

AAVV **Poder y precariedad**, texto inédito, 2003, 116p.
Transcripciones de interesantes diálogos con cada uno de los 5 participantes que representaron al Perú en la III Bienal de Lima de 2002, sesiones de Lunes de crítica, Museo de arte de San Marcos.

Lunes de Crítica
Lima 29 de abril de 2002

Visión de la Pintura Occidental / Fernando Bryce.

Gustavo Buntinx: Buenas noches, soy Gustavo Buntinx, director del Centro Cultural de San Marcos, historiador de arte. Estoy moderando la primera sesión de aquello que esperamos se convierta en una nueva tradición reflexiva para un medio artístico hartamente necesitado de espacios de difusión y de intercambio -e incluso de fricción-, en momentos en que el concepto de la crítica misma -por lo menos en los medios masivos- se encuentra severamente desvirtuado. Digo por lo menos en los medios masivos porque -y esto es paradójico, valdría la pena en algún momento analizarlo-, al tiempo mismo que la reflexión rigurosa se retira de los grandes periódicos, etc. Por el contrario, logra enraizarse de un modo como tal vez nunca se ha dado en nuestro medio, en nuestro país y en otros espacios.

Tenemos una nueva producción reflexiva en que desde los catálogos de las exposiciones hasta las revistas, tal vez demasiado efímeras, que por ahí circulan y manuscritos, logran establecer con claridad una vocación -casi una ansiedad- de reflexividad crítica en nuestra escena, y es precisamente en respuesta a esa necesidad que el Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos ha, sagazmente, propuesto el inicio de estas jornadas que muy explícita y literalmente se autodenominan *Lunes de crítica*, experiencia que sin duda se ubica en un espacio de continuidad con otros ensayos de este tipo, como los que se dieron momentáneamente -creo que tú coincidirás Augusto (del Valle) conmigo en esto-, en los encuentros propiciados por el fenecido grupo *Imago*, luego también conocidos como *Arte imago* y, además, de un modo tal vez más formalizado, en el primer seminario-taller de escritura sobre arte que durante varios meses dirigimos precisamente Augusto del Valle, aquí a mi derecha y yo, con el apoyo de *Sur*, *Casa de estudios del socialismo*.

Quiero pensar que los encuentros que ahora se inician forman parte de esta misma tendencia, una apuesta duradera y concreta por el arte entendido como espacio de reflexividades, de criticidades, de rispideces que deben ser expuestas y no complacientemente soslayadas, que es lo que, además, con excesiva frecuencia se suele dar en nuestro medio.

Esta iniciativa -decía- corresponde al Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos y la hemos apoyado desde su primera concepción porque nos parece que es precisamente el tipo de actividad que debe definir a un Centro Cultural como el nuestro, que aspira a dejar de ser visto como un lugar de beneficencia cultural y por el contrario, apunta a la investigación y la creación cultural más exigentes.

Todos los lunes, entonces, nos sentaremos aquí para espectral y participar en la confrontación de ideas e imágenes entre artistas y críticos. La programación es amplia y compleja. Provocadoramente, Augusto del Valle, que es el director del Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos, ha planteado una puesta en escena crítica de los cinco artistas peruanos que representan a nuestro país

en la actual *III Bienal Iberoamericana del Arte*. Una oportunidad de lujo, entonces, para poder confrontar las ambiciosas instalaciones -casi todas ellas son, de hecho, instalaciones y eso es interesante- de estos artistas con lo que es su argumentación personal y teórica en relación discursiva con la crítica.

En cada caso específico el artista será acompañado por un crítico encargado de friccionarlo, a veces, y en otras, de “torear al limón” con él las distintas perspectivas en discusión. Dentro de la programación tendremos la oportunidad de ver sentados juntos, por ejemplo, a Jorge Villacorta y Giuliana Migliori exactamente; o a Carlos León Xjiménez y Jano Cortijo; hay una que está circulando en un volante y allí podrían tener los datos. Ella también se encuentra publicada en el N° 0 de la revista *Marcos*, donde, además, podrán hallar el sugerente texto con que Augusto del Valle escogió acompañar a Fernando Bryce en su instalación de esta última bienal.

La revista *Marcos* está a la venta por apenas tres miserables soles y pueden ustedes acercarse al final de esta jornada heroica de reflexión para cumplir con su servicio económico obligatorio de apoyo a la criticidad. Dejaré entonces hablar ahora a los participantes especiales de esta primera jornada que son el artista Fernando Bryce, cuya instalación espectacular se encuentra en la *Estación de desamparados* y al crítico, al curador, al director del museo Augusto del Valle.

Augusto del Valle: Gracias, Gustavo. Yo quería decir cómo va a ser la mecánica de esta noche. En primer lugar, Fernando nos va a presentar una serie de imágenes que corresponden a un trabajo más amplio que se llama *Atlas Perú*, y de éste lo que es de los años '70 propiamente. Eso para contextualizar un poco su presentación. Lo que viene posteriormente es el planteamiento del trabajo concreto en la bienal. Entonces, Fernando va a comentar algunas de estas imágenes con ustedes, y una vez que eso ocurra, lo que va a suceder luego es que vamos a producir, digamos, a partir de ciertos temas que se generen, una serie de preguntas y respuestas a manera de un diálogo cómplice y, en un momento dado, vamos a ver el video donde aparece el registro de la instalación. Luego de este registro plantearemos, al menos, los temas que consideramos básicos para conversar sobre esa instalación, que serían, para decirlos de una vez, estos tres: un diálogo o una conversación sobre lo que significa la reproducción o la reproductividad en el formato de fotografía de ciertos originales, llámense, obras de arte; el papel de las élites en países como el Perú; finalmente los proyectos y las políticas culturales que han acompañado a ciertas propuestas. Esos serían los tres temas básicos con los que terminaríamos inmediatamente para provocar preguntas y comentarios que ustedes crean conveniente. Creo que podríamos empezar.

Fernando Bryce: Buenas noches. Bueno, las imágenes que vamos a ver a continuación forman parte de un ciclo de trabajo llamado *Atlas Perú* que está conformado más o menos por 550 imágenes, dibujos, y que fue presentado el año pasado en la Sala Luis Miro-Quesada Garland.

He elegido los años '70. Vamos a ver todo lo que pertenece a la parte de estos años, porque las imágenes en su conjunto me parecen las más sólidas, es

decir, sólidas en el sentido de que son imágenes fuertes que, en tanto oficiales, nos muestran una prosperidad, una industrialización del país, etc., en este proceso reformista del gobierno militar.

Entonces, esto tiene que ver con esta idea primera que tengo, que me anima a realizar todo este trabajo y es preguntarme acerca de las imágenes oficiales, oficiales en un sentido muy amplio de todo lo que es institucional, de la publicidad, panfletos de estado, etc. Acerca de esa imagen oficial del Perú y las diferencias que tiene con lo que realmente ocurre, pues tal imagen oficial, sin embargo, siempre tiene un núcleo de verdad y nos muestra una época que, digamos, aparte de las valoraciones políticas, obtuvo resultados reales para el país y evidentemente tenía una cosa bastante promisorio.

Vamos a ver lo de los años '70 y quisiera leer unos extractos de un texto que escribí hace un tiempo, quizás como introducción también al método de trabajo y a las motivaciones del mismo. Todos estos dibujos son hechos a partir de un método que yo he llamado "análisis mimético", que consiste en un copiado sistemático de las imágenes, en este caso con tinta. Y ahí lo que me interesa es, en verdad, poner en evidencia los contenidos de estas imágenes y ponerlas en un discurso, en otro contexto, en este caso uno artístico, pero siempre con esta intencionalidad, por un lado, crítica y, por otro, casi fantasiosa; porque todas estas imágenes que ya pertenecen a un pasado, de alguna manera tienen una carga fantasiosa, entonces, esa contradicción, esta discrepancia entre lo real y lo que nos dice la imagen, creo que se pone en evidencia a través del copiado.

A veces, cuando he hecho este trabajo a lo largo de este último año y medio, me preguntaba, ¿y cuál es mi función dentro de todo esto, de este copiado? Además, la tinta le da una cosa un poco abstracta que refuerza, aún más, la diferencia entre el original y la copia. Me he preguntado cuál es mi función en todo esto, y estaba pensando que es algo así, quizá, como una especie de antena retransmisora, por ejemplo de frecuencia A. M. a frecuencia modulada. Por ahí hay un paralelo. Entonces, aquí voy a leer unos extractos:

"El fracaso radical de las élites peruanas, tanto civiles como militares, en su afán de construir algo parecido a un estado-nación a lo largo del siglo XX, ahí, donde los cambios sociales se daban y se siguen dando por pura movilidad social más que por políticas reformistas de un estado que aún conserva rasgos coloniales, nos conduce a tener una relación de carácter fantasmal, poblada de especulaciones ucrónicas, es decir, aquello que pudo haber sido y no fue, frente a los viejos hitos e imágenes del progreso que alguna vez pasaron por este territorio."

"En el contexto de la así llamada civilización, este carácter fantasmal adquiere brillos insospechados. El fracaso en cuestión es un trayecto marcado por la discontinuidad, es decir, es una frustración permanente y no un proceso colapsado. Esta característica dificulta, aún más, la memoria de lo ocurrido y eleva el número de víctimas en términos de proyectos de todo tipo: empresas, instituciones, marcas, equipos de fútbol, compañías de aviación, etc. Todas las entidades constitutivas de la imagen de un país en un sentido oficial. Una cosa

interesante también, entre ellos, es todo lo que tiene que ver con el diseño, con la industria nacional. Esas son cosas totalmente desaparecidas y que nadie les “da bola” prácticamente y que son hechos culturales y que, digamos, en los países así llamados desarrollados fomentan identidad nacional -pese a que hoy en día estemos en otro proceso-; pero ahí hay, es un punto de identidad muy fuerte que aquí siempre se ha ido quebrando por esa discontinuidad.”

“El hecho de que en el Perú ya no exista siquiera una línea aérea nacional de bandera, como la tienen todos sus vecinos, -aunque eso también ya va cambiando-, nos indica el grado de ociosa virtualidad en la que se ha desdibujado el estado peruano en tanto que ente representativo, por no hablar de su rol histórico real en términos de poder frente a las ideas y movimientos democráticos que surgen a lo largo de la República. Esta peculiar situación, la relación fantasmal de la que hablo, fue dando cuerpo a mis ideas artísticas a mediados de la década pasada, llevando el trabajo hacia lo que podría llamarse una investigación visual con cierto sentido arqueológico, a través de un medio tradicional como es el dibujo y organizando el trabajo a partir de documentos encontrados en bibliotecas y mercados que seleccionaba y copiaba siguiendo el método de “análisis mimético”. Se fue estableciendo una suerte de crónica que ha terminado en llamarse *Atlas Perú*.”

“Copiar, entonces, las imágenes de la historia oficial, ponerlas en evidencia y al mismo tiempo potenciar su elemento fantástico, ha sido parte de la tarea. Disponerlas en un orden diferente, bajo cierta museística para que funcionen y puedan ser leídas como un periódico mural, por ejemplo. Hay también un proyecto de libro, que es otro formato: ha completado la intención del trabajo”.

Bueno, para mí el caso peruano es simplemente uno más. Hay ejemplos por todo el mundo. Creo que podemos pasar a ver las imágenes que van a ser, como les digo, de los años '70. Son bastantes imágenes, espero que no sean demasiadas...

GB: Te cortaremos, ¿sí?

Figura 1

FB: O.K. Este es el famoso *Plan Inca* del gobierno militar. Siguiendo. Es interesante ver en estas imágenes de los '70, porque uno tiene siempre el referente principal que son las reformas sociales, toda esta cosa tecnocrática muy fuerte que se inicia. Tecnocrático-militar.

Figura 2

Ingeniero andino es una revista que se empieza a publicar en los '60, en la época de Belaúnde. La mayor parte de la documentación la he encontrado, en verdad, en Berlín, en el Instituto Iberoamericano, que es impresionante. Tienen de todo. Esta también es una empresa emblemática: *Bata Rimac*. Además en ese tiempo fue re-bautizada con “rímac”, que es vocablo quechua. La *National*, la marca que también le va al gobierno a Velasco.

GB: Y estaba en inglés.

FB: Sí, lo que pasa es que es de una corporación japonesa, no sé cuál.

Figura 3

GB: El famoso diseño de Jesús Ruiz Durand.

FB: Exacto. Y estas son imágenes que saqué de unos panfletos, de SINAMOS. Es muy curiosa esta imagen porque parece de la Revolución China. ¿Tú tienes algo que decir, Gustavo, con relación a *Contacta 72*?

GB: Bueno, ese es un momento particularmente crítico en el desarrollo de lo que luego sería nuestra contemporaneidad artística más radical, porque es uno de los primeros esfuerzos por articular una idea de lo moderno en la producción artística que hace perfectamente compatible lo más erudito, sofisticado y académico con las producciones populares y artesanales, incluyendo algunas absolutamente chabacanas y turísticas. Un esfuerzo realmente populista que, sin embargo, tenía una fricción posible distinta, y de esta confusión surgieron posibilidades tan depuradas y complejas como las del Grupo Huayco (Colectivo Huayco EPS, Empresa de Proyección Social) ocho años después. Aunque también hay que reconocer una fuente adicional para esos desarrollos futuros, que fueron los afiches de la Reforma Agraria hechos por Jesús Ruiz Durand, un poco con el planeamiento que ya hemos visto con el logotipo de SINAMOS.

AdV: Fueron tres festivales de *Contacta*. Uno en 1971, otro en 1972 y un tercero en 1979.

GB: Lo interesante es que el primer festival fue organizado por lo que quedaba del Instituto de Arte Contemporáneo, una institución entonces agónica precisamente por los embates del proyecto velasquista, que también se manifestaba con fuerza en el campo de la cultura. El segundo *Contacta*, de 1972, habla de la captación de ese proyecto, del IAC por SINAMOS, precisamente. Con la crisis del velasquismo, la desaparición del SINAMOS, *Contacta* termina por extinguirse -aunque hubo otros festivales de arte total relacionados, como Incarri, etc-.

Pero en 1979, en lo que sería el caldo de cultivo para experiencias como las del Grupo Huayco, que acabo de mencionar, son los artistas mismos -por así decirlo-, la pequeña burguesía ilustrada que toma la iniciativa que antes estaba en las manos de los grandes burgueses (el IAC), y después en las manos del gobierno -el estado velasquista-, el SINAMOS. Ellos toman la palabra y hacen otro festival de arte popular también llamado *Contacta*, pero ahora en 1979, en plena Plaza de Barranco, con un sesgo mucho más radical.

Figura 4

AdV: Fernando, ¿dónde encontraste este documento?

FB: En uno que se llama, creo, “cinco años de revolución”. Al sexto año había uno que era “seis años de revolución” y así sucesivamente; llegó hasta los 7 años.

GB: Quizá, este es el momento de señalar lo ajustada que es esa definición arqueológica de tu trabajo que tú mismo acabas de ensayar, Fernando, porque viendo estas imágenes, lo que se encuentra son como “cápsulas del tiempo” en que se revelan semillas ocultas de desarrollos claves posteriores en el arte, no sólo en la historia.

FB: Esa es la idea arqueológica y también la del archivo.

GB: Claro, el archivo acá lo hace el artista. El grafómano que escoge, selecciona. Y es muy interesante que para lograr este archivo artístico haya, primero, tenido que haber un archivo metódico, positivista, germánico.

FB: Me interesó también la asociación de las imágenes. Una especie de contradicción inherente a ese gobierno.

GB: Perdón, un detalle, sólo para poner en evidencia cuán valioso es este sistema, este traslado de sistema arqueológico a las artes.

Se dijo alguna vez que el Ejército Peruano libra todos los días, en diferentes partes del territorio nacional, una batalla. Esto es propaganda velasquista, del 1972, 1973, pero es una guerra silenciosa, callada, que muy pocos conocen. Su nombre es sencillo, “acción cívica”, término que adquiriría toda una serie de connotaciones bastante más densas en los años '80 y '90 con la guerra civil y ahora se renueva con todo el tema de la discusión del “Plan Horizonte de los Estados Unidos”.

AdV: Lo que quería destacar es también el referente mismo. Por ejemplo, el modo cómo están puestas las cosas, los cuadros y también, obviamente, lo que está tratando Gustavo, en este caso los textos mismos. O sea, hay una especie de temple “exitista” en lo textos, igual en lo que vamos a ver en la bienal, cuando hay un documento rescatado “arqueológicamente”. Por ejemplo, en el caso de un documento rescatado que habla acerca de cómo el arte puede llegar a Brasil, Uruguay, Pakistán, etc. Es el tipo de frase que se construye desde esa ubicación del que quiere hacer propaganda a su propio proyecto. Esa suerte de “auto-bombo” que, de algún modo, está presente en mucho de lo que tú rescatas. Hay, digamos, una vertiente de este tipo, pero hay otra también...

FB: Prácticamente, en los años '80 desaparece. Son los medios de comunicación, la televisión, que de una manera difusa, representa lo que antes estaba en ese tipo de discursos.

GB: Notemos cómo, visto desde la distancia histórica -también a través de las revelaciones ocultas del “sistema del análisis mimético”-, actúa el “sistema arqueológico” del “análisis mimético” de Fernando Bryce. Acá encontramos el ideario de la vanguardia perfectamente incorporado a la retórica populista del

estado militar de corte reformista o revolucionario, según se pretendía. “Los artistas mostraron el proceso de sus creaciones e interpretaciones plasmándose en un todo con el público, despertando su creatividad, motivando su participación y el cambio de actitud de espectador en actor”. No hay mucha distancia entre este párrafo y otros que podían encontrarse en ciertos manifiestos de vanguardia de algunas décadas anteriores.

FB: Ese discurso no tiene que ver con las obras de arte, sino más bien con el contexto creado para que haya esta especie de mezcla, donde todo está a un mismo nivel, digamos. Asimismo con esa reivindicación del arte popular, que es un discurso de época también. Aparte están algunos trabajos como lo de Ruiz Durand o, ¿cómo se llama el peruano- suizo?

GB: Mariotti.

FB: Mariotti, ¿no es cierto? Que apuntan hacia otro lado.

GB: Que son excepciones. Lo que acabas de decir me parece clave, hay un discurso casi de vanguardia radical con el que el estado reivindica su acción gestora, pero...

FB: Pero que parte de la práctica artística.

GB: Exacto. No tiene mucho que ver con las cosas que están siendo expuestas, como ustedes pueden ver, que en demasiados casos se trataba de cuadritos costumbristas colgados, pintura sobre tela enmarcadita, colgada, ni siquiera sobre pared, sino sobre panelitos de kermés.

FB: Pero, es interesante porque ese discurso, digamos que en su época tuvo cierta repercusión y legitimidad, incluso necesidad histórica, casi. Y ha derivado también, tiene sus derivaciones conservadoras, digamos. Por ejemplo, cuando se habla de arte popular, se ignora la gráfica popular, la música popular moderna, etc. Cierta gente que habla de arte popular hoy en día...

AdV: La otra cosa es la relación entre el público y las obras; la forma cómo éstas se colocan también, me hace pensar en algunos documentos que tú mismo has encontrado en el Museo de Reproducciones Pictóricas de San Marcos. Es decir, hay un modo de llegar a la gente desde el punto de vista de algo que puede ser incorporado a una parafernalia de la elite o del gobierno, digamos, en este caso de los '70, del gobierno militar. Y lo mismo vale para cierta élite local. Por más de que aparentemente ambos discursos estarían en fronteras diferentes de bandos políticos.

Figura 5

GB: Ahí está justamente Incarri. Que fue el evento que sustituye y supera dialécticamente, según la retórica de la época, a los *Contacta*. Siguiente.

FB: Este es el famoso *Taita Noel*.

Figura 6

GB: “*Cónsul S.A.* saluda al Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada.”
Siguiente.

Figura 7

FB: ¡Mira esas zapatillas *Bata* tan bonitas!

Figura 8

Velasco estuvo muy enfermo en un momento, en 1973. De ahí reaparece o algo así y hay un gran...

GB: El conductor de su pueblo.

FB: Sí, el “conductor” es un poco italiano.

Figura 10

Hogar es donde la cultura también viene por televisión.

Figura 11

Esto creo que es una marca checoslovaca o algo así. Ensamblaban aquí estas motocicletas.

Figura 12

Este es el periódico del Partido Comunista del Perú que apoyaba al gobierno de Velasco y los puse a propósito juntos porque son... tenemos dos tipos de ilusión y eso es sumamente poético también, la playa en su jardín...

GB: Como viven los rumanos.

Figura 13

FB: Esta también las puse al lado de los póster de *Monterrey* (centro comercial): “Pluralismo ideológico”. Pero, es interesante porque ahí también, de pronto, aparecen estos fenómenos de masificación de la imagen, que en verdad son fenómenos globales. Por ejemplo, los pósters. Creo que el de atrás es Alain Delon, Brigitte Bardot, el famoso póster de Jesucristo, el famoso póster de “Se pasó”, en fin. Que están por el mundo entero, que penetraron hasta en la Unión Soviética. Entonces, ya es esa cultura global de la imagen que penetra en el mundo entero, y que en verdad uno la identifica ahí, en medio de este gobierno con sus características y su discurso, en la publicidad.

Figura 14

Un día soleado en Arequipa.

Figura 15

Siguiente (imagen). La aparición de las primeras cámaras fotográficas muy baratas. Después, por ahí hay algunas imágenes premonitorias del proyector *Fuji*.

Figura 15.1

Siguiente (imagen). Aquí viene un desfile de todas las empresas estatales: Electro Perú, ENTEL PERÚ, etc. Bueno, a esta imagen le tengo particular cariño porque, en esa época, yo también era estudiante y llevaba ese uniforme como tantos de nosotros. Incluso también el peinado. Hay un diseño, una estética en verdad muy bonita, muy propia.

Figura 15.2

Esto es el primer *Jeep* peruano, un gran desconocido. Quizás sólo hay un prototipo: *El Morochuco*. Y aquí comienza una serie, sobre todo, de los productos de *Moraveco*, los microbuses y todo eso, que fue casi la empresa emblemática de la época. Esta imagen también me interesó por ser clásica, y el microbús este.

GB: Tradición y modernidad.

FB: Tradición y modernidad, exactamente.

Figura 16

Aquí llegamos al golpe del general Morales Bermúdez: “Después -dice en un discurso- de ocho años de experiencia, hemos comprobado que ciertas posiciones teóricas no dieron los resultados esperados. Es necesario, entonces, rectificar los procedimientos. El Perú no se puede manejar con teorías. El Perú es muy complejo y no se pueden hacer teorías del Perú. Hagamos un Perú práctico, profundo, realista, constructivo y productivo...” Es un discurso, cualquier cosa...

GB: Podría ser un ideario artístico, ¿no?

FB: Podría serlo, sí.

GB: Hagamos un arte práctico, profundo, realista, constructivo y productivo. Basta de teorías.

FB: Aquí tienen los “toques de queda”, todas las cosas estas.

Figura 17

Este es el Paro Nacional de 1977. ¿Tú quieres decir algo sobre el Paro Nacional de 1977?

GB: Bueno, es demasiado evidente para todos que fue el inicio del fin del régimen militar, pero también el final del comienzo de una utopía socialista revolucionaria, que fugazmente asomó en el horizonte como algo absolutamente tangible. Allí faltó el temple y la decisión revolucionaria necesaria para que la dirigencia de la izquierda del momento tomara efectivamente el poder, la toma del poder era una posibilidad muy concreta y lo demostró la movilización masiva y efectiva de la población entera ese 19 de julio. La gran ilusión generada por el Paro Nacional de 1977 y su inmediata frustración -creo yo- es lo que mejor explica la retracción de la izquierda y el crecimiento de las tendencias fundamentalistas, como las de Sendero Luminoso. Es decir, este grupo creció sobre la frustración de la expectativa revolucionaria que recorrió amplísimos sectores de la población a finales de los años '70.

Figura 18

Es decir, que la influencia del paro de 1977 sobre el arte peruano de la época fue también decisiva.

FB: Esto ya es finales de los setenta. Es Morales Bermúdez, pero hay estas imágenes que están al lado, porque para mí esto simboliza un poco esa tecnología que se ha formado durante el gobierno militar y esta cosa ya netamente rechazante que tiene que ver con el *Plan Cóndor*, etc. Esta es una estampilla postal que el estado peruano le hizo al genocida Videla. Año 1978.

Figura 19

GB: ¿Por qué tu evidente predilección por una revista tecnocrática como *Ingeniero andino*, en desmedro, tal vez, de otras alternativas más "artísticas", como *El arquitecto peruano*, por ejemplo.

FB: Lo que ocurre en realidad es que en todo este trabajo, *Atlas Perú*, en verdad, que empieza en los años '30 y termina en el 2001, me he ido guiando, trabajando con relación al material que he encontrado; es decir, con *El arquitecto peruano* he trabajado los años '60 y parte de los '50, porque era una revista en boga de arquitectura peruana, también era, por aquel entonces, algo bastante significativo. *El arquitecto peruano* desaparece en los años '70. El *Ingeniero andino* es lo que encontré en los archivos y me pareció más interesante, sobre todo, por el contenido de las imágenes. En todo esto, los proyectos de desarrollo, y en fin, reportes sobre la situación energética, el país, en fin, qué sé yo, la producción, la industria, etc.

Y así también cuando trabajé los años '80. Busqué revistas que tuvieran algo así, que representaran el espíritu del tiempo, lo que se llama el *Zeitgeist*. Y la verdad es que lo único que he encontrado, lo más adecuado a esa época son, pues, *Oiga*, *Caretas*, la prensa diaria, etc.

GB: Periodismo.

FB: Periodismo. Porque las revistas institucionales empiezan a desaparecer con la crisis de los años '80. El *Ingeniero Andino* desaparece en 1982, creo, y así sucesivamente, hasta ya el descalabro de finales de los '80. Y, bueno, ya con la "pax" fujimorista, digamos, empiezan a salir una serie de cosas como *El Dorado*, *Comando en acción*, o revistas "full color" del ejército; en fin, ese tipo de material; CONFIEP y estas cosas. Pero, me fui guiando por el material que he ido encontrando para cada época. A eso se debe. Claro, también he podido... qué sé yo, coger la revista *Caretas* desde los años '40, pero no me interesaba.

GB: Es interesante que la imagen del progreso en los años '50 y '60 se articulaba a través de una publicación como *El arquitecto peruano* y, en los '60, esa misma imagen es en cambio asumida por el *Ingeniero*...

FB: El *Ingeniero Andino*, sí. Hay un giro tecnocrático también.

GB: Muy importante, que tiene que ver también con la marcialización del Perú, etc.

FB: Exacto.

Figura 20

Estas son las primeras "tarjetas de crédito de banco". Cómico, ¿no?

GB: Para los "cajeros automáticos". Yo recuerdo que en una de las primeras manifestaciones senderistas urbanas en 1981 ó 1982, en Miraflores, el blanco predilecto de su acción vandálica fue "Ramón", el primer cajero automático de la ciudad que hasta nombre propio tenía.

FB: Bueno, esta es una imagen también del final de 1978 ó 1979, que también es una imagen premonitoria con relación a los "vladivideos".

Figura 21

Exacto. Estas son las últimas imágenes. A partir de aquí ya empiezan los años '80 y este es uno de los últimos números del *Ingeniero Andino*, con unos títulos que bien podrían ser de hoy en día, es decir, la verdad es que son bastante tristes. Y bueno, aquí ya nos detenemos.

Discusión de la presentación

AdV: Entonces, lo primero que quisiera plantear, a partir de esta recurrencia de imágenes que hemos visto, es el tema del significado del propio "análisis mimético". Qué significa, qué es propiamente.

Yo diría que, por ejemplo, mientras uno ve las imágenes puede elaborar ciertas ideas acerca de lo que han sido las élites que siempre han gobernado el país, o el discurso oficial y simplificado, por ejemplo -esto sería a partir de las revistas-,

es como una clase media que accede al poder a fines de los años '40, en los '50, básicamente. Cómo esta clase media que va accediendo, entrando a la disputa del poder, al discurso político, en un primer momento puede estar muy vinculada a este aspecto, digamos, puede estar enmarcada por una figura como el arquitecto Belaunde. Y ya hacia los años '60 y '70 por los militares. Entonces, es una clase media que se despega en distintos niveles.

Ahora, algo que creo importante sobre estos rasgos comunes con respecto al mito del progreso: por ejemplo, quisiera preguntarte, entonces, sobre esta especie de paralelo muy interesante entre esta forma de ir viendo imágenes, ir rescatándolas e ir elaborando un discurso. Hay una suerte de correspondencia, de simultaneidad que es entre visual y conceptual, entre lo que uno va adquiriendo al apropiarse y lo que va apareciendo por acumulación cuando ve las imágenes.

Creo que nos ha pasado a todos cuando hemos visto tu muestra en Miraflores. Es decir, por acumulación de imágenes uno de pronto empieza a hacer circular las propias que lleva dentro. Ahora, yo me pregunto eso con relación a tu propio ejercicio de "análisis mimético". La pregunta, ¿qué es? Es imitar, pero es de tal índole que supone también una forma de aprendizaje para el receptor, para el que mira, para quien lo produce, en este caso, tú. Es una forma de imitación en la medida que uno copia, pero logra elaborar, en ese mismo momento, un discurso a partir de esas imágenes, hay una correspondencia y retroalimentación entre ambas cosas. Hay un elemento de azar cuando dices: "bueno, es lo que encontré".

FB: Claro, hay un aspecto conceptual, si quieres, pero también hay en este proceso de apropiación y de ir re-escribiendo las cosas y dibujando estas imágenes, copiándolas; hay como una suerte de identificación siempre. O sea, tengo una imagen, estoy con el pincel, la voy sacando y de alguna manera siempre voy pensando en el tema, en la imagen, en la cara de tal persona y eso me remite a otras imágenes, otros pensamientos, qué se yo. Estoy como envuelto en eso.

AdV: Sí. Lo que yo miro una y otra vez, por ejemplo, de muchas imágenes por el método, en este caso de la anomalía, son los tachones, los que me parecen muy interesantes.

FB: Los tachones en verdad son detalles, es decir, obviamente, yo prefiero que un dibujo esté sin tachón, pero, caramba, si tú ya has copiado entre veinte y treinta líneas, y te equivocas, recomenzar eso es una locura. Ya es demasiada tarea pues, como para otra vez...

GB: ¿Cuánto demoras en copiar una página?

FB: Digamos que el trabajo oscila entre esta cosa paródicamente escolar, porque también para mí es gracioso, porque es mi trabajo y este...Sí, entre eso que implica también una cierta cosa casi de tarea, y ciertos momentos donde estoy muy metido y sucede este tipo de relación con las imágenes. Es una

cosa que va oscilando, pero los tachones es... Bueno, es, además, este... Ahí ocurrió un accidente y no tengo por qué ocultar eso tampoco.

AdV: Sí pues, pero de todas maneras, para mí resulta interesante fijarme específicamente en qué momento esos “errores”, que son errores, sí; pero que también dejan ver un momento... Yo pienso en la elaboración misma de la imitación, es decir, es una forma, como tú dices, de apropiación.

FB: Y no es que forme parte del programa, sino es que claro, es un trabajo manual también, pero, digamos, son huellas finalmente personales. Porque un error, una equivocación, bueno, una tacha, son como rastros de un momento en que algo no funcionó. Estaba pensando otra cosa, entonces, eso ya es algo muy personal, muy subjetivo y de alguna manera, claro, el resultado a mí me interesa también porque, bueno, hay un contraste entre un texto, qué sé yo, “oficial”, y de pronto un tachoncito por ahí no corresponde. Entonces, a ese tipo de detalles me gusta dejarlos porque ponen en evidencia, también, todo el concepto del trabajo.

AdV: Así es. La huella personal. Pero, es lo que me lleva a ese punto. Hay una apropiación que es visual, por más mimética que ella sea; es decir, que hay una heterogeneidad en la medida en que se rescatan textos escritos; o sea, que los propios textos a veces están escritos a máquina, obviamente, pero hay otros textos que también rescatas, que pueden estar escritos a pulso, las firmas, por ejemplo, o fotografías o diseños. Sin embargo, cuando los llevas al formato visual, la huella personal no solamente está en esas manchas, en esos errores, que es la primera comprobación de que hay una huella personal, sino también en toda la forma visual misma. Entonces, “análisis mimético” también es apropiarse visualmente de algo heterogéneo en la medida que son objetos, documentos varios, o algo que resulta tener una carga personal, en este caso tuya.

GB: La huella personal, pero también, y sobre todo, la huella manual. Es decir, no sería difícil pensar una reiteración de tu método con el expediente mecánico: la fotocopia. Pero, que sería mucho más cómodo y, desde ciertas perspectivas, tal vez más radical. Es decir, podría hacer la misma selección de imágenes estableciendo estos cortocircuitos, estas constelaciones articuladas por cortocircuitos de sentido, sin necesidad de que la gestualidad privilegiada de la mano que goza del don divino, del talento, etc. Pero, reivindicar el manchón es precisamente reivindicar esa mano y la posibilidad de una radicalidad otra. Una radicalidad que a pesar de la matriz “pop” que pueda percibirse en tu trabajo, encuentra una posibilidad de sentido distinta en todo esto que es la expresión subjetiva. Yo siempre he dicho que tus dibujos corroen las imágenes en el registro mismo de configurarlas, revelando el inconsciente reprimido de las más banales y publicitadas; incluso, las imágenes publicitarias pueden tener, ofrecernos las claves ocultas de una época. Y pienso que el reprocesamiento manual de ellas nos acerca, por una vía intuitiva, pero no menos reflexiva, a ese tipo de revelación.

FB: Claro, digamos que el procedimiento mecánico, que vendría a ser la fotografía, no se aleja del original, y a mí lo que me interesa es la alteración.

Con la alteración -por lo menos es lo que pretendo-, se pueden ver otras cosas, quizás. Es un poco eso. También hay una cuestión de actitud, no solamente en el gesto o el hecho de dibujar, sino que también hay una actitud de escritor, de dibujante, en fin, de burócrata.

Adv: Yo no puedo dejar de pensar en algo que para mí ha sido y es, digamos, parte de mi experiencia personal, obviamente, o como alguien que se ha formado en un intento por acercarse a los objetos de arte. No puedo dejar de pensar en algunas cosas que decía Baudelaire con respecto a la fotografía. Era un enemigo conceptual de la fotografía, pero era un tipo que amaba la fotografía, estaba desesperado por obtener una buena toma, entre otras cosas, de sus seres queridos, de él mismo. Pero, sin embargo, en el momento que escribe sobre la fotografía, se aleja mucho de eso y entonces defiende el dibujo, defiende la mano, la posibilidad manual que para mí es ... Pienso mucho en la nostalgia.

FB: Claro, es muy gracioso también cuando en un dibujo hay una leyenda que dice: "Y en la foto se ve a tales y tales". Bueno, el dibujo es el dibujo.

Figura 22

GB: Es el dibujo de la foto.

FB: Pero, también hay ciertas imágenes donde realmente es efectivo este método, por lo menos para mis intenciones, me di cuenta que tal imagen era realmente muy efectiva. Por ejemplo, hay una imagen que forma también parte de esta serie *Atlas Perú*, pero que es de los años '40 y la saqué a partir de una foto, donde se ve a José Sabogal recibiendo a Walt Disney en su taller.

¡Porque Disney vino al Perú por esos años en una "misión América"! En fin, era la época de la guerra, el Perú tenía que unirse con los aliados y bueno, hubo toda una estrategia cultural también. Pero, aparte de eso, la imagen es interesante, me llamó la atención porque, imagínense, Walt Disney, el genio de esta fantasía americana del dibujo animado, con Sabogal, el pintor indigenista, en un mismo cuarto. Entonces, está Disney a la izquierda, Sabogal a la derecha y al medio el *Varayoc de Chincheros*, este famoso cuadro de Sabogal.

Entonces, si uno ve la foto, puedo tener una lectura de eso, ¡qué interesante, están los tres! Pero, con la foto uno sabe que el de izquierda es el personaje real, el del medio es una representación pictórica y el de la derecha también es un personaje vivo. A pesar de ello lo que yo leo es el encuentro de estas personas como un juego alegórico, casi. Eso es lo que yo leo en esa foto.

No obstante cuando la transfiguro, cuando se vuelve dibujo, de alguna manera hago justicia a esa lectura que he tenido, en la medida que ya los tres ahora son iguales, son dibujo. O sea, el Walt Disney que es real en la foto; el *Varayoc de Chincheros*, que es representación pictórica; y el otro que es real. En el dibujo los tres son iguales, uno puede ver que esta fantasía de verlos a los tres en el mismo plano, ya está realizada de alguna manera. Walt Disney está allí,

una cosa exótica, el cuadro, y está diciendo “very nice”, no sé. Y Sabogal está mirando su cuadro y tiene como una cosa...

GB: Ambivalente.

FB: Ambivalente, ¿no? Y el *Varayoc de Chincheros* es un invitado de piedra, entonces...

GB: Está pintado...

FB: Exactamente; está, literalmente, pintado. Entonces, esa fue mi lectura inmediata cuando yo vi esa foto. Yo dije: “¡Ay, caramba, qué foto! Y claro, como repito, cuando dibujé la foto hice justicia poniéndolos todos en un mismo nivel, que es el dibujo.

Adv: Claro, yo decía que esto me hacía pensar en esa aseveración de Baudelaire, porque era un punto en el cual él siente que, digamos así, el oficio del pintor ligado a la mano debe defenderse, por alguna razón -él lo piensa así- del ataque de un dios falso, que es la fotografía. Además, que puede satisfacer las necesidades visuales de mucha gente, porque se puede fotografiar, en principio, cualquier cosa. Entonces, hay una actitud aristocratizante, en ese caso de Baudelaire, pero de todas maneras toma partido por lo manual, se elabora en un temple que es una fuerza nostálgica, y pienso que, de algún modo, con el “análisis mimético”, visto ya como gesto conceptual, hay un elemento de nostalgia que se incorpora, y éste más allá de que si tú llegues a realizar el dibujo o no. Ese gesto yo lo veo en la elección del Museo de Reproducciones Pictóricas como objeto de trabajo del “análisis mimético”.

FB: Claro, eso tiene algo de romántico, en la medida en que, digamos, hay algo de recuperación del pasado y eso, pues, es un imposible en términos así, concretos.

Adv: En cambio, a la copia la veo, más bien, como ironía.

GB: Claro, hay algo romántico pero hay algo también ferozmente herético, porque en realidad lo que tú estás planteado al escoger al Museo de Reproducciones Pictóricas; ya el solo título es tan alucinante, estás planteando de qué “análisis mimético” hablamos en una sociedad que es toda ella, que ha sido toda ella construida como una patética mímesis de modelos absurdos, como lo demuestran estas altas instituciones culturales que se reivindican como espacio privilegiado para la exhibición de copias. Pero, mi desviación psicoanalítica me obliga a señalar lo significativo de escoger un término que acabas de utilizar hace unos minutos, cuando dices: “no me interesa la fotocopia, porque yo necesito...Lo que yo busco es la alteración de la imagen”.

Lo que conscientemente quisiste decir, tal vez, era la modificación de la imagen, pero que en el subtexto y el entrelineado de tus palabras se perfila precisamente el otro sentido encriptado en la palabra misma de la alteración, palabra que viene de alter, del otro. Entonces, lo que realmente estás buscando es encontrar el Otro escondido en la imagen, el inconsciente

reprimido de la imagen que es el de toda una época, de una historia, porque tu mirada es finalmente política, incluso cuando la miramos de esta perspectiva psicoanalítica.

Y por último, me interesa señalar que, además, en sentido popular, la palabra “alterar” también significa exasperar el sentido de las imágenes. Creo que hay una intervención que está siendo solicitada por Ángel Valdés. Quisiéramos que lo hagas directamente al micrófono, te lo vamos a alcanzar. Y ya dejaremos este micrófono en la zona del auditorio para animar un diálogo más plural.

Ángel Valdés: Hay otro concepto que también se ha visualizado, esbozado en tu discurso, que es: “yo transfiguro”. Me interesa mucho el término “transfiguración”, porque yo también estoy trabajando lo que vendría a ser dicho término. Me interesa saber, desde tu óptica, cómo trabajas la alteración en tu “análisis mimético”; creo que algo está entredicho en la palabra alteración de la cual hace mención Gustavo, pero interesaría mucho más precisar la funcionalidad de la palabra transfiguración que ha sido muy manipulada y que tiene muchas acepciones. Entonces, me gustaría precisar eso.

FB: Bueno, no sabría cómo precisar eso. Entiendo la “transfiguración” en el sentido de “alterar”. La analogía está entre A.M. y F.M. Es un poco cómica, pero es en verdad eso. Es decir, no es que me interesen, digamos, a través de esta transfiguración o alteración, calidades nuevas de la imagen en tanto un asunto estético, pero sí que la nueva configuración, la nueva imagen que sale de eso, definitivamente hace que uno vea las cosas de otra manera. Sencillamente, hay también como una cosa de posesión, eso también es importante. Cuando yo dibujo algo, lo transfiguro, lo altero a través del dibujo, siento que ya he entrado a un orden distinto, que es el orden de mi actividad, del trabajo, en fin, del orden artístico, no lo sé. Pero, siento que ya ha sido, digamos, liberada, de alguna manera, esa condición de documento original, de fotocopia o de esto, lo que fuere, y tiene una especie de un nuevo estadio y a partir de allí yo puedo trabajar mejor con ese documento transfigurado o convertido en otra cosa. No sabría cómo definirlo mejor.

AV: La idea es ahora que nos des luz acerca de tu “análisis mimético”, una práctica que para ti es cotidiana, pero que a nosotros nos puede resultar un poco ajena. Y me interesa fundamentalmente el término, porque tu obra me ha suscitado una serie de reflexiones, en general. Creo que solamente estamos viendo una parte de ella, el “análisis mimético” y que, en una segunda parte, vamos a ver propiamente la puesta en escena de dicho análisis.

Pero, digamos, para lo que vendría a ser el trabajo que realizas en tu taller más que en la construcción asociativa. Nos has dicho que el inicio de todo esto es simplemente tu atracción hacia una de ellas. Me interesa la telaraña que puedes ir tejiendo al crear nexos entre imágenes, y cómo a ésta, de alguna manera, la puedes transfigurar. Puedes saltar una frontera que esa misma imagen se ha propuesto, la cual transgredes y elevas o descendes a otra instancia. Cuando digo “elevar” o “descender” no estoy dando un juicio valorativo conforme a la ubicación, al arriba o abajo.

FB: La transfiguración también tiene que ver con esta estrategia de apropiarse de algo.

AV: Creo que son dos cosas distintas, que son complementarias. Ahí yo creo que habría que tener bien en claro que la apropiación es una cosa y la transfiguración, otra. La fotocopia sería una apropiación.

FB: Claro, pero en todo caso, para mí, la apropiación pasa por este “análisis mimético”, que es una operación manual; es decir, cuando yo fotocopia un documento... bueno, claro, para mí es una herramienta más, si quieres.

AV: A lo que voy es que tú le estás poniendo una plusvalía a la imagen, que es tu propia confección.

FB: Bueno, de algún modo creo que sí.

AV: Y eso te está permitiendo transgredir la frontera de la imagen que estaba orientada hacia una publicidad o propaganda, cualquiera de las dos y llevarla a una instancia de un museo de imaginería, un museo... ¿cómo le llamas tú?

AdV: Museo Hawaii.

AV: Pero, en realidad es un museo de reproducciones pictóricas, de reconstrucciones gráficas de documentos oficiales, un poco. Entonces, estás transgrediendo. Esa transgresión ya le da un valor de transfiguración, o sea, estás alterando la función inicial de la imagen para convertirla en otra cosa.

AdV: Sobre eso hemos estado hablando hace un momento, claro, sé que tú quieres escuchar la opinión de Fernando Bryce, pero yo quería colocar algunas coordenadas. Es decir, yo cité a Baudelaire y esos tópicos acerca de lo que él escribía con respecto al arte. Son muy interesantes porque, por ponerlo en coordenadas contemporáneas, hace un par de años cuando vino Catherine David a Lima, se habló mucho acerca, por ejemplo, del progresivo abandono de las prácticas en pintura, asunto que correspondía a nuevas formas o distintas de hacer arte: el “instalacionismo”, o el uso de fotografías, entre otras cosas. Y cuando Catherine David hablaba acerca de estos temas dijo un día algo semejante a esto: que si uno quisiera colocarse, elaborar un discurso más fundamentado acerca de la pintura o, en todo caso, del dibujo, es decir, de esta práctica, colocándose de ese modo en relación con lo contemporáneo, uno tendría que defender la posibilidad que tiene la mano del artista. Decía: “Yo no sé cómo defender eso, pero tendría que defenderse de algún modo”.

Entonces, cuando tengo en mente a Baudelaire, pienso en una estrategia discursiva en donde él está dando las coordenadas, es decir, la mano humana produciría una especie de circulación con tu propia imaginación, el ejercicio de Fernando para mí se ubicaría en esta dimensión. Ahora, hay un lado irónico en eso que, obviamente, no es un dibujo al natural o, en todo caso, parece tal, pero que es una copia, digamos.

GB: Es otra naturaleza.

FB: También hay esta cosa de crónica, pero que no es una que tiene que ver con, digamos, un testimonio personal o subjetivo, sino que siempre es a través de éstos, es una crónica de tercera mano a partir de estos documentos, de estas cosas. No sé qué podría agregar a eso, a la cuestión del “análisis mimético” y la transfiguración, pero cuando Augusto menciona a Baudelaire y toda esa cosa, de alguna manera, también tiene que ver con esa preferencia, en fin. No lo voy a reducir a un gusto, pero tiene que ver con la adopción de ciertas actitudes, en este caso, la adopción de un modelo. Tu adoptas un modelo, esta imagen, la transfiguras, la conviertes en otra cosa, pero sin alterar su contenido, es decir, siempre vas como respetándolo. Es como una operación, esto que está aquí se convierte en otra cosa, pero, sin embargo, siempre hay una similitud, y eso, no sé. La verdad es que también esto no se limita al trabajo, sino que es una actitud frente a las cosas, en fin, o incluso una moda o un estilo, no lo sé.

AdV: Yo quisiera que veamos el video que es el trabajo en la bienal. Mi posición es que esto es parte de una puesta en escena; pero, aquí el gesto que el “análisis mimético” incorpora, es el de la transfiguración con un referente muy concreto. Un proyecto muy caro a nuestras élites culturales. Video.

Figura 23

GB: Documentos encontrados en el archivo del Museo de Reproducciones Pictóricas. Lo que parece tipografía es en realidad todo a “mano alzada”. Antes de pasar a las preguntas habría que precisar que se trata de la reproducción gráfica, por no decir “grafómana” de los documentos de una de las instituciones más surrealistas y por lo tanto hiperreales de nuestra institucionalidad artística: el llamado Museo de Reproducciones Pictóricas, que asumió con un fuego y un furor digno de la mejor causa, las prédicas bien pensantes de cierta burocracia de la UNESCO en París, en los años ‘50, creyó encontrar un paliativo a la desigualdad cultural de los pueblos del mundo, circulando por los países de la periferia colecciones de reproducciones de los museos grandes de Europa (Louvre, etc.). Un sucedáneo cultural para economías sucedáneas.

En el Perú, esto fue tan severamente asumido que no sólo se aceptaron las colecciones, sino, además, se construyó toda una institucionalidad en torno a ellas, que durante años se dedicó a acrecentar tan valiosa colección, incluso invirtiendo dinero, así como se puede ver en las facturas: un Van Gogh llega a la increíble cifra de cinco dólares y cosas por el estilo. Y tiene un local bastante importante en su época, que era el sótano de la Biblioteca Nacional, bastante sintomático que esté justamente en el sótano. Y realiza todo tipo de actividades, sobre todo, en los años ‘50 y ‘60, luego entra en una larga decadencia hasta que, con la muerte o jubilación de personas más identificadas con sus orígenes, la universidad decide fusionar ese pomposamente llamado Museo de Reproducciones Pictóricas con el Museo de Arte de San Marcos.

Cuando nosotros asumimos el cargo, hace menos de un año, en agosto del 2001, encontrábamos en el Museo de Arte de San Marcos entre muestras colectivas, contemporáneas, etc., salas con carteles, que anunciaban la

exhibición de Picasso, Van Gogh, Gauguin, y otra que decía, por ejemplo, El Greco, Leonardo, Miguel Ángel, en absoluta paridad de condiciones con el arte vivo que aparecía en espacios contiguos.

Cuando Augusto del Valle asumió la dirección de ese museo -a mi pedido- él quedó hechizado por esta situación inverosímil y por ello mismo, reitero, hiperreal en nuestro contexto y dedicó un tiempo impresionante a escarbar y reconstruir la historia perdida del Museo de Reproducciones Pictóricas, en una labor que a veces a nosotros nos parecía preocupante y casi lunática, pero que encontró su gran justificativo artístico en el feliz diálogo entre las personas que aquí me flanquean, el funcionario demente y el artista maniático y que lograron conjugar sus perversiones en este proyecto espléndido.

La obra que Fernando Bryce instala en la Estación de Desamparados es tal vez una de las desconstrucciones más brillantes de todo aquello que asedia y empantana a nuestras culturas oficiales. Él, sin embargo, no sabe que el único destino posible para una obra tan expandida, es su donación al Museo de Arte de San Marcos, porque esos documentos, tan exquisita y preciosistamente reproducidos a mano, nada valen sin los originales de las copias, sin las copias auténticas.

AdV: No vamos a tomar en serio a Gustavo, pero, en realidad, sí había un grado muy extraño de obsesión con este tema de las reproducciones. Empecé a venir los domingos, recuerdo, y cuando encontré algunas de las fotografías de las inauguraciones de las exposiciones de reproducciones, fue algo muy interesante porque figuraban fechas muy próximas a otro suceso artístico que a mí me inquietaba mucho, que era un acontecimiento del año 1969, cuando le anulan el premio a un artista que se llama Luis Zevallos Hetzel. Él toma de la imagen de una revista –o en un calendario- unas motocicletas -hay una en el Museo de Arte que se exhibe en la sala de arte contemporáneo- y la copia tal cual, desplegando una estrategia que se usa desde el arte “pop” o incluso antes. Entonces, él hace eso y gana el premio, pero luego alguien lo impugna porque lo acusan de ser un plagiaro ...

Figura 24

GB: Porque encuentran una foto publicitaria.

AdV: Porque encuentran la foto, la fuente de donde él habían tomado esa imagen. Entonces, es acusado. Luego, cae en desgracia como artista plástico. Hay posteriores entrevistas de él en el año 1972 en el Parque de Miraflores. Uno se construye, entonces, a partir de esta crónica, la imagen de un artista caído en desgracia porque ha sido señalado como plagiaro y poco creativo. Esa situación a mí siempre me había puesto frente a frente con los prejuicios del medio local, a la forma de entender y asimilar las corrientes internacionales y cuando veo al mismo público en una “vernissage” de reproducciones, ya solamente me faltaba encontrar la imagen precisa donde, efectivamente, sea la misma persona la que esté en la inauguración del Salón de Ancón, en esos mismos días.

Cuando yo veo que tal prejuicio es como tratar a las copias como originales, y a los originales como copias, entonces, me enfrento a una especie de inversión de los valores desde todo lo alto sobre el juicio estético y artístico de lo contemporáneo.

A esta relación doble, la llamaría por el primer lado “reproductividad de élites”. Me gustaría sólo plantearla sin desarrollarla todavía. El otro lado trataría sobre las políticas culturales, es decir, el cuestionamiento de las políticas culturales de este tipo que se llama “la democratización cultural”, de llevar el arte al pueblo. Es algo que se hace ya en los años ‘80 en el contexto francés. Hay un Ministro de Cultura de izquierda en ese momento que es Jack Lang, que cuestiona estas estrategias populistas y a partir de allí, también las tareas de la “democratización cultural” entran en desgracia. Quisiera dejar abierto si quieres este tema, Fernando...

FB: Bueno, lo único que quería agregar era que hay una cosa tan graciosa: esa actitud solemne, reverencial hacia el arte occidental, en fin. Creo, obviamente, que es universal, pero siempre hay como un tráfico ahí un poco extraño, todos estos documentos que me llamaron mucho la atención y me provocó hacer algo con todo este material que finalmente son restos, y de alguna manera, yo trabajo con restos.

Público: Bueno, yo solamente quería hacer una pregunta a Fernando, sobre el proyecto de *Atlas Perú*, ¿por qué no has utilizado el color? O sea, solamente te basas en el blanco y el negro, quisiera que explicaras eso...

FB: Bueno, eso viene de un proceso. Desde hace algunos años. Hace cinco o seis años yo pintaba, y fue un proceso paulatino de deshacerme para empezar del formato del cuadro, la tela, en fin, este espacio de representación pictórica que es el cuadro y que hay todo un universo.

Me salí de eso porque lo que tenía en mente eran ideas dispersas, fijas, imágenes por aquí, por allá y me pregunté cómo podía trabajar eso. Entonces, empecé a pintar sobre papel, porque era una cosa más inmediata, más rápida también y en formatos pequeños, podía ir asociando una imagen con la otra, etc. Pero, de ahí empecé paralelamente a dibujar y me di cuenta de que en el dibujo había algo que me gustaba mucho y que, también, mantenía ciertas cualidades de la pintura. Esta cosa más líquida, y con el pincel; pero le daba al trabajo un carácter más abstracto y además coincidió con un momento en el que no tenía mucho tiempo para pintar, en fin, la pintura siempre requiere más, es una construcción, una elaboración, otro tipo de concentración y me di cuenta que en el dibujo no sólo podía hilar un poco estas ideas de manera más rápida y efectiva, sino que, bueno, necesitaba otro tipo de concentración porque a veces venía de trabajar, qué sé yo, a las siete, y trabajaba en otras cosas que hacía ahí, en aquel entonces, en Berlín. Estaba muy cansado y no se me pasaba por la cabeza ponerme a pintar, pero sí me podía sentar en mi mesa y dibujar con el pincel, es decir, eso es una cosa muy directa.

Público: Como quien garabatea.

FB: Casi. Entonces, decidí trabajar con tinta y poco a poco fui sistematizando más el trabajo y de pronto he hecho algunas series de ahí, de pintura, pero siempre sobre papel, le he agarrado cierta aversión al lienzo y esta cosa. Por ahora no pienso trabajar en eso, pero, digamos, fui sistematizando más el trabajo y cuando me topé en la biblioteca con algunos documentos me pregunté: “¿y por qué no dibujo esto? Y cuando vi el resultado dije: “ah, esto está como interesante, reproducir esto en tinta, todo un documento”. Allí empecé a meterme, pues, en esta línea, que bueno, no es que haya culminado, pero se cierra de alguna manera un círculo con la serie *Atlas Perú*, que es bastante extensa, es decir, que el color, para empezar una serie de 550 pinturas pequeñas me hubiese demorado el doble o el triple quizás, no sé. Además, no tendría la efectividad que creo que tiene el dibujo, con esta cosa inmediata, gráfica que, además, corresponde también a los motivos cuando estoy trabajando, qué se yo, los logos. Ese tipo de cosas corresponde más a la tinta...

GB: Si me permites, además el registro monocorde de la tinta negra sobre un fondo uniforme te permite igualar. Te permite nivelar, igualar, homologar los más diversos elementos en una misma planitud gráfica. Precisamente lo que tú señalabas al hablar de la foto de Sabogal, Walt Disney y el *Varayoc de Chincheros*, que de ser un cuadro pintado pasa a ser un personaje más en identidad de condiciones.

FB: Claro, eso es justamente el poder de abstracción que te da el trabajo en tinta china y pincel, esa abstracción, y esa cosa abstracta es la que me pareció adecuada para los intereses del trabajo que estaba haciendo.

Róger Cáceres: Bueno, el mío era un comentario en relación a la colección de reproducciones pictóricas y a la paradoja de la oficialidad sanmarquina en cuanto a ellas; es decir, en el año 1999, recuerdo que las colecciones salían sólo a colegios fiscales y se las ingeniaron para sacar una Resolución Rectoral en la cual el colegio que quisiera las reproducciones tendría que pagar una prima en dólares. Entonces, terminaron condenando a la colección a que no saliera ni a la esquina. Y yo quería soltar más o menos la pregunta: ¿qué le espera a la colección de reproducciones? No sé, Augusto, Gustavo, ¿qué podría esperarse ahora?

GB: Considerando la inevitabilidad de la donación que de sus dibujos va a hacer Fernando Bryce, probablemente va a tener el más excelso futuro, porque de ser viles copias, pasarán a ser las copias auténticas que contextualizan y dan todo su sentido y carga cultural y política a una obra maestra de nuestro arte contemporáneo como es *Visión de la pintura occidental* de Fernando Bryce.

FB: El título no es gratuito, o sea, *Visión de la pintura occidental* en verdad es el título de una muestra que existió; es decir, cuando me animé a trabajar con esta historia del Museo de Reproducciones Pictóricas y esa cosa, claro, con su vena didáctica, uno lo puede entender con relación a la época, qué sé yo, pero, finalmente, tan absurda. Y, había algo bien interesante ahí para trabajar, pero no sabía cómo hacerlo. Entonces, bueno, decidí que tenía que elegir ciertos

criterios en base a qué, y me puse a pensar y bueno, dije: “Tengo que hacer una selección porque son mil y no voy a exponer mil”. Entonces, revisando los archivos y toda la historia me di cuenta de que hay muestras específicas con esta colección: *La mujer y el niño*, *La virgen y el niño*, *Los perros*, *Los caballos* y, había uno que se llamaba la *Visión de la pintura occidental* y, claro, eso me sonó mejor porque aquí va a haber de todo un poco y es una visión más completa, panorámica y, adopté el título de esa muestra.

GB: Una pregunta, ¿tú escogiste las imágenes o seguiste el guion de lo que fue expuesto en aquella ocasión, en la Academia Naval o en la Fuerza Aérea?

FB: No, yo adopté el modelo, o sea, yo seguí el guion.

GB: Te sometiste al modelo.

FB: Sí, había una que otra pintura que ya no está o que estaba deteriorada o había desaparecido, qué sé yo. Entonces, tuve que reemplazarla, pero la lista original corresponde más o menos a lo que está en la instalación.

GB: O sea que *Visión de la Pintura Occidental* se convierte en una visión de la mentalidad de ciertas culturas dominantes.

FB: Claro, pero también hay el...

GB: Es poner, literalmente, en escena la ideología en imágenes de estos grupos, en este caso, incluso castrenses.

FB: Además, utilizando también un dispositivo, digamos, medio barroco, este montaje así, a la antigua.

GB: Pero, no fue montado así en la Academia de la Fuerza Aérea.

FB: No, justamente fue cuando empecé a trabajar con esto, dije: “Tengo que montarlo de otra manera”; es decir, no voy a repetir la cosa, un cuadrito al lado del otro y así, no. Tengo que buscar otra manera y también adopté otro modelo, pero también es un modelo de montaje.

GB: Ya, pero eso ya es tu licencia poética.

FB: Sí, pero...

GB: Tú te sometiste al modelo de la primera exposición, pero la subvertiste...

FB: Sí, pero es que también la forma tiene significado, entonces, digamos, son aspectos formales, pero que hacen el hecho plástico que es la instalación. Entonces, claro, es *Visión de la pintura occidental* y la tienen todos en una pared. Y, obviamente, uno sólo se puede permitir esas cosas con reproducciones y esta documentación, que son casi como líneas en perspectiva, pero que nunca llegan al punto final, si no que se topan con esta pared.

AdV: Yo quiero contestar la pregunta de Róger. Casi, lo primero que hicimos fue hacer una carta con una de las chicas que trabaja en el museo, la enviamos a la UNESCO y a algunas entidades que han trabajado o tenido filiales -por decirlo así- del museo de reproducciones en América Latina.

Mi carta tenía un tono irónico pero de todas maneras sostenía una seriedad burocrática, en la medida que hacía ciertas preguntas. Contestaron desde Colombia, diciendo que ellos habían tenido un Museo de Reproducciones Pictóricas, y que, en efecto, como yo lo digo en mi carta, hay nuevos soportes y que ellos, desde luego, los tienen en Colombia, pues manejan las nuevas tecnologías, pero siguen apostando a la reproducción como un medio pedagógico, lo cual nos devuelve al mismo problema, pero en un nivel tecnológico diferente.

GB: Déjame revertir la pregunta Roger, ¿cuándo ingresaste a trabajar en el Museo de Arte de San Marcos?

RC: Como estudiante, casi desde que ingresé a la universidad, en 1996.

GB: En 1996. Entonces, habrás visto sucesivas y distintas políticas de implementación de esta colección que siempre debe haber sido como una “papa caliente”, algo difícil de manejar, algo ligeramente absurdo y monstruoso al mismo tiempo. Si yo recuerdo algunos domingos en que intentaba ubicar a Augusto y lo llamaba por medio de docenas de teléfonos vinculados a sus socios creativos y, finalmente, lo encontraba sepultado en los más polvorientos depósitos del Museo de Arte, inhalando el aura de estas patéticas copias. Ahí me di cuenta que hay un encanto en la enfermedad del arte occidental.

Pero, tú hablabas de una utilidad didáctico-pedagógica que podía tener algún sentido desde una visión un poco populista de estos temas, pero lo que luego nosotros encontramos, cuando entramos al Centro Cultural de San Marcos, en un período en el que tú ya estabas -y quisiera que hablaras un poco de eso- era lo que narré hace unos minutos, eran muestras que se exhibían y se anunciaban con los grandes nombres del arte occidental sin casi señalamiento alguno que se trataba de reproducciones, muchas de ellas, además, paupérrimas; porque, claro, las primeras reproducciones que venían de la UNESCO eran de tamaño natural, incluso imitaban los marcos, pero con los años, siendo el Perú lo que es, terminaban comprando calendarios y recortando mal con tijerita y pegando sobre una cartulina negra que se abombaba y eso se exhibía -casi sin advertencia alguna- como un original. Quisiera que hablaras un poco de eso.

AdV: Un detalle, un local anterior en donde se expuso muchas de las muestras de reproducciones pictóricas, fue el de la actual galería *Luis Miró Quesada* de Miraflores, y entonces, otra vez esta relación con las élites. Es decir, allí eran los “vernissage”, etc. Allí acontecieron muchas exposiciones de este museo.

GB: Pero, en fin, Roger, esperamos ansiosos tu testimonio y también el de Támara (Basallo) que está aquí, pero creo que ella se liberó del museo antes de

que se aplicara esta última política y creo que tu colega del Museo de Arte también tiene algo que decir, así que...

RC: Bueno, la colección llegó a separarse en secciones temáticas de los años '70, que Fernando debe haber visto: *Los caballos en el arte* se siguieron exponiendo ininterrumpidamente durante treinta años.

GB: Un éxito.

RC: Y así por el estilo; pero, también, lo que me llamaba la atención, era que lo único que la tenía con un hilo de vida era, precisamente, el exhibirlas tal vez hasta en colegios para que saliera. No obstante la universidad le “metió un corte” con una Resolución Rectoral firmada por Paredes Manrique, en la cual se exigía una prima enorme para los colegios fiscales que la quisieran, como si fueran originales, otra vez...

GB: Estás evadiendo la pregunta, ¿cómo surgió esta política de exhibir las reproducciones en salas en igualdad de condiciones a los originales magníficos que el museo también tiene, como esos retratos barrocos, etc., y casi sin advertencia de que se trataba de reproducciones? Yo entraba a las salas y habían unos letreros que decían: “Van Gogh”, “Cezanne”, “Gauguin”...

RC: Bueno, claro, por un lado era un “facilismo”; pero está aquí Bonny (Mamani), que también ha trabajado en el Museo de Reproducciones Pictóricas y tiene una teoría distinta.

Bonny Mamani: Lo que yo veo es que el Museo de Reproducciones Pictóricas tenía una actividad educativa, todo salía. Y, a la hora que perdió la visión que tenía de lo educativo, que fue cuando se fusionó con el Museo de Arte, se convirtió en una colección de arte. Y conversando con el señor Hermógenes Leguía, que trabaja mucho tiempo en las reproducciones, me cuenta que algunas copias son originales de tamaño natural con el marco y todo, pero otras ya por cuestión de no haber un experto... las pinturas mismas, por el barniz, se han oscurecido.

GB: O sea, que hay copias originales y copias falsas.

BM: Claro. Y, ahora se están perdiendo ¿no?

FB: A mí lo que me llamó la atención, también, estudiando el archivo, es justamente, estos inicios brillantes, diplomáticos, donde están comprometidas una serie de instituciones y personalidades, Nelson Rockefeller que hace también unas donaciones. También el Museo de Nueva York, y qué sé yo, la cancillería, las embajadas, etc. Y el final así, rodante y periférico de este museo, porque adoptó estas cosas en los años '70 de, literalmente, la movilización que era la voz de orden y claro, metieron a la Gioconda en un bus y la llevaron por todos lados. Antes eran, digamos, muestras itinerantes en las instituciones, colegios, etc. En los '70 la meten en un bus y, pues, en medio de los ochenta desaparece el microbusero y todo se termina.

AdV: Los artículos en el diario *El Comercio* evidencian el éxito de la muestra que ha salido en este bus. Hay varios.

Figura 25

FB: Hay varios, pero, digamos, hay gestos contemporáneos similares, por ejemplo. Pero, en otro formato que cumple, obviamente, una función didáctica como esta colección, pese a los contenidos, digamos, cómo se trata el arte, eso ya es otra cosa. El gesto es el mismo, pero en otro formato, como los “CD-room” o estas colecciones de la revista *Caretas* o qué sé yo, que existen en todo el mundo y que están muy bien, pero, digamos, el valor de la información es lo importante y ese es el valor educativo, finalmente. Lo que llama la atención en este apogeo y decadencia de la colección de reproducciones pictóricas de San Marcos es, justamente, todo este discurso en torno a estas obras, tratándolas como originales y con esta cosa de tanta veneración.

GB: Auráticas.

FB: Sí, alucinante en verdad.

GB: Restauraban las copias.

FB: Pero, no solamente de la gente que promueve esto, sino en general del público y de ciertas personas, de todos los estudiantes, de los dirigentes de todo tipo. Es toda una época difícil de comprender en ese sentido, teniendo en cuenta que en otros países ya había otro tipo de reflexión crítica sobre muchas cosas. ¿Qué pasaba, qué se pensaba por aquel entonces?

AdV: Las obras de la vanguardia peruana de los años '60 tienden a desaparecer. Muchos de los artistas tienen sus obras en sus casas, se deterioran, y cuando uno ha querido investigar esos trabajos, ya no ha encontrado casi nada.

GB: Támara (Basallo), ¿tú quieres dar un testimonio? La señorita Basallo también trabajó en el Museo de Arte, pero dejó se liberó, ¿en qué año?, ¿en el año '98?

Támara Basallo: A principios del '99, en abril, me parece. Bueno, es una falta grave el no anunciar que son reproducciones pictóricas. Creo que tenían cierta acogida, eso es innegable.

Creo que para las personas que trabajan en un museo y tienen a su cargo una de esas colecciones, aunque no les guste, tienen la misión de cuidarla, innegablemente. Bueno, eso es lo que al menos se trató de hacer, mantenerlas. Y, siempre, cuando se exponía se trataba de tener en claro, mejor dicho, que el público tuviera en claro, que se trataban de reproducciones pictóricas.

Pienso que se está retomando lo que decía Augusto, esa idolatría que tienen ciertas personas por estas obras, obedece un poco al desprecio que sentimos

por nuestras propias imágenes. Preferimos venerar las que representan otra cultura. No tenemos tampoco un sitio o lugar, o lugares donde acudir a ver nuestra propia tradición pictórica, y eso es muy importante.

Simplemente, no creo que se deba desechar la colección, pues puede tener cierta utilidad. Los que estudiamos historia del arte, sabemos que un gran porcentaje, de las obras que conocemos son a través de fotos. Lamentablemente, es así, no se tienen los recursos para darse una vuelta por el mundo, por lo menos por occidente y ver las obras. En esa medida, no las desprecio, pero claro, obviamente, no te puedes poner en el “plan” de tratarla como originales, eso es un absurdo por donde lo mires.

GB: Gracias. Fernando, tú quieres decir algo para redondear, ya en términos más formales y serios la respuesta a la pregunta original de Roger. Yo creo que el destino de esta colección puede metaforizar los horizontes y problemas que afronta el Centro Cultural de San Marcos en esta nueva gestión. Lo que quiero decir es el uso que se le estaba dando a esa colección, ponía demasiado en evidencia un concepto de lo “cultural” que lo identificaba con una especie de beneficencia cultural. Nuestro reto es hacer de este centro cultural, por el contrario, un espacio de investigación y creación cultural rigurosos.

Que las piezas que antes se exhibían como obras en sí, auratizadas y confundidas con los originales que representan, sirvan o puedan servir ahora, más bien, para un despliegue como el que Fernando Bryce realiza, fugazmente, en la Bienal de Lima y a perpetuidad, pronto en este mismo museo, demuestra la posibilidad de revertir la más patética de las situaciones. Yo insisto un tanto jocosamente en esto, pero detrás de toda broma hay un fondo de absoluta gravedad en la indispensable donación de Bryce, porque creo que esta es la encarnación precisa del tipo de cambio que queremos que el centro cultural en su integridad, tenga. Es decir, que una colección de malas y quebradas copias, veneradas absurdamente por razones propias del subdesarrollo, se convierta en elemento central de una obra principal de la renovación artística contemporánea, eso que hace Bryce con una colección, nosotros queremos hacer con un centro cultural.

TB: Sí, permíteme Gustavo, es una crítica feroz a todo, a San Marcos, a muchas cosas...

GB: Es cruel, tanto más cruel por ser sutilísima.

TB: Sí, exacto, he estado varias veces por la Casa Rímac o la Estación de Desamparados y he conversado con la gente y, en un primer momento, entienden lo contrario. Bueno, tú sabes, Augusto, que persistir en el error es lo más humano.

GB: ¡Qué bonita!

FB: Con respecto a la crueldad, ciertamente, me he dado cuenta casi “a posteriori” que es bastante cruel; pero con todo objeto que trabajo, de alguna manera, tengo algún nivel de identificación. Nunca se me ocurriría quemar o

destruir algo. Entonces, en este trabajo, leyendo todo este archivo tienes una imagen ya de los años '50, ¿no es cierto? Donde empieza a cambiar el mundo, de alguna manera. Toda esta mentalidad que se prolongó y todos los mismos personajes, y esta cosa gerontocrática que hasta ahora...

GB: Patricia.

FB: Patricia, ¿no? En fin.

GB: Patricia, en decadencia.

FB: En decadencia, realmente. Esta cosa de inculcar ciertos valores es siempre intimidar a la gente, decirles: "estos son una pléyade de genios" y "tú tienes que aprender" Todo el mundo está así, en verdad. Entonces, no se trata de menospreciar el arte ni, seguramente, la genialidad que ha habido en algunos artistas, ni la historia del arte occidental, ni mucho menos; pero, una pedagogía ilustrada tiene que poner eso en contexto, tiene que explicar a la gente de qué historia vienen esas pinturas, ese arte. Una cosa, pues, más elaborada de fomentar la creatividad de la gente y no, pues, inculcarle valores, finalmente, para reprimir sus propias capacidades y que estén ahí como en la iglesia.

Y más patético todavía, porque en fin, se trata de cuadros que son tratados como originales siendo copias, pese a que en el discurso siempre se dice: "nunca se igualarán a los originales, pero por lo menos tenemos esto". Entonces, toda esta cosa absurda me despertó una serie de imágenes que me entusiasmaron, también, en hacer la instalación, disponerlas de otra manera y copiar todos los manuscritos con un placer...

GB: Preocupante.

FB: Copiar las firmas y todo eso...

TB: Sí, pero, tú tienes mucha razón en el hecho de que la gente entra, y en verdad, inmediatamente, les entra esto que te inculcan, que entras a un museo y alucinan que tienes que aceptar como verdades cualquier cosa que esté allí.

FB: Sí, entonces, todas esas cosas están tratadas, de alguna manera, en la muestra, hay esta intención. Pero, a lo que iba, es que no sólo hay crítica y maldad, sino también un cierto cariño por los objetos, con los cuales trabajo. Tampoco puedo tratarlos mal, porque, además, creo que la composición quedó más o menos, y por lo menos, yo estoy contento y fue un placer trabajar con esos cuadros. Y, ahí también en el trabajo, en la concepción misma de todo el trabajo, siempre he tenido en cuenta al público y la función didáctica de esta colección, que tampoco uno la puede dejar de lado totalmente.

TB: Fernando, te hablaré de la segunda etapa que tiene la gente en su percepción de la muestra. Primero, como te dije, se impresionan y después entienden. Expresan -porque me lo han comentado- que es una crítica al hecho de no tener nosotros un museo de arte contemporáneo. O sea, les suscitan

muchas ideas en verdad, lo comentan, ¿no? ¿Por qué ha hecho esto el artista? Porque no tenemos un museo de arte contemporáneo, es una queja porque solamente tenemos un museo de reproducciones. Comienzan a decirlo, ¡de verdad! En esa medida, me parece sumamente interesante, y la gente se detiene a mirar todo, a leer, no todas las cartas, pero casi todas las cartas y sí, te ha salido muy bien, deberías pensar en el destino que le das a esa obra, es muy importante.

AdV: Quisiera regresar a lo que yo decía hace un momento: tenemos más de dos mil reproducciones pictóricas, pero cuando uno trata de pensar qué ha pasado entre tanto, con obras de artistas de los años '50 y '60 -sobre todo de los '60-, tenemos poquísimas.

GB: Nuestras clases dominantes han preservado mejor, patéticas copias del arte, el gran arte blanco y occidental que los originales del arte vivo, que realmente nos expresa. Eso habla demasiado elocuentemente sobre el tipo de sociedad en la que vivimos.

No sé si hay otras intervenciones que se quieran hacer. Siendo las nueve y diecinueve de la noche, tal vez sea momento propicio para declarar clausurado el primer *Lunes de Crítica*. El segundo, será un martes -la excepción confirma la regla- 14 de mayo, que tendremos la posibilidad de escuchar a Jorge Villacorta, friccionando con Giuliana Migliori a las siete de la noche. Y para aquellos de ustedes que no pueden con su deseo ardiente de saber y leer más sobre todo este tema y otros vinculados a la bienal, quiero recordarles que el Nro. O de la revista *Marcos*, incluye el sugerente texto de Augusto del Valle que acompaña la instalación de Fernando Bryce, pero, también, una serie de otras novedades. Tres ridículos “nuevos soles” y podrán, no sólo ayudar a su desarrollo conceptual, sino también contribuir a la salvación de su alma inmortal. Es una causa justa y noble. Gracias a todos.

Lunes de Crítica
Lima, 20 de mayo de 2002

Clásicos de la Provincia/ Jano Cortijo

Augusto del Valle: Jano Cortijo tiene un interesante trabajo en esta bienal y él está en la Casa Rímac. Está también con nosotros Carlos León que va a hablar sobre el trabajo de Jano. Esperamos que se animen a hacer preguntas, a dar opiniones, y que sea una noche interesante.

Jano Cortijo: Buenas noches. Mi nombre es Enrique Alejandro González Cortijo, pero esta noche estoy aquí como Jano Cortijo, que es como una especie de confección terapéutica producida por el casi natural letargo de Trujillo, que es una ciudad norteña, “capital de la primavera”, de la cual ustedes, de repente, han escuchado algo por pintores como José Sabogal, Gerardo Chávez o Tito Monzón.

Jano Cortijo aparece para “vampirizar” las medianas cualidades y conocimientos de Enrique González con el fin de poder enfrentar el soporífero quehacer de una ciudad inexplicablemente autodenominada “capital de la cultura”. Es así que desde 1997 Cortijo ventila públicamente sus conflictos y preocupaciones en algunos espacios de exposición de su tradicional ciudad y termina incluido en la II Bienal Nacional de Lima. El resto de la historia la conocen o deberían conocerla.

Mientras González trataba, como la mayoría de nosotros, de ganarse los frijoles con el menor esfuerzo posible fungiendo de crítico de cine y docente universitario, Cortijo aplicó la manida técnica del “do it yourself” y algunos de los cursos seguidos por González en sus estudios universitarios de ciencias de la comunicación para perpetrar una serie de exposiciones, harto singulares en un medio en el cual los artistas todavía conservan ideales decimonónicos.

La fotografía y el video fueron los medios utilizados desde el inicio, básicamente, porque ni Cortijo ni González saben pintar o esculpir. Eventualmente, Cortijo se daría cuenta de que el uso de fotos y video tenía que ser con el “rollo” de la representación, casi del mismo modo en que ambos medios son usados para perennizar acontecimientos familiares. El entorno familiar proveería también los habituales accesorios que pueblan la mayoría de las creaciones de Cortijo. Objetos y espacios domésticos son presentados o recreados en un intento por entender y analizar lo inmediato, lo banal y lo prosaico de la vida diaria.

Ni Cortijo, ni González, habían tenido interés alguno en el arte hasta mediados de los noventa; sólo sabían lo que la mayoría del público desentendido: objetos de contemplación destinados a proveer sensaciones abstractas que ensalzan el espíritu. Esta ignorancia o ingenuidad -como prefieran- lo hizo decidir que la gracia de las cosas que hiciera radicaría en remirar y repensar lo que tenía alrededor, para tratar de ver qué pasa, por qué pasa y cómo pasa.

Hijo de hijos de migrantes serranos, criado en la amodorrada clase media provinciana de fin de milenio, González había seguido el curso tradicional de cualquier infante de su calaña, con rendimiento escolar promedio, misa los domingos, inglés en los veranos, amplia familia literalmente extendida, etc. El inevitable paso de los años comenzó a generar una suerte de angustia existencial en él, ¿qué hacer cuando termine la secundaria?, ¿cuál era el camino a seguir? Universidad, trabajo, familia, nunca tanto.

Sin referente que esbozara siquiera algún trayecto paralelo o alternativo, González hizo lo que pudo para “pasar piola” hasta los 23 años. Amparado bajo el indefinible mote del *Conjunto internacional*, colectivo de arte que integró con Antonio Lázaro, González logra que el Instituto Cultural Peruano Norteamericano de Trujillo exhiba en marzo de 1997 *A ver pues*, conchudo manifiesto escudado en la peor de las excusas: “si ellos pueden, porque nosotros no”.

Poco de lo que había visto hasta entonces en la “ciudad de la marinera” había provocado emoción estética alguna en él. Fotografías, video, música, y objetos ocuparon el espacio en una sala donde solía reunirse mensualmente el directorio de la mencionada institución bilingüe.

Picado por el bicho, González Cortijo, aún indeciso por un apelativo artístico, decide hacer útiles -hasta entonces inútiles- las enseñanzas de marketing, comunicación organizacional, animación cultural, periodismo, para reinventarse como artista e intentar superar momentáneamente el tedio que lo consumía.

En agosto de 1997 ocupa la desocupada casa de un familiar con la exposición colectiva *Así nomás, simple* y en julio de 1998 traslada a las salas de exposiciones del Banco Wiese, el espacio más codiciado por los artistas en Trujillo, los objetos y enseres domésticos de su hogar, los cuales junto a videos y fotografías buscaban hacer tangible el peso y paso de la rutina cotidiana. *Los días sólo se suceden* ha terminado siendo una especie de muestra bisagra entre todo el “chongo” previo y la exploración un poco más sensata del universo doméstico y familiar como terreno de construcción de identidades.

Seguro de que montar exposiciones era más barato y podía eventualmente ser más efectivo que cualquier terapia ortodoxa. González sigue en la jarana hasta que, en octubre de 1998, se cruzan en su vida Jorge Villacorta y Teresa Velásquez. *Pacto con momento incierto* exhibida en Lima, en julio de 1999 fue la muestra que define no sólo, el alias Jano Cortijo, sino la instalación como medio técnico o formato para decir y hacer cosas. Llevar esta muestra a Trujillo y Cajamarca terminó de pulir la insipiente gestión cultural que Gonzales Cortijo había venido realizando desde sus inicios, casi forzado por la campeante ineficacia de los encargados de espacios de exhibición en Trujillo.

Esta labor está basada en la colaboración -voluntaria o no- de familiares y amigos, quienes fungen de mecenas, auspiciadores, modelos, asistentes e instaladores de las llamadas obras; porque las gracias de Cortijo para reciclar tradiciones están a leguas de la de González para usar martillos, clavos o niveles.

A estas alturas ambos han encontrado el justo medio que le permite a uno ejercer actividades alimenticias, para nada reñidas con la moral y las buenas costumbres, que financian total o parcialmente las cosas de su “alter ego”, quien a su vez se encarga de proveer la necesaria catarsis para superar el tedioso letargo que a veces inunda a la llamada tierra de Haya de la Torre.

En marzo del 2002, González y Cortijo pueden afirmar que conviven cada vez con menos rencillas, ya que los problemas de uno se convierten en temas del otro, y las fijaciones obsesas del artista han llegado a entretener al oficioso asalariado, quien disfruta cada vez con menos culpa ser sacado de su monótona agenda para ver al otro ampliar su portafolio de instalador en una provincia tercermundista- latinoamericana, sin tener que ser arte para vender. Gracias.

Carlos León: Esta conferencia puede resumirse a modo de díptico en la que el artista primero se autoanaliza y luego recurre a un tercero para el análisis de la obra, y resulta un poco paradójico porque me ilustra también en parte, parte de mi proceso en tanto analista y creador.

Indagando en los ámbitos de lo doméstico y cotidiano Jano Cortijo presenta la propuesta: *Clásicos de la Provincia* en la *III Bienal Iberoamericana de Lima*. “Esta instalación plantea un acercamiento a la estética de los objetos de uso y consumo diarios. El presente proyecto continua una trayectoria de investigación en torno a prácticas culturales propias de su Trujillo natal”. Esto a modo de “gorro” del texto que a continuación voy a leer y que está próximo a publicar:

¿Qué hacer con lo cotidiano?

Los objetos que, a primera vista, pueden ser tomados como ordinarios, utilitarios, sin mayor carga estética, y hasta banales, pueden ser analizados como testimonio de una cultura material determinada, muestran elementos para sondear formas en que se expresan algunas identidades peruanas. Y lo pongo, por si acaso, en plural, porque son muchas y supongo que son más de sesenta, aparte de las etnolingüísticas.

Personalmente, entiendo la identidad como construcción en redefinición constante. Desde esta mirada exhaustiva, Cortijo sondea valores culturales que tienen que ver con convenciones y/o tradiciones de un grupo humano, en este caso, a partir de su referente que, si no me equivoco -y Jano lo puede corregir- puede corresponder a una clase media trujillana.

Así como los arqueólogos hurgan en los botaderos y en los desechos de basura para tener mejores aproximaciones en torno a los usos y hábitos cotidianos de civilizaciones y comunidades que ya no tienen voz viva, así también los antropólogos y las ciencias sociales se aproximan a las colectividades humanas presentes, tanto desde sus discursos ideológicos como desde su cultura material, cultura por lo demás viva y en constante transformación. A partir de esos restos que utiliza Cortijo reinventemos y redescubramos su discurso.

Guía para un retrato colectivo (que nos incluya).

Mediante esta estrategia, en *Clásicos de la Provincia*, Jano Cortijo busca generar un retrato colectivo que hurgue en los objetos diarios de la dinámica de vida de una persona cualquiera. Desde este genérico, Cortijo perfila una actitud y estrategia que busca aproximarse a definir una “estética de provincia”. El título de la instalación lleva implícito una paradoja al otorgarle una condición de prestigio a las estéticas de esta provincia y, por ello mismo, sugerir una dignidad de periferia y desde ella. Así mismo, se juega también a remarcar una situación de marginalidad y borde frente a valores centrales o hegemónicos no planteados, pero asociados por contraposición. Esta reflexión sobre el entorno local en Cortijo se hace extensiva hacia todo lugar en donde lo popular recrea heroica-eróticamente y permite leer eso otro marginal y provinciano que también albergan los centros capitales: mirar lo propio y reconocer que lo provinciano convive y permea las grandes urbes modernizadas. Aquí la mirada sobre Lima y también lo que le toca al público de Lima, donde se expone el proyecto.

Cortijo sabe que la capital está compuesta en su gran mayoría por migrantes y sus descendientes. En esta medida, el grueso de prácticas culturales de la provincia se adapta, reproduce y resignifica en Lima. Es significativo cómo las estéticas populares han ganado terreno y espacios en los medios masivos de comunicación y con particular fuerza desde la década de los años '90, sin duda también, como parte del proyecto político de la dictadura; pero, además, por la consolidación progresiva de grupos sociales emergentes con capacidad de liderazgo y poder. No excluyamos los proyectos estéticos de los narcotraficantes, del polo comercial textil de Gamarra y otros casos que la bibliografía sobre cultura popular urbana a lo largo del siglo XX nos documenta.

Lima, heredera de su condición de capital virreinal, se mantiene situada de espaldas al país que le da sustento, aunque el poder político y el arte jueguen a mimetizarse con lo popular cuando la coyuntura social lo admite. Entendemos, entonces, que la condición provinciana no es algo alejada de cualquiera.

El objeto ordinario como manifiesto de clase.

Luego, esa mirada al otro nos muestra que éste no es tan distante y que incluso participa del día a día en nosotros. Ésta es una forma de abordar las temáticas del centro-periferia desde que la forma de lo banal de los objetos ordinarios cobran un “status” de conjunto significativo, hasta la articulación de un discurso subyacente de crítica social, cultural y política.

En esta voluntad de representar y rescatar objetos ordinarios, Jano Cortijo propone una estética acorde a éstos. En la instalación, las imágenes son presentadas como fotografía enmarcada dentro de un estante de repisas, hay una suerte de álbum desarmado cuyas hojas se han dispuesto como “display”. Sintetiza los muebles de una sala de estar, sin obviar la infaltable mesa de televisor y videograbadora que preside cualquier “living room” que se respete. Camufla su mensaje desde el uso del medio mismo, mas su síntesis busca la

distancia. Enfría la vitalidad de sus imágenes y se aproxima a la estética de laboratorio minimalista.

Los proyectos en que el cruce de lo familiar con lo cotidiano es “deconstruido” y confrontado desde los objetos, los ámbitos íntimos y privados frente a lo público, y este último como un espacio que lo privado invade, nos dan criterios para entender miradas de desencanto, cuestionamiento y hasta hartazgo hacia la tradición como hábito y rutina, pero no necesariamente en plan de desarraigo, sino quizá -y este es sin duda el tema- en la posibilidad de un arraigo crítico y lúcido.

La obra de la figura 1 es una de las últimas de Jano, me parece importante presentarla en este contexto, pues muestra, también, un desarrollo en torno – antes que objetos cotidianos- a documentos institucionales. En la figura 2, obra mostrada en el marco de una bipersonal con Alice Vega por el *Día internacional de la mujer*, en Trujillo, propone llamarla *Sin título*, instalación en la cual una mesa da la espalda a títulos universitarios que certifican y dan prueba de la capacidad teórica alcanzada para ejercer, en este caso, la licenciatura en maternidad, Jano incorpora el nombre de su madre, la que entra en complicidad con la obra como dando fe de una formación que ha puesto en práctica. Este es uno de los tantos diplomas que, en el caso de la instalación, corresponde a habilidades y especialidades al parecer corroboradas por Jano Cortijo.

Lo inevitable como terreno de libertad.

Es este desfase de modernización sin modernidad lo que genera miradas críticas en los artistas fuera de Lima; sin duda, debido a la carencia de servicios de nivel para públicos y auditorios especializados. Sí, existe una voluntad de ser modernos, pero ello implica necesariamente un análisis de lo propio. Ser modernos no es cuestión de mudar de pelaje sin mayor consecuencia, al contrario, supone evaluar y disfrutar también, concientemente, del porqué de las mutaciones. Luego, la provincia y sus valores periféricos no son algo tan alejado de la experiencia en cualquier habitante de una urbe moderna, en el sentido más extenso y hasta global, sino sólo una dimensión más que complementa y amplía los valores y estéticas que se consideran como hegemónicas y, como tales, signos del buen gusto. El mal gusto, la ingenuidad calculada y hasta el juego con lo popular, hace ya bastante tiempo que legitimaron su ciudadanía en el mundo del arte, pero la mirada antropológica de Jano Cortijo, quiere devolvernos a la calle, esa calle que no rotula desde la teoría, sino desde la sensibilidad del usuario, la que también es masiva y anónima y de la que no estamos alejados y más bien somos cómplices tú y yo.

Discusión de la presentación

AdV: Gracias a Jano Cortijo y Carlos León. Está abierta la posibilidad para que el público intervenga. Mientras se van animando, a mí me gustaría preguntar a Jano. Según lo que yo pude seguir, no estoy seguro si Jano estableció una suerte de estrategia para enfrentar al público esta noche, contándonos un poco de esta división, entiendo yo, artificial entre un “yo artista” y un “yo cotidiano”, un “yo trabajador” y un “yo laboral”, así como la distancia entre ambos que tiene sus orígenes, según lo que entendí, en el aburrimiento entendido como un “estar” en la provincia. Quisiera preguntarle a Jano, ¿hasta qué punto esta situación de provincia que hemos podido ver a través de las imágenes, puede ser proyectada a un nivel nacional o urbano, en términos locales? Es decir, ¿sería una estética que no necesariamente le pertenece, por ejemplo, a Trujillo como tal? Me gustaría, si pudiera hablarnos acerca del parentesco entre esa estética de provincia y otras que uno puede ver en cualquier otra ciudad del Perú.

JC: Obviamente, no es propio de Trujillo. En todo caso, yo estoy retratando a Trujillo porque vivo ahí, es más, muchas de las cosas que se han visto en *Clásicos de Provincia* en la Casa Rímac, están también aquí en Lima, pero hay una especie de sabor particular de las cosas que hay allá todavía, que es, en cierta forma, distinto a objetos o letreros similares que podrían encontrarse aquí. No podría definirlo exactamente, pero es una especie de peculiaridad que carga. Por ejemplo, algunas versiones de estas cosas en ciudades como Cajamarca también tienen su particular sabor y color.

Gustavo Buntinx: Simplemente para continuar la línea que acaban de plantear en este último intercambio, me pregunto si realmente interesa tanto en tu obra, la peculiaridad específica de una localidad, de Trujillo. Más bien, lo que interesa allí es la estructura de la creación artística ¿no es cierto? El optar por la calle en su registro, en aquel registro particular que le da ese modernismo sin modernidad, esa modernización sin modernidad del que también hablaba Carlos León Xjiménez, hace unos minutos. ¿Por qué reivindicar una “trujillaneidad” en esas imágenes? No me parece que es lo más productivo e interesante de tu trabajo.

JC: No sé, de alguna forma y con el tiempo que ha pasado, por ejemplo, entre la presentación del proyecto en la bienal nacional y su versión en la bienal iberoamericana resulta que hay una especie de nostalgia por esa cosa que se está yendo, porque Trujillo actualmente -de nuevo lo que decía Carlos- quiere modernizarse, pero, por ejemplo, se encuentran grifos en medio de los mercados, donde están muchas de las cosas que he fotografiado. Entonces, son cambios de paisaje abruptos, y hay cosas, negocios, etc., que juegan a querer ser modernos, que enfatiza el hecho de la modernidad y no funcionan, por ejemplo, los casinos o las tiendas. Entonces, sí, de repente al final no importa mucho el hecho de que sea Trujillo la ciudad fotografiada, porque es, de nuevo, una estética que creo se puede encontrar en un montón de otras ciudades.

GB: O en Lima misma.

JC: Así es.

Oscar Ugarteche: Habiendo escrito yo un libro que se llama *La arqueología de la modernidad*, tu obra me recuerda cosas que yo pensaba cuando estaba escribiendo, que es, cómo se parodia la modernidad, cómo los peruanos tenemos una feroz capacidad de parodia, quizás por la imposibilidad de ser nosotros mismos. Entonces, nos parodiamos y parodiamos una modernidad que nos es ficticia y al mismo tiempo usamos los artefactos estos. Hacemos de que puedes prender la luz a la mitad de la noche y qué sé yo. Hacemos de cuenta que los teléfonos funcionan, que tenemos celulares; pero, hacemos de cuenta, o sea, no es verdad, no te sirve para nada, no vas a hacer una transacción en Wall Street. Eso es una cosa. La otra cosa que llama la atención en tu obra y que me impresionó, la estética “kitsch”, que es parte de una cultura emergente; así llamada cultura emergente, provinciana, pero que se casa, tiene un matrimonio directo con el arte “kitsch”. Entonces esta cosa, y ahí sí es gracioso, que es entre esta estética provinciana y el arte “kitsch” como tal. Entonces, ahí hay un matrimonio bien bonito, es un matrimonio bien simpático y además es un matrimonio en el que se metieron a la cama dos que no tenían la menor idea a qué jugaban. Y yo creo que cuando tú mismo exploras el arte “kitsch” vas a encontrarte más razones aún a esto que nos estás regalando, que nos estás deleitando, es la palabra.

GB: Tal vez la palabra faltante en lo que acaba de decir Oscar Ugarteche, es el fuerte elemento de inconciencia que suele gobernar esta parodia, contra la parodia clásicamente establecida en las artes, donde hay una voluntad de irrisión y una conciencia clara de aquello que se distorsiona mediante la reiteración y el remedo. Las imágenes que tú tomas parten de no sólo una inocencia en lo retratado; es decir, no en tu ojo de artista, sino aquello que tu ojo está registrando, sino también, casi en orgullo “naif” de los atributos de una modernidad entrevista, pero nunca realmente realizada. Sin embargo, no hay conciencia en ese fracaso y eso es lo que hace tan cargada y tan intensa la experiencia que tu obra asume. Como por ejemplo en esa extraordinaria imagen del niño que nos recorre por todo el repertorio occidental en un patético organillo “Casio”. Dicho sea de paso, esto es casi una infidencia, fue el elemento clave y decisivo para que el jurado internacional de la Bienal Nacional de Lima, decidiera dar el premio a la obra de Jano Cortijo, razón por la cual ésta se encuentra ahora representada en la bienal iberoamericana. Cuautémoc Medina, el crítico mexicano, decía: “Es que ese video nos mató”. Y por eso me importaba señalar, cómo lo menos interesante del trabajo es que venga de Trujillo y lo crucial está ya en el título: *Clásicos de la Provincia*, con “p” mayúscula. Provincia que puede estar en Trujillo, como en Lima, como puede y de hecho está en México, o puede también estar en determinadas zonas de Manhattan, no precisamente Wall Street.

CL: Gustavo, pero es importante que tú también distingas el planteamiento de la instalación, o sea, de hecho hay una voluntad de -si no de asepsia- llegar al mínimo de elementos con una suerte de decoración tipo **iquea** de departamento tipo “Hi Tec”, pero manteniendo en marcos higiénicamente aislados, las imágenes de esa provincia vital, sin que perturben más de lo necesario.

GB: Pero, mira tú, allí es donde yo siento que la instalación trastabilla, es decir, yo fui miembro del jurado del Salón Regional de Trujillo, donde la obra de Jano ganó el primer premio, creo; no, una mención honrosa que le permitió, entonces, participar en la Bienal Nacional, donde ganó uno de los premios y finalmente, ahora está en la iberoamericana y puedo establecer, entonces, una secuencia de impresión casi retiniana en las tres etapas de evolución de este trabajo que no necesariamente da un saldo positivo para la última versión, que es la que estamos ahora viendo en la bienal iberoamericana. Me sigue pareciendo una obra realmente importante, compleja, significativa, pero se queda corta frente a la promesa que el jurado del Salón Regional de Trujillo quisimos ver, por cuanto se presentó lo mismo que ahora estás exhibiendo como un proyecto y nosotros lo vimos como el germen de una exhuberancia, donde la riqueza y la ornamentación de esta cultura popular modernizada - antes que moderna- podía ser incorporada a la estructura del lenguaje visual asumido. Es decir, nosotros realmente pensamos que nos ibas a dar una Biblioteca de Babel de estas estanterías y fotos y una multiplicación de imágenes, y al toparnos con casi lo mismo, quizá lo mismo exactamente, que exhibiste en Trujillo como proyecto -más allá de aquellos que dicen que aquí hubo, pues, un incumplimiento de contrato y una malversación de fondos, etc.-, creo que lo interesante es pensar en términos más estrictamente artísticos, incluso, más estrictamente plásticos. Lo que se pierde y lo que se gana en la decisión, seguramente artística, de no desarrollar el proyecto, de dejarlo congelado en su momento inicial con el problema añadido de que aquello que se exhibió de modo condensado en Trujillo y luego, también, en la bienal nacional, aquí tiene un despliegue de mucho aire, de mucho espaciamiento entre elemento y elemento en la inmensa “mezanine” del salón de la Casa Rímac. Yo no estoy del todo convencido de que esa haya sido una decisión artística acertada, sin que por ello, reitero, niegue la valía que sigue acompañando al trabajo que estamos discutiendo.

JC: A mí me interesaba ver cómo quedaba finalmente el proyecto que yo presenté. Si alguien recuerda la maqueta, el proyecto, etc., es lo que está ahí ahorita. En todo caso, por ejemplo, esa “minimalia” que señaló Carlos, me parecía que de alguna manera funcionaba por contraste con lo ya recargadas que son todas las imágenes y esa concentración que hay en cada estante, por ejemplo. O sea, cuando uno se para delante y lo mira y después todo ese amplio valle que hay entre cada uno de los estantes, es un poco para procesar hasta que se llega al siguiente estante y así sucesivamente. Y la reiteración de las imágenes por ambos lados tiene también que ver con eso.

Adv: Yo le preguntaría a Carlos León, ¿qué tipo de relación establece entre estas imágenes que se ofrecen y el espacio que se está empleando? Jano nos ha dado una versión desde su punto de vista, de quien hace el trabajo, y tú estabas hablando de que era un elemento a valorar, esta estética tipo departamento “Hi Tec”. Me gustaría que desarrolles ese punto, porque tengo la impresión, por lo que vengo escuchando, al menos de parte de Gustavo, en que hay una divergencia entre lo que hemos escuchado, en términos de “infidencia contada” de Gustavo, lo que Jano pensaba en un momento como proyecto, lo que se esperaba encontrar como desarrollo del proyecto, y lo que

hay. Sin embargo, de repente la divergencia es sólo un equívoco, si vemos como en esta noche, la secuencia de los trabajos de Jano. De repente es...

GB: Una coherencia con la estética anterior.

AdV: Sí, pero me gustaría que eso lo desarrolle Carlos.

CL: Sí, y si se dan cuenta, Jano, un poco, parte del propio ámbito doméstico y progresivamente sale a la calle. Un trabajo que no se observó, con relativo detalle, fue la propuesta de instalación que presentó para el concurso *Pasaporte para un artista*, que se llamó *Cada primavera*. Frente a un monitor hay fotos de sillas, fotografías de sillas con unos parantes que la soportan sobre el suelo, esas fotografías muestran cómo la gente de Trujillo saca sus sillas, sofás, sillones, mecedoras y todo tipo de artefacto que sirva para depositarse con relativa comodidad para regalar y disfrutar ese espectáculo, ya interiorizado con dignidad, que es el Festival de la Primavera, con su corzo y ese baile que se llama marinera.

Entonces, hay un progresivo paso hacia la calle y este trabajo creo que tiene que ver justamente con eso. Cómo controlar el desborde de la calle si justamente siento que estoy abusando, un poco, al entrar en algunas categorías psicológicas. Si es que esa calle me perturba, si es que esa calle me genera amor y odio, entonces nuevamente lo domestico reduciéndolo en algo tolerable. Y si en todo caso he partido de lo doméstico y estoy cada vez más en expresiones ultramontanas, dado que Jano, últimamente, está teniendo una experiencia educativa en San Francisco, California, entonces creo que en estos giros hay elementos para terminar de valorar y entender esta voluntad de “design” que contienen las fotos.

Támira Basallo: Bueno, la forma de presentar tendría relación con los estudios de Jano, pero tengo entendido que él está estudiando recientemente, y el proyecto, bueno, la obra, es casi idéntica al proyecto que se presentó en la Bienal Nacional, entonces, hay una incoherencia ahí, en lo que estás diciendo.

CL: Bueno, digamos, eso puede ser finalmente un detalle de la última época, pero hay siempre una forma muy sintética de plantear las cosas en Jano. Si bien en *Pacto con el momento incierto* presentó muebles domésticos, ya en la instalación que describí y que se ha visto esta noche. En *Cada primavera* hay una voluntad, nuevamente, de sintetizar, llegar a la imagen, situarla como objeto, mas no plantearla desde el mueble mismo, físico y ordinario, sino más bien, sintetizarlo. No sé si me dejo entender.

TB: Bueno, en todo caso, quería también preguntarle a Jano, si quería darle a su instalación una sensación minimalista, ¿por qué escogió simplemente duplicar o triplicar los elementos que expuso en la bienal nacional? Mi opinión es que esto no funciona, no se ve la intención minimalista. Se ve como algo un poco inacabado, por decirlo de alguna manera. No, no tal vez inacabado, simplemente no trabajado, porque yo vi toda la bienal nacional y me acuerdo perfectamente también de tu obra. O sea, cuando vi la obra dije: “Bueno qué es esto, en lugar de un televisor hay dos”. Entonces, me parece que deberías

replantear esa situación en tus siguientes obras. Lo que ha mostrado Carlos, es que tienes obras muy buenas, al menos se veían muy buenas ahora, aquí, en la presentación de Carlos. Entonces, parece que no hubiera habido mucho interés en desarrollar el proyecto.

JC: No sé por qué se está usando bastante la palabra “desarrollo”. A mí me interesaba ver completa la cosa. Si se acuerdan de la maqueta, pues ahí está lo de maqueta en versión natural, en tamaño real. Y, en todo caso, el vacío aludido, todos esos espacios que no están llenos, tienen que ver con la elección del lugar de la sala de exposición en donde están colocadas todas las cosas: es un espacio de tránsito, la gente está casi forzada a cruzar por ahí quiera o no ver la obra. Por ejemplo, el hecho de que el espacio en donde está la instalación tenga entrada por ambos frentes determina que si no la vieron por un lado, la vean por el otro. Es un poco lo que pasa cuando uno anda por la calle, no se fija en las cosas, las ve ochenta veces, pero las mira realmente.

TB: Bueno, pero tú decides cómo organizar tus cosas en tu espacio. Ese espacio era tuyo, tú eras el dueño y, bueno, en fin.

JC: Claro, yo lo pedí por eso, porque sabía cómo quería las cosas, así, en los extremos, al centro, etc.

TB: En todo caso, a mí particularmente me parece extraño que en más de un año...

JC: Casi dos.

TB: Hayas mantenido intacta la propuesta, que no la hayas querido tocar. Eso como artista que eres. No soy artista, pero si lo fuera -me trato de poner en el lugar de un artista, trabajo con artistas siempre- me parece casi una auto-represión. ¿Por qué no has trabajado en ese año y medio? ¿Qué has pensado? ¿No te provocó replantear la cosa? ¿No te provocó, simplemente?

JC: Me provocó completarla, que es lo que he hecho ahorita. No sé.

TB: O sea, no has hecho nada. Perdóname...

JC: Te perdono.

TB: Pero, desde que te presentaste en la bienal nacional no has hecho nada.

GB: Para ser justos con Jano, es cierto que había una maqueta y estoy tratando de recordarla, y probablemente, la maqueta reflejaba lo que ahora se exhibe o anunciaba lo que ahora se exhibe. Entonces, quizá habría que invertir la figura y pensar por qué todos aquellos que en distintas etapas de este largo proceso, que lleva una representación peruana en la bienal iberoamericana (Salón Regional, Bienal Nacional, etc.), por qué todos aquellos que miramos eso, en distintos momentos, en realidad no miramos la maqueta. Lo que miramos fue el esplendor de la idea manifiesta, sobre todo, en el video y la magnífica calidad y la complejidad conceptual de las fotos, y de allí,

fantaseamos. Entonces, quizás se le está pidiendo algo injusto a Jano, y es que actúe en nuestras fantasías y no lo que era su claro esquema original.

AdV: Me interesa bastante ese razonamiento, porque yo recuerdo el resultado de la bienal nacional, en donde en algún momento, en comentarios, no sé si públicos, pero en todo caso, en distintos ambientes en que se conversaba sobre eso, a mí me gustaba afirmar que de pronto el proyecto se había convertido en un género artístico. Entonces, ese arte-proyecto era ya una especie de resultado. Ahora, esta pregunta invertida, es decir, ¿por qué, de pronto, si alguien hizo lo que estaba en el proyecto parece como si nos hubiera dado muy poco? Resulta interesante. Y la otra inversión que se propone como pregunta es, ¿qué pasa con los demás artistas que pasaron por el mismo proceso de Jano? Que si los demás tenían un proyecto y de repente ellos en el proceso han cambiado. Digamos, ¿se espera que alguien cambie en ese proceso? ¿Cuánto puede cambiar algo de un proyecto a la realización? En este caso, si hay un “plus” que quizás lo convierte en otro trabajo, ya no es la plasmación de un proyecto X, sino otro un trabajo Z. Se juzga al proyecto X como si fuera un objeto artístico. Esa problemática me parece interesante de cara a lo que estamos viendo en la bienal.

TB: Es que así ya no se llamaría proyecto. Si se llama proyecto es porque se espera que se desarrolle. Todo proyecto es un esquema de algo que se va a desarrollar con posterioridad.

AdV: Creo que Jano está en contra de esta idea de que un proyecto de desarrolle.

TB: Ya veo.

JC: No tanto en contra, o sea, no sé, yo he completado el proyecto aquel y bueno pues, ahí está...

GB: Para seguir siendo justos con Jano, hay que señalar que más bien él es uno de los pocos que ha seguido el libreto original, porque son cinco los artistas que presentaron proyectos y fueron seleccionados en base a eso para representar al Perú en la bienal iberoamericana y salvo Jano y hasta cierto punto Giuliana, es decir, los otros tres, la gran mayoría optó por hacer cosas bastante distintas, cuando no radicalmente distintas -estoy en esta última frase pensando en Fernando Bryce- y ninguno gastó, es evidente que ninguno gastó los diez mil dólares del premio que supuestamente se habían comprometido a invertir; pero esto no es un comentario hacia los artistas, es un comentario sobre la estructura del funcionamiento de la Bienal de Lima y es interesante en ese sentido. Quizás se especuló con un mecanismo de cumplimientos que es inviable en la comunidad artística peruana y esto no es necesariamente malo.

CL: Gustavo, particularmente, observo el cambio de tono en el proyecto de Luz Letts y me imagino que tú podrás...

GB: No sólo de tono, sino casi de todo.

CL: Entonces, esperemos el próximo lunes para que nos digas cómo fue, digamos, ese retortijón, tránsito o sublimación de un estante de fetos-presidentes a una suerte de juego para tener un recuerdo apachurrable de un presidente no nato.

GB: Bueno, sobre los retojijones. Tendrá que hablar la propia Luz. Yo me limitaré a leer el texto que escribí antes que la instalación existiera.

AdV: Claro, las preguntas estas nos llevan a dialogar sobre la propia organización de la bienal y de la forma como...

GB: En la conceptualización de la bienal.

AdV: En la conceptualización, digamos, y cómo eso se presta o no, de acuerdo al medio artístico local, para que funcione. O sea, me parece que la idea de promover proyectos está bien, pero eso es posible aquí, y luego estos cambios, eso es interesante, los cambios en el proyecto.

Ahora, regresando al trabajo de Jano, yo no estaría tan seguro de hablar en ese tono, directamente. Yo he ido siguiendo de lejos la obra de Jano y siempre me ha ocasionado cierto tipo de curiosidad por esa manía por los objetos cotidianos. Ahora que lo escuchaba empezaba, un poco, a comprenderlo y yo me preguntaría hasta qué punto en ese trabajo -es una pregunta bastante genérica, pero es una pregunta- que él hace hay un intento de dar cuenta, de captación, de curiosidad por formas del lenguaje -en este caso del lenguaje popular, por ejemplo-, hasta qué punto hay eso.

Y por otro lado, hay otra cosa que es esta cuestión del “yo” del artista en este caso. Es decir, qué relación hay entre ambas cosas, porque su discurso empezaba con esta situación de aburrimiento como algo cotidiano, incluso hay unos trabajos donde él coloca sus objetos en un banco, en una sala de Trujillo muy apreciada.

Entonces, hay una relación del yo con una forma de entender su trabajo y, sin embargo, el lenguaje plástico propiamente dicho que está empleando está aún por determinar, pues si estamos hablando de Minimalismo, el “yo” no tendría nada que ver aparentemente, al menos si seguimos lo que sería un discurso minimalista. Es decir, la instalación minimalista -si cabe el término- es más bien un arreglo de objetos más o menos geométrico. Y si su lenguaje va por otro lado, por ejemplo con el uso de la documentación; el “yo” no tendría por qué participar sino más bien podría interesarse por una especie de curiosidad por el otro. En la medida en que el otro no soy yo, es un otro que es diferente a mí y que me interesa porque es distinto de mí. No prediquemos del otro, lo popular, que sería parecido a mí, sino lo otro que sería diferente a mí. En ese sentido, me parece interesante la observación de Oscar Ugarteche cuando decía que “de pronto se metieron a la cama dos que no sabían a qué jugaban”. Me refiero al empleo del lenguaje, de este lenguaje popular. Resulta que ese es uno de los polos: el lenguaje popular, el sujeto popular y el otro polo es Jano. Creo que eso tiene que ver con lo que ustedes hablaron, acerca de un cierto

tipo de ingenuidad en el tratamiento estético, de inocencia, de orgullo “naif”. Por ese lado enfocaría el asunto con respecto al trabajo mismo y su lenguaje.

Cecilia Jurado: La verdad, mi pregunta tiene que ver con lo que estaban diciendo antes. Quería preguntarle a Támara, que estaba consternada por una suerte de incumplimiento por parte de Jano. Yo le preguntaría desde el otro lado. Támara, como parte del Centro de Artes Visuales, ¿qué tanto habían seguido el proceso de Jano, o sea, qué tanto habían conversado con él? ¿Había habido una labor curatorial con el trabajo mismo, directamente, de parte de ustedes?

TB: Bueno, lamentablemente no puedo contestar con precisión. La curadora del Centro de Artes Visuales que estaba a cargo de los artistas peruanos no se encuentra acá. Se hizo un seguimiento a todos los artistas peruanos, desafortunadamente ellos fueron los únicos que no contestaron los mensajes en la mayoría de los casos, no voy a decir los cinco. Los artistas extranjeros fueron muy cumplidos en entregar todo -los curadores también-, no así los artistas peruanos, que fueron bastante rebeldes.

Sí es cierto, al ver la obra de Jano, nos cuestionamos acerca de su cumplimiento. Debimos presionar, hacer valer los estatutos, impedir que se exponga esta obra, en fin. Son muchas preguntas las que estamos analizando, y suponen temas que se van a corregir en una próxima edición. Definitivamente debió haber mucho más rigor de parte del curador o curadores encargados de los artistas nacionales. En este caso, como te digo, lamentablemente, no están las personas, pero es un punto que está pendiente. Comprenderás que como organizadores de la bienal, nos parece que hemos fallado en esto, francamente. Bueno, en fin, queremos hacer algo, seguir la pauta de nuestro trabajo en la galería *Pancho Fierro*, en donde tratamos de hacer una labor conjunta con los artistas nacionales desde el principio y no desconectarnos de ellos, y simplemente invitarlos y esperar una semana antes de la inauguración para que se aparezcan a hacer el montaje. Quizás, ese fue el error en el caso de la bienal. Jamás trabajamos así en *Pancho Fierro*.

JC: Támara, en todo caso, no sé si tu recuerdas, yo he recibido comunicaciones formales solamente un par o tres veces de parte de Vanessa Wagner. Cuando retorno al Perú, ella ya no estaba trabajando. Entonces, al haberse ido ella nadie estaba al tanto de lo que yo iba a presentar. Me refiero a las comunicaciones formales de material para el catálogo, etcétera, nunca hubo ni siquiera una pregunta curiosa, por qué iba a poner yo tal cosa o tal otra, qué estaba haciendo...

TB: Bueno, yo no puedo ponerme a decir si has recibido “mails” o no. Yo sé que efectivamente se hizo esa labor con otros artistas. Me parece muy lamentable que no te hayan llegado los “mails”.

JC: ¿Te puedo mandar copias?

TB: Bueno, si quieres, pero eso no cambia la situación, Jano.

JC: Sí cambia, porque eso evidenciaría de alguna forma... nada. O sea, no sé. Tú mencionas que hay un trabajo de curadores para las exposiciones en *Pancho Fierro*. Yo podría decir, de mi parte, que en mi caso no ha habido tal para la bienal.

TB: Bueno, acabo de decir que no sé cuáles, no puedo decir específicamente si recibiste uno o diez “mails” o ninguno, esas nimiedades no. Acabo de decir que como bienal hemos analizado que ese punto es un error, ¿entiendes? Y, por otro lado, también hay una responsabilidad tuya, ¿no?

JC: Sí.

TB: Está bien. Pero eso no quiere decir que, por tanto, los curadores de la bienal tienen la culpa de que la obra de Jano sea ingenua o sea mediocre o sea muy criticada, etc. Tampoco ésta es responsabilidad de los curadores de la bienal, sí la hay, por su puesto, pero, ¿y dónde está el artista? Total, cuando los curadores intervienen, se dice que intervienen mucho, si no intervienen mucho, se dice que no intervienen, entonces, el curador tiene la culpa. Bueno, ¿en qué quedamos?

GB: En la línea de lo que acaba de decir la compañera, el tema de interés, obviamente, no es si se mandaron, si hubo o no suficiente comunicación cibernética o si está mal o bien que el proyecto original se desarrollara en extremo o se dejara estático. No creo que debamos discutir esto en términos valorativos, eso es poco interesante. Creo que hay que discutirlo en términos comprensivos, de lo que es la escena local, de cómo funciona la mentalidad artística, de cuál es el profesionalismo -o no- de todos aquellos que confluyen en esa escena: artistas, curadores, críticos etc. Pero es un tema tangencial, me parece, a lo que realmente interesa en la discusión de hoy. Se trata de la carga y la valía que, insisto, esta propuesta tiene incluso en su tercera versión, que me parece devaluada en relación a lo que fantaseamos los jurados que la vimos en su primera y segunda versiones. Pero, de todas maneras la obra así y todo es un “statement” decisivo respecto a síndromes culturales importantes en nuestro medio y yo quisiera volver la discusión que ya habíamos comenzado. A los valiosos contenidos del trabajo más que a las discutibles circunstancias de los modos cómo este trabajo ha circulado y se ha desarrollado o no.

Y aquí yo quería plantear una pregunta a Jano, ¿cuál es el roce o la fricción de un trabajo como éste, que se autodenomina *Clásicos de la Provincia*, con la propia escena provinciana? Yo recuerdo, cuando estábamos de jurado en el Salón Regional de Trujillo, la inconformidad en algunos sectores importantes frente al tipo de selección que se hizo como resultado de las deliberaciones de las personas que formaban parte de este jurado. Si mal no recuerdo, ganó el cajamarquino Ponce, ¿verdad?

JC: Marco Pando.

GB: ¡Pando! Perdón, Pando, con la propuesta de una gran pirámide de dientes como monumento, como efigie contemporánea de Santa Apolonia en una

relación muy incisiva con lo que es la sociedad cajamarquina actual. Luego tú obtuviste una mención honrosa con los trabajos que ya hemos visto y Alice Vega, con una propuesta igualmente desconcertante para la mirada que se quiere provinciana. Entonces, la diferencia está en que tu trabajo, al desconcertar esa mirada, sin embargo, nombra la soga en la casa del ahorcado. Asume como título *Clásicos de la Provincia* y esto quizá hizo que tu propuesta fuera la más friccionante para el medio en que necesariamente te desenvuelves como artista en Trujillo. Quisiera saber si puedes hablar un poco sobre eso.

JC: Sí. Támara, Marco Pando tampoco cumplió con hacer su pirámide de dientes, por si acaso. Hasta ahorita no la ha hecho. También recibió un premio, supuestamente para completarlo. Pero los ganadores del salón regional también, se supone, recibían el premio para completar la cosa.

GB: No. Ahí hay un error factual. Los ganadores del salón regional tenían que presentar su proyecto, más o menos tal cual, a la bienal nacional y los ganadores de la misma tenían que desarrollar el proyecto. Pero, insisto en que salgamos de ese tema anecdótico y poco productivo y te invito otra vez a reflexionar.

JC: De acuerdo. En general no nos gusta asumirnos o reconocernos como provincianos. Y si ustedes conocen, hay un disco de Carlos Vives que se llama *Clásicos de la provincia*, entonces, siempre reciclando títulos. La mayoría de los títulos que uso se refieren a algo pre-existente. Era eso *Clásicos de la provincia*. Y también es parte de una idea inicial cuando se puso *El Pacto* aquí en Lima. La selección de gente de fuera de la capital para una muestra de cierta importancia causó bastante sorpresa entre los artistas limeños, ya que compartimos cartel con gente que venía de Valencia. Y nada, o sea, ese “rollo” de centro- periferia, etc, etc. Entonces, es asumir, reconocer, tomar como bandera la cuestión de origen.

GB: Pero, cómo asume la provincia el verse así, estresada y ahombada artísticamente. Es decir, ¿cómo reacciona a *Clásicos de la Provincia* de Jano Cortijo?

JC: En general, ante cualquier cosa que yo haga reacciona como Támara, porque yo no tengo formación artística...

GB: El comentario de Támara iba hacia un lado organizativo...

JC: No, lo estoy usando solamente para que se hagan una idea...

GB: ¿Podemos volver a discutir la idea?

JC: Tú recuerdas, Gustavo, la actitud general de la gente.

GB: Bueno, es justo lo que comentaba, pero nosotros estuvimos dos noches en Trujillo.

JC: Claro, es que ha continuado así. Es como, por ejemplo, con el último proyecto que he presentado con Alice Vega. La Defensoría del Pueblo presenta -y este es el cuarto año- una muestra por el Día Internacional de la Mujer y en los últimos tres años ha hecho colectivas con pintores. Entonces, este año hemos presentado un proyecto y lo aprobaron. Hay de nuevo esa desazón de por qué nosotros, si todas las anteriores han sido colectivas. La única escuela del arte en Trujillo es la Escuela Macedonio de la Torre, que produce pintores y que no ha tenido renovación alguna desde hace, treinta, cuarenta años. Hay siempre un desconcierto. No hay ningún interés en dialogar con nosotros, saber qué hacemos, etc.

GB: Tanto tú como Alice, creo, no vienen de la escuela de bellas artes, vienen de comunicaciones. ¿Esa es una fricción adicional con el medio?

JC: Sí, o sea, no somos artistas. Lo que se conoce como artistas...

César Ramos: Quería preguntar, en torno a *Clásicos de la Provincia*. Tú te estás refiriendo, y básicamente has hecho mención a lo “naif”, a lo recargado de una determinada estética popular. Normalmente, eso parece ser patrimonio de lo provinciano, entonces yo quisiera hacer una vuelta sobre esto. ¿No es provinciano acaso un espacio como el Jockey Plaza, Larcomar, el uso del caballo de paso en Mamacona, digamos, el edificio de Interbank con este verde chillón símbolo de esta modernidad bancaria de modelo económico, y que para colmo te alquilen un espacio? Es decir, ¿de qué lado está lo provinciano?, ¿de qué lado está más bien esta modernidad ficticia, esta modernidad que no cuaja? ¿Solamente del lado popular? Ver lo que nos muestras en esta sala, por ejemplo, ese teclado supuestamente Casio, y saber qué tanto podríamos tener del otro lado. O sea, desde la misma lectura ¿qué significa la música de *Los no sé quién y los no sé cuántos*?, ¿qué significan un montón de espacios de igual fricción, de igual provincianismo, de igual pacatería, de igual lugar común? ¿Solamente merece exponerse, nada más, vernos así?, ¿eso merece ser expuesto? Porque, del otro lado, no he visto una exposición que “deconstruya” o que trabaje ese mismo provincianismo, pero esta vez desde esa Lima supuestamente moderna. Esto es un índice de una fricción más entre el “estar en Lima” y “estar en provincia”. ¿Jano podrías explicar, un poco, en torno a esto, ¿por qué hay esa puesta?

JC: Cuando usted dice: ¿Por qué se muestra eso y no lo otro?, ¿qué propone usted?

CR: ¿Por qué estos *Clásicos de Provincia* son esto y por qué no “los clásicos de la provincia” serían todo lo otro, si es igual de provinciana nuestra ciudad. Es decir, no sé qué escapa dentro de nuestro país al concepto de provinciano. Lima no se escapa de ser provinciana, y no me estoy refiriendo a Comas o a los migrantes, no va por ese lado. O sea, el Jockey, Larcomar, las actividades como *Aída* en la Huaca Pucllana; ese tipo de detalles es de lo más provinciano: aquí, entre nosotros, *Aída* es un montaje del más alto costo, pero realmente es de bajo costo...

JC: Eso sería una especie de provincianismo “wannabe”, o sea, porque el Jockey Plaza, fácil, es más provinciano que todas las fotos de la instalación juntas, pero por lo menos disfraza su apariencia de provincianidad; en cambio aquí, las cosas están exhibidas, o sea, ostentan su provincianidad “sin roche”.

CR: Tal vez, la fricción sería mostrar “sin roche” ese provincianismo en el Jockey Plaza o en Larcomar, en todas las actividades. Probablemente, eso sería más osado. Realmente habría mayor fricción, porque creo que a nadie le agrada tener que asumirse dentro del concepto de limeño, como realmente provinciano.

JC: Claro, por eso ya desde el título es una obra que viene desde Trujillo y que se exhibe con ese nombre.

AdV: Hubo un caso: el encargado de dirigir la Telefónica en el Perú, en los primeros días que llegó, dijo que los peruanos eran unos provincianos, y todo el mundo se molestó muchísimo.

GB: No se dieron cuenta de que era un elogio. Un elogio porque en realidad, hay una frase clave en lo que acaba de decir Jano, y que se la agradezco, porque me parece importante para entender alguno de estos procesos más amplios, y trascendiendo incluso el trabajo mismo que expuso. La frase es “sin roche”. La diferencia entre el tipo de existencia provinciana que la instalación de Jano describe y aquella otra que es igualmente provinciana, que tú muy bien resumes. Síndromes como el de confundir la Huaca Pucllana con la pirámide de Keops para hacer una versión provinciana y pobretona de *Aída*, o el Jockey Plaza, etc. La diferencia es que en contextos como los que trabaja Jano, hay un natural desparpajo, no hay “roche”, hay una total facilidad para sentirse cómodo y a gusto, en esa modernización sin modernidad que por el contrario en el Jockey Plaza es asumida, pero disimulada.

No hay disimulo. Así como no hay “roche”, no hay disimulo y tal vez allí está el *punctum*. El punto ríspido y totalizante de sentido radical en el trabajo de Jano. Y a partir de esa sola frase, “sin roche”, empiezo a entender mi emoción y mi adhesión a lo que la propuesta de Cortijo implica.

Público 2: No quisiera empezar usando la palabra estética, porque eso puede implicar juicios de gusto. Me gustaría utilizar quizás, estilo. A partir de fines del siglo XIX, empieza esa tendencia de agrupar las obras de arte por estilos para ponerlas en un lugar dentro de la historia.

Ustedes han salido a la calle y han captado a Trujillo. Lo he visto en las imágenes, yo no he vivido en Trujillo pero he visitado la ciudad dos veces y me he dado cuenta que tanto Trujillo como Lima tienen una carga que se remonta a la Colonia, una carga hispana, blanca, occidental, bien fuerte. Porque he conocido Ayacucho, la sierra en general, y la diferencia es bien grande.

Ustedes han mostrado, afiches “chicha” que representarían la migración andina a la costa, pero eso lo han tomado como signos de Trujillo, ¿hasta qué punto vendría a ser esto “trujillano”? Porque la presencia occidental blanca en Trujillo

es bien fuerte, como también en Lima. Uno puede salir a las calles de Lima y ver muchas cosas provincianas. No obstante todavía Lima mantiene un sector que trata de ser totalmente occidental y que no puede asumir una supuesta modernidad popular, porque al ser occidentales y blancos, estos limeños pueden ser modernos sin necesidad de asumir una supuesta modernidad diferente, "otra". Yo he visto las imágenes de ustedes ahí. Lo "chicha", ¿hasta qué punto es "trujillano"? Porque Trujillo ha sufrido también una migración andina. Por un lado eso.

Por otro lado, sobre el "kitsch". No me parece que ese arte popular pueda llamarse "kitsch", porque cuando el "kitsch" es asumido deja de ser "kitsch". Igual que la vanguardia cuando es aceptada por la academia deja de serlo y se vuelve arte académico. Entonces, un afiche que puede ser supuestamente "kitsch", dentro de su contexto popular no sería "kitsch" porque es aceptado por la gente que lo consume. Esta sería mi pregunta ¿qué clase de Trujillo han querido? Porque en el video de la exposición he visto al chico tocando el piano, el teclado electrónico y, por el decorado de la casa, me he dado cuenta de que está en el límite de una clase media-baja, de lo andino y lo criollo-blanco. En verdad ello puede pasar por "trujillano" para cualquiera.

CL: Yo he tenido, en contadas ocasiones -menos de cinco-, la oportunidad de estar en Trujillo. Pero, Gustavo ya señaló que las imágenes de Jano fácilmente pueden ser transportables no a cualquier ciudad, pero sí a muchas otras.

Yo creo que lo provinciano es una construcción, finalmente. La misma habla por antagonismo de algo central, pero obviamente, Lima está permeada, hibridada, mestizada por más de cien años. La cosa empieza con fuerza en los años '40 con las migraciones, por la progresiva industrialización. Hoy en día sabemos que es la ciudad andina más grande del país. Entonces, creo que hay una voluntad de retratar, en este caso, Trujillo, lo que se ve como masivo, como una estilística que comienza a ser común, que permea incluso a estos sectores medios, que quisieran defender con mejor fuero ideológico y económico -y quizá hasta de abolengo- un pasado hispánico ortodoxo o totalmente preservado. Pero es una ficción, es decir, todo está prácticamente atravesado por una hibridación que se reproduce también desde los medios.

Simplemente creo que hay algunos elementos, en lo de Jano, que volver a discutir. Y cuando se dijo aquí él procede "quizá con mirada ingenua", yo no compartiría ese punto de vista, porque creo que hay más bien una voluntad de análisis, si no totalmente frío por la mirada, digamos, local de Jano, hay, en cambio, como dije en el texto, una voluntad de conocer y encontrar dignidad en medio de procesos culturales que son muy rápidos, y que básicamente cambian progresivamente las formas de ver y entender lo propio. Hasta aquí algunos alcances.

JC: Ya se dijo que más allá de que haya sido registrada en Trujillo, estas cosas están en cualquier parte, es la "provincia peruana", "sudamericana", "latinoamericana", quizá mundial. En todo caso, algo mencionó usted con respecto al hecho de que yo esté utilizando esa estética que podría tildarse de

“kitsch”; yo preferiría convertirlo en algo que linda con la estética “camp”, de repente.

AdV: Estoy un poco desconcertado porque lo que realmente me interesa es aclarar el sentido del trabajo de Jano en la bienal y estoy tratando de colocar al costado de esta imagen los trabajos que hemos visto de él cuando Carlos León los mostró. Entonces, para mí el punto no es tanto en qué sentido el trabajo tiene o no un éxito en el contexto de la bienal, sino cómo se nos ofrece en su propia naturaleza, qué proyecciones tiene.

Por ejemplo, parece muy interesante el trabajo *Sin Título* que enseñó Carlos Es muy irónico. Hay una estética que comparte con el mostrado en la bienal. Me pregunto otra vez sobre los referentes visuales que están allí. En estas fotografías hay una mirada distanciada, en eso me recuerda a imágenes que provienen de la tradición fotográfica peruana, por ejemplo. Hay algo de Herman Schwarz: las correas, las pequeñas fotos también son parecidas, solamente que aquí hay un acercamiento. Luego, también hay diferencias. La mirada distanciada se parece a aquella que está ambiguamente entre la documentalista y no-documentalista de ese clásico que es Eugène Atget, un fotógrafo que captaba imágenes de un París en proceso de cambio, imágenes de quioscos, por ejemplo. Hay eso, pero la forma cómo se ofrece a la mirada del público es diferente, no son fotografías para ser vistas independientemente, pues están en un lugar, en un espacio de exposición. ¿Qué proyecciones tiene entonces ese tipo de relaciones con las imágenes, con la configuración de la propuesta?, ¿qué tipo de mirada está detrás?, ¿hay una mirada donde el yo queda implicado o se distancia? Insisto en saber algo más acerca de la sensación que Jano tenía de un tipo de aburrimiento muy especial y quiero saber de qué se trata.

CL: Ese aburrimiento, creo que en francés se traduce como el “blazer”, una especie de no-lamento, pero también de hartazgo.

GB: De vuelta de todo.

CL: Sí, y cuando -para complementar lo que decía César Ramos- se señalan los procesos de modernidad desde los usuarios, siento que, somos partícipes de una modernidad falaz, con modernizaciones más o menos truncas y que se van acumulando, apelmazando a fuerza de retoques, entre ministeriales e imposiciones del Fondo Monetario Internacional y del Banco Mundial. Son, querámoslo o no, procesos llenos de baches que nos hacen sentir que la cosa es híbrida, y sin embargo busca generar una dignidad. Una dignidad en base a reconocer que es lo único que existe. Entonces, es una cuestión de paradojas porque se reconoce que no corresponde a un modelo ortodoxo-occidental-moderno, pero, aun sabiendo que nos situamos en un contexto de decimotercer mundo y de periferia de la periferia de la periferia, buscamos ortodoxias quizá también para buscar un norte a otras cosas más que el terreno de la estética.

AdV: ¿En qué se relaciona quien hace la propuesta con eso?, ¿hace una parodia?, ¿ironía?, ¿está distanciada de alguna manera?

GB: ¿Quién? ¿Jano?

AdV: Claro, el que hace la propuesta, y ¿qué perspectivas tiene ese tipo de propuestas? Eso es lo que creo que está en discusión, porque hablar acerca de esta especie de provincia, digamos, una ontología de la provincia, es como una esencia: la provincia en su máximo esplendor. Es ese un tema de la antropología, etc.

Me pregunto acerca de la propuesta misma. Es decir, ¿qué cosa es esta propuesta en el lenguaje?, ¿quién propone?, ¿por qué propone? Sin lenguaje, ¿es o no una parodia? En un momento Jano dijo que le interesaba emplear un lenguaje minimalista, en fin. Eso es para discutir qué sentido tiene el minimalismo en este contexto. ¿Es o no es irónica?, ¿es ingenua?, ¿una ingenuidad plasmada en una serie de objetos y fotografías?

GB: Pero, quisiera recordar que se puede ser -sobre todo en países como el nuestro- perfectamente irónico y paródico, sin por ello dejar de mostrar una adhesión afectiva hacia aquello que está siendo parodiado. Y yo creo que esa es precisamente la energía otra o una de las energías otras que circulan por las imágenes espaciadas en la instalación de Jano Cortijo.

Eso y otra cosa que nos retrotrae a una discusión anterior en lo que ha transcurrido esta noche, y es poner muy sintéticamente en escena cómo la ventaja de ser provinciano en la provincia es que se trata de una condición ineludible y por lo tanto admitida; mientras que ser provinciano en una supuesta capital como Lima, es una culpa que debe ser reprimida mediante mecanismos de escamoteo que, sin embargo, nunca logran esconder del todo las evidencias. Y por eso vuelvo a la frase que parece decisiva para la comprensión de este trabajo que es “sin roche”, en relación a la provincia evidentemente.

TB: Más bien, no sé Gustavo, pero podría haber cierto distanciamiento de quien hace la obra, Jano, con respecto a lo que trata de demostrarnos.

En todo caso, espero un comentario de la mesa y también de Jano principalmente. Y Carlos, no sé, qué esperabas tú o cuál o cuáles eran las lecturas que tú esperabas del público limeño, si es que esperabas que hubiera una diferencia con respecto a la reacción del público trujillano.

JC: Hacer la instalación para mí ha implicado, ya después del tiempo y viéndola ahora, revisar mi genealogía y ver ese proceso. De dónde vienen mis abuelos, mis padres, etc. Son imágenes que he tenido, de alguna manera guardadas y que ahora estoy poniendo ahí.

Y alguna expectativa específica del público local, realmente no tenía, en todo caso, creo, que la única coincidencia -la vez pasada- fue el hecho de que algunas cosas ahí mostradas resultasen extrañas, a veces, incluso ajenas para la gente que es de acá. Y algo de lo que decía Gustavo, quien terminaba reconociendo esas cosas, no podía de repente decirlo a viva voz porque estaría reconociendo su condición provinciana.

TB: Bueno, precisamente en ese punto, ¿no crees tú que haya cierta frialdad en la perspectiva en que se toman las fotos y se ponen también ahí? ¿Qué es eso, un querer alejarse de eso que también te constituye y expulsarlo? ¿Crees que es así?

JC: No sé si expulsarlo, en todo caso, es hacerlo bastante evidente. Como digo, son cosas que se ven a diario y es hacer una especie de catálogo de todas eso. No sé si frialdad...

TB: Claro, pero ¿crees que es como un acto de defecar? Que lo botas, lo expulsas. No estoy diciendo que sea una característica negativa de la obra, simplemente es una característica.

JC: Sí, es hacer esa especie de catálogo que, de nuevo, dentro de mi obra significa, o sea, termina estando anclado con mi historia familiar. No sé si haya frialdad, distanciamiento, ironía, etc., etc. Es algo que comencé a hacer, lo seguí haciendo y está ahí. Y ahora como que ya existe para mí, más allá de que está en la calle, ya tengo mi versión de eso. Y nada, simplemente hacer explícito lo evidente.

AdV: Parecería que es algo así como remitirse al yo y sus vicisitudes, a su horizonte familiar y todo eso. Entonces, hay una presencia del yo en su trabajo, quizás no se ve directamente en las imágenes, lo que vemos es otra cosa, en fin. Eso es lo que dice Jano, me parece. Hay un remitirse, hay una situación generada que no se puede tipificar según él, como ironía, no se sabe, pero ahí está él.

TB: Una última cosa. Como estas imágenes también se ven en ciertos barrios, en algunas partes de Lima y de otras ciudades, ¿cómo esperas tú que siga viviendo tu obra y qué piensas hacer?, ¿acá termina, en la bienal, o piensas hacer otra cosa relacionada con esta obra más adelante?.

JC: Voy a seguir haciendo cosas, porque es más barato que hacer terapia. Hemos hecho *Sin título* ahora con Alice Vega. Por ejemplo, tengo otra cosa hecha que usa la marinera. Sin querer, siempre hay, de nuevo, esa cosa con la familia o con Trujillo.

CL: Como que serían diferentes escalas de una exploración. Es decir, está el yo con la familia y el yo colectivo sintonizado con la gente de la propia ciudad.

César Ramos: Quería explorar un poco por el lado de lo que se ha venido hablando, principalmente porque el artista presenta una personalidad doble, es decir, es artista en tanto Jano y no es artista en tanto la otra persona. Pero, ¿eso no sería parte también de lo que tú señalabas, Gustavo, de ese provincianismo que en Lima es culposo? Finalmente, es Jano el que se expone, es el reprimido. O sea, para la mayor parte de su núcleo familiar, amical. Probablemente alguien de su promoción, alguien de su jardín, o qué se yo, nunca va a saber que Jano Cortijo fue su compañerito de aula, el que está exponiendo esto.

GB: ¿Quién es el niño que aparece en el video?, ¿es un pariente tuyo?

JC: Es el hijo de un vecino a quien yo escuchaba tocar todas esas cosas que tocan los niños que les enseñan música. Y, cuando no estaba el profesor, le gustaba sacar al oído un montón de canciones de tecnocumbia que en esa época estaba de moda. Entonces, me pareció genial usarlo y, de alguna manera, yo encuentro que el video sintetiza todo ese estilo estético -o lo que fuera- de tratar de hacer cosas con un supuesto “look” industrial o acabado, y que termina siendo muchísimo más artesanal de lo que podría ser, sin proponérselo.

GB: Yo quería sólo señalar que no me parece casual que sea precisamente en Trujillo en donde se haya ensayado una primera articulación internacional de la escena artística peruana a través de la bienal de Trujillo que llegó a tener tres ediciones, la más importante de las cuales asumió como nombre, como giro temático la frase: Modernidad y provincia.

TB: Bueno, una cosa para todos nosotros los limeños. Hasta qué punto - porque es cierto también que lo que se propone esta obra no es nada novedoso- los limeños pensamos que hay que ser condescendientes o tolerantes con los provincianos. Dejo esa pregunta para todos los asistentes.

Adv: Bueno, con ese comentario de Támara tenemos que acabar esta noche. Pueden seguir conversando. Los invito para el próximo lunes que van a estar Luz Letts y Gustavo Buntinx a las seis y media, que es la hora que figura en los trípticos y hemos tratado de ser cada vez más puntuales, así que espero que estén temprano. Y si no tienes algún aviso, Gustavo...

Lunes de Crítica
10 de junio de 2002

Christian Flores

Augusto del Valle: Buenas noches. Esta vez vamos a terminar el ciclo de conversatorios sobre la presentación peruana en la *III Bienal Iberoamericana de Lima*. Han pasado por aquí Giuliana Migliori, Luz Letts, Fernando Bryce y Jano Cortijo. Con la presentación de Christian Flores cerramos el ciclo de discusiones, conferencias, opiniones e interacción entre la crítica de arte, los propios artistas implicados y el público interesado en las obras de quienes representaron al Perú en este evento internacional.

Está con nosotros el propio artista, Christian Flores. También está Ricardo Lacuta, quien ha hecho algunas presentaciones en catálogos, y ha trabajado la crítica de arte a su manera; es fotógrafo y también ha tenido ocasión de hacer publicaciones clandestinas. Tengo aquí una de ellas, que fue muy interesante y popular en la Escuela de Arte de la Universidad de San Marcos. De algún modo, Ricardo simboliza o ha simbolizado la rebeldía en el espacio simbólico de dicha escuela de arte y en la Facultad de Letras, y por esto ha sido, a veces, apreciado o duramente criticado.

En esta noche, primero, vamos a estar con el artista y ver el video donde figura su trabajo. Él nos irá aclarando algunos asuntos que aparezcan en las imágenes. Para esto tendrá no solamente los tres o cuatro minutos que dure el video, sino también, algunos otros minutos para completar sus ideas. Luego, entrará Ricardo unos diez minutos y a partir de allí podremos ya empezar el intercambio con el público, y escuchar sus opiniones. También podríamos aprovechar la ocasión que se presenta para intercambiar ideas -para los que han seguido el ciclo- sobre qué les ha parecido esta presentación peruana, ya que completaríamos los cinco artistas y podríamos aprovechar la ocasión para cerrar este ciclo obviamente con algunas opiniones acerca de estas cinco presentaciones de artistas peruanos en el evento. Los dejo entonces con Christian y con el video.

Christian Flores: Buenas noches con todos. Mi trabajo, muestra lo que es la homosexualidad en sí.

(Figura 1)

En este caso, he recurrido a la fotografía por que es mucho más interesante y muestra lo que es la realidad, o sea, es más verdadera que una pintura. Se trata de doce fotografías y son besos homosexuales. Hay lesbianas y gays.

Para esto, he trabajado con fotos que he hecho en Arequipa, porque me parecía más convincente. Como verán, por ejemplo, en Lima es fácil conseguir este tipo de modelos; en cambio en Arequipa es muy difícil, la gente todavía es muy reservada, no se ve mucho lo que es este tipo de besos homosexuales. Entonces, mi reto era conseguir, por lo menos, unas quince parejas. Muchas de ellas al principio no querían. A mí se me hizo difícil conseguir estos modelos,

sobre todo, de las mujeres que se ven en la imagen. Son señoras. Estuve mucho tiempo en las discotecas “gay”, las discotecas de “ambiente”. Por ejemplo, aquellos que han posado lo han querido. No han sido difíciles de conseguir las parejas de los hombres, pero las de las mujeres eran más complicadas, no entiendo por qué.

El lesbianismo se ha visto bastante, esas imágenes siempre nos la han lanzado, se ve mucho en los videos, en lo que es la pornografía, incluso. Todas esas parejas que se ven en las fotos realmente lo son, enamorados de años y otros que recién. He tratado y no lo he podido conseguir, quería diferentes tipos de personas, de edades, quería gente más adulta, de más edad, pero ha sido complicado porque, por ejemplo, las personas mayores tenían temor de perder sus trabajos o simplemente miedo a que se enteren sus familiares. Lo de las mujeres ha sido casi igual, por ejemplo, hay algunas que están desnudas. No todas han querido posar así, y la mayoría son, como se ve, jóvenes.

En esta exposición también se ven videos en tres monitores. Eso es para enfocar más, para mostrar de mejor manera lo que es el beso fuerte, ese beso apasionado que es mucho más intenso entre heterosexuales, porque entre hombres se entienden mucho mejor, hay más confianza. También entre mujeres, el amor es mucho más fuerte, más agresivo, más apasionado, más desenfrenado.

(Figura 2)

Y bueno, me comentaron que había unas fotos, sobre todo una, esta de acá, de esta pareja que son lesbianas. Dicen que me han confundido con una de ellas. Todos han pensado que era ella, que yo estaba allí.

(Figura 3)

No todos han salido en el video, no querían...por allí se dice que me llaman “la hipócrita”, porque como supuestamente estoy posando en una de las fotos, dicen que soy hipócrita porque me en la vida cotidiana me muestro como algo que “debe ser”, como cuando socialmente se dice que no debe haber la homosexualidad, sino solamente la heterosexualidad. Ahora, le cedo la palabra aquí al señor Ricardo Lacuta.

Ricardo Lacuta: Lo que he visto en el trabajo de Christian lo tomo desde dos tópicos. Primero, porque el trabajo de Christian muestra una neutralidad que se carga independientemente -por más neutral que sea- por el propio estigma de moral de cada uno, es decir, va a tener un peso moral según quien lo ve, porque es un trabajo que obviamente propone una confrontación cultural y ética.

El hecho de ver al homosexual besando a otro implica ya una confrontación de aceptación o rechazo. Si uno se ve identificado o no, si uno tiene una reacción de afirmación o de negación frente a estas fotos es su propia reacción hacia lo que uno mismo es, con la misma esencia vital de cada uno, de su mundo frente a esto que se nos presenta con un carga de realidad que tiene la fotografía.

Entonces, basado en esto he tomado los dos tópicos. Por un lado, la reacción del público en general y, por otro, la reacción del público especializado, es decir, de ustedes que se dedican al arte, lo practican, critican o hacen.

El público en general, en la bienal, tuvo diversas reacciones. Desde las personas que asumían un carácter de protector -de tutores en cierto modo- que eran los profesores. Ellos, a veces, con sus alumnos de colegio entraban y rápidamente salían. Esto podía deberse a causas distintas: desde la actitud del guachimán que estaba afuera y no dejaba entrar a niños, o a las madres o padres de familia que simplemente sacaban a sus hijos porque esto les complicaba la vida, pues el niño obviamente iba a preguntar: “¿Qué es esto?, ¿por qué se están besando dos hombres?, ¿por qué se besan dos mujeres?”.

La otra lectura, a la que refirió Christian, es la que hicieron algunas personas con cierta experiencia en el medio artístico, a partir de una visión errada, pensando que la foto que está allí en el catálogo que ustedes tienen, es de Christian, porque ellos empezaban la lectura -si ustedes hacen un recuento- con las fotos de diversas parejas netamente homosexuales y terminan con un personaje que muchos confundieron con el propio autor. Y, entonces, asumían una lectura en donde si bien se representaban los besos homosexuales, al final se reafirmaba que el verdadero beso era el heterosexual.

Era la lectura que habían dado y que muchos difundieron. Incluso, esa fue una idea que se filtró y que mucha gente que cuidaba decía: “el autor es el último de la foto”, ¿no? Con ello, propiciaron una lectura que no había sido concebida por el propio autor. Pero esta lectura, pienso, se da porque además de la homosexualidad, estamos en una época donde el “travestismo” es... ¿cómo es la palabra?... es usual confundir a una mujer y un hombre, ya no hay una moda que establezca: “esto es femenino y esto es masculino”.

(Figura 4)

Incluso, esta chica, si bien no tiene “manzana”, parece hombre. Esta idea también es la que quiso trabajar Christian y, sin embargo, lo confundieron con él. Por eso, esta obra que podría asumirse como una obra de reivindicación o simplemente -como dice Ronaldo Menéndez- como una penetración desprejuiciada al mundo “gay”. Ha sido asumida según cada persona “tal como ha sido vista”. Muchos “gays” se han visto reafirmados con esto y lo han asumido al clan a Christian ¿no?, otros, por el mismo hecho, lo han marginado a él: “no hablo con gays”, y ha propiciado una serie de reacciones.

Entonces, a mí, lo que más me interesa, de este trabajo es que es una especie de secuencia de los trabajos anteriores de Christian que hizo *La metamorfosis I* en la bienal pasada. *La metamorfosis II*, creo que la vieron en Telefónica y esto que es un poco no la conclusión, sino el desarrollo de su propio trabajo, de la propia investigación sobre este tema homosexual.

Este proceso, que primero era una transformación del personaje y aquí ya no ven personajes que se están transformando, sino personajes que se aceptan como tales, se presentan como tales y demuestran que como tales también aman y se quieren. Es una propuesta de reflejar el amor entre estos personajes

con el beso, y el video es un preludio que se muestra difuso, el beso es difuso y, a veces, por el mismo movimiento de las imágenes uno piensa que es una relación, que están teniendo una relación coital. Bueno, la carátula también, a propósito del amor, el corazoncito.

Estaba hablando del video, que el movimiento nos da una idea de una relación coital. Esto lo saco, por ejemplo, si ustedes marcan en cable el canal 77 ó 78, no ven las imágenes, pero cuando ven el movimiento, tienen la idea de una relación coital. También se puede sentir en la imagen del video de Christian, que no se grafica en un beso, sino que le ha puesto el efecto para que se sienta más el movimiento y se sienta un preludio, que es el preludio del beso, que es un poco el preludio a una relación coital. Esto es lo que tendría que decirles. En fin, espero preguntas de ustedes.

AdV: Bueno, yo voy a lanzar la primera piedra. Empiezo por el final, en realidad es bastante cierto que hay una insinuación hacia una erotización especial de la relación de pareja, incluso en el propio soporte, en el tríptico, en este corazón. En ese sentido, creo que hay un proceso por el cual el beso mismo, de algo muy concreto que puede verse en las fotos, se va mimetizando con lo que podría ser la penetración o la juntura y eso confluye hacia un ritmo o un tipo de movimiento. En ese sentido, lo que decía Rolando Menéndez me parece muy interesante, es decir, él en su presentación invoca a los lectores posibles, es decir -a quienes se ubican frente a esto-, como a una especie de situación comunicativa básica en la cual hay de por medio una suerte de experimento de las reacciones con respecto a ese experimento. Nos dice: "Tal vez se pueda esperar más que de aclaraciones de la crítica de arte con respecto al trabajo de Christian." Ese es, un poco, el sentido, me parece, del texto de presentación que estaba a la entrada de la sala. Me parece interesante, por ejemplo, que Christian haya dicho que los modelos y las modelos los tomó de Arequipa, o sea, los buscó en la misma ciudad Arequipa, en vez de tomarlas de Lima. En ese sentido, me gustaría que Christian tal vez aclare más cómo ve la diferencia de la vida cotidiana de la pareja homosexual en Arequipa, a diferencia de lo que ocurre en Lima. Pienso que nosotros tenemos una serie de "a priori" muy sencillos, pero creo que Christian podría aclararnos más eso porque también tenemos la construcción de un personaje. Por ejemplo, uno puede comparar esta vida que se ha ido construyendo. Pongámoslo de esta forma: El personaje, el homosexual en los trabajos del otro Christian, de Christian Bendayán, puede funcionar como una alegoría de una especie de mundo en donde la circulación festiva de lo local, de lo peruano, por ejemplo, en clave tropical adquiere de pronto una consistencia ontológica, una ontología diferente a la ontología que mucha gente del público había ofrecido, es decir, esta ontología donde ve que el verdadero beso es el heterosexual como punto de llegada. En esta otra ontología, el homosexual o el "travesti", que es distinto, obviamente, pero son temas próximos -y yo no quiero establecer las diferencias- no me corresponde, en todo caso, eso lo dejo, de repente, para Christian. En esa distinta ontología, entonces, hay ciertas formas. En el caso del otro Christian, son las formas alegóricas, en este caso, en cambio, hay algo diferente, pienso que aquí la construcción del personaje va por otro lado. Me interesa mucho la otra secuencia, las que mencionó Ricardo, es decir, la "Metamorfosis I" y la "Metamorfosis II", en la medida en que el tipo étnico dice desde su propia presencia en la foto. En ese sentido, quisiera que nos aclare

algo que Christian dijo. Él decía que consideraba a las fotos más verdaderas que las pinturas. Quisiera que nos aclare esto, en qué sentido las fotos pueden ser más verdaderas que las pinturas, en qué sentido, desde el soporte de la fotografía, se construye un personaje, es decir; en primer lugar, el homosexual en las primeras secuencias y luego, como dijo Ricardo, este personaje empieza a presentarse como tal. En ese sentido, cuando se presenta como tal, creo que hay un salto hacia una presencia, en mi opinión, sin nombres. En cambio, por comparación con la obra de Christian Bendayán, que tal vez lo podamos dejar allí- pero a mí me interesa esa comparación- en el otro caso hay nombres detrás de la obra de Christian, es decir, nombre en el sentido de construcción de personaje social. Aquí, el nombre se relativiza por la fuerte impresión que pueda ocasionar la penetración, que creo que es la imagen a la que apunta, de algún modo, con el movimiento y con el ritmo, el trabajo de Christian Flores. Lo dejo para que conteste alguna de estas preguntas, y a ver si se animan a hacerlas, a dar, al menos, opiniones y comenzar el diálogo.

ChF: Bueno, en lo que es la fotografía y la pintura, me pareció que la pintura es, para mí, mucho más individual, que sale de lo que uno realmente siente, y tiene, además, diferentes tipos de proyección. Yo escogí la fotografía simplemente porque, con lo que yo quería mostrar, las fotos me mostraban algo más real, de lo que en sí veíamos pocas personas. Lo que es en Arequipa y Lima, pues, en Arequipa la gente todavía es muy prejuiciosa.

AdV: Pero así como en Lima hay locales, como dijiste, hay una especie de subcultura, una serie de... igual que en Lima, obviamente.

ChF: Claro, sí. En todos sitios hay este tipo de locales, pero, por ejemplo, en Arequipa no son muy conocidos, además son pocos, pero con respecto a los homosexuales y las lesbianas, sí de ellos hay muchos, hay bastantes, pero que solamente se ven en las noches, de día todo es normal, aparentemente. En Lima, por ejemplo, es diferente. Acá la gente es mucho más suelta, más confiada, no es como Arequipa, en Arequipa todavía existe eso, incluso los propios familiares de ellos...

AdV: Vayamos a tu trabajo. Digamos, tu trabajo, entonces, muestra una realidad, según lo que dices, pero, ¿también puede ser visto como una especie de señalamiento? Es decir, la foto, al mostrar una realidad es como una huella de algo, es decir, ¿es huella y es representación? Y si es una representación, ¿cómo está manejada esta representación?, ¿qué personaje construye con relación a esa realidad? Yo creo que has estado apuntando hacia eso en lo que nos decías. Pero me gustaría fijar algunas coordenadas porque las oposiciones que estamos trabajando, son algo así como oponer lo cotidiano, lo normal, lo que puede ser visto a lo que de pronto es ser periférico, a lo que no puede ser visto o que es visto en pequeños lugares. Sin embargo, éstas son representaciones en fotos de formato grande, en ese sentido, lo que no puede ser visto se muestra, de algún modo. Lo que no puede ser visto, también, es esta directa confrontación del espectador directamente con lo que yo llamaba la "penetración". Entonces, pienso que hay un tópico de reflexión, es decir, está bien, tú dices se muestra la realidad, pero también es una representación y trabajar con esa representación, ¿qué cosa es lo que te otorga a ti como

productor de esas imágenes?, ¿cómo te relacionas tú con esas imágenes?, ¿te sientes azorado con esas imágenes?, ¿te sientes cómodo con esas imágenes?, ¿te sientes indiferente con esas imágenes?

ChF: Bueno, lo que son las fotos, como dije, es algo real, que supuestamente la fotografía muestra algo real. Simplemente, yo quería enfrentar estas fotografías hacia la gente, que muy poco ha visto este tipo de escenas. Y, en cierto modo, esto me ayuda a mí. Esto ha sido como una especie de terapia familiar que yo he tratado de superar. Yo he tenido, bueno, un familiar que cuando me enteré que era homosexual, como que esto me chocó bastante, porque supuestamente en provincia se crece, o sea, supuestamente normal. Casi todos los miembros de mi familia son varones y cuando, de pronto, me enteré que uno de ellos era homosexual, fue para mí muy fuerte, un impacto terrible y es así como mi obra, también, un poco, como que cambia bruscamente. Con esto, me siento un poco más tranquilo, aparte, mi familia también ya se ha acostumbrado a ver esta imagen, simplemente están...

Adv: Ricardo ha dicho que algo de esto, también, había en el texto de -si no me equivoco- en el texto de Rolando Menéndez, que hay, según las reacciones, uno puede de pronto hacer deducciones con respecto a la moral de quien tiene una u otra reacción con respecto a la moral de quien tiene una u otra con respecto a esto -reacción, obviamente, al confrontarse con estas imágenes-. ¿Cómo has visto tú esta situación? Porque aquí también tenemos que el productor de las imágenes es el primer receptor. Entonces, también podemos ver en la reacción del propio Christian frente a sus imágenes un contenido moral. Nos ha ubicado en la provincia, es decir, en Arequipa, en su familia.

RL: Es que todo esto propicia una confrontación moral en cada uno. O sea, no solamente Christian lo hace para sí, sino para todos los que, de alguna manera, se confrontan con el trabajo de Christian.

Creo que esto de sacar un tema, personajes, sacarlos del ámbito periférico en el que se encuentran y ponerlos delante de un ámbito público hace que de pronto tú te confrontes con eso. Creo que todos siempre vamos a tener una reacción inherente a la imagen que vemos, ya sea por asociación o por negación de lo que estamos viendo.

Gustavo Buntinx: Dos comentarios. Primero, es necesario siempre mantener una alta sospecha sobre toda pretensión de objetividad realista en la fotografía. Si bien es cierto que acá, Christian, ha matizado -acertadamente- esa afirmación al plantear un régimen comparativo con la pintura, de todas maneras es evidente que quien fotografía y muchas veces quien es fotografiado está manipulando visualmente eso que, con un abuso semántico, llamamos la realidad. Sin ir más lejos, en el trabajo de Christian, expuesto en la bienal, nos encontramos, muy evidentemente, ante situaciones posadas. Si Flores quisiera ser absolutamente consecuente con este estatuto realista, aquí planteado, él hubiera hecho registros -me imagino, es una de las tantas alternativas-clandestinos, es decir, registros no percibidos por los registrados en esas discotecas, en esos ambientes de cultura homosexual, donde, más bien, reclutó a sus modelos. Les llamo modelos porque al margen de cuál sea su

situación personal, su opción sexual particular, está claro que ellos besaron allí a otra persona siguiendo un estricto régimen de visualidad planteado por el artista. No quiero decir que eso esté mal, me parece un recurso artístico -valga la redundancia- tan válido como cualquier otro. Pero, quiero precisar que el uso de ese recurso distancia a la obra de la pretensión de realismo sobre la que se ha hablado. Cuando digo modelo quiero decir también, señalar que con igual facilidad que como a él se le confundió con una de las mujeres besando a otra, con igual facilidad podría él haber encontrado modelos o actores heterosexuales dispuestos a realizar una gestualidad amorosa homosexual para un film artístico. Eso es perfectamente legítimo, pero no sería realista. Pienso que hay que reflexionar más, darle más vueltas a esta idea de la fotografía como registro de realidad. Particularmente, cuando se discuten obras que tienen que ver con expresiones de marcada subjetividad. Es, por ejemplo, interesante cómo el artista aquí nos habla de una serie de conceptos que informan su mirada sobre el fenómeno homosexual y, sin duda, entonces, afectan, también, las opciones formales con que resuelve la realización de la obra. Él dice: "El amor homosexual es más fuerte, es más desenfrenado". Uno inevitablemente piensa, no sólo si esto realmente es así, que por último es un tema bastante subjetivo y por lo tanto banal, hay tantas respuestas como personas puedan interesarse por darla. Uno piensa, inevitablemente, que hay casi una exigencia artística de apasionamiento que se le impone a los modelos retratados. Otra vez, esto no me parece mal, tampoco me parece bien, es un recurso perfectamente válido, pero sobre el cual tenemos que estar conscientes. Y en un interesante "lapsus", en un momento de la conversación en la que Christian -y yo quiero ante todo decir lo mucho que aprecio al nivel de sinceridad con que Flores nos ha hablado ahora- dice: "En mi familia casi todos somos hombres y siempre hemos sido normales" o algo por el estilo. Utiliza la palabra "normal" con lo cual creo que entramos a un lugar de fisura, a un lugar de profunda, íntima y radical puesta en duda que estas fotografías escenifican de un modo desplazado. Y eso pienso yo que puede ser uno de los aspectos más interesantes y valorables del trabajo que hemos visto registrado en el video. Hay aquí, no un acercamiento sensacionalista y espectacular, en el sentido de vinculado a la búsqueda de la atención del público masivo por parte de los medios, como se puede encontrar el tratamiento de estos temas en la televisión y en tantos otros lugares. Hay aquí un genuino cuestionamiento de índole personal. Yo quiero rescatar eso, me parece que esto es importante para la contextualización y debida apreciación de la intensidad del trabajo. Ese es un comentario, si demasiado largo, les pido perdón. Sin embargo, hay otro comentario que intentaré abreviar para no abusar.

El segundo comentario tiene que ver con una observación que me pareció particularmente acertada de Augusto del Valle, al hacer referencia al otro Christian, incluso la frase "el otro Christian" parece particularmente feliz en el contexto de lo que aquí se está discutiendo. Cuando Augusto contrasta, entre otras cosas, la aparente neutralidad de la obra de Christian Flores, donde lo que está en primerísimo plano es el beso, es el acto amoroso y sexual virtuosamente despojado de cualquier otra connotación, salvo, tal vez, de algunas que puedan desprenderse de la pigmentación de las personas escogidas, etc. Contrasta esa neutralidad aparentemente extrema en Christian Flores, con el uso casi culturalista de reivindicación de un sentido festivo de lo

local y de un sentido, aún más festivo, de la modernidad popular en medios provincianos o supuestamente periféricos como los que se pueden dar en la cultura callejera de Iquitos, por citar tan sólo un ejemplo. El sentido que se le da, entonces, a esto que llamaremos demasiado groseramente “el registro homosexual”, el trabajo de los dos Christian es muy distinto. Y otra vez, aquí no se trata de comparar en términos valorativos -y estoy seguro que Augusto ni siquiera quiso insinuar eso porque conocemos bien cómo pensamos cada uno y nos entendemos perfectamente-. No hay opciones mejores o peores, pero para entender y valorar cada una de ellas en sus propios términos, es preciso hacer este tipo de comparaciones. Son comparaciones culturales, artísticas, mas no valorativas. Yo quisiera abundar sobre esa línea de análisis señalando una diferencia adicional con la mirada que en torno a lo homosexual desarrolla el otro Christian -Christian Bendayán- y es que allí en donde -al menos en este grupo de obras, esta instalación de Christian Flores- lo que se muestra es la homosexualidad “per se”, tal cual, despojada, desnudada, sin atributos, ¿no es cierto? En el caso de Christian Bendayán lo que encontramos es cierta parafernalia cultural que suele rodear a determinadas manifestaciones de lo homosexual, no es el cuerpo desnudo nunca, sino, es el cuerpo ataviado, fundamentalmente travestido. Y este es el punto al que yo quería llegar. El interés de Christian Bendayán no parece estar en lo homosexual, sino en el travestimiento, en la reversibilidad de los registros identitarios, incluso en aquello que puede ser más subjetivo y personal como es la sexualidad. Entonces, creo que la comparación es particularmente rica e ilustrativa, no por las similitudes, sino por las diferencias. Y allí, en esas diferencias entendemos lo que es propio y característico del trabajo de este Christian y no del otro.

Público: Buenas noches. Solamente, a modo de comentario, decir que evidentemente es una obra que mueve las fibras más íntimas del ser de cada uno de nosotros, porque tiene que ver con todo lo que es la construcción psíquica de nosotros y de nuestra sexualidad. Ahora bien. Sólo para precisar algunos términos que se han usado esta noche y que creo deberían ser planteados de mejor modo. Por ejemplo, bueno, ya se mencionó esta cuestión de “normalidad” y “desplazados” -creo que fueron los términos-. Lo normal y lo anormal, en todo caso, que es su opuesto, no va por el lado de la homosexualidad, que es una orientación sexual y tan normal como cualquier otra y la orientación sexual tiene que ver con hacia quién dirigimos nuestra afectividad, nuestro deseo, nuestro sentimiento erótico, en ese sentido. Opción sexual podría ser, digamos -tratando de interpretarlo, más bien-, la opción de vida que decidimos voluntariamente tener. La orientación sexual tiene que ver, más bien, con la construcción psíquica de nuestra personalidad, es una de las características inmutables de nuestra persona. Y bueno, me parece, adicionalmente, la cuestión esta del travestismo, que tiene que ver con una cuestión fetichista o, digamos, del comportamiento de las personas, mas no necesariamente de lo que es la orientación sexual de las personas. Solamente decir ese tipo de cosas muy precisas. Gracias.

Carlos León: Yo quiero recordar la obra que se presentó en la Bienal Nacional, que me pareció una propuesta interesante en la medida en que planteaba este juego de ocultar la genitalidad, que planteaba un acercamiento a estrategias del travestismo y desde allí pensar en una evolución, en un cambio -no sé

como llamarlo- a la propuesta que vimos en la bienal. Desde un punto, en todo caso, más carnal, veo un cambio de ángulo de genitalidad a una -no voy a llamar bucalidad-, pero sí una cosa, en todo caso, que juega a un término un poco más sublime. Es como que hay un cambio de una cuestión, en términos de visibilidad, más agresiva a una más sutil. Y lo llamo sutil, porque un beso, la fotografía de un beso, creo que ya está relativizada del panorama visual contemporáneo o al menos, de repente, yo soy un infectado de la visualidad de Lucian Oliviero Toscani y el grupo Benetton, entonces, ya no me parece que un catálogo de besos de distintas personas sea algo nuevo. Ahora, no sé si la obra que se ha presentado ahora en la Bienal Iberoamericana ha sido expuesta en Arequipa.

No he tenido el gusto de poder atender las observaciones en torno al impacto que ha informado Ricardo, pero creo que, digamos, sí me importa destacar ese tipo de cambio de mirada y no sé hasta qué punto hay una voluntad explícita, si es que ese ha sido el tono, de cambiar una mirada de la genitalidad a una cosa que juega más con -y entrando ya en una cultura material- el corazón que planteas en el catálogo, un corazón que, digamos, lo trasciende todo y que incluso juega a trascender lo étnico, o sea, al margen de miradas que quieran ver, digamos, lo periférico como algo “exótico”. Y, sí, también confirmo con esta cita a Oliviero Toscani y a Benetton, también quiero hacer referencia a que la fotografía es decididamente un terreno de construcción deliberada, y por eso es una manipulación de eso que llaman realidad. Entonces, tampoco hay “per se”, una condición ontológica de verdad o validez en el género. Tú, definitivamente, has pensado una condición más sublime, más romántica, ideal o, en todo caso, ¿cuál era la voluntad? Puedes mostrarme un poco, ¿cuál fue el tránsito de la propuesta en la Bienal Nacional a ésta?

GB: Perdón. Sólo una frase para reforzar la pregunta. Es algo que dejé colgado. En la Bienal Nacional, para **despistar** lo que ya señaló Carlos León Xjiménez, el tema sí era directamente el del travestismo de alguna manera. Esto desaparece para convertirse en otra cosa en la propuesta que llevas a la bienal internacional. ¿Hay un sentido que podemos darle a ese tránsito?

ChF: Bueno, sobre lo que ha sido la Bienal Nacional, la temática era, un tanto, el travestismo. Eso de esconder la genitalidad, o sea, los genitales de, sobre todo, los hombres, y la transformación. He llegado un poco más a entrar en lo que es el amor, el amor “gay”, este tipo de amor. Lo que también quería mencionar es, bueno, supuestamente yo tomaba esto como algo normal, o sea, de los heterosexuales, como algo normal. Ahora, lo “normal”, o sea, la homosexualidad es un comportamiento sexual y eso es algo natural. El problema ha sido que mucha gente, sobre todo, en provincia, uno crece de diferente manera, a uno lo educan de distinta forma y, ciertamente, nosotros hemos sido criados así. Para nosotros esto no era, como digo, “normal”, pero esta obra un poco ha llevado a que yo empiece a investigar, a meterme más en esta temática y a comprender en sí el por qué y el cambio que haya tenido aquel familiar y como también lo conocía bastante, pues, no me pareció algo anormal, simplemente es una opción nada más.

Bueno, un tanto los besos fue mostrar eso. Lo que simplemente la gente aún no entiende. Claro, esto se ha visto bastante, pero en provincia todavía no. Estas fotos no las he expuesto en Arequipa, tampoco puedo exponerlas en Arequipa justamente por la gente que ha posado para estas fotos. Y, bueno, para llegar a hacer estas fotos yo les comenté a ellos que las fotos no se iban a exponer en Arequipa, mucho menos en Lima, en Perú. Solamente así llegué a conseguir estos modelos.

GB: Perdón. Les mentiste, entonces.

ChF: Sí, y espero que no las hayan visto. Es justamente la razón que yo estuviera en la inauguración y de ahí regresara a Arequipa porque temía que, un poco, empiecen a preguntar el por qué, o quiénes son, o que sé yo y ya, para dejarlo así, solamente para que la gente vea, se enfrente a estas imágenes y ya.

GB: ¿Cómo era el trato con ellos? ¿Les pagabas? ¿Qué tipo de acuerdo establecieron?

ChF: Claro, de todas maneras se le ha pagado a cada persona. Yo les comenté sobre lo que estaba haciendo. Supuestamente es un apoyo más, es como apoyarles. Yo les comenté sobre esto, que les iba a ayudar en lo que sea y hacer que esto se vea normal. Es que en Arequipa todo es muy fuerte, es demasiado. Incluso, los que recién empiezan, siempre ese temor de que sus padres se enteren, sus familiares, siempre existe eso.

CL: Una pregunta. Cuando tú dices "apoyar", ¿qué significa?, ¿eso quiere ser una especie de punta de lanza de avanzada militante para una especie de destape, de cultura homosexual en Arequipa? Tolerancia, respeto y eso.

ChF: Claro, más o menos.

GB: Voy a repetir para la grabación. La pregunta de Carlos León Xjiménez es si ves esto como una punta de lanza, la formación de un movimiento de avanzada en la lucha por la reivindicación de los derechos de la comunidad homosexual en Arequipa. Respuesta por favor.

ChF: Bueno, ciertamente sí. Sólo así la gente llegaría a posar para las fotografías.

RL: En cierto modo es un trabajo de reivindicación de ellos porque -justo hablaba de eso con Christian- le decía: "Este trabajo es un trabajo de reivindicación homosexual". Lo decía porque mucha gente le ha escrito, gente homosexual, y le decían que lo habían puesto como una especie de líder, y otros, cuando se enteraron que no era "gay" lo han tachado de traidor.

GB: Líder y traidor al mismo tiempo. Es una obra poderosa, entonces.

RL: Quería hacer un alcance. Cuando él usa los términos de "realismo" y de "normal", los usa en el sentido convencional. Cuando hablamos de fotografía,

usualmente la gente la asume otorgándole un canon de realismo, un valor de realidad, aunque no lo tenga. Más o menos en esos términos es lo que habla Christian, cuando habla de normalidad, cuando habla de realidad, en términos convencionales.

AdV: Quizás, la discusión tiene que ver con la aclaración que hizo alguien del público sobre el uso de la palabra “normal” o “normalidad” en el terreno valorativo, digamos, de las opciones sexuales. Yo pienso que aquí el uso de lo normal está referido a la norma social o la norma cultural en un espacio como el de Arequipa y lo que implica para alguien que se ha formado en ese espacio, en una familia arequipeña. Entonces, hay un valor de confrontación, de hallazgo, yo diría de cierto tipo de consecuencia en el sentido de ser consecuente con un suceso personal. Hay un tránsito, como ya se ha dicho aquí, de una primera visualidad sobre el travestismo que ya desde el momento mismo en que se ve, y tal como las imágenes lo muestran, ya tiene, ya apunta hacia algo diferente que lo que hemos, por comparación, hablado acerca de lo de Christian Bendayán. Es decir, si bien en los primeros trabajos la mirada de Christian Flores estaba ya focalizada en estas cosas del travestismo, eso ya apuntaba hacia otra cosa. Es decir, yo pienso que hay un tránsito en la medida de que hay un acercarse a una escena primaria que está muy encubierta y creo que en este punto hay el hallazgo de esta escena primaria que al mismo tiempo nos hace ver que la mirada de Christian es, al mismo tiempo, ontológica. No digo yo las fotografías, las fotografías son representaciones, pero su mirada es una mirada acerca de algo que he sentido en ese entorno psíquico como algo muy potente, y en sentido, también, social y cultural, como algo que está marcando una situación en un entorno como en el que vive y, también, obviamente, en una situación como la de una provincia en Arequipa.

GB: Para precisar. En ese trabajo anterior en la Bienal Nacional, la figura del travestismo se ve asociada, mediante manchas y vendas, a la idea de la herida que psicoanalíticamente podría ser interpretada en términos de la herida narcisista, la castración, etc. Pero, no me interesa llevar la discusión hacia ese lado. Acá, por el contrario, lo que encontramos es un esfuerzo por generar una imagen casi de plenitud, en contraste con la cosa desvalida y lisiada, en algunos aspectos, de la propuesta anterior, y eso es interesante.

La transición a la que se está haciendo referencia en distintas intervenciones, va más allá del registro sexual mismo, para adquirir una serie de otras connotaciones.

Pero, quedó una pregunta suspendida que yo quisiera reformular para que ahora sí la puedas responder, Christian Flores, y es la reacción de esta escena arequipeña, que tú acá nos estás presentando como pacata, timorata, represiva, ante una obra como la que tú vienes realizando.

Es cierto que estas piezas no se han exhibido aún en Arequipa, y aparentemente existe un compromiso de que nunca lo sean. Pero, sí fue expuesta la pieza que luego se colgó en la Bienal Nacional de Lima. Entonces, ¿por qué esa pieza llegó a la Bienal Nacional de Lima por vía del Salón

Regional? Tal vez podrías comentarnos la reacción que ese trabajo anterior tuyo tuvo en la pacata, timorata, represiva, Arequipa.

ChF: Bueno, la obra de la bienal nacional sí fue expuesta ahí en Arequipa, y yo comentaba sobre las obras de los besos que no se había expuesto en Arequipa y no se va a exponer. De la Bienal Nacional, sí, bueno, el comentario, sobre todo, incluso, en los mismos compañeros ha sido impactante.

GB: ¿Compañeros?

ChF: Compañeros de la escuela, de la universidad.

GB: Escuela de arte.

CHF: De arte sí, de la universidad. A ellos, incluso eso, les ha chocado bastante. Incluso, cuando se expuso eso ya empezaron a mirarme de otra forma, de otra manera, un poco como que se alejaban de mí. De pronto, uno de ellos me dice: “No sabía que eras homosexual” ¡Caramba! Bueno, en ese rato me causó risa, y toda la gente que entraba ahí, solamente al ver la desnudez de un hombre, ya se alejaba, no llegaba a ver todo. Y esto de la homosexualidad, peor, tampoco la entendía. Captaban las imágenes como si fueran mujeres nada más, desnudos de mujeres, porque en ciertas imágenes está el hombre, o sea, los torsos de unos hombres escondiendo sus genitales. Y los retratos de uno que supuestamente está haciendo poses de homosexual.

GB: Una pregunta técnica. Las personas que aparecen en tus fotos, ¿tú las buscabas siempre como parejas? ¿O hay casos en que eran individuos que se besaron, exclusivamente -bueno, exclusivamente es mucho decir- por primera vez para la foto?

CHF: Bueno, la mayoría son parejas y algunas ya se conocían mucho y, bueno, habían sido parejas. Entonces, para las fotos, ellos posaron normal, no hubo problema para eso, pero casi la mayoría de las fotos sí han sido parejas, sobre todo de las de lesbianas y las de los hombres, unos cuantos.

RL: Había una pregunta, Christian, que quería hacerte, porque esa me la hizo cierta gente que vio tu trabajo. Hay una foto donde hay dos homosexuales besándose, pero los dos se parecen mucho. Entonces, había la pregunta si eran hermanos, había otra lectura a partir de ahí. Y hay una foto en donde además de “gays”, hay unos que están travestidos. Entonces, quería hacerte las preguntas en ese sentido, de esta foto “los hermanos”, que mucha gente lo asumió como hermanos o gemelos porque se parecían mucho y la otra de los travestidos, que un poco los desorientó en la lectura general. Me decían: “Oye, pero estos son hermanos”, ahí había otra lectura a partir de la hermandad, besándose.

CHF: Ah, bueno, esa pareja que parecen hermanos, son pareja, no son hermanos. Tienen algo en común, se asemejan mucho, son parecidos. Bueno, sobre los travestis, yo hablé con ellos si podía resultar un beso entre ellos

mismos, o sea, entre travestis, y me dijeron que sí: en el mundo “gay” todo pasa. Ese es el amor, o sea, ellos siempre andan juntos para todo lado, y son más unidos, y el hecho de compartir amor no era problema para ellos.

AdV: Yo pienso que, según lo que ha dicho acá, aparte de ciertas cosas que van quedando, digamos, claras, con respecto al trabajo de Christian, esta secuencia que nos lleva de un interés por ciertas formas de travestismo hacia, digamos, la homosexualidad propiamente como genitalidad. Esta diferencia que se va viendo de modo claro, también tiene la contraparte en la recepción. Creo que es importante la recepción y quisiera preguntarle a Christian si no ha recogido estos testimonios, es decir, si no ha hecho una especie de listado escrito de las distintas reacciones y de las distintas posibilidades de interpretación. Me parecen muy importantes todas ellas como síntoma. O si no ha pensado, en algún momento, hacer esta especie de catastro porque es sintomático. O sea, hemos visto por un lado, hemos intentado, en esta sesión, acercarnos a la mirada de Christian, pero también entender los procesos de recepción del trabajo, que muestran, digamos, parte de lo que aquí se llamó norma social o cultural en el espacio donde se encuentra el fenómeno.

CHF: ¿Sobre el registro, me dices? Bueno, en ese caso cuando expuse lo que son las fotografías de la Bienal Nacional. Simplemente quería mostrar las fotos, o sea, la homosexualidad como era, no me preocupé, por tanto, de registrar lo que era el comportamiento de la gente que visitaba.

AdV: ¿Era otra instalación?

CHF: Claro, era como una especie de instalación, también. Hubiese sido interesante, pero, en ese caso, no pude registrar.

AdV: Sí, pero, de hecho, ahora con respecto a este otro trabajo lo haces y lo has hecho. Empieza a haber una clara conciencia de esa recepción. Bueno, yo quisiera proponer que si no tenemos intervenciones del público...

CL: Yo tengo particular interés en los procesos. Creo que son, digamos, el punto de partida para investigaciones y líneas de trabajo. En el caso de Christian, más o menos estoy viendo dos resultados. Quiero preguntarte por dónde está yendo el trabajo actual, porque, digamos, el trabajo de la Bienal Nacional lleva un tono, el que has presentado ahora tiene otro, son diferentes formas de acercamiento, estás como delimitando un territorio de una u otra forma. Por dónde va el desarrollo actual, si es que mantienes esa misma aproximación, esa línea, esos temas, esa voluntad de discurso. Por dónde está yendo ahora el proceso.

CHF: Bueno, lo que es mi trabajo, voy yendo a desnudar más lo que es la homosexualidad. Sigo en este trabajo y más adelante yo creo que también. Para mí, el hecho de que este familiar no esté en Arequipa, porque él está en otro país, lo que hago es prepararme a su llegada, porque una cosa es que me haya enterado que él es homosexual -eso par nosotros ha sido un choque brusco- y eso es una cosa. Y ahora el hecho de su llegada también nos tiene así, en “jaque”. Lo que yo quiero conseguir es eso, desnudar más y conocer

más. Yo no he dicho que soy, supuestamente, heterosexual; pero la gente cada vez va descubriendo poco a poco -yo no sé hasta que punto puedo llegar- y de repente, no sé, todavía no he llegado a entrar en eso.

Tengo la apariencia, siempre la gente allá me confunde mucho. Y ciertas personas que molestan, fastidian. Sí, tengo la apariencia andrógina, tengo el rostro con rasgos femeninos. No sé, habría que ver cómo pasa el tiempo y me conozca incluso yo mismo. Uno nunca sabe.

CL: Pero, digamos, tienes algunos otros artistas que sean más o menos algún tipo de referente para comenzar a delimitar un territorio, un discurso dentro de tu propia obra, algún tipo de ... no sé. Cuando se hablaba de la familia yo estaba pensando mucho en Nan Goldin, esta fotografía que, pues, registra un poco las situaciones de sexo de sus amigos en términos que se aproximan a lo cotidiano, y digamos, me parece que es un referente interesante porque con la cuestión de la sexualidad también estás entrando en lo que es intimismo, vida privada, historia, o sea, como dice Alejandro (Merino): “La frontera de lo público y lo privado está siendo confrontada y en la medida en que hay una historia personal, hay una carga que ya trasciende un poco la cáscara de la cara, que también “transa” con la cuestión cultural”. Y en todo caso, yo creo que Arequipa puede ser un territorio interesante como para, no sé, generar una investigación más en profundidad, más “antropológica”.

AM: Finalmente, pues, o sea, ¡ya!

CL: Políticamente correcta.

CHF: Bueno, sí, tengo un referente. Siempre lo hay, para todo esto siempre hay referentes. En este caso las imágenes salían, no tuve un referente conciso. Tal vez haya partido...Me gusta mucho la obra de Andy Warhol y Francis Bacon. Yo creo que partí de eso.

RL: Yo quería, un poco, aclarar tu pregunta, Carlos, en el sentido de que tú partes, haces un “brake” entre el trabajo de la bienal y éste último, pero hay un trabajo transitorio entre esos dos que es el trabajo de la *Telefónica*. ¿Lo llegaste a ver? Bueno, entonces, como que hay un tránsito y no hay una brecha entre este trabajo que... El primer trabajo que es un travestismo y el trabajo de aquí que ya es una aceptación de la homosexualidad de una forma más sublime. Yo pienso que hay un desarrollo en el trabajo de la *Telefónica*. Primero, es una búsqueda del travestismo en que el personaje busca -como dice el título- metamorfosearse, convertirse en mujer. En el segundo trabajo -el de la *Telefónica*-, ya hay un encuentro en ese travestismo, hay una búsqueda, un cuestionamiento -incluso, hay hombre embarazados- de la feminidad en el propio cuerpo, es decir, es una especie de transformación más íntima. Y el último, ya es una aceptación de ser tal como es. Eso es lo que veo yo, no sé.

AM: Antes que nada, soy Alejandro Merino. En la oportunidad anterior no me había presentado. Sencillamente, mi apreciación, en este caso, va por el lado que en esta oportunidad, como que la cosa más enfoca la cuestión de género que la cuestión de lo fetichista y del comportamiento de la persona. Y sí, lo que

comentaba Carlos León, es que efectivamente aquí se está abordando, se está incidiendo fundamentalmente entre la frontera de lo público y lo privado y, hasta cierto punto, lo voluble, que, además, esto ha sido en la historia, lo cambiante que ha sido, en la historia, las fronteras de lo público y lo privado, y que forman parte de, no lo olvidemos, nuestra cotidianeidad. Nada más.

Lunes de Crítica
27 de mayo de 2002

El azar como destino / Luz Letts

Augusto del Valle: Buenas noches. Esta es la cuarta sesión sobre *III Bienal Iberoamericana de Lima*. Está con nosotros Luz Letts y va a comentar su trabajo y su presentación en la bienal, Gustavo Buntinx.

Gustavo Buntinx: No olvides de señalar que es “all star”. Van a estar no sólo Ramón Mujica, sino Augusto del Valle, Alfredo Márquez, Ángel Valdez y un humilde servidor. Cinco por uno.

AdV: La noche de mañana promete discusiones complicadas y quizás polémicas con distintos puntos de vista acerca de un trabajo bastante complejo, lo cual no quiere decir que lo de hoy no sea menos complicado, pero en todo caso estamos en nuestra cuarta sesión y yo los voy a dejar ahora con Luz Letts. Les agradezco su presencia.

Luz Letts: Buenas noches. He venido acá a hablar sobre mi instalación que está en la Estación de Desamparados. Se llama *El azar como destino* y así como se llama mi instalación, así también, creo yo, fue el proceso de poder participar en esta *III Bienal Iberoamericana de Lima*.

Soy una artista egresada de la Universidad Católica, vengo exponiendo individualmente desde 1991, principalmente obra pictórica, cuadros, y hace muy poco, por razones de la última bienal nacional, me atreví a -se puede decir el término- incursionar en lo que se llama la instalación. Tenía instalaciones anteriores pero con muy poco... Seguro que ninguno de ustedes ha ido a las que he hecho anteriormente en estas dos bienales.

GB: Recuérdanos.

LL: Una que se llamó *Reina de corazones* en la Casa Yuyachcani, pero habían unos pininos, ya que, principalmente, mi trabajo es pictórico. A raíz de haber sido seleccionada en la bienal nacional con mi propuesta de instalación es que puedo participar en esta *III Bienal Iberoamericana de Lima* representando al Perú con cuatro colegas más.

Y mi instalación se trata de un espacio en donde he puesto unos muñequitos, siete en total. Cuatro de ellos representan a los posibles presidentes del Perú: el presidente civil, un muñequito vestido de terno con su franja de presidente; el presidente cívico militar, un muñequito que por adelante es un señor con terno y por atrás un militar; el presidente militar; y quizás en algún futuro la presidenta. Estos son los cuatro personajes que he hecho de tela rellenos de algodón.

Y también hay tres “Perú posibles”, son unos muñequitos de los “Perús”. Uno se llama el “Perú de los vigilantes”, es un Perú lleno de ojos, o sea, el de la espera, del siempre esperar que algo mejore. Después, el otro tiene una velita

misionera y un montón de fósforos alrededor, es el “Perú de la esperanza”, que no la perdemos. Y después el Perú más conocido que es el “Perú de la coca”, es otro muñequito que tiene un montón de hojas de coca impresas. Entonces, son tres “Perús posibles” y cuatro “presidentes posibles”. En el medio de la instalación hay una máquina que se llama “máquina peluchera” -que es muy conocida-, metes un sol y con una palanca así...ñññ...ñrrr... baja y puedes sacar un muñeco si es que tienes suerte, si tienes la habilidad y casi siempre no sacas nada y pierdes tu sol.

Entonces mi intención era hacer un paralelo con lo que es elegir un presidente en el Perú. Creo que es la misma expectativa que tiene uno de ir y meter tu sol, tratar de escoger su presidente y de repente ¡Ay! No salió. Y en realidad no es que no seamos habilidosos si nos sale el que queremos, sino es más por el azar, es un paralelo con la realidad. Esa era mi intención con esta instalación, pero no era una cuestión gratuita, venía de la instalación anterior que presenté en la bienal nacional, que me permitió participar en esta bienal.

La instalación anterior se llamaba *Inventario*, trataba de reunir en una sola imagen -así como la otra trataba de reunir lo que es la actualidad, lo que viene a ser la experiencia de ser un participante en la política- como en un resumen lo que para mí significa todo lo que es la historia del Perú republicano, juntarlo en una sola intención, en una sola imagen, haciendo investigación.

Una mención aparte. Es bien difícil hacer una investigación sobre lo que son nuestros presidentes anteriores a 1921, porque cada instituto tiene unos datos diferentes a los otros. En uno tenemos un montón de presidentes, en otro un poquito menos, en otro unos cuantos, en otros...No coinciden los datos en la mayoría de los libros de historia. Entonces, esa era una sensación.

Después, la otra sensación es que sacando estadísticas, la mayoría de gobiernos peruanos nunca había llegado a su fin, la mayoría de “elecciones” habían sido tramposas. O sea, la experiencia que tenemos, política y republicana era una cosa que no cuajaba, no maduraba. Entonces, la imagen que quise proyectar fue la de un feto. El ambiente en la instalación anterior era un cuarto como en un depósito con un montón de cajas y en cada una estaban guardados todos los fetos de nuestros presidentes, y por eso se llamaba *Inventario*, porque ninguno, haciendo un resumen general, había llegado pues a madurar, a concretar. Y esa era la sensación que producía, que todavía la calidad política del Perú no ha germinado. Esa era la intención.

Entonces, la siguiente propuesta era: “¿y cuál es el futuro?”. Después de que esto es el pasado, ¿cuál es el futuro? Por eso *El azar como destino*.

¿Cómo llegué a atar estos temas con estas imágenes? Bueno, porque la mayoría de mis trabajos siempre se basan en experiencias personales y la experiencia de los fetos fue a raíz de que tuve hijos. En el hecho de pasarse nueve meses esperando de que salga una criatura de ti lo que más te aterra es que no nazca, es el terror más grande. Esa imagen se me quedó y me sirvió para graficar un poco esa desilusión que uno tiene de la política, de la historia republicana de nuestro país.

Y la otra imagen de poner el azar y una máquina tan lúdica, tan de feria y usar muñequitos, también es... bueno, los chiquitos crecieron y uno los tiene que llevar a pasear, y la verdad es que les encanta que uno meta el sol y les saque el peluche; entonces también de ahí nació esa idea. Y la cosa es hacer sólo una referencia y una reflexión, la intención de las dos instalaciones es hacer una reflexión sobre lo que somos, lo que vamos a hacer y la actitud que tenemos frente a ello.

En la instalación última, la que está en la Estación de Desamparados, también incluyo una especie de recuento de estadísticas: cuántos presidentes hemos tenido, cuantos han sido elegidos por elecciones generales, cuántos han sido puestos por golpes de estado. Lo que me ha llamado la atención son las impresiones que se lleva el público con nuestro pasado, o sea, con la historia de nuestro pasado inmediato... porque es inmediato, somos un país viejísimo, como diez mil años antes de Cristo, y este es nuestro pasado de hace poquito y ¡No lo conocemos casi nada!

Encima están las referencias, los sitios donde podemos ir a buscarlo, y ninguno coincide. Es bien loco, por eso yo dije, mejor me baso en la ONPE (Oficina Nacional de Procesos Electorales). Casi todos los datos han sido sacados de la ONPE para tener una referencia más concreta, porque ellos son los últimos que han hecho la más reciente y última investigación sobre presidentes y todas esas cosas. Y, ¿qué más le agregó? Bueno, para darles una idea, sería bueno pasarles el video...

Figura 1

LL: Esa es la “máquina peluchera”, ahí está llena de “muñequitos de presidentes” y de “Perús posibles”. Ahí están las estadísticas de los presidentes; cuántos han sido peruanos. En esas pequeñas urnas están los posibles muñecos que uno puede sacar de la máquina. Ahí está, el muñeco anterior, que viene a ser el vínculo con la instalación anterior que les decía que se llamaba *Inventario*. ¿Qué material? Está hecha de tela, tocujo.

GB: ¿Posiblemente un material orgánico en formol?

LL: No, eso fue lo que había en la bienal. En la instalación original sí había.

GB: En la instalación anterior había restos de pollo, creo.

LL: No, eran patas de chancho.

Figura 2

Figura 3

Ese es el presidente militar. Esa es la “presidenta”, si le ven algún parecido no es coincidencia. No estoy mandando indirectas subliminales. Ese que pasó era el de dos caras, era el “cívico militar” que no es un presidente que se cuente en las estadísticas, pero que todos sabemos que existen y han existido muchos.

Figura 4

Figura 5

Figura 6

Ese es el “Perú de la coca”, el “Perú de la esperanza”, con sus velitas misioneras y sus fósforos. Y este es el “Perú de los ojos vigilantes”. En realidad, esos somos nosotros, que estamos esperando. ¡Ah!, y como audio de la instalación están los diferentes discursos que han sido registrados, porque en Radio Nacional, que es le que gentilmente me los prestó; tienen a partir de Velasco. Velasco, Morales Bermúdez, Alan García, el señor japonés, el señor Paniagua y el señor actual, Toledo.

GB: ¿Trabajaste con los tres discursos de Fujimori?

LL: No, porque era ya demasiado, Fujimori ya acaparaba mucho. Pero, la intención era dar esas promesas que siempre dicen. Entonces, se escuchan, como parte del fondo, unas cuantas promesas. Alan García habla sobre el tren eléctrico, y, así, unas cuantas promesas. Esas son las estadísticas. El permiso para que las mujeres puedan votar es recién de 1956. ¡Poquísimo! Ahí están las instrucciones por si acaso alguien no entienda cómo usar esa máquina. Al fin, si pierdes el sol todo va ir a caridad, al Hogar de la Paz que queda en Gamarra.

GB: ¿Cuántos soles se llegaron a depositar?

LL: Todavía no se ha hecho el conteo.

GB: ¿Está todo allí?

LL: Sí.

GB: Eso es interesante...

LL: Todavía está ahí, todo va ir al Hogar de la Paz.

GB: Debe haber alguien que el último día de la bienal va a ensayar una maniobra delictiva...

LL: Hay gente contenta que ha sacado algún muñeco.

GB: ¿Has tenido que reponer muchos?

GB: No, lo que pasa es que son bastante escurridizos por su propia forma.

GB: Me parece que hay maneras de graduar la dificultad.

LL: Está en el mayor grado posible, de veras. Lo que pasa es que, también, ya eso es cuestión de la máquina y la posición en donde pones los muñecos. Si

alguna vez se han topado con una de estas máquinas, y todos los muñecos están apretados, no van a sacar ninguno. Cuando ya hay uno encima y medio suelto, ese sí va a salir. Entonces, con el mismo movimiento de los que van jalando, los muñecos se van moviendo y las probabilidades cambian.

GB: El azar como destino.

LL: El azar cambia.

GB: Lo que yo haré, es aprovechar esta oportunidad para leer la versión original del texto que redacté como acompañamiento a la señora Letts y que lamentablemente fue muy maltratado en la publicación que de él se hizo en el catálogo de la bienal. Además, también la versión que se colocó en la pared, acompañando la muestra, ofrecía el mismo espectáculo lamentable. Aunque esta última versión, creo, ya ha sido corregida.

El texto fue escrito obviamente en un momento en que la instalación no existía como tal. Está basado, no en formalidad definitiva de la propuesta de Letts, que ahora todos podemos ver en la bienal, sino en el relato, en la versión oral que de esta propuesta me hizo la propia artista, algunos meses antes de la realización de la obra. En aquel momento la obra todavía arrastraba el nombre del proyecto con el que Luz Letts ganó uno de los cinco premios de la *Bienal Nacional de Lima*. Su nombre era *Inventario*, de allí la aparente discrepancia nominativa que algunas líneas de este texto pueden ofrecer, en lo que finalmente se exhibe en la bienal misma.

El Azar como destino.

El Perú es un país abortivo. Sobre ese lugar común, Luz Letts construyó, en la última *Bienal Nacional de Lima*, una aguda propuesta artística, asignándole a cada ejercicio presidencial un feto debidamente conservado en formol, con su respectiva ficha de registro, numeración burocrática y discurso inaugural. Una metáfora clínicamente descarnada de los sentidos oficiales del poder político en nuestra historia dizque republicana. Aquel historial patético de promesas incumplidas e ilusiones frustradas se proyecta ahora hacia las incertidumbres por venir. En clave permanentemente lúdica.

“El desarrollo actual del proyecto de Letts, exhibe como elemento central una de esas “grúas pelucheras” -cómo me encanta esa expresión- articula toda esta fantasía mecanizante de la modernidad en un sentido casi tecnocrático y proletario comunista, con la cosa orgánica intimista y al mismo tiempo pueril y ridícula del peluche, en fin. El desarrollo actual del proyecto de Letts, exhibe como elemento central una de esas grúas pelucheras, que en las ferias populares despojan de sus monedas a los incautos dispuestos a pagar por el manejo de ganchos mecánicos programados para casi nunca coger con la firmeza debida, alguno de los abundantes premios engañosamente ofrecidos. Suele tratarse de inasibles muñecos, pero nunca más escurridizos que ahora.

En el diseño de la artista se entremezclan tres modelos presidenciales: cívico, militar, cívico-militar, y un cuarto estrictamente femenino, con tres estampados

alternativos para un “Perú posible” tal cual. El de la prosperidad narco-telúrica, hojarasca de coca, el de la esperanza o resignación religiosa, velitas misioneras, y el de la vigilancia o el temor, mil ojos que nos acechan y esperan. Y aquí hay una discrepancia en mi lectura de la versión oficial ofrecida por el artista, que más bien se identifica en términos casi esperanzados o a la expectativa. Se identifica con esos ojos interpretados como una representación icónica de la expectativa. Sin destacar esa evidente intención, que efectivamente está allí y es legible. No puedo desprenderme de la idea de cómo ésa puede verse como una poderosa imagen de la paranoia constitutiva de la estructura social que habitamos los peruanos.

Sin duda, hay aquí, más que una ironía feroz sobre el sistema electoral en una sociedad, sin sociedad consolidada, y sobre el nacionalismo sin nación, de una república sin ciudadanos. Pero lo finalmente inquietante es la incorporación activa de nuestros cuerpos como jugadores en una situación en la que somos tanto cómplices como víctimas. Acaso el principal factor abortivo del Perú sean las culturas subdesarrollantes del provincialismo, el caudillismo, el clientelaje que perpetúan las estructuras del atraso y la opresión, y de las que, por acción u omisión, todos participamos como en una ludopatía anómica”.

Luz me había pedido que defina esos términos últimos. Ludopatía es el desarrollo enfermizo, patológico, precisamente, de una necesidad adictiva hacia el juego.

Lo de anómica remite obviamente a este concepto sociológico de la anomia, que es la ausencia de principios establecidos de autoridad legítima y también de vínculos de solidaridad social, dando lugar a estructuras como las que en el Perú solemos experimentar. Aquellas que podrían resumirse en ese feroz lema: “Sálvese quien pueda”.

Inventario es el ajustado título -era, en el momento en que escribí este texto- que vincula ambas etapas de esta proyecto. El depósito de fetos y la “grúa peluchera”. Se conjuga así el sustantivo administrativo y contable -el inventario- con el verbo activo de la imaginación creativa, inventar. Y de su inquietante ambivalencia. Inventar también puede aludir al delirio iluso o a la mitomanía.

El trabajo de Letts logra comprometernos con la articulación crítica de cada uno de esos sentidos. Lo que la historia oficial y ciertas prácticas oficiales de la política suelen hacer de nuestro pasado, un gabinete clínico de monstruosidades y de nuestro futuro, un tramposo tragamonedas de feria y de nuestras ilusiones cívicas una barata robótica del azar manipulado. El azar como destino. Pero el azar no existe, y en cambio sí la persistencia ciudadana. La ciudadanía nueva, por venir.”

Esa última frase era un esfuerzo casi desesperado por darle un giro esperanzado a una lectura que tal vez cargaba excesivamente las tintas en los aspectos más objetivamente depresivos de la mirada que Luz Letts nos propone sobre la historia nacional.

AdV: Está abierta al público la posibilidad de intervenir.

GB: Como han pasado los diez segundos de rigor y nadie se pronuncia, quizá yo pueda hacerle un par de preguntas a Luz Letts. Luz, ¿por qué el giro radical en la realización final del proyecto, frente a lo que era el planteamiento inicial? Allí donde todos esperaban ver el desarrollo ampliado de esa estrategia de sobriedad y frialdad clínica que caracterizó tu trabajo en la Bienal Nacional y que me permitió ubicarte en un registro totalmente distinto, tú ahora colocas otras cosa, el registro de la feria popular, donde, además, la idea original queda apenas como una alusión -mediante la presencia fetal, que da inicio a la secuencia de figuras estratigráficamente cuadradas en urnas--. Hay allí una decisión nueva que es también un quiebre de la decisión artística anterior. ¿Podrías hablar un poco de eso?

LL: Es un quiebre, por no repetir la idea; pero no es un quiebre al ser la continuación de la idea. Lo que yo no quise hacer es repetirme. La propuesta de instalación de la Bienal Nacional, donde se presentó *Inventario* fue excelente. La experiencia que tuve fue tan gratificante en el sentido de que se entendió lo que quería decir, o sea, la respuesta de la persona que la visitaba fue para mí muy fuerte en el sentido de que captaban lo que yo quería. Me pareció que repetir la misma idea sólo un poquito más ampliada era repetirme a mí misma. Y, además, el contexto político que dio pie a *Inventario*, o sea, a la instalación de la Bienal Nacional, la instalación anterior, y el contexto político que daba pie a esta instalación era diferente. Era diferente y era un reto, ¿y qué pasa después? Ya analizamos, estudiamos y vimos. Vi lo que era el pasado... pero ¿después qué hacemos? Después de estas dos elecciones y todo este tumulto de experiencias que hemos tenido, y después de todo, este jalar la cortina y ver lo que había detrás fue tal que lo que provocaba era ver hacia adelante. ¿Qué continuar y qué cambiar? Decidí cambiar totalmente y no dejar por eso de asombrar.

AdV: Un detalle que también uno puede visualizar es que, en un primer caso, el de *inventario*, hay una evaluación o un intento de evaluación del pasado y, en ese sentido, hay una mirada hacia atrás y hay una metáfora que visualmente es muy potente y al mismo tiempo, por ejemplo, el texto de Gustavo, también empieza con esta misma imagen del aborto. En este otro caso, en la instalación de esta bienal, el eje cambia en la medida que no hay la misma mirada. La mirada hacia el pasado se ha convertido de pronto en una mirada hacia el futuro, porque *El Azar como destino* es un intento por establecer una direccionalidad de lo que puede ser la historia peruana en el futuro. Entre ambas direcciones hay una especie de lugar que tendría que ser aclarado: entre la dirección hacia el pasado y esa propuesta de lo que podría ser el destino.

A veces eso coincide con otra serie de cuestiones, por ejemplo, desde mi punto de vista, yo he sido sumamente crítico cuando se construyen imágenes apocalípticas acerca del Perú -más de una vez he discutido eso con Gustavo-. Desde luego que esa visión crítica no habla del trabajo artístico de Luz Letts, porque la potente metáfora del aborto es muy interesante, muy intensa.

En ese sentido si el trabajo en esta bienal es una propuesta en positivo de todos esos negativos, entonces tiene que experimentar una serie de dificultades necesariamente. Por eso es que pienso que lo que dice Luz, en este caso, ahora si desde la perspectiva artística, de cómo resolver el reto de poder construir un proyecto en otro contexto de exposición, me parece muy interesante. Eso viene acompañado de un lenguaje o de una estética diferente. Gustavo ha destacado esa “estética de la feria”. Yo preguntaría al público, incluso, ¿qué posibles “soluciones” imaginan? ¿cómo ven esta “solución” planteada por la artista? ¿cómo podemos relacionarnos con esta orientación frente a la que nos está colocando el artista?

Por otro lado, al margen de aquella “estética de la feria”, preguntaría ¿cómo podemos entender eso? ¿Hay algún tipo de ironía? ¿Cómo responderá el público que ve este trabajo? Porque los datos acerca de la historia todavía siguen funcionando en clave de una crítica acerca del pasado. Por ejemplo, el sujeto femenino llega a las elecciones en el año 1956, hay más regímenes militares que civiles, etcétera. Todos estos datos todavía están en una clave de mirada hacia el pasado. Pero el giro del proyecto realizado con respecto al de la bienal nacional, debemos también situarlo en función de cómo nos mira hacia nosotros, o sea, en qué clave podemos leerlo como espectadores.

Quisiera que pedirle a Luz que nos aclare un poco más acerca de esta “estética de la feria” en la otra serie de posibilidades que eventualmente pudieran haberse registrado, como posibles “soluciones”. Sería interesante que nos cuente algunas otras alternativas de la propuesta que finalmente no se realizaron, si es que las hubo, por supuesto.

LL: Mencionar *Inventario* como la propuesta de aborto es clasificarla con un término bastante desesperanzador, pero la intención es tratar de entender qué somos, por qué estamos así y a dónde vamos, hacer una especie de recuento. Entonces, claro, en un cuarto o un depósito lleno de fetos que han sido nuestros presidentes, es bastante deprimente, pero también nos da la idea de que somos un país que todavía no ha llegado a germinar, somos un país que está por germinar, somos una democracia y un concepto republicano joven y que la mayoría, pues, no tenemos todavía un ejemplo de gobierno positivo.

Eso es deprimente, ya que nos hace entender porqué estamos así y nos hace entender que si esto cambia vamos a estar mejor, o sea, es para más o menos entender los por qué, reflexionar, mirar las cosas desde otra perspectiva, que uno hace estos trabajos. Y con ese sentido, también, si miramos atrás, ¿por qué no mirar hacia adelante? Y claro, poner como el futuro una máquina de ferias también es bastante desesperanzador. Pero, ¿y?... ¿Quién es el que mete el sol? ¿Quién es el que participa en esto? Somos todos. Entonces, es también como reflexionar. Nosotros tenemos la posibilidad, tenemos las cosas en nuestro poder, la cosa es entenderlo, “sí pues, esto está medio...” y tratar de reflexionar. Eso es lo único, es una reflexión.

AdV: Sí, pero en todo caso, la mirada hacia el pasado empata con una visión trágica y apocalíptica. La mirada hacia el futuro, en cambio, se convierte, de

pronto, en una suerte de comedia. Hay algo de comedia en esos muñecos que son ofrecidos, entonces, hay ahí un cambio en la mirada.

LL: Claro, es un cambio más lúdico. Porque el futuro, en realidad, no lo sabemos, el pasado está ahí.

GB: Claro, pero no es comedia, en realidad. Es un registro hilarante de lo grotesco. No hay una sana intención de divertimento, hay un feroz comentario sardónico sobre nuestra patética existencia social. Y por eso es que yo utilicé una frase aparentemente enigmática en términos lingüísticos, pero que insisto, es precisa, creo, para la descripción del “ethos” acusatorio de esta acusación. Nos habla de un Perú entregado a una “ludopatía anómica”; es decir, no es lo lúdico, sino la degeneración perversa de lo lúdico, la ludopatía.

Y ahora se me ocurre, conversando sobre estos temas, que nuevamente la vida imita al arte, porque es recién después de inaugurada la bienal que el país enfrenta una puesta en abismo de su caos político, en esta polémica absurda sobre la legalización de los juegos de azar en el país, en el Perú, donde lo que encontramos es la más extravagante justificación de la legitimación, no del vicio -es una palabra que me suena muy moralizante-, pero sí de la corrupción no sólo sistematizada sino integrada a nuestras vidas como una de las formas de la cotidianidad.

Adv: Bueno, a mí me gustaría defender la posibilidad de ver en esto a través de un concepto de lo cómico. Hay al menos dos modos a partir de los cuales se puede llegar a una perspectiva grotesca. A partir de una degradación de lo sublime, entonces sí que ello se convierte en algo grotesco o, invirtiendo la cosa: a partir de una especie de plataforma de lo popular y por medio de la intensificación, por ejemplo, de la fiesta o del carnaval, acceder a una visión grotesca, igualmente. Pienso que en la primera lectura, una degradación de lo sublime sería, a su vez, una especie de degradación de la historia trágica y apocalíptica del país y sus figuras presidenciales. Y, en cambio, en el otro caso, sería una intensificación de una visión de lo popular, que se propondría entonces como grotesca, pero que partiría desde sus formas cómicas.

GB: Eso que tú llamas la intensificación de lo popular es también la exaltación de lo vulgar, porque la presencia de una “grúa peluchera”, por sí sola, degrada el espacio en el que ella se encuentra. Entonces, te habla de un lugar venido a menos, entregado a divertimentos vulgares, burdos.

LL: ¿Por qué te parece burdo tratar de sacar un peluche?

GB: No, no estoy hablando de la acción en sí, estoy hablando de la connotación social de este objeto público y amable, la “grúa peluchera”. ¿Dónde encuentras tú, grúas pelucheras? No las encuentras precisamente en el **foger** del teatro municipal.

LL: Ah, no. En sitios populares...

GB: En sitios populares, que son descaradamente comerciales. La “grúa peluchera” te ubica en un registro de feria popular y no en un registro de contemplación serena y sublime de los grandes valores del arte, es decir, no hay “grúas pelucheras” en los museos, o no los había hasta que tú, subversivamente, las...

LL: Pero, hay también quienes dicen que los museos son los cementerios del arte, depende de cómo lo pongas, ¿no?

GB: Perdón, quizá no me expresé bien. Yo no estoy aquí tratando de despreciar en público a la “grúa peluchera” como objeto cultural, yo estoy analizando mi mirada que no es la del esteta que valoriza positiva o negativamente los objetos, según criterios de supuesta belleza, refinamiento, etc., no, mi mirada es la del sociólogo y el historiador materialista dialéctico que intenta no juzgar, sino comprender. Ya no se dice, ya no se suele utilizar esa frase. Por eso es que me gusta lanzarla así, en momentos... Desestabiliza al interlocutor y me da unos segundos para seguir pensando. El tema no es juzgar a la grúa peluchera, sino entender lo que la “grúa peluchera” significa en los términos establecidos del discurso cultural de nuestra sociedad.

LL: Una pretensión irónica de mirar el futuro. Es una pretensión irónica, y lo interesante de la “grúa peluchera”, me parece, es que la persona que visita el asunto participe, o sea, gaste el sol.

GB: Es interactiva.

LL: Es interactiva. Gaste su sol y trate y si tiene suerte, pues se lleva su muñeco, ¿no? Esa función también es importante y la parte irónica de ponerla como ejemplo de futuro. Y también los datos que quisiera leerles, que son irónicos en realidad, pero son ciertos. Por ejemplo, desde 1800, en 181 años de vida republicana, el Perú ha sido gobernado por 18 abogados, un arquitecto, tres agricultores terratenientes, un economista -el que conocemos-, dos ingenieros, un médico, un periodista y 56 militares. O sea, militares, abogados y después... Estos datos son irónicos y son ciertos.

GB: Tinterillos y cachacos.

LL: Así es.

GB: Esos son los que han determinado el destino de nuestro país.

LL: Entonces, a la par con la grúa, una cosa tan ferial, están estos datos que son ciertos, es nuestra historia y sin embargo, al leerla es tan irónico, es tan irónico que las mujeres obtuvieron el derecho al voto, o sea, “derecho” al voto en 1956 y eso es hace poquito.

AdV: Ya, pero de todas maneras la grúa, en este caso, no es una degradación de algo, ni desde una mirada sociológico-marxista, ni desde una mirada estética...

GB: Yo no pensaba en esos términos. Lo que quería decir es que sacar la “grúa peluchera” de la vulgar feria comercial, etc., y colocarla en un espacio de exaltada contemplación artística es precisamente la exaltación de lo vulgar. Y esa es una estrategia que desemboca en los cauces de lo grotesco, más que de lo cómico, para continuar con nuestra exquisita disquisición sobre el género preciso.

LL: Si es grotesco o cómico.

AdV: Es cómico-grotesco en ese punto. Grotesco en tanto la forma, es decir, hay una crítica a la forma de la exhibición, pero cómico en tanto procedencia de lo popular.

GB: Ya, a lo que voy es que la idea o cierta idea de comedia aplicada a esta trabajo, corre el riesgo de despojarlo de su fuerte carga de irrisión. Yo insisto en que estamos ante una obra profundamente sardónica, sólo que el objeto de esa ironía feroz no es tan sólo el sistema y sus representantes paradigmáticos, los tinterillos y cachacos que nos gobiernan, según las ilustrativas cifras de Luz, con las ilustrativas cifras con las que Luz nos ilumina. La ironía feroz también está dirigida hacia nosotros mismos, porque finalmente somos nosotros los que hemos permitido y muchas veces hemos pretendido prosperar con una trama de complicidades que hace posible que sea esa la naturaleza humana que funcione como pre-requisito para el gobierno de nuestro país. Y nada más elocuente al respecto que el ponernos en una situación donde tenemos que colocar ese sol, tenemos que deslizarlo en la ranura, como quien introduce sus dedos en un orificio prohibido.

Hay también una carga erótica, perversa y complicada.

AdV: Bueno. La discusión sobre eso, con Gustavo, todavía sigue...

GB: La ludopatía es una perversión sexual, como la cleptomanía.

César Ramos: Haber, Gustavo, en defensa de la “grúa peluchera”, que ya parece el juicio popular de la “grúa peluchera”. Hay que reconocer que la grúa, como al inicio comentabas, tiene el artilugio porque es una cuestión mecánica. Además va asociada a la cuestión de la modernidad, y no va tanto por las ferias populares. Si tú bien recuerdas, la mayor parte de estas grúas están ubicadas en los puestos de *Wong*, que por otro lado no tiene el aspecto popular-tradicional, sino popular-masivo dentro de esa modernidad consumista americana. Es a ese sentido al que me refería.

GB: Popular en sentido “pop norteamericano”.

CR: Más americano que consumo...

GB: Más americano que consumo de la “cultura de consumo”, de la “sociedad de consumo”.

CR: Exacto. Pero, cuando se está acá haciendo parte de este juicio popular al peluchero es más de la feria popular como la conocemos. No estamos hablando de los conos, no estamos hablando de ferias provincianas, no estamos hablando de feria de conos. Entonces, situémonos, más bien, en el lado de esa modernidad que tanto encandila a cierto sector de Lima, como podría ser *Wong*. Esa modernidad americana consumista porque, también por ese lado, iría la ironía con respecto al aparato, al andamiaje de las elecciones, porque uno va a cada fiesta electoral. Recuerden que ese es el título que se utilizan, muchas veces, los comentaristas políticos cada vez que uno va a hacer su voto.

Aparentemente, todo el aparato democrático se basa simplemente en el hecho de ir y votar. Y toda esa feria de vanidades que gira en torno al hecho de ir a votar, ahora, en estos nuevos tiempos, va añadida, también, con el hecho de la cuestión del sistema computarizado, del código de barras. Va asociado, además, a un añadido de modernidad actual. Entonces, dentro de ese lujo moderno --como diría Piero Quijano con respecto a este tipo de imágenes-- en realidad lo que se nos está mostrando es lo endeble que es el sistema, como si el hecho democrático fuese colocar esa moneda y coger y después, simplemente olvidarse.

GB: Perder la moneda.

CR: Perder la moneda, ciertamente, porque rara vez uno la suelta en nuestro país. Pero el punto es saber qué es esa x, con respecto también al elector, adulto o ciudadano que va a colocar su moneda y tratar de agarrar su muñequito, su peluche. Esa x lo muestra, pues, tanto como esa imagen de país adolescente o infantil, pero ello no es ni tan agresivo ni tan irónico, ni tan duro como el hecho del feto.

El feto es más contundente, en realidad nos golpea más porque además asocia al maltrato que tenemos como sociedad con respecto a la vida. Si ustedes recuerdan, cuando se entregaron los restos de las personas de la Cantuta lo hicieron en cajas de leche *Gloria*. En esa imagen de las cajas donde se guardan los fetos es también como se guardan los atestados judiciales en el Poder Judicial, en el Palacio de Justicia. En realidad, cualquier cosa. En los archivos de la nación uno baja y es patético encontrar de que los mismos son rumas de papeles enmohecidos, guardados en cajas o en costalillos. Esa es nuestra ruina de historia, esa es la imagen real, no es la imagen edulcorada de una lámina *Huascarán*, sino la verdadera realidad, es patética, pues. Pero, patético en tanto que mucho más nos golpea el feto que en el aspecto lúdico y ferial, que como futuro promisorio aparentemente quisiera con mucho optimismo ofrecer el artista. Tal vez, el grado de contundencia de la imagen sea más por el lado del feto.

AdV: Pero, ahí, por ejemplo, otra vez está funcionando esta cuestión grotesca desde el momento en que uno está haciendo una inversión de uno de los valores primordiales, que es la vida. La inversión de lo sublime da directamente o desemboca en esta forma grotesca. Yo insistiría, en cambio, en defender el punto de vista de lo cómico desde lo popular, porque pienso que por ejemplo

allí el elemento que es muy potente --no sí si decir tanto o más que la propia máquina-- son los muñequitos y éstos a mí me recuerdan bastante a las "wawas", a los panes populares

GB: "Wawa panes".

AdV: Sí, y entonces yo pienso que allí no se puede hablar de modernidad de Wong. Allí sí hay un elemento popular y entonces yo pienso de que esta cosa apachurrable, esta cosa lúdica, esta cosa de sentido popular, desde un punto de vista de la inversión de lo sublime, lo está amortiguando. No tengo nada en contra de los estetas, porque no creo que tal vía supone valoraciones, no necesariamente. Hay otra vía de entrada que nos hace ver, desde un punto de vista de una valoración acerca de las imágenes potentes de lo sublime --sea este en clave grotesca o no- esta otra clave popular: el acceso a lo lúdico. Ahora, si eso es o no potente, juegue en contra o no de una propuesta o de una "puesta" eso es otra cosa, no sabría decirlo. Es otra clave. En ese sentido el azar también está apuntando a eso.

Entonces, quizá existan sí los elementos grotescos desde el punto de vista de una lectura en clave histórica, porque uno tiene la imagen residual de la propuesta anterior. Es decir, está allí presente esta visión catastrófica de la historia peruana, esta visión abortiva. Pero, en cambio, estos otros elementos estéticos que sitúan, en mi opinión, la instalación, lo hacen en otra clave de lectura.

CR: Cuando te refieres a esto de la "tanta wawa" -que es la muñeca de pan- acuérdate que se la vela y, finalmente, al término de la fiesta, se la come. Pero, también hay una imagen con respecto a los "cuchimilcos de Chancay", que tienen más cercanías con el muñeco mismo o tal vez dentro de la versión de Fernando Bryce en su *Frente revolucionario Cuchimilco*, si recuerdan el dibujo, que también hay una aproximación por ese lado. No obstante, también hay un juego que en los "Perús posibles", el de los ojos, otorga la ambigüedad de país observante.

Lo de observante también juega con la imagen de los últimos tiempos. Observante de estos sistemas de seguridad que nos observaban. La imagen del video que todo lo ve y todo lo escucha. La imagen, además, del enemigo número uno del estado, que también usufructuó ese término: "El partido tiene ojos que..." El otro "Perú posible" que aparentemente es el esperanzador, el religioso, éste, de las velitas misioneras, más diera la impresión de que fuesen cartuchos de dinamita y más, eso grafica a un país que siempre está en proceso de explotar. Aquí nada dura para siempre, ni los gobiernos.

LL: Lo que quería decir es, bueno, uno trabaja, pues, con imágenes y ahora que tú mencionabas el Archivo de la Nación, si uno ha tenido que ir al Palacio de Justicia o al Ministerio de Educación o a cualquiera de estos sitios a buscar datos, esa imagen no se te borra para nada, esos sitios en los sótanos llenos de polvo y tirados y dejados, y cuando uno quiere buscar datos sobre la historia, es a esos sitios a los que vas. Es como que a nuestro pasado lo hemos lanzado ahí. Esa era la idea que tenía.

Y el futuro, poniendo esta máquina de modernidad, medio populachera que no es tanto de *Wong*. Es más, no sé si has ido al Centro Comercial Arenales, es impresionante. Entonces, ese tipo de angustia de “tui-tup-tru”, todos son jóvenes y todos están en eso, y en realidad, pues, ese es nuestro futuro. Y eso no es sólo en Arenales, es en todas partes y en todas partes a nivel nacional, eso sí se ha masificado. Y era un poco jugar con eso, como que es la proyección. Como imagen.

CR: Claro, pero esa proyección, el Centro Comercial Arenales, es una buena imagen, porque aparentemente es el centro comercial que en su momento representó la modernidad, en cambio ahora es un centro abandonado, donde solamente funcionan o bien estos juegos por computadora o las cabinas de internet y lo consumen ciertamente jóvenes que no corresponden tampoco al sector de ese distrito. Pero es más o menos esa la imagen que tenemos como sociedad o país, es un país medianamente abandonado en el cual casi todo intento de modernidad ...

LL: ¡Y que hay un consumo! Hay un movimiento económico. Hay esta cosa fuerte, pero con una imagen bien...bueno, esa imagen.

GB: Claro, no es la clase media baja, es la clase media arruinada en este estrepitoso encuentro con lo popular que se “achora”, lo popular “achorado”. Entonces, es a eso a lo que remite, precisamente, la imagen de la “grúa peluchera”, al margen de que también puede haber una “grúa peluchera” en *Wong*, y también -raramente-, quizá, en alguna fiesta patronal llevada como extravagancia y dispendio por algún mayordomo despistado. Siempre van a haber excepciones, pero la identificación cultural del ícono -que en este caso es la “grúa peluchera”- va por el lado... por lo que bien se acaba de resumir en este feliz intercambio.

Y saliendo de ese tema, para volver a otro, es bien interesante otra cosa que también acaba de surgir de la conversación, que es la ambivalencia de las imágenes, algo anunciado ya desde nuestras lecturas, no discrepantes, distintas, tal vez complementarias, las lecturas de que el artista y el crítico tienen sobre una misma pieza, como son estos “Perúes” con los mil ojos. Efectivamente, esas velitas misioneras, pueden ser hartamente inquietantes y despiertan otro tipo de sugerencias y tal vez hay allí un inconsciente que te traiciona o que te realiza -no sé Luz- al cargar las imágenes con sentidos, no distintos, pero sí adicionales a los que tú conscientemente te propusiste. ¿Es intencional? La ambivalencia de las velitas misioneras. No voy a decir lo que estoy pensando, que no tiene que ver contigo, sino con los artistas.

LL: Ya. La cosa es siempre jugar un doble juego para que haya una polémica o haya un... por ejemplo, lo del país vigilante, podemos ser nosotros los que vemos o eso ha sido un tema que siempre lo toca. La proliferación, que bueno, no es de ahora, es de hace diez años que comenzó, de llenarnos de cercos, de rejas, de guachimanes, de tanto ser uno el cuidado como el encerrado y viceversa. Entonces, esas dualidades, siempre se juega con eso. Bueno, eso es lo entretenido del asunto del arte.

GB: De hecho dio lugar a una pequeña obra maestra, en tu trabajo, ese cuadro excepcional que se llama *El nudo rojo*. Aprovecho para hacer aquí un comercial a micromuseo, porque es una de las piezas más preciadas de esa colección. *El nudo rojo* donde el emblema patrio y la prenda distintiva de una condición mesocrática, la corbata, es también la soga del ahorcado o el nudo gorgeano de un país que no encuentra la manera de salir de sus propios laberintos. Y en esa línea de la ambivalencia yo quisiera señalar otra cosa.

Muy pertinente el comentario planteado por Augusto del Valle y reforzado por César Ramos, con matices que importan desatacar, en relación al posible vínculo de estos muñequitos con las “wawa panes”, pero me importa señalar que hay un tratamiento casi “naif” y pueril de la línea del trazo en esos muñecos, que decisivamente los ubica más en el registro formal del muñeco infantil, porque, como bien nos recuerda César Ramos, por más enternecedores que las “wawa panes” nos pueda parecer, siempre hay una carga tensa y ominosa en ellas, siempre hay algo -por sutil que sea- que nos recuerda que ese es un elemento que forma parte de un ritual sagrado vinculado al día de los muertos. Nada de ese tipo se da en las estilizaciones de imágenes presidenciales que Luz Letts ensaya en *El azar como destino*, la gravedad está no en esas piezas, sino en el contexto grotesco en el que se las ubica.

AdV: Yo comencé diciendo, en mi primera intervención, que había un cambio de ejes y que el primer eje, en la primera instalación sobre el Perú Republicano, *Inventario*, era, obviamente, una mirada hacia el pasado. En este caso, esta mirada hacia el futuro, en mi opinión, tenía que transitar de una metáfora visual muy potente hacia otra propuesta. La propuesta puede seguir siendo leída en esa misma clave, es decir, en una especie de degradación de lo sublime. En mi opinión, hay elementos, desde lo popular, que están presentes y que recolocan y hacen posible una lectura distinta, probablemente en esto coopere esta procedencia feérica, digamos, de algunos de sus elementos visuales, incluidas las “wawas”, porque, además, la fiesta con las “wawas”, de algún modo, es una celebración de la vida, es decir, es realmente una fiesta. Uno va y le canta al muerto, qué era lo que le gustaba, va a su tumba, puede ir con su familia.

En ese sentido, me gustaría preguntarle a más de un antropólogo la proximidad de ese tipo de fiesta andina o andino-mestiza con la celebración o la mirada hacia la muerte que hay en México. No es una mirada tanática en este caso, en esa fiesta, y eso hace que, por ejemplo, uno pueda seguir viendo el trabajo plástico y esta instalación, a partir, por ejemplo, de otros elementos visuales. La iluminación por ejemplo, la impresión que uno puede tener, ¿en qué sentido guarda algún parentesco con un impacto grotesco o no? Yo pienso que si se lee en clave alegórica, entonces, la instalación sí tiene este componente porque está presente, también, en *Inventario*, pero si se le lee algunos de sus elementos en clave solamente estética, entonces, más bien hay algo de adorable en esos muñecos, hay algo de intensificación de una sensación que proviene de lo popular. Eso no quiere decir que no exista este elemento irónico. Pero entonces, ¿existe ese contrapeso? A eso es a lo que voy. Creo que seríamos ciegos si no le atribuimos una consistencia a ese elemento que está

ahí presente visualmente en el trabajo, al margen de las intenciones del crítico y no sé si del artista. Yo pienso que está presente ese elemento, que el público lo puede sentir, es decir, yo he sentido más una tumba en el caso de algunos juegos para escolares, que están a oscuras, por ejemplo, juegos electrónicos o de ese tipo, más que en esta instalación. Eso si lo leo en esa clave espacial, a partir de la luz y de algunos elementos, lo cual es muy distinto a la instalación de la bienal nacional. Quería hacer notar eso.

Hay alguien del público que desee intervenir, darnos su opinión.

GB: Protestar...

Público: A mí me parece interesante lo que digo Luz con respecto a que es uno mismo el que pone el sol. Es el que visita esta instalación el que pone el sol. A mí se me ocurre pensar que si se hubiera acentuado... No sé, me quiero poner en el lugar del artista o... recuerdo, yo misma puse mi sol...

GB: ¿Ganaste?

Público: No, para nada. Y si se le hiciera llegar al protagonista que pone este sol, si se le llevaría a que sea más conciente de esa acción... No sé, me parecería muy interesante. No sé qué opiniones tengan al respecto.

GB: Quieres decir que hay un elemento crítico, de difícil comprensión en la propuesta de Luz.

Público: Me parece que es importante para el momento que vive el país, es importante imaginarse o ser conciente de que uno es el que pone el sol. Entonces, a mí se me ocurre pensar que en la misma propuesta artística, llevar un poquito, sin caer en un mensaje apocalíptico o algo así, sino llevar un poquito más al observador en esa idea. No sé qué opiniones puedan tener al respecto.

GB: Ya -antes de pasar el micrófono a Luz Letts-, pero hay que recordar que estamos hablando de una instalación artística, no de una clase de educación cívica, lo cual no quiere decir que no pueda haber un horizonte de ese tipo en una obra; pero un nivel de literalidad, un nivel aún mayor que del que deliberadamente incorpora la obra de Luz, podría, tal vez, condenarla a perder en intensidad artística lo que aparentemente gana en capacidad pedagógica.

LL: El hecho de que tú hayas depositado tu sol y lo hayas experimentado, esa era la intención, porque si sacabas un muñeco, bueno, feliz, ¿no? Pero, si no lo sacabas, la sensación, esa de desilusión, es la sensación que yo quería captar. Es como la sensación que tenemos muchas veces, cuando vemos los resultados de las encuestas o de los resultados de lo que están haciendo nuestros presidentes elegidos. Esa como frustración. Porque previo a eso, ha habido una dosis de ilusión y de futuro y de "vamos a jugar, de repente me sale y ¡puh!". O sea, ya el hecho de haber realizado el acto es, ¿cómo te explico?

Cuando uno habla de técnica de la pintura, si uno pinta, se te puede hablar de técnica al óleo, de técnica del acrílico. En instalaciones, la técnica es multimedia, técnica mixta -se podría decir-, pero yo te podría decir que una de las intenciones, cuando me propuse hacer una instalación, era de crear participación o asombro. En la anterior, *Inventario*, era la casi recreación de estos sitios, que hay en todos nuestros ministerios y entidades públicas al final del sótano. Además, había puesto una caja donde la gente podía ir a ver si eran fetos o no y de pronto ¡Ay! ¡En realidad no eran fetos! ¡Eran patas de chancho en formol! Pero se parecían mucho, y esa sensación, ese asombro, eso era lo que yo quería, como técnica de instalación, usar en el público.

O sea, si se puede hacer la analogía, así como los pintores pintan al óleo; así también hay instalaciones en que uno entra y es simplemente, lees el texto o la ves y no tocas nada. Yo quería usar ese tipo de propuesta. Y en esta otra, la propuesta era que -muchacha gente no entra- mucha gente no pone el sol, pero ya el hecho de haber puesto el sol, ya es otra versión, como tú dices, entonces, claro, no se puede obligar a la gente a que meta su sol. Nos meten presos, no se puede forzar. O sea, es otra lectura la que tiene la persona que participa, que mueve la máquina, es otra lectura porque ya así se va, si se sacó un muñeco, feliz, pero si no, te vas no sólo con lo que has visto, sino con la experiencia misma del hecho.

Yo una vez hice una exposición que se llamaba *Dando vueltas*, en la Municipalidad de Miraflores y habían cuadros que eran ruletas y era una reflexión sobre cómo Miraflores se había llenado de lo que ahora quieren eliminar, casas de juegos y todo. Y la experiencia que tuve del público cuando movían los objetos, o sea, los cuadros tenían una ruleta y dependiendo de dónde acababa la ruleta ello tenía un significado diferente, incluso había una que hasta te leía el futuro. Entonces, esa experiencia es muy rica. Y eso quería yo como técnica, aparte de la intención de la muestra en sí, es decir, del mensaje y todas esas cosas; como experiencia de instalación... Si tú pusiste tu sol, yo estoy muy contenta, qué pena que no sacaste el muñeco.

GB: Esa frustración es pedagógica, sin por ello dejar de ser artística, y eso es bien interesante, lo que acabas decir, Luz. Aquí cuchicheábamos Augusto y yo respecto a cómo satisfacer la demanda a la señorita sin perder esa intensidad y sin ser sobre-didáctico, excesivamente didáctico, y comentábamos que quizás faltaba una presencia esclarecedora, pero perturbadora al mismo tiempo como la de la "señorita representante" del *Agua de Colonia Sarita* que Giuliana Miglori colocó en medio de esa instalación. Una presencia popular y dislocante que te llevaba un paso más cerca del formato comercial, pero también un paso más cerca de la realidad patética del país. Entonces, se me acaba de ocurrir, tal vez se podía haber contratado a uno de esos muchachos que efectivamente pululan en torno a las zonas donde hay "grúas pelucheras" y que, gracias al tiempo del que gozan y la desesperación que sufren, se han vuelto expertos en lograr que cada vez que se coloque un sol, se agarre un peluche. Esos muchachos te cobran dos soles, más el sol que colocas, o sea, es un sol para la máquina y un sol para él. Entonces, ya tú no eres el que coloca la moneda en la "grúa peluchera", si no es el muchacho al que le pagas otra moneda,

como la garantía de que él obtendrá un peluche para ti. Esos personajes existen.

LL: Sería como la firma.

Lunes de Crítica
Lima, 14 de mayo de 2002

***Eau de Sarita/* Giuliana Migliori**

Participantes en la mesa: Giuliana Migliori, Jorge Villacorta, Gustavo Buntinx, Augusto del Valle (Moderador).

Gustavo Buntinx: En virtud de la lógica excéntrica del gobierno, había problemas con los comprometidos en participar el día lunes y decidieron que la fecha sea el martes, porque el cambio se hizo antes que se hubiera anunciado el absurdo paro de hoy, más absurdamente hiperbolizado por ciertos medios y por la imaginación apocalíptica de mis compatriotas, que el día de ayer, por ejemplo, circulaban como que estaba previsto que la ciudad de Lima fuera sobrevolada por escuadrones de helicópteros destinados a arrojar bombas lacrimógenas a la población indefensa. Es interesante esta advocación catastrófica en nuestra imaginación popular que probablemente explica el éxito relativo -pero éxito al fin y al cabo- de ciertas sectas religiosas, Sendero Luminoso incluido.

Nosotros, por el contrario, apostamos no sólo a la ética del trabajo y a la reconstrucción democrática de nuestro país, sino también, al posicionamiento de la actitud reflexiva, crítica, analítica, que nos permita terminar con hábitos culturales profundamente subdesarrollados. El subdesarrollo tiene mucho que ver evidentemente con el imperialismo, es algo que llevamos inscrito en prácticas y psicologías que desde este paupérrimo lugar que es el presupuesto de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, intentamos transformar. Y una manera de hacerlo es mediante la espléndida iniciativa del Museo de Arte de San Marcos –a través de su director Augusto del Valle, a mi diestra— quien ha creado el único espacio de discusión rigurosa y sistemática del hecho artístico más importante de este año, que es la III Bienal Iberoamericana de Lima.

Ya hubo ocasión para un primer y particularmente agudo encuentro en el que el propio Augusto (del Valle) y Fernando Bryce expusieron sus criterios y diferencias, y en las siguientes semanas nos encontraremos también con Luz Letts –a mí me tocará esa compañía-- y con Jano Cortijo, quien será interpelado por Carlos León Xjiménez.

Pero hoy la suerte le toca a la aromática Giuliana Migliori que ha aturrido y hechizado varias miradas con su propuesta sardónica y eficaz para una campaña publicitaria en torno a un nuevo perfume, cargadamente denominado *Colonia Sarita*.

La inversión es un truco cultural particularmente frecuentado por nuestra poesía y en nuestras artes, y quizás ese sería un tema para una reflexión mayor a lo largo de esta conversación.

También estaba programada y anunciada la presencia de Jorge Villacorta, pero como ustedes saben, todo anuncio que incluya el nombre de nuestro querido Villacorta es un acto de arte conceptual, porque Jorge es el más importante fantasma que deambula por nuestra escena y ha hecho del incumplimiento sistemático una forma superior de la expresión cultural en nuestro medio.

Entonces, por supuesto, lo anunciamos a su pedido, pero como no íbamos a caer en la treta, decidimos llenar ésta con una “banca de suplentes”. En este caso la ocupan tanto Augusto del Valle -quien moderará-; pero también espero intervendrá, y un humilde servidor Gustavo Buntinx.

Empezaremos con las palabras aromáticas de Giuliana (Migliori). Perdón, empezaremos con las palabras inodoras de Augusto (del Valle).

Augusto del Valle: Buenas noches. El propósito de las sesiones de los *Lunes de crítica* --esta vez es martes y no creo que haya otra ocasión para que se escoja este día de la semana— es presentar a la crítica de arte “en vivo”, contando con las propuestas artísticas y al propio artista en una discusión que se vaya construyendo y generando a partir de una interrelación con el público, con conceptos y asuntos que aparezcan en el momento.

Es decir, no tanto hasta el punto del texto escrito, que es como un tipo de soporte, sino la propia acción de la crítica de arte o la presentación en vivo del artista plástico.

Como bien dijo Gustavo Buntinx, ya que no está presente Jorge Villacorta, en todo caso hay una “banca de suplentes”. En este caso Gustavo va a suplir al ausente –porque yo ya estuve la semana pasada—; pero voy a estar de moderador. Lo que vamos a hacer, en primer lugar, es ver un video del trabajo de Giuliana Migliori y que lo han preparado aquí. Es corto, solamente para quienes no tienen el referente visual en mente. Entonces podemos empezar por ahí, luego hablará Giuliana que tiene algo preparado, y así comenzaría el diálogo.

GB: Pasamos el video entonces.

Giuliana Migliori: *Natural born Sachet (a very small quantity of something)*¹, que es el título del video significa, algo así como la opción de lo infinito antes que lo finito. Esa sería pues la traducción de este texto del Romanticismo. Hay también, por allí, unas frases en francés que más que nada son para marcar el estereotipo como lenguaje relativo a lo romántico. En parte, la música es la relatividad también del francés con lo que es el perfume.

Figura 1
(La modelo de Sarita, escogida en el Casting)

Ella es la modelo “Sarita”. Hicimos varias sesiones de fotos antes de llegar a esta que no fue una de las últimas, sino más bien de las primeras.

¹ En una traducción aproximada: *Nacido para Sachet (una muy pequeña cantidad de algo)*.

Figura 2
(Instalación *Eau de Sarita*.)

Esta es otra caja de luz que es la parte central de las vitrinas del módulo de recepción.

Ahí estamos viendo lo que sería el *sachet* o el cojín.

Figura 3
(Imagen de la señorita representante.)

La señorita representante, que es la que se encarga de ofrecer y mostrar la colonia.

Bueno, hoy día tuvo la suerte de no ir a trabajar, porque en realidad ella está totalmente, mortalmente aburrída del trabajo. No se le puede dar permiso porque sino se paraliza un poco.

He preparado unos textos que a “grosso modo” describen lo que es el proceso de realización del trabajo.

Hace dos años exhibí en la Bienal Nacional de Lima un montaje de presentación del proyecto hoy “Sarita Colonia”, donde introducía al espectador los lineamientos generales de la obra.

En este montaje había una serie de elementos que ilustraban más que nada su próxima o eventual realización, y de paso, dejaba entrever que el poco interés se centraba bastante en la estilización antes que en el hecho sociológico, es decir, el tema de Sarita Colonia propiamente. Tal es así que el proyecto se basa en información elemental con respecto al personaje de Sarita Colonia. Sólo he leído un libro en torno a su vida, en realidad. Sin embargo, los temas subyacentes a la imagen de Sarita como la marginalidad, los procesos de personalización de gente que se desplaza entre campos culturales distintos, generando fusiones, sincretismos, hibridaciones, me interesaron por la posibilidad de trasladar esto a una expresión que coalicione y, a la vez, confronte distintos medios y soportes dentro de la ya tradicional —no sé si es correcto decir— metaforización del lenguaje. Por ello hago referencia a la estilización, entendida como la suma de elementos inconexos para formalizar las interrelaciones, es decir, para dar forma a las conexiones entre sí de dichos elementos.

Sin embargo, el tema de Sarita Colonia, santa popular, enraizada en la ciudad de Lima, en el contexto “chicha”, no dejó de ser atractivo, en principio, por las reminiscencias de su nombre y por la anécdota de la violación frustrada o muerte, que a fin de cuentas es lo que más impresión causa en el devoto cuando se refiere a su santidad y que el antropólogo Alejandro Ortiz Rescaniere relaciona con una tradición mítica de la sierra de Lima. Esta tradición trata de una divinidad y de una princesa inca. Dice que ésta es seducida —o casi violada— por un dios, porque las tierras padecían de sequía. La princesa rechaza la oferta o la seducción del dios, la oferta de agua del dios, huye al mar y desaparece. Por causa del rechazo, las tierras seguirían

sufriendo la falta de agua. Así se explica –dice el antropólogo– la pobreza que existe en nuestro contexto.

No sé si lo que justifica la elección que hago de formatos publicitarios con la práctica del *display* –arte de mostrar cosas para llamar la atención–, sea sólo la intención de presentar al artista productor, tal como empezó mi trabajo en 1996 con la grabación de una cinta o cassette que tal vez algunos lo conozcan, un primer trabajo que hice, prácticamente en mi primera individual en la galería *Parafernalía*².

Figura 4

(Imagen de la carátula del cassette editado por Giuliana Migliori para su muestra *Ensayo de recuperación de moléculas de ADN en hematocitos de rata I*, en *Parafernalía*, 1996)

Este cassette que materializaba o pretendía desmaterializar mi pintura empezó a dar sentido nuevamente a mi experiencia con el arte. Se trata de todo un proceso que bauticé como *Ensayo de recuperación de moléculas de ADN en hematocitos de rata I*, que significa un experimento ordinario para hallar la cura de algo; de todo ese proceso que empezó con una computadora 386 y la degeneración grave de los escritos de tesis -provocada por la música- y que continuó en proyectos suficientes como el chocolate “Sublima”.

Fue en realidad algo que hace que un producto no se consuma o que cuestione a sus consumidores directa o subliminalmente. Esto es su absurdidad, su función imprecisa como objeto o como objeto-arte. *Eau de Sarita* nace en este contexto y es, además, una de las piezas del cassette. Narro la preparación de un cuadro paradisíaco donde “la Sarita rubitúbica proyecto “x” de diseño industrial”, se sitúa al lado de Julio Iglesias calato con un cetro lleno de polillas pegadas en la pintura y con naturalezas muertas a los pies de patas y pan francés. El ritmo de la narración, como el tono de voz que pronuncia este texto –yo le llamo apocalíptico–, es deliberadamente monótono y estúpido, con algunos matices del acento español y de la banalidad de la existencia de tal ficción.

Esa ficción se desprende e independiza del espacio de la cinta para reducirse a una gráfica muy sencilla, en formato de figurita; es decir, se convierte en un cromó y en una propaganda para una próxima exposición. Esta figurita estaba contenida en otro soporte de sublimación que era el chocolate; en ésta podía verse impreso el nombre del producto “Eau de Sarita”.³ No se especificaba el género, simplemente decía “Eau de Sarita”, ese era todo el mensaje.

Realizada la acción ambulatoria del “Chocolate Sublima” en 1998, la instalación *Eau de Sarita* empezaría a tomar cuerpo, y es así como decidí enviar este proyecto a la segunda bienal.

² La galería de arte *Parafernalía* funcionó entre 1994 y 1997 bajo la dirección curatorial de Jorge Villacorta. Se caracterizó por exponer una línea de arte básicamente joven de obras de artistas recién egresados de la ENBA y de la Facultad de Arte de la Universidad Católica.

³ “Sublima Migliori” fue una acción de la artista en varios lugares de Lima, previamente pautados en un cronograma de presentaciones. Vendía chocolates que imitaban al industrial *Sublime* -cuya antigüedad y popularidad local le aseguran algún tipo de aura- que contenían figuritas que uno podía coleccionar.

*

Antes de entrar a contarles lo que ha sido la experiencia de la realización del trabajo, sobre todo de lo que es el *casting*, traje algunas notas interesantes de unos autores que tal vez sean sugerentes o tengan algo que ver con el tema que estamos tratando.

Régis Debray sobre la imagen y la mediología:

“Las disputas de las imágenes en la tradición occidental se han hecho sobre la base de varias preguntas relativas, en principio, a su manufactura, a los centros de fabricación, a los elementos que pretende enlazar, a la legitimidad de sus creadores, o a su público objetivo, etc.”

“La imagen resultante es así un producto, un medio de acción, un significado. La mediología analiza las influencias y espacios que ocupan las imágenes en la sociedad, bajo el marco de una historia de las mentalidades. La imagen, al cambiar de naturaleza técnica, ya no tiene los mismos fines políticos ni la misma función simbólica. La dimensión y las propiedades de cada polo en relatividad, constituyen el complejo mediológico...”

“Esta disciplina hace un análisis material de los aparatos ideológicos o religiosos, un análisis moral de los aparatos de transmisión.”

“En el campo de las imágenes, la mediología quiere examinar las vocaciones técnicas, los medios sociológicos y las permanencias míticas de lo imaginario.”

Después, hay otro texto de Anthony Giddens, en donde argumenta que cómo “la modernidad se percibe, entonces, en ciertos tipos de apariencia y portes corporales. En las culturas premodernas, la apariencia era un asunto conformado básicamente por la tradición, indicando una identidad social más que personal. “Hoy en día lo que se refiere a la moda del vestido —entre otras cosas— también está determinado por factores externos del medio social como la publicidad o el estatus socioeconómico, más que por una diferenciación individual. El porte se ve configurado según el contexto donde el sujeto actúa, se desea estar siempre integrado a los criterios generales del espacio y el momento de mantener una conducta apropiada en una multiplicidad de lugares y circunstancias. Naturalmente, esto constituye parte integral de las rutinas interactivas en el control del equilibrio de la identidad del yo --aunque parezca lo contrario-- y esto se debe a que, si el sujeto se ve adecuado a la circunstancia, va a sentirse ‘cómodo en su pellejo’ “. ⁴

Dice Giddens, textualmente:

“Los aspectos del cuerpo que se relacionan con la identidad del yo, son la apariencia, el porte, la sensualidad y los regímenes corporales. En cuanto a la apariencia corporal no sólo comprende las características físicas como tales, sino en cómo éstas se muestran ante los ojos de los demás y a los de uno mismo: el vestido, el cuidado personal, etc.”

⁴ Cita textual de la Tesis de Licenciatura con mención en la especialidad de Pintura, sustentada por Giuliana Migliori en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica, en Junio del 2002. Los textos aludidos son: *Modernidad e identidad del yo*. El yo en la época contemporánea; Giddens, Anthony. Barcelona, Península, 1995. *Vida y muerte de la imagen*. Historia de la mirada en occidente; Debray, Régis. Buenos Aires, Paidós.

“A través de éstos interpretamos, en principio, las acciones a través de la apariencia, el porte determina cómo utilizan las apariencias las personas en un ámbito de realidad cotidiana. La sensualidad implica la manipulación dispositiva del dolor y del placer. Y finalmente, en los regímenes corporales podrían ser la dieta, los ejercicios, etc.”

*

Bien, ahora les voy a contar un poco lo que ha sido el *casting*, que es una de las piezas estructurales de toda la instalación, y el registro de dicho *casting* es lo que ustedes pueden ver en la instalación, en un video que está en uno de los monitores.

Figura 5
(Imágenes del *casting*)

¿Qué significa *casting*? Es el proceso por el cual se busca, prueba y selecciona a los modelos o actores requeridos para una producción “x”, de carácter audiovisual. Es una de las etapas de la preproducción más importante y delicada ya que el resultado del producto -en este caso el *spot*- está, en mucho, determinado por una correcta actuación de actores y modelos.

En el caso de mi trabajo de *casting*, sí era importante la selección de los modelos; pero en realidad no me importaban mucho las cualidades histriónicas, es decir, yo prefería no tener actores.

Una de las piezas estructurales entonces del proyecto, que es este *casting*, tiene la particularidad de que -en el esquema de sus requisitos o en el guión- la convocatoria fue pública, se diseñó una gráfica atractiva en volantes y afiches, además de la publicación de un anuncio en la sección “Preferenciales” del diario “El Comercio”.

En ese sentido el afiche resultó ser el medio principal que durante cuatro meses estuvo en contacto con el transeúnte común y corriente de las calles de la ciudad de Lima; estaba dirigido a jóvenes de ambos sexos, cuyas edades fluctuarían entre los dieciséis y los veintisiete años. Muy aparte de esta convocatoria de modelos de gente de la calle que interviniese en el lanzamiento publicitario de una ficción -*Colonia Sarita*- el texto del afiche plantea una interrogante más sobre las relaciones sociales entre miembros de grupos raciales distintos que siempre han estado en conflicto, es decir, cholos, mestizos, blancos, etc.

La identidad social reúne diversos aspectos relativos al concepto que sobre sí mismo y con relación a la pertenencia de determinado grupo social, se hace el sujeto. Cuestiones como el valor y significación emocional, ligados a la raza, la cultura y al nivel socio-económico, determinan la conducta de los grupos. Interesa también el aporte positivo o negativo que la raza hace a la identidad social en una sociedad donde pervive la mentalidad de “casta” sea tan relativa.

Por ello los componentes fundamentales de la identidad, encontrados en todo estudio sobre el tema, suelen ser de índole cognitivo y evaluativo; entendiendo lo primero como la semejanza que el individuo se atribuye con relación a una categoría racial dada -esto es, identificación-, y lo segundo, como la valoración o preferencia por dicha categoría.

De esto se deduce que la identidad social positiva es la que implicaría un grado de congruencia entre la identificación, por un lado; y la valoración, por el otro. Es decir, lo que se da en aquellos sujetos que al mismo tiempo se identifican con su grupo racial y le dan un valor positivo.

En los estratos bajos, estas identificaciones y valoraciones son contradictorias, resultando que la categoría de mestizo es más objeto de identificación que de valoración.

Colocar un afiche en las calles, cuyo texto deliberadamente aludía a la problemática racial, me trajo varias impresiones. La principal fue que la sola palabra *casting* entusiasmaba a los jóvenes de clase media sin importar los objetivos del mismo, ni tampoco la ironía del mensaje. El modo como se construyeron las frases que invitaban a identificarse o no con las categorías que yo menciono, tal vez en un sentido moderado, provocó reacciones adversas en las mujeres que no excedió el 20% del total de los interesados.

Figura 6

Díptico conformado por los afiches publicitarios para el *casting*.

Eran dos afiches, uno para las chicas y otro para los chicos. Se leía “Casting”, resaltado. En el de ellas decía “¿Te pareces a Sarita Colonia?” Y más abajo: “Si eres chola, mestiza o flaca, si tienes entre 16 y 25 apréndete un poema de un autor español y ven a la prueba”. En el ellos: “¿Te pareces a Enrique Iglesias o tienes cara de violador? Apréndete una canción de Julio Iglesias.”

Yo me hago la siguiente pregunta, ¿hasta qué punto la palabra “chola”, amortiguada por mestiza y matizada por flaca –que eran las palabras del anuncio-, asociada además a una santa popular, fue leída de forma crítica? El texto del *casting* invitaba a chicas que se parecieran a Sarita Colonia o fuesen cholas, mestizas y flacas. Por otro lado, invitaba a los jóvenes que tuviesen un parecido con Enrique Iglesias o que tuviesen cara de violadores. El afiche fue colocado en casi todo el área de Lima. En realidad, la convocatoria tuvo la aceptación suficiente como para que la gente que no estaba al corriente de que se trataba de un proyecto artístico lo asumiera como parte de su cotidianeidad.

En este sentido, quisiera contar una anécdota. Cuando fui a colocar los afiches en los quioscos, me aparecí con el grueso y le pedí al chico que vendía, permiso para colocarlos. En principio había cierta reticencia, cierta negativa a colaborar pegando el afiche, pero cuando empezó a revisarlo y leyó que se trataba de un *casting*, se entusiasmó y ni siquiera terminó de leer todo cuando ya me estaba dando su teléfono y el de su hermana, de su prima y de todo el mundo para ir al *casting*. Después, terminó de leer lo que decía y simplemente se mató de risa, pero igual quería ir.

Hubo ciertamente un pequeño grupo de quejosos en la “red”, porque en el *casting* también había otra dirección electrónica a donde la gente podía escribir, y en ésta no aceptaban la posibilidad de invitar a chicas cholas reales para cumplir papel de modelos o actrices en una producción.

Generalmente en los avisos de *casting* del entorno publicitario, son de un tono más objetivo. Allí siempre se lee como especificidad racial alternativa a blanca –que pueda hacer las veces de ella-, a la castaña o a la latina. Eso es lo que habitualmente se suele encontrar en los avisos del periódico. Se trata, a mi modo de ver, de categorías intencionalmente encubridoras, cuya apariencia mestiza sabe reconstruir su fisonomía con ayuda de la cosmética.

Por ello, quiero enfatizar que no es un pecado pintarse el pelo, o qué sé yo; pero el hecho de la artificialidad implícita es un requisito de convocatoria para negar una ascendencia racial. Como todos sabemos, la palabra “cholo” es un apelativo peyorativo que nombra a un grupo racial de origen indígena.

En las últimas décadas, hasta donde mi memoria alcanza, se ha intentado una suerte de exorcismo banal en el uso de la palabra, que se evidencia en la vasta construcción de personajes “cholos” en la televisión nacional. Sobre todo recuerdo a “Chupaca y Órsola” (Úrsula), una parodia sobre una pareja de migrantes en la urbe de la década de los ’80. Fue todo un “boom”, me parece. Después “Camotillo el Tinterillo”. El “cholo”, que era (Tulio) Loza, fue otra parodia del medio político alternativo. También “Cholo con Ch”, una versión anterior; y ya últimamente la “Chola Chabuca”, para mí una parodia de un travestismo que se inicia como secuencia de un programa cómico y luego se independiza, y “ella” llega a tener su programa de concurso, etc. Después vino “La Paisana Jacinta”. Y, finalmente, un uso agresivo de la autoreferencialidad del ser “chola” y fea, remarcadamente -y no tengo por qué ocultarlo- de Magaly Medina, en un programa de chismes. Estos son algunos ejemplos del prototipo de cholo que se ha estado fabricando en televisión, de hecho hay más.

Me sigo preguntando lo siguiente: ¿qué pasa en la mente de los consumidores de imágenes mediáticas que provienen --en el caso local-- de una compleja pluriculturalidad? ¿Escasamente encuentran elementos de identificación positiva o por lo menos proporcional a una reconstrucción legítima de la identidad mestiza? ¿Acaso debemos aceptar la imposición de distorsiones tan burdas de la mujer peruana humilde, en nombre del divertimento, o en el del anonadamiento que la televisión supone? ¿Debemos conformarnos con la retroalimentación decadente que los *reality shows* nos ofrecen como púlpito de expresiones colectivas de la miseria humana en este país? ¿Hay una producción mediática ficcional interesada en presentar al cholo, al negro, o al sambo, etc., sin remilgos paternalistas o exceso de subjetividades? Yo supongo que sí la hay.

Volviendo al ámbito de la publicidad, y a propósito del *casting*, quisiera señalar, además, algunos ejemplos interesantes de *spots* comerciales locales donde se trabajan con modelos mestizos, como “Magia Blanca”. Se trata de un detergente para ropa que es publicitado en una oportunidad por una pareja de cholos en su hábitat (el campo). Del mismo modo están los *spots* de detergente

Sapolio, que presentan a un grupo de chicas mestizas que trabajan en una gasolinera y que bailan en su espacio laboral: El grifo, recientemente conquistado por el elemento femenino gracias a la explotación del marketing.

Menciono estos *spots* sólo para ilustrar las características del formato publicitario, y además, para señalar que la participación del mestizo, indio, o cholo, en este caso, está siempre restringido a productos de limpieza. No tendría, por otro lado, nada en particular pensar que se utilice el cuerpo de la mujer como en cualquier otro *spot*.

En ese sentido, las santas de la Edad Media también explotaban su cuerpo para acceder a una democratización de la espiritualidad mística. En esa época, con la doctrina cristiana -y hasta ahora, de hecho-, no permitían que las mujeres entren al sacerdocio. Entonces, las santas empiezan a somatizar un poco la espiritualidad para llamar la atención.

Por consiguiente, hay ciertos intereses que pueden visualizarse gracias a la confección de los primeros trabajos en video de las imágenes de los medios de comunicación masivos, articuladas con intenciones de retratar el conjunto de la contemporaneidad peruana. La publicidad, tanto como las telenovelas y teleseries, las películas y los videos, son espacios susceptibles de trabajar eventualmente en el protagonismo del elemento mestizo.

Hicimos cuatro sesiones de *casting*. Los interesados se inscribían previamente llamando por teléfono. El guión, como ya saben, requería que los jóvenes, para pasar la prueba, interpretaran un poema romántico de un autor español y una canción de Julio Iglesias. La acción en general consistió en inducirlos a demostrar encanto y seducción frente a un consumidor virtual. Dependiendo del caso, insistimos en repetir las acciones para exasperar a los participantes. En ese sentido, el registro del *casting* en el video es bastante monótono, dura una hora en donde las sesiones son las mismas siempre. Sólo se cambia de personaje cada vez.

Con relación a la modelo, la que finalmente elegí para representar a la *Colonia Sarita*. La cara de Sarita, es la cara de cualquier chica mestiza de este país. Referente a la santa, hubiera sido prescindible si ella no constituyera un poderoso símbolo de transculturización del ícono local, materia de reconstrucciones artísticas.

Cuando estaba por terminar la universidad, el tema recurrente entonces entre los artistas -y de los que esperaban cosas de ellos- era relativo al elemento popular en la pintura, necesario para trascender la comunicación elitista. Eso era lo que se discutía en ese momento.

En ese sentido, yo también andaba confrontando mi propio trabajo en varios aspectos. Incluso estaba en una peor situación: buscaba rodearme de ciertas posturas artificiales frente al tema de usar determinados medios o elementos conceptuales, llámense populares o los que fueren con poca consecuencia con procesos personales.

Entonces me dije algo así: “Okey yo también te voy a popularizar”, es decir, conversando con mi trabajo, “yo también te voy a popularizar, te meto una Sarita Colonia y ya”. El resultado está en este cassette.

En este punto quisiera argumentar, para finalizar y pasar el micrófono a mis inquisidores en la mesa, que el trasfondo de la instalación no es Sarita Colonia *per se*, sino una desarticulación de su nombre, es decir, “Sarita” por un lado y “Colonia” por el otro. Si invertimos la lectura “Colonia Sarita”, tenemos al género femenino, al producto industrial, a lo que conocemos por creación cultural de seres conquistados en la Colonia. Juego de palabras que se materializa en un objeto tangible que es una fragancia; a partir de allí se expende un marco audiovisual para reintroducir al público en su propia naturaleza postmoderna, o sea, que se ve seducida a consumir sin tregua. Gracias.

GB: A ti. Jorge Villacorta se ha materializado a mi diestra, milagrosamente,.

Jorge Villacorta: Buenas noches. Como no me puse de acuerdo con Giuliana acerca de qué dinámica iba a tener esto en particular, a mí me interesaría tal vez, mirar un poco la ubicación que mentalmente en mi paisaje de las artes visuales en el Perú, le he dado a Giuliana.

Haciendo memoria, nos conocemos hace diez años, pero en realidad solamente le escuché la voz a partir del año 1993, porque en las primeras impresiones creo que virtualmente no. Y, la otra cuestión, es que concretamente durante los primeros tiempos eran esencialmente hombres enamorados los que me hablaban de ella, mientras ella no hablaba.

Pero la imagen, entonces, que tengo de Giuliana, la más antigua en mi memoria, es precisamente de mujer deseada. Me parece interesante, justamente, comenzar desde esa perspectiva, de los años 1992 y 1993, y luego, cuando en la galería *Parafernalia*, en el año 1996, se hicieron dos muestras de ella.

Parafernalia, una galería en Surquillo que era de un amigo mío, Giancarlo Figallo, a quien yo asesoraba. Para ese momento, Giuliana estaba en una posición muy particular como artista para mí. La había observado bastante tiempo, visto su pintura —que me interesaba muchísimo—, a diferencia de todas las artistas, tal vez con la excepción, en ese tiempo, de Gilda Mantilla y Susana Torres. Pero aún más que ellas, Giuliana era la artista que para mí, dentro de un discurso de las artes plásticas, era (y aún es) la más dada a los actos “delincuenciales” o “criminales”, en términos del tipo de productos que ponía en el mercado y que complementaban de una manera muy extraña su trabajo en pintura.

El trabajo de pintura de Giuliana a mi siempre me ha parecido de una turbiedad pasmosa, es probablemente una de las pinturas que, si fuese empujada unos milímetros más allá, estaría definitivamente en el ámbito de lo que sería una buena candidata para una pintura “abyecta”, en realidad.

Figura 7
Pintura de Giuliana Migliori. Autorretrato.

Pero en su pintura siempre hay una medida que, dicho sea de paso, también está presente en el control de los otros productos culturales que ha lanzado en lo que, sin embargo, se detecta como el cálculo de una “mente criminal”. Y quisiera empezar leyendo algunas cosas que escribí sobre Giuliana en un primer momento, para terminar diciendo de qué manera el trabajo de la Bienal de Lima y en la Iberoamericana me obliga a redibujar el concepto que tengo de ella.

Por ejemplo, el cassette *Ensayo de recuperación de moléculas de ADN en hematocitos de rata I* que lanzó en el año 1996. En la nota de prensa, escribí lo siguiente:

“*Ensayo de recuperación de moléculas de ADN en hematocitos de rata I* es un gran aporte al género de la canción hablada, tan admirado en el medio local pese a ser escasamente cultivada. Giuliana Migliori es una discolora nieta espiritual de Jorge Lavat, idolizado intérprete de *Desiderata* pero, además, prima segunda de Polly Jean Harvey (P. J. Harvey) cultora del más reciente rock catártico. A lo largo de quince temas, Migliori conduce al oyente en un viaje pletórico de confesiones personales, información veraz y objetiva, trivialidades de alcances autocríticos. Son varios los músicos amigos que acompañan a la artista en su aventura, algunos de ellos viejos conocidos del público. En complicidad con ellos, la artista hace suyas creaciones de varios autores reelaborándolas en la interpretación para revelar en ellas el signo de los tiempos”.

En el año 1996, Giuliana Migliori era la artista que estaba estrictamente ubicada en el mismo horizonte que Polly Jean Harvey. ¿En qué sentido? Había en Migliori ya, asomos de un reclamo muy radical –yo lo llamaría tajante— de una sexualidad femenina, pero trabajada desde una ubicación de lo femenino y no por el lado de la sensualidad fácil, sino más bien por el lado del deseo -que es más extraño-, y eso es lo que está presente en el cassette *Ensayo de recuperación de moléculas de ADN*.

Figura 8
Imagen de Polly Jean Harvey

Ahora, Polly Jean Harvey es –para quien recuerde cómo fueron los comienzos de los años ‘90 -la rockera, digamos, más descuajeringada y, en muchos aspectos, también, la más reacia y recalcitrante al dominio del varón, sobre todo por su famosa canción *Shella-a-guig*, que nunca la pasaron en Lima. *Shella-a-guig* es un idolillo celta de una figura femenina que muy alegremente se abre la vulva y es, probablemente, una de las figuras de feminidad más interesantemente exploradas en las artes visuales de los ‘80 y ‘90. Una de las artistas que, definitivamente, la exploró es la mujer de **Nion Dolon**, Nancy Spero. La *Shella-a-guig* es, si quieren ustedes, el lado jocoso del sexo, una sexualidad femenina que involucra mucho humor y al mismo tiempo un desafío.

Entonces, habiendo esbozado ese aspecto, lo que luego quería leer, son las indicaciones que puse en el cassette y que precisamente leo porque contribuyen o delinear una mirada de Giuliana como “la delicuente”. ¿Por qué?

Porque si ustedes conocen el cassette -no sé cuántos de acá lo conocerán-, lo que hay en él es una virtual reproducción directa de una serie de canciones del rock de los '70, '80 y '90, muy conocidas por todos, sobre las cuales Giuliana ha compuesto y enunciado diferentes textos que se entremezclan con la música que uno conoce y que hacen difícil tanto escuchar la música como digerir el texto. Los mismos son, precisamente, formas que tiene ella de construir pinturas mentales que desbarrancan cualquier intento de hablar de la pintura con la palabra en los términos, digamos, de una sintaxis lógica habitual.

Es más, no solamente los hurtos están dirigidos contra los artistas de rock, sino también contra los críticos peruanos, porque lo que hace ella es tomar textos – creo que son cinco o seis-- de Silvio de Ferrari, Luis Lama, Alfonso Castrillón, Jorge Villacorta y Augusto del Valle; y los cambia de tal manera que en vez del nombre del artista sobre el cual la crítica fue escrita, aparece el nombre de Giuliana Migliori.

Son como si se pudiese armar para el oyente una visión caleidoscópica imposible, de una primera individual que existe solamente en versión sonora.

En el cassette yo escribí:

“Escuché este cassette como quien presencia un hurto en un supermercado y que al cruzar miradas con el ladrón –involuntariamente— recibe la confesión de alguien que la mitad del tiempo no sabe lo que hace; y la otra, es perfectamente consciente de que lo hace porque quiere. Ese alguien está más próximo a uno mismo de lo que uno está dispuesto ha admitir.

Giuliana Migliori revela todo y nada de sí, lo que pone al descubierto queda inmediatamente ironizado, fe en la palabra, gusto musical, afán de atención, voluntad individual, narcisismo, melancolía, delirio de grandeza, inconformismo, sentimiento, obsesión, tremendismo, deseo de aniquilamiento, sed de identidad y, por último, hasta el propio discurso irónico con el que ella describe a la artista, a la que ha cedido su nombre por el tiempo que dura este ensayo.

Por otro lado -y esto es aparte-, atrévase a pensar y decir que Giuliana Migliori es tal vez una buena candidata al apelativo de “artista del hurto”, según la definición que de este concepto ha formulado el filósofo, teórico en estética y crítico de arte Augusto del Valle. Ha robado en forma tan extensiva y ha dado a todo lo robado un sentido distinto con tanta intención que no le quedará a usted sino preguntarse, si es que tras eso no es ella ya la auténtica propietaria.

No se deje amilanar por lo específico del vocabulario empleado en ciertos casos, si hay algo que ella logra, es demostrar que hay un vacío enorme que subyace a los discursos sobre el arte y que la facilidad de poner una palabra tras otra, puede ser proporcional a la dificultad de desarrollar ilación de conceptos en el proceso.

En todo caso, lo que usted escuche está en relación con una realidad improbable. Todo ha sido re-elaborado para hablar de algo de cuya existencia nadie puede estar seguro, no intente separar lo hablado por Giuliana Migliori de la música para poder entender mejor las palabras.

El arrastre de su voz al anunciar hace que lo dicho se enrevese y entremezcle con los ritmos y resonancias de los instrumentos hasta la exasperación. Es, sin embargo, un recurso que tal vez lo predisponga insospechadamente a la insistencia e imperfección que la caracteriza.

Tal vez se sorprenda a sí mismo inclinándose hacia el abismo banal del que aparentemente surge. Algo sabe Giuliana Migliori acerca de lo cifrado en un canto de sirena.“

Le he pedido a Augusto del Valle que ponga un tercer tema del cassette que es “**Show me how to do like you**” y quisiera por favor el número 5.

Lo que siempre me ha interesado -de lo que hizo Giuliana con esa canción- fue la manera en que algo que era tan lánguido, melancólico y sensual como el tema del **Portiset**, estaba cortado por otra cosa que ya no era tan sensual, sino sexual.

Prácticamente había dos situaciones. Una en donde la voz femenina pregunta a ... –llenen ustedes el vacío—, acerca de cómo debe posicionarse, ubicarse, o ponerse. Las posibilidades de interpretación resultan siempre abiertas. Puede uno quedarse con la idea de que lo que escucha es justamente una especie de magnificación de un disparo fotográfico; o si no, puede uno imaginarse una suerte de moneda que cae para una especie de show, o de sexo al paso.

Pero, en todo caso, la voz femenina, descorporizada, es una voz que busca eternamente y no se encuentra. Es como una voz en busca de un cuerpo, el cual es precisamente la respuesta que quisiera recibir de aquél a quien ella pregunta, aunque también pudiera no ser así.

En todo caso, unos años después, en *Sublima Migliori, chocolate neoconceptual de leche que contiene un contenido*, -otro proyecto, en el año 1998-, escribí lo siguiente:

“*Giuliana Migliori, una empresaria bamba.* Desde hace un par de años Giuliana Migliori ha estado buscando hacer algo que pudiera cruzar de ida y vuelta la barrera entre el mercado de productos comestibles, perecibles o fungibles, y el mercado del arte local. Ahora lanza el producto *Sublima Migliori* en una campaña personalizada que tiene, a ratos, un resabio “subte” bajo la aparente égida de liberalismo a la peruana que imprime.”

Figura 9

Imagen del diseño del envoltorio del chocolate *Sublime*.

Figura 10

Imagen del diseño de *Sublima*, a partir del anterior.

Como comercialización de producto comestible, perecible, no puede ser sino escrita como un atentado a INDECOPI. Como invitación al consumo de arte, es una provocación neoconceptual hilvanada con hilachas de bravata en la que la presentación de un *ready made* intervenido, da pie a una performance–reaccionismo que, sin ser un acto obsceno o sangriento, es casi explicable como criminal.

“La Migliori parece, por momentos, asumir un rol de empresaria avezada, pero en su método procede absolutamente a la inversa. A diferencia del típico empresario informal que no vacila en fabricar etiquetas de una marca registrada de prestigio para coserlas en prendas -que no es otra cosa que la misma chola con otro calzón, que no es cualquier calzón tampoco-, comete así una infracción

contra el imaginario. *Sublima Migliori* era el re-empaque del chocolate *Sublime*, pero con un contenido agregado que era precisamente una figurita coleccionable.”

Lo que Giuliana escribió acerca de “Sublima Migliori” es:

“*Sublima Migliori*, chocolate neoconceptual de leche que contiene un contenido’. Es posible que tenga maní y algunas esencias no autorizadas por la DIGEMID. No obstante, el alto contenido **acidífico** de este chocolate puede llegar a condensar los macrófagos, ameboides y ser un exquisito agente **cinestésico**, regulador de situaciones huérfanas y de comportamientos fólicos”.

Y, además, agregó algo muy científico que es un slogan: *very sexual*. ¿Por qué? Porque ya para ese entonces, justamente, estaba bastante claro que el chocolate afecta los mismos puntos neuronales que son estimulados por el escarceo erótico del ser humano. Es decir, cuando uno quiere sentirse bien come un chocolate y lo hace precisamente porque, entre otras cosas, uno está en necesidad de actividad erótica también, o puede ser un buen sustituto. Lo cierto es que para la ciencia el chocolate está en ese mismo orden de cosas, con lo cual, tal vez, uno se explica por qué el nombre científico del chocolate es alimento de los dioses.

Sin embargo, con respecto al último proyecto, y encontrando que *Eau de Sarita* en tanto imagen es algo que no estaba presente entre las figuritas del contenido, me preguntaba si las mismas fueron o no planificadas.

--¿Lo están? (Villacorta mira a Giuliana) ¿Sí?

--Ya, porque eso es algo que yo recordaba y efectivamente al chequear mi colección de figuritas, encontré que la primera mención a *Eau de Sarita* está entre los “contenidos del chocolate con contenido”.

Tal vez sea, de todas las obras de Giuliana, la formalmente más perfecta. El perfume tiene un envase que es amorfo, diáfano y muy plástico. Para quienes lo hayan visto, creo que indudablemente es un auténtico reto --en términos de haber dado con esa forma en particular-- que es, tal vez, lo que yo quisiera señalar.

De todas las obras producidas por Giuliana Migliori, éste es el objeto escultórico por excelencia; pero, para mí, lo que realmente es importante, trascendente, es la obra en video-arte. Esta obra es un spot publicitario en el que, simbólicamente, los lugares que en un momento se dibujan, luego se desdibujan y se transforman en una suerte de situación de desenfreno erótico, en el que también, la estrella principal de ese eros es, precisamente, una muchacha que inmediatamente uno identifica como una chola.

Me parece que, desde ese punto de vista -terriblemente escueto, y grosero, incluso- en la enunciación que estoy haciendo, Giuliana me ha dado a mí personalmente algo que, genuinamente -puedo confesarlo- no sentía desde

que vi por primera vez en los años '70 la película de Glauber Rocha, del nuevo cine brasileño. Películas en las cuales, los contenidos míticos se reinventan según las necesidades de un Brasil moderno, en el que también la naturaleza pluricultural es absolutamente evidente. Y, más sorpresa aún, encuentro yo en el hecho que a mí —gran admirador de Polly Jean Harvey—reconozca que Giuliana, en la música del video-arte, logre despojarla para siempre de la teoría de unas canciones que en la letra reinventada y en el canto que hacen Giuliana Migliori y Gisela Urday, instalan un acompañamiento que es casi el debut de esta propia mujer, un cuerpo reinscrito visualmente de una manera contundente en el espacio de nuestras artes visuales.

Quisiera terminar leyendo un párrafo, un texto de Glauber Rocha que se llama *En la estética del sueño*, en el que, entre otras cosas, declara su admiración profunda por Jorge Luis Borges, dice: “Una obra de arte revolucionaria debería no sólo actuar de modo inmediatamente político, como también promover la especulación filosófica, creando una estética del eterno movimiento humano rumbo a su integración cósmica. La existencia discontinua de este arte revolucionario en el tercer mundo se debe fundamentalmente a las expresiones del racionalismo. Los sistemas culturales actuantes de derecha a izquierda están presos a una razón conservadora”. Eso fue escrito en 1971, en Nueva York.

Para mí, con el video de la instalación de *Eau de Sarita*, Giuliana Migliori deja de ser la artista del hurto, la artista criminal, y se convierte en la artista de mis sueños.

*

Discusión de la presentación

GB: Gracias a Jorge Villacorta. Valdría la pena someter a un análisis tan pormenorizado y, en efecto, estético, como el que Jorge ha aplicado a su propio deseo crítico por la artista, expresado en los textos. ¿Algo más que decir sobre esta artista?

JV: No, yo venía concretamente a leer una declaración de amor, pero Giuliana anoche me dijo que me odiaba, así que...

GB: Bueno, si ese fue su comentario, es evidente que tiene la batalla ganada, porque, por módicas sumas, Susana Torres más conocida como “Susy, Secretos del Corazón”, ofrece consejos particulares, sobre todo, si es artista. Pero, bueno, decía que hay un nuevo lugar para el deseo de Jorge Villacorta, y es particularmente interesante que este viraje, en lo que ha sido la convención de tu escritura, se asocie o no a Giuliana, sino a su obra; porque efectivamente yo creo que hay una actitud perceptiva en lo que acaba de decir Villacorta. Ha procurado establecer algunas clases de lectura de la obra de Giuliana desde lo sensual, desde la sexualidad misma, que es precisamente el lado por el cual la mayor parte de la gente sentiría que no hay mucho que hurgar.

Por el contrario, me inscribo en esta mirada analíticamente perversa que Jorge nos está ofreciendo. Siempre -y coincido con él- he sentido que hay un jadeo, tal vez no tan inconsciente, detrás de la monotonía que tú misma precisas en el cassette, pero también la monotonía de las otras obras más plásticas de Giuliana, incluyendo la pintura y el solo acto de ofrecer la venta ambulatoria de un chocolate provocativamente denominado *Sublima*.

Es lo que siempre me pareció, entre muchas otras cosas, evidentemente, una actuación de una de las fantasías más poderosamente actuantes en la psique femenina, y a veces también masculina del Perú o de Lima, que es la de la prostitución.

Yo me siento reafirmado en esta línea, implacablemente lúbrica de lectura, más por el proyecto de la obra que de la instalación misma, porque discrepo un poco contigo Jorge; creo que no es tan provechoso analizar los aspectos formales de lo que ahora está exhibiendo Giuliana. Pienso que es una obra de procesos, no una obra de video, en fin.

Pero el trabajo de Giuliana tiene un proyecto que lo sustenta -que es el que finalmente ganó la bienal nacional-, y donde hay un subtexto continuo, un tema de sadismo social.

Quizá no se ha logrado la percepción clara de la importancia que en esta obra tiene la presencia desconcertada y obligadamente sumisa de la impulsadora o la presentadora, ¿cómo la llamas tú?

GM: “Señorita representante”.

GB: “Señorita representante” que está allí para ganarse un sueldo, pagado con el dinero que generosamente la bienal le dio a Giuliana Migliori; aunque sospecho que no en un porcentaje muy alto de los 10 mil (¿soles o dólares?) que entonces se otorgaban.

GM: En realidad, todo depende de la venta de la colonia.

GB: ¡Encima! ¡Todavía! Porque si hay algo creativamente espantoso en esa obra, es ese aroma. Y dudo mucho que haya posibilidad alguna verdaderamente de comisión; por lo tanto, si uno ha tenido la posibilidad de ver el proyecto, allí queda muy en claro que hay una deliberada degradación de la mano de obra contratada de la “señorita representante” a la cual se le obliga a vender no sólo ese aroma nauseabundo, sino, además, a realizar labores de limpieza, cuidado de los equipos, apagado y prendido de luces y otras cosas.

Y hay una serie de normas en el texto del proyecto que para mí son las que no se ven en ningún lado, porque están realizadas no a prueba, sino llevadas a cabo por esta pobre víctima: son parte de la obra. Normas que dicen cosas como: “Si no limpia bien el baño será castigada”, “si no revisa determinado tipo de cosas con la puntualidad debida se le descontará de su comisión”, etc. Poniendo en escena un nivel de agresividad laboral que, inevitablemente, uno descifra en clave sexual. Por eso yo estoy hablando aquí de un “sadismo

social” que me parece uno de los elementos más complejos y perturbadores del trabajo.

Cuando hice la visita guiada a la bienal, con un grupo de personas, era particularmente difícil trabajar la propuesta de Migliori, porque inevitablemente uno tenía que hablar allí de esta presencia perturbadora -pero también perturbada- que era un ser vivo actuando más o menos inconscientemente como obra de arte y reproduciendo aquello que se denunciaba, que es el poder del capital sobre la fuerza de trabajo cosificada. Como decía un viejo filósofo alemán, hoy algo pasado de moda, “fetichismo de la mercancía”.

De esta manera Giuliana logra hablarnos de un modo muy particular -tan particular que todavía no estoy seguro sobre los límites éticos de su acción- sobre los mecanismos de sujeción que le otorgan cierta lubricidad al mercado y a la economía capitalista. Todo ello, además, redoblado, reforzado por el racismo ambiental que impregna el aire que respiramos, casi tanto como la espantosa esencia que esparces en el área de tu obra.

Insisto en -y ahora paso a otro tema- que no se le puede ver tanto como una instalación, y que no es tan útil discutir la calidad del envase o los logros estéticos del video, porque, finalmente, para mí, todos esos son sólo lo que en inglés llamaríamos **profits, prothis**, elementos escenográficos que sostienen una propuesta artística que no está en el objeto o en la imagen proyectada, sino en la situación social, en la profunda incomodidad que el trabajo realiza. Esa incomodidad es un innegable logro artístico. Sin embargo, mi pregunta es, ¿hasta qué punto es un logro también ético? ¿Quieres decir algo?

GM: Sí. Sólo que una de las cosas no previstas en el trabajo, y que tal vez pueden haber favorecido ese sadismo que tu encuadrabas hace un momento es la falta de aire que hay en el espacio de exposición, en donde estuvo haciendo bastante calor. El mismo estaba completamente saturado e imposible para la “señorita representante”.

Pero, ¿explotación? En realidad, eso es lo que a mi modo de ver parece o he querido expresar, si lo entendemos como algo que haya recaído propiamente sobre esta chica a la que he contratado, y con la que tengo todo el tiempo comunicación. Uno de los requisitos era que tenía que poseer un celular para poder comunicarse conmigo y vigilarla.

GB: Recibir órdenes.

GM: Sí. Recibir órdenes o conversar como va la cosa más que nada. En realidad es un trabajo bastante relajado y la propia chica, cansada, ya después de más de veinte días, digamos que no se siente tan mal como yo lo había previsto y, además...

GB: ¡Qué decepción!

GM: Además, se va a quedar con la ropa que yo le he comprado, aunque ya está bastante trajinada, pero igual. No voy a decir cuánto le voy a pagar, pero creo que estará bien pagada.

GB: Pero tú aceptarías que hay un elemento de...No lo voy a decir del modo más agresivo posible, lo voy a trasladar a un discurso más neutralizado por la teoría estética. ¿Hay una representación del “sadismo social” en esta forma de trabajo escogida por ti?

GM: Sí, de hecho que hay una representación del sadismo. Sobre todo cuando la contrato y le digo que durante cuarenta y cinco días -a parte que no le voy a dar ningún adelanto ni nada, ni para pasajes, ni comisiones- no puede faltar ni un solo día, porque es como una de las piezas de la instalación.

En realidad no se puede cambiar, no puedo cambiarla por otra cara u otra chica. Además, a esta chica la escogí porque era “petit”, es decir, talla 26, calzado 33. Entonces, la ropa que había comprado no le iba a servir a otra chica. Ni aunque se retirara o se hubiera retirado a los diez días o a las dos semanas, igual ella sabía que no le podía pagar nada, tenía que trabajar los cuarenta y cinco días y por lo ofrecido; yo creo que ella aceptó las condiciones. En todo caso, creo se trata de sadomasoquismo.

AdV: Bueno, yo estaba pensado como moderador, pero el diálogo se está conduciendo solo. Entonces, voy a aprovechar para decir algunas cosas más.

Creo que en el trabajo de Giuliana hay además algo diferente, de lo que no se ha hablado. No estoy tan seguro que tendría uno que agarrarse de este elemento perturbador que tenemos a la vista y tampoco estoy tan seguro que, asimismo, no se trate de una instalación –y que por lo tanto, no haya que leerla como tal-- al margen de si los procesos pueden o no ser discutidos empleando la categoría, porque al final de cuentas la forma artística a veces funciona como un hallazgo después de un proceso. Entonces, la misma puede tener sus propios conceptos para entenderla o interpretarla de modo específico.

Hay cosas que, por ejemplo, no es ocioso fijarse, como por ejemplo en el video o, haciendo un ejercicio de análisis, independizar ciertos elementos para verlos mejor. Por ejemplo, el afiche que está al costado del “display”, muestra una escena que se pasa en el propio video. La escena es –para los que han visto el video- cuando ella está echada con una fruta; entonces se produce un acercamiento de cámara y la fruta, una papaya, pasa por el cuerpo de la chica. En el afiche hay una visión “desde fuera” de esta escena, incluyendo a quienes la filman.

Me parece interesante todo lo que se produce entre alguien que ve este video, por ejemplo, y esa especie de apertura desmitificante acerca de lo que el propio contenido del video nos hace sentir y procesar. Eso por un lado.

En ese sentido creo que valdría la pena entrar en un análisis de ciertos elementos puntuales del trabajo y no invalidar esta estrategia por tratar de asumir una especie de compromiso crítico, o quizás conceptual, con lo que

importa a un nivel de contenido, en este caso el “sadismo social”, que es un elemento aparentemente incómodo.

Por otro lado, la pregunta que hace Gustavo Buntinx acerca del “sadismo social”, supone una reserva ética en la lectura estética, invalida de raíz interrogantes como ¿es esta incomodidad es un logro?, ¿la incomodidad es para cierto tipo de espectadores que la puedan sentir? Porque también pienso, hasta cierto punto, que uno puede sentirse incómodo por los propios guías en la bienal, por ejemplo.

Yo veo ahí una serie de chicas y chicos que son bachilleres en arte, en historia del arte, o estudian en la Universidad Ricardo Palma la maestría de museología y que están trabajando en la Bienal de Lima y, entonces, yo podría sentir tanto o más incomodidad por este tipo de cosas. Obviamente, están trabajando por un sueldo y por una necesidad. Entonces, hasta cierto punto, eso forma parte de una especie de paisaje social; este tipo de trabajos y de situaciones que a diario uno puede ver. Por ello, me gustaría que Jorge Villacorta amplíe un poco más el parentesco entre el trabajo de Glauber Rocha y el video que se proyecta como parte de la instalación.

JV: Bueno, voy a ser muy franco acerca de esto porque he visto el video y me parece que Migliori hace algo muy interesante. Para una vez más ponerlo en términos que pueden ser hasta groseros: se trata de apreciar lo que la artista hace con la representación ante cámaras de una muchacha chola que puede ser tomada por Sarita Colonia. Podemos entenderlo si pensamos en lo que hizo Martin Scorsese con Cristo en *La última tentación de Cristo*.

Es decir, Sarita Colonia está experimentando una suerte de situación que para la mujer es compleja, porque durante mucho tiempo se ha aislado -en el discurso feminista, por ejemplo- a la Virgen María como una suerte de terrible piedra en el camino, de obstáculo en lo que se refiere a la relación de la mujer con su propio cuerpo. ¿Por qué? Porque la Virgen María es una visión idealizada de la pureza, construida desde una perspectiva masculina. En términos de los santos varones que han sido devotos de la Virgen María, se construye como la forma más elevada de amor platónico que uno puede imaginar.

No estoy hablando acerca de quienes le rinden culto a Sarita Colonia, sino qué representa ella en el culto en términos de cuerpo femenino. Hay una carga de pureza asociada a ella, que es muy complicada, y es realmente difícil de desentrañar. Siendo tan próxima en el tiempo -estamos hablando de alguien que murió en 1940- tiene casi ya la misma distancia que la Virgen María, por ejemplo.

Definitivamente, hay una situación que requeriría Sarita Colonia para poder, de alguna manera, llegar a una autovaloración femenina con el mismo origen étnico. Con respecto a lo que tú hablabas de identificación y autovaloración, me parece que Sarita se está convirtiendo en una piedra de obstáculo en este aspecto.

Hay un asunto de autovaloración e identificación que está funcionando en “corto circuito”. Vamos a ponerlo así: no creo que sea posible realmente que la mujer chola alcance una situación de autovaloración y liberación, si es que no se hurga o no se reprocesa míticamente la canonización popular de Sarita Colonia.

Y también me parece muy interesante lo que ocurre en el video, porque el video tiene una serie de dispositivos que están todos irónicamente analizados, que son sorprendentes. Tú los puedes asociar fácilmente a películas pornográficas en las que resulta interesante la manera en que puede uno encontrar el parentesco con la forma de filmar de Glauber Rocha, en donde el cineasta se inventa una serie de apoyos y dispositivos que le permiten desplazar unas cosas de un lado para otro. Es decir, Sarita Colonia en su representación dentro del video, *de la obra de video-arte de la instalación Eau de Sarita*, frota un palo de escoba contra su mejilla, de la misma manera como una actriz en una película porno frotaría un pene contra la suya. Es una acción que es fuertemente erótica visualmente, pero que está manejada de una manera en donde uno también percibe la ironía y de pronto eso que parece la sexualidad de la mujer chola no es la de la muchacha que está haciendo el rol de Sarita Colonia, sino una suplantación muy ligada a lo que es una alegoría, de allí el parentesco con el cine de Glauber Rocha.

No sé cuántos de ustedes habrán visto *El evangelio según San Mateo* de Pier Paolo Pasolini. En esta película hay ciertas cosas que están directamente relacionadas con las formas con que trabajaba Rocha; es decir, cuando la Sagrada Familia huye a Egipto, hay un momento en que la alternativa que uno podría describir como una narrativa en la cámara, pasa inmediatamente a una “cámara subjetiva”, ¿por qué? Porque en el momento en que se está alejando la virgen sobre el burro guiado por José, ella gira su cabeza y mira lo que está dejando atrás, y entonces, en cámara subjetiva, lo que uno ve es en un solo encuadre, una sola situación, que es la de la pobreza, pero el encuadre dura algo así como tres minutos. Es el tiempo que dura un encuadre, que a ritmo de mula -si ustedes quieren ponerlo así- resulta siendo uno que habla de algo que humaniza el mito.

Por otro lado, el hecho de que, como madre de Jesús adulto, Pasolini incluya a su propia madre, tiene el efecto de instituir la elección de no actores y no actrices para una película, algo que resulta sumamente efectivo, porque cuando se filma ese rostro, lo que se filma es el amor de cineasta al rostro -que es un rostro de mujer vieja-; pero al mismo tiempo, es un rostro de madre, no solamente de la madre de Cristo, sino de la madre del cineasta. Son situaciones que hacen que la imagen misma en movimiento, nos pase por los ojos completamente sin retención.

De pronto tiene uno que constatar -no le queda otra- que en este video hay una serie de construcciones de imágenes en movimiento que lo que hacen es llenarle a uno la cabeza de preguntas. Preguntas como ¿quién es esta muchacha? ¿Es la misma del *casting*? Porque hay una cuestión que es muy fuerte, y de esto no hemos hablado Giuliana, pero para mí una de las cosas más impresionantes es que la muchacha que aparece en el *casting* y el video

es definitivamente una mujer que tiene una esencia que podría uno llamar “misterio a lo divino”.

Es difícil, viendo los gestos de la Sarita, muchacha del *casting*, reconocerla en la mujer que representa a Sarita Colonia en el video y también en la fotografía que está presente como parte de misterio. Hay una complejidad a nivel de quién es esta mujer, que francamente hace que la imagen femenina construida por Giuliana Migliori en esa instalación, sea una cosa muy potente, es algo que uno no puede quitarse de la cabeza después de haber estado allí. ¿Qué es? ¿La contradicción entre el eterno femenino y su eterno cotidiano? Eso es algo que me parece a mí muy poderoso y creo que está articulado de una manera muy directa sobre la obra de Migliori.

GB: Yo quisiera decir tres cosas. Primero, la sexualización de la imagen de Sarita Colonia está ya inscrita en la propia evolución de la secuencia de estampas populares de esta santa informal. Sobre eso ya hemos hablado y compartido material con Jorge. En ese sentido, me parece que el trabajo de Giuliana es particularmente apropiado y pertinente en su escogencia del personaje, porque ella no está. A pesar de que, como bien señala, no hay allí una excesiva atención puesta sobre el personaje, o sobre su leyenda o su culto; sí hay un trabajo con elementos sub-textuales que rodean a Sarita como un aura ‘otra’, como una irradiación distinta a la de su supuesta condición sacra. Y, además, esto se potencia con el crucial juego de palabras que connotativamente es una inversión, que de alguna manera ha desplazado el título al trabajo de Giuliana bajo discusión: “Colonia Sarita”, porque es posible ensayar una lectura.

De hecho yo lo he realizado en “Sarita Iluminada”, en la que ensayaba una lectura de la evolución de esas imágenes populares, donde la sexualización creciente en lo que originalmente era la fotografía de una niña apenas púber e inocente, responde o corresponde más bien a la transformación de la cultura de los migrantes en la gran ciudad, la gran capital criolla que finalmente hicieron mestiza y suya. Entonces, hay aquí una poderosa relación entre sexualidad y sexualización y reafirmación de una identidad ‘otra’, una identidad mestiza.

Segundo, la cosificación de la que hablo, la perturbación que provoca esta presencia cosificada de la “señorita representante”, me parece que es diferenciable de la de otras presencias distintas y ajenas a las de las zonas que se están exhibiendo, como los guías u otros visitantes. Aunque en algunos casos esos visitantes, por ejemplo, puedan ser aún más populares y extremadamente característicos de rasgos raciales generalmente despreciados entre nosotros.

La diferencia está en que esas otras presencias no son como lo dice, con tan acallado goce perverso, Giuliana Migliori en la exposición que presentó hace unos minutos, esas otras personas y otras presencias no son piezas de la exposición. Están allí por su libre albedrío, no importa cuán inconsciente o confusamente articulada sea esa libertad.

Y en estrecha relación con esto, el punto tercero. Está bien, aislemos, analicemos. Las guías tienen que estar allí, pero no están como parte de lo expuesto. Pero, bueno, yo quiero llegar al tercer punto, que es el de admitir el ejercicio siempre interesante de aislar los elementos de lo que insisto en ver como una obra de procesos y no una instalación, no un video, no un afiche, etc. Si aislamos esos elementos, el video y el afiche, por ejemplo -que es lo más fácilmente cosificable, objetualizable, junto con el empaste de la detestable esencia-, puede ser provechoso comparar las imágenes que así se fijan, con otras que coinciden -el azar no existe-, con una muestra que se exhibe en las mismas fechas. Me refiero a la que inaugura Claudia Coca en vísperas de la Bienal de Lima en la Galería Fórum. Una muestra que se llama precisamente "Qué tal raza" y que juega ahora poderosamente -aunque podamos discutir algunos aspectos gráficos, plásticos, pero estoy hablando más que nada de iconografía- con reivindicaciones, a veces insólitas en términos pictóricos, de todos los elementos que siempre han sido utilizados para el repertorio del desprecio. No nos olvidemos que el nuestro es un país construido sobre el desprecio, un país habitado por una república sin ciudadanos, habitado por millones de mestizos silenciados bajo una cascada de desprecios. De allí la pertinencia radical de reflexiones artísticas como las de Giuliana o -a esta comparación quiero llegar- las de Claudia Coca. Los puntos de contacto son evidentes.

No perderemos tiempo en señalar lo obvio, pensemos tan solo en las diferencias. Allí donde en Coca encontramos una exaltación orgullosa, una recuperación de autoestima que podría vincularse desfasadamente con el movimiento "Black is beautiful", tan importante para la liberación de los negros en Estados Unidos en los años '50 y '60. Y allí donde, en las obras de Coca, señalando unos problemas y planteando críticas profundas, allí donde en esas obras prima una voluntad estética que es al mismo tiempo estetizante de lo mestizo, de lo propio, de lo autóctono, de lo nativo, etc., en lo de Giuliana, si queremos efectivamente aislar imágenes fijas o en movimiento -afiches o videos-, lo que encontramos es que esa afirmación de autoestima mestiza, que sin duda se encuentra allí, está sin embargo tan corroída por un elemento de turbiedad, de ironía amarga que pone en duda aquello que al mismo tiempo está en escena.

Esto no va en desmedro del trabajo de Giuliana, simplemente lo ubica en otro registro que algunos incluso podrán argumentar. Es más complejo, más polivalente, etc., que el de Coca, aunque yo no iría por esa línea de razonamiento porque toda comparación es odiosa.

JV: Bueno, yo quiero decir algo que me parece sustancial y que establece un punto de diferencia que es muy fuerte entre el trabajo de Claudia Coca y el de Giuliana Migliori, y es que -y esto lo voy a decir desde una posición que reivindico como muy personal y directamente ligada con mi formación científica- desde hace por lo menos treinta años se considera en las ciencias biológicas que la utilización de la palabra "raza" no es informativa, ni útil en lo que se refiere a hablar de la diversidad de especies biológicas, y menos aún, con respecto a la diversidad de seres humanos que existen en el planeta.

De manera que por entrenamiento científico, desde hace mucho tiempo, para mí la palabra “raza”, sí ha de llamarme la atención en una propuesta artística, tengo que encontrar que esté siendo utilizada de una manera muy agresiva o sumamente irónica. Casi de una manera realmente ácida, y lo que encuentro es que en “Qué tal raza”, como título de la exposición de Claudia Coca, hay una especie de etiquetado previo, que para mí no está o no es acorde con lo que quisiera pensar: en las posibilidades de un pensamiento en un momento posmoderno, si se quiere. Yo, por lo menos, no percibo esa ironía, sino una forma muy declamativa de tratar un tema que es complejo. Pero no voy a hacer crítica de arte en este momento, lo que voy a decir es que en el discurso contemporáneo la palabra “raza” necesariamente requiere un tratamiento mucho más agresivo, me parece, si es que ha de usarse. En este caso, lo que se está haciendo es una concesión en negativo al racismo en muchos aspectos.

Lo único que sí quisiera decir es que, con respecto a *Eu de Sarita* -una vez más, aísla las imágenes fijas y en movimiento en el espacio de instalación de Giuliana Migliori- es que lo que encuentro allí es una femineidad en flujo que está asociada a una imagen de mujer por todos conocida en un rol que normalmente no tiene. A mí me parece que eso es sumamente interesante y no hay una etiqueta, como tal vez en el *casting* o en el afiche.

--Giuliana ¿Puedes leer el texto del *casting* otra vez? ¿Lo tienes a la mano?

GM: No es el orden preciso, pero se trataba de dos afiches que se pegaban a modo de díptico, uno sobre fondo rosado y otro en negro, y cada uno decía, para las chicas, lo siguiente: “Casting” –resaltado-, “¿Te pareces a Sarita Colonia?” Y más abajo, “si eres chola, mestiza o flaca, si tienes entre 16 y 25 apréndete un poema de autor español y ven a la prueba”. Y, en el otro afiche, que era sobre fondo negro y letras blancas, decía con la misma diagramación: “Casting. Te pareces a Enrique Iglesias o tienes cara de violador? Apréndete una canción de Julio Iglesias”, en esto estaba resaltado “Padre” entre paréntesis. Es decir, para que no se aprendan las canciones de Enrique, el hijo, porque no es trascendente dentro de la historia musical, sino más bien es el padre, Julio Iglesias. Bueno, los invitaba de esa manera a ir a la prueba.

JV: Lo que yo quería decir es que, en el afiche del *casting*, reconozco algo que veo en ti, Giuliana Migliori, en la situación previa de productos artísticos, comercializados por ella. Es una misma actitud, tal vez puede estar sobre ironizada. Lo que me parece interesante justamente es ese diálogo entre la imagen fija y la imagen en movimiento dentro de la instalación, incluyendo la contradicción que representaría la presencia de la “señorita representante”, incorporándola a ella.

Finalmente, para mí, con todas las limitaciones que pueden ser propias de nuestra proyección cultural, hay una construcción artística que visualmente no busca, de esta manera, inmovilizar una femineidad, sino que precisamente la deja vagar libre en ese espacio. Y no me parece sumamente interesante.

GB: Es difícil discrepar con eso último, pero en defensa de los ausentes - porque creo que ya Augusto necesita dar el cierre oficial- debo precisar que -y coincidirás conmigo Jorge-, cuando Claudia Coca utiliza títulos como “Qué tal raza” o “Mejorando la raza”, no está planteando afirmaciones crédulas, sino que está ironizando posmodernamente mediante la apropiación de frases que guardan absoluta y lamentable vigencia en nuestro medio.

En otras palabras, Claudia Coca como artista no trabaja ni tiene necesariamente por qué trabajar con la cambiante conceptualización científica del término y categoría de “raza”. Ella está trabajando como le corresponde, supongo, con lo que son las pautas culturales actuales en una sociedad todavía sumida en el racismo, en la radical falta de autoestima y la colonialidad. De allí la relación finalmente íntima, aunque la resolución distinta que su trabajo ofrece con el magnífico de Migliori, Giuliana. Y necesito terminar diciendo esto para que nadie piense que mis acotaciones al margen pretenden descalificar la labor artística de nuestra ilustre artista.

AdV: Quisiera cerrar la mesa manifestando que también creo que toda comparación es odiosa, como decía Gustavo Buntinx. Entonces, pienso en la importancia de empezar a leer constantemente trabajos de artistas peruanos.

Entonces los espero el próximo lunes, van a estar Jano Cortijo y Carlos León. Jano Cortijo participa también en la bienal representando al Perú, está en la Casa Rímac, y Carlos León es un joven crítico de arte, también es antropólogo y trabaja aquí con nosotros. Los espero el próximo lunes. Gracias.