

## Pulso generacional: Tendencias y límites supervivientes de la década

Un singular muestrario de fragmentos, imposibles en su diversidad de agotar exhaustivamente, constituye el casi inverosímil panorama hacia el que se expanden las artes visuales nacionales. En la escultura, como si la materialidad de su medio sumada a los cánones de su elaboración, la cargase con el peso de una comprobación tanto más fehaciente de realidad, la verificación de sus límites es así también como ésta, polémica.

Desde un milenio que para el Estado comienza con un espíritu de incierta *renovación* con respecto al funcionamiento de los resortes y la maquinaria del Estado en la década pasada —cuestión bastante frecuente en el Perú con los cambios de gobierno— y específicamente ahora<sup>1</sup> en el campo de las artes. Singular porque parece haberse abierto un campo donde tanto la confluencia como la bifurcación de diversas propuestas artísticas atañen de un modo principalmente ecléctico a los rumbos de la escultura,

<sup>1</sup> Específicamente los casos de la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes, que tras el fructífero «golpe de estado» de los alumnos a su entonces director Joel Meneses, cierra sus puertas dentro del período abril 2001-mayo 2002. Su nuevo director Leslie Lee fue un conocido miembro del grupo activista «La Resistencia» liderado por el artista Víctor Delfin. Un ejemplo similar sin necesidad de atropellos es la nueva dirección del Centro Cultural y Museo de Arte de San Marcos por los críticos de arte Gustavo Buntinx (también miembro de otro grupo artístico-activista) y Augusto Del Valle respectivamente, en este caso cabe resaltar el precario presupuesto contra el que se tuvo que luchar para instalar, por ejemplo los trabajos de la última Bienal Iberoamericana de Lima. El aplastante cierre y posteriormente la incierta apertura de la Sala Luis Miró Quesada Garland de la Galería de la Municipalidad de Miraflores, luego del escándalo de su alcalde Luis Bedoya de Vivanco y el ascenso de Germán Krueger es un ejemplo excepcionalmente abrumador. Un enfrentamiento de manifestantes y efectivos de la policía ocasionó el mismo día de la inauguración de la III Bienal de Lima, la destrucción de una pieza costarricense expuesta en los pasajes Santa Rosa y Escribanos de la Plaza Mayor. Su presidente, Luis Lama indica que debido a este tipo de peligros, la siguiente versión de la Bienal se planea en espacios menos públicos y en lo posible fuera del Centro Histórico. (comunicación personal, octubre de 2002).

donde se diferencian las viejas estrategias, si se quiere de corte alternativo o emergente versus lo tradicional y cómo esta tradición bebe en algunos casos de las nuevas tendencias del arte contemporáneo en el extranjero y en otros, se polariza. Pero sobre todo confluye una generación, donde sus productos reflejan la herencia que conlleva su situación local en la época.

La especialidad de escultura de la Universidad Católica parece ser quien ha arado su campo con mayor continuidad. La inauguración de la flamante escuela de arte Corriente Alterna a mediados de los 90 implica una segunda y necesaria alternativa a la enseñanza privada donde bajo un canon más experimental inaugura —ya sin ninguna duda— una nueva tradición. Sin embargo es tan significativo como coherente que el acalid de la escultura clásica lo lleve la universidad, así como es significativo que el estandarte artístico latinoamericano sea la pintura de caballete y la escultura tradicional. A pesar de ello, y ante la incertidumbre del aparato artístico en la cuerda floja, sin un norte específico y con el desencanto de un precario presupuesto e interés nacional en las artes visuales, artistas de la «nueva hornada» de la Pontificia Universidad Católica<sup>2</sup> desaparecen de la escena y migran al extranjero volcando allí sus expectativas. Con todo, nuevos y consagrados, marginales y oficiales, exiliados, periféricos, nucleares y hasta autodidactas conforman una amalgama actual donde la diversidad no descarta la posibilidad de lo propio y ésta es su mejor carta.

Probablemente el paradigma de este eclecticismo que en muchos sentidos llega a ser un marcador de identidad<sup>3</sup> sea inaugurado formalmente a inicio de los 90 por la artista Rocío Rodrigo<sup>4</sup>. Rodrigo, desarrolla tempranamente en la segunda mitad de los 80, una forma de arte auténticamente experimental bajo una premisa socio-existencial. Aquí cobra importancia la inclusión de cosmovisiones locales nacionales como la andina y la amazónica, despreciadas por la cultura citadina, un tanto a causa de la guerra interna y otro tanto por la reciente posibilidad tras 14 años de dictadura de volver los ojos al extranjero. Es el caso de las *Columnas votivas*, que asimiladas al constructivismo y la Bauhaus incluyen innovaciones tales como el reciclaje de desperdicios tanto inorgánicos como orgánicos. Rodrigo patenta igualmente el conflicto de las clases media y alta en su encuentro con lo popular, tras la fuerte explosión política de la dictadura militar —más

<sup>2</sup> Como Rustha Pozzi-Escot, Pablo Blanco, Wilma Ehni, Joaquín Liébana e Ida Plaza

<sup>3</sup> Me refiero específicamente al término «chicha».

<sup>4</sup> Egresada en el año 86 de la Facultad de Arte de la Universidad Católica. Si bien colectivos como *Huayco* a finales de los 70 entre otros muchos aunaron esfuerzos por una reivindicación de lo local y de los valores de la cultura popular, la representación internacional tanto como la representatividad dentro del mercado bajo este tipo de espíritu, se detenta hoy paradójica e indiscutiblemente a través de Rocío Rodrigo Prado, quien fuera exiliada a España con su familia, como símbolo de la oligarquía desterrada por el gobierno de Velasco a inicios de los 70. Previamente el artista plástico Juan Javier Salazar en el año 81 realiza su famosa exposición inconclusa con el posterior epítome (*Buntinx: 87*) «Perú, país del mañana. Proyecto para hacer un mural cuando tenga dinero, mañana».

no como Eduardo Tokeshi respecto a la guerra civil<sup>5</sup>—. En esta cuestionada faceta de Rocío Rodrigo subyace una intención específica de revelar al mismo tiempo que reivindicar —para el espacio privado de las clases media y alta— la validez de un encuentro o sincretismo de mundos, pero «desde dónde y cómo se invade el referente» y si hablamos de «occidentalizar o civilizar»<sup>6</sup> una simbología y cuáles son los cánones éticos y estéticos más apropiados a este proyecto incipiente, es un discurso todavía con mucho por desarrollar e investigar<sup>7</sup>. De hecho, este discurso no se sostiene por sí solo sin un sentido de obra que lo sustente. Sin embargo, considero el trabajo de RRP como un hito, pues entre muchas innovaciones asimiló a la escultura la idea de pintar la madera —ora gráficamente, ora cubriéndola— y se desligó tajantemente del expresionismo abstracto decidiéndose por una figuración que vincula a la memoria cotidiana. Muchos compañeros de promociones posteriores siguieron su ejemplo en mayor o menor medida. Ejemplo que pudo evolucionar por su cuenta y trabajarse más rápidamente debido a la implementación de la motosierra Huskvarna y de los discos diamantados a la enseñanza de la escultura en madera en el año 85. Ya en la propuesta de ensamblaje de deshechos puede rastrearse un cuestionamiento a la nobleza del material como *a priori* categórico.

Una de las investigaciones más coherentes en la búsqueda de patrones locales es el reciente trabajo de la escultora Claudia Salem<sup>8</sup> en su serie *muros*. El muro, o más bien los literales fragmentos de pared de sillar recogen porciones de historia e idiosincrasia que parecieran haber sido rescatadas de los escombros del eternamente derrocado proyecto por una consolidación propia. *La ley me ampara*, imagen con un solo ojo de Felipe Santiago Salaverry pone en evidencia con cuanta razón se ha creído luchar —en este caso dar la vida— por una causa común, y sin embargo cómo en el fondo la derrota viene signada por rivalidades donde los intereses encuentran el absurdo de una causa y una historia tantas veces repetida al pie de la letra, que zanján miopes diferencias. Esta nostálgica mirada hacia el pasado nos encara con los sobrevivientes, con los restos de una historia que pudo sostenerse, como los solitarios fantasmas de un carácter que

<sup>5</sup> «Los signos mesiánicos» muestra retrospectiva de fardos y banderas de Eduardo Tokeshi fue curada por Gustavo Buntinx en marzo de 2001. El primer trabajo es un fardo en bolsa plástica negra con indicaciones para la sepultura al paso, data de 1984 y fue realizado en colaboración con Jaime Higa.

<sup>6</sup> Comunicación personal, octubre 2002.

<sup>7</sup> De hecho el colectivo «Perú-Fábrica» realiza en pintura un trabajo similar con cuadros como «Pacha Kutí» de Alfredo Márquez, «Trinidad Andina» de Alex Ángeles y Alfredo Márquez y los «Ángeles arcabuceros» de Carlos Bardales. Todos, menos el último artista presentan fuertes reminiscencias de la guerra. De hecho Márquez fue encarcelado durante siete años por esta discusión pues se le atribuyó erradamente, un carácter apologético a su obra. Pero la intención de recuperar una estética propia no es en ningún caso una innovación. El escultor Víctor Delfín y su trabajo desde la década del 60 es un ejemplo representativo.

<sup>8</sup> Egresada de la Facultad de Arte de la PUCP el año 90.

hasta hoy pervive y nos observa desde la precariedad de las ruinas, como si quisiera ser al mismo tiempo testigo y vaticinio de nuestra historia.

Los referentes de Claudia Salem remiten a un pasado con sentido y a una relación hacia el presente que no es gratuita. Contrariamente a la visión de un presente donde muchas veces el pasado o el elemento local se rescata como un sello de autenticidad a la «prepo» para el beneplácito paternalista, Salem, como artista, hace de intérprete de una época.

Solo para mencionar un caso más de *exorcismo* histórico tomaré como ejemplo una última e ilustradora obra de Juan Javier Salazar<sup>9</sup>: La interpretación «en bruto» del encubrimiento de la estatua ecuestre de Francisco Pizarro bajo un muro inca, es decir el análisis que de por sí le atañe fuera del contexto de la fiesta del sol alcanzaría para escribir una enciclopedia. No es el propósito. Baste decir que aquél no ha sido encubierto ni escondido. Ha sido emparedado: el hecho tiene connotaciones fúnebres aún a 5 siglos de la conquista. La alegoría radica en la figura del conquistador —y de todo lo que su estatua ecuestre represente— atrapado dentro del muro incaico, con la imposibilidad de ver dentro de él. Está adentro pero no puede virtualmente ver lo que hay. Su duración se sitúa durante el día del *Inti Raimi* y se circunscribe al perímetro destinado en la Plaza Mayor a la ceremonia. La acción de Juan Javier Salazar se absorbe en el contexto de la ceremonia religiosa y adquiere su significado en ella y a través de ella: El emparedamiento del conquistador se presenta como uno de los ritos asimilados. Cabe agregar que todo rito se produce con un propósito y de acuerdo a un modelo. *Inti Raimi* en particular afianza los sentimientos para con la colectividad y es un método para controlar el poder sobrenatural. La acción de Juan Javier Salazar adquiere sentido y propósito pleno en la frase del Inca Garcilaso: «Traían al *Inti Raimi* además de sus vestidos y armas, pintadas las hazañas que en servicio del sol y los incas habían hecho.»

Otro de los ejes que aparece en la primera mitad de los 90 es la opción por el realismo en la figuración.<sup>10</sup> Una de sus primeras investigaciones las realiza Nani Cárdenas con su *Diván* en resina —*Diván* que fue realizado sin molde, con sucesivas capas de colores transparentes y un tratamiento con veladuras similar al de la pintura al óleo—. Heredera del expresionismo abstracto predecesor<sup>11</sup>, lejos de aniquilar a sus padres, los utiliza en beneficio propio para afianzar su trabajo y agregar sus cargas personales, como un broche de oro que cerrase este devenir artístico. Con aquella manera inaugurada en

<sup>9</sup> Estudió en la Escuela de Bellas Artes y formó parte del colectivo *Huayco*, desaparecido en 1981. Actualmente forma parte de *Perú Fábrica*.

<sup>10</sup> Aquí se puede incluir también a Claudia Salem.

<sup>11</sup> Corriente que se desarrolla a mediados de los 80 y que tiene a la profesora de la especialidad de escultura Johanna Hamann como uno de sus grandes —si no el máximo exponente—. De hecho, Nani Cárdenas no repara en afirmar tener un vínculo artístico hacia ella.



los 80 por el discurso poético femenino<sup>12</sup> como una exploración del cuerpo y el erotismo, su discurso atañe a la soledad de la mujer y a la revelación de una intimidad tantas veces sojuzgada, que no puede menos que aparecer desgarradora. El producto, es fruto de un encuentro desenfrenado y a ciegas con la idealización de un paralelo del sufrimiento y el objeto amado. De hecho la identificación *eros-tánatos* se hace aquí patente. Sin embargo, en su última exposición *Piel Dura*<sup>13</sup> este aura es arrojada como quien se despoja de un disfraz en un gesto liberador. Tal muda de piel obedece no sólo a una reflexión sobre los significados de la textura, sino que implica coherentemente un vuelco hacia la imaginería de la ilusión maternal. Nani Cárdenas en estas dos facetas da a la luz una serie de niños-atributos y recrea una satisfacción que es a su vez producto del dolor.

Cristina Planas<sup>15</sup> retoma el discurso sobre la feminidad sin ninguna reserva al realismo. Por otro lado, su vertiente puede identificarse con una alegoría dotada de cierto sentido del humor muy lúcido que le ha valido la censura de la DINCOTE de una pieza en la I Bienal Nacional de Lima. *La wuawua*, efígie de grandes dimensiones de Abimael Guzmán rotativo al son de *Zorba el Griego* no deja de tener algo de espectáculo de feria de garaje o circo de comienzos de siglo. La imagen de Abimael Guzmán enjaulado tras su captura para la exhibición periodística tuvo tal connotación. Si bien para la mayoría de la población el espectáculo de la política y de la prensa constituye un terreno casi intocable, *La wuawua* contribuye a una desacralización tan latente como necesaria.

Alimentada por una singular genética en el sentido estricto de la palabra, sitúa la figura femenina como el producto de una bizarra mutación, donde la mujer se adapta al medio a través del desarrollo de elementos simbólicos como el tocado —de plátanos— de *Mis bananas*. Versión contemporánea de la temible Gorgona,<sup>16</sup> su principal facultad consiste en auto abastecerse con triunfal guiño provocador. Este tipo de independencia de la mujer se identifica con un patrón de belleza de rasgos caucásicos y silueta deportiva. Por otro lado, *Lavandera*, tocada con el pabellón nacional, representa una liberación a través del trabajo físico y alude a la mujer criolla, una doña más bien regordeta como estandarte de la clase popular. Tal representación social de la mujer responde a un examen de los estereotipos de una época y en ambos casos la mirada filtra una «heroificación» de aquellos escogidos. La obra se plantea así sobre la base de

<sup>12</sup> Llevada a cabo por Carmen Ollé, Rocío Silva-Santisteban, Rossella Di Paolo, Dalmacia Ruiz-Rosas y Giovanna Pollarollo.

<sup>13</sup> Galería Forum 2002

<sup>15</sup> Egresada de la Universidad Católica el 94.

<sup>16</sup> Diosa de la mitología griega que poseía la facultad de petrificar a los hombres con la mirada. Parece ser que esto se debía a la contemplación de la atroz verdad en sus ojos. De hecho, Atenea, diosa de la guerra, las artes y la sabiduría llevaba la cabeza de la Gorgona en su escudo.

una pertinencia que no delata sino genera opiniones afianzada en su connotación psicosocial y su seducción plástica.

Es curioso que una inclinación común en muchos escultores de la Universidad Católica sea la búsqueda del sentido de la existencia, a través de una sutil antropomorfización, producto de una colección y cruce de la fauna. Probablemente el inicio de este vínculo con la figuración por una buena parte de los alumnos, sea el contacto con el escultor ayacuchano autodidacta Antonio Pareja, ayudante en el taller de soldadura, conserje y confidente incondicional de alumnos y profesores. Aldo Shiroma<sup>17</sup> se sitúa bajo esta coordenada en una opción lúdica, con la madera como material principal combinado con la piedra, la resina y el metal. Así como en los bestiarios de las culturas pueden leerse los miedos y anhelos de una colectividad, Shiroma plantea una animalia urbana, fruto de una inclinación por el cómic, donde el encierro del rinoceronte entre cuatro bastidores confinan todo lo que no sea su virilidad, donde el único hombre del bestiario es un tributo al sueño planteado como pesada carga. La obra de Shiroma es un escape y un refugio kafkiano en un tierno encuentro con el hombre.

El escultor Haroldo Higa<sup>18</sup> sigue un recorrido de indagación íntima dentro del entorno familiar, que recrea y resignifica un imaginario fabuloso y un mundo de mitología fantástica ligada a las narraciones escuchadas desde su niñez. Descendiente de raíces japonesas procedentes de la isla de Okinawa, sus abuelos emigran al Perú en 1879. En 1994 Higa viaja a aquella Okinawa donde su abuelo fuera también escultor en madera y participa en su primer *Workshop*. Es aquí que el artista toma contacto no sólo con la arquitectura de los templos shintoístas que influirán en las mesas que sirven de soporte en su obra y en su posterior trabajo en cartón, papel y tela, sino que además se familiariza con la evidente diferencia del desarrollo técnico del metal de los formones asiáticos. Mediante una mirada muy sutil, Higa elabora un «juego de niños» a partir de la idea de castración de la persona adulta y genera una juguetería tan alegre como perversa, para algunos casos inocente y monstruosa. Sus guardianes, custodios del orden general, pueden ser entendidos como un estado déptico primigenio donde el híbrido contiene su contradicción y se erige como ordenador de una consecuente mitología.

Tal inclinación por la re-creación de mitologías se extiende desde un ideolecto personal hacia un ideolecto colectivo del consumo y de la cultura de masas: *Superman*, *Ultraman* y posteriormente una extensa recuperación de la memoria masiva: *Astroboy*, *Afrodita*, la nave *Max 5* entre otros modelos de niñez de una generación que despiertan más que el reconocimiento, la obsesión y el fanatismo de pervadir el pasado que se escapa. De manera congruente con la idea del consumo masivo, Higa realiza esta serie

<sup>17</sup> Egresado de la Universidad Católica el 97.

<sup>18</sup> Egresado de la Universidad Católica el 94.

con espuma de polietileno expandido de alta densidad —teknopor— conservando su color blanco original, así el paso del tiempo se diluye en un delicado silencio fantasmal.

Bajo una línea de influencia conceptual en el ámbito de la intervención, Maya García Miró<sup>19</sup> asume el objeto artístico como expresión literal de un pensamiento metafórico. Si las palabras son efectivamente la muerte de la metáfora, los objetos de la serie *Sin título*<sup>20</sup> constituyen una disección de expresiones coloquiales a través de la trasgresión de ésta. A la serie pertenece la taza de café, la fábrica de cigarrillos, el castillo de cuchillos, el castillo de naipes —por llamarlos de una manera, pues la artista los llama indiferentemente *S/T*—. Sucede que al exhibir la materia apenas alterada por la exigencia de una intención artística minimal, García Miró confronta los retazos de la realidad cotidiana que ostenta cada uno de los materiales escogidos, con una apariencia que se piensa a sí misma en su integridad. Y es el pensar a este respecto y no el decir respecto a un discurso otro, lo que hace que sus objetos se comprendan sobre la base de la certeza de un origen implacablemente nominal y nunca tras el develamiento de un querer-decir discursivo oculto. Por ello las piezas son ineludibles y ostentan la conciencia de una legalidad que acaba con la representación más allá de sus límites, en un juego semántico de inversión formal. Los objetos constituyen una resistencia de carácter donde su coherencia interna los explica, autodefine y sustenta, abriendo un panorama al privilegio de su exhibición artística —y sobretodo por la perecibilidad de algunos— como un terreno donde el soporte material no es más una exigencia formal sino una base y cimiento estético de comprensión.

La Bienal de Lima denota un crecimiento económico de mitad de los 90. Funciona como pulsómetro artístico de una escena que aspira para su tercera versión haberse abierto en un nivel latinoamericano. Prolifera la instalación y el vídeo. A su vez, el circuito de galerías privadas da la bienvenida a un mercado de línea conceptual y se hace evidente el síntoma de un desplazamiento de la pintura hacia la fotografía digital y de la escultura hacia el objeto.

Annie Flores<sup>21</sup> cuenta entre las más jóvenes influencias y detenta un madurado sarcasmo por lo doméstico. *él*, minúsculo busto de yeso con la cabeza rota, alude a la figura masculina con una perversidad espontánea, para su individual *El Pasajero*<sup>22</sup> y es a la vez una actitud, que sirve de comentario como en *el futuro no existe*<sup>23</sup>, bandeja casera

<sup>19</sup> Egresada de la Especialidad de Pintura de la Universidad Católica, 1993. Maestría en Fine Arts, Central Saint Martins College Of Art & Design, Londres, 1997.

<sup>20</sup> Galería Forum, abril de 2001.

<sup>21</sup> Egresada de la Escuela de Bellas Artes en 1997. Ganadora el presente año del premio *Pasaporte para un artista*, organizado por la Embajada de Francia.

<sup>22</sup> Galería Cecilia González, 2002

<sup>23</sup> *Perú, país con futuro* fue un conocido *slogan* presidencial para el fraude del 2000.

de aluminio rellena. Sus gusanos en la segunda bandeja de comida son casi un comentario poético decadente en esta nostalgia casera, donde los seres queridos son la familia, el amigo y el perro representados por galletitas, como un cuento de abuelita en la cocina, como chisme de bodega, como el avión que se estrelló ese verano que jugaba con *bobby y el maracuyá*. Esta fragilidad de ánimo acentuada en la miniatura, sitúa la utopía personal en un microcosmos femenino como islote solitario de reflexión, donde las intenciones y los sentimientos forman parte de la valija y la merienda.

El otro caso de novel recorrido de viaje es el escenificado por la artista Wilma Ehni<sup>24</sup>. A través de una línea marcadamente realista, Ehni puede haber resuelto el desplazamiento de la escultura hacia el objeto como la negación de la figura humana. Con una serie de objetos tallados en madera al natural, saca a flote un clasificado fetichismo de zapatos de mujer, maletines, cofres y carteras. Mirada que amplía hacia autores y discos de culto tan personal como la adicción al chocolate. Esta refrescante experiencia la desvincula del soporte y la acerca a la instalación en una propuesta donde la ausencia del individuo —tema recurrente en la pintura moderna— deja de ser una vieja fórmula y se constituye en una inteligente alternativa a la escultura. A partir de una toma de distancia necesaria más que nada orientada hacia la desaparición de la artista, en una pulquérrima réplica de sus referentes más próximos como interpretación de una cotidianidad acumulada para ser dejada atrás, Ehni hace entrega de un punto de partida impecable como la delimitación de la ausencia.

Una visión a mano alzada o esbozo de los rumbos hacia los que se dirige la escultura estaría incompleta sin el agregado que a la definición de ésta —como integrante de un panorama actualizado de las artes visuales— significa el trabajo de artistas como Patricia Bueno<sup>25</sup>. Bueno extiende el campo magnético de la pieza más allá de los límites de ésta, insertándola muchas veces en el espacio público. Si bien este tipo de trabajos funciona tanto en la calle como en galería, todavía el Perú no ha desarrollado un mercado que lo acoja. Su vínculo con la información de los medios de comunicación es estrecho y específicamente con el reportaje. Cada exhibición tiene una vida distinta, y el registro en imagen digital y vídeo, así como los *souvenirs* para el espectador al paso, integran el pequeño museo que suscita la pieza. Tal es el caso de su *Peregrinaje efímero*, obra en conmemoración al día del trabajo. El registro en vídeo, «la creación de la obra»<sup>26</sup> la realiza Mónica, habitante del asentamiento humano en Pueblo Grande y modelo protagonista de la instalación. El eje central físico es *Mujer-sillón*, pieza en látex que representa una mujer sentada en un cómodo sillón de oficina, sus piernas mutiladas, no alcanzan a

<sup>24</sup> Egresada el año 2000 de la Especialidad de Escultura de la Universidad Católica, se hizo merecedora al premio Winternitz.

<sup>25</sup> Egresada de la primera promoción de la escuela de artes visuales Corriente Alterna en el año 97.

<sup>26</sup> Comunicación personal, octubre de 2002



pisar el suelo. En cada habitación de su casa, Mónica escoge anuncios de trabajo restringidos a su realidad: *...para instituto. Excelente presencia. Preferente rubia, tez clara, trato directo. Curriculum...* El conmovedor impacto de este testimonio no sólo contextualiza la obra sino que es materia para una posterior reflexión sobre el racismo, el trabajo y el subdesarrollo. Bueno suma una imagen digital a la instalación en galería, una desconcertante definición del trabajo del Calendario Cívico Escolar, yuxtapuesto a los pies desnudos de una mujer parada sobre el suelo. La tensión de la imagen proyectada sobre la pieza mutilada, en una devolución virtual de sus limitaciones, no deja escapatoria: se presencia una vez más lo que el escritor Julio Ramón Ribeyro llamó *la palabra del mudo*. Una última obra, que alude los escándalos de prensa y las no menos escandalosas cortinas de humo indistintamente, la constituye *Lo que me falta*, cortina médica bordada con los nombres de mujeres esterilizadas contra su voluntad en el marco del Programa de Salud Reproducción y Planificación Familiar 1996-2000, a cargo del Ministerio de Salud. Sobre ella se coloca la imagen de una cicatriz transversal sobre el bajo vientre femenino. Se instaló pertinentemente en los jardines del Puericultorio Pérez-Aranibar. Bajo una tremenda connotación de denuncia la artista pone en evidencia, mediante una atroz confrontación, cuestiones de corrección política y discusión actual como el respeto a la vida, la pobreza, el poder ilimitado de los gobiernos y otra vez el subdesarrollo, de-precio social del tercer mundo.

Es claro que la escena de los 90 estuvo marcada por una reacción al siniestro engranaje político que la caracterizó. Principalmente a mediados de la década puede constatarse este despertar de la ciudadanía y muchos de los trabajos artísticos se volcaron hacia preocupaciones histórico-políticas como canales de representación ciudadana.<sup>27</sup> Consecuentemente con una apertura a algunas de las tendencias estéticas del exterior, la mirada ética se repliega a un análisis de lo nuestro. Carta cabal.

## REFERENCIAS

BUNTINX, Gustavo. *El poder y la Ilusión: Pérdida y restauración del aura en la «República de Weimar peruana» (1980-1992)*. Separata del taller de verano 2000, Casa de Estudios del Socialismo.

\_\_\_\_\_. «La utopía perdida: imágenes de la revolución bajo el segundo belaudismo». En: *Márgenes I*, 1987.

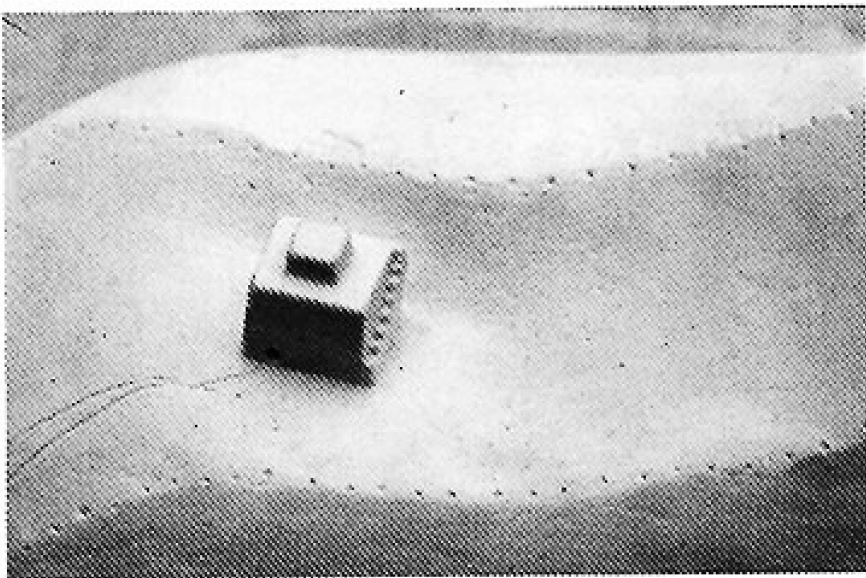
<sup>27</sup> Este sentir fue compartido por artistas como Cecilia Bozovich, Fernando Bryce (ganador de la Bienal), El Colectivo Perú Fábrica (ganador de la Bienal Nacional), Susana Torres, Claudia Coca, Emilio Santisteban, Félix Alvarez, Roxana Cubas, Eduardo Villanes, Ricardo Wiese, Alice Wagner, Jorge Miyagui entre otros.

- \_\_\_\_\_. «Los signos mesiánicos, Fardos funerarios y resurrecciones míticas en la 'República de Weimar peruana'(1980-1992).En: *Márgenes* 13/14, 1995.
- CASTRILLÓN, Alfonso. *Tensiones generacionales: un acercamiento a las generaciones de artistas plásticos peruanos*. IPCNA, 2000.
- DEL VALLE, Augusto. «Memoria sin territorio-Territorio sin memoria». En: *Hueso Húmero* 34, 1999.
- HERNÁNDEZ, Max y Jorge VILLACORTA. *Franquicias Imaginarias*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- LAUER, Mirko. *Introducción a la pintura peruana*. Lima: Mosca Azul, 1976.
- \_\_\_\_\_. «Juan Javier Salazar: La refrescante aventura de un anti-plástico». En: *Hueso Húmero* 9, 1981.
- NEVARES, María Fé. «Representación y realidad (Camuflaje artístico en la vía pública)». *Conferencia IMAGO 2001*, Escuela Corriente Alterna, texto inédito.
- \_\_\_\_\_. «Toda la sangre». En: *Caretas*, marzo 2201
- QUIJANO, Rodrigo. *¿De que puntos cardinales hablan? Puntos Cardinales 2001*. Lima: Editora Argentina, 2001.
- ROMÁN, Elida. «Arte y mercado en Lima, una conversación». Entrevista de Mirko Lauer y Abelardo Oquendo. En: *Hueso Húmero* 14, 1982.
- \_\_\_\_\_. «I Bienal Nacional de Lima. Algunos deslindes». En: *Hueso Húmero* 34, 1999.

MARÍA FÉ NEVARES



«El conocimiento» (detalle)  
Cristina Planas



«La Isla»  
Annie Flores  
yeso, resina y gasa



«Héroes»  
Claudia Salem  
(fragmento de demolición)

