





## Restos

Bien miradas, lo que las fotos de Rolf Knipperberg nos muestran son estrellas de rock. Con una existencia largo tiempo puesta en interrogación, estas imágenes que nos llegan de golpe con toda su carga de versatilidad reinventan instantáneamente la historia secreta de un tiempo pasado que nos devuelve en todo su rigor una especie de cultura pop ímpetu que surge desde el órdido de tierra un año.

Nos muestra son harlo familiares, pero hay en ellos un gesto nuevo que nos restituye un lugar y un tiempo extraviados en los sesgos de la memoria individual. Es necesario ver estos restos una y otra vez procurando desconocerlos, sólo así nos reconocemos mejor en ese instante preciso y eterno de sus jóvenes vidas. Engaños, seducciones, las chicas en camisa "teñido", sonrisas y sonrisas, ellos, los boys en cascadas de cascadas, barbudos macho más contemporáneos o refinados de poses "dunduanas" sosteniendo loganitos. Casi estrellas de cine en una película que contaba sus propias vidas teniendo como fondo un tranquilo acalorado en esa ciudad de Lima que entraba una década que prometía una ventura que sin embargo no llegó.

Paréntesis de la historia, las personas que aparecen en estas fotos promovieron un acontecimiento que todos han olvidado, pero del cual casi nadie conocía ni sus promesas, ni sus efectos. El festival "Contacta 79", un festival de arte total que posee un esplendor del cual, y gracias a estas fotografías antes mostradas, está todo por escribir.

Si, estas imágenes existían. Siempre existían. Tal vez durante en alguna gaveta en Berlín, pero conservando toda su vitalidad de forma y contenido. Su autor, el invidioso JERRY en Rolf Knipperberg, un enfermero alemán que se instaló en 1979, por cerca de seis meses, en una vieja casona barcelonesa ubicada en Pedro de Oema 112, espacio en el que un grupo de jóvenes con un gran deseo de vanguardia, ponían por breves semanas, y literalmente, un paréntesis a todo el arte que se hacía en el Perú en ese momento. Su regreso a Lima, después de treinta años, para asistir el mismo al renacimiento definitivo de sus fotos, no solo niega su pretendida irrealidad –que algunos querían evidente– sino que inauguró una relectura de un periodo crucial en la historia cultural peruana.

Restos de una enorme eustación, de un jubilo liberador de jóvenes que parecen ya no hablar de una "revolución social" que cambie el mundo? sino que sencillamente se preguntan "¿y qué mundo creará yo mismo hoy?". Hay en estos restos la impresión que algo va a suceder de pronto y en cualquier momento: una llamada, un terremoto, un beso... Aunque por el momento todo está suspendido en una cierta soberanía del instante en el seno de lo transitorio. Un paréntesis.

## Restos

Siguiendo los rastros de esta historia secreta sabemos que el grupo se hacía llamar "Paréntesis". ¿Es tan importante saber en qué momento aparece el nombre y a quién puede atribuírselo? Seguramente no. Desdoblados las regulaciones artísticas personales "Paréntesis" no se vio nunca como un movimiento destinado a hacer historia o discurso. Era simbólico, incluso para el mismo. El símbolo marca su nacimiento (1). El propio signo es un código binario que se trata en el espacio de su contorno. Duplicación íntima y perfecta. Y en medio, un espacio vacío en el que siempre podía haber sido para uno, cien o mil más. ¿Es tan importante saber cuáles eran del grupo y cuáles no? Acaso la importante reflexión que sus miembros fueron una multiplicidad de origen misado corrompida hacia un futuro prometido e incierto, integrando no a quienes quisiera saber al microcosmos de la historia del arte, sino a los que querían borrarlo al mediando un arte experimental aventurándose en el medio local. Era en catálogo lo llamaron. Y treinta años después ningún poptismo catálogo. De esos con que la crítica hace el acto de definición de lo que alguna vez se llamó vanguardia, ha podido apersonar sus prácticas.

Todo empezó con unos amigos en los diarios. El cable a tierra que, participativamente, fue lo que aumentó el sobrecaño. Lo que alguien calificó directamente como un recurso reaccionario era en realidad un gesto lúdico. Dada incluso (2). No se había inaugurado el Cabaret Voltaire de Zurich, a comienzos de 1916, también con unos amigos puestos por Hugo Ball en los diarios? Bringin sie anighe Notizen). El símil con dada no parece exagerado en la medida que los dadaístas concedían más importancia a los gestos que a las obras presentadas, propiciando la convivencia de múltiples expresiones en sus óbitos "veladas artísticas" (¿hubiesen podido llamarlas también "festivales de arte total"?). Una amalgama de géneros híbridos que oscilaban entre las danzas negras, las canciones francesas y los poemas simultáneos o brutistas, bajo un aparente caos que sin embargo estaba creando un mundo nuevo para el arte moderno.

Y presenciablemente del caos fue creado el mundo que durante tres días y medio se vivió en "Contacta 79", organizado en la Plaza de Barranco durante las fiestas patrias de 1979 por estos moleres angariquistas mundos en una vieja casona destartada. Viendo las fotos, se actualiza en el arte peruano el viejo tucú dado que consistía en hacer arte con cualquier cosa. O con casi nada. Bastaba poner una cabeza de escoba y una muñeca itea sobre un cúmulo de latas de leche Gloria, para reinventar el arte desde los desperdicios. O desde las noticias de los diarios creadoras de situaciones (Cacal Col, el día de la juventud). O la obra de Mercedes Yagoya, válida de las dases sociales y de explotación del trabajo (La ley del gallinero). Todas estas creaciones –estas y muchas más– constituyen una reafirmación artística. Un par de esculturas de yeso en plena calle era el símbolo (otra vez) de ese deseo de vuelta a un primitivismo anárquico que al mismo tiempo se quería estético (Adán y Eva?). La paréntesis original que terminaría vandalizada por un ambato profano y destructivo (trase dada así). "El dada hace afines al mundo, pero estos afines son hermafroditas". O el ande con el bicentenario de oro. Las fotos de Rolf Knipperberg nos muestran por primera vez la secuencia entera de esa carnavalización de la herencia concebida casi al milicetro por Fernando Bedoya, cuyos bocetos acompañan ahora las fotos.

Bien miradas, las fotos de estas obras nos hablan también de una crítica al capitalismo consumista (en el mismo año que Vol Hayek visitaba Lima ¿qué curioso?). Una mirada extranjera que se acerca y se involucra. No hay en ella exotismo tropical ni misantropía terracústica. No se da crédito a la mirada de un enfermero alemán, un voluntario que había decidido entrar por Sudamérica tal vez huyendo un poco de una Alemania que hacía finales de la década de 1970 aceleraba su industrialización tecnológica a costa de miles de puestos de trabajo. Rolf Knipperberg encuentra en los miembros de "Paréntesis" a unos hermanos de clase. En particular en Bedoya, al lado de quien aparece en varias imágenes. Lo rebañizarían como "Rodolfo".

## Restos

La casa de Pedro de Oema era un gran ready-made. Un ready-made social. Bedoya lo inventaría años más tarde, pero ya estaba presente allí cuando él coloca en la puerta de esa casona un letrero luminoso similar a aquel con que las farmacias limeñas en aquel entonces anunciaban que estaban abiertas las 24 horas (de turno, lo decía, lo que bien podía significar así: luego la puerta, pasar y encontrarse su propia cura en el arte). Pero, pero (arte) entre paréntesis fue una elección entre muchas otras. Igual de legítimo hubiese sido poner (rock) o (no bucaricos mecales). El resultado sería el mismo: se trataba de pasar un vacío con una declaración de principios cargada de humor y desprovista de toda solemnidad.

O incluso (historia). Vivir intensamente también acababa el riesgo de morir por todo lo alto. De hecho, tres de los miembros del grupo (Lucy Angulo, Juan Javier Salazar y Fernando Bedoya) habían expuesto recientemente invirtiendo tiempo, energía y dinero, sin que pasara casi nada con las ventas. Bedoya e Idoyaga gastaron el poco dinero que les quedaba. No imaginaban que con ello adquirirían un lugar en la historia (otra frase dada). ¡Viviera en el día, el único banco que paga intereses por toda la eternidad!

Lector obsesivo de Duchamp durante sus dos años previos en Buenos Aires, Bedoya no hacía arte, jugaba con él. Sentía una pasión salvaje por los signos, los juegos de palabras y los objetos encontrados. Pero a la vez un órdido del arte para cubrir cada rincón de la casa como jornada de creación gozosa (laborante ché, laborante). Lo que Bedoya no pudo saber en esos momentos es que, en arte, todo sucede dentro de un articulado campo de fuerzas. Lucha de cosas, lucha de historias, lucha de mitos. Luego de ser excluido de la esfera artística que él tanto quería a forjar y tras el cambio de nombre a Huayco E.P.S (denominación que adquiere el grupo tras su traslado a Argentina), Bedoya no abandonaría jamás la estética que tanto se le adjudicó a esta Empresa de Proyecto Social. Esa que suya. O entido caso le pertenecía tanto como a cualquier otro. De vuelta en la capital argentina, siguió trabajando con materiales reciclados, con códigos populares, con una estética deudora de un cierto primitivismo visualista.

Y siguió con la serigrafía, en la urgencia y en la inseguridad. Renovando estilos, inventando técnicas (como la famosa "pintada fantasma sobre la malla", de la que incluso ha teorizado). Más aún, en la Argentina y siempre al lado de su compañía sentimental, promoviendo, moviendo imágenes de una gran cultura política garantizada por la existencia real de una base social. Ciertamente es posible interpretar con una requesta a las 12 mil latas color de que se trata la figura fotográfica y jeans de Santa Coloma, los 30 mil puntos que Bedoya imprime en plena ciudad de Buenos Aires ante las marchas de la resistencia (20 mil puntos para decir NO al punto final). Seguirá trabajando los dibujos del follaje cotidiana y empujando los límites del arte hacia campos tan distantes como el mistic-ahí y la resistencia política. Tanto como Mercedes Yagoya, ya "Eme" a partir de su tricolización. Ciertamente, es ella quien por mayor estatus ha reconocido siempre, y con sincera gratitud, ser dueña de la esencia que Francesco Marotti transfirió al grupo "Paréntesis" la técnica fotográfica.

## Rizomas

La pregunta persiste. ¿Fue "Paréntesis" un movimiento artístico autónomo o simplemente una experiencia previa a una pintada posteriormente cristalizada? That is the question... or not? La historia se reescribe constantemente. Vuelve sobre sus pasos. Una carta de noviembre de 1979, que había permanecido inédita por treinta años y que es un relato del festival por un miembro, nos permite conocer ahora lo que la "capacidad de misticaciones y sesgo interpretativo" volcaba por décadas. "Hacer la crítica de Contacta implica la autorcía de nuestro grupo de arte "Paréntesis" que se formó en la búsqueda de mecenas por medio de avitos económicos en los diarios y el motor a internet como una dependencia del círculo vicioso y autocultural de las galerías de Lima y del INC (...)".

La capacidad subjetiva Emel, está "mala extranjera", define una postura al interior del arte peruano, no una ideología. Postura que estaba dada a través de una cierta política del divestimiento no programática, pero reinventándose ella misma. Los límites y alcances del acto artístico actuando sobre el entramado social. Hacer también ready made de la vida cotidiana. Treinta años no es nada... pero también una vida. La propia, pero también la de Hugo. ¿Qué queda? Acaso los letreros herederos de "Paréntesis" y del espíritu acríta de "Contacta 79" se encuentran en lugares sospechados. Lugares vitales que la hegemonía del espectáculo-estado en la escritura de arte visual esconde no nos ha dejado ver. El volar el repelente durante los días del festival (yo anticipo la estética del fuzine-collage fotográfico que acompañaría la gesta colectiva del llamado rock subterráneo) mismo surgió hacia 1987, no está presente ya en el fuzine "Coche", apareado por esos años, 79-80, que artísticamente la escena new wave y dar de discotecas míticas como la No Disco en Miraflores y la No Holden en el centro de Lima? Dada mucho el concepto "arte total" de los primeros relatos con que el grupo coqueteó "Koska" impreso en el medio limeño integrando rockeros y teatrantes? Un tipo del cigarrero herede del "Sociedad de arte" no se puede sin el legado de Jaime Hija de mitad de los años 1960? O acaso no fueron también un "Festival de arte total" experiencias tan eclécticas como "Támaras" de Mary Sosa o las actuales "Arte sin fronteras" de Mercedes Yagoya?

La historia se reinventa, constantemente. Vuelve sobre sus pasos... Pero todo instante es transitorio. En cierto modo, las fotos de Rolf Knipperberg nos hablan de una historia que se puede resumir en apenas cinco o cinco frases: había una vez un grupo de jóvenes con sueños de gloria que tomaron por asalto el cielo sobre sus cabezas y para quienes cada día podía ser el último de los primeros. Hermosos y profanos, catalizaron su energía colectiva durante cuatro días, en un lugar exacto en el tiempo preciso. Luego el grupo se desintegró. Unos fueron expulsados, otros lo abandonaron. Una vuelta al orden marca el inicio del fin de ese sólo sin Dios. La última línea de este relato es la más importante: pero esta breve historia modificó para siempre las vidas de sus protagonistas. Todo se cuenta en estas fotos. Al finura mis pasos.

\* Este texto antecede un trabajo de escritura mayor sobre el grupo "Paréntesis" que se construirá en tres partes. La primera, un libro de conversaciones con los integrantes del núcleo inicial y expando de dicho colectivo que aparecerá en noviembre del 2010. Así, a las largas entrevistas ya hechas a Fernando Bedoya y Mercedes Yagoya, y a aquellas en proceso (Lucy Angulo, Curo Morales), seguirán las que (espero) hará a Chayo Noriega, Juan Javier Salazar, Herbert Rodríguez, Guillermo Solares, Rolf Knipperberg, etc. Luego, tras un paréntesis de un año, aparecerá en noviembre del 2011 un largo ensayo titulado "Anti-documentos. I)". Por último, un tercer libro sobre las prácticas políticas-visuales de Idoyaga y Bedoya en la Argentina –escrito al alimón con un investigador argentino radicado en Buenos Aires– está en progreso.

## Entre- vista (Emel-Vanini)

Emel: Vanini, Hagamos a partir de hoy, ¿qué le suscita volver a ver esas fotos?

Alfredo: Lo que tenemos que comprender en este momento es, ¿cuál va a ser el objetivo de investigación? ¿Las veces de trabajar o de mostrar este tema en la Bienal de grabado, en lo que ha titulado Serigrafía Urgente (1). Así se muestra lo interés en las artes serigráficas de Lima (yo hablo de Lima, hablar de Perú es mucho), y que de alguna manera tienen un re-origen, una reinvención en el año 1979 ya que sabemos que a fines de los 60 hubo un primer origen. Abordemos entonces cómo sería el modo de plantar la serigrafía, la investigación y la producción de literatura sobre el tema. Con toda la libertad actual que eso implica, toda la libertad de interpretaciones y abordajes a estas obras desde múltiples puntos de vista. Los fotográficos y los "textuales" con documentos de época, los testimoniales. Abordar algo que se ha hecho hace treinta y un años y que está en el libro. He preguntado el día de la inauguración a diferentes personas y cada una responde a través de su memoria. Entonces ¿cómo imos hacia el pasado? ¿Es ilustrativa una anécdota que me ha sucedido el sábado pasado: cuando fui a Barranco, a aquel famoso taller de Pedro de Oema 112, hoy día es pub La Estación, hice nuevamente el recorrido del festival. Y suendo que cuando me paré en la plaza y vi la casona donde está la iglesia –donde estamos a punto de entrar con "El ande" (2), en mi recuerdo la iglesia está... ¡publicada ya la demencia, en la zona equinal de donde realmente está! Obviamente la iglesia no se ha comido de lugar. Si hubiera sido otro elemento, ¿no podría en una reedificación de la memoria. Al contrario, yo ya podría seguir diciendo que la iglesia está a la derecha (pero está a la izquierda).

Y es que los datos empíricos no necesariamente, no facilitan ni memoria, que está el testimonio de quienes los vivieron. Esa frase tan oportuna que escribió Herbert, quien fue el primero que escribió un texto en su blog sobre esta muestra (3): "Sesgo de la memoria" escribió él. Sería un error, o mejor dicho, oírle dar otro valor que no sea un taller anárquico, un espacio de los corazones. Hay otros tipos de literaturas igualmente válidas. Creo que todo aquel que aborde este tema debería tener claro, antes de comenzar, qué tipo de escritura va a realizar alrededor de primeros y producciones que circularon en el lugar determinado, en un contexto determinado, en una época determinada, que ubicamos aquí en Lima, Barranco, 1979. En este sentido, estoy por la absoluta libertad de expresión y que cada uno escriba el pedo (4) que le de gana de escribir. Pero quienes ejercen la escritura desde una pretensión de oficio, esos deben tener en claro qué tipo de texto van a abordar. Una escritura de entrevistas va a tener fundamentalmente un efecto sentimental, aunque interviene también la penedaje del copy-paste del editor; una biblioteca de documentos que reconstruya una época debe privilegiar las fuentes dadas, las que ocuparán un lugar de consulta para futuras obras literarias. Aunque finalmente digamos en el fétiche de la documentación, en la ingenuidad de creer que con solamente recopilar fuentes vamos a tener verdad histórica. En este sentido, hay una película interesante de un actor que ha perdido la memoria instantánea, dos, tres minutos o nada todo; tiene memoria antigua, y una palabra con la que toma fotos y escribe ahí antes de olvidar creyendo que puede así... ¡vengar el crimen de su mujer. Otras, las fotográficas. Yo deseo hacer un cuento, pero con bases materiales. Es lo que me pregunto enviando desde Buenos Aires, y que vos puedas publicar si te interesa, un relato alrededor de la casa anárquica, de la casa comunista –llamada al orden mediante "Hagan del taller... etc.", de la casa trotskista (Coqullo, huera SUTEP), y una vuelta al estalinismo con la Casa Verde (he la de Vargas Llosa, sino lo de 1979) o la casa marxista (no su name, no number), y sus implicancias entre las prácticas visuales de la década que se abre, la de 1980.

Una segunda pregunta Emel: en esta muestra, hay dos documentos, dos fuentes que son fundamentales: una son las fotos del propio Rolf, y la segunda es su carta, una carta que ha estado inédita durante treinta años. Sin embargo estas dos fuentes, que son fuentes dadas, también parten de un asunto sentimental, ¿no es verdad?

Seguramente sí, sí, pero es un sentimiento que corresponde a una época y radiado desde ella. Yo puedo leer mi carta y atender lo que dice sino como lo dice, las omisiones que hace, la ironía final de la carta que dice: "antivejue y publique!". Este mandato se ha cumplido treinta años en hacerse realidad. Y recién ahora puede constituir archivo, porque recién ahora se publica. Y si, no hay nada en su sentimiento, o sea, pensar es una pasión, hacer matemáticas, hacer lógica es una pasión. Ojo, sentimiento, no sentimentalismo.

Lo que yo veo en estas fotos, y en su correlato textual que es la carta, es un grupo muy vital, casi anárquico, que toma la plaza de Barranco por tres días y medio, y realiza una serie de performances, "arte no catálogo" –como fue explícitamente planteado a mucha gente. Además es un grupo muy abierto, contrariamente a lo que yo sé que he escrito por ahí, que era un grupo cerrado y elitista, y si hay algo que en estas fotos llama la atención, es que Rodolfo figuraba a los miembros de esta grupo, de este grupo expandido, casi como estrellas de rock. Tu carta es algo que en la medida en que no le atribuye ninguna obra anónima, el único sujeto al que nombra es el público que al final se hace cargo. ¿Fue una característica de "Paréntesis" esta... un valor de su apertura?

No sabría decirme si esta imagen es un espíritu general de la época, o refleja el punto de vista de mi participación. Porque en su origen hubo un "Paréntesis" funcionalista. Con voluntad de ser un movimiento de vanguardia o un núcleo agresivo de los escuelas, pero en realidad todos éramos novatos, recién llegados, solo que yo siento haber tenido una influencia mayor. Probablemente si no tiene urgencias económicas en mi país, rico que hubiera un cierto letrado en mí en esta necesidad de protagonismo. Sabía que me faltaba mucho. Entonces, volviendo a la pregunta, esa no atribución autorial de obras no se fue el espíritu del grupo. En todo caso lo real es que la propia dinámica del grupo terminó contradiciendo esa voluntad o vocación de inscripción institucional que supusieron las exposiciones individuales y simultáneas que hicieron (tres de los cinco años (Angulo, Salazar y Bedoya). Estos dos "Paréntesis" en las condiciones de ese taller de Pedro de Oema, desbordaron en su propia vitalidad esa voluntad de hacer bien las cosas, para entrar al círculo de arte. Al momento de Contacta 79, más allá de ese deseo primero, se entregaron a la producción, al Festival, a estar hacer obras sin premeditación, sin especulación posterior. Eso es lo valioso de ese acontecimiento, yo vuelvo a hacer otra después de haber dejado de pintar dos años. Rodolfo Knipperberg, un enfermero, vuelve a Alemania y funda una escuela de arte, Martín Lina, que pintaba cuadros en purpúreo, cuando termina el taller de Contacta no puede volver a pintarlos y cuando pierde contacto con nosotros ya no se satisfacen sus obras y deja de pintar hasta hoy.

Para el terminando Emel. Otra pregunta que creo es pertinente ¿de dónde venía Emel cuando llegó en 1979 a Lima? Tú habías estudiado en una escuela de arte, ¿habías hecho cuadros...?

Yo había hecho el primer año en la Escuela Manuel Beltrano en BS As en 1975 y trabajé en el taller de un pintor alemán, que no hace al caso mencionar, y donde leí por recomendaciones familiares. Pinté así tres o cuatro cuadros y que vendía también por razones familiares. Así que podría haber seguido ese camino bastante "fétiche" de copiar un mercado y de autoeducación en última instancia anglosaja. Sin embargo, había una cierta insatisfacción en esa formación práctica, por lo que me tomé un repase de dos años, 1977 y 1978 dejando de pintar. Cuando llego a Lima, y me instalo a vivir en Piedrotre Omas en Barranco, no participo de este núcleo duro, primitivo de "Paréntesis". Pero inevitablemente al ser la compañía sentimental –como a vos te gusta decir, y a mí recordo- de uno de los muchachos del grupo, me participo, hasta el punto que hago cuatro obras. La primera, colgar dos puertas en el largo pasillo inferior de la casona sesentados desde las vigas que cruzaba por arriba del pasado. Me ayuda en esto un obrero de unos cuarenta años que visitaba el taller y que se integraba al elenco. Colgando las puertas, al prender la luz en una de ellas, se iluminaba la otra y viceversa. Como si, una transferencia en la circulación del taller que es imposible estudiar. Cada vez que se iba el baño que estaba al fondo, había que lidiar con estas puertas muy pesadas, eran antiguas, lo que trae un contrapunto manifiesto al corporalismo que venía dándose al interior del taller donde muchas individualidades venían haciendo intervención mutua y anónima de obras. Físicamente así, un efecto tan molesto como la molestia que se vivía por esta intervención anónima hasta el punto que Javier se queja de que en una caja de fosforos le aparece una artista. Estas mutuas intervenciones logran que finalmente haya que explotar hacia fuera para no reventar hacia adentro, lo que fue psicológicamente bastante saludable en el modo de sostener un grupo ampliado de artistas en este festival de cuatro días. La segunda obra, qué dice, es la publicada en esta hoja-pero-qué, y que Rolf me ha enviado me durante el internet. Esta foto ha formado parte de la selección curatorial, de la muestra documental que ahora vemos.

Entonces vemos a publicar aquí dos obras no-objetuales. El autorretrato de Rolf, tomando una foto a tiras de espaldas que nos refleja fragmentado y que casi finalmente le devuelven su propia imagen (lo que es muy interesante desde el punto de vista de los problemas de dios que tenía Rolf). Aquí vemos como el filtro del festival se le presenta fragmentado y su reflejo en abismo, un reflejo de fragmentación de sí mismo. Ahora, es el día que me he escrito desde Alemania, donde ha vuelto hasta diez días ya que estuvo acá para una muestra, diciéndome "¡qué hubiera leído la carta antes, el menos cuando estuve ahora, por segunda vez en Lima, porque la carta me ha dado una unidad de comprensión que nunca antes logré tener". La otra foto, que vemos a estar en la contrapunta, me parece que debió haber estado en la selección, pero bueno, se cruzó con el criterio de los editores, ¡sobre que no es un relato sino un documento, un registro de obra. Cuando en días previos al festival habíamos abierto el taller para la recepción de obras, me colocó un sticker en la frente y he podido a alguien que escriba mi nombre y que coloque el número de mi documento. Estas obras que presentábamos en la hoja-pero-qué, hablan de un arte más ligado a la performance que a la producción de objetos.

Una última pregunta Emel: no conocemos tu labor posterior, tras tu partida de Lima. Lo que sabemos es que no fue un tango, que no te pasaste los años 1980 recordando con amargura aquella experiencia, sino que con ese saber que adquiriste en Lima –la serigrafía– hiciste una carrera, digamos para no usar superlativos, una carrera constante, sostenida una trayectoria... No, yo no le habeo carrera con el arte. El principio que dije mis obras es el de placer. He trabajado mucho, muchos artistas lo han hecho. Hoy harías imágenes, por unos diez o doce años más hasta el año 1992 en forma grupal. He sido parte de la creación de grupos, pero no he sido líder, no tengo perfil de líder, no me dan poder, no me dan fuerza, no por falta de voluntad sino por falta de (falta "mis mutuas"). Pero se que puedo potenciar a otros y me gusta trabajar desde atrás, porque el que pone la cara recibe el cachetito, entonces prefiero trabajar desde el agarramiento o desde la solapa, o desde la punta, y divertirme, que tener que trabajar desde el primer plano y estar recibiendo el puchito de los dos lados. He resignado prestigio, dinero y reconocimiento en función de placer. El poder en arte visual, ¿cómo me parece una mala cosa. Ese deseo, por sobre todos las cosas de tener el territorio me parece super primitivo, super materialista, recontra a lo macho-bastón. Estoy buscando que me reconozcan esto, que nadie se meta en mi territorio, me parece una cosa completamente pre-histórica. Soy más delicado y sofisticado que ese brutal deseo de adelantarse simbólicamente de ciertas pertenencias. Ni me, ni se me da. Un intercambio entre iguales y en situación de solidaridad, no en situación de competencia, no a lo macho-perro-bastón, quien lo mata a quién. Yo, de eso, no participo. Entonces, terminando Contacta 79, no puedo dejar de mencionar el proceso de trotskización que yo hice así, y llegando a Baires, a fines de marzo de 1980, mi entrada al Partido Socialista de los Trabajadores, el PST argentino que luego se convirtió en un gran partido de vanguardia que se llamará el Movimiento al Socialismo M.A.S. –nada que ver con el MAS boliviano-. Desde dentro del MAS, y por varios años, es que hasta el año 1992 hice prácticas de imágenes en el movimiento de masas organizado alrededor de sus luchas solidarias y reivindicativas, como Contactas, pero perfiladas. En Contacta 79 nosotros vivimos que generar el público, pero en Baires, estas prácticas colectivas, las hicimos recordadas en la movilización, el público, la revista social estaba garantizada, así no estaba el esfuerzo. El criterio de la movilización también estaba garantizado, entonces podíamos dedicarnos específicamente a la producción de obra participativa, y a la vez también producía el calor de la ampliación de sus necesidades que así había llevado a movilizarse. Esto hacía de estas prácticas, procesos de construcción de obras muy potentes. En el año 1992 terminé lo colectivo. Tres o cuatro años me tomo mi tiempo, estoy en el contexto del repotero de la serigrafía como técnica por el avance de las técnicas digitales y en el año 1996 empiezo a hacer obra personal. Lo que fue desde el 1979 acá hasta el 1992 así, un arte público, mopático, gráfico y hemico, en el '96 dando una vuelta de fuerza, se pliega replicando a una personal, individual, pequeño, tanto, pero, profundo, afectivo a escala más, a escala humana. Produjo obra personal en tanto y en cuanto pudiera llevarla en una visita, en tanto y en cuanto la pudiera solo hacer cargo de ella, con obras contrastadas que cuidaba, mejor, instalar. Autoeducación y autoeducación personal. Y cuando fue colectivo, solidario y mancomunado. Eso ha sido mi trabajo. Y he el privilegio de haber vivido de la serigrafía que aprendí en Lima, en el taller de "Paréntesis" del cual fui echado. Me apropié de la técnica colectivamente y por las noches, asistida por quien fuera mi compañero sentimental pude hacer mi serigrafía ("Agenda"), haciéndome del oficio que me dio de comer. Es eso, la serigrafía, lo que me dio la libertad y este privilegio de haber hecho arte porque sí.

Eso también es serigrafía urgente de alguna manera...  
... más que urgente.

Breña, sábado 19 de junio del 2010.

(1) Serigrafía Urgente: exposición curada por Alex Angles y Alfredo Vanini en el marco de la II Bienal de Grabado del ICPNA Lima, marzo-abril de 2010.

(2) "El ande" se refiere a una de las obras realizadas para "Contacta 79. Festival de arte total" y cuya secuencia se puede apreciar en las fotos de Rolf Knipperberg exhibidas en la muestra "30 años no es nada -

Paréntesis - Contacta 79", junio 2010.

(3) Blog Conversativa: [blog.conversativa.blogspot.com](http://blog.conversativa.blogspot.com)

(4) Vale decir: sin intención académica. Cabe mencionar la novela El perro salvajito, del escritor peruano Luis Freyre, quien tomando libremente como base ciertas referencias de la época a la que estas fotos y esta entrevista se refieren, hace un homenaje en dicha narrativa a "Paréntesis", a Contacta 79 y a "Huayco E.P.S".