arraigó aquí un espíritu barroco muy fuerte capaz de conjugar elementos de distintas procedencias.

Hay muchas estrategias que son operaciones, que se llevaban a cabo con las imágenes siglos atrás, no solamente en el medio andino donde hay contacto intercultural, sino en cualquier estado intercultural donde se comienzan a generar una serie de opciones que han venido a parar todas en el saco del sincretismo.

Alex: Él ha hablado del barroco instalado. Pero el proceso del panfleto de un programa diseñado en su origen para promover toda una institución tiene una connotación política interesante. Todo el proceso del uso de la imagen lo es también. La apropiación de este proceso es justamente la continuidad del barroco pero desde otro lugar. No me parece gratuito que la imagen barroca se haya seguido construyendo, la imagería en la religiosidad, la imagería local, aún la no aceptada por la iglesia en términos oficiales sigue construyéndose de esa manera.

Ángel: Yo no estoy de acuerdo con Alex en ese sentido. No creo que el barroco sea la "secretaría de prensa y propaganda de la Contrarreforma", que haya habido una condición tan clara como la que podemos enfocar hoy en día. Todo era mucho más confuso, inclusive para aquellos que promovían el barroco como propuesta generada a partir del imperio.

P. ¿Crees que no fue intencional?

Ángel: Creo que sí fue intencional, pero no había un departamento de prensa y propaganda. Creo que había un sentir de la época. Se vivió una crisis extrema sobre la concepción del mundo: este no era más plano, el Sol no giraba alrededor de la Tierra. El mundo para los católicos se había caído al piso y tenían que reconstruir toda una estructura completamente distinta. Y cuando llegaron acá el mundo se les seguía escurriendo de las manos, entonces no había una idea política muy organizada, y en esa crisis de identidad del occidente cristiano se optó por echar mano de todo lo que se podía para construir una nueva forma de pensar. El barroco es el resultado de ese período, creo que de ahí viene su vigencia.

El Perú es un país eternamente en crisis, las prosperidades no eran más que una primavera breve para luego caer en una crisis más profunda. Por eso creo que acá se ha germinado la prosperidad del barroco.

No solamente nos interesa el barroco como estilo artístico o corriente, lo que nos interesa son las manifestaciones que se dieron en ese barroco.

Alex: Lo que logra el barroco aquí es tomar el espacio de la oralidad y el imaginario visual como lenguaje para transmitir las ideas. Resultaba lógico el uso de la imagen en un contexto en el que aún no se manejaba el mismo idioma.



Álex Ángeles, Carlos Lamas, Ángel Valdez, *Trinidad Esférica*, óleo y serigrafía sobre lienzo, diámetro 223 cm., 2004.



P. En varios casos encontramos obras con discursos de carácter político y religioso...

Alex: Creo que es un discurso muchísimo más ecléctico que solamente político y religioso, pero podríamos decir que esas son las aristas más sensibles. Son curiosas las reacciones ambiguas que pudo suscitar la muestra. En el libro de comentarios gente de mucha fe apreciaba las obras en su dimensión de religiosa, y gente muy política lo hacía desde esa dimensión. También había quienes despoticaban de la obra, me parecían muy curiosos ya que tampoco es abiertamente contra la fe y tampoco es que pueda darle en la yema del gusto a un racionalista agnóstico de izquierda. Uno de los más lindos retos es ese, franquear con mucho desparpajo las líneas que se establecen entre lo sagrado y lo profano. Esta frontera puede volverse ambigua por este ir y venir constante. No sé si lo hemos logrado y además, sobre la carga política y religiosa no sé hasta que punto se pueda decir que son dos cosas separadas.

P. Hay una selección de imágenes de la memoria histórica colectiva peruana reunidas dentro de la obra. Teniendo tantos elementos articulados de manera barroca, se generan múltiples conexiones, las posibilidades de lectura son bastante abiertas. ¿Cuál fue la lógica en la selección de imágenes?

Alex: Creo que hubieron varios criterios. La acuciosidad en la investigación y planteamiento de cada una de las imágenes en las piezas fue importante. La posibilidad abierta por el proyecto de discutir las ideas/imágenes y las operaciones a que son sometidas en conjunto nos permitió la polisemia en lugar de las lecturas unívocas. Todo esto dentro de un proceso creativo abierto.

P. Las obras de la serie *Las Trinidades* son bastante similares por su contenido de violencia, lo cual tiene relación con el barroco y su uso como herramienta de poder sobre las masas.

Ángel: El miedo está muy ligado a la noción de la muerte. Este en el barroco es un tema reiterativo, y tiene su correlato con el tiempo actual, que también está ligado a lo efímero de la vida y a lo espectacular de la muerte, como las creaciones de grandes teatros, fantasías, Walt Disney, mucha espectacularidad. En la época barroca también había puestas en escena de los autos sacramentales pero a la par había esta idea de hacer sentir al hombre que ante Dios era nada. Las apariciones divinas en el nuevo continente como demostración de un lugar ya instruido dentro de la fe cristiana, la aparición de santos como nuevos frutos del barroco, están dentro del nivel de una teatralidad totalmente ligada a todas esas cortinas de humo que se montaban en el servicio de inteligencia en los noventa, como las vírgenes que lloraban o los gurúes que venían de Brasil para imponer manos.

Omar Calabrese<sup>1</sup>, siguiendo a Wofflin, intenta contraponer a la idea de post-modernidad la idea del neobarroco. Él encuentra oscilaciones entre lo que vendría a ser lo barroco y lo clásico. Lo barroco no tiene por qué ser una involución de lo clásico, como se dijo durante siglos, sino que es otra visión del universo. Hay características como el laberinto, el extravío, la monstruosidad. La monstruosidad es lo que llama la atención, hoy en día los titulares sacan siempre monstruosidades, aberraciones, desde la prostitución infantil, hasta Margarito, o la mujer más potona, y se les comienza a rendir culto.

Hay muchas características del barroco que están presentes en la contemporaneidad. El Imperio Católico Romano Germánico abre el panorama de esta gran proliferación de estrategias y operaciones culturales, fue el intento del primer proceso de globalización. Ahí se arma el germen de un proyecto global: el manto de la virgen iba cubriendo culturalmente el planeta. Estrategias ya usadas en el pasado se encuentran vigentes actualmente.

P. Algunas piezas manejan imágenes que llegan a tener un carácter erudito, encriptado ¿Cómo creen que esto ha sido recibido?

Ángel: Hay una intencionalidad críptica en todo esto, porque también hay esta idea en el barroco original. Por ejemplo, imaginense cuando llegan los españoles y traen una religión tan compleja como la católica, con el misterio de la Trinidad o el de la Inmaculada Concepción. Traer al mundo a un niño sin haber pasado por el acto sexual, para una visión indígena donde la procreación era el acto de la fertilidad en esencia, resulta complejo aceptar a un dios que infrinja eso. Y todo esto además representado a través de pintura ilusionista. El carácter críptico de la obra era también su carácter magnético. El hecho de que no se reconociera todo y que se sintieran ignorantes, los apabullaba. Fue el proceso político para decir "Uds. no saben de esta verdad que nosotros les venimos a contar". Entonces la obra te tiene que, no solamente sobrecojer, sino también te tiene que avasallar, te tiene que dejar indefenso, desarmado. Nosotros hemos optado por lo críptico en algunas obras. Hay erudición sí, pero no gratuita, hay una intencionalidad. A mí no me gratifica la obra que te dice solamente lo que tú entiendes y hasta ahí queda. Había elementos que eran para todo el mundo, así como había otros que eran eruditos. Entonces lo que nos interesa es enganchar a la gente por algo muy asequible y que después logren construir sus propias relaciones.



Fredy Ortega. Santa Rosa, óleo sobre lienzo, 45 x 38 cm.

P. Ustedes plantean al espectador de su obra como un operador de ésta. Además usan este soporte único que es la pintura y hablan de la ubicuidad al mismo tiempo, debido a las múltiples copias de algunas de ellas.

Alex: Así es. Sin ser una propuesta que se muestre desde medios digitales o electrónicos, plantea la misma operación interactiva. Pero es una propuesta que se muestra a través de un criterio clásico: el cuadro. Eso es algo que consideramos muy potente de la puesta en general y de cada una de las obras en particular.

Ángel: De hecho hay una reivindicación con la pintura, es pintura, está sobre tela, soporte bidimensional, por más que la hagamos múltiple o única. La pintura no ha perdido nada, absolutamente nada ni lo perderá ante cualquier invento tecnológico y yo sigo sosteniendo a pie firme que la pintura, así inventen la invisibilidad, seguirá siendo invisible.

Notas:

<sup>1</sup> Omar Calabrese, La Era Neobarroca. Cátedra Signo e Imagen, 1987

Ángel Valdez. Estudió antropología en la PUCP, pintura en la ENSABAP y dibujo en el taller de Cristina Gálvez. Miembro del Proyecto AI&S.

Alex Ángeles. Estudió Arquitectura en la URP. Conformó diversos colectivos como Los Bestias, Taller NN, Perifabrica y el Proyecto Piensa. Actualmente se dedica a la realización de ediciones serigrafías.



Marco Pando (Lima Cajamarca, 1973) Es egresado de la especialidad de Pintura de la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú. En 2004 es becado por la Rikjsakademie Van Beeldende Kunsten de Ámsterdam para una residencia de dos años. Fue el único artista latinoamericano seleccionado ese año entre postulantes de distintas partes del mundo. El proceso de selección consistía en la revisión de un portafolio de proyectos a cargo de distintos críticos y artistas -como Gerardo Mosquera y Luc Tuymans- y una exposición ante ellos dada por el artista. Finalmente los artistas pre-seleccionados debían presentar proyectos para realizar durante el tiempo de su residencia. Marco Pando presentaría el proyecto *Conceptual Zoo*.



De la serie *Cinema familiar*, s/t, 2003, esgrafiado sobre cinta dissolve y backlight.

# la memoria portátil

por Miguel Zegarra\*

\* Curador del proyecto *Cinema Familiar* de Marco Pando, presentado en El Cinematógrafo de Barranco, en el marco del Festival de Arte Contemporáneo, 2003.

† *Conceptual Zoo* es un proyecto que el artista tiene desde hace varios años: una barca en tamaño natural -como el Arca de Noé- en la que colocará, en distintas cajas de luz, una colección de artistas contemporáneos que han utilizado a animales como referencia en sus propuestas, como Ana Mendieta, Gabriel Orozco, Joseph Beuys, entre otros.

Es sintomático que las vanguardias culturales en el Perú hayan tenido sus orígenes en provincias o hayan emigrado a la capital en mentes provincianas. Este es el caso de desarrollos visuales como la fotografía y el cine en Cuzco, Arequipa y Puno. Nuestra historia tecno-cultural se ha configurado desde los márgenes.

Marco Pando se sirve de fuentes visuales heterogéneas para establecer un discurso plástico anclado en una tradición cultural heredada a partir de su experiencia en los cines familiares de Cajamarca. Su espejo biográfico es la cinta de cine en tanto material portador de una

memoria: "Cada fragmento de las películas tiene significados simbólicos, porque cada fragmento es portador de memorias en las que encuentro verdaderos paraísos perdidos (...) Se trata de penetrar en el espejo de mi infancia."<sup>2</sup> Buscador de tesoros desde su infancia, el artista siempre indagó entre las esquinas del cuarto de proyección del legendario cine familiar, el cine *Aurora*. El primer cine de Cajamarca fue fundado por su abuelo en 1945, su hijo heredó el oficio cinematográfico y luego lo transmitió a su sobrino, Marco.

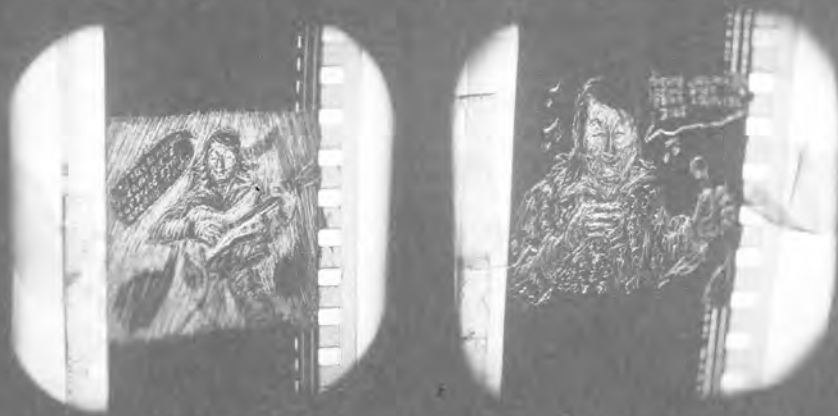
La búsqueda benjaminiana de Marco Pando nos ofrece una poética del objeto encontrado, coleccionado y utilizado como un *ready made* funcional dentro de un proyecto artístico. Este es el caso del uso en sus instalaciones de un viejo proyector de manivela, de desechadas cintas de trailers, dientes o archivos de fotocopias.

Su metodología consiste en una intervención técnica y narrativa de materiales y lugares específicos -como viejos cines- desarrollando instalaciones site specific y series temáticas. La investigación acerca de la técnica cinematográfica desde sus inicios más primitivos -como el *foundfootage*- es el resultado de una minuciosa revisión en sus archivos del cine familiar de Cajamarca, animado por un gusto por lo vetusto.

### La cinematografía del reciclaje

El esgrafiado con cuchilla de Marco Pando dibuja sobre la cinta escenas, personajes y paisajes. Él denomina este proceso de investigación "cinematografía del reciclaje", dentro del cual

"Cada fragmento de las películas tiene significados simbólicos, porque cada fragmento es portador de memorias en las que encuentro verdaderos paraísos perdidos (...) Se trata de penetrar en el espejo de mi infancia."



*El rey de los cerros, 2003, esgrafiado sobre cinta dissolve*

porta una memoria. Esta memoria es portátil como el pesado proyector soviético exhumado del sótano de una distribuidora pornográfica en el centro de Lima<sup>3</sup>. El proceso artesanal que realiza a través del esgrafiado y coloreado de fragmentos de cinta dissolve revela una caligrafía poética: una representación romántica de la imagen mediática. Esgrafiado, difuminado y trasmigración del aura de la imagen en el tiempo describen un horizonte de recuerdos y de referentes visuales.

Marco estructura una narrativa vinculando exilios culturales simultáneos del campo a la ciudad y de la ciudad al campo<sup>4</sup>, a pequeñas historias personales y referentes de carácter global como el cine de suspenso y de terror, la pornografía y el arte contemporáneo. Esta red de vínculos establece evidencias sobre la influencia global en toda periferia y también sobre la búsqueda de afirmación de una especificidad cultural a través de la construcción de una memoria privada.

<sup>2</sup> Marco Pando, texto de portafolio presentado a la Rikjsakademie, 2004.

<sup>3</sup> "Tenías mucha razón cuando describías mi trabajo como memoria portátil, porque me di cuenta aquí que siempre llevo mis materiales a donde voy. Aunque no me creas tengo aquí mi colección completa de fotocopias. Al estar viendo aquí mucho arte, me he dado cuenta que debo confiar en mí mismo y empezar como he sido siempre: un ambulante reciclador que sobrevive creando. De ahí la idea de hacer un proyecto, Colección ambulante: Arte Contemporáneo. Consiste en ordenar mis fotocopias por temas, como migración, instalaciones, performances (...) se trata de hacer una pequeña colección personal. Es jugar al curador-artista. Es una colección de 5 años y voy a trasladar mi selección a cinta de cine. La presentación sería en una carretilla con las cajas de luz apoyadas en la pared, como venden los CDs piratas en las calles de Lima. (...) Gerardo Mosquera me dijo que hiciera lo mismo con la colección de la Rijksakademie, porque tienen una colección de libros desde el siglo XVIII. Sería una revisión del arte de aquí." (E-mail de Marco Pando a Miguel Zagarra, jueves 10 de febrero de 2005). "La semana que viene voy a empezar con las performances, ya acabé con la serie *Migración*, en la que he puesto a Félix González-Torres, Mona Hatoum, Pier Paolo Calzolari, Constan Nieuwenhuis, Kcho, Mario Merz y Joseph Beuys." (Ibid., sábado 12 de febrero de 2005). Así también la serie fotográfica de Marco Pando, *La Batalla del Fuego* (2004), afianza el valor conceptual del material como portador de memoria, al presentar el registro de dibujos efímeros hechos con polvo de carbón de cine en base a un archivo fotográfico sobre la Guerra del Pacífico encontrado por el artista en Cajamarca.



El formato de postal que emplea en sus series temáticas nos remite al souvenir, a la colección del flaneur o el diletante que deambula por una ciudad colonial. Marco Pando es este flaneur con perspectiva de coleccionista, que encuentra en la provincia un espacio de información más que de retiro. En este sentido la infancia retorna como fuente de referentes de un espacio cultural heredado en un horizonte cultural<sup>5</sup>.

### El signo y el garabato: En la estela de Kentridge

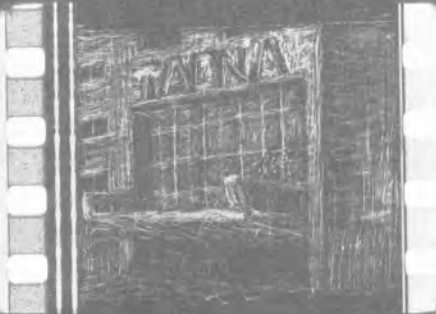
Un referente importante en la escena internacional del arte contemporáneo para la obra de Marco Pando -en sus opciones técnicas, estéticas y temáticas-, es la propuesta de William Kentridge (Johannesburgo, Sudáfrica, 1955). Partiendo de fuentes como el dibujo, el teatro y el cine, Kentridge desarrolla un registro gráfico de la realidad socio-cultural sudafricana desde una perspectiva de la subjetividad, que incorpora imágenes de lo onírico en la representación de escenas, personajes y paisajes.

Obras como *Johannesburg, 2nd greatest city alter Paris* (animación, 1989), alegoría de los rezagos del colonialismo y la presencia del apartheid en su ciudad local, nos remite a los pasajes y recorridos postales de Marco Pando entre Lima y Cajamarca. Ambas exploraciones gráficas reconocen el valor del desplazamiento en el paisaje cultural, desde una perspectiva cinematográfica.

La composición de un universo visual narrativo personal que incorpora al autor como personaje -una suerte de autorretrato ficcional- y la opción estética del vestigio de la línea y la sombra en la representación del movimiento es una constante en la obra de Kentridge. En animaciones como *Sobriety, obesity & growing old* (1991) Kentridge incorpora música tradicional popular, al igual que Marco Pando en *El Rey de los Cerros*, en la voz de *Chacalón* y *la Nueva Crema*. Se trata de un signo de especificidad cultural en la exploración de la identidad y la memoria.

La constante autorreferencial en la obra de Kentridge; su yuxtaposición de distintas formas de registro como la animación digital de dibujos a carbón y grabaciones en super8; la referencia a dispositivos arcaicos del cine como el cine mudo, el color sepia, los incisivos textuales narrativos, los fondos sonoros como acompañamiento de la narración visual, la difuminación y el rastro que deja el cambio de una imagen a otra, etc., nos dan indicios de afinidad con la propuesta de Pando.

La elección de lo vetusto como recurso de tratamiento visual, estético y poético, sumado a la importancia gestual -grafológica- del registro gráfico nos lleva este re-encantamiento de la imagen dentro de un panorama idílico.



de la serie *Mi primer cine*,  
cine lima / cine tacna /  
cine obnía / cine roma, 2003,  
esgrafiado sobre cinta dissolve.

<sup>5</sup> Esta condición del migrante se ve representada en el proyecto *El Rey de los Cerros*, conjunto de fotogramas en los que Pando dibujó escenas de la vida del mítico cantante de chicha Lorenzo Palacios Quispe "Chacalón". Las escenas fueron tomadas del cómic "Chacalón" (de la serie "Historietas de las Estrellas") encontrado por Pando en un mercado cajamarquino. Esta serie de *Frames*, presentados en la instalación *Cinema Familiar*, era proyectados sobre un pequeño ecran a través de un proyector de manivela por el mismo Marco o por su tío, encargado del cine de su familia en Cajamarca.

<sup>6</sup> Este formato postal -portátil- del paisaje se puede ver en el proyecto de animación *Turista Hitchcock* y todos los *frames* de su composición, artesanalmente elaborados. En esta animación se presenta a Alfred Hitchcock como un asesino en busca de Marco Pando por las calles de Lima y Cajamarca. El curso de la narración incorpora apropiaciones de películas de Hitch como *Los Pájaros* o *Psicosis*. El arma del "serial killer Hitch" de Marco Pando es la cuchilla, instrumento que el artista usa para sus esgrafiados. El mismo formato se observa en el emblemático proyecto *Mi primer cine* en el que Marco Pando dibuja sobre fragmentos de cinta las fachadas de antiguos cines de Lima -muchos de ellos hoy convertidos en iglesias protestantes o cines pornográficos- y de los cines familiares de Cajamarca: el Aurora (hoy desaparecido) y el San Martín. Instalación *Cinema Familiar*.

## entrevista a: Alejandro Jaime\*

por: Nancy La Rosa y Miguel López.

diseño: Nancy La Rosa

# CARTOGRAFÍA

# RUUTA

Alejandro Jaime ha desplazado, en los últimos años, su trabajo bidimensional hacia las intervenciones en espacios naturales. Alejandro, quien además ha ganado recientemente el segundo lugar del concurso de Arte Joven de la Municipalidad de Miraflores, nos habla en esta ocasión sobre sus viajes, su interés por el territorio y la cartografía y su particular acercamiento a los espacios naturales. Augusto del Valle, crítico de arte, también nos acompañó en esta conversación.

Locci hatquod facis erius conostrum acuti gratis bonsumlemme

Nancy: ¿Por qué te interesan tanto las referencias geográficas?

Cuando viajé a unas comunidades en Puno me interesó mucho la textilera de la zona, eran listados de colores consecutivos y el significado de la tela era una especie de representación cosmogónica, los colores proponían una ubicación geográfica, los cuatro puntos cardinales, y tenían que ver con el arco iris y con unos dioses semi-demoniacos. Entonces con los mapas de estos lugares empecé a trabajar las formas de las cartografías pero utilizando también los colores y la referencia de estos textiles. Aquellos primeros trabajos tenían cierto matiz abstracto, pero luego empecé a recurrir a miradas aéreas que me permitían trabajar sobre la propia visión geográfica.

Miguel: ¿Y en esas caminatas y viajes apareció la idea de trasladar el material? Pienso por ejemplo en Richard Long quien suele realizar desplazamientos de objetos naturales –como piedras– al espacio de la galería generando un nuevo sentido, creando formas en el lugar, segmentándolo...

Eso que dices de trasladar el material me interesa muchísimo. En la universidad tenía en mente eso, en sexto año hice un trabajo titulado *Pariaqaqa* (1) –parte de la Cordillera Central– donde represente un espacio geográfico (un mapa) a través de la serigrafía. Con la tierra que traje del mismo lugar pinte una piedra, la cual utilicé como un modelo menor de este paisaje. Me encantó hacer este espacio, además la gente tenía que pararse en él para verlo. Para mí el pararse allí era un traslado simbólico.

M: En este caso el desplazamiento es mucho más poético. A mi me parece que el trabajo se complejiza, en la medida que por un lado estás hablando de la representación, de este sistema cartográfico del mapa, y por otro lado del material puro. Y además está el hecho de la inversión física, estar sobre el mapa y observar directamente la piedra, la tierra.

Augusto: La visualidad de los mapas tiene una característica muy especial, antes que ser representación en sí mismos es más un repertorio de huellas del propio territorio, eso lo hace más interesante.

A mi la idea del mapa como concepto me parece maravilloso, tu puedes encontrar una cantidad inacabable de información en dos centímetros cuadrados y está resumida como si fueran 10 hojas escritas, pero es una información que vale muchísimo si estas en el lugar, utilizando el mapa. El hombre en su afán de ordenar, todo lo transfiere a un papel y codifica esas formas en líneas eso me parece súper interesante.



(1) *Pariaqaqa*, tierras del lugar sobre tela con brea y serigrafía sobre aglomerado. 180 x 180 cm. y 180 x 180 cm., 2002.



(6) *Mar de silos*, intervención en la playa Punta Negra, dimensiones variables, 2002.

\* Alejandro Jaime Carbonel (Lima 1978). Realizó estudios de pintura en la PUCP. Ganador del segundo premio del Tercer Concurso de "Arte Joven" (Miraflores 2005) y fue finalista en el VIII Concurso Pasaporte para un Artista (2005).

M: Esos trabajos que mencionas con los mapas tiene la aún la carga de la representación, no habías explorado todavía el espacio propiamente...

Empecé eso cuando salí de la universidad, trabajando mapas pensé "para qué trabajar un mapa representando un lugar si podría trabajar *el lugar*." Y me metí de lleno en eso. El primero fue *Escalera a la platita*(2) en 2002, cogí arena y empecé a meterla en las grietas siguiendo su forma. Esa experiencia me gustó bastante. Me acuerdo que duró como dos semanas, hasta que llegó el mar y desapareció.

A: Casi de inmediato te diste cuenta que era importante fotografiarlo...

Si, el registro es básico, pero no es la experiencia real, lo ideal sería que la gente vaya al lugar a percibir el espacio. Pero es casi imposible, por eso tienes que trabajar en el registro. Lo interesante es que la obra está ahí, es un trabajo democrático que no requiere espacios oficiales...

M: Estos primeros trabajos pensados para un lugar –como los llamas– también aludían a referencias cartográficas...

Todo es seguir el territorio... como en los mapas... Es como reafirmar estéticamente la morfología del territorio. A eso apuntaba con esos primeros trabajos, darle importancia a determinadas líneas que ya están hechas y que la naturaleza se ha encargado de crearlas.

N: A qué se debe este énfasis en estas grietas naturales o hendiduras.

Son estéticas que están ahí pero que en realidad no se toman mucho en cuenta. Que son válidas y que no hay porque no realizarlas y trabajar sobre ellas. Yo creo que es una cuestión de ver para adentro. En el trabajo *Peñas de pescador*(3) sucede lo mismo.

A: Claro, con las cuerdas nos damos cuenta del volumen de otra manera, de la estructura...

M: ¡Es como volver a percibir la estructura! Pero tu trabajo es casi confrontar el objeto. ¿No has pensado en confrontar el espacio frente al espectador por ejemplo?

Posteriormente he hecho trabajos que abordan esa confrontación. *La Sed Infinita* (4) no trabaja sobre el territorio en sí, es más conceptual, una reflexión acerca de la sociedad.

M: Me parece que hay una suerte de metáfora en *La Sed Infinita* que tus otros trabajos no tienen. Es decir, un uso del territorio como un soporte a través del cual elevas un comentario mayor, y ese discurso está en un nivel por encima del propio espacio geográfico, mientras que en otros trabajos simplemente apuntas a un señalamiento más pragmático, un atestiguamiento de las grietas, por ejemplo. ¿Qué te permite entonces utilizar el territorio de un modo u otro?

Los otros le dan más énfasis al terreno y al material. En *La Sed Infinita* el material del terreno sirve para la idea, cualquier idea puede ser construida por el terreno y el material.

Y en realidad no veo ningún cambio. Lo que veo simplemente es el uso de determinados espacios geográficos para un fin artístico, lo hice señalando en algunos, y en otros conceptualizando digamos...

M: ¿Y qué conceptualizabas?

En el caso de *La Sed Infinita* conceptualizaba la idea de huayco, de una función natural que ya no se ejercía, que estaba desgastada por una acción indirecta del comportamiento humano, que es el huayco seco.

N: ¿Por qué te pareció importante la inserción de este elemento artificial (cañitas) en un espacio natural?

En general la idea de huayco me interesaba porque estuve en San Bartolo el día que llegó, no recuerdo si fue en 1989 o 1990. Pero tenía esa visión de cómo había llegado el agua y había inundado casas, carros, todo, y ya tiempo después al pasar por allí observaba el cauce seco. Tenía siempre presente la idea de huayco como parte de un ciclo natural pero que ya no funcionaba, y no funcionaba por algo. No sólo es un ciclo natural que se va desgastando y que va transformándose, sino que había también un protagonismo humano. Y ese protagonismo lo quería metaforizar utilizando un material que está fuera del contexto natural del lugar.

N: A qué te refieres con protagonismo humano...

El acopio de agua en las alturas se está haciendo tan grande que ya no baja por cauces naturales, hay represas, canales, o los mismos pozos que se hacen antes de empezar la Cordillera ya acortan las venas de agua. Entonces ya no baja agua como antes.



(2)

*Escalera a la Platita*, registro fotográfico de intervención, 2002.

(4) *La Sed Infinita*:

Intervención en el camino del huayco en el desierto de San Bartolo (km 46, Panamericana Sur). Consiste en la unión de cañitas plásticas, a lo largo de un kilómetro, que comunican un extremo del cauce con la orilla del mar.

*Peñas de pescador*, registro fotográfico de intervención, 2003.

(3)



N: Estás hablando de la intervención directa que tiene el hombre en un proceso natural que debió haber seguido como tal...

No, no debió haber seguido. Simplemente sucede. Además te diría que nunca me propuse trabajar específicamente el tema de la preservación ni de la reflexión moral hacia los recursos no renovables. Simplemente surgió críticamente a partir de ideas, de cosas que veía y de unos viajes que hacía, o de carencias que hallaba, más que nada, en el comportamiento de todos nosotros.

N: Esto último que dices me remite un poco a tu trabajo *Nuevos brotes (reforestando el basural)*<sup>(5)</sup>. ¿Cómo se dio aquella situación?

Yo me encontraba en Talara y me prestaron una moto, fui a pasear por el lugar. En aquel viaje observé un espacio amplio con un gran cerro de latas y me quedé pensando qué hacer con ellas. No había nada más en el lugar, excepto algunos palos y parantes de ventiladores rotos. Después cuando regresé empecé a llenarlos de latas, y fue así como se extendieron de esa manera.

M: Como árboles que emergen de lo árido...

Es como aludir a lo que hubo...

N: Es como un previo a *La Sed Infinita*.

Justo a eso me refería cuando te hablaba de esta reflexión en cuanto a preservación natural. En estos árboles se sugiere eso, una crítica a determinados comportamientos con un entorno.

N: Existe una intención ambientalista en *Nuevos Brotes*...

Sí porque no sólo era un problema de preservación ecológica sino también un problema de vulnerabilidad física. Había tanta basura que en cualquier Fenómeno del Niño esa basura iba a crear un desborde bastante peligroso al balneario que estaba a 1 km. Imaginate, te llega un huayco con toneladas de basura, no solo de agua, era un poco hablar de eso.

A: Yo siento que es un trabajo político, esta fuerza estética de pronto tiene la posibilidad de convertirse en política, eso depende de las implicancias...

Este traslado a espacios periféricos naturales es inminente que te encuentres con cosas chocantes, con cosas que no te gustan. Siempre hay lugares que tú quieres, que se van a ver afectados. Es pensar en cómo te puede agradar algo y no hablar sobre eso que lo afecta...

A: Otra cosa que me remiten tus trabajos es una paciencia frente a las situaciones. Por ejemplo en *Mar de Silos*<sup>(6)</sup> había un levantamiento de información cómo estadístico sobre la cantidad de silos que había en Punta Negra. Y es como decías, hay una situación, y hay que enfrentarse a ella pero con cierta temporalidad. Lo menciono porque hace algún tiempo ha habido cierta inclinación a algunas formas de arte donde todo es inmediato, el gestualismo por ejemplo o la escritura automática. En esta obra es como si de pronto fuera otro tiempo, distinto, cualitativo.

M: ¿Considerarías tu trabajo *land art*?

*Land art* no, porque son otros móviles, es un momento diferente. El *land art* fue en los sesenta y setenta, ya nunca más se hizo después. Justo leí hace poco un artículo en una revista donde sale una acción de Francis Alÿs en la carátula, él decía "hay que des-romantizar el *land art*" y yo pensé "¡qué puede ser más romántico que querer mover una montaña con la fe!".

M: Quizá se refería a algún matriz social más tangible en los trabajos...

Sí, pero Long, por ejemplo, en sus caminatas tiene un diálogo espontáneo con la naturaleza y yo no lo veo nada romántico. Es una cuestión vital por último.

A: Allí uno de los puntos interesantes es la relación que se plantea con la naturaleza, porque puede haber una relación mas bien mínima, lo cual implica que en tiempos pequeños esto va a desaparecer, la entropía no va a ser alterada por decirlo de una manera, pensemos en una caminata de Long. En cambio frente a otro tipo de intervenciones quedan rastros mayores, como las huellas de un tractor o de unas palas, que es ya otra escala. Y claro allí también interviene el ojo de lo institucional, porque lo de Francis Alÿs es como espectacular, como el ojo de la Bienal, de la institución, y en esos casos a veces hablamos de otro tipo de agresión, que es la agresión mediática.

A mí la parte que me gusta de su propuesta es el hecho imperceptible de lograr mover un centímetro o dos... Yo siempre pienso en este trabajo de Long en el cual se para en un risco y tira una piedra y baja luego a verla, él cuenta que su trabajo es volverla a tirar para que rodara hacia abajo nuevamente, volverla a tirar y así hasta que la piedra regrese a su lugar inicial. Y esa era su acción...

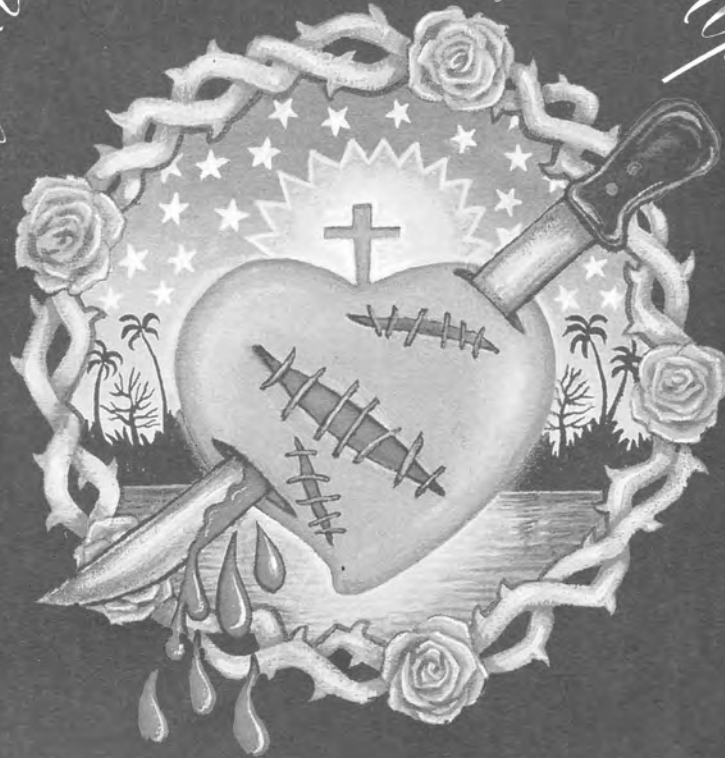
No sabría como explicar ese interés, parece que dentro de esa acción ilógica hay toda una filosofía, un modo de ver una estética interior. Como él encuentra la relación entre hombre y arte, un nexo que parece ser la naturaleza, y eso es lo que a mí me interesa: que la naturaleza actúe como nexo entre el hombre y el arte.

N: Mencionas que un nexo entre el hombre y la naturaleza es el arte, pero ¿cómo ubicas tu trabajo frente a ello? Por decir un ejemplo, hay personas que trabajan más en sentido de crítica sobre las condiciones del medio ambiente, lo tuyo no parece ir por ese camino...

A mí lo que me interesa es trabajar el espacio como un formato, y sobre todo el medio en su condición natural. El espacio periférico con sus características particulares, sin intervenciones humanas. Para mí es como descubrir una plataforma, creo que así definiría mi interés hacia el espacio natural.



# *Fosforescente, Edípico y Feminista*



## *entrevista a Christian Bendayán*

★Christian Bendayán se hizo conocido en nuestra capital por introducir en las galerías una pintura con tema y factura evidentemente “populares”, haciendo referencia a la pintura mural callejera y a la vida nocturna ★ En esta entrevista, Christian nos ayuda a entender los procesos en su obra y a desnudar algunos mitos.

por blas isasi, sharon lerner, eliana otta, gianfranco piazzini  
diseño: sharon lerner

**¿MEDIANTE QUÉ PROCESOS ELIJES LOS ELEMENTOS PARA CONSTRUIR TUS OBRAS?**

Pienso un poco en la composición, luego busco los personajes. Por lo general, en los últimos siete años he trabajado con personajes de Iquitos. Intento hacer regional mi trabajo. Me acerco a los personajes, una vez que los encuentro trato de conocerlos un poco, les explico cuál es mi trabajo. En algunos casos las fotografías no las hago en el espacio, si no en estudio y luego, ya en Lima, en mi taller, veo si puedo o no pintarlas. A veces pasan años para pintar un cuadro que ya tengo en fotos. El proceso es mas o menos ese: la idea, la obsesión, la foto y luego el trabajo en el taller.

**ENTONCES NO ES QUE VEAS UNA ESCENA DE LA CALLE Y LA REPRODUZCAS TAL CUAL, MÁS BIEN TIENES UNA IDEA PRECONCEBIDA DE LA IMAGEN QUE TE INTERESA Y SEGÚN ESO CREAS ESPACIOS, INCLUSO ESCENOGRAFÍAS...**

Sí, definitivamente lo tengo claro. Por ejemplo en la última exposición que hice tengo un cuadro que mostraba a un niño suspendido en el aire con otros niños. Las fotografías las hice durante varios meses. Sabía que quería unos niños abajo saltando, entonces cuando encontré un grupo de niños en la calle los puse a jugar a coger la pelota para que todos salten y en ese momento hice la fotografía.

Luego tenía una idea vaga de qué tipo de barrio, de cielo quería, e hice las fotos, todo en distintos momentos. En 6 meses me di cuenta que ya las tenía todas, el cuadro salió de mas o menos 10 fotografías.

**¿TE PARECE VÁLIDA LA DISCUSIÓN DE SI ES PERTINENTE O NO USAR FOTO EN PINTURA?**

No. Me parece que todo es pertinente en todas las artes. En mi caso no va tanto por cuestiones académicas, el optar por procesos o técnicas tiene que ver con coherencias temáticas. Mi trabajo se alimenta de otros artistas y tendencias, me interesa mucho la escuela del retrato que hay en las calles. Trabajo mucho con esmalte y esto viene de alguna forma de los pintores de carteles de cine.

**¿CUÁL ES TU RELACIÓN CON LOS MATERIALES QUE UTILIZAS?**

Cuando se trata de materiales prefiero que parta de la práctica. En algún momento dejé los óleos para pintar con esmalte porque el esmalte me permitía pintar de una forma que el óleo no. Me molestan mucho las técnicas complicadas, porque no les encuentro coherencia con lo que pinto, que es lo cotidiano. Cuando se hace difícil lograr algo por el material, cambio de material.

**HAY UN CUADRO QUE HICISTE DE UNA NIÑA CON ALAS DE MARIPOSA EN ESMALTE, PERO PINTADO COMO ÓLEO.**

Es que yo quisiera pintar en óleo tipo esmalte y no puedo (risas), pero sí puedo pintar en esmalte tipo óleo. Lo que yo intentaba en ese momento era algo que no he logrado, que es como dibujar con pintura, como usar lápices de color. El esmalte se acerca a eso porque deja las vetas de cada color, con el óleo en cambio todo se une y el proceso demora más. No tengo paciencia para esas cosas.

**NOSOTROS CREÍMOS QUE EL IMITAR EL ÓLEO CON ESMALTE PODRÍA VERSE COMO UN ACTO SUBVERSIVO AL UTILIZAR MATERIAL BARATO PARA IMITAR AL CONSAGRADO POR LA PINTURA.**

Bueno, pueden verlo así, pero les juro que no... (risas)

**PENSAMOS QUE QUERÍAS BAMBEAR EL ÓLEO...**

Sería bueno... (más risas)

**¿CONSIDERAS QUE HAY EN TU OBRA UN TRABAJO DE INVESTIGACIÓN PREVIO?**

Mi pintura, mas que una investigación es una obsesión por recuerdos, por objetos, por detalles.

**¿CÓMO ES QUE TE RELACIONAS CON LOS PERSONAJES QUE PINTAS?**

Me relaciono con ellos pero no solamente por mi trabajo. Lo hago porque me gusta, me gusta chupar con gente malosa, me divierto, la paso bien, lo disfruto. Me gustan sus chistes, su música.



Ya reinaré, óleo sobre tela, 170 X 300 cm., 2004



*es un poco difícil para  
el público internacional  
entender que el Perú es  
también esta cosa tropical.*

¿CREES QUE ESTOS PERSONAJES TE REPRESENTAN? ¿ERES COMO UN DIRECTOR Y ELLOS LOS ACTORES?

No exactamente. Tal vez sea una especie de diario. Creo que hay muy pocos personajes con los que me he identificado o a través de los cuales haya querido hablar de mí. Trato de hablar de otras cosas a partir de ellos, a veces de ellos mismos, de lo que han significado para mí, a veces de historias que he vivido, o cuando quiero recordar a alguien simplemente le hago un cuadro-homenaje, pero a través de otros personajes que lo representen.

Definitivamente mis cuadros tienen historias detrás, las mías, es de ahí que nacen mis obsesiones. Pero me gusta que existan esas historias, porque en algún momento las soltaré y será divertido entender que más allá de una representación de la sociedad peruana o de una parte de ella, hay una historia narrada con todos sus detalles. No tiene mucho sentido, pero es para mí un pretexto. Si no tengo un pretexto o una razón personal, íntima, no me provoca hacer el cuadro.

ENTONCES, ¿CUÁL ES EL CRITERIO CON EL CUAL SELECCIONAS A LAS PERSONAS DE TUS RETRATOS?

Existen diferentes criterios: definitivamente está el gusto propio, la atracción que puedo sentir por cierta raza, por ciertos rasgos, los exóticos; o podría ser la agresividad. Me gustan las personas cuya imagen de alguna forma agrade, que tengan una fuerza.

Y luego está la historia personal del retratado o la historia que éste pueda representar.

¿Y QUÉ TE DICEN ELLOS (LOS "PERSONAJES") ACERCA DE LA MANERA CÓMO LOS REPRESENTAS?

En realidad la comunicación con la gente en estos espacios es muy distinta a la comunicación con la gente involucrada con el arte. Es una cosa más en confianza, te matas de risa, te dicen: "...oye, y ¿por qué has pintado a esta gorda?..". En verdad no les interesa si hablas de cierto grado de decadencia en la pintura o si es de alguna forma reivindicatoria, es lo último que les puede interesar. De hecho hay gente que detesta la forma en que pinto travestis o el hecho de que los pinte; así como hay gente que piensa que mi obra degrada a la mujer. Siempre te vas a encontrar de todo, porque hay distintas formas de pensar y tampoco tienes por qué andar explicando a todos por qué piensas de esa manera. Al final soy un pintor y si no le gusta mi pintura a un montón de gente, pues no le gusta.

¿TE SIENTES "MARGINAL"?

Ya ni lo pienso. Definitivamente me sentí marginado muchas veces y si yo mismo he buscado espacios marginales es por placer, en verdad no lo se. No me siento marginal definitivamente. Sería conchudo decir que soy marginal.

¿CREES QUE LA REPRESENTACIÓN DE LO MARGINAL PUEDE CAER EN EL "CLICHÉ" DE LO MARGINAL? COMO EN LA TÍPICA IMAGEN DE LOS TRAVESTIS, ETC...

Ya cayó hace tiempo...

¿QUÉ OPINAS AL RESPECTO?

Me siento bien porque las cosas las hice en un momento en el que, para mí, tenían una buena razón de existir en un medio determinado. Siento que soy de las personas que dejan atrás su trabajo con facilidad. Es una



necesidad olvidar lo que he hecho antes y comenzar otras cosas. Creo que si las estuviera haciendo ahora me sentiría un estúpido, un farsante, en su momento estuvo bien. También creo que si se siguen exponiendo o presentando al público algunos trabajos que tienen que ver con lo que ahora es "cliché", me gustaría que se diga: esto se hizo en tal año cuando las cosas eran distintas y tenían una razón de ser. Entonces no pierden sentido. Hubiera sido muy fácil seguir pintando lo mismo y cumplir con algunas exigencias; pero prefiero pasarla verde algún tiempo a hacer algo que no me parece.

### ¿TU PINTURA ESTÁ DIRIGIDA A UN PÚBLICO ESPECÍFICO?

El hacer pintura acerca de una región del Perú en estos tiempos implica excluirse un poco. En los últimos años he apostado a contracorriente, a hacer kitsch en algún momento, cuando trabajaba con fosforescencias. Yo trabajo estos temas hace más de 10 años, y en los últimos el hacer notorio que estoy hablando no de todo el país sino de una región ya es fastidiar un poco, es matar mis posibilidades de venta, mis posibilidades de público. Tal vez tiene que ver con algún capricho, alguna revancha con el medio, quizás por haber sido autodidacta. Las galerías eran más conservadoras; no querían ver tus cuadros si es que no tenías un cartón. Hasta el día de hoy me sigue fastidiando pintar para el público que tiene poder adquisitivo, pintar exclusivamente para ellos o exponer exclusivamente en sus espacios. Trato de llevar mis trabajos a donde pueda. Hago un esfuerzo por llevarlos a Iquitos cada vez que tengo una exposición individual. Es un poco difícil para el público internacional entender que el Perú es también esta cosa tropical, porque el Perú es andino para el resto del mundo. No entienden qué estás pintando y creen que estás haciendo pintura mexicana o filipina en el Perú. El decidir no exponer en una galería no quiere decir que no quiera exponer en ella, tal vez es que ese no es el momento. Al final mi público es todo el público, o sea cualquier persona que lo ve. Pero trato siempre que mi trabajo llegue a lugares donde no llega el arte, y donde lo van a entender de otra forma.

### SERÍA MÁS DE LO MISMO...

Claro que es más de lo mismo, porque al final es a través de ellos que me alimento. Por ejemplo de adolescente me gustaba Picasso, encontraba un vuelo en su deformación que no veía en otros artistas formales pero que sí hallé en el arte popular. Lo mismo me pasa con los comentarios que encuentro en los espacios populares, me enriquecen. Me alimentan mucho más que los comentarios de los críticos, que para mí son más de lo mismo.

ENTONCES SÍ HAY UN PÚBLICO OBJETIVO, PORQUE SOLAMENTE CUANDO EXPONES EN LOS CIRCUITOS FORMALES SE EVIDENCIA EL CARÁCTER TRASGRESOR DE TU OBRA...

Sí, es que hay varios públicos. Si expones en espacios marginales es como decirles: "mira lo que he atrapado de tu trabajo y esto es lo que te devuelvo, a ver qué atrapas"; y sí ha funcionado. Hay artistas populares que han hecho versiones de mis cuadros o he pintado con ellos y hemos compartido. En cambio aquí es sólo cumplir la función del artista en el medio. En verdad a mí no me interesa llegar a un solo público.

EL MODO EN QUE REPRESENTAS A LA MUJER PUEDE RESULTAR OFENSIVO PARA ALGUNAS PERSONAS PORQUE IMPLICARÍA REFORZAR CIERTOS ESTEREOTIPOS. ¿QUÉ PIENSAS AL RESPECTO?

Si hay algo malo en pintar mujeres flacas, porque estás apoyando la cultura de la anorexia, por qué tendría que importar si es lo que a uno le gusta. Definitivamente hay una relación entre las mujeres que yo pinto y las mujeres chicha. Estas no son una creación de la prensa chicha, en verdad tiene que ver con algo más íntimo o algo más auténtico que las modelos de Ripley o cosas así. Tal vez sea un asunto edípico. Creo que tiene que ver con que nuestras madres antes eran más gordas, ahora son más flacas y definitivamente tendemos hacia la madre. Yo busco a mi madre en todas las mujeres que veo y se da esta coincidencia con "lo chicha" porque para mí no es un fenómeno, es una cosa normal. En una sociedad pobre seguimos creyendo que la abundancia es lo mejor.

PERO ENTONCES NO ES SÓLO UNA AUSENCIA CRÍTICA EN TU TRABAJO FRENTE A ESTA IMAGEN DE LA MUJER ESTEREOTIPADA, SINO MÁS BIEN ES UNA POSICIÓN PERSONAL. A TI NO TE PARECEN MAL LOS DIARIOS CHICHA CON LAS CARÁTULAS DE LAS MUJERES MOSTRANDO EL POTO, O SI SE PRESENTA A LA MUJER COMO OBJETO SEXUAL...

No, no me parece mal. Además a mí me gusta mucho la pornografía. Me gustan las imágenes violentas, me dan mucho placer, me dan vida. Creo que esta sociedad es muy aburrida y hay muy poco arte erótico así que uno tiene que encontrarlo donde sea. Yo lo encuentro en los diarios chicha. Definitivamente lo que se hace en los diarios chicha no es pornografía aún. Sí, es degradante de alguna forma, pero no por eso va a ser malo en su totalidad, para mí no lo es. Por ejemplo, mi cuadro "La mujer boa" que pertenece al tríptico *Quistococha*, fue hecho como crítica partiendo de la estética popular, que es arte hecho para vender frente al arte hecho para turistas. No suelo acompañar mis trabajos con textos explicativos, salvo en la muestra retrospectiva que tuvo curador. Él en ningún momento se dio cuenta cual era mi intención con esta pieza porque yo nunca se lo dije. Todo el texto que ven del curador es lo que él encuentra en mi trabajo. Es bien loco, pero es normal. Es bien loco mentir al público, hacer tu exposición y poner un texto de alguien a quien ni siquiera le has dicho a qué vas. Pero es una muestra más de como funcionan las cosas. Yo preferí que funcionen así antes de estar dándole explicaciones y contándole qué es lo que significa cada cuadro para mí. Pero definitivamente cuando yo hice ese cuadro sí era una crítica.

### FINALMENTE ¿QUÉ CRITICABAS?

El uso de la mujer, de la imagen, de los mitos. La forma en la que se trastoca todo y como se convierten las cosas que podrían ser nuestra riqueza, cómo la vendemos, cómo la ofrecemos tan fácilmente, tan barato. Cómo vendemos nuestros ideales, nuestros amores, nuestros valores, de eso se trataba. Pero tal vez no lo he logrado, porque nadie me dijo: "este cuadro es una crítica". Hubo quienes dijeron: "que paja esta mujer con su boa que entra".



Y este rollo del respeto o degradación de la mujer también lleva a confusiones, al punto que los hombres nos estamos perdiendo un montón de cosas interesantes (risas).

#### QUIZÁS LAS MUJERES TAMBIÉN... (RISAS)

Pero yo sí creo que hace falta un ataque o una invasión de erotismo en el arte peruano. Creo que es necesario, tenemos muchos complejos con el arte. Despreciamos muchos tipos de arte. Las galerías no aceptan *Fantasy Art* o cosas así. Lo tienen desechado, hay cosas tan interesantes que aquí el cliché no permite.

#### ¿CÓMO SE DIO EL CAMBIO A TEMAS MÁS SENSIBLES COMO LOS ENFERMOS DE VIH?

Había terminado con mi enamorada, estaba muy triste y quise hacerle una exposición a ella, dedicarle una parte. Quería hacer una exposición sobre el amor, hacía un año que estaba obsesionado con hacerla. A la hora de pintar quería ser lo más simple posible, así que dejé el collage y bajaron los colores, porque mis emociones eran distintas. Mi sensibilidad era distinta y comencé a pintar estos temas de fragilidad, de decadencia. Tal vez era la sensación de soledad la que hacía que no quisiera acompañar a mis personajes con todo lo que los acompañaba antes. En verdad, el cambio no responde a una búsqueda plástica, simplemente a un momento.

#### TAMBIÉN TE QUERÍAMOS PREGUNTAR SOBRE 'LA RESTINGA'. ¿CUÁLES SON LOS CONCEPTOS PEDAGÓGICOS QUE SE APLICAN EN ESTA ONG? ¿CÓMO DEBERÍA SER PARA TI LA ENSEÑANZA DE ARTE?

'La Restinga' no se dedica a la enseñanza de arte. Hay trabajos de arte, pero este no es el trabajo más importante. Me parece que el método que se usa en La Restinga para hacer arte va a llegar a algo interesante: que los chicos empiecen de cero, que ellos mismos vayan construyendo o vayan haciendo su educación artística, partir de sus trabajos. Por ejemplo, empezar con una obra de teatro pequeña, luego más grande, luego empiezan a interesarse por los malabares. Si algo les interesa, pues se lo damos. A partir de sus intereses ellos empiezan a construir sus cosas.

Cada vez más la dirección está a cargo de los chicos. Antes dirigiámos a partir de cosas que recopilábamos con ellos, de sus ideas, pero ahora ellos lo manejan más. Con los años están dejando el teatro, la pintura y están más pegados al video, están encontrando lenguajes que les permiten decir más claramente lo que quieren. Les hemos dado lo que hemos podido según sus peticiones. Ellos no están llevando una carrera de artes a la cual entras y existe una currícula, simplemente quieren hacer cosas. Entonces conseguimos quien los asesore según lo que piden, pero sin tocar su esencia, sus historias y su estética.

*trato que mi trabajo  
llegue a lugares donde  
no llega el arte, y  
donde lo van a en-  
tender de otra forma.*

CHRISTIAN BENDAYÁN (IQUITOS, 1973). ARTISTA AUTODIDACTA. GANADOR DE LA III EDICIÓN DEL CONCURSO PASAPORTE PARA UN ARTISTA CONVOCADO POR LA EMBAJADA DE FRANCIA (LIMA, 2000). HA PARTICIPADO EN IMPORTANTES MUESTRAS COLECTIVAS Y HA REALIZADO DIVERSAS INDIVIDUALES, DENTRO DE LAS QUE SE DESTACA SU MUESTRA ANTOLOGICA *CRISTIANO* REALIZADA EN EL CENTRO CULTURAL DE SAN MARCOS (LIMA, 2004). COLABORA ACTIVAMENTE CON LA ONG 'LA RESTINGA', LA CUAL SE DEDICA AL APOYO DE JÓVENES EN LA CIUDAD DE IQUITOS.



### **Me han comentado que te has tomado un descanso en esto de hacer 'arte'.**

Así es, realmente llegó un momento en que me cansé de 'trabajar' en un medio farandulero donde las cosas se mueven por cherrys en prensa y marmajerías similares. La nota de prensa es ahora todo un nuevo arte, y los cronistas de prensa los nuevos críticos. ¿Dónde están las buenas chambas?: Nadie sabe, no hay. Suficiente tengo con abrir *Somos* y encontrarme a la genita en *circo beat* o en esos publirreportajes culturales: basta de esos pseudo proyectos con tintes socialones o esos otros que de tan *fashion* terminan siendo tan peligrosos como hojear una *Vanidades*. Fuchi.

### **Pero antes te interesaba. Imagino que tu proximidad inicial con la estética pop te llevó a abordar la imagen como objeto de consumo...**

Con respecto al pop, hace siglos me interesaba "proponer algo desde esa estética" como dicen los entendidos. Pero ha llegado un momento en que esa 'estética' es moneda corriente sólo que desprovista de elemento crítico, casi un mero ejercicio decorativo. Digamos que ahora hay un pop 'reloaded' inofensivo, si sabes a lo que me refiero... jeje.

### **Por esas fechas empezaste a estudiar diseño, haciéndolo presente en tu obra, por ejemplo en *screensaver* parecés aludir la ingenuidad de etiquetar 'algo' como 'arte'.**

Siempre he estado pegado con el diseño. La idea en *screensaver* (2) era -basándome en este producto de diseño- 'comentar' sobre la categoría que te otorga estar en una galería o museo. "This is just a screensaver", a pesar de estar en un pedestal en una galería, no dejaba de ser lo que era para convertirse en una "obra de arte", estatus que se suele relacionar con el mero hecho de que pongas cualquier huevada en una galería.

### **Se trataba también de cuestionar esta noción del diseño como algo puramente funcional. Recuerdo tu puzzle que citaba *message is the media* e imagino que te interesaba algo en esa línea...**

Yo tengo un problema grande con respecto a los diseñadores, suelen 'decorar' demasiado, a veces dejando de lado la claridad del 'mensaje'. Ese trabajo en particular -que fue hecho para una muestra de diseño gráfico contemporáneo- intentaba darle la vuelta a ese asunto y decirles esto de manera directa en medio de trabajos de agencias de publicidad de 'renombre'. El mensaje es el medio y no al revés.

### **¿Cuáles son los artistas por los que tienes simpatía?**

Los artistas que me caen mas simpáticos son los que están muertos jaja, en ese sentido me gustaría que la mayoría de la comunidad 'plástica' local llegara a caerme bien. Por otro lado, no veo mucho de arte, no me interesa enterarme de esas cosas. Ahora que si me preguntas por diseñadores la cosa cambia: Mike Mills y Peter Saaville son dos grandes.

### **¿Qué te interesa de ellos en particular?**

De Saaville la limpieza y pulcritud de un concepto bien planteado y resuelto de manera hiper-económica, que incluso podría pasar ante los ojos de cualquiera como que no hizo su trabajo. Y de Mills es más una cuestión de cariño, fue su trabajo que vi en una revista gringa allá por 1995 o 1996 lo que me impulsó a entrar de lleno en esta nota del diseño. Él trabajó algunas portadas de discos de *Pizzicata Five* que eran fabulosas...

### **¿Y qué te fascinó de estos discos para entrar al diseño?**

Eran unas portadas y empaques sencillamente geniales. Mills en esa época les diseñaba parte de su trabajo y eso me impulsó a comprarme todas las ediciones japonesas que mi bolsillo podía aguantar. Eran cosas como cajitas con postales, stickers..., lo veía como una excusa para no tratarlo ya como un simple contenedor de música sino como un objeto. ¡Total! ¿la música también podría venir en un disco en una bolsa de Wong, no? pero en este caso había un cuidado extremo en el producto como un todo. Todo un concepto en el disco.

### **Ya que te gusta comentar sobre el 'mundillo' del arte, ¿podrías decir algo sobre el 'mundillo' del diseño?**

A esos no los manyo, por suerte, pero sólo ver lo que sale en la TV o en los medios impresos te da una idea bien clara de que:

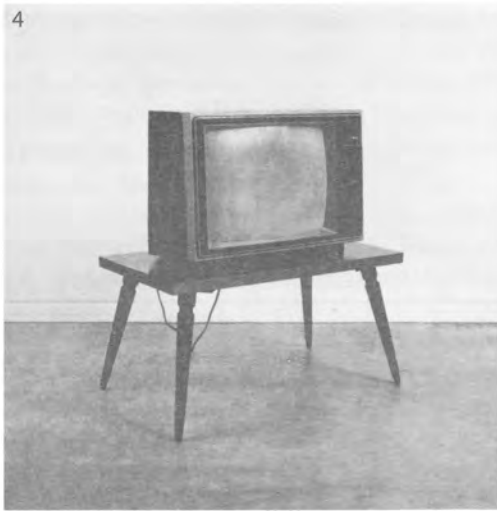
1- Son unos huevas.

2- Son talentosos pero se dejan presionar por la agencia/cliente, en ese caso tambien son unos huevas.

Ves publicidad increíble en cualquier lado -sin ir muy lejos, en Argentina por ejemplo-, en cambio aquí só lo son calatas y botellas con gotitas de agua. Salvo excepciones geniales como el comercial de 'Mostro en computación' de IDAT, jajaja.

### **Jajaja. ¿Estamos perdidos entonces?!**

Ya sabes: ¡NO HAY SALVACIÓN! Es más, debería haber un curso en las escuelas de diseño y de arte al finalizar su carrera llamado 'Eutanasia 1'.



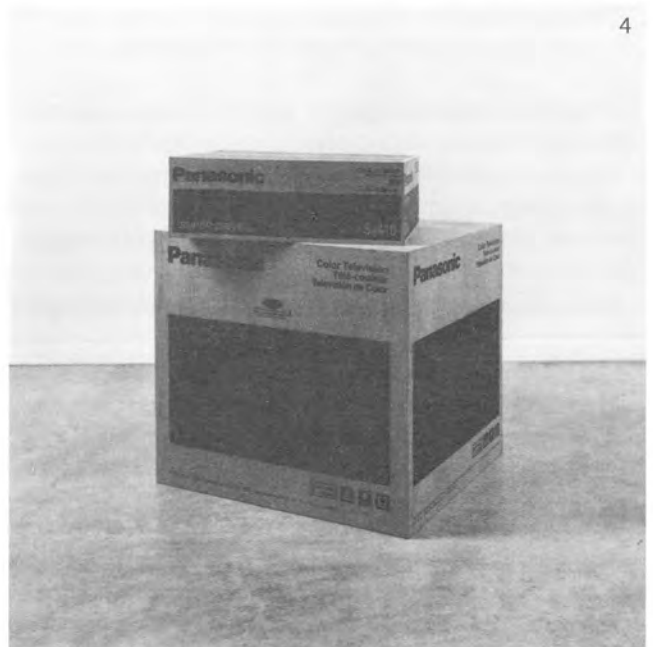
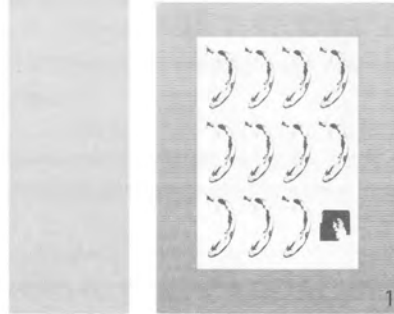
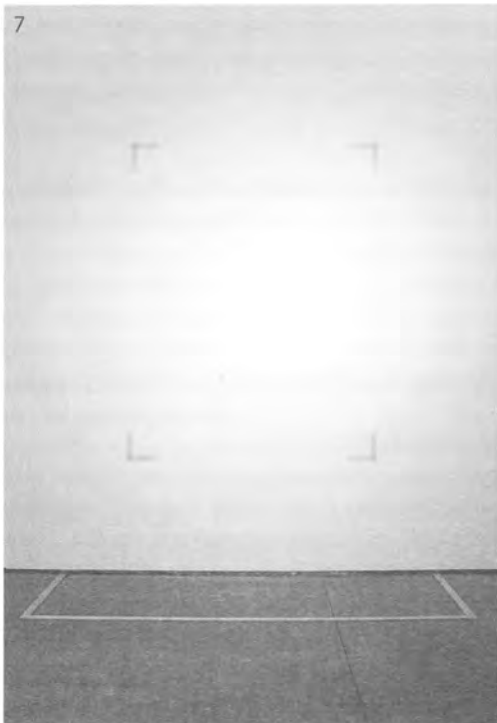
2

is this "ART"?



1. is this something about HOME COOKED MEALS?

this is JUST a SCREEN SAVER



fotografías: juan pablo murrugarra

# this is just an interview

una conversación con iván esquivel por miguel lópez

iván esquivel naito, ¿reconocido? ¿fotógrafo, instalador, diseñador? artista 'conchetual' -villacorta dixit- en sus ratos libres, y recientemente dedicado al ocio improductivo entre otras sanas actividades. iván, tomándose gentilmente una pausa en su trabajo (¿?), ha respondido desde la comodidad del msn a todas nuestras preguntas.

**Si bien al mercado no le interesa mantener una línea de calidad en su publicidad es también obvio que muchos diseñadores entran en ese juego y apelan al facilismo visual y a los estereotipos...**

Creo que es un problema de acercamiento al asunto, las salidas fáciles son tentadoras y finalmente ellos lo ven como chamba, no creo que haya mucho feeling ahí. Finalmente son clientes y agencias manejadas por burros de saco y corbata (o faldita y taquitos). Es comprensible que un buen diseñador termine decepcionándose y produciendo basura para ganarse los frejoles.

**Pero ellos mismos deberían generar un discurso crítico frente a eso...**

No hay mercado lamentablemente. Incluso no lo hay para poder abrirse independientemente como en otros países donde uno puede aventurarse un poco y producir muebles, objetos de decoración, afiches, papelería interesante, etc. Antes yo soñaba con esta posibilidad, el poder diseñar papelería interesante, buenos logos, webs de puta madre. Pero luego los mismos clientes te bajan de un tabazo, quieren lo de siempre y su logo enorme en la primera página. Así que cuando quiero diseñar algo de PM lo hago solo para mí y punto.

**Volviendo a tu trabajo visual, es evidente que tu obra conceptual ha logrado una economía impresionante, la expresión reducida al mínimo. Estoy pensando en *wall*, *bidimensional/tridimensional*, o incluso la irónica *absolutelynothing*, entre otras.**

Claro, siempre me ha interesado trabajar con ideas antes que con imágenes, primero está el concepto y luego la forma. Esos trabajos que mencionas tienen la particularidad de que en ese momento estaba empezando a hartarme del circuito, por lo cual decidí hacer el menor esfuerzo posible y esencialmente dejar clara la idea. Tanto *wall* (6) como *absolutelynothing* (7) sobre todo, son nada. Básicamente ejercicios que hice para reirme un rato, viendo a la gente mirarlos en la galería pensando qué habría pensado yo para hacerlos. ¡He ahí el concepto! jajaja.

**Claro, divierten pero sin perder su contundencia. Para muchos es difícil concebir ambas cosas al mismo tiempo...**

Para mí es diversión antes que nada, pero sin dejar de hacerla con la seriedad debida, no puedes pretender burlarte a la mala, así no funciona. En *wall* me interesaba simplemente resaltar un elemento cotidiano a través de su rotulación, y *absolutelynothing* –por encargo de la marca– tratar de plasmar lo “absoluto”, y qué más absoluto que “nada”. Finalmente logré reirme un rato al sacarle la vuelta ‘conceptualmente’ a la marca y no poner ni su logo ni su botella, y claro, llevarme su dinero por eso. Además lo bueno fue que Absolut no tenía ninguna obra física en su poder al final de la muestra, ya que sólo era una maderita, una emulsión de huevo con agua puesta sobre la pared y los esquineros de cinta adhesiva. No les di ni siquiera planos de montaje. ¡Ñanga!...

**Y con respecto a tu trabajo inicial. ¿Qué fueron tus primeras exposiciones del 91 y 93?**

Fui choteado de la PUF en el 89 y como no pensaba hacer todo el papeleo para regresar, seguí haciendo experimentos por mi cuenta, ya no con dibujos sino con ‘cosas’, alucinado por la chamba del tío Eduardo Tokache y el Jaime Higo. Trabajaba en mi jato con papeles, maderas, diversos materiales, cosas bien monses si quieres, hasta casi casi rozando con la vergüenza ajena. En esa época –como cualquier post adolescente– me volví asiduo a los psicofármacos y empecé a imaginar ‘cosas’ donde “las pepas y su circunstancia” fueran el centro. Así, mi primera individual fue una serie de bastidores con tocuyo crudo templado que tenían un bastidor más pequeño, también con tocuyo, clavado en el centro, y en medio de este bastidor pequeño estaba pegado un blister de Urbadan. Había otro similar pero con un blister de Anafranil (de ahí el título de la expo). Otro era un bastidor en blanco con una foto carné de mi vieja –fallecida el 83– pegada en la parte inferior y otro con una foto carné mía. La quinta pieza era bien fea así que prefiero no hablar del tema.

**Hay una extraña continuidad entre ese primer trabajo tuyo y el último.**

Sí, es bacán pensarlo de ese modo porque el primero fue esto donde todo eran lienzos en blanco casi vacíos, y *absolutelynothing* es ya simplemente la pared vacía.

**Pero después de tu tercera individual *Colección Otoño-Invierno 1994*(1) en 1993 desapareciste de las exposiciones personales.**

Claro, me metí a estudiar a Gaudí y no tuve tiempo. Además decidí hacer piezas como si fueran individuales, no un conjunto de obras que armen una idea sino, que cada pieza debería tener una idea concreta y funcionar. Tomaba cada colectiva como si fuera una muestra personal, o sea chambear bien la cosa, no mandar cualquier huevadita sobrante que es lo habitual en este tipo de exposiciones. Por eso ya en mi siguiente individual *bidimensional/tridimensional* del 2001 hay una sola cosa. En *tv-set* ya quise hacer algo más común con piezas en dos partes. Como verás el video ni me va ni me viene fue una casualidad nomás. Desafortunada pero casual.

**Bueno, en *tv-set* (4) aborδας el video pero desde una estética pop irónica, diferente al de tus primeros trabajos, como dialogando con un Warhol pero mucho más próximo a Duchamp...**

Jorge [Villacorta] me propuso –para esa muestra– que retomara los bocetos que nunca llevé a cabo de la época en que el pop –como estética– aún me interesaba, lo cual no tenía sentido ya que ahora, por sobre exposición, está tan devaluado, casi vaceado

de cualquier punche posible. Así que le planteé retomar algo que me gusta mucho: construir objetos, "hacer cosas" como le digo yo a estas notas. Mi idea giró en torno al medio en sí, como hablar de él pero sin utilizarlo, por eso enfatizaba la diferencia entre el objeto y el video en sí.

**En general tu impresión del video local es bastante pesimista, incluso tu último trabajo *power animation* parece burlarse de toda la escena de video artistas locales.**

Definitivamente el video local es un asco, pobre de ideas y conceptos, suele recalar en los efectos (tanto a nivel de software como de ideas) para perpetrar sus 'obras'. Lo mínimo que podía hacer –dado que no tengo metralletas ni bombas– era dar mi opinión de manera directa a través de ese maravilloso medio que gusta tanto.

**Pero también has tenido comentarios más sutiles, tu pieza *video(s)* contenía cierto sarcasmo crítico sobre el propio soporte. ¿Qué recepción tuvo en el World Wide Video Festival en Ámsterdam?**

¡A los coloraos les encanto! Tanto así que lo pusieron en el hall principal, ellos fueron los únicos en captar la cachá implícita de poner una cinta de video con una interferencia sólo rotulada "video" en una urna, y rodeada de estas protecciones que ponen en los museos para no tocar las piezas 'delicadas'. El video como una 'institución'. Y yo que pensaba que eso funcionaba mejor en Lima.

**¿Y por qué esa manía de reiteración lingüística del objeto?**

Detesto esas obritas que siempre tienen algo que decir, y ese sistema lo uso para no decir nada, o más bien para decir: "Esto es solamente esto, no lo pienses más". Aunque igual la gente se pone a pensar jaja... El que los objetos mismos reiteren sus características y/o estén 'rotulados' me parece útil como mecanismo para intentar evitar que el observador divague y termine concluyendo alguna pastrulada.

**Es como decir "esta es una pared, vean la pared ya que no hay nada más allá de ella" . Para muchos tal simpleza no constituye 'obra de arte' alguna.**

En realidad no me importa y tampoco me interesa pensar en ese detalle, yo tampoco se si es 'obra de arte'. Para mí es una pieza de diseño aplicado, yo veo lo que hago más como 'diseño' que como 'plástica'. Y claro, trato en lo posible de evitar todo rastro de 'expresión' que no sea a nivel 'idea', entendiendo 'idea' como un concepto preciso con respecto a la pieza.

**Pero aunque en tu obra se mezclen, yo siento que concibes tu espacio de trabajo en lo que llamas 'plástica' muy separado del campo de trabajo del diseño.**

Para mí la plástica tiene una función muy elemental y sencilla: producir una idea y ver la forma física de llevarla a cabo. A diferencia de ello, el diseño suele ser más complicado porque el nivel de comunicación que implica es mayor, no sólo es una idea, son un huevo de ideas, acciones y respuestas que esperas obtener del espectador. Yo no espero obtener todo eso de una obra plástica, es más una vez que hice el trabajo, creo que no me importa lo que suceda. Aunque sí me interesa fastidiar un poco a los colegas, y claro hacer 'piezas' que a mí me guste observar.

**Pero el arte también te permite enfatizar la relación que hay entre la obra y el público. De hecho, gran parte del arte contemporáneo se basa en ese principio, cómo tomar estrategias publicitarias o comerciales para introducirte en el sistema de manera crítica...**

Ah claro, esas son cosas más complejas con un trasfondo cultural de peso. A nivel de plástica no aspiré a tanto, soy muy egoísta. Esos trabajos tienen un objetivo muy bacán pero siento que no es para mí. No soy ejemplo de nada y no pretendo abrirle los ojos a nadie sobre ninguna cosa. Yo no siento esa necesidad de salvar el mundo.

ivan esquivel naito (lima, 1976) tras un breve paso por la facultad de arte de la pontificia universidad católica, estudió fotografía en el instituto gaudí y luego realiza un master en diseño gráfico digital. su propuesta neoconceptual transita desde la creación de objetos, la fotografía, el video, las artes gráficas e instalaciones. [www.ivanesquivel.com](http://www.ivanesquivel.com)

# (DES)ARTICULANDO EL SENTIDO

## Mesa redonda sobre crítica y curaduría

A fines del año pasado la Asociación Francesa de Acción Artística produjo, con el apoyo del Centro Cultural de Universidad Católica, un oportuno Seminario sobre 'Crítica de Arte', el cual permitió reunir diversos investigadores, curadores y críticos de arte de América Latina. Esta mesa redonda nació producto de las discusiones generadas aquellos días y tiene como un eje un tópico de creciente interés para nuestra escena local: el trabajo curatorial y la crítica de arte.

**Miguel López:** En los últimos años parece habitual advertir en nuestros contextos una reducción de espacios de crítica de arte tangibles. Y creo que la íntima relación que existe entre la crítica y la práctica curatorial permite, y en algunos casos obliga, al curador, a retomar esa importante labor de escritura histórica por medio de las exposiciones. ¿Ustedes consideran que la crítica va a seguir perdiendo espacio frente a una curaduría establecida como su substituto reflexivo?

**William López:** Mi aproximación al tema de la curaduría es heterodoxa dado que no soy curador. Apenas este año me han propuesto que haga una curaduría muy académica, además delimitando el espacio de la academia, es así que mi proximidad es tanto del orden histórico como desde el orden pedagógico. En Colombia este tema ha protagonizado un gran debate en los últimos diez años, y puedo señalar inicialmente que la más grande tendencia va dirigida a plantear un certificado de defunción a la crítica de arte. Yo he sido contrario a esa posición, me parece que plantear la defunción de la pintura o similares tienen un efecto escandaloso y finalmente sirve al interés de otorgar mucha visibilidad a quien lo plantea. Considero que la crítica de arte no ha muerto sino que se está transformando y adquiriendo nuevas funciones: construir al artista en términos conceptuales, ubicarlo en su espacio histórico, de tendencias, de relación entre las obras. Creo que la curaduría, en ese sentido, sí se desprende del trabajo crítico. El curador construye un espacio discursivo y crítico dentro de las salas.

Estoy además absolutamente convencido que una exposición es siempre un espacio de orden cognitivo, y en una exposición (sea histórica, de arte contemporáneo, arqueológica, etc) siempre se ponen en escena una tesis y diversos conocimientos. Y que su lectura nos acaba por descubrir un tipo de

curaduría que tiene un trasfondo ético y político. En el espacio expositivo hay muchas estrategias discursivas, desde la luz que apunta de tal manera a cómo se ubica en tal lugar o en tal espacio.

**Miguel Zagarra:** Un ejercicio de orden semántico.

**William López:** Exacto, de orden semántico. Es inclusive semiológico que es lo que me interesa. Definitivamente creo que la curaduría es una práctica de levantamiento de juicio de una obra, en el sentido que le da contextos a la obra del artista. propone una lectura, propone oportunidades de interpretación, relaciones con el arte nacional, con la historia del arte internacional, etc. En términos generales, valora la obra del artista.

**Cecilia Bayá:** Estoy de acuerdo. El trabajo que yo realizo tal vez es un problema más complejo dado que en Bolivia los curadores tenemos que hacer de todo un poco. Nos preocupamos de ver obra del artista, de la museografía, de escribir el texto para el catálogo, e incluso para la prensa. Realmente es una multifuncionalidad la que tiene el curador.

Pero en los casos particulares que me invitan o me han invitado en Bienales Internacionales, muchas de ellas te dan un tema específico. Entonces no trabajan ya con obra existente sino que exige proponer un proyecto nuevo en base a esa temática, y como curadora aquellas veces he propuesto un concurso de proyectos antes de elegir una obra o un artista, porque a mí me parece muy importante elegir la obra.

Es a partir de eso que empiezo a trabajar muy de cerca con el artista ya que me interesa entender que está proponiendo. Es ahí donde veo la función curador-crítico muy ligada, a veces así como que no sabes donde está la línea, donde empieza uno y donde termina el otro. Pero la función de ambos es tratar de acercar el público a la obra y viceversa.



**Zuleiva Vivas:** Quiero afirmar lo que decía William y en este compendio de conocimientos entender al curador como un interlocutor; un facilitador. Y lo que decía Cecilia es exacto porque para todos nuestros países el comportamiento es el mismo, tenemos que hacer de todo.

En realidad estas son posiciones muy personales, porque hay muchas corrientes de curadores. Desde mi experiencia en Venezuela conozco diversas formas de prácticas curatoriales. Por ejemplo, el curador que está dentro del Museo y propone una visión de su colección, o cómo se comporta tal tema, categoría o concepto dentro de tales colecciones. Luego también existen los curadores independientes que no trabajan dentro de los museos pero que proponen eventualmente proyectos exitosos para los mismos. Entonces el curador se asocia con el artista, siguiéndolo, trabajando con él, un curador que lo entiende y dialoga. Este curador muchas veces le sirve como espejo o de brújula para poder llevar al artista a hablar a la sala. Esa es la curaduría que a mí me interesa, aquella que logre que el artista esté vivo en la sala.

Creo incluso que también depende de tu actitud, si tienes una posición pedagógica hay una mejor comprensión de la exposición pero en otros casos se trata más bien de una propiedad de la idea, que pienso, en alguna medida, le ha hecho daño al arte contemporáneo.

**Miguel Zegarra:** Sofía, tú eres curadora de videoarte y de proyectos mediales, quizá sea otra tu perspectiva desde aquel campo...

**Sofía Suárez:** Yo creo que el curador es como un creador de pensamiento, no es una cosa puramente estética. Uno puede decidir hacer una muestra con un eje temático: que todos los workshops, las conferencias, los invitados, estén trabajando en una misma dirección y así el tema explayarlo, y de ese modo introducir al espectador en un mundo super complejo.

**Miguel López:** Retomando el aspecto pedagógico, nuestras escuelas de arte en Lima en su programa educativo no contemplan la función del curador y del crítico de arte. Todavía se conserva una proyección educativa bastante romántica, el artista autosuficiente con propuestas aparentemente alimentadas de pura inspiración apuntando a la universalidad o a la trascendencia. Y de pronto el artista egresa y se encuentra con que hay un sistema, y entonces

en su campo de visión no sabe donde ubicarlos o incluso no los ven porque no los conocen, no advierten su función. ¿Ustedes enfrentan también ese tipo de problemas?

**Zuleiva Vivas:** Hay una escuela en Venezuela que gradúa licenciados en arte, en crítica, y en historia del arte. Entonces esos egresados generalmente deben salir preparados supuestamente para asumir cargos en museos o instituciones. Pero lo que sucede es que esos espacios están llenos y ellos trabajan como curadores independientes.

Pero los artistas con toda la presión que han hecho inicialmente en contra de los curadores parecen estar logrando una mejor posición. Los curadores nos hemos convertido en un poco historiadores, y los artistas contemporáneos parecen estar tomando su propio rumbo. Muchos de ellos están trabajando con acciones en vivo y con otro tipo de arte que en muchos casos no se toma en cuenta. A muchos de ellos no les interesa el museo, ni la curaduría ni lo que el otro haga, ellos trabajan su arte y no es tangible y tampoco comercial.

**Cecilia Bayá:** Pero es relativo porque en este momento cualquier proyecto es vía curador. Al artista le tiene que importar tener un curador, es más yo creo que le importa tener un curador. De esa manera se pone sobre el tapete su obra y se internacionaliza, si es el caso. Y en ese papel sí es muy importante, pero siempre debe orientarse a ser un trabajo en equipo, sin que el curador pretenda volverse una 'diva'. (Risas)

Siempre hay necesidad del curador, cuando te invitan a una Bienal Internacional o a un proyecto similar el curador está de por medio, ayudándole además a resolver muchos problemas al artista el cual debe estar concentrado en su obra. Pero su importancia es, como dije, en tanto trabajo en equipo.

**Zuleiva Vivas:** Si pero resulta que el curador a veces se puede volver como un dictador.

**Cecilia Bayá:** Pero esa es una deformidad del curador.

**Zuleiva Vivas:** Pero en ocasiones el curador tiene a su propio grupo, entonces siempre hay una cantidad de excluidos que están fuera.

**Cecilia Bayá:** Creo que eso es algo un poco natural, y sucede porque empiezas como curadora a trabajar con algunos artistas que te interesan más, o a los que llamas generalmente. Pero en realidad yo creo que depende también del proyecto para el cual se trabaja, ahí uno evalúa lo que necesita.

**Sofía Suárez:** Miguel, tú dijiste algo que me parece importante, hablaste de un 'sistema', mencionaste que cuando salen al sistema hay una cantidad de incompatibilidades. Yo creo que hay una dificultad en el mundo del arte y es que no hemos comprendido que es un sistema también. Si uno observa atentamente ve que

[Por: Miguel López y Miguel Zegarra ]

[diseño: Edward Venero]

Zuleiva Vivas (crítica y curadora de arte – Venezuela)

William López (historiador y crítico de arte – Colombia)

Cecilia Bayá (crítica y curadora de arte – Bolivia)

Sofía Suárez B. (videoartista y curadora de nuevos medios – Colombia)

Miguel López y Miguel Zegarra (Prótesis)

“La academia muchas veces no incentiva una producción escrita y teórica ya no está interesada en lo contemporáneo.”

hay productores o artistas que producen el material o la obra, y que hay otras personas que son capaces de construir caminos de distribución, que tienen el nombre de curadores.

Yo sí creo que hay un sistema y en muchos casos queremos cerrar los ojos y decir que no lo hay.

**William López:** Bueno, yo señalaría que en algunas escuelas de Bogotá ya se ha empezado a incluir en el currículo de formación asignaturas que tienen que ver con gestión cultural, el problema práctico y logístico de la curaduría, asignaturas históricas sobre el museo, sobre coleccionismo, y que van abriendo referentes fundamentales para la formación de los artistas y su próximo desempeño profesional.

Estas prácticas en unos años estarán asumidas ya dentro de la práctica siendo el contacto con el ámbito internacional muy importante para abrir espacios dentro de las mentalidades de formación de los artistas. Es importante lograr esa visión del arte como un campo de desarrollo profesional, que tiene dinámicas económicas y administrativas como cualquier otro campo profesional, unas reglas de juego.

**Miguel Zegarra:** Pero referido también al tema pedagógico, dado que las funciones del espacio de arte se están reformulando por las necesidades contemporáneas, ¿ustedes consideran que estos nuevos espacios abiertos de acciones, performances, etc. fungen en sí mismas como plataformas de formación en la propia acción artística? Es decir, no sólo a nivel de discurso escrito, sino también formando parte de estas dinámicas que parecen ser las nuevas necesidades de un centro de arte contemporáneo o de un museo de arte contemporáneo.

**Zuleiva Vivas:** Eso va a depender generalmente del ejercicio, por eso yo hablaba de nuestras limitaciones como países improductivos editorialmente. Cuáles son las posibilidades de qué aparezcan, justamente el hecho de que tengas una serie de catálogos. Es la única visibilidad, al igual que la necesidad de los críticos frente al papel escrito, al libro.

**Sofía Suárez:** Para mí la visibilidad tiene que ver con que el conocimiento que estoy trabajando no se quede en un pequeño sector sino que se abra a un público mucho más amplio. Yo hago un trabajo mucho más ofensivo y suelo trabajar con colegios,

invito a los profesores y hacemos el trabajo de desmenzamiento sin olvidarme de los conceptos. Yo creo que para mí ese mediar la visibilidad tiene otra función: que la información vaya llegando a la gente. Esa misma gente dentro del próximo año va a venir a ver cosas más complejas, y dentro de dos años mucho más complejas, y así voy a poder hacer en Cali, en cinco años, una cosa súper densa donde no voy a tener que explicar absolutamente nada a nadie (risas).

**Zuleiva Vivas:** Finalmente, en el trabajo que uno realiza como curador, hay siempre un corpus de pensamiento y de relaciones que se están tejiendo. A mí me interesa la visión de Latinoamérica: nosotros construyendo nuestra propia historiografía, articulando nuestros contextos que se encuentran fragmentados. Nosotros tenemos que escribir esta historia ¿quién la va a escribir si no la escribimos nosotros?

**Miguel López:** Retomando lo que decía William sobre las escuelas en Colombia que están incorporando cursos de gestión cultural, de nociones crítico-curatoriales e institucionales, es claro que se está tratando de configurar nuevos territorios para el artista visual. Y en relación a esos nuevos espacios haz mencionado, en una de las conferencias, la vinculación de Internet y la crítica de arte. Tu planteamiento, que para algunos resulta un tanto polémico, es la aparición de un nuevo sujeto crítico. Una suerte de democratización del espacio de crítica. Y me interesa porque me pregunto cómo captar, en jóvenes de mi generación, el interés por el discurso crítico. Quizá tu planteamiento apunte a crear nuevos espacios para la gente joven...

**William López:** Por lo menos en Colombia hay dos elementos claves: uno es la horizontalización del discurso, el levantamiento del juicio crítico sobre la obra de arte; y el otro es el repliegue de la crítica tradicional y de los medios tradicionales, particularmente de la prensa donde normalmente había aparecido la crítica de arte.

Internet plantea una visión diferente de parte de quien escribe la crítica porque ocurre entonces que ya no estás escribiendo para una masa amorfa de gente que posiblemente te lea, sino de gente a la cual le has ido construyendo lentamente como tus interlocutores. Así lentamente vas construyendo una legitimidad, unos referentes y por supuesto te toca ganar a los lectores. Ese punto me parecía importante tanto en el ámbito de la curaduría como en el ámbito de la crítica de arte, y así como se construye la imagen del artista, se construye la imagen del curador y se construye la imagen del crítico.

**Sofía Suárez:** Sí, pero también son procesos de sociedades abier- tos según las oportunidades generadas en cada ciudad. Por ejemplo me pregunto qué significa un espacio como ATA para ustedes



### Zuleiva Vivas. (Caracas, Venezuela)

Licenciada en Artes, Curadora para distintas Bienales internacionales. Desde 1980 es miembro del Consejo Internacional de Museos y de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA). Actualmente es miembro del Comité del proyecto Recovering the Critical Sources for Latin American / Latino Art organizado por The International Center for the Art of the Americas, Museum of Fine Arts, Houston, EEUU.



### William López. (Bogotá, Colombia)

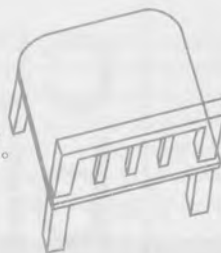
Comunicador social y literario. Profesor del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia y catedrático en el departamento de Arte en la Universidad de los Andes y de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Autor de numerosos artículos sobre la crítica de arte, de museología y educación. Actualmente impulsa el proyecto de gestión cultural 'ARPAT. Artes y Patrimonio en América Latina'.

"La curaduría es una práctica de levantamiento de juicio de una obra, le da contextos a la obra del artista, propone una lectura."



**Sofía Suárez B. (Cali, Colombia)** Docente, artista y curadora audiovisual. Ha producido diversos videos artísticos y documentales y ha participado en diversas exposiciones colectivas y Festivales Internacionales de Cine. Desempeña diversas labores de gestión cultural, organización y coordinación de festivales de video en diversas ciudades de la Región.

**Cecilia Bayá. (Santa Cruz, Bolivia)** Crítica de arte y curadora independiente. Columnista del periódico paceño "La Razón". Directora del espacio de arte "Oxígeno". Gestora de diversos proyectos y exposiciones internacionales. Recientemente ha sido curadora de su representación nacional en la 4ta Bienal de MERCOSUR (2003), 26° Bienal de Sao Paulo (2004) y en la 51° Bienal de Venecia (2005), entre otros eventos internacionales.



en Lima, porque toda esa producción de videoarte que ustedes tienen no la tiene Colombia. Y a mí me parece que un espacio como esos de aquí a la Argentina no lo tiene nadie. Yo me pregunto ¿desde ese espacio no se ha logrado dinamizar público, espacios, nuevas plataformas de discusión crítica...?

**Miguel López:** Creo que es importante teniendo en cuenta que el desarrollo del videoarte, impulsado desde fines de la década pasada por ATA, ha sido bastante grande. Y es esencial tenerlo en cuenta porque el Festival de video/arte/electrónica al tener la especificidad de un medio como éste ha impulsado el crecimiento de un público para las artes electrónicas y de artistas interesados en producir videos. Incluso se ha publicado hace poco una Memoria de los Festivales...

**Sofía Suárez:** Pero ahí por ejemplo se ha aglutinado público, se ha formado gente. Lima a diferencia de Bogotá tiene una proyección altísima de obras en video...

**Miguel López:** Sí, pero es bastante relativo ya que si bien el videoarte ha tenido un crecimiento vertiginoso, las escuelas de arte no admiten el video dentro de su estructura pedagógica, y además son también pocos los discursos críticos que suelen generarse al respecto...

**Miguel Zegarra:** Actualmente el equipo organizador es Realidad Visual, una organización preocupada por los nuevos medios, y ATA ha pasado a ser un comité consultivo. Lo que sucede con ATA es que es una plataforma de producción. Existe una 'mediática' y existe un laboratorio que acoge los proyectos y los produce a nivel de software, y prestan equipos y cámaras, pero no existe aún una plataforma crítica de formación.

**Entonces muchos alumnos que vienen de artes plásticas, incluso de comunicaciones, tienen una formación autodidacta pero sobre la marcha en la producción. Sólo práctica pero no teórica.**

**Miguel López:** Y lo que parece faltar justamente son espacios para reflexionar al respecto.

**Miguel Zegarra:** Ahora hay talleres de formación y digamos el Festival ha funcionado como evento que muestra producción internacional y producción peruana, pero no a nivel de debate y de foros, como sí ocurriría por ejemplo con las Bienales de Lima. El mayor esfuerzo de sistematización ha sido el libro de los Festivales, que fue editado por ATA.

**Sofía Suárez:** Yo llego de Colombia y voy a la Universidad Católica para plantear mi Seminario de cuatro días para tratar este tipo de lenguajes, y me dicen: "¡Perfecto, eso es lo que necesitamos!" Y yo me digo "Dios mío, ¡hace seis años que está ATA aquí y yo vengo de afuera... (Risas)

**Miguel Zegarra:** Parece no haber una verdadera comunicación interna

**Zuleiva Vivas:** Pero entiendo su preocupación ante la ausencia de una producción escrita y teórica o el relego de un discurso crítico y curatorial, ya que la Academia muchas veces no lo incentiva al no estar interesada en lo contemporáneo. Igual sucede en Venezuela, la única posibilidad de abordar el texto reflexivo desde lo contemporáneo son los curadores que practican la curaduría de arte contemporáneo, esa es muchas veces la única opción.

# cubo blanco

flexi-texts

El lunes 2 de febrero de 2004 la Galería Luis Miró Quesada Garland se negó, por vez primera, a cerrar sus puertas para su habitual "cambio de exposición". Jorge Villacorta había tomado el espacio, y en un mes lleno de acciones imprevistas supo introducirnos a lo que fue, en nuestra opinión, un hito en el desarrollo del arte peruano contemporáneo reciente.

Deseamos compartir algunas experiencias alrededor de **Cubo Blanco Flexi -Time**. Desde acciones que exigían una activa participación del público como el estimulante **Cuestionario** de G.Mantilla o la **Escultura Social** conducida por G.Clarke; así como intervenciones que planteaban redefinir la ubicación convencional del objeto artístico y del espectador en la galería como el **Cubo Protegido** de J.C. Martinat y E. Mayorga, quienes bloquearon la entrada de la sala con una serie de parlantes apilados. O propuestas

simples e irónicas como **pared/wall** de I. Esquivel o **conceptual art for dummies** de G. Glarke entre otras.

Presentamos una crónica testimonial del crítico de arte Augusto del Valle sobre otra acción generada por José Carlos Martinat y Kiko Mayorga titulada **Epicentro**. En esta acción los artistas desplazaron parte del mobiliario y objetos personales del curador a la Sala y se dispuso una "computadora preparada" que al ritmo de un bajo constante obligó a Villacorta, durante dos noches, a una escritura confesional sobre sus deseos y temores personales, y sobre la exposición en marcha. Presentamos además parte de aquellos textos del curador como testimonio emotivo de sus esfuerzos y convicciones. Finalmente, un relato de nuestra corresponsal especial, Eliana Otta, recordando sus experiencias en la Sala.

## Epicentro: área central de perturbación de un fenómeno

por agosto del valle

Algunos de quienes habíamos asistido a los acontecimientos de la primera semana de febrero en el espacio de la galería Miró Quesada, sabíamos que algo ocurriría en la noche. Era sábado y me interesaba ir de un lado a otro, seguir una suerte de deriva o plan arbitrario que quizás podría ser alterado por éste o aquel acontecimiento. Se trata de un interés en parte personal y en parte estético, pues es interesante no sólo participar de situaciones diferentes, sino también intentar construir las.

Llegué a la Sala Miró Quesada. Percibí, desde la entrada, una atmósfera indefinible, una suerte de paradójica exhibición de interiores, algo que aunque uno quisiera no podría ser planteado como espectáculo. En la dirección contraria a la naturaleza de una sala de exposiciones, el carácter exhibitivo del espacio cedía ante la aparición de un lugar destinado a un tipo incierto de ritual, cuyo personaje central aún no podía definir del todo.

Había un mobiliario lleno de papeles, cartas, libros y otras cosas similares que, con cierto desconcierto, comprobé que eran de Jorge. En una esquina del lugar, en diagonal a la entrada y detrás de las columnas había un escritorio, una PC, y un mueble pequeño de libros.

Alancé a conversar con Jorge. Ya no discutiríamos sobre *no objetualismo*, como el día anterior, era obvio. ¿Qué es el *no objetualismo*? ¿No es acaso la *categoría* con la que cierta elite cultural latinoamericana, en los setenta y ochenta, asimiló la neovanguardia internacional de los años 60? Puede ser. ¿En Inglaterra y Estados Unidos existe entre los

J.C.Martinat y E. Mayorga, *Epicentro*, acción, 2004.



especialistas en tanto *categoría* estética o artística para hablar acerca del arte conceptual, las performances y el arte efímero? No, claro. El ruido del malentendido se deshizo rápidamente. Pero no había tiempo para pensar.

Muy pronto todas las luces se apagaron y solo quedó, de un modo visible, un simple foco que se prendía y apagaba intermitentemente, regulado por un sonido electrónico punzante. Un pulsar. Jorge sentado. Escribiendo o intentando escribir.

Atinar a seguir el ritmo del sonido de las teclas de una PC, que juega con el inesperado pulsar. Caminar de un lado a otro del espacio, buscando la compañía de los textos o de los amigos, quienes me comentaban parte de la historia personal de Jorge. ¿Inspeccionar entre sus cosas? Ahora veía con curiosidad parte del mobiliario, consistente en cuatro bancas que se asemejan a las que hay en las iglesias. Sobre las mismas se desordenaban libros y papeles que algunos revisaban con fruición e intentaban leer, a pesar de la luz quebrada que interfería. Un texto sobre el imaginario y el cine en Gaston Bachelard; una hoja de cuaderno con la letra de *God save the queen*, de Sex Pistols, bajo el título "No Futuro"; una postal de Fernando Bryce desde Berlín o París (no recuerdo); un libro de Thomas Kuhn (no el más famoso *La estructura de las revoluciones científicas*); un libro muy viejo titulado "Pop" con la estética de fines de los sesenta y con fotos de rockeros "rebeldes" como Iggy pop y de otros no tanto como Elton John, todo mezclado; etcétera, etcétera.

Las huellas de una memoria en ebullición. El signo de una deriva en cuya hoja de navegación se ubican, como en una arbitraria constelación, una estética y un gusto que él mismo confiesa por el *minimalismo* y el *arte conceptual*, formas de arte que pudo disfrutar durante su estadía en Francia e Inglaterra entre 1976 y 1981; o en Suiza y Francia entre 1983 y 1985. ¿Una sublime forma del exilio? No necesariamente, pues un eco de tales lenguajes, aunque con dificultad, se expande entre nosotros. ¿Cuánto de esa memoria es activada por algunos artistas a los que Jorge frecuenta, buscando el don de *la ubicuidad* que el tiempo y el espacio no le puede dar? Quien quiera saberlo sólo tiene que leer uno de esos bellos testimonios que él mismo escribió esa noche, al ritmo del pulsar: estar en el lugar adecuado a la hora adecuada, aunque ahora ese lugar oscile entre la percepción del propio cuerpo y la semántica de las palabras. Algo que se acerca a la interpretación musical y a cierta forma de experimentar el vacío.



Gilda Mantilla, *Questionario*. Vinyl sobre pared, 2004  
Foto: Pablo Hare

Uno de los temas de diálogo y tensión que hemos compartido con Jorge es aquel que interroga por el sentido de los objetos que nos rodean cotidianamente: en nuestra habitación o en la cercanía de nuestros cuerpos. Otro tanto con aquellos obsequios que, como las cartas o las postales, tienen un fuerte significado fugaz y momentáneo, que incluso son mucho más fuertes como recuerdos que como objetos tangibles.

Un día, regresando de una mesa redonda sobre *La Casa Matusita*, le volví a plantear el asunto, pues todo lo que se había hablado aquella noche sobre los objetos de la mítica casa y sus habitaciones nos ponía, otra vez, sobre tales pistas. Además, por aquella época había visto unas pequeñas cajas editadas en España -por Arte Ego- que el propio Jorge me había enseñado. Eran cajas que contenían este tipo de papeles u objetos, el "mobiliario de nuestra existencia", como alguna vez quiso llamarlas él. Cada caja era un libro o un *tomo equis* de una enciclopedia paradójica, pues se entendía, que era más para ser guardada que vista; aunque reconozco que abrirla y verla incentivaba una suerte de placer mórbido, típico del voyeur.

¿Era/es válido "guardar" todas esas cosas en innumerables cajas de zapatos? Y luego, ¿dónde ponerlas? Aunque estas preguntas parezcan de locos, no puedo evitar pensar en qué es lo que ocurriría si toda esta mentalidad de archivero fuera trasladada al terreno cotidiano. Creo que no hay ninguna respuesta adecuada. Quizás la respuesta es la vida misma y el modo en cómo aprendemos a *llevarnos*. Lo que vale para el arte no necesariamente vale para la vida y viceversa. Aunque a veces hay grandes coincidencias. Otra vez: tal vez la respuesta involuntaria de Jorge, a tal neurosis del orden o del desorden, sea este trabajo de José Carlos Martinat ¿alguien puede saberlo?

El ruido del teclado y del pulsar nos lleva de un lado a otro de nuestros pensamientos. Mi conversación se entrecorta y voy y vengo hacia zonas distintas de la sala. Busco una linterna. Alguien ilumina alguna zona para que pueda leer ¿Has visto esto? -dice otro amigo. Mi entusiasmo se mezcla con nostalgia. La precariedad de los objetos en el piso o en las bancas me agrede y quisiera sentarme a poner una cosa de un lado y la otra del otro. ¿Me corresponde acaso?

El tiempo de la performance nos ha dejado tres o cuatro textos testimoniales del propio Jorge, en tanto "epicentro" corporal de tal fenómeno. Imagino que ha sido José Carlos Martinat quien le ha propuesto a Jorge que sean sus cosas y no las de él las que aparezcan como el mobiliario de la "perturbación". El tiempo de la misma ha sido de dos horas. Pero no ha sido un tiempo matemático sino cualitativo, como cuando uno busca el *umbral* de una zona de perturbación del sentido. Resulta imposible caminar en una línea recta y es por ello que debemos violar el principio que habla acerca de la distancia mínima entre dos puntos. Esta búsqueda se convierte, por arte de esta alquimia, en una navegación en el sinuoso territorio de la propia memoria, allí en donde todas nuestras imágenes y voces en "off" que la pueblan -como un eco de dioses o demonios- señalan sin querer todos nuestros deseos, ansias, debilidades o fortalezas.

¿Cómo terminará todo esto? No existe un final temporal apropiado para esta experiencia. Ella se prolonga en cada uno de nosotros. No puedo intuir ningún final aunque sé que está cerca. Supongo que tampoco quienes están allí, junto conmigo.

Un empleado se acerca a Jorge. Le dice algo en el oído. Él mira su reloj y le habla. El funcionario se retira. Él sigue escribiendo. Suena el pulsar. Pasan dos minutos. Pasa otro minuto. Se detiene. Se para lentamente. Voltea. Camina en diagonal hacia la puerta de la sala. Prendan las luces, dice. ■

Después eso  
deja de ser encantador,  
cuando empieza el trabajo porque interviene  
otro factor que es muy marcado y decisivo en todo tipo de relación  
amistoso-profesional conmigo, y es que carezco de todo sentido del tiempo... O no,  
más bien, si tengo un sentido del tiempo sólo que estupendamente distorsionado, y es una  
especie de proclividad perversa la que tengo a pretender estirarlo como si efectivamente  
se pudiera. Entonces las cosas viran y se ponen agrias y los sentimientos encontrados y el  
deseo de mandar al otro al diablo aparecen. Pero uno sabe que quiere trabajar con el otro  
aunque el asunto no parece marchar. Lo que salva las situaciones de trabajo con artistas  
que me interesan y que terminan por descubrir que no me pueden soportar es que  
recuerdan que me tienen confianza, y respetan el ser humano defectuoso que a veces  
les puede decir cosas acerca de lo que hacen que ellos encuentran interesantes. Soy  
un gran entusiasta del trabajo de los demás pero nunca del mío propio. Esa es mi  
dedicación profesional.

## el epicentro, presente y pasado en clave personal

por jorge villacorta

**(Sábado 7 de Febrero de 2004)**

Cuando le pedí a José Carlos Martinat que hiciera en la Sala Luisa Miró Quesada una intervención como la que me presentó en proyecto en el año 2000 hace más o menos cuatro años, me dijo que tenía varias ideas, pero que lo que haría sería más bien poner mis cosas y no las suyas. Vino a mi casa y vio mis cosas –papeles, libros y desechos preciados que trato de mantener a mano– y mis muebles, claro que eso fue un poco raro porque yo me paso el tiempo durante los doce meses calendarios tratando de ordenar todo para no perderme en la retahíla de trabajos que pesan pendientes sobre mi cabeza. Cuando le mostraba las cosas el desorden era lo que importaba sobre todo y de pronto me era divertido, no era penoso sino más bien liberador que alguien viera todo, pese a que lo que estaba mostrando era una falla inscrita en mi modus vivendi. Es mi exhibicionismo, sin duda. Sí, yo también. ¿Somos?

Claro que José Carlos era un cómplice porque creo que entre que le gustaba la idea de poder traer las cosas a la Sala y que le sorprendía cómo podía vivir en medio de tanto desorden.

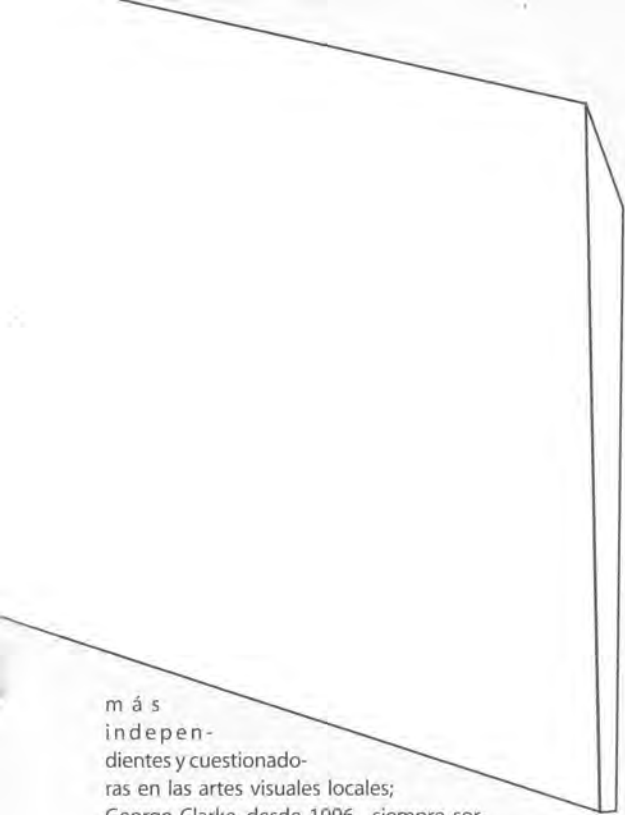
## el epicentro y el proyecto

**(Domingo 8 de Febrero de 2004)**

CUBO BLANCO – FLEXI-TIME empezó con la idea de hacer una exposición que dialogara con la exposición que Rodrigo Quijano iba a presentar en esta misma Sala en enero. Pero no me decidí inmediatamente por esa idea. Pensé durante unos meses hacer una retrospectiva virtual de Jorge Piqueiras para calentar el equipo con miras a la exposición que Martín Ugaz ya tenía pactada en Arequipa con pinturas y esculturas de Jorge, y que me había invitado a hacer con él. La retrospectiva virtual no resultó tan fácil de hacer porque tenía que contar con la ayuda desinteresada de los amigos en Francia para fotografías de cuadros e información diversa y ellos rápidamente me dijeron que no podían ayudarme ni en diciembre ni en enero de ninguna manera. Entonces, dejé atrás la virtualidad y me metí al cubo y me puse a hacer la lista de los artistas con los que quería trabajar. Decidí que la exposición iba a ser una interpretación personal de mi trabajo como curador y eso en el sentido que los artistas transitan por el trabajo de curaduría y claro, a veces se establecen vínculos duraderos y otras, no. Sentí más que nunca que esta era la última exposición de arte reciente en la que iba a trabajar porque ya no conecto tan fácilmente con el clima de la producción artística última, a pesar de que ahora enseño en las universidades y anteriormente. Sentí, también, que soy una persona de los setentas, muy marcado por el arte conceptual y el mi-

malismo, que cuando miro arte siempre lo hago a través de mi experiencia de exposiciones y eventos en Inglaterra y Francia entre 1976 y 1981. Luego en Francia y Suiza entre 1983 y 1985. Recuerdo que cuando volví a Londres en 1996 tuve la certeza que entendía lo que pasaba en arte—claro que seguro que me equivocaba— pero sentí una fluidez de comunicación que me alivió. En la historia del arte de la década de 1960, la definición del espacio ideal de exposición como “un cubo blanco” era frecuente, sobre todo para lo relacionado al arte minimalista. Para quien quiera que conoce algo de la escena londinense en artes visuales, el nombre de la exposición hace eco del nombre de la galería que está más caracterizada como vitrina del arte más audaz allá (o sino el más audaz, el que da la hora).

Supe que los artistas a quienes invitaría para el proyecto serían aquellos con quienes había trabajado en Parafernalia y luego más adelante, y entre ellos, especialmente, los artistas más entregados a propuestas de comunicación e inclusión de personas o su negación, con o sin acentos tomados en préstamo de lo conceptual. Inmediatamente, para mí, infaltables: Gilda Mantilla y Giuliana Migliori, de Parafernalia al día de hoy dos de las artistas



m á s  
independientes y cuestionadoras en las artes visuales locales;

George Clarke, desde 1996, siempre sorprendido yo por su capacidad de ir solo solito por su senda solitaria, como en la moto hasta Paracas; Iván Esquivel y José Carlos Martinat, con quienes sostengo diálogo fragmentado en el tiempo y que hacen un arte de gran simplicidad, pertinente, descolgado de lo habitual de hoy; Sandra Gamarra mandó señales desde España y entonces supe que también ella era parte de CUBO BLANCO; Alejandro Alexis García Núñez, cubano limeñizado, ahora naturalizado peruano, con el arte en la cabeza, listo para materializarlo sólo cuando está el suficiente tiempo en un lugar y cree que las condiciones le sonríen.

Para sellar el pacto con el momento incierto, decidí que haría un proyecto que cargaba más de diez años, como una culpa, y que ahora sería una "escultura social" en el molde demócrata germano del *djeverybody* de Betty Stürmer. Su forma sería la que finalmente R. y yo le habíamos dado para un espacio que soñamos en alquilar –el que quedó vacío cuando salló el chifa del tercer piso de la cuadra cinco de la Avda. Larco–, eso fue en el 2001. Nunca pudimos hacerlo. La exposición del arte de carátulas de discos Lps de rock se verá convertida en una en la que se podrán escuchar los discos en tocadiscos. Una experiencia vivida grupalmente pero individualizada gracias a headphones. *If you make a revolution, make it for fun*, dijiste y yo te creo David Herbert Lawrence. No sé si esto es lo que se llama quemar el último cartucho –después de ésta ya no tendré otra en la manga–, sé que para mí eso significará el final de un ciclo.

La posibilidad de jugar a la conversación visual con un amigo, me parecía lo más atractivo de hacer una curaduría. R. me había dicho que iba a trabajar con artistas del graffiti. Pensé: meter la calle y la cultura joven de la calle en la galería. No me imaginé SOPORTE como resultó ser: figuras formalmente libres pero claramente elaboradas, porque ENTE y PESIMO son precisos. Como siempre, la curaduría de R. también fue precisa y dio como resultado algo muy fresco y vivaz, muy personal y muy directo. A él siempre le salen las cosas claras. Cuando vi SOPORTE, yo ya tenía la curaduría pauteada, aunque no había hablado aún con buena parte de los artistas en quienes había pensado. Pensé: a mí no me van a salir las cosas así de claras, en la vida porque yo no soy claro.

Y en el intento de aclararme las cosas me di cuenta que lo que quería

era propiciar que las fronteras entre la experiencia sonora-ambiental = música se borraran y todo derivara en cuanto pudiera a una fusión con la experiencia visual. Por eso hablé con Rayobac, banda de rock guitarrero-ruidista y pensé en rendir un homenaje a Brian Eno, tal vez el músico que más he escuchado en los últimos cuatro años. Pero no sé si se podrá hacer finalmente, no lo sabré sino hasta dentro de catorce días. También apareció Santos Media, gracias a los buenos oficios de Eduardo Menéndez, y con él, Gloria Arteaga y una buena banda entre nipona y peruana de especialistas en animación y músicos. Nunca me hubiera imaginado que así sería y luego me dije por qué no, porque si un genio en botella me hubiera dado la posibilidad que un deseo se hiciera realidad, nunca se me hubiera ocurrido pedir ser artista visual y sí, músico. Entonces, me dije a mí mismo 'música, maestro' y acabemos en la dimensión de los sueños que nunca se harán realidad pero que por eso tal vez permanecerán puros (¡por no decir que el destino le hizo a uno una mala pasada y le privó de talentos que no costaba nada otorgar!).

La producción de todo esto es un caso aparte porque nunca alcanza la plata para nada y eso que estamos en el Perú y que Dios es grande, los amigos son grandes y el recuseo está entre las primeras opciones para salir adelante. Aquí, como le decía a R. la exposición se diferencia de *terreno de experiencia 1*, que pasó aquí mismo: todo lo que ocurre aquí se muestra, nada se oculta; todo pasa y nada queda. Del trabajo que hicimos con Cécile Zoonens y David Mutal, puedo decir que era bien cuestión del paradigma relacional que se inauguró en el arte a fines de los 90s, mientras que creo que, paradójicamente, yo me conecto con la década del 70 a través de todo esto, como persiguiendo algo que quedó por soñar en la adolescencia cuando todavía todo parecía posible. Aún a través de las lágrimas.

Tengo una ilusión extraña y el acompañamiento apocalíptico que José Carlos y Kiko le han dado a mi escritura durante estas dos noches la alimentan de una manera inesperada. La ilusión es que algo se materialice y que el arte visual en Lima se diversifique de veras. En espacios muy distintos de los que yo imagino, claro, porque a esta ciudad yo la viví de verdad por última vez en los años 80, cuando Lima era una suerte de zona liberada de la cultura. Quisiera poder imaginar que las horas que alguien pasa estudiando en una escuela no significaran una suerte de claudicación temprana de la imaginación en circunstancias ominosas.

## el epicentro y la ilusión

Que no hay espacios para las artes visuales como los había hace siete u ocho años en los que se podían hacer cosas que no respetaran necesariamente patrones establecidos en lo que a cómo deben ser las muestras de arte, eso lo sé. No creo que las cosas sean sólo manifestaciones de una época, cierto que estamos en un momento invertido, más bien gelatinoso, pero encuentro que esta es una época en que la gente no tiene actitud, y me parece lamentable ser joven en un país joven en el Mundo y carecer de actitud. No me refiero a que la gente no sepa recurrirse para divertirse. Eso sí que marcha de maravilla y está bien que así sea, pero si no hay presencia individual, si no hay marca personal visiblemente emanada de una vida vivida de una cierta manera y no de otra, de preferencia vivida con un sentido del momento en que se vive, no porque sea irrepetible –eso no–, sino porque es un tiempo en el que hay que saber estar solo y pese a todo con capacidad de interesarse mínimamente en disfrutar seriamente de lo que son viajes personales por espacios mentales.

¿Son tan pocos los que ahora se empeñan en que las cosas sean distintas? Eso nunca lo sabré porque yo ya pasé por ahí y creo que me faltó estar en Lima con los pies bien plantados y bien alerta, pero vi otras cosas y la gente se las buscaba en todas las áreas y en todas las cosas en las que creía, con las que se comprometía. Porque todavía pensaba que había algo que salvar y que había que encontrar cómo. ¿Y ahora?



El espacio de la Galería Miró Quesada se volvió parte de mi verano del año pasado, tanto tanto como la playa o los paseos en bicicleta por las calles de Miraflores y Barranco camino a la playa.

Creo que la primera vez que fui fue el día de la intervención de José Carlos Martinat, en la cual había colocado grandes parlantes obstruyendo la entrada a la sala, los mismos que con un sensor de movimiento, reaccionaban emitiendo sonido al acercarse alguien. Llegué tarde y me molesté mucho conmigo misma al no poder vivir la experiencia, pues los comentarios de la gente que seguía en los alrededores eran positivos. La entrada de la galería había sido clausurada y el sonido parecía querer repeler a los asistentes, la puerta había adquirido un aspecto imponente, casi atemorizante y yo me había perdido de lo ocurrido. Peor aún, al parecer me había perdido también el poder escudriñar los papeles y objetos que Jorge Villacorta había colocado en la galería. Su computadora, postales, documentos expuestos a los paseantes y curiosos en medio de la sala, regalándoles sorpresa, quizá algo de confusión y sobre todo placer. El placer de ver lo ajeno que podría pasar por voyeurismo pero que en algunas personas es más bien el aprecio por los pequeños detalles cotidianos que albergan nuestros recuerdos y afectos. Ese lado mío, el que encuentra en cada objeto guardado, coleccionado, regalado o comprado la posibilidad de una conexión con un tiempo, lugar o estado anímico determinado, se sintió muy defraudado por mi tardanza.

Entonces me di cuenta de que durante el tiempo que durara Cubo Blanco Flexi Time, la exposición que curaba Jorge Villacorta en la sala miraflorena, pasarían cosas, cosas distintas cada día y sobre todo, me di cuenta de que no quería perdermela.

La siguiente vez encontré la pared de la galería llena de preguntas personales y también, de respuestas. Para una amante de los slams como yo fue una sorpresa demasiado emocionante. Me dediqué largo rato a responder todo de forma sincera pero a la vez lo suficientemente desordenada como para no dejar en las tarjetas de respuestas un libro tan abierto. Tierna candidez la mía, porque desde el momento en que sabemos

que las respuestas van a ser pegadas en la pared, nos volvemos libros abiertos, aunque pretendamos controlar lo que mostramos. Disfruté respondiendo cada una de las preguntas, aunque me daban flojera las que demandaban grandes elaboraciones mentales o tener que reflexionar para traducir ideas a palabras. Sobre todo en temas que no tengo tan claros como la religión, así que creo que esas las respondí con dibujos.

En esos días salía con un chico que no quería saberse bien amado. Por eso no me animaba a decirle lo que sentía por él, así que usé las respuestas en las tarjetas como pequeñas indirectas, que escribí con ilusión y un poquito de cursilería. En los días posteriores iría también con él a la sala, aunque nunca supe si leyó mis respuestas, o incluso, si llegó a sentirse aludido. No me lo dijo, ni yo le pregunté.

Además no sé cuantas personas dedicaron tanto tiempo como yo ese febrero a leer cada una de las tarjetas o papeles pegados en la pared con respuestas ajenas. Pero la que sí leyó una respuesta que la aludía fue mi mamá. Al parecer se había peleado con su novio, con quien había asistido a la exposición a sugerencia mía y al regresar en otra ocasión, encontró en la pared un mensaje suyo que hizo que se reconciliaran.

Entonces iba casi a diario a ver qué nuevas respuestas encontraba en las paredes blancas y luego a escuchar discos. Porque de pronto habían aparecido en la sala baúles con discos y mesas con consolas y audífonos para escucharlos. La posibilidad de hurgar entre los discos de otra persona, imaginar los momentos y lugares en que habían sido adquiridos y los posibles lazos emocionales del dueño con cada disco o canción me hacía llegar contenta a la sala y me llenaba de sentimientos amables hacia las personas que me rodeaban. Era ternura pura la sensación de ver a las personas que se sentaban en las diferentes mesitas y escuchaban los discos que habían elegido de los baúles. Mientras miraban las tapas, cada una de ellas merecía ser fotografiada y cada una de sus elecciones musicales, registrada. Mejor aún, la sala, o lo que era en ese momento, se merecía totalmente a las personas que la visitaban.

The sound of Music, poemas de William Carlos Williams, canciones de Brian Eno, Bowie, Joy Division, Marlene Dietrich... no recuerdo qué otras cosas escuché con los audífonos que ahí recibía, pero fueron muchas más, incluido un grupo llamado Los Chizitos. Iba entonces con mi chico en bicicleta y nos sentábamos a oír música por horas, a veces llevando papelitos y plumones para dibujar mientras tanto.

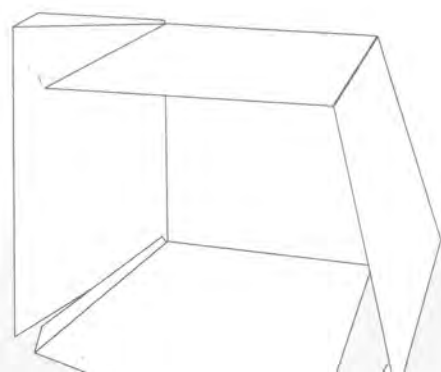
Agradecí mentalmente a George Clark la idea de los tocadiscos para todos, pues había sido suya: "escultura social" creo que la llamé. Pero más agradecí cuando un día al llegar, encontré globos atados a los tocadiscos. A la pregunta del cuestionario de la pared: ¿qué le falta a esta galería?, yo había respondido "globos"; así que los globos eran para mí.

Encantada con la idea, una noche no pude evitar desatar un globo y regalárselo a un niño que me lo pidió, abusando de la confianza que sentía en ese espacio que me regalaba placeres. A quien no le gustó mi exceso de participación fue a George. No recuerdo si fue la misma noche, pero cuando él fungió de disc jockey tenía un muñeco hecho por él sentado a su lado a modo de asistente, acompañante o decoración: en algún descuido suyo, yo me atreví a cambiar su posición. El dj no estuvo muy contento cuando notó el cambio, pero los guardias de seguridad fueron cómplices míos y sonrieron. Creo que hasta ellos vivieron esos días contagiados del espíritu de travesura que reinaba en la sala.. Yo no volví a pasarme de lista después de esa vez.

Otro día fui con un amigo y decidimos llenar el cuestionario creando una persona entre ambos. Lo llamamos Rudy y le inventamos una obsesión con los ojolotes así como un trauma debido a algo acontecido algún 14 de febrero pasado. Nos divertíamos haciéndolo misterioso, dramático y andrógino. De existir, sería una persona fascinante y sin duda me gustaría conocerlo. Así como a varias de las personas que se habían dedicado a responder las preguntas de Gilda Mantilla, especialmente a una niña que decía que después de la galería se iría a comer algodones de azúcar al parque (había hecho un dibujo de ello) y también a quienes no se saltaban ninguna pregunta, si no que contestaban todo, con detalle, como si del cuestionario dependiera algo muy importante.

En esos días iba al cine todos los días, hacía sol, íbamos a la Herradura en bicicleta, luego a comer chorritos a la chalaca y tomar cervezas al 21. De regreso pasaba por la galería y si me encontraba con alguien conocido: le podía mostrar mis seres anónimos favoritos de las paredes o intercambiar opiniones sobre los discos que habíamos escuchado allí, otras veces me encontraba también con Jorge y le comentaba las aventuras que tenía en el espacio que él había creado, o simplemente disfrutaba en ese, más que en otros lugares, mis momentos de soledad.

Este texto tan subjetivo fue escrito en blanco y negro y por ello tiene algunas imprecisiones en cuanto a las características exactas y al orden en que usé ciertos materiales que había donado la municipalidad.





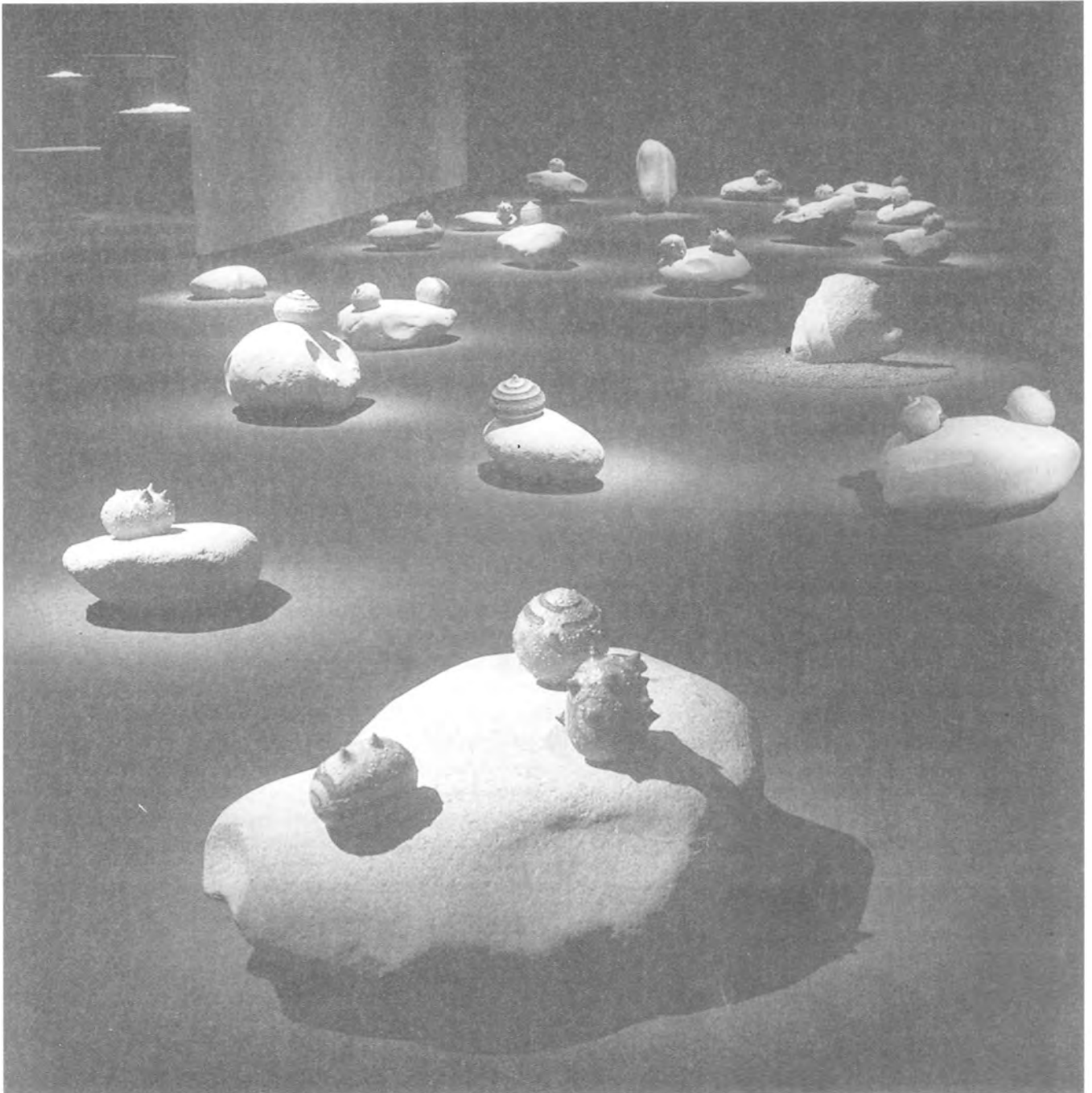
# El tiempo del encuentro

Entrevista a Carlos Runcie-Tanaka

por Sharon Lerner, Miguel López y Santiago Quintanilla

diseño y diagramación: Camila Bustamante

Con su reciente participación en la 26ª Bienal de Sao Paulo y a 8va Bienal de Cuenca en el año 2004, el ceramista Carlos Runcie-Tanaka parece retornar al territorio y al material pero desde un soporte diferente: el video. Su obra *Arequipa/Dos-entre el cielo y la tierra* retrata este encuentro.



Vista de instalación *Desplazamientos*, medidas variables, Museo de la Nación, 1994

Has participado recientemente en las Bienales de Cuenca y Sao Paulo, y acabas de formar parte de la exposición de arte latinoamericano *Contradicciones y convivencias* ¿Cómo te sientes luego de tanto viaje?

Todo esto de viajar y exhibirse en Bienales trae un impuesto muy alto, el impuesto del espectáculo, de un gran teatro. Todas estas exposiciones grandes como la reciente invitación que mencionas para la muestra en Bogotá (*Contradicciones y Convivencias. Arte de América Latina 1981-2000*) forman un circuito bastante desgastante...

**¿Sientes que eso sacrifica cierto sentido en tu trabajo?**

Por supuesto, como para cualquier artista. Se debilitan todas las propuestas. Muchas veces no puedes respirar ni pensar porque tienes que presentarte en diferentes lugares y con algo ya referido. A veces es casi una empresa de hacer espectáculos. Pienso que nosotros muchas veces seguimos en esto por el sueño de conquistar una libertad, pero lo cierto es que esa libertad está lejísima.

**¿Y esa libertad se consigue convirtiendo parte de tu obra en una empresa que se sostenga sola?**

Creo que se debe hacer algo honesto, que no comprometa tus sueños y tu realidad y te de sustento para no estar propagandéandolo con tanta muestra seguida. Entonces comienzas a reconocer cuando tienes un proceso suficientemente maduro e intenso para poder compartirlo. Por ejemplo, participar actualmente en *Contradicciones y Convivencias* pone mi trabajo en una posición de respeto en el contexto de esos 41 plásticos latinoamericanos, incluso aumenta mis



*Arequipa/Dos*, still de videoproyección, 2004.

posibilidades de exhibición internacional, pero es una trampaza. Prefiero el acto propicio para la comunicación y trato de exponer sólo cuando tengo algo importante que decir. Ya con el tiempo uno advierte el momento adecuado para asistir a un evento como una Bienal, y entonces negocias un poco, lo cual me hace sentir que por lo menos la búsqueda sigue. Pero me he estado preguntando ¿hasta cuando?, es como un elástico que estiras hasta que se rompe, y también es bueno que se rompa...

**¿Estás contento con la línea de trabajo que has desarrollado desde Arequipa, en la Bienal de Cuenca y luego en Sao Paulo?**

Siento que es una investigación importante, que me abre puertas a algo que tiene que ver con el comienzo de mi trabajo de creación plástica: el ceramista puro que no tiene nada que ver con la academia. Aquella es una versión distinta

de cómo se aprende a trabajar, como un aprendiz en un taller imbuido en una mística muy fuerte con respecto a las ideas, y en mi caso específico, abrazando ideas de pensadores como Hamada Shoji o Bernard Leach, tener el espíritu libre en la creación de los objetos sin petulancias conceptuales ni intelectuales sino simplemente tener una actitud de vida...

**Justamente expusiste cerámica utilitaria en la galería 2 V's en 1987...**

Sí, y es interesante porque yo también me pregunto si tendré la valentía de simplemente mostrar objetos y dejar tanto espectáculo. La utilitaria 'utilitaria' fue en la 2 V's y fue paralela a otra exposición en la galería Trilce. Esta última fue, paradójicamente, una respuesta a tratar el objeto de la cerámica como un objeto meramente decorativo. En la exposición de Trilce se convierten en vasijas muy emparentadas al cerámico prehispánico, le quito la base al objeto para que pueda sobrevivir so-

"Me dijo que estaba cansado de ver estos videos *home-made* donde cualquiera que tiene una cámara cree que puede hacer video (...)"



*Arequipa/Dos*, still de videoproyección, 2004.





*Arequipa/Dos*, still de videoproyección, 2004.

bre grava, tierra, o arena, logrando que puedan rotar y no tener un solo eje de posición. Descubro así que esos objetos pueden encontrar un espacio ya no en un cubo de exposición de una galería, sino integrándose a un paisaje. Aunque realmente no ha habido un atrevimiento mío a trabajar el paisaje real, todas son como maquetas eternas en espacios.

En ese momento, además, ya existía una serie de personas que habían trabajado la cerámica desde una perspectiva escultórica, la cerámica casi solamente tratada como material y como respuesta al trabajo del escultor. Por mi aprendizaje y mis experiencias, creo que ahondo un poco más en el trabajo intrínseco de ese oficio. No dejo de ser ceramista de horno, de torno, de oficio y de mente tradicional.

**En una entrevista de Miguel Unger en 1990 señalas cierta insatisfacción por no estar ya tan seguro de que ese espacio ganado por tu cerámica en**

**un circuito destinado a la pintura y a la escultura, sea el más adecuado. Y lo mencionabas al advertir tu alejamiento de ciertos trabajos de proyección social que realizaste en los '80. ¿Cómo lo sientes ahora, crees que estás volviendo o alejándote aún más de todo ello?**

Hay un lado que lo pide, y no sé si sea tan fácil ese acercamiento nuevamente. He tenido la experiencia en Pucará de tres meses con una ONG, no estuve tan contento con los resultados, pero en fin, las cosas no se pueden resolver en tres meses, son años de trabajo hasta tener resultados. En los '80 viajé por todo el Perú relacionándome con gente que tenía la necesidad de mirar hacia dentro del país, cosa que creo se ha perdido un poco a partir de los '90s. Pienso que se ha tecnificado esa llegada social, no lo veo mal, pero han cambiado los ideales. Lo que siento ahora es una brecha más grande entre las posibilidades de interrelacionarse. Mi relación con estos



*Arequipa/Dos*, videoinstalación, 2004.

"También siento la necesidad de reflexionar con respecto al territorio, pero a uno que es el suelo de todos. No es Arequipa, ni la nación peruana, ni el sillar solamente (...)"

maestros artesanos era de intercambio de ideas al apreciar su labor y hacer notar que sí se podía desde el ámbito urbano dialogar y establecer juntos un puente...

**Darles la importancia que merecen...**

Así es, como acercarte un poquito a estos espacios para que no te deshumanices. Creo que esa es la respuesta mas clara que puedo dar: es evitar una deshumanización y una pérdida de valores respecto a personas que tienen códigos tan interesantes o tan importantes como los puede tener otra persona en tal o cual circunstancia.

**En Arequipa Dos replanteas tu relación con el maestro-artesano Nicolás Ramos Ccoa, a quien documentas como un observador. ¿Existe alguna diferencia entre ello y tus primeras aproximaciones de proyección social hacia los maestros-artesanos?**

Creo que en *Arequipa Dos* vuelvo a darme cuenta de una realidad que había buscado y que sencillamente había dejado durante muchos años. En el diálogo que sostuve con Nicolás Ramos hay una libertad y una sabiduría fantásticas dentro de su condicionamiento y su espacio, que para mí, de alguna manera, representa un espíritu libre, desligado de que esa afición o coleccionismo tenga que imponérsela a otros seres humanos. Incluso la sorpresa para él queda ahí, en esa acción tan efímera como sólida. En mi caso hay una proyección de este proceso intuitivo, que devuelvo dentro de un contexto como el de la plástica buscando algún tipo de respuesta...

**¿Pero tú consideras que realmente se restituye ese sentido? Porque al ser presentado en una Bienal, dentro de ese espectáculo-sistema del que tú también has hablado ¿el sentido llega o no ?**

Eso es interesante. Yo esperaría que lo que se ha visto ahí sean solamente ventanas hacia un territorio. Creo que no será un trabajo reseñado jamás. Puede ser una apreciación bastante personal pero pienso que un trabajo así por ser tan real y tan directo va a hacer que voltees al costado y busques otra cosa, es una



confrontación muy fuerte con el hacer y el quehacer humano, con el habitar un espacio, con uno mismo finalmente. Y creo que ha tenido lecturas interesantes de gente que he conocido en la misma Bienal. Pero no es un *best-seller* y no lo va a ser jamás, porque es un trabajo tan duro como esta realidad, aunque sí creo que causó una grata impresión.

#### **También aludes directamente a la creación...**

Sí, y en este caso siento que retiro el cuerpo, me vuelvo tan espectador como cualquiera, decido salir casi del territorio, salvo por mis manos que doblan el papel. Creo que el sujeto es Nicolás Ramos Ccoa como voluntad, como la persona que cuenta la historia.

#### **Lo que él muestra es una relación casi mística y afectiva con el material puro, un vínculo desinteresado. Y es curioso porque esa voluntad es quizás la antítesis de toda la Bienal, de todo lo espectacular, industrializado y mediatizado del evento, la antítesis de lo que las personas suelen buscar allí, e incluso de ti mismo.**

No creo que en un comienzo a Alfons Hug –el curador de la Bienal– le haya gustado mucho, estaban fastidiados de que presentara video. Cuando me designaron yo estaba en Puno y decidí llamar

a Jorge Villacorta como curador. Él me dijo *"hagamos lo que haz hecho siempre, tú responde desde donde estás... en esta especie de momento en el cual buscas esta relación que se te ha escapado, vuelves al paisaje para vivirlo con la gente..."* Hug al no saber que hacer conmigo, consulta a Walter Schörlies –director del Goethe Institut Lima– quien objeta el video ya que yo no era un 'videoartista'. Me dijo que estaba cansado de ver estos video *home-made* donde cualquiera que tiene una cámara cree que puede hacer video, y que mi video no era bueno y ¡claro! ¡qué va a ser bueno! Es un video no sólo de aficionado, sino que su valor está simplemente en el acto y el descubrimiento de esa otra mirada. Pero en parte tenía razón, cuando llegué a Sao Paulo sentí una cosa que aplasta: el nivel de producción. Y es fabuloso, pero tanto que después de verlos más de una vez se caen muchos. Él me sugirió que ya que era identificado como ceramista presentara las esferas 'que son mi trabajo', a modo de instalación. Finalmente me negué.

Con respecto a tu comentario, creo que en un evento como aquel la videoinstalación sí genero un impacto. Incluso me sorprendió la cantidad de gente que no sólo lo vio, sino que volvió a llevarse los papeles de la transcripción del diálogo con Nicolás. La gente se llevó consigo el trabajo que es, finalmente, aquella conversación.

#### **¿Y cómo crees que toma el público esta obra? Porque para algunos puede ser algo más 'antropológico' o 'documental' por un lado, y por otro, en ese doblar el papel, trasladar toda una carga subjetiva y personal muy fuerte.**

Han habido lecturas muy distintas. Creo que a Schörlies le fastidia precisamente este trabajo documental, esta entrevista. Le parece casi de un mal periodismo, y se queda en esa lectura. Creo que el video tiene la carga de la vida de esta persona. Incluso me han comentado que no se entiende bien por el ruido del viento, pero me parece que eso es parte de la vida misma. Me interesaba la crudeza de ese instante, y creo que eso sí fue percibido. La gente se quedaba hipnotizada por una acción que, no sabía que era. Incluso su propósito final va contradiciendo la idea de elaborar un concepto muy sofisticado de dar ideas.

También siento la necesidad de reflexionar con respecto al territorio, pero a uno que es el suelo de todos. No es Arequipa, ni la nación peruana, ni el sillar solamente. Puede ser el picapedrero que está afuera de Brasilia, puede ser cualquier persona. Y es hacia allí que apunta el trabajo. *¿Qué pides de la gente?* sería la pregunta. Ver estos espacios e intentar percibir de qué manera funciona una sociedad específica, cómo te relacionas con otra gente, contigo mismo.



Vista panorámica de la cantera de Añashuayco, Arequipa, Perú.

**Carlos Runcie-Tanaka** (Lima, 1958).

Luego de seguir estudios de filosofía se dedica a la cerámica. Realiza estudios en Brasil, Italia y Japón. Participa en diversas exposiciones grupales y colectivas en el Perú y el extranjero, representando al Perú en distintas bienales de arte contemporáneo, entre ellas la IV y V Bienal de la Habana en 1991 y 1994, la 49ª Bienal de Venecia en el 2001; la 8va. Bienal de Cuenca y la 26ª Bienal de Sao Paulo en el 2004.

La videoinstalación *Arequipa/Dos-Entre el Cielo y la Tierra* de Carlos Runcie-Tanaka comprende un par de videoproyecciones simultáneas que juntas generan un espacio de encuentro de sensibilidades. En este enclave temporal se confrontan, como en un cruce de caminos, distintas experiencias en el mirar y el hacer.

En octubre de 2003, el artista peruano descubrió un hermano espiritual en las canteras de Añashuayco. Nicolás Ramos Ccoa, alarife y artesano-artista, trabaja allí ejerciendo el oficio que aprendió de su padre. Posee el arte de desprender la piedra sillar y fabrica con ellos blancos bloques de textura porosa, que son los ladrillos con los que se construye en Arequipa. Además, colecciona religiosa y obsesivamente, un mensaje de la naturaleza, que la piedra esconde físicamente en su entraña.

En el paraje áspero y lunar de la cantera de sillar, Runcie-Tanaka, ceramista por formación y escultor-instalador en la actualidad, se ha visto cara a cara con alguien capaz de vivir aferrado también a un sueño estético y a un juego que envuelve la existencia.

Ha creado, así, un diálogo en el que el espectador presencia el agudo contrapunto entre el objeto hallado en el ámbito natural y el objeto creado desde cero por el artificio de plegar papel, en la tradición del arte japonés del origami.

Su conversación con Nicolás Ramos Ccoa condensa el tiempo del encuentro. El alarife, hombre moldeado por un oficio adquirido en la niñez, educado por la severidad y exigencia rigurosa del espacio, día a día confrontado por el riesgo laboral y la precariedad, comunica su visión con sus manos, su cuerpo y su palabra. Su sensibilidad, nacida en condiciones difíciles y compenetrada con el paisaje volcánico de los Andes de la región arequipeña, es la que da forma a una sorprendente lectura de la gratuidad y prodigalidad de la Tierra.

**Jorge Villacorta Chávez**

(Tomado del catálogo de mano repartido en la 26ª Bienal de Sao Paulo, 2004)

# WAF memoria escrita y por escribir: un festival en expansión

## Perú/Video/Arte/Electrónico\*

Al alimón por José-Carlos Mariátegui y José Javier Castro

Un mundo frío, donde la performance, acción antes pensada y obrada como parte de una actitud, ahora se practica casi de manera teatral o como una suerte de 'baile' o 'danza' de intención artística, resultando muchas veces en un manifiesto de poco fondo o convicción. Donde el video, forma de expresión conceptual basada en el tiempo, muchas veces crítica de los medios masivos, es ahora parte de la seducción mediática y absolutamente consensual al facilismo visual o efectista que no dice ni piensa nada. La intervención, antes pensada y obrada como una acción física crítica vinculada a la instalación es ahora simplemente un remedo de la modificación. Finalmente, la música electroacústica, que presentaba el mayor espectro de producción sonora experimental se ha convertido hoy en un agregado monótono de ruidos y 'samples' que en su vasta mayoría no dicen nada y solo parecen intencionados para aturdir y llevar al trance al lado de éxtasis y fiestas 'electrónicas' a todo público que las consume.

En otras palabras no estamos más en el terreno de la experimentación artística con fines de estimular reflexión y pensamiento o de expandir la expresión del mismo a favor del enriquecimiento intelectual y espiritual, sino ante una forma más de entretenimiento adulto donde la sensualidad del momento, el "no pensar" y pasarlo "alucinantemente bien" resulta lo trascendente e importante.

Este aparenta ser el estado del arte experimental actual: suplir fantasía, entretenimiento, ser impactante a los sentidos. De esta visión crítica es de donde irrumpe el proyecto del Festival Internacional de Video Arte Electrónico que empezamos cuando el paradigma de la nuevas formas de creación no existía en nuestra realidad o sucedía, como suele pasar, en esfuerzos muy aislados e independientes, desvinculados y casi desconocidos. Y es en este contexto donde hoy el Festival adquiere una responsabilidad mayor y clave para hacer distingo entre una cosa y la otra y fomentar un honesto intercambio intelectual, avivar la creatividad, la expansión cultural y la calidad del concepto/pensamiento, para consecuentemente crecer espiritualmente.

En 2004 el Festival Internacional de Video/Arte/Electrónico tuvo su primera edición a nivel nacional. ATA-Alta Tecnología Andina, su original fundador y promotor, cedió la organización a Realidad Visual, un grupo generacionalmente más joven dedicado a fomentar la investigación interdisciplinaria relacionada a las nuevas tecnologías.

Los siguientes textos son el testimonio de aquel momento de transición. Mauricio Delfin, director de Realidad Visual, comenta los objetivos trazados al asumir la producción del evento, entre ellos, su voluntad de disaminar el uso de nuevas tecnologías. Además, reproducimos también una versión editada de la presentación del libro de memorias del Festival por José-Carlos Mariátegui y José Javier Castro, quienes hacen un balance de todos los años, desde el 1er festival hasta el 7mo.

En un mundo en el cual el arte ha empezado a verse cada vez más cercano o 'coludito' con el 'design', la arquitectura, la publicidad, la moda y hasta la gastronomía en formas avasalladoramente comerciales o consumistas, es más importante que antes diferenciar y recuperar el concepto de arte, tener una postura abierta aunque reflexiva frente a todas las tendencias que de buena o mala forma utilizan este nombre.

En este sentido resaltamos el amor por el experimento, el arte en el devenir de la humanidad y la consideración del arte como un producto humano hecho para seres humanos que vincula las prácticas y actividades de los artistas con un espacio de incidencia en la percepción de la vida y en la transformación de las conciencias.

A inicios de 1997, un grupo de personas interesadas en los campos del arte, la imagen en movimiento, la música, las relaciones entre el arte y la ciencia, la creación experimental y no dispuestas a seguir pasivas ante el frustrante status quo empezamos a reunirnos semanalmente para discutir y aprender sobre estos proyectos interdisciplinarios. Aprender, porque una jamás deja ni debe dejar de hacerlo.

Insistimos en presentar trabajos nacionales e internacionales no sólo de 'los más conocidos', sino también de jóvenes con innovadoras propuestas que creímos serían apreciadas por el público asistente al festival. La acción fue desarrollada en varias esferas, por ello el festival ha venido presentando trabajos tanto de la activa producción europea o norteamericana, como de zonas 'silenciosas' o poco conocidas: Oceanía, África, Europa del Este o Asia. Nuestra cercanía natural con la creación en Latinoamérica ha hecho que pongamos especial énfasis en la presentación de los proyectos más recientes y renovadores de nuestra región.

Si bien uno de los principales ejes del proyecto del festival empezó siendo el progreso en el Perú del conocimiento en torno al arte electrónico y la generación de nuevas propuestas de creación artística, poco a poco hemos incorporado elementos que consideramos integrales

\* Texto especialmente resumido para Prótesis del leído con ocasión de la presentación del libro Perú/Video/Arte/Electrónico: memorias del Festival Internacional de Video/Arte/Electrónico (ICPNA, Miraflores, Lunes 23 de febrero de 2004.)

de esta acción, como la música electrónica, talleres con especialistas internacionales, un laboratorio de producción y estipendios para realización de proyectos.

Por ello, hablar del Festival Internacional de Video/Arte/Electrónica a partir de su edición de 1998 es contar la historia de lo que podríamos denominar como la 'segunda época' de las artes electrónicas en el Perú, la que ahora confiamos no sufrirá otra pausa.

Esta satisfacción debe siempre ir de la mano con un balance crítico, pues si bien se ha avanzado mucho en muy poco tiempo, es también bueno saber que aún falta cimentar lo que se ha sembrado. No existe futuro sin pasado y encontramos vital informar a nuestra sociedad que todo es posible cuando se obra con convicción, que basta un grupo de personas decididas, inspiradas, consecuentes con sus ideas y valores para lograrlo. Fue difícil, como todo lo que realmente vale la pena, pero los resultados bien avalan el esfuerzo y tenacidad.

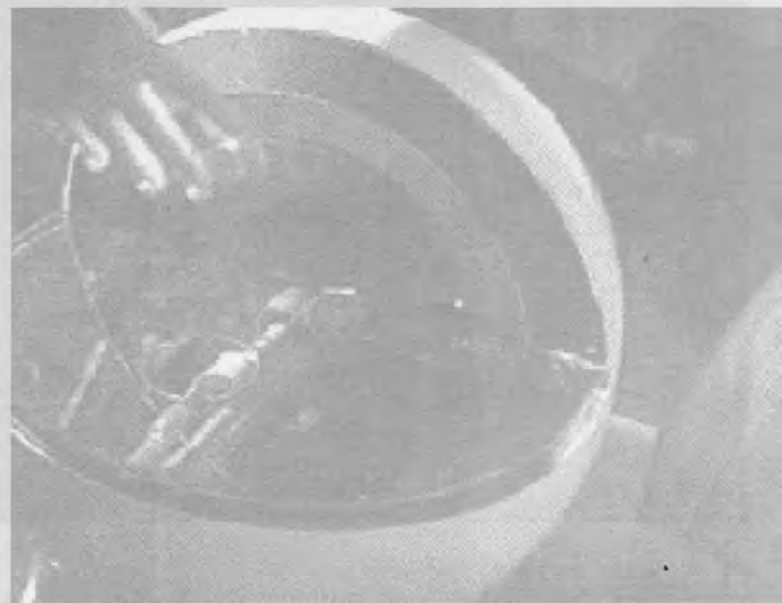
El festival resulto único en activar constantemente las artes experimentales en el Perú mediante la organización anual de un espacio. Descubrimos que se generó un público (que antes no existía como tal) a la par que se descubría una nueva generación de artistas experimentales con una sensibilidad y motivación muy afín a las nuevas posibilidades de creación e interesadamente proveniente de muy diversas disciplinas y no necesariamente de las artes establecidas. De pronto encontrábamos que nuestro esfuerzo tenía un sentido y caímos en la cuenta que estábamos a la vez haciendo política: nuestra idea clara y directa traducida en el acto motivador y activador dentro de nuestra sociedad. Concepto, lucha y consecuencia que dieron resultados.

En los últimos años esa falta de continuidad ha hecho que muchas de las iniciativas más interesantes en el campo de las artes y la cultura que germinaron a fines de los años 90 en el Perú hayan concluido por la inoperancia y desinterés de nuestros gobernantes. Si bien esta situación es menos frecuente en organizaciones independientes, como es el caso del festival, es necesario que estas organizaciones y estructuras se renueven para que sean una verdadera plataforma de experiencias creativas a largo plazo.

Por ello, buscábamos lograr algo que es difícil o considerado imposible en el Perú: crear un proyecto que más allá de las personas trascienda en el tiempo.

Considerados estos los valores que hicieron posible que esta idea empezara como un hecho concreto y se mantuviese en producción durante 6 años y sea hoy considerado como uno de los principales eventos de arte medial en América Latina comparable solo con iniciativas similares en Brasil, Argentina o México, uno se hace la pregunta: ¿qué hace que una institución, una nación, un grupo se consolide, fortalezca, mantenga vigencia y avance? la respuesta está en el **cambio**, y sobre todo en el **cambio generacional**.

José Carlos Mariátegui y José Javier Castro son, junto a Alfonso Castrillón y Jorge Villacorta, miembros del equipo que creó y dirigió el Festival Internacional de Video/Arte/Electrónica desde 1998 hasta 2003





## De Wilson a Puerto Maldonado: Apostando por la descentralización electrónica, por Mauricio Delfin\*

Cuando ATA cedió la organización del Festival Internacional de Video/Arte/Electrónica (VAE) a Realidad Visual, sabíamos que estábamos ante un evento con mucho pasado y con un futuro que había que re-definir. Debíamos tener en cuenta lo aprendido en años anteriores, los resultados logrados hasta el momento y, más que nada, nuestras expectativas a futuro, no sólo como productores y organizadores, sino como personas relacionadas a la creación de arte electrónico en el Perú. En este breve artículo tocaremos tan sólo dos aspectos/observaciones que nos parecen importantes a la hora de comentar lo que hemos empezado a comprender respecto al posible rol del Festival VAE en el país.

La primera y evidente observación era que el Festival sólo se realizaba en Lima. Los artistas que venían al Perú sólo conocían Lima y sus obras y trabajos se quedaban en esta ciudad para su exhibición a un público centralizado. Así, el VAE8 fue un primer paso hacia la descentralización. Este proceso es complicado, pues se presenta como un ideal difícil de lograr a corto plazo, con pocos recursos tanto financieros como humanos. Sin embargo, debíamos empezar de alguna forma.

El Festival VAE8 tuvo eventos en Lima, Arequipa, Cuzco, Trujillo y Puerto Maldonado. La idea era llevar una exposición o proyección a cada una de estas ciudades y, en lo posible, asegurar la presencia de un artista internacional, tratando de fomentar el intercambio entre creadores locales y visitantes de otros países. Existía también el interés de realizar circuitos de exposiciones o conciertos itinerantes que pudiesen llevar a artistas limeños a otras provincias y viceversa. Todo esto se logró, en algunos casos parcialmente, y en otros superando nuestras expectativas.

Creemos que la descentralización debe continuar no sólo a más ciudades, sino dentro de la misma ciudad de Lima, saliendo de los circuitos "tradicionales", recuperando y abriendo espacios. Igualmente, queremos convertir al VAE, no sólo en un evento de exhibición sino de educación.

Cuando llegué a la ciudad de Puerto Maldonado con Lucas Bambozzi (Brasil) estábamos de acuerdo en que no podíamos mostrar sus documentales y videos en un auditorio cualquiera. Decidimos colgar una pantalla en los árboles de la plaza central, donde se congregaron decenas de personas a observar "El fin de sin fin", video que narra la historia de varios personajes marginales cuyas historias son usualmente desconocidas por la historia oficial. Días después llegaría Alvaro Zavala (Perú) a mostrar sus videos a muchos colegios locales, donde estudiantes de cuarto y quinto de media pudieron hacer todo tipo de preguntas relacionadas al ¿por-qué-hace-uno-eso? Bambozzi, cercano a contextos brasileros similares, comentaba que hacer que el video realmente sea apreciado en lugares como Puerto, sería difícil pero no imposible. Había que insistir. Como hay que insistir en otros aspectos fundamentales de la difusión y el fomento del arte electrónico en el Perú. La descentralización es solamente una pequeña parte importante de una nueva visión hacia la cual quisiéramos contribuir. Esto nos lleva a la segunda observación.

Es evidente que el Festival VAE se ha beneficiado del apoyo de un número importante de Embajadas y Centros Culturales de otros países, instituciones cuyo interés en el evento ha permitido traer a distintos representantes del arte electrónico internacional al Perú. Si bien esto permite tener un "Festival Internacional", los representantes peruanos siempre han sido aquejados por el poco apoyo del Estado y de la empresa privada para realizar obras que puedan ser incluidas en eventos como el Festival. El VAE, como evento independiente y sin fines de lucro (la entrada a todos los eventos es gratuita y eso es una premisa), aún no cuenta con un presupuesto suficientemente amplio como para financiar nuevas creaciones locales, pero hacia eso estamos apuntando. Lograr un fondo anual para la creación de arte electrónico nacional es algo que nos interesa desarrollar. No podemos avanzar hacia esto sin el apoyo de otros ámbitos e instituciones, y aquí no nos referimos a apoyo financiero, sino al fortalecimiento de una visión del desarrollo del arte electrónico en el Perú que sea compartida.

Algunas universidades y centros de educación artística tienden a mantener una limitada apertura a este tipo de expresiones, fomentando involuntariamente la idea de que el arte no puede sostener una relación verdaderamente armónica con la tecnología, tomando a esta relación como una naturalmente alienante y forzada. Esta visión no solo se refiere a la relación artista-obra electrónica, sino mas bien, y con mayor incidencia, en la relación Perú-arte electrónico. Se suele pensar que, en un país como el nuestro, trabajar a partir de la tecnología



resulta alienante per se, que un país en vías de desarrollo debe optar por arte más accesible. Y sin embargo, ahí está Wilson, las cabinas de Internet y todos esos ejemplos que demuestran que ya somos grandes consumidores de tecnología. ¿Por qué no ser creadores a partir de la misma? Consideramos que, hoy más que nunca, debemos probar que nuestra relación con la tecnología puede y debe ser creativa, más allá de estar basada en su consumo, venta y especulación. Como mencionaba Bambozzi, hay que insistir hacia la idea de que el arte electrónico, ya sea creado en Lima, Trujillo y en algún momento en Puerto Maldonado, aporte a nuestra comprensión de la relación entre arte, tecnología y sociedad, pues este tipo de arte dialoga con los medios más cercanamente que otras aproximaciones artísticas, convirtiéndose en un referente importante ante la creciente y abrumadora presencia de tecnología para el consumo y la mediatización.

No basta decir que hay recursos limitados y poco interés por parte de las empresas. Debemos profundizar nuestra comprensión sobre esta situación. Creemos que esta tiene que ver con una larga cadena de realidades, donde cada eslabón / ámbito actúa facilitando o limitando la posibilidad no sólo de que eventos como el Festival VAE muestren más arte electrónico peruano, sino de que los artistas peruanos en general puedan acceder al conocimiento y la educación para apreciar y crear dentro del contexto del arte y la tecnología. No estamos hablando de incrementar la cantidad de PCs que tiene una facultad o simplemente mantenernos "abiertos a las nuevas tecnologías" en papel. Es necesario que los creadores nacionales, las instituciones educativas y culturales, los eventos como el Festival y otros ámbitos públicos y privados dejemos de lado el prejuicio del "limitado acceso" para fomentar desde nuestras posibilidades la idea de que la tecnología como medio de expresión en general, necesita particularmente en estos tiempos, ser cuestionada, utilizada a favor de las ideas, hacia la transmisión de la diversidad en realidad y pensamiento, optando por no responder sin sustento a la pregunta de si un país pobre puede "hacer arte electrónico". Ya lo hace desde hace mucho y los resultados son impresionantes. Ahora queda fortalecer las cadenas que sostienen la idea de que el arte, en cuan-

to subvierte lo establecido, nos permite avanzar hacia una mejor comprensión de la naturaleza humana y de nuestra realidad. Antes que exigir dinero al Estado y a las instituciones públicas relacionadas a la cultura, le exigimos apertura real a nuevos contenidos y a experiencias artísticas.

Si todas las instituciones comprendiesen y fomentasen la idea de que el arte electrónico le concierne no sólo a las personas con más ingresos, sino a nuestra sociedad en general, entonces quizá tanto las empresas privadas como las públicas, tendrían mayor interés en apoyar una vertiente del arte contemporáneo que no podemos delegar a sociedades "desarrolladas". Está en pugna la relación humano-tecnología-creación, esta debe ser abordada por aquellos que más conflictos vemos en su apropiación, uso y creación.

El Festival VAE intentará en los años que viene, fomentar el arte electrónico en todos los ámbitos posibles, ayudando a enraizar esta vertiente expresiva tanto en instituciones educativas como en el espacio público y privado, procurando servir como un evento cada vez más integrador, auto-reflexivo y descentralizado. Esperamos que dentro de algunos años podamos ceder igualmente el Festival a otro grupo humano interesado en expandir las posibilidades del Festival VAE, como un evento que cuestiona nuestra idea sobre la relación entre arte y tecnología, sobre la relación entre el Perú y el arte de este tipo, sobre un presente que se vislumbra lleno de obstáculos reales y un futuro que se hace a partir de la experimentación y la creatividad; la apuesta por la apertura y la diversidad.

*\*Mauricio Delfín (Lima, 1979) es antropólogo y videasta. Director de Realidad Visual, organización actualmente a cargo de la dirección del Festival de Video/Arte/Electrónica.*



# A FAN IS A WEAPON

ENTREVISTA A THE SONIC TEAM:  
Christiane Erharter y Sonja Eismann

por Eliana Otta y  
Nancy La Rosa

diseño-diagramación:  
Nancy La Rosa y  
Eliana Otta.

Dentro del marco del 8vo Festival de Video Arte se presentó "Re-Punk Electronic Music!", en el C.C de la PUCP. Una Exposición elaborada por The Sonic Team: Christiane Erharter y Sonja Eismann, y presentada previamente en la tercera Berlín. Este proyecto de instalación audiovisual documenta la escena underground, punk y electrónica desde los setentas hasta nuestros días, que prestan atención a los roles de la mujer y al modo en como (no) han sido representados. Mediante la exhibición de videos (entrevistas y video clips), material discográfico, afiches y textos, se revisó la historia de la música electrónica conectándola con el punk por las estrategias performativas que mujeres en la actualidad han retomado de ese género. Mostrando las diversas actitudes: deconstrucción, subversión o afirmación, con las que se ha intentado revertir las convenciones acerca de las relaciones de género en la música; y también las conexiones entre eventos históricos, festivales, proyectos de bandas y actividades actuales de sellos discográficos independientes, que evidencian una forma de creación relacionada al trabajo colectivo, de comunicación e intercambio.

Eliana: Las preguntas que quisiera hacerles parten de letras de canciones de algunos grupos que ustedes incluyen en la muestra. La primera de ellas es una canción de Le Tigre, "Hot Topic", donde ellas hacen una lista de 'quienes han sido sus influencias e inspiraciones. ¿Esta exposición es el "Hot Topic" de ustedes?

Sonja: Sí, a nosotras nos gusta mucho esa canción. Probablemente ustedes no la han visto tocada en vivo, no sé si Le Tigre ha estado en Sudamérica, pero cuando la tocan en vivo proyectan imágenes de las personas incluidas en la letra de la canción y dicen al público "si ven a alguien que les guste, aplaudan, silben y griten". Hicieron eso en Viena, donde las vimos y la energía en la sala era increíble. Era muy fuerte y yo sentía que estaba a punto de llorar. Pusieron la imagen de Valie Export y la gente se emocionó demasiado. Fue muy bueno, porque era como sentir, de algún modo, estar negociando con la historia del feminismo.

Christiane: Pero sí, yo siento que es lo que tú dijiste. Esta instalación es nuestro "Hot Topic". Y lo es también porque lo que hace Le Tigre cuando toca esta canción en vivo no es sólo señalar nombres, no es una lista rígida. Lo que quieren decir con esta canción es que cada mujer tiene su propio "Hot Topic".

S: Y a veces las critican diciendo "¿por qué no está tal persona?", "esto es excluyente". Pero ellas están siempre añadiendo nuevos nombres a la lista y no es excluyente para nada.

## HOT TOPIC

hot topic is the way that we rhyme  
hot topic is the way that we rhyme  
one step behind the drum style  
one step behind the drum style

Caro Rains and Eleanor Anta

Yoko Ono and Carolee Schekman

You're getting old mate, what they'll say, but

Don't give a damn I'm taking anyway

Stop, don't you stop

I can't live if you stop

Don't you stop

Freddie- Phillips and Clod Morte

Leslie Feinberg and Fair Ringold

to Lady Laura Collinghor

Miki Sagami and The Butcher man

Don't stop

Don't you stop

We won't stop

Don't you stop

So many roads and so much opinion

So much and to give in, give in to

So many faces and so much opinion

So much bullets but we won't give in

Stop, we won't stop

Don't you stop

I can't live if you stop

Tammy Rae Carland and Sister Kinney

Valerie Dick and Lorraine O'Grady

Gayle- O'Neal and Argente Davis

Laura Weeks and Dorothy Allen

Stop, don't you stop

Please, don't you stop

We won't stop

Don't you stop

Gerrit- Stein, Marie- Riggs, Bika Jean- King, Ur Du Cutler Candy

Dawn Monaghan,2 Bunka Yon, Nina Simone, Ann Peebles, Tammy

War, The Sits, Wain, Eiko, Hazel Dewara, Cathy Sauer, Shirley

Murphy, Shasha, Yara, Vela Export, Cathy Oke, James Balwin,

Shane Simons, Anne- Franck, Jean- Jett, Mia K, Krysta Wakem,

Kara Walker, Justin Smith, Shiget, Brian Juliana Lueking, Cecily

Dougherty, Ann- Sineg, The Need, Valerie Greene, Diana- Aive Berem,

Billy Tipton, Julie Doucas, Viva, Kikoma, Eliza- Myes

Oh no no no don't stop stop



Video clips y entrevistas. Sala del octavo

E: Ustedes están trabajando con información, pero puesta de tal modo que al entrar a la exposición, se puede hacer lo que a uno le provoque. Puedes observar las fotos, puedes ver el video, leer los textos. Es como ordenarla de un modo abierto.

C: Nosotras creemos que nuestra instalación es didáctica pero no cronológica. Las personas que no están tan interesadas en la música pueden entender de qué se trata. Pero las personas a las que nosotras nos interesa llegar más es a las que conocen esta música: que vengan a la instalación y descubran algo que no sabían. Eso sería lo mejor, que encuentren un texto o una canción y salgan sabiendo algo nuevo.

E: Conocer algo más de una historia que no se ha puesto en libros o medios de información tradicionales...

C: Claro, porque lo importante de la instalación no es sólo la música, también lo es el feminismo. Y la razón por la que hicimos esto es también para introducirlo en lo institucional. Por ejemplo en la Bienal de Berlín, queríamos mostrar la historia de estas mujeres, de estas bandas, que no ha sido puesta en libros.

S: Es también importante para nosotras mostrar que no se trata de un capítulo, cerrado y acabado, sino que continúa y continúa. Vemos a estas mujeres que ven hacia atrás, lo que hicieron otras mujeres y hacen covers de sus canciones, y es como un diálogo entre generaciones. Muchas veces el problema con la historia feminista y las mujeres que hacen música es que salen y obtienen atención y luego son olvidadas y las que vienen tienen que empezar de cero cada vez. Pero hubo muchas mujeres antes de las que están creando ahora, y éstas podrían usar las estrategias de las precedentes. La historia es siempre la historia de los hombres. Para un chico es muy fácil mirar en el pasado y decir "había esa estrella de rock que me gusta", "y esta no me gusta". Pero para las mujeres es muy difícil porque no han sido nunca parte de la historia oficial de la música. Es muy importante mostrar que hay una continuación.

N: ¿Qué más tienen en común los grupos seleccionados, aparte de ser mujeres y usar estrategias punk?

C: Parte de la estrategia punk es el hecho de que hablamos, por ejemplo, de Le Tigre en el escenario, pero también podrías ser tú: agarrar un instrumento y subirte. Y así, Sonja y yo hicimos esta exposición, pero también podría haber sido hecha por alguien más. No es tan importante quién lo hace, si no el que sea hecho.

S: Mostramos primero los grupos punk de mujeres y luego los grupos contemporáneos, que están haciendo más música electrónica, sin tocar tanto las guitarras. Pero cuando hablamos de performance y conciertos en vivo, lo hacen muy diferente a algunos colegas hombres. Muchos hombres están sólo sentados tras sus laptops, pero estas chicas son más en la onda de "podemos poner el cd y que suene mientras nosotras tres hacemos una performance en el escenario". Esto es algo que era obvio para nosotras hace unos años, y tratamos de pensar cómo integrar esto a la historia que queríamos mostrar. Entonces vemos que esta actitud la encontramos en el punk muy fuerte, y ahora la encontramos de nuevo. No son cosas separadas, es la continuidad de una actitud.



E: También pensaba en esta canción de Chicks on Speed, "We don't play guitars". A mí me gusta mucho porque siento que es una canción sobre evitar ser como el antiguo ídolo estrella de rock haciendo un solo de guitarra por veinte minutos, sin importar el resto. Y sentí en la exhibición un espíritu de comunidad, con las bandas comunicándose, compartiendo entre sí...

C: Hay un gran trabajo en internet que es muy importante cuando hablamos de trabajo feminista, porque de ese modo muchos grupos internacionales feministas están conectados y pasa lo mismo con la música. Hay mucha comunicación, la idea es organizarse, decir "me gusta lo que haces, trabajemos juntas" y apoyarse. Tenemos una base de datos donde recolectamos información a la que puede tener acceso toda la audiencia.

S: Muchas veces se dice que las mujeres no somos solidarias, que no nos apoyamos porque sentimos celos entre nosotras. Pienso que es esencial tener este trabajo conjunto en internet para mostrar a la gente que este estereotipo es falso y por otro lado, porque es más fácil para los hombres apoyarse entre ellos. No hay tantas mujeres en



la industria, entonces es importante para ellas ayudarse y trabajar juntas. Lo que dijiste acerca de la canción "We don't play guitars" a mí también me gusta porque se está burlando de esta figura masculina super estrella con un gran dominio técnico de lo que hace. Pero por otra parte aparece Peaches al final de la canción y ella sí toca la guitarra, entonces no es como estar en contra de la guitarra en sí. Peaches hace lo que hace a su modo y ella es muy irónica en sus videos respecto a los rockeros.

Además, por supuesto también hay mujeres sentadas tras sus laptops, no es todo blanco y negro: no es que los hombres lo hacen de un modo y las mujeres de otro. Pero es interesante que haya mujeres usando estrategias diferentes.

C: Y claro, al final, hay un número creciente de mujeres haciendo música y no puede venir un hombre a decir "en realidad no son tantas". Tenemos esta información y podemos decir somos 50 bandas, por ejemplo, y ya no nos van a pasar por alto, estamos aquí.

E: Pero ¿no puede ocurrir que mostrar sólo lo que las mujeres hacen pueda tener un efecto contraproducente para la causa feminista? Algunos hombres e incluso mujeres, pueden verlo como una expresión de tener una mente cerrada, excluyente.

C: No nos preocupa eso. (risas)

S: Muchas veces cuando ves revistas de música sólo sobre hombres, pero nadie piensa al respecto, nadie dice "qué aburrido, todos son hombres" porque es muy normal que sea así. Lo nuestro es cuestión de darle la vuelta a esa situación, hacer que lo opuesto sea normal también, eso es lo que nos interesa.

C: Por supuesto que a mí también me gusta mucha música hecha por hombres, pero de eso no se trata la exhibición. La exhibición se trata de bandas de mujeres que están activas, y que nos gustan. Y esto es muy importante, la perspectiva del fan. Ser fan de algo y querer mostrarlo a alguien más y que a esta persona le guste.

E: Están mostrando dos fotos de trabajos artísticos que no son de música. Uno es el de Valie Export y el otro de Josephine Tuti ¿Cómo eligieron incluir esas imágenes en la exposición?

C: No sólo hay esas dos fotos de trabajos artísticos, porque también están los dibujos de Lisa Mach. Ella vive en Viena y trabaja bastante con las djs mujeres allá, haciendo flyers y posters para el Ladyfest en Viena. Elegimos a Valie Export porque ella hizo música en los 70s. Eso no es tan conocido, pero ella grabó algunos discos y singles. Y tiene performances muy agresivas. Lo que hizo con su cuerpo, durante la época punk en los 70s es algo que podemos ver en nuestros días yendo a un concierto de Peaches. Vas a una mujer con el coraje de mostrar su cuerpo al público, y en esto hay bastante de imitación de lo que hacían los punks a fines de los 60s, pero cuando una mujer es muy agresiva con su sexualidad, esto puede tergiversarse. Josephine Tuti es muy interesante, la elegimos porque era parte de una banda y además muy abierta para hablar de sexualidad femenina y temas sexuales en general. Introdujo el tema de la prostitución y la sexualidad en una galería, así como lo hizo Valie Export.



Pero podrían haber más, por ejemplo Adrian Piper, que tiene esta performance en la calle causando confusión.

En esta exposición están los trabajos de estas dos mujeres, pero en los 70s paralelamente había un movimiento muy fuerte, entonces muchas artistas decidían trabajar en base a temas feministas.

E: Yo veía la foto de Valie Export junto a la carátula del disco de The Slits y pensaba en la canción de The Cramps "Bikini girls with machine guns". Entonces vemos estas dos actitudes en relación a la exposición del cuerpo tan distintas, la de Valie y la de The Slits, con esta carátula que fue criticada, vista como negativa para el movimiento feminista.

C: Sí, y pienso que The Slits estuvieron muy locas, porque hacer una carátula así a fines de los 70s... es decir, verla en nuestros días para mí sigue siendo algo fuerte. Porque tienes estas tres chicas con trajes raros y casi desnudas y recuerdo esa línea en la canción de Chicks on Speed que dice "My body is a weapon". Entonces se relaciona con la que tú citas, porque el cuerpo no es sólo sexual, puede ser usado como un arma también, y ahí entran las ideas de políticas del cuerpo e identidad que también son muy importantes.



Valie Export. Aktionskunst: Genitalpolitik, (1969-1980). Fotografía en blanco y negro, 176 127 cm.

Fernando S. Sieve; Bloomfield/Travis



The Slits, Cut (1979), Island Records.

E: A mí me gustó mucho la exposición porque cuando empecé a buscar a las primeras bandas de chicas, conocí a The Slits y al escucharlas pensaba que esto podría hacerse ahora.

C: Exacto!

E: Y ves la exposición y piensas en lo tonto que es no conocer lo que se ha hecho y tener que empezar de cero una y otra vez.

C: Hay una canción de The Au Pairs, que es un comentario muy irónico sobre la igualdad de género y ahora que no se habla tanto de feminismo como de problemas de género, siguen habiendo tantas cosas de la vida diaria sin resolver. Como uno de las mayores exigencias del feminismo: igual paga por el mismo trabajo. Eso no se ve hasta ahora en Europa, ni en EEUU, ni en Sudamérica. Treinta años después, aún no lo tenemos. El mensaje también es que no hay que tratar cada una de construir algo inédito, sino que podemos aportar algo distinto cada una y construir algo juntas.

**Christiane Erharter** (Kufstein, 1974). Vive en Oslo y trabaja como curadora del International Studio Program de la Office for Contemporary Art Norway. Desde 1997 dirige junto a Ma Freudenschub el proyecto de música y laboratorio Kessy Lu Organisation.

**Sonja Eismann** (Heidelberg, 1973). Vive en Colonia y trabaja como editora de la revista de música Intro. Ha publicado en diferentes medios, como en libros y radio, aportando lecturas desde una perspectiva feminista sobre las posibilidades de representación crítica dentro de la cultura popular.

Por: Christiane Iseberg  
Diseño: Pierre Jaramillo

*En lugar de escribir sobre ellos, qué mejor que preguntar y dejar hablar, a quienes siendo artistas, son también otras cosas.*

*Hoy en día ya no sorprende encontrar que un artista tenga las más diversas inclinaciones e intereses, y que en la pasión por las bellas artes se conecten tanto las fuerzas vitales de la actividad creadora como los aspectos más comerciales.*

*En el mundo de las personalidades múltiples ya no es necesario que nadie oculte sus diversos rostros. ¿Diseñador o Artista? A veces depende tan solo del marketing de los múltiples yos!*

*En conversación con creativos que viven en Berlín y que actúan internacionalmente.*

¿Desde cuando existe Chicks on Speed, como vino la idea de conectar música y moda?

Chicks on Speed como grupo musical existe desde 1977, comenzamos en Munich. Para nuestros conciertos necesitábamos uniformes, cuando nos presentamos con un look lo más homogéneo posible. Al principio comprábamos ropa antes del concierto en un gran almacén de moda y la alterábamos pegándole cinta adhesiva solo para el concierto. El lunes siguiente la devolvíamos a la tienda, pero finalmente nos aburríamos de eso y es que tampoco era nada muy original. Luego empezamos a transformar trajes de cuero también con cinta adhesiva. Los primeros conjuntos eran trajes de cuero blanco, inspirados por los uniformes de las azafatas. Nunca utilizamos ningún asesor de modas externo, todas somos muy conscientes de la moda y nos interesa el vestido. Desde nuestra mudanza de Munich a Berlín, en el año 2000, existe la marca de moda "Chicks on Speed".

Los fans estaban directamente interesados en la ropa y rápidamente se estableció la conexión con una tienda de moda para la que todavía creamos una pequeña colección de prendas únicas. A través de nuestra página Web vendemos predominantemente polos pero casi nunca piezas únicas, estas representan mucho trabajo y asesoría en la parte logística.

¿Qué significado tiene para ustedes la moda en sus performances musicales y qué significa la moda para ustedes en el ámbito personal?

Nuestra moda se ocupa principalmente en el reciclaje

## Chicks on Speed (Kiki, Alex y Melissa)

de ropa. Desde siempre hemos utilizado ropa de segunda mano para nuestras performances, a veces imprimíamos sobre ella o la modificábamos de alguna forma. Hoy nos interesa cada vez más diseñar nuestros propios uniformes, especialmente para nuestras presentaciones y dejarlos coser por una costurera. En el ámbito personal somos todas realmente muy diferentes, pero todas somos muy conscientes del vestir, no tomamos simplemente algo del ropero y nos lo ponemos. Nos vestimos conscientemente cada día, pero más bien de una manera clásica y sobria. Para nuestras performances decidimos conjuntamente que uniformes usar. De modo que las tres vistamos con los mismos materiales aunque en distintas variaciones. Nuestros uniformes cambian generalmente según lo requerido, en un ritmo de tres a cuatro meses. Los artistas Amotown inspiraron mucho nuestros shows en vivo ya que de cierta manera estaban uniformados y así representaban una unidad. En el pasado hacíamos y cosíamos todo nosotras mismas, luego conocimos a nuestra actual asistente de modas, Kathi Glas, quien se encarga de realizar nuestras ideas. Nuestras ropas están pegadas en parte, pero ahora son durables y son sobre todo son también lavables.

¿Qué significa la moda en el contexto del arte para ustedes?

La moda es para nosotras una forma de expresión artística más, que en nuestro

caso es parte de la imagen de conjunto que damos. En el mundo de la moda siempre nos ha disgustado la producción por temporadas o estaciones. En todo caso nuestra moda debería ser atemporal. Lo que nos parece repulsivo de la industria de la moda es que en el fondo diseños hermosos o artísticos son rechazados después de un corto tiempo sólo por ser de la temporada pasada y no es posible reutilizarlos. Tenemos actualmente una exposición de moda en Barcelona, "Tentialism" es el título de la muestra, en el museo del diseño del FAD. Es una retrospectiva con todos nuestros trajes de escenario desde el principio y todos los proyectos que hemos hecho con vestidos. Están por ejemplo los overalls que vestía la gente que participo en una de nuestras performances. También las joyas producidas en cooperación con la diseñadora Lisa Walker. Hay también algunos trabajos en video, no solamente de conciertos, por ejemplo la película que hicimos en Nueva York, llamada "los visitantes" y que fue mostrada allá también. Quisiera mencionar también nuestro nuevo libro, "Chicks on Speed, It's A Project", que documenta por completo todos nuestros proyectos de moda y artísticos.

¿La moda de Chicks on Speed es más un producto comercial o artístico?

Nos interesa más lo artístico

de la moda que lo comercial. Intentamos por un tiempo manejar nuestro webshop para hacer un poco de negocios pero nos dimos cuenta que no es algo que podíamos hacer bien, así que ahora nos concentramos otra vez más en el aspecto artístico de las piezas únicas. Venderemos siempre los polos para los conciertos como artículos clásicos, pero la producción de moda a gran escala no nos interesa mucho ni es algo que vaya bien con nosotros.

**¿Les interesara hacer un intercambio de arte, música y moda con artistas de América Latina?**

El año pasado fuimos por primera vez de viaje a América Latina, estuvimos en Buenos Aires, Sao Paulo y Montevideo. Nos gustaría hacer más cosas en Sudamérica, pero parece ser algo muy difícil de organizar. Tenemos que viajar siempre en equipo y los presupuestos ofrecidos generalmente no cubren nuestros gastos, tendríamos que pagar de nuestro propio bolsillo. Vivimos también de nuestros conciertos y no tenemos mucho tiempo para las estadías largas en el extranjero. En principio estamos siempre interesados en el intercambio con músicos y artistas.

# Frank Leder (Frank)

**¿Desde cuando existe la moda Frank Leder y cómo describirías tu trabajo?**

Desde el 2000, cuando acabé los estudios en la St.Martins School de Londres. Mi moda es para ser vista en la calle pero cada pieza tiene una determinación especial.



**¿Cómo desarrollas una colección y el look para tus presentaciones?**

Al principio siempre hay un objeto que resume para mí la colección entera. Si esto es un objeto artístico, la verdad no sabría decirlo. Para mi colección del invierno pasado, el objeto era una camisa que fue cocida al horno dentro de un pan. Esto hace alusión al trabajo manual, al pan de cada día y al trabajo en general. Fué la pieza central de la colección. Para la nueva colección es una paloma disecada colocada dentro de una vitrina de cristal y que lleva puesto un traje de presidiario hecho a la medida. Esto representa la situación de ser prisionero en su propio sistema. Estos objetos son muy importantes para mí, ya que resumen el tema de la colección en curso. Se desarrollan primero a partir de vivencias, de lo visto y de lo oído, y luego se transfor-

man en objetos. Solamente una idea realmente fuerte se convierte en una colección. Trabajo mucho a partir de la cultura alemana, puesto que vivo y trabajo aquí. Por ejemplo el tradicional bastón para paseos campestres fué también un tema. Con todas las marcas que indican por donde estuvo. Así pude reconstruir el itinerario de ese bastón e ir a esos lugares y dejarme inspirar por ellos. Los desfiles de moda en una pasarela alta no van conmigo, tampoco los asientos numerados y ordenados. En mis desfiles todos los espectadores deben permanecer de pie, incluso los críticos de moda importantes como Suzy Menkes (Herald Tribune) tienen que estar parados. Hago dos presentaciones al año en París, donde lo relevante e importante son los vestidos y no los modelos como a veces pasa.



**¿Es la moda de Frank Leder comercio o arte? ¿Y por qué?**

La moda es moda, el arte es arte y una camisa es una camisa. Soy un sastre que al final empaqueta todo este asunto ahí sí, quizás como arte. En la escuela de St. Martins tenía obviamente contactos y amistad con pintores y fotógrafos, varias veces trabajamos juntos. ¿Pero qué es un pantalón? Un pantalón no es arte, está hecho para ser usado. Mi interés por el arte es muy grande. En cierto sentido lo que hago es arte pero no estoy seguro que sea suficiente para definirlo así. En todo caso es una

interrogante. ¿Soy diseñador de modas y también un artista? Trabajo en el terreno del highend y no en el de la confección. Mi idea es hacer posible que la gente tenga acceso a mis creaciones de moda. Mi interés son las prendas como objetos pero que se puedan vestir. No una chaqueta con 3 mangas pero sí con una intencionalidad artística.

**¿Qué significa para ti la moda en el contexto artístico?**

Generalmente uno tendría que definir qué es un artista. Cada persona que de

alguna forma es creativa, actúa de cierta manera artísticamente. Si pinto un cuadro o hago un vestido, materializo en cualquier caso algo. Actualmente tengo dos exposiciones en Tokio. Una de ellas en el Goethe Institut llamada "MoDe". No se trata de colgar simplemente mis colecciones en el espacio de exhibición sino de exponerlas de una manera diferente. En la muestra se puede ver también la camisa cocida al horno en el pan, la instalación con luces de neón llamada "The blind leading the blind" y la paloma con la chaqueta en la vitrina de cristal.

**¿Cómo describirían su trabajo?**

Aquí por el contrario somos totalmente clásicos: vamos a ferias de tela a comprar, luego no dibujamos sino que producimos directamente prototipos, uno tras otro, de los cuales el 80% termina en la basura. El look de los desfiles es determinado muy a menudo por la persona que lleva las prendas en el show.

**¿Desde cuando existe Bless arte y moda?**

Desde 1997. Intentamos hacer siempre lo que nos gusta. Como esto tiene que ver a menudo con géneros distintos entonces es difícil categorizarnos. Ambos hemos estudiado moda y por lo tanto la mayoría de la gente nos ve como diseñadores de moda, pero en realidad no lo somos en el sentido estricto del término.

**¿Es la moda de Bless arte? ¿Por qué?**

El término moda es para nosotros muy amplio, no solo comprende a la ropa. Pero no es arte. Todos nuestros productos Bless son diseñados con el fin de ser utilizados en la vida cotidiana, sólo de esta manera pueden cumplir su verdadero objetivo y se puede experimentar su real dimensión y riqueza. Expuestos en un museo son objetos muertos.

**Bless**  
(Ines y Desiree)

**¿Qué significa para ustedes la moda en el contexto del arte?**

Honestamente no pensamos en eso y tampoco queremos hacer moda en el contexto del arte.



**¿Desde cuando existe la galería Viaux en Hamburgo y Berlín, cómo vino la idea de abrir una galería para fotografía de moda?**

En el año 2003 abrimos la galería en Hamburgo y desde noviembre del 2004 aquí en Berlín. Nos dimos cuenta que no había hasta ahora una galería que se ocupara particularmente de la fotografía de moda. En la mayoría de los casos son galerías de fotografía que hacen de vez en cuando una exposición de fotografía de moda y casi siempre son muestras que miran hacia atrás, retrospectivas y no lo que estamos haciendo nosotros. Por ejemplo elegimos una serie especial de foto de moda, una producción editorial, y la exponemos antes de que aparezca oficialmente en una revista de modas. La gente viene el viernes a la exposición a ver el nuevo trabajo y el lunes puede comprar la revista en las tiendas con las mismas fotos.

**¿Según qué criterios seleccionan los trabajos, se trata de artistas o de fotógrafos de moda?**

Para nosotros el fotógrafo de moda debe ser bueno, debe tener ya algunas publicaciones en revistas de moda y alguna producción editorial publicada en una revista de modas. Los fotógrafos con quienes trabajamos generalmente no son solamente fotógrafos de moda, también producen fotografía publicitaria. Sin embargo eso no significa para nosotros que por eso sea un trabajo menos valioso, el requisito estético es lo que importa. Para la mayoría de los fotógrafos es su primera exposición individual. Los fotógrafos de moda han producido hasta ahora casi siempre para las revistas, de manera rápida y efímera. Así, las súper series fotográficas sólo podíamos arrancarlas de las revistas y pegarlas en la pared. Ahora esto lo hemos cambiado y la

fotografía de moda no sólo se expone sino que se puede comprar en la galería.

**¿Cuándo es arte la fotografía de moda?**

Las fotografías deben contar una historia y no deben ser pura publicidad. El fotógrafo debe poder "desfogarse" y la moda pasar a un segundo plano para que la estética refleje el espíritu del tiempo. La fotografía de moda debe capturar y visualizar las fluctuaciones sociales. No se trata de dos o cuatro temporadas anualmente. El fotógrafo de moda debe reaccionar rápidamente a los nuevos movimientos o corrientes, él es el primero que transporta la imagen de la moda y la hace asequible a un público amplio.

**¿Cuáles son los fotógrafos/los artistas de moda más excepcionales para usted?**

Steven Meisel es uno de los fotógrafos de moda que considero excepcionales, también Guy Randon quien desafortunadamente ya murió. La exposición con Cometti fue también muy particular. Su estética es muy especial. Lo erótico está presente y sin embargo no es pornográfico. Las fotos de Cometti son ediciones de 3 y él es hasta ahora el más caro en la galería. Los precios medios están entre 8.000 y 14.000 Euros.

**¿Qué significa la moda en el contexto del arte para usted?**

Contrapregunta: ¿Cuándo es arte el arte? Esto depende en todo caso del espectador. Es una cosa muy personal, algo debe afectarnos, tocarle a uno. El trabajo debe ser comprensible por sí mismo. Eso es un asunto muy sensible y por lo tanto también muy subjetivo. La moda al contrario no tiene porqué que afectar, sólo tocar la piel. La fotografía de moda es un campo que está entre los dos. Un mediador entre la moda y el arte, un mundo intermedio, para algo que se influencia mutuamente.



# Metrofarm

**¿Desde cuando existe Metrofarm y cómo describirían su trabajo?**

Desde 2001. Nuestro trabajo se mueve entre el arte y el diseño, pero la definición exacta no es tan importante para nosotros. Metrofarm hace proyectos de moda, objetos de diseño, diseño de muebles, asesoría creativa, bellas artes y mucho entre todas estas categorías. En cada sector hay cosas comerciales y no comerciales.

**¿Qué significa la moda en el contexto del arte para ustedes?**

Muchos artistas y gente interesada en el arte todavía no son realmente conscientes de la moda, siguen usando el suéter negro de cuello alto de los años 50 solamente para ocultar ese hecho.

**¿Qué significa trabajar con la moda para Metrofarm y qué significa para ustedes en el ámbito privado?**

Las transiciones entre lo privado y metrofarm son flojas y difusas. Usamos nuestros propios diseños de manera privada y cotidiana y optimizamos mientras tanto los detalles. Todo lo que diseñamos lo usamos personalmente.

**¿Es la moda de Metrofarm mercadería comercial o arte? ¿Por qué?**

Ni uno ni otro, nuestra mayor preocupación es vestirnos nosotros mismos. No quisiéramos ser ni un producto masivo, ni tampoco subirnos a un pedestal y glorificarnos como arte.



"Ya que al momento de elaborar este número de Prótesis no contábamos con diseñadores industriales en el comité editorial, decidimos preguntarle a ellos mismos que entendían por interdisciplinariedad. La comunicación fue vía e mail y acá reproducimos dos respuestas que nos parecieron interesantes como primera aproximación al tema."



>>From: "Arturo Torres Cabrera" <atorrescabrera@hotmail.com>  
>To: tuprotesis@yahoo.com  
>Subject: RE: protesis  
>Date: Wed, 03 Aug 2005 03:12:41 +0000

una de las cosas que estoy trabajando con Eduardo León (él es ingeniero electrónico de la San Martín), lo que estamos desarrollando es una superficie con leds y sensores, la idea es que en la superficie se enciendan los leds que tienen un objeto al frente y en conjunto generen una especie de "sombra de luz" del individuo que está al frente. Sobre la aplicación práctica de esto aun no la tenemos clara, podría ser empleado en usos publicitarios, en arquitectura (en pasillos oscuros por ejemplo, cambiando el formato) o simplemente dejando el módulo tal como se muestra en las imágenes, plásticamente nos parece muy interesante. La idea surgió de la nada, estábamos reunidos y empezamos a conversar y preguntarnos "¿que pasaría?", cada uno tiene una visión distinta de las cosas así que al final de la sesión ya teníamos el reto, el debe encontrar la manera de hacer que los leds se enciendan o apaguen con un software que debe cargar a la tarjeta integrada al panel. Por mi lado tengo la tarea de la construcción del proyecto, elegir los materiales, la forma de armado, la posición donde debe estar y también pensar en una aplicación mas comercial y menos experimental. Aunque esto ultimo no sea posible y no se logre encontrar una aplicación comercial, creo que lo mas importante se habría logrado si el panel llega a funcionar (o no) ya que los conocimientos que estamos intercambiando son valiosísimos, el aprende sobre materiales, formas de armar y de comunicar una idea, y yo estoy aprendiendo bastante sobre elementos electrónica como sensores, circuitos y el método que el tiene para estructurar su trabajo.

>>En las ultimas reuniones, en paralelo al avance de este proyecto se ha dado una especie de tormenta de ideas y parece que nuestro objetivo fuera crearle problemas al otro dentro de su campo. Es muy divertido, Eduardo me muestra algunos dibujos y me pregunta si se puede armar esto o aquello (claro que son cosas que electrónicamente el sabe que pueden funcionar), el reto me lo da a mi y hasta el momento HEMOS encontrado soluciones. Por otro lado yo también le planteo retos a Eduardo y también HEMOS encontrado formas de solucionarlos. Recalco el HEMOS, porque varias soluciones son planteadas entre ambos ya que estamos entendiendo en que consiste el trabajo de la otra especialidad, aunque siempre llegamos a la respuesta el como ingeniero electrónico y yo como diseñador industrial. En si, creo que lo mas importante del trabajo interdisciplinario es que se amplían las posibilidades de los hechos, es decir el proyecto supera mis limitaciones como diseñador y las de Eduardo como ingeniero.

>En la universidad en el segundo semestre del año pasado llevamos un curso en ingeniería electrónica, se trataba de hacer el diseño y la carcasa de un proyecto de electrónica, fue la primera vez que se llevaba este curso, tuvo sus problemas de organización, aunque ahora que pienso bien en ello, el problema mas grande fue la falta de costumbre para desarrollar proyectos con gente de otras especialidades, en el curso los diseñadores estábamos en cierto modo, subordinados a los electrónicos, y en cierto modo los diseñadores teníamos una actitud de "acéptalo pq esta bonito" (es una opinión bastante personal). El hecho es que nunca percibí gran interacción de conocimientos, cada uno se quedo en su campo y no apporto gran cosa al otro lado. Sin embargo como experiencia fue muy buena y de hecho me ha abierto a otras posibilidades, ese curso me dejo muchas preguntas sin responder a las cuales ahora me estoy acercando.

>>Arturo



## Bandeja de entrada

From: cheffdixit@hotmail.com  
>>To: "protesis"  
<tuprotesis@yahoo.com>>>  
Subject: mail  
>>Date: Mon, 25 Jul 2005 18:57:26  
+0000

Hola!  
>Pensandolo un poco, te puedo decir que no creo que se pueda hablar de una interdisciplinariedad en el diseño semejante a la que me haces referencia en las artes plásticas, que es una evolución relativa a la ruptura de los límites que se imponían (o se siguen imponiendo) a las diversas carreras de la facultad. El diseño industrial nace más bien de la conjunción, hace siglos, de diversos artesanos especializados, la revolución industrial y la plástica. Los primeros diseñadores importantes y quienes le dieron altura, notoriedad, nivel (o como quieras llamarlo) fueron los arquitectos relacionados a la Bauhaus. Actualmente el diseño sigue siendo un trabajo multidisciplinario, siendo un trabajo social, es una labor colectiva con diferentes tipos de grupos especializados. Por ejemplo, en la facultad uno de los profesores asistentes trabaja con un grupo de ing electrónicos, mecanicos y médico pediatras para realizar una incubadora. Otro profe trabaja con un grupo de educadores para hacer su bus didáctico o una cosa así. El diseño muchas veces es una labor complementaria. Y el beneficio de este se refleja más bien en la posibilidad del campo de acción. Esto permite la existencia de diseñadores como Phillippe Starck que un día te puede aparecer con un sistema de despliegue para una estación espacial y mañana con un nuevo tipo de cepillo dental. **No** hay límites en cuanto a lo que se puede diseñar sino a su finalidad, cómo y que tan bueno puede ser el producto.>>>



# SINE QUA NON

emilio santiesteban

Actuar sobre el desarrollo de la sociedad desde las profesiones es la razón de ser del principio de cátedra libre que justifica una facultad universitaria. Pendiente su sería adopción en los estudios de arte en Lima, la *performance* es una "especialidad" con ventajas comparativas si la universidad espera algún día llegar a imprimir su sello más allá del campus, a través y por encima del ingravido medio artístico.

Se trata de una manifestación potencialmente *efectiva* y altamente desarrollada, que ha nacido en canales paralelos como el del cabaret teatro de fines del siglo XIX, la poesía y la plástica de comienzos, la danza, la música y la conceptualidad de mediados, y las comunicaciones, ciencias y tecnologías de finales del XX. Complejas historias finalmente convergentes que dejan en *outside* la primaria idea de que *performer* es el que *no pinta*, o frases como la que alguna vez me dijo una respetada coreógrafa amiga señalando que "si la performance nace de la danza, qué tienen que estar ustedes los artistas plásticos haciendo performances cuando de eso no saben nada", o aquellas expresiones limeñas que llaman "performance" a cualquier obra teatral más o menos improvisada o multimedial que visualmente se parece a algo que los libros de historia del arte llaman performance, a la espectacularización gratuita del cuerpo de un artista plástico o a la aspaventosa y vociferante conferencia de un crítico de arte. *Definiciones* limeñas de performance que tal vez colaboren –de la mano con una aplastante noción de *herencia paterna* y no pocos miedos a lo desconocido- en la postergación de ésta en los programas académicos universitarios.

El término francés *performance* -de género femenino- empezó a usarse en inglés en el siglo XVI. Su origen en el latín *per formare*, que refiere a dar forma sobresalientemente o enfáticamente a algo, realizar una cosa de modo notorio y excepcional (*per.* enfáticamente a través de, excepcionalmente por. *Formare:* exhibir, realizar producir.), y que refiere también a dar forma *necesariamente* (entre los griegos antiguos la forma es indispensable como camino a la idea, y llegar a la idea urge) ha ido mutando para señalar desempeño, ejecución, actuación (ejecutar un acto), representación (actuación teatral), espectáculo, y juego (*Homo luden.* del historiador Johan Huizinga, publicado en 1954). En arte este vocablo ha acabado por reemplazar, hegemoníicamente desde 1980 más o menos, a otros que designaron en su momento manifestaciones parecidas entre sí pero no idénticas. Entre los términos que reúne bajo su sombra están happening, evento, acción, body art, arte concreto, arte de guerrilla, arte interactivo, actividad, acción fluxus, demostración, live art, arte directo, arte procesual, ceremonia, ritual, arte de funcionamiento, acción plástica, etc. Nosotros preferimos de lejos el término acción por ser abarcativo (incluso *no hacer* es un modo de actuar), y principalmente por carecer de ese hábito de espectáculo escenificado que tiene la palabra performance pese a no ser una condición estricta del género. A pesar

diseño: Camila Bustamante



Wash the flag, acción en espacio público.



de dicha preferencia basada en que, como veremos, el género busca la fusión con la vida y no ese paréntesis que en ella produce el acudir a un espectáculo, reconocemos que una acción será una *acción de arte* en la medida en que tenga esa cualidad –que llamaremos *performance* -de *dar forma* de modo simbólicamente eficiente, y por ende notable, notorio. Más precisamente, que tenga la cualidad de *necesariamente dar nueva forma*, pues ¿qué puede ser más eficiente, notable y notorio que un suceso que se hacia indispensable y que deja algo deforme reformado?

Con la advertencia hecha al inicio de que la performance actual hereda de las experiencias performáticas llevadas a cabo en varios campos del arte, vamos a razonar aquí –por limitación y no por exclusión– sólo alrededor de la performance en el canal de las artes conceptuales, rozando otros en sus convergencias con éste. Podría pensarse que dicho canal es un tramo del de las artes plásticas o el de las visuales, pero en gran medida las artes conceptuales se desarrollan también desde la literatura y desde la música académica experimental en una orgiástica cópula múltiple que ha dado en la conceptualidad un vástago de paternidad indefinible. Y el vástago tiene propia vida, como todos sabemos. Por eso es que por ejemplo no tomamos en cuenta los espectáculos surrealistas y del Movimiento Dada de principios del siglo pasado, a los que consideramos –reconociendo eso sí que se trata de una zanja relativizable– antecedentes de la performance en los canales de la plástica y de la poesía antes de que decantaran –aunque en el proceso de hacerlo– en la conceptualidad.

Podemos decir que aunque el término no empieza a aplicarse en el sentido actual sino después de 1967, la performance del canal conceptual –con su tendencia a la *puesta en escena*, elevado convencionalismo profesional y articulada multidisciplinariedad desarrollados a lo largo de la década de los ochenta– aparece desde nuestro punto de vista en estricto en 1960 con una segunda versión de *Anthropométries* de Yves Klein, obra gestada en 1958. La performance propiamente dicha evoluciona a partir de manifestaciones que responden a nociones diferentes. Así, el concepto *evento* –nacido en 1952– da lugar a finales de los cincuenta al *happening* posteriormente desarrollado, concatenado y también atomizado entre los años sesenta y setenta en *conciertos fluxus*, *aktions*, *body art*, etc. los que a su vez derivaron en la performance ochentera y noventaera que se derrama en la interactividad digital, la *cyberperformance*, la *net-performance* y un larguísimo etcétera de los noventa y primeros años de nuestro siglo.<sup>1</sup>

---

En 1952, se produjo en Black Mountain College de Carolina del Norte *Theater Piece #1*, obra que a pesar de su título fue definida como un *evento*, siendo que *lo eventual es lo no esperado, lo no programado*. De modo absolutamente improvisado y en simultáneo John Cage conferenciaba mientras Charles Olson estaba recitando en lo alto, Robert Rauschenberg mostrando dos lienzos blancos, David Tudor tocando el piano y Merce Cunningham danzando. Posteriormente a *Theater Piece #1*, en 1959, Allan Kaprow con su *18 happenings in 6 parts* en la Reuben Gallery de Nueva York da un uso formal fundacional al término *happening*. La acción colectiva relativamente improvisada, pero dirigida por el artista a través de instrucciones escritas, involucraba al público mismo que debía moverse e intervenir entre y con luces, ambientes de plástico transparente gestualmente pintado, collages, papeles, fotos, pedazos de diversos materiales, etc. Desde esta obra Kaprow define el *happening* como una improvisación única, irreplicable e intransportable, características que ya no vemos necesariamente luego en la performance. No obstante, hay que señalar desmitificadamente que la “improvisación” fue ensayada por Kaprow durante 15 días, y que su irrepitibilidad fue relativa, pues el *happening* se volvió a iniciar cada día durante una semana. Diríamos que hay alta semejanza con el evento, pero aquí el artista orquesta la improvisación y hace confluír las intervenciones del público, mientras que en el evento son artistas de diversos géneros los que, sin confluencia, ponen en práctica improvisada sus “especialidades”.

El francés Yves Klein realizó su *Anthropométries* en 1958 durante una cena en casa de un amigo como un juego emparentado con el *happening* que casi en simultáneo nacia. Luego en 1960 Klein convierte su *Anthropométries* en algo mucho más organizado, escenificado e interdisciplinario. En la Galerie Internationale d'Art Contemporain de Paris, Klein integra a la utilización inicial de dos cuerpos femeninos desnudos como “pinceles” indicándoles movimientos para pintar un gran papel con su IKB (International Klein's Blue), la ejecución de su *Symphonie Monotone* por tres violines, tres violoncelos y tres voces. Sin duda se trata ya de una performance, con su inserción espectacular en el medio artístico y su atención central en el cuerpo. Antecede al *body art* y al cuerpo pintado. En vista de lo central aquí de *cómo se hace una pintura* de modo *sui generis* y en público, podríamos por equivocada extensión retroactiva evocar un antecesor Jackson Pollock *performer* en sus *dripping* de 1947; sin embargo sólo se trata de un modo de pintar, mientras que en Klein hay varios *algo más* fundamentales y fundacionales para la performance: una búsqueda de la inmaterialidad del acto creador (el artista está con *smoking* y no toca herramienta de pintar alguna), la espectacularización del momento en que nace la creación, la espectacularización también del cuerpo, la fusión coordinada de disciplinas distintas dado el papel de la música, y sobre todo la “institucionalización” del acto como obra en sí mismo a través de su realización en una galería de arte.

No mucho después, integrando a artistas conceptuales con músicos experimentales, los conciertos y acciones del Movimiento Fluxus (Nueva York enlazado a Alemania, aproximadamente entre 1962 y 1978) consistieron en verdaderos rituales-conciertos músico-visuales-teatrales con aspecto improvisado, elevada puesta en escena y guionización, que sin embargo ramificaron hacia 1965 en manifestaciones unipersonales que pusieron central atención al desempeño individual del artista y con frecuencia a su cuerpo en lo que podemos considerar una explosión que multiplicó variantes. Dirigidos por George Maciunas, incluyó a más de 50 artistas entre los que destacan Joseph Beuys, los músicos Karlheinz Stockhausen (artes concepto-musicales y electrónicas) y Nam June Paik (fundador del video-arte por sus búsquedas músico-visuales), Wolf Vostell, Daniel Spoerri, George Brecht, Ben Vautier, Emmett Williams, Dick Higgins, Tomas Schmit, Arthur Köpcke, Frank Trowbridge, Alison Knowles, Benjamin Patterson, Shigeko Kubota y Yoko Ono; pero sin duda el más gravitante de todos ellos, consistiendo él solo un “movimiento” generador de efectos en las artes conceptuales y performáticas realizando innumerables happenings, acciones, conciertos y performances es Joseph Beuys. En sus obras el contenido mágico-político y el discurso ético sofisticado son gravitantes. Por ejemplo, en su performance *Coyote – I like America America like* de 1974 arriba a los EEUU en las postrimerías de la Guerra de Viet Nam envuelto en fieltro, convive a la sombra del World Trade Center con un coyote americano salvaje y agresivo durante cuatro días, siempre envuelto en una mantá de fieltro (que en su poética simboliza la protección y la cura amorosas), logra hacerlo su amigo, retorna al aeropuerto rumbo de regreso a Alemania sin quitarse la envoltura que lo cubre totalmente. No ve ni habla con ninguna persona, no mira ni por un instante a esa “América” –como soberbiamente se hacen llamar los estadounidenses de Norteamérica– abusiva y belicista. Complementa su acción con una obra paradójica: unas postales del World Trade Center, “las Torres Gemelas”, en las que el frío cálculo del paralelepípedo metálico y vítreo se convierten en bloques de grasa –otro elemento que significa amor y cura para Beuys– con una inscripción a mano sobre cada torre: los nombres de Cosmos y Damiana, dos plantas aromáticas y medicinales, célebres por sus prácticas médicas gratuitas. Aunque hay que precisar que Beuys no es el fundador de las manifestaciones simbólicas performáticas expresamente discursantes contra las guerras estadounidenses, todo un tema de radical trascendencia para la supervivencia del planeta. El estadounidense Norman Thomas siete años antes, en 1967, cuando la juventud norteamericana quemaba sus banderas en las calles en protesta por la invasión a Viet Nam, escribió el guión de una acción pública de mucho mayor certidumbre simbólica al maridar elementos de significado luminoso para cualquiera: “if they want an appropriate”

Pese a las peculiaridades que encierra cada noción, una performance específica no necesariamente es algo *realmente* distinto a un body art, una acción, una net-performance, etc. Cada obra en concreto puede asociarse a más de una de las especificidades mencionadas, y en realidad la expresión *la performance* con frecuencia acaba engullendo retrospectivamente eventos, happenings y acciones tanto como otras formas de arte de proceso. Podemos decir que una performance en todo caso se define como tal por su cualidad performática, por su grado y tipo de performance. Ésta implica múltiples intersecciones de posibilidades, siendo imposible sistematizarla de modo funcional e integral en tan breves líneas dado que se trata de una cualidad expansiva y en permanente automovilidad. Sin embargo intentaremos dar un primer paso desde la oposición entre *modificación y situación*<sup>2</sup>.

La palabra *performance* se traduce en otros ámbitos como *desempeño*, y la performance de arte desempeña desde el arte, *actúa en una situación dada* como la performance de un automóvil en un rally: así como el vehículo deportivo se modifica -desplazándose, calentándose, manchándose, disminuyendo su carga de gasolina, etc- mientras modifica la situación -haciendo marcas en el suelo, salpicando lodo, alterando la posición relativa de los otros vehículos, etc-, una performance de arte *es efectiva* sobre la situación en que actúa y sobre sí misma. En ella no necesariamente existe una clara separación entre acción y situación, acción y actuante, situación y actuante, actuante y espectador<sup>3</sup>; y por trillado que suene, esta indiferenciación hace que la performance actúe sobre la vida siendo ella misma vida. Su efectividad modificatoria está en consecuencia condicionada por una *necesidad* de modificación, de *intervención, de pasar a la acción*. La performance tiene así un componente ético medular sin el cual *no es*.

Ensayemos una estructura de *análisis y diseño de performance*. Pongámosle un eje vectorial troncal y múltiples ejes vectoriales transversales. El troncal *modificación – situación* (modificación arriba, situación abajo) nos permite visualizar el grado de performance de una obra. Toda obra de arte, la que sea, se encuentra en algún punto a lo largo de este eje, de modo que cuanto más se defina hacia arriba más cerca de ser performance estará (afiches con consecuencias reales o potenciales, y acciones propiciatorias socialmente replicables, por ejemplo); por el contrario, cuanto

---

symbol, they should be washing the flag, not burning it” (si ellos quieren un símbolo apropiado, deberían estar lavando la bandera, no quemándola). Creativas indicaciones que vienen siendo seguidas año a año por el colectivo estadounidense **Wash The Flag** (*Lava la Bandera*), quienes en Washington DC, en medio de la plaza pública, lavan cada 4 de julio desde 1991 la bandera estadounidense con agua, jabón y batea ante las continuas guerras que su país inicia por dinero para los que lo conducen. El significado mágico-político de lavado moral de manchas de sangre y corrupción es evidente. El llamado a la reacción ciudadana también es evidente (como evidente es que se trata del antecedente directo, por donde se le mire, del *Lava la Bandera* peruano, que intentó en 2000 -treinta y tres años después de la germinal concepción de Norman Thomas y nueve años luego de su puesta en práctica por el colectivo Wash The Flag- siempre con banderas, agua, jabón y batea, plaza pública y repetición ritual colectiva, generar reacciones ciudadanas encaminadas a acabar con las manchas morales en tiempos de la dictadura genocida de Montesinos y Fujimori). Acciones que no se miran el ombligo.

Por otra parte el **Grupo de Acción Vienés**, entre 1965 y 1974, realiza rituales de muy distinto sino: automutilación y otras formas de aproximación del cuerpo a la muerte así como a gestualidades de insanía. Este grupo estuvo compuesto por Günther Brus, Hermann Nitsch, Arnulf Rainer, Otto Muehl, y Rudolf Schwarzkogler, célebre por haber muerto como consecuencia de mutilarse el pene en una de sus acciones. Este grupo es el fundador del efecto chocante centrado en la figura personal del artista como ser sufriente y muriente, moneda corriente en las performances de los años ochenta y noventa. También es fundador de la “puesta en prueba” constantemente presente en artistas con trayectoria individual en la performance tales como Marina Abramovic a lo largo de los ochenta, quien pone en riesgo su vida y su integridad física y psicológica (y a prueba el morbo y la salud psíquica del público) con inyecciones musculoparalizantes, congelamientos de su cuerpo, asfixias, etc.

Tanto la acción vienesa como Fluxus en su variante de unipersonales y de tema sexual convergen como inspiradores de algunos principios del *body art*, manifestación llevada a cabo por movimientos y artistas individuales en la que lo importante es la transformación, la puesta a prueba, la observación atenta o la manipulación del cuerpo, generalmente del propio artista a la vez gestor y ejecutante. El *piercing* y el *tatuaje* han devenido en manifestaciones de la cultura popular asimiladas como variables del body art dentro del sistema oficial del arte de galerías y museos, y junto a ellos el *cuerpo pintado* se ha convertido en la versión *merchandising* de esta protoperformance. Otra curiosa variante del body art es la del *cut art* feminista setentero, acciones colectivas públicas en las que se examinan unos a otros los órganos reproductivos y genitales como símbolo de liberación sexual, de libertad reproductiva y de asistencia sanitaria. El encuentro del *body art* con la ciencia -performer omnipresente-, la mecánica y la electrónica deriva en la *performance biónica* en el australiano Stelarc, que emplea implantes interiores, cámaras quirúrgicamente introducidas en sus órganos vitales, prótesis, o conexiones de su cuerpo a Internet mediante sensores para monitorearlo o modificar su funcionalidad en una abierta declaración de obsolescencia del mismo (*Ping body*, 1996; Movatar, 2000).

La atención sobre el cuerpo del artista individual en el body art se traslada luego a la de la atención sobre *la relación entre los cuerpos* -y las personas, géneros, sociedades- en artistas como Gilbert and George -quienes en 1977 aparecieron en su *Escultura cantarina* pintados de dorado danzando y cantando a dúo, y luego han seguido juntos empleando sus cuerpos y la imagen fotografiada de sus cuerpos en relación- o la ya mencionada Abramovic -en su etapa de dupla con Ulay de 1975 a 1988- y sus acciones en las que Ulay amenaza su corazón con un arco y flecha a punto de dispararse a la menor pérdida de equilibrio (*Rest energy*, 1980), se asfixia con ella en un interminable “beso” por el que uno acaba respirando el dióxido de carbono del otro (*Breathing in/Breathing Out*, 1977), o se encuentra con ella tras caminar desde extremos opuestos en la Gran Muralla China (*The Great Wall Walk*, 1988).

El encuentro de los cuerpos detona en el encuentro del humano con el llamado ciberespacio (en realidad cybercajas llamadas “servidores”, las cuales guardan nuestra información para que otros se sirvan de ella) en obras de *net-performance* como muchas de las realizadas por el ya mencionado Stelarc, o la serie de “combates” on-line [www.infomera.net](http://www.infomera.net) de Arcángel Constantini en 2002: siete enfrentamientos de 48 horas en web y en tiempo real entre parejas de artistas (superbad.com vs. Redsmoke.com, areas.net vs. Subculture.com, enconstruccion.org vs. no-content.net, oculart.com vs. dream7, one38.org vs. kalex.com, jimpunk.com vs. d2b.org, musema.org vs. unosunosyceros.org) que se esforzaban por crear y destruir información en la red.

<sup>2</sup> Preferimos *modificación* a *transformación* porque esta última puede verse asociada a la idea de *forma* en cuanto a *apartenencia* sensible a los sentidos, lo que sería limitante en este caso. También porque *modificación* es *aportar un modo* de ser o estar, o de pensar. Al decir situación nos referimos a estar en un sitio o encontrarse en un contexto bajo condiciones específicas, pero también situarse de un modo, ser de una manera, encontrarse en un estado.

más próxima podamos encontrarla a mantener la *situación*, más cerca estará de ser un objeto inerte (por ejemplo coreografías-canapé de vernissage, cuerpos de escaparate o congraciantes “performances” de ebriedad entre y ante “la gentita” del manejo privado de la cultura pública). Así entendido, no todo lo que “se mueve” es performance, y no todo lo que parece objeto carece completamente de performance. Los demás ejes, transversales al de *modificación – situación*, se ubican a diversas alturas (unos son naturalmente más performáticos que otros), algunos son perpendiculares al eje troncal (ambos extremos vectoriales son igualmente performáticos), otros lo atraviesan diagonalmente (un extremo vectorial es más performático que el otro). Sin agotarlos podemos señalar algunos, cada uno aplicable por igual a la estructura significativa o sensitiva (ambas entrelazadas), a la formal o a la pragmática (entrelazadas entre sí también) –las cuatro interconsecuentes- aunque por naturaleza basado cada cual más en alguna de ellas en particular:

<b>ESTRUCTURA FORMAL</b>	<b>ESTRUCTURA SIGNIFICANTE</b>
<b>Estilística, técnica y de apariencia</b>	<b>Cognitiva, analítica y crítica</b>
Artesanalidad – tecnologización	Endoartistización – exoartistización
Materialidad – inmaterialidad	Centricidad – excentricidad
Corporalidad – espacialidad	Objetividad – subjetividad
Sensorialidad – asensorialidad	Trascendencia – trivialidad
Verbalidad – averbalidad	Politización – politización negatoria
Movilidad – inmovilidad	Especialización – universalidad
<b>ESTRUCTURA SENSITIVA</b>	<b>ESTRUCTURA PRAGMÁTICA</b>
<b>Perceptiva subjetiva, sensorial y emocional</b>	<b>Práctica, relacional y de realización</b>
Egocentralidad – egoperimetralidad	Improvisación – guionización
Comportamiento – representación	Multiplicidad – unicidad
Intimidad – socialidad	Mediatización – inmediatez
Complejidad – simplicidad	Espectacularidad – ocultación
Intervención – observación	Escenificación – inserción
Concernimiento – no concernimiento	Individualidad – colectividad

Nuestra inacabable estructura de *análisis y diseño de performance* es aplicable por igual a performances que privilegian el trabajo con el cuerpo del artista (altas endoartistización, materialidad, corporalidad y egocentralidad, y con frecuencia también altas, espectacularidad, sensorialidad y escenificación, y las más de las veces no tan lejos de la situación y por ende poco performáticas en realidad), a las que prefieren trabajar con la acción de los demás<sup>4</sup> (propensas a mayor espacialidad, egoperimetralidad, inserción, colectividad y socialidad), o a aquellas en las que no hay un cuerpo perceptible presente<sup>5</sup> (muy altas mediatización, inmaterialidad, excentricidad, ocultación y asensorialidad. A veces también alta inserción y tendencia a la exoartistización). Podremos pensar en las provenientes de la tradición de la danza lo mismo que en las provenientes de las artes conceptuales o las de origen tecnológico. Da lo mismo, la estructura sirve igual como norte conceptual y como “paleta” para diseñar obras performáticas sin carecer de *técnica* ni de *referentes*, sin caos e indeterminación, pero también sin muletillas dictadas por el Régimen del arte. Sólo es necesario reconocer la situación a modificar ¿Por dónde empezamos?.

<sup>3</sup> Puede darse la acción simple de ser o de estar de un modo, en un estado o en una situación, como cuando Dennis Oppenheim realizó en 1970 su *Postura para leer para quemaduras de segundo grado*, permaneciendo cinco horas bajo el sol con un libro abierto en el pecho. El actuante puede limitarse a esperar lo que hacen los demás y estar a la expectativa respecto a sus reacciones ante una situación, convirtiéndolos en actuantes de la performance, como es el caso de *The American Moon* realizada en 1960 por Robert Whitman invitando al público a caminar por túneles que los condujeron a un espacio central, o como tantas performances de aquí y de allá que básicamente consisten en generar expectativa de *cuanto aguantará el artista* ahí colgado, ahí hundido, ahí encerrado, ahí amenazado por la muerte.

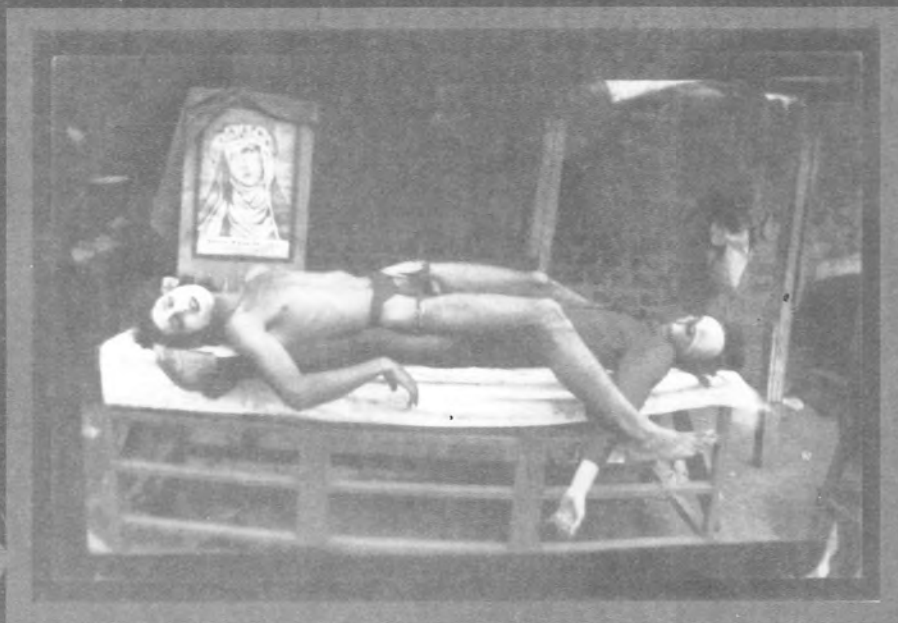
<sup>4</sup> En 1958 Yves Klein presenta en Galerie Iris Clert de Paris *Le Vide*. Un Agente de la Guardia Republicana francesa cuida la entrada en la inauguración a la que acudieron 3.000 personas para ver la sala absolutamente vacía. La acción la hace el público, aunque el artista haga su parte al “burlarlo” y a través del guardia. Tal vez no se trata estricto –en un sentido histórico- de una performance, sino de un happening por su relativamente baja puesta en escena y porque el peso está en la re-acción improvisada del público, el cual recibe la “instrucción” del artista a través de ser convocados al vernissage; sin embargo desde la lógica de la performance estructural queda abarcado.

<sup>5</sup> Nuevamente Yves Klein es aquí un fundador. Su *Salto al vacío* de 1960 es una performance en la que la galería de arte y la espectacularidad en vivo son sustituidos por la ventana del departamento de la galerista Colette Allendy y la fotografía, y en la que el cuerpo (y el acto) ausente es remplazado por el fotomontaje noticiante de un hecho ficticio pero igualmente significativo. Esta ausencia del cuerpo, supuestamente a punto de hacerse añicos lanzándose de un edificio, vendría a ser además una forma de body art a contramano. En este caso la ausencia del acto es de algún modo el *acto de trasfondo*, como es la obra la ausencia de la obra en *Le vide*.

# *Santos híbridos de la avenida Abancay*

Entrevista a  
**Sergio Zevallos**

por miguel lópez y eliana otta



*El artista peruano Sergio Zevallos estuvo por Lima hace unos meses participando en el Simposio -Más Allá del Teatro Zona Fronteriza-, organizado por LOT. Zevallos, quien reside en Berlín desde 1989, desarrolló un taller involucrando sus actuales intereses: la performance y el registro fotográfico. Y aunque no pudimos conversar con él durante su corta visita, Sergio nos ha respondido desde Alemania una serie de preguntas sobre su -aún poco conocida- obra.*

diseño: sharon lerner y eliana otta

**Ustedes –Chaclacayo- creaban imágenes complejas mediante el uso de su cuerpo, maquillaje, pintura, estructuras escenográficas, disfraces y objetos de uso cotidiano descontextualizados ¿Cómo era el proceso para decidir qué elementos utilizar en cada experiencia?**



De la serie *Suburbios*, fotografías en blanco y negro sobre papel baritado, 9,7 x 14,7 cm., Lima, 1984.



Casi imposible responderte eso porque los procesos variaban mucho de un proyecto a otro. No recuerdo ninguna regla o pauta para elegir los elementos que usábamos. Cada uno seguía la pista de su curiosidad, sus diferentes intereses, atractivos, placeres, recuerdos, nostalgias, hallazgos, etc. A todo ello se suma la influencia mutua que todo proceso colectivo implica.

Cuando uno reflexiona sobre su existencia y la de los demás usando lo teatral como herramienta -el juego de autorrepresentarse, imitar "lo otro", recontextualizando objetos, creando roles y simbiosis- es muy común y tentador servirse de elementos cotidianos. Los niños lo hacen. Lo peculiar en la estética que desarrollamos está quizá no tanto en la idea de descontextualizar o reciclar objetos cotidianos. No en la selección, y sí más bien en los resultados. En el modo específico de agrupar y vincular elementos heterogéneos para alcanzar una densidad simbólica extrema, que era lo que buscábamos. Por ello no veo mucho sentido en hablar sobre el uso de materiales sin tener ejemplos de la obra a la mano. Prefiero las discusiones pragmáticas donde antes que hablar sobre las "técnicas" y los "procesos" inmediatos del trabajo se comparten experiencias..... como sucedería en un taller por ejemplo.

**¿De qué modo resumirías las preocupaciones que motivaban su trabajo?**

...Ganas de molestar, la obsesión por conocer los recovecos de uno mismo, instinto de supervivencia (a uno lo deprime hacer cualquier otra cosa que no sea eso: crear imágenes), sentido crítico sobredesarrollado (o sea otra vez las ganas de molestar). Además Raúl y yo -los dos peruanos en el grupo- disponíamos de una urgencia por cambiar, intervenir o por lo menos manipular en nosotros mismos ciertas fijaciones inherentes a la mentalidad peruana. Me refiero sobre todo al ámbito de las discriminaciones, el machismo, el racismo y las conductas violentas que los peruanos aplicamos con reciprocidad... y si juntas todo lo que he mencionado en un cóctel resulta que la motivación era en síntesis explícitamente política.

**¿Cómo se insertaba su interés en confrontar la realidad social del momento, dentro de lo que eran las tendencias que promovía la oficialidad artística local?**

No se insertaba... me explico: el proyecto se desarrolló a partir de necesidades distintas y casi al margen de la oficialidad artística local. No la tomábamos mucho en cuenta puesto que no pretendíamos pertenecer a ella. Supongo que esa misma oficialidad artística local también nos consideró como "ajenos al juego" y por lo tanto no había necesidad de confrontación directa. Se mantenían las distancias. A propósito... ¿qué cosa es exactamente la oficialidad artística local?

**Cierta crítica censuró en su momento las propuestas del Grupo Chaclacayo, llegando incluso al extremo de deslizar calificativos vinculados al terrorismo. ¿Cómo tomaban ustedes aquellos comentarios en Lima?**

No existe "cierta crítica". Lo que existen son nombres propios de publicaciones y sus autores. La crítica no censura, sin embargo en el Perú en muchas oportunidades acusa, y creo que a eso va tu pregunta. La acusación de estar vinculados al terrorismo se publicó en un artículo en *Caretas* No. 1084 de Noviembre 20 de 1989 (autor: Luis E. Lama). Al título "Perversión y complacencia" le seguía el subtítulo: "Estridente y frívola apología senderista de artistas peruanos en Berlín Occidental". Creo que es irrelevante hablar sobre "cómo tomamos nosotros" tal acusación. Más bien sería interesante discutir sobre el significado político del acto de acusar en sí y de cómo surge éste en el cerebro de un individuo X, o en la mentalidad de una clase política.

Toma en cuenta que fue una acusación aislada: ni el estado, ni la policía, ni el ejército, ni el resto de la prensa nos acusó. No había por qué. Sin embargo el autor del artículo disponía del privilegio de hacer público lo que pensaba, si no hasta hoy ni nos enterábamos.



La acusación se basó en el catálogo que acompañó a la muestra. En él se publicaron fotos y una cronología sobre masacres y crímenes en los que estaba involucrado el Estado Peruano y las Fuerzas Armadas. Creo que un ciudadano peruano que decide recriminarle a su Estado los crímenes que comete -inclusive si en una presentación pública específica hace omisión de la violencia senderista- no se convierte automáticamente en senderista o apologeta de su ideología. El acusador que lo vio así mostró que sólo era capaz de pensar la realidad en términos de buenos y malos al estilo de una película de acción. Además, su identificación denota estar del lado de "los buenos": un Estado que obviamente cometía crímenes. No era nuestra visión del mundo, pero sí éramos conscientes que el fundamentalismo de sentirse parte de "los buenos" es destructivo e irracional. Entonces no era sólo una acusación ridícula.

El pensamiento acusador siempre es paranoico. Ve enemigos hasta en el espejo. No obstante en el Perú la paranoia se fundamenta en experiencias reales. Somos seres que repetidas veces hemos sido amenazados, perseguidos o agredidos... o somos seres que vivimos de amenazar, perseguir y agredir a otros peruanos -con el consiguiente sentimiento de culpabilidad. Todos hemos vivido una u otra de estas experiencias o ambas inclusive.

En Caretas No. 1739 (Setiembre 19 del 2002 - pag.82) aparece un artículo del mismo autor arriba mencionado, que repite la acusación. En una frase casi como un comentario al lado menciona: "...la muestra del Grupo Chaclacayo de marcada inclinación Senderista". El asunto sigue siendo actual... y la paranoia no se cura sin tratamiento.

**Muchos de sus comentarios de aquella época [1983-84] incidían en la noción de desmitificar la sociedad, de utilizar imágenes o referentes de violencia como una expresión extrema de las circunstancias. ¿Tú crees que en el momento actual sea posible confrontar la sociedad con la misma actitud o de la misma forma?**

¿Me estás preguntado por el caso peruano en particular? La respuesta es sí. Pero no me refiero a nuestra actitud y visión específica de la realidad -comienzos de los ochenta- ni a nuestra estética particular -la del Grupo Chaclacayo. Sí al coraje civil que implica el confrontar un mundo alucinante como son las dispares realidades del Perú, empleando imágenes poderosas, irreverentes, obscenas, trágicas... y bellas. En todo caso la violencia visual existe a priori ni bien abrimos los ojos en este mundo, y una crítica sobre el uso de referentes visuales de violencia debe aplicarse a cada caso en particular.

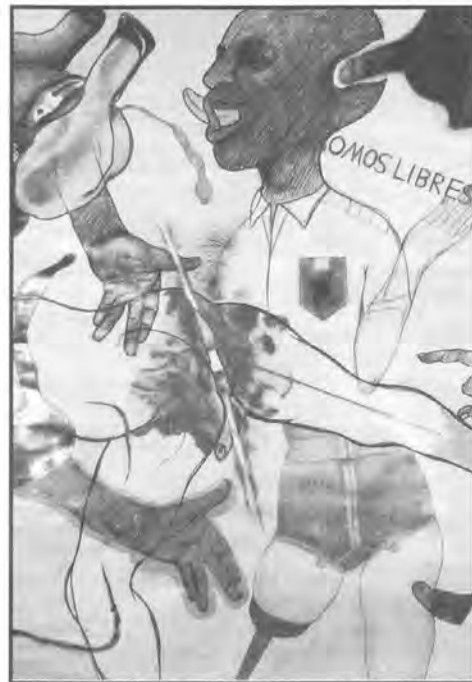
Generalizar reglas sobre lo que se "debe" o "no se debe" hacer, mostrar, publicar, etc.; sobre lo que "funciona" y lo que "no funciona" en determinada época sería autoritarismo. De hecho existe una coacción que se ejerce sobre cada individuo, tanto en la imagen urbana misma -la violencia en lo cotidiano- como en los media. Lo que sucede en ese proceso es que a uno lo convencen de que es imposible actuar y vivir de manera radicalmente distinta. Por lo tanto, desde la perspectiva de cualquier Estado, se trata de infundir miedo a nivel individual, en cada conciencia, de convencer a cada ciudadano que la resistencia espontánea es ineficaz y hasta imposible. El poder de un Estado y de sus instituciones se funda en la falta de fantasía y de resistencia.

Las imágenes violentas en la televisión, las películas policíacas, los sistemas y monopolios informativos, etc. cumplen también su función en el juego de las coacciones y construyen en la fantasía de cada individuo la idea del Estado como una fuerza omnipotente. Tal poder es en cierta medida relativo porque existe en relación a nuestros miedos, y se nutre de nuestra pasividad.

Entonces no solamente es necesario democratizar los recursos económicos sino también los instrumentos del poder. La imagen es uno de ellos, y el uso público de la imagen es un acto político. De ahí que muchos individuos -y no sólo artistas- sientan la necesidad de ejercer una violencia visual como respuesta, autoprotección o protesta, ante un discurso verbal y visual que los constituye y manipula desde adentro: el control ya no como una cámara de video que nos observa, sino como parte de nuestro propio modo de pensar y vinculado al proceso mismo de fantasear, al momento en que nos permitimos -o no- imaginar algo.

Ingresar a esa zona conflictiva de nuestro ser, donde nos atrevemos y nos censuramos, usando para ello la ayuda de lenguajes visuales es un derecho. Y genera imágenes violentas, son parte del proceso, el riesgo es propio. Hacerlas públicas es un acto político cuyo sentido, pertinencia o efectividad se debe discutir y decidir según cada caso en particular. A menudo el problema no reside tanto en la imagen misma sino en la estrategia de su presentación.

De la serie *Andróginos*,  
dibujos-collage / témpera, pastel, grafito, y técnica  
mixta sobre papel, 100 x 70 cm.,  
Berlín, 1998 - 99.



De la serie *Andróginos*,  
dibujos-collage / témpera, pastel, grafito, y técnica  
mixta sobre papel, 160 x 115 cm.,  
Berlín, 1998 - 99.

Si algo está en permanente cambio es justamente eso: las estrategias del uso de la imagen pública. Y ahí nuevamente la pasividad es enorme. La mayoría de los ciudadanos no es consciente de la importancia de los discursos visuales y del derecho a crearlos (actitud activa) y no sólo consumirlos (actitud pasiva).

El asunto de la desmitificación -aquí incluyo el mito del Estado- es una idea fija pero no es la única forma de organizar vida social. El ciudadano en lugar de ser un paquete de miedos y obligaciones podría desarrollar más su capacidad de decidir y actuar fuera de las reglas que ha interiorizado, re-creándolas, autogestionando realidades. Es una cuestión de aprendizajes y aquí nuevamente el uso del lenguaje visual juega un rol importante. La relegación del dominio de lo visual al mundo mediático -en el cual están incluidos los artistas- es parte de un autoritarismo antidemocrático.

Desmitificación: la entiendo como parte del desarrollo cultural. Es inevitable. Es divertida. Produce placer. Es necesaria.

**Y en esta relación con lo mítico y lo místico que mencionas, tú pareces especialmente interesado en la imagen de Santa Rosa de Lima, ¿cómo así se introduce Santa Rosa en tu trabajo y qué representó?**

Mi opinión es que fui más bien yo -estamos hablando de *transferencia de imágenes* y por lo tanto de ideas- quien se introdujo en la iconografía sobre Santa Rosa. Mi trabajo de ese período sería entonces una ampliación y hasta un capítulo más en la historia de la iconografía sobre Santa Rosa de Lima. Suena arrogante lo sé, pero es así como yo lo siento.

Esto equivale a decir: la idea de una Santa Rosa de Lima en términos de "material ideológico" -y quiero acentuar que no me refiero a la persona histórica- es un elemento constituyente en la mentalidad del limeño, independientemente de si se define como católico o no. Introducirse en su iconografía implica participar activamente en el desenvolvimiento de esa mentalidad en una dirección determinada.

En ese sentido, creo que fui uno de los primeros en elaborar una iconografía abundante sobre el caso Rosa de Lima desde una perspectiva de apropiación de la idea colectiva con fines de uso particulares: los de la autorrepresentación y la redefinición de mi propia persona. Al hacer públicas las imágenes, éstas se enajenan nuevamente de mi persona y se convierten en parte de la iconografía sobre Rosa de Lima.

**Este interés tuyo sobre el cuerpo ya se perfilaba desde los 80's, pero privilegiando el registro fotográfico sobre las acciones mismas. ¿Por qué decides representar estas situaciones a través de la cámara en vez de presentar la propia acción en el espacio y en el tiempo?**

Porque el punto de partida en muchos casos fue el diseño de una imagen y no la búsqueda de una experiencia. En aquellos proyectos donde la experiencia de hacer una acción jugaba un rol importante si se dio el encuentro con el espectador casual en espacios públicos.

En otros proyectos al contrario, nos hubiese molestado la reacción inmediata y física del público -y me refiero a un público peruano. Vincular temas religiosos con sexualidad y violencia produce de hecho, en el contexto peruano, una reacción intensa y no siempre manejable de parte del público. Ese tipo de riesgo no era necesariamente lo que permanentemente buscábamos. Inclusive diría que parte de nuestro modo de trabajar era también bastante convencional: teníamos imágenes en la cabeza que queríamos plasmar con la mayor perfección posible dentro de las fronteras de lo bidimensional. Debido a nuestro interés por las circunstancias sociales y políticas del momento, la fotografía se ofreció como una técnica ideal que vinculaba fantasía y

expresión visual con banalidad y crudeza.

Además, el uso de la fotografía te conduce a una especie de "pseudorealismo radical". El fotoreportaje es también eso: radical y pseudo. Nuestras acciones fotografiadas en el semi-anonimato de una casataller son también -además de interpretaciones visuales individuales-pseudoreportajes sobre la misma realidad -y a veces hasta sobre los mismos casos- que se ventilaban en la prensa local.

**Tu trabajo fotográfico más reciente -la serie *Short cuts*- parece estar jugando con una construcción alegórica de imágenes yuxtapuestas de modo sutil pero violento. ¿Cómo se origina esta serie?**

*Short cuts* son notas de viajes. Escenas que quedan rotando en mi cabeza. Entonces llego a casa, revelo los rollos y busco las escenas. Y en efecto, el concepto de la serie se orienta en la técnica cinematográfica. Imágenes de lugares y de personas que se repiten -a veces sólo en detalle- y vuelven a aparecer en otro contexto, en otro momento. Así se va formando la idea de stills, instantáneas sueltas de una película donde el resto de la historia aún no se sabe, o se ha perdido la pista porque el guión está fragmentado. En esta primera serie de imágenes, que son el comienzo del trabajo, sólo se muestra uno de los temas en los que empecé a seguir una pista: rastros, vestigios de lo sucedido, sea en las cosas, el paisaje o en la piel, sobre todo en la piel. No sé si haga evidente o entienda del todo, pero es a donde quiero llegar, probablemente tenga que hacer unos 30 ó 40 grupos más.

Durante estos viajes voy recogiendo escenas, perspectivas o gestos por calles y espacios públicos, pero también en el entorno privado de personas que llego a conocer o ya conocí con anterioridad; encuentros en mi itinerario emocional. Me he dado cuenta de que a menudo he terminado registrando personas que de alguna manera - espero llegue a sentirse en la atmósfera de las imágenes- padecen de una relación disociada con su entorno físico y social. Con los lugares sucede algo similar. Tengo la impresión de que se trata de lugares disociados de las personas, es decir, que obligan a quien los usa o transita a someterse a sus condiciones agobiantes, sea por las proporciones, los materiales, las texturas, lo gastado, lo sucio, etc. Y uno se siente definitivamente abandonado. A pesar de eso, dichos espacios suelen estar ligados a momentos muy especiales y hasta hermosos que hemos vivido y que llegan a ser parte de la esencia de un lugar. Otros por el contrario sólo están cargados de pésimas experiencias. Finalmente la percepción decide lo que es o no un lugar determinado, una determinada persona. Al usar la fotografía para construir una narrativa no lineal, de cierta manera estoy reproduciendo el proceso orgánico de la memoria: miles de fragmentos que se

De la serie *Short Cuts*,  
fotografías a color/impresiones digitales,  
dimensiones variables, 2001-2005.



reúnen para conformar un todo arbitrario pero aceptable que después tiene nombre propio y hasta nos gusta; al menos mientras los fragmentos estén ordenados de una misma manera. Para lo cual, por suerte, no hay ninguna garantía.

**Esto que mencionas parece también estar presente en tu reciente serie *Andrógynos*, abordando una violencia exacerbada y múltiple, a partir de superposiciones de imágenes sexuales y aludiendo textualmente a situaciones extraídas de lo cotidiano.**

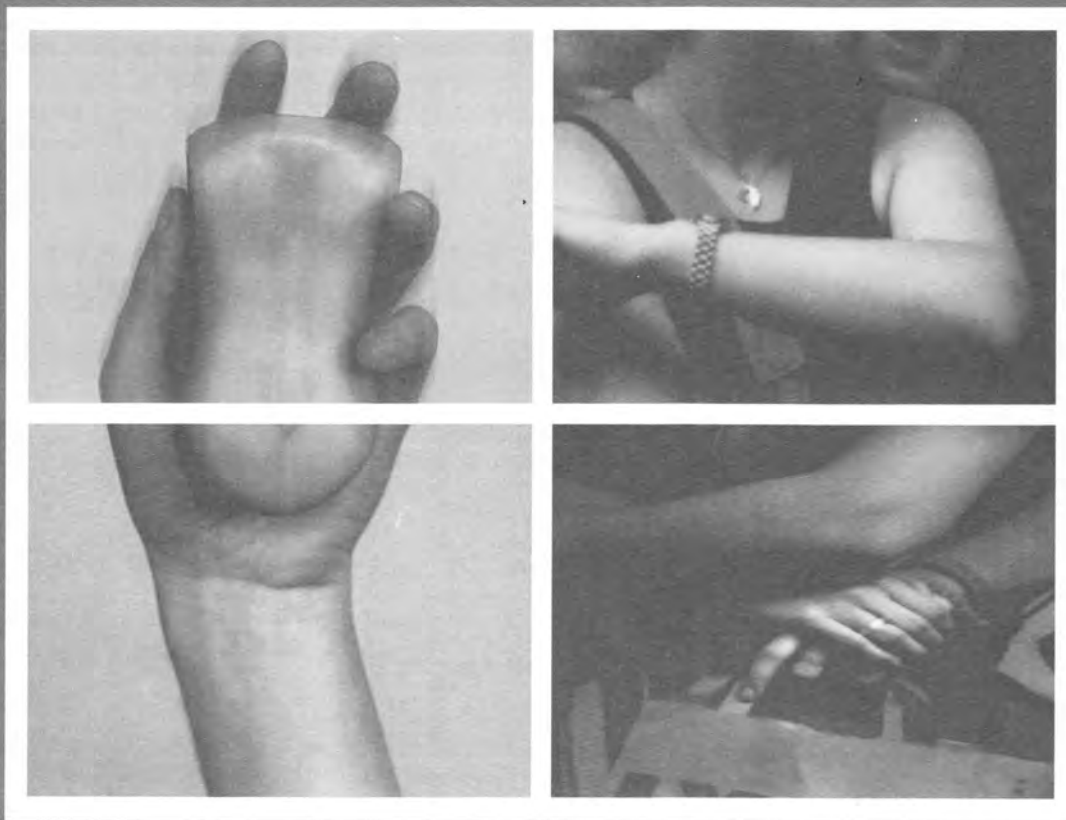
Los *Andrógynos* son híbridos surgidos de un mundo urbano. Son casi personajes. Sus atributos físicos son dispares como lo son el conjunto de transeúntes que se encuentran a una misma hora en una misma cuadra de... digamos la Avenida Abancay. Lo híbrido en los *Andrógynos* es tanto la convivencia de órganos, formas físicas o rasgos sexuales disímiles en un mismo cuerpo, como el mestizaje de todo lo que uno observa de un sólo vistazo en el cruce de dos avenidas atoradas. Sobre todo noticias, periódicos baratos, restos de comida, blue jeans apretados, monóxido, orines, letreros luminosos, niños, accidentes de tránsito, iglesias, pollos a la brasa... Es un antropomorfismo informativo. Extraviado a medio camino entre el cómic y la pintura religiosa.

En efecto, en el último dibujo que hice de esa serie comencé a usar texto como elemento gráfico e informativo a la vez. La serie no está

concluída, es más, apenas si la he comenzado. Luego de un largo rodeo por la fotografía me están entrando ganas de continuarla ahí donde la dejé. Incluyendo lo que, de un sólo vistazo, he observado en algún cruce de dos avenidas en Madrid, Cádiz, Piura, New York, Copenhague, Dubrovnic, Pucallpa, Zurich... y de vuelta a la Avenida Abancay, que no sé porqué tanto me atrae.

**¿Crees que las imágenes de tu serie *Andrógynos* puedan cobrar un sentido diferente en el contexto limeño, frente a las reacciones que podrían percibirse en el entorno europeo?**

*Andrógynos* no se ha expuesto en Europa. No puedo comparar experiencias. Estoy seguro de que la lectura en Lima sería la correcta. Son dibujos obscenos. Creo que el usuario metropolitano –yo incluido- lo es. También es cobarde, prepotente, exhibicionista y se la pasa haciendo el ridículo. Quizás por eso usé intuitivamente una estética de historieta, lo que me permite sondear las posibilidades del humor –algo que ya estaba en la serie *Rosas* al comienzo de mi trabajo en Chaclacayo-. En el fondo estoy tratando de encontrarle la belleza al asunto. Creo que voy por buen camino. Y finalmente creo que pueden despertar más atracción o fascinación que disgusto.



De la serie *Short Cuts*, fotografías a color/impresiones digitales, dimensiones variables, 2001-2005.

Sergio Zevallos (Lima, 1962) Estudió Artes Plásticas en la Universidad Católica de Lima a inicios de los años ochenta, retirándose luego y formando -con Helmut Psotta y Raúl Avellaneda- el Grupo Chaclacayo. Participa en la exposición *Perú... Un sueño* en el Museo de Arte de Lima (1984), y en diversos proyectos en Alemania. Reside en Berlín desde 1989. Becario de la Hasselblad Foundation de Suecia – Research Grant in Photography 2003 con el proyecto *Beauty Salon*, Lima. Actualmente desarrolla proyectos interdisciplinarios a partir de la fotografía.

En 1990 los artistas alemanes Bernd y Hilla Becher ganaron el León de Oro de la Bienal de Venecia en la categoría escultura. Las fotos premiadas, consideradas explícitamente por el jurado como *obra escultórica* eran de las clásicas *gelatin silver prints*, es decir, técnica y académicamente acreditadas como obras fotográficas, también.

Posiblemente para el gremio fotográfico, incidentalmente representado por los Becher, el galardón subrayaba la importancia del género en el ámbito de la escena internacional contemporánea. Pero interesa sobre todo señalar que trascendía las fronteras de la categoría. Para los/las escultores/as implicaba, probablemente, que el rango técnico se había ampliado más allá del campo de lo que –material y pedagógicamente– se había considerado como escultura.

Pero estos desplazamientos y expansiones no cancelan la pregunta capital que surge del hecho mismo de esta premiación. ¿Cómo es que el premio de escultura fue otorgado a una obra que podía ser catalogada como fotográfica?

Las redefiniciones técnico-gremiales insinuadas a partir del ejemplo de los Becher son aquellas mismas anunciadas a su vez por los/las artistas contemporáneos/as que trabajan en una diversidad de técnicas y medios que no son académicos; es decir, que no remiten a una enseñanza artística *formalizada* en determinada técnica. Para producir arte no hay que recurrir forzosamente a un *medio de comunicación* prefijado. Una segunda pregunta se desprende de esto: ¿de qué han sido provistos estos/as artistas en su formación que les posibilita dicho tránsito?

(...) Una escuela o facultad de arte puede asumir con todo derecho un carácter tradicional. Puede privilegiar determinados criterios estéticos, preconizar algún período particular de la historia del arte, incluso impulsar o reanimar a alguno de los grandes movimientos del arte moderno. Un carácter así asumido invocaría categorías artísticas tradicionales: clases de objetos de arte construidas sobre la base de un conjunto de diferencias halladas con relación a otros objetos de arte o a otras categorías: escultura, pintura, etc., que legitimen su preferencia por dicho período o movimiento.

(...) Una pregunta clave es si los preceptos fundacionales de una institución de enseñanza artística, basados en una concepción del arte producto de un período determinado de la historia del arte, deben de regir la producción actual. Y, si lo hacen, es necesario preguntarse si acaso de tal manera no se está construyendo el presente artístico como quien reconstruye el pasado.

(...) El *cross-over*, que bien puede mal-traducirse al castellano como *atravesar-por-encima* habla de una movilidad que no se agota en el pasar de un punto A a un punto B, sino que pone en cuestión la estabilidad del punto de partida y el de llegada. Aquí hay un implícito desprendimiento de la identidad específica de escultor/a o pintor/a a favor de la categoría genérica de artista, porque las clases mismas de obras de arte (escultura, pintura, etc.) como *categorías de hacer arte*, comienza a perder sentido.

Aquellos/as artistas <<en tránsito>> señalan los niveles distintos en los que una categoría como <<escultura>> o <<pintura>> opera, porque en el marco de una *especialidad desplazada* aluden a tales categorías no como una mera tipología

de obras artísticas. Ponen en cuestión una denominación pedagógica construida como una genealogía particular *de artista* y *para* artistas. Una denominación que tácitamente reclama como fundamento una manera particular de ser artista y una forma aparentemente diferenciada de hacer arte.

(...) El *cross-over* caracteriza a muchos de los/las artistas de la escena local. A este punto concurre el parcialmente renovado circuito contemporáneo en el que un conjunto de eventos han expandido las posibilidades de exploración artística fuera de las claves tradicionales. Por supuesto que también han introducido la presión por el remozamiento, entendido casi como si de un *lifting* se tratase. Pero esa es otra discusión. Varios artistas han asumido su posición dislocada. Su obra se desarrolla en otros medios distintos a los que les fueron enseñados. Y entre este grupo hay quienes enseñan.

Sin embargo, el tipo de enseñanza que una institución pedagógica puede acoger puede contravenir esa experiencia artística. Es decir deslegitimarla. ¿Qué hace que esa experiencia, que críticamente ha sido resaltada, sea pedagógicamente obviada? Evidentemente, el *cross-over* es pasado por alto en la *academia* porque no se detiene en las categorías artísticas que han fundado a la academia. Las pasa por alto, las atraviesa: *cross-over*. Los/las artistas en cuestión no se amoldan a estas categorías, pero no porque sean *más especiales que sus especialidades*, sino porque las especialidades no se están amoldando al artista, sino que demandan que un/a artista se amolde a éstas.

(...) No es un asunto de dejar de lado las categorías artísticas, sino las fronteras. Fronteras que realmente son de medios y no de concepciones diferentes a lo artístico. Nadie pensaría que un/a escultor/a sólo puede ser escultor/a, sólo hacer escultura. Ante todo se trata de un/a artista. (...)

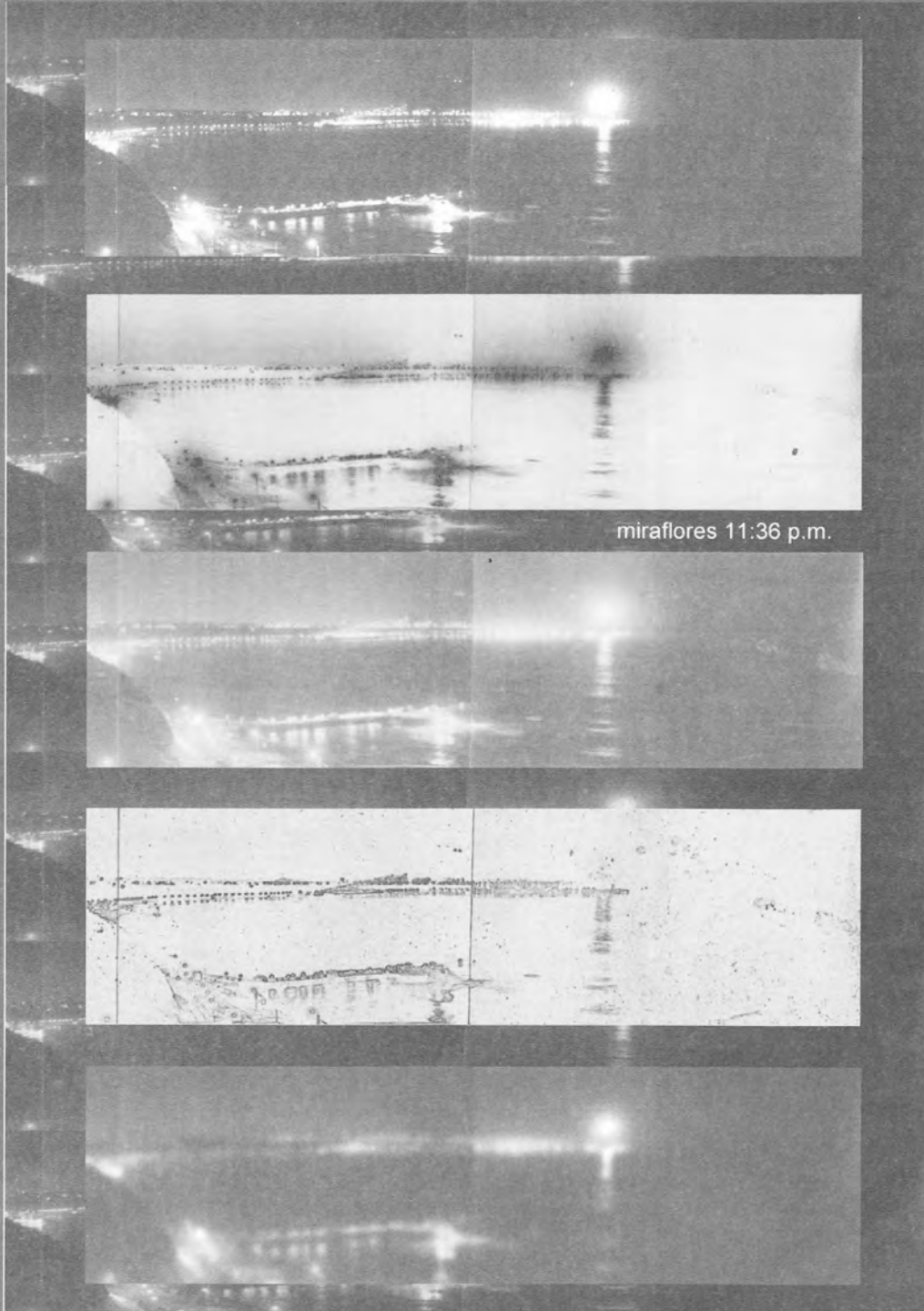
Posponer las consideraciones acerca de las categorías de objeto artístico para concentrarse en el arte, advierte el alcance y las limitaciones de sus fronteras, sobre todo como punto de partida. A este respecto, la categoría escultura no es necesariamente un *a priori* del trabajo. Es predominantemente –hay que decirlo– una *lectura* del mismo. (...) Cuestionar el apriorismo de las categorías, incluso cuando parecen ser más materialmente estables y <<objetivas>>, atravesar las fronteras de medios, es negarse a reducir el trabajo artístico a su medio.

(...) Nuevamente cabe formularse la pregunta acerca del papel de una anticipación de objeto en el contexto de la enseñanza. Pretender anular las expectativas de un/a espectador/a (que puede formular el comentario crítico o pedagógico) para con la obra es ingenuo, tenerlo en cuenta no significa que tales expectativas no sean examinadas críticamente. En ese sentido lo que requiere ser interrogado es el estatuto de las expectativas materiales/técnicas/categorías para con la obra. (...) Dicho de otra manera, ¿han de ser éstas incorporadas por los/las estudiantes de arte como marco <<oficial>> de aprendizaje, como límite al terreno de la experiencia *creativa*?

Tomado de:  
HERNÁNDEZ CALVO, Max. «A través del *cross-over*. Más allá y más acá de la escultura en el arte contemporáneo» En: Marta Cisneros, Johanna Hamann y Miguel Mora (eds.) *Homenaje a Anna Maccagno. I Simposio sobre la escultura peruana del siglo XX*. Lima, Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. [155] – 162.

# órtesis

Conjunto de elementos  
que se adjuntan al cuerpo,  
los cuales contribullen  
a dar soporte, corregir o colaborar  
con el funcionamiento del conjunto

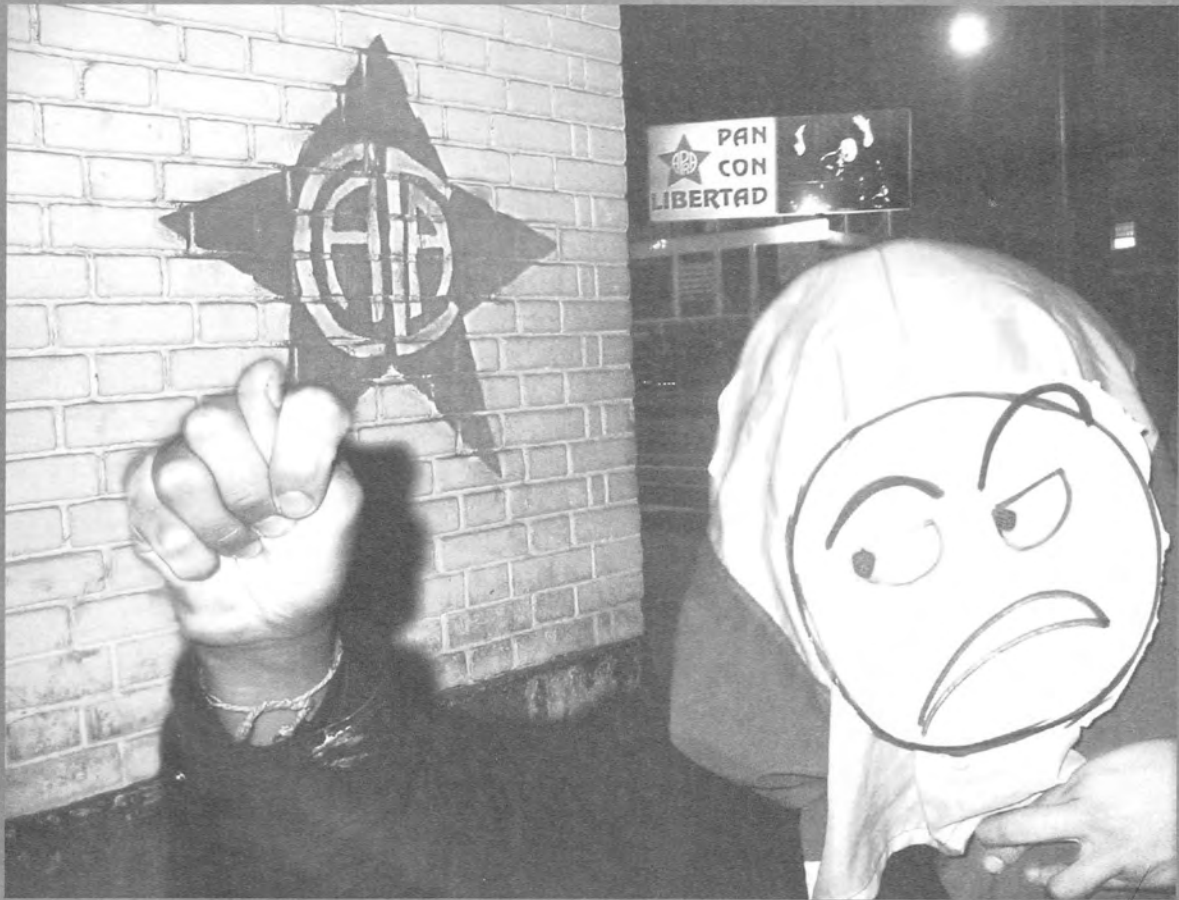


josé antonio bao\_s/t

julián urteaga\_autorretrato



trauma\_la caca del pueblo (cruce jr. ilo y av. alfonso ugarte cdra 10.)



A<sub>8</sub>: R. estudiante (in front of a devil).



gustavo emé\_a8:tstudiante (in front of a devil)

# POPCORE



claudia cáceres\_popcore



El Perú desde este momento es libre e independiente por la voluntad general de los pueblos y la justicia de la causa que Dios defiende "

¡Viva la patria, Viva la libertad, Viva la Independencia!