

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**Escuela de Posgrado**



Ir más allá de las palabras (y del monumento).  
La *corporización* pública performativa de la memoria del  
conflicto armado interno (1980-2000): *El Ojo que Lloro* de  
Lika Mutal

Tesis para obtener el grado académico de Magíster en Historia del  
Arte y Curaduría que presenta:

*Oscar Roberto Canepa Rondo*

Asesor:

*Paulo Juan Bruno Dam Mazzi*

Lima, 2022


## Informe de Similitud

Yo, Paulo Juan Bruno Dam Mazzi, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis/el trabajo de investigación titulado "Ir más allá de las palabras (y del monumento). La corporización pública performativa de la memoria del conflicto armado interno (1980-2000): El Ojo que Llora de Lika Mutal" del/de la autor(a) Oscar Roberto Canepa Rondo,

dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 21 Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 07/02/2023
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:  
09/08/2023

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Dam Mazzi, Paulo Juan Bruno</u>	
DNI: 08275537	Firma 
ORCID: 0000-0002-5129-4788	

A LaGa



## RESUMEN

La presente investigación se centra en el estudio de la obra *El Ojo que Lloro* de la artista Lika Mutal, obra pública conmemorativa a las víctimas del conflicto armado interno que se vivió en el país durante los años 1980-2000.

La obra se inserta en un contexto posterior a grandes manifestaciones públicas celebradas en el país, donde las agrupaciones defensoras de los derechos humanos, distintos artistas y cerca de 200,000 personas tomaron las calles evidenciando el deseo de cambio. Es así que, aquel anhelo colectivo se materializa en la creación de la *Comisión de la Verdad y Reconciliación* (CVR) con el objetivo de esclarecer la magnitud y autoría de los actos de violencia durante el conflicto, hacer público sus descubrimientos y revertir el escenario de un consciente olvido estatal. *El Ojo que Lloro* se suma a las iniciativas de la CVR por generar espacios destinados a la memoria siendo el primer monumento conmemorativo público con reconocimiento estatal erigido a las víctimas del conflicto en la capital.

En ese contexto, es necesario abordar las preguntas sobre quiénes participan en la representación de la memoria, quienes son representados y de qué manera. Para ello, se considera de gran valor tomar un enfoque urbano antropológico, que aporte a la lectura del objeto artístico desde una perspectiva que partiendo desde los sujetos conlleve a la reflexión sobre la construcción y significación del espacio público como lugar de memoria, identidad y expresión ciudadana. En tal sentido, consideramos explorar a *El Ojo que Lloro* como un monumento-acontecimiento, una *corporización* pública performativa, donde el objeto artístico funciona como detonante de memoria, la cual es vivida y asentada continuamente por el uso y apropiación de los sujetos.

Con lo que, podemos sostener que *El Ojo que Lloro* propone una *corporización* que implica la complementariedad de su dimensión material (objeto) con la inmaterial (sujetos).



## AGRADECIMIENTOS

La presente tesis es la finalización de un proceso que comenzó al finalizar el primer ciclo de la maestría y que me llevó a innumerables conversaciones, cuestionamientos, entrevistas, visitas y -sobre todo- horas de lectura y escritura. Todo ello gracias a la enorme paciencia y disposición de muchísimos profesores en especial la de Carlos Castro que me ayudó a madurar la idea que tenía.

Estoy en gran deuda con mi asesor Paulo Dam, ya que amablemente aceptó ser parte de este proceso e hizo tiempo a pesar de su recargada agenda. Me resulta imposible dejar de resaltar la importancia de sus comentarios, preguntas y dudas en el desarrollo de la tesis. Todas aquellas conversaciones en las asesorías sirvieron de detonantes para pensar y repensar la investigación.

También quiero agradecer a Sharon Lerner y Víctor Mejía por haber aceptado formar parte del jurado y por sus comentarios que me llevaron a mejorar y precisar el texto.

Mención especial merece el apoyo que recibí de Charo Narvaez, Luis Longhi y Gam Klutier, quienes desinteresadamente me permitieron entrevistarlos, me ayudaron a tener acceso a *El Ojo que Lloro* en más de una ocasión y a una serie de materiales relacionados a Lika Mutal.

Finalmente, quisiera destacar el apoyo de mi familia y de aquellas personas cercanas que se convirtieron en mis acompañantes durante este proyecto.

## Índice:

Introducción .....	10
1- Marcos de contextualización en relación a <i>El Ojo que Lloro</i> .....	20
1.1 <i>El Ojo que Lloro</i> en su contexto socio-histórico .....	20
1.1.1 El conflicto armado interno 1980-2000 .....	20
1.1.2 La Marcha de los Cuatro Suyos .....	27
1.1.3 La Comisión de la Verdad y Reconciliación: una narrativa del conflicto desde las víctimas .....	33
1.2 <i>El Ojo que Lloro</i> en relación al contexto histórico-artístico del espacio Público de Lima .....	38
1.2.1 El espacio público de Lima durante el conflicto armado interno .....	38
1.2.2 Crisis del espacio público de Lima: el terror se apropia del espacio público .....	41
1.2.3 El espacio público reclamado: manifestaciones artísticas sobre la memoria en el espacio público como demanda y performatividad ciudadana .....	46
a. Colectivo Sociedad Civil .....	59
b. Lima I[NN] Memoriam .....	61
1.3 Por “otra” representación pública de la memoria del conflicto armado interno .....	69
1.3.1 La permanencia del monumento decimonónico en el espacio público limeño .....	70
a. La memoria por medio de la imagen del héroe .....	77

b.	La memoria como forma de representación ciudadana	80
1.3.2	La representación de la memoria del conflicto armado interno en el espacio público desde el Estado: estrategia del monumento conmemorativo tradicional y la imagen del héroe	82
1.3.3	La representación de la memoria del conflicto armado interno desde la CVR	86
1.4	Consideraciones conceptuales contemporáneas en relación al arte, espacio público y la memoria (Condiciones de aparición de <i>El Ojo que Llora</i> )	88
1.4.1	El espacio público como organización espacial de los cuerpos	88
1.4.2	La memoria y su marcación en el espacio	91
1.4.3	La performatividad de los sujetos	94
1.4.4	La emancipación y participación de los sujetos frente a la obra de arte	96
2-	El proyecto de <i>El Ojo que Llora: Lika Mutal</i> , la memoria y la CVR	99
2.1	Coordenadas biográficas y artísticas en la escultura de Lika Mutal	99
2.1.1	Presentación de la artista: Lika Mutal	100
2.1.2	Conexión con el pasado prehispánico en el panorama artístico de Lika Mutal	104
a.	La escultura en piedra como búsqueda y reinterpretación del pasado en el panorama artístico de Lika Mutal	106
2.1.3	Enseñanza en la escuela de Artes Plásticas de la Pontificia	



Universidad Católica: pasado, abstracción e integración en el arte .....	112
2.1.4 Construcción del lenguaje de Lika Mutal en su escultura .....	118
a. Formas reinterpretadas .....	120
b. Toma de postura: Materia sobre forma .....	128
c. Expansión .....	135
2.2 <i>El Ojo que Lloro</i> y la representación de la memoria del conflicto armado interno .....	142
2.2.1 <i>Yuyanapaq</i> , la imagen de lo indecible y la “otra” memoria ...	142
2.2.2 El proyecto <i>La Alameda de la Memoria</i> .....	147
2.2.3 <i>El Ojo que Lloro</i> .....	158
3- “ <i>Tr más allá de las palabras</i> ”: La memoria como acontecimiento público (cívico-artístico) en <i>El Ojo que Lloro</i> de Lika Mutal .....	161
3.1 El devenir de la representación de la memoria en <i>El Ojo que Lloro</i> .....	161
3.1.1 <i>El Ojo que Lloro</i> . De objeto a experiencia performativa pública .....	162
a. La objetualidad de <i>El Ojo que Lloro</i> .....	164
b. La espacialidad en <i>El Ojo que Lloro</i> .....	174
c. La experiencia performativa en <i>El Ojo que Lloro</i> .....	181
3.1.2 <i>El Ojo que Lloro</i> como instancia de validación de la memoria .....	190
a. Estado liminal/umbral de <i>El Ojo que Lloro</i> .....	192
3.2 La memoria desde los sujetos: <i>El Ojo que Lloro</i> como anti-monumento	

.....	197
3.2.1 La <i>corporización</i> de la memoria como un anti-monumento	
.....	197
3.2.2 La <i>corporización</i> de la memoria en <i>El Ojo que Lloro</i> : las víctimas	
.....	203
a. La <i>memorialización</i> , la ciudadanía y el duelo público a partir de <i>El Ojo que Lloro</i>	208
b. Los sujetos de <i>El Ojo que Lloro</i>	213
c. La construcción de la imagen de la víctima en <i>El Ojo que Lloro</i>	215
3.2.3 La <i>corporización</i> de la memoria en <i>El Ojo que Lloro</i> : la marcación en el espacio	217
a. <i>El Ojo que Lloro</i> : de espacio a lugar (de memoria)	219
b. La performatividad ciudadana de la memoria en <i>El Ojo que Lloro</i>	229
4- <i>El Ojo que Lloro</i> : posibilidad de construcción de memoria	236
4.1 La memoria como detonante a partir de <i>El Ojo que Lloro</i>	236
4.1.1 Necesidad de debate	240
4.1.2 <i>Lugarizar</i> contra el olvido	243
a. Tarata	246
b. Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM)	248
4.2 Del otro al nos-otros: la autoconstrucción de la memoria y ciudadanía en <i>El Ojo que Lloro</i>	251

Conclusiones .....	255
Bibliografía .....	260
Anexos .....	292
Anexo 1: Entrevista a Luis Longhi .....	292
Anexo 2: Proyecto Curatorial .....	301



## INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas los trabajos de memoria han cobrado un gran interés por parte de diversos ámbitos académicos a nivel global y regional. Esto, como menciona Gérard Wajcman, debido a un violento y cruento desarrollo del pasado, especialmente durante el siglo XX: “Decir que este siglo, que nació en las trincheras de la Gran Guerra, que tuvo su cenit bajo el nazismo y expira entre los escombros del comunismo, habrá producido destrucción en la mayor escala jamás alcanzadas, es sin duda una verdad más que cierta – machacada” (2001: 13). Tal desarrollo de actos violentos nos ha llevado a una política global basada en los lemas no-olvidar y nunca-más, pero las preguntas que surgen a partir de ello son ¿Cómo se está construyendo la memoria sobre ese pasado? ¿Cuáles son los mecanismos utilizados en la construcción de la memoria? ¿de qué manera se está representando este pasado?

A nivel global el trabajo de Pierre Nora sobre los Lugares de memoria y el de Maurice Halbwachs entorno a la construcción de la memoria colectiva han ayudado: por un lado, a pensar y re-pensar las formas en las que se ha construido la memoria; y por otro, a buscar nuevas formas que buscan incluir distintas (y en muchos casos silenciadas) voces. Desde una posición latinoamericana, hay que mencionar que se ha generado un interés por investigar los mecanismos de construcción de memoria alrededor de la violencia política producida por dictaduras establecidas en países como Uruguay, Chile, Argentina y Perú en las décadas de 1970-1990.

El esfuerzo por construir una memoria sobre el pasado cimentado en el respeto por los derechos humanos ha dado paso a la aparición de diversos mecanismos de representación desde las distintas manifestaciones artísticas. Mención especial merecen aquellas emplazadas en el espacio público, ya que influyen en el aspecto físico, simbólico y vivencial de las ciudades, por ejemplo: recorridos guiados, recreaciones de acontecimientos, performances teatrales públicas, museos de memoria, memoriales en lugares donde acontecieron actos de violencia o monumentos

conmemorativos.

En el contexto peruano, el conflicto armado interno desestabilizó e invalidó la narrativa de una historia hegemónica de un Estado-Nación homogéneo, donde la memoria ha surgido como una forma de visibilización de sujetos históricamente minimizados e invisibilizados<sup>1</sup>. Es por ello que, mientras en Chile y Argentina los procesos por la construcción de una memoria histórica, sobre un pasado de violencia política, han tenido campos de acción definidos provenientes desde el Estado, la sociedad y la academia; la lucha por la memoria en el Perú se ha visto limitada a momentos, espacios y esfuerzos muy particulares (Del Pino: 2015). Es por ello que es de especial interés ubicarnos en el contexto peruano post-conflicto, específicamente de Lima, donde el trabajo por la memoria del pasado reciente aparece como un proceso iniciado en el espacio público mediante el reclamo de la ciudadanía, expresada en manifestaciones cívicas y artísticas, en busca de cambios sociales, políticos y culturales.

Es esta “fuerza de la calle” la que permite un punto de quiebre en el contexto del conflicto armado interno dando paso a un contexto de recuperación de la democracia, donde la búsqueda de la verdad sobre el pasado se vio materializada en la conformación de la *Comisión de la Verdad y Reconciliación*. El espacio público reclamado, la desobediencia simbólica (Vich: 2004), la voluntad de la ciudadanía por hacerse escuchar y la influencia de los hallazgos recogidos por la CVR en su Informe Final son los elementos que manifiestan aquella necesidad pública por construir la memoria sobre el conflicto armado interno.

Recordemos que el domingo 28 de agosto del 2005 dentro del Campo de Marte, en el distrito de Jesús María, se inauguraba públicamente la escultura *El Ojo que Llora* de la artista Lika Mutal en un evento que reuniría a distintos grupos pro derechos humanos, agrupaciones de familiares de víctimas del terrorismo, representantes de las

---

<sup>1</sup> Podemos señalar que durante el siglo XX las corrientes indigenistas de los años 1920-1930 y el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado (1968-1975) también buscaron visibilizar al poblador indígena.

embajadas de Holanda y Alemania, la Defensora del Pueblo Beatriz Merino, el alcalde del distrito de Jesús María Carlos Alberto Bringas, la artista Lika Mutal y al ex presidente de la *Comisión de la Verdad y Reconciliación* (CVR) Salomón Lerner. Posteriormente a los discursos protocolares, propios de la inauguración de un monumento público, los presentes al evento emprendieron un andar a manera procesional por los senderos de piedra que forman parte de la obra, uno detrás de otro, paso a paso, con miradas dirigidas al camino de piedra, los cuerpos andantes iban revelando un zigzag circular laberíntico que llevaba al centro mismo de la obra, donde se iniciaba el momento del retorno. Este hecho expone las intenciones de la artista por complejizar la categoría monumento. En el contexto de la escultura conmemorativa pública en Lima, por un lado, estamos ante un cambio en la situación del sujeto espectador: se le ha dado un rol activo introduciéndose en el espacio físico de la obra. Por otro lado, hay un desplazamiento del hecho artístico del objeto hacía el sujeto. En ese sentido, la experiencia artística conmemorativa se produce en una interacción objeto-sujeto manifestada a través de la performatividad de los sujetos.

Hay que acotar que aquel acontecimiento conmemorativo es sintomático y representativo del siglo XX, basta con recordar la afirmación de Theodor Adorno: “[...] luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema” (1962: 29). El pensamiento de Adorno expone la paradoja que existe en la imposibilidad de la representación de la barbarie, que a pesar de ello sigue siendo una vía posible para abordar su reflexión. Toda obra artística que responde ante acontecimientos de un terror incomprensible e inconmensurable nace en aquella paradoja, es tal vez el trabajo de los historiadores de arte exponerla, cuestionarla y estudiarla.

Ante lo expuesto, vale mencionar que la representación de la memoria sobre el conflicto armado interno en el espacio público de Lima se ha visto relegada por una voluntad del olvido proveniente desde el Estado. Es por ello que, es de especial interés abordar y profundizar el estudio sobre *El Ojo que Llora (2003-2005)*, siendo esta una obra que cuenta con respaldo del Estado al tener el apoyo de la CVR. Partiendo de él,

hilvanaremos nuestras reflexiones, intereses y preocupaciones sobre la representación de la memoria en el espacio público a partir de la relación con los sujetos. En este sentido, el estudio sobre *El Ojo que Lloro* nos llevará a comprender las relaciones que se establecen en el trabajo de la construcción de la memoria a partir de la obra artística y de los sujetos en el espacio público. Es decir, si *El Ojo que Lloro* es una obra de arte entorno a la construcción de la memoria, es importante preguntarnos ¿de quiénes, para quiénes y sobre quiénes es la memoria que se construye?

Es necesario decir que *El Ojo que Lloro* ha generado un gran interés desde diversos ámbitos del conocimiento reflejándose en estudios realizados por autores como Katherine Hite (2012) desde las Ciencias políticas, Cynthia Milton (2007) y Paulo Drinot (2007) desde la Historia, Sylvanna Falcón (2018) desde las Ciencias sociales, Carlos Iván Degregori (2015) desde la Antropología, Margarita Saona (2017) y Victor Vich (2015) desde los Estudios Culturales y Luis Rodríguez (2012) desde la Arquitectura. Los trabajos académicos desde la Historia del Arte -a pesar de no ser numerosos- nos han llevado, en un primer momento a bosquejar un marco temático; y, en un segundo momento, a profundizar en el estudio sobre *El Ojo que Lloro*. Vale la pena mencionar a Carmen Elena García Rotger (2017), quien explora y vincula el pensamiento y el proceso artístico de Lika Mutal mediante el estudio de *El Ojo que Lloro*; por otro lado, a la historiadora del arte Giulia Degano (2019), quien ha centrado su atención en la recepción de la mencionada obra y quien resalta la situación de un difícil derecho por la memoria en un contexto social, cultural y político fraccionado; de igual modo, mencionar a los historiadores del arte Robin Adele Greeley y Michael R. Orwicz (2019), los que proponen una aproximación a la obra desde la reflexión a las nociones de víctimas y victimarios. Mención especial merece la tesis doctoral de Veronica Crousse (2011), quien centra su mirada en las relaciones entre arte público y ciudad, así como en las complejidades que esa relación compromete. La propuesta de Crousse es sumamente interesante en la medida que nos abre el panorama en cuanto a las posibilidades de abordar la obra de Mutal. Es necesario señalar lo evidente, *El Ojo que Lloro* es una obra

de arte público y, sin embargo, de las investigaciones señaladas solo es Crousse la que ofrece una mirada que incluya un enfoque urbano. Por lo que, la presente investigación parte desde esta perspectiva y hace énfasis en la dimensión de los sujetos.

En cuanto a los estudios en torno al arte público vale la pena señalar la necesidad de recurrir a una perspectiva que integre la relación de la obra con la ciudad. Natalia Majluf (1994) manifestaba que muchas de las investigaciones que han abordado el estudio del arte público se han visto limitadas al solo tener en cuenta el objeto artístico como un objeto aislado y estático. Sin embargo, hay que considerar que el objeto de arte público está ubicado en la ciudad, en calles o plazas; por lo tanto, ellos forman parte de la historia de las ciudades y de su vida social y política. En este contexto, el estudio de *El Ojo que Llorra* (y del arte público) conlleva comprender no solo el objeto artístico en profundidad, sino, también, la relación del objeto artístico con el espacio público y con los sujetos. Es decir, la presente tesis propone un enfoque centrado en el espacio público y en los sujetos que la componen.

Ahora bien, es necesario mencionar que *El Ojo que Llorra* responde al contexto del conflicto armado interno vivido en el Perú durante el periodo de los años 1980 y el 2000, el cual se considera como el conflicto de mayor duración, de mayor extensión territorial y el de mayores costos económicos y humanos en su historia republicana (Comisión de Entrega de la CVR 2003). Del mismo modo, se enmarca en un proceso conmemorativo que surge a partir de la inauguración de la obra, donde cada 28 de agosto se convocaría, acudiría y recorrería *El Ojo que Llorra* en una celebración conmemorativa, que con el paso del tiempo congregará a distintas agrupaciones de víctimas de la violencia del conflicto armado, se intervendrá la obra marcándose más nombres de víctimas en las piedras y afianzará un sentido activista en la participación, inclusión y apropiación de los sujetos, donde la obra da paso a la formación de un proceso cívico-ritual de construcción por la memoria. En tal sentido, recorre a lo largo de la investigación una posición sobre *El Ojo que Llorra* como objeto de memoria donde confluye un rol social-público, cívico y artístico. Vale decir que, estamos frente a una



obra conmemorativa pública que instala un rol social sobre la memoria. Además, si tomamos en cuenta que la memoria es parte constitutiva de la identidad colectiva, del sentido de comunidad y ciudadanía en la sociedad ¿de qué manera podemos pensar *El Ojo que Lloro* como una marcación de la memoria que surge y forma parte de los sujetos como ciudadanos? Es el interés de la presente tesis, que en su recorrido, podamos pensar y evaluar el cumplimiento de la promesa de memoria en *El Ojo que Lloro*.

El acontecimiento de inauguración contiene un gesto simbólico dentro del contexto conmemorativo del conflicto armado interno, pero también aquel gesto expresa la particularidad del proceso de producción, distribución y consumo de *El Ojo que Lloro*, donde podemos resaltar a los actores presentes, el mismo acto público como afirmación de la participación y demanda ciudadana, así como el carácter público entendido tanto como visibilización así como reconocimiento. Asimismo, manifiesta un rol performativo como objeto-acontecimiento y construye una idea de espacio público como espacio de participación, demanda y debate ciudadano.

*El Ojo que Lloro* como monumento público es entendido como situación memorial constitutiva y constituyente del espacio público y de la ciudadanía; es decir, hay un desborde en la categoría monumento que parte del objeto hacia la situación, de representación artística a *corporización*<sup>2</sup> ciudadana. En estos términos proponemos comprender una doble dimensión de la representación del conflicto armado: una material-objetual, presente/residente en la propia representación artística; y una inmaterial, la cual reside y se presenta en el acontecimiento performativo de los sujetos.

Es así como la presente investigación postula la idea de que *El Ojo que Lloro* permite una instancia de construcción de la memoria colectiva del conflicto armado interno a través de la ritualización y performatividad de los sujetos: estamos ante el devenir de *El Ojo que Lloro*-objeto a *El Ojo que Lloro*-sujetos.

En el primer capítulo, considerando que *El Ojo que Lloro* es una obra de arte

---

<sup>2</sup> Aludiremos con *corporización* a la intención por distanciarnos de la noción de representación como interpretación artística para hacer referencia a un acontecer, una presentación encarnada.

conmemorativa en el espacio público de Lima, la cual responde a un hecho socio-histórico específico y particular, el conflicto armado interno, como punto de partida, bosquejaremos un contexto a partir de 4 ejes temáticos:

1. El marco socio-histórico, donde abordaremos y describiremos el desarrollo del conflicto armado a partir de una línea de tiempo construida en base a hechos y lugares que marcaron las etapas de origen, escalada y declive del conflicto. Resaltaremos la *Marcha de los Cuatro Suyos* como aquel acto inicial para pensar sobre la construcción de la memoria del conflicto armado interno. Consideramos que la *Marcha de los Cuatro Suyos* fue la expresión de levantamiento ciudadano clave, el gesto simbólico en el espacio público que desestabilizó y llevó al cambio de régimen. Por ello, evidenciaremos por medio de fotos, actas de reuniones y convocatorias públicas como el reclamo, el anhelo de cambio y el des-sometimiento (Didi-Huberman 2020) son materializados en la presencia de los sujetos en el espacio público. Posteriormente, resaltaremos el enfoque de construcción de memoria a partir de las víctimas que propone la CVR, donde es de gran ayuda exponer las audiencias públicas fomentadas por la CVR y la intención de hacer público el Informe Final.

2. El marco histórico-artístico en el espacio público, nos servirá para resaltar el efecto de desplazamiento poblacional que produjo el conflicto y el problema de la ocupación informal en la ciudad de Lima. Asimismo, resaltaremos como la violencia desatada del conflicto en el ámbito urbano de Lima produce una crisis en la percepción del espacio público, donde la muerte y la destrucción funcionan como actos perversos de su transformación. Posteriormente, propondremos construir un panorama de manifestaciones públicas socio-artísticas en la ciudad de Lima, que nos permitirán señalar un proceso de recuperación. Para esto, resaltaremos obras artísticas claves que de manera simbólica llevaron al final del conflicto armado.

3. En el marco sobre la representación de la memoria en el espacio público limeño resaltaremos la presencia y permanencia de una imagen modelo heroica y cívica recurriendo a algunos monumentos públicos erigidos durante la expansión urbana de la

capital. A partir de aquella ausencia de representatividad de otras memorias, subrayaremos la intención por una representación de memoria que parta desde las víctimas presentes en el trabajo de la CVR.

4. Finalmente, con un último marco, cerraremos el capítulo proponiendo unas consideraciones conceptuales contemporáneas sobre arte, memoria y espacio público que servirán de soporte para comprender la aparición de *El Ojo que Lloro*.

En vista que *El Ojo que Lloro* es el primer y único monumento desarrollado por la artista es importante preguntarnos sobre su práctica escultórica y la relación con la memoria. Por ello, planteamos un segundo capítulo que inicie la lectura de *El Ojo que Lloro* desde la particularidad de entender un monumento público sobre el conflicto armado de una escultora holandesa formada y radicada profesionalmente en el Perú.

Con ese objetivo, evidenciaremos la relación de la reflexión artística de Lika Mutal con el pasado prehispánico por medio de la revisión de influencias en su etapa de formación académica en la Escuela de Arte Católica y, en la etapa profesional, por medio de la revisión de algunas obras seleccionadas, que evidencian que el vínculo con la realidad, la naturaleza, lo trascendental que propone Mutal está en la relación con la materia misma.

Luego, proponemos entender *El Ojo que Lloro* como parte de un proyecto conmemorativo público del conflicto armado interno. Para ello, recurriremos a la revisión del proceso de creación, los actores que intervienen y el encargo dado. Describiremos y vincularemos tres momentos de un mismo proceso, el cual estará conformado por la exposición *Yuyanapaq* (2003-2005), la *Alameda de la Memoria* y *El Ojo que Lloro*.

En el tercer capítulo, analizaremos en qué medida la *corporización* de la memoria que propone *El Ojo que Lloro* puede ser entendido como un monumento contemporáneo que se distancia de la tradición del monumento decimonónico y que busca crear una experiencia de memoria activa por parte de los sujetos.

A partir de esto, subrayaremos lo excepcional de la forma en que se propone la representación de la memoria colectiva del conflicto, el cual parte desde los sujetos,

desde las víctimas; es decir, desde el análisis de *El Ojo que Lloro* expondremos el desborde de la representación artística a una *corporización* encarnada por los sujetos, planteando las preguntas sobre a quienes se representa y cómo se les está representando.

Esto nos llevará a analizar la manera en que *El Ojo que Lloro* plantea el carácter conmemorativo explorando y analizando tanto una dimensión material, por medio de su iconografía y referencias formales, como una dimensión inmaterial, por medio del estudio de la recepción de la obra, que nos permitirá exponer y resaltar la experiencia ritual-performativa de los sujetos.

Con ello, comprendemos y resaltamos la intencionalidad de Mutal por hacer de *El Ojo que Lloro* una obra interactiva y relacional, donde proponemos entender la obra como un objeto artístico que complejiza su categorización; es decir, estamos ante una obra de arte contemporáneo que difumina los límites entre las categorías artísticas.

En el cuarto y último capítulo, se propone las maneras en que es posible entender una construcción de la memoria del conflicto armado desde la experiencia ritual-performativa de los sujetos que propone *El Ojo que Lloro*. Es decir, dentro del estudio sobre *El Ojo que Lloro* nos interesa reflexionar en torno a las acciones y reacciones que ha producido la creación de la obra.

Para ello, compararemos y trazaremos vínculos entre *El Ojo que Lloro* con otras propuestas de memoria que nos permitan visibilizar y resaltar las implicancias de la *corporización* de la obra frente a su contexto específico. Esto nos permite comprender el trabajo de memoria relacionado con una construcción y expresión de la ciudadanía.

Expondremos una dicotomía entre el consenso y el disenso a partir de la exposición de las vandalizaciones realizadas en la obra. Evidenciaremos la importancia en la ritualización de la memoria junto a la revisión y reflexión crítica de la memoria por medio del vínculo de complementariedad entre *El Ojo que Lloro* y el LUM.

Finalmente, resaltando el papel del sujeto expresaremos el trabajo de la memoria desde las víctimas como una forma de auto construcción de la memoria, de acción

emancipatoria y de expresión ciudadana; con ese objeto, entenderemos la exposición, visibilización y validación de las memorias de las víctimas como una vía inclusiva en la construcción de la ciudadanía.



## Capítulo 1

# MARCOS DE CONTEXTUALIZACIÓN EN RELACIÓN A *EL OJO QUE LLORA*

### 1.1 *El Ojo que Lloro* en su contexto socio-histórico

Proponemos pensar el contexto socio-histórico en el que se enmarca *El Ojo que Lloro* como la construcción de una línea de tiempos donde convergen acontecimientos importantes a resaltar, así como reflexiones sobre el accionar hacia, de y por los sujetos envueltos en el conflicto armado interno. Es decir, hablar de un contexto socio-histórico es hablar de un pensar de, sobre y desde la sociedad, los sujetos. Vale mencionar que esta línea de tiempo, muchas veces, toma como referencia la narración de acontecimientos planteada por la *Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR)*, cuyo trabajo es considerado un punto de inflexión en el proceso de reconstrucción de la memoria al proponer y exponer una narrativa alterna sobre el conflicto armado; así como, también, remarcar hechos por medio del nombre de los lugares donde ocurrieron. De la misma manera que las acciones de violencia y violaciones a los derechos humanos marcaron ciertos lugares, las expresiones de rechazo, protesta y resistencia por parte de los sujetos se vizibilizaron en la toma y reclamo del espacio público, que llevó a una serie de manifestaciones cívico artísticas, donde es necesario resaltar la *Marcha de los Cuatro Suyos*.

#### 1.1.1 El conflicto armado interno 1980-2000

Hemos propuesto como inicio del desarrollo del contexto socio-histórico el título “El conflicto armado interno 1980-2000” intencionadamente, haciendo referencia a la periodización establecida por la CVR, ya que como evidenciaremos posteriormente los descubrimientos, registros e interpretaciones que plantea la CVR enmarca una narrativa

sobre el conflicto armado que recoge la artista Lika Mutal y hace suya las *conclusiones del Informe Final* para el desarrollo de *El Ojo que Llora*.

En las décadas de 1980 y 1990 el Perú vivió una época marcada por la violencia, el miedo y el terror desatados por lo cruento del conflicto armado interno, donde la población peruana se vio afectada por la acción conjunta del terrorismo subversivo y de Estado. Como bien rescata en el Informe Final la *Comisión de la Verdad y Reconciliación* (CVR):

“Estas dos décadas de destrucción y muerte no habrían sido posibles sin el profundo desprecio a la población más desposeída del país, evidenciado por miembros del PCP-Sendero Luminoso y agentes del Estado por igual, ese desprecio que se encuentra entrelazado en cada momento de la vida cotidiana de los peruanos” (Comisión de Entrega de la CVR 2003: 13-14).

La CVR resalta una serie de problemas sociales presente en la sociedad peruana que se han visto reflejadas en acciones del conflicto armado interno por lo que una narrativa sobre el conflicto armado debe visibilizar y remarcar aquellos espacios y aquellos sujetos que sufrieron el embate de la violencia y de la exclusión por parte del Estado. En este sentido, es la intención revelar que el conflicto armado interno y la posterior construcción de su memoria pasa por visibilizar y remarcar aquellos lugares donde la violencia, la exclusión y la indiferencia por la vida llevó a que alrededor de 45,311<sup>3</sup> peruanos desaparezcan sin casi ser notados o reclamados por la mayoría de la población y el Estado.

### **Inicio del conflicto armado**

Marcar el inicio del conflicto armado puede resultar una labor compleja y

---

<sup>3</sup> Cifra considerada a partir de los 23,969 testimonios de identificaciones de muertes y desapariciones que recibió la CVR y de su posterior cálculo de 69,280 víctimas fatales sin identificar.

complicada debido a que las demandas que congregan y están detrás de cada acción no suelen tomarse en cuenta hasta que se tornan violentas. Habiendo aclarado esto, consideraremos lo propuesto por la CVR como inicio del conflicto.

El primer acto de violencia con el que la CVR piensa el inicio del conflicto fue la quema pública de ánforas electorales en el distrito de Chuschi, provincia de Cangalla, departamento de Ayacucho el 17 de mayo de 1980, durante el final del gobierno del ex presidente Francisco Morales Bermúdez<sup>4</sup>.

En un principio, el PCP-SL<sup>5</sup> realizó atentados esporádicos contra la propiedad pública y privada, y acciones de propaganda armada. La gravedad de sus actos fue aumentando paulatinamente hasta llegar al asesinato sistemático y a los ataques contra las fuerzas policiales que buscaban provocar una represión estatal cada vez más dura en su contra; su objetivo era que se definiese una situación de conflicto armado interno (Comisión de Entrega de la CVR 2004: 62).

### **Escalada y extensión del conflicto**

El 27 de diciembre de 1982, durante el gobierno del ex presidente Belaunde<sup>6</sup>, se da un ultimátum de 72 horas al PCP-SL para que depongan las armas. Ante la negativa el 30 de diciembre, por disposición presidencial, se establece el ingreso de las Fuerzas Armadas en la lucha contrasubversiva en Ayacucho. A partir de ello comenzará un proceso de militarización del conflicto, donde el accionar de las fuerzas subversivas como de las Fuerzas Armadas y policiales decantaría en el crecimiento exponencial del número de víctimas y de violaciones a los derechos humanos. En este periodo podemos rastrear el asesinato de ocho periodistas en Uchuraccay (26 de enero de 1983), las

---

<sup>4</sup> Su mandato de Gobierno transcurrió entre los años 1975 y 1980.

<sup>5</sup> Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso.

<sup>6</sup> Su mandato tuvo dos periodos: el primero, entre los años 1963 y 1968; y el segundo, entre los años 1980 y 1985.



violaciones de los derechos humanos atribuidos a las fuerzas militares y policiales en Sacos (noviembre de 1983), Pucuyacu (agosto de 1984), Putis (diciembre de 1984) y Accomarca (agosto de 1985); así como los casos de Lucanamarca y Huancasancos (abril de 1983). Adicionalmente, en 1984 el Movimiento Revolucionario Tupac Amaru inició sus acciones en la lucha armada contra el Estado peruano, complejizando el manejo del conflicto por parte del Estado.

En 1985, al asumir la presidencia de la República el ex presidente Alan García<sup>7</sup>, el Estado modificó su estrategia contra la subversión, donde por primera vez se creó una *Comisión de Paz*<sup>8</sup> para supervisar la lucha antiterrorista y las denuncias sobre las violaciones a los derechos humanos por parte de las fuerzas militares. “La idea central del gobierno de García era derrotar a la subversión sustrayéndole el posible apoyo campesino mediante el desarrollo de políticas dirigidas a este sector y a zonas de extendida pobreza” (Comisión de Entrega de la CVR 2004: 69).

Sin embargo, el enfoque militar de su estrategia siguió un camino opuesto, dentro de la cual la CVR ha subrayado que García mantuvo el decreto legislativo n.º 24150 promulgado en el gobierno de Belaunde, el cual aumentó las atribuciones a los comandos político-militares que hasta ese momento actuaban sin sustento constitucional (Comisión de Entrega de la CVR 2004).

Este periodo de militarización del conflicto culminaría con la masacre en los penales de San Juan de Lurigancho, el Frontón y Santa Bárbara los días 18 y 19 de junio de 1986<sup>9</sup>. Para ese entonces era evidente la extensión que había alcanzado el conflicto armado, donde la presencia del PCP-SL había crecido, así como sus

---

<sup>7</sup> Su mandato tuvo dos periodos: el primero, entre los años 1985 y 1990; y el segundo, entre los años 2006 y 2011.

<sup>8</sup> Se ordena su creación en septiembre de 1985. En enero de 1986, tras cuatro meses los miembros integrantes presentaron su dimisión alegando que no contaban con instrumentos políticos de acción real (El País 24 enero 1986).

<sup>9</sup> Durante esas fechas miembros del PCP-SL realizaron motines simultáneos en los tres penales tomando algunos rehenes. La respuesta del gobierno por reestablecer el orden llevó a la muerte de 300 personas acusadas de terrorismo. Posteriormente, se concluyó que la fuerza militar utilizada fue desproporcionada y que se cometieron ejecuciones extraoficiales.

incursiones en el interior del país.

Con la hiperinflación y, en general, el descontrol del manejo macroeconómico, el gobierno perdió la iniciativa política que pasó a manos de la oposición de derecha luego del intento de estatización del sistema financiero. Del mismo modo, abandonó sus intentos por controlar la política contrasubversiva, con lo que dejó el terreno libre a las Fuerzas Armadas en las zonas de emergencia. [...] La situación se hizo más difícil al iniciarse un ciclo de huelgas de diversa índole (Comisión de Entrega de la CVR 2004: 71).

El año 1989 significó el final de una década con una crisis económica sin antecedentes. Sin embargo, el hecho que debilitó la imagen del gobierno de turno (Alán García) fue el ataque a la base policial de Uchiza (marzo de 1989), hecho que llevó a una nueva etapa en el conflicto armado.

### **Declive del conflicto**

En marzo de 1990, durante el desarrollo de las elecciones, se creó el Grupo Especial de Inteligencia (GEIN)<sup>10</sup>, grupo que se dedicó a realizar operaciones encubiertas de inteligencia con el fin de capturar a los principales líderes de los grupos subversivos<sup>11</sup>. Ese mismo año en julio el ex presidente Alberto Fujimori<sup>12</sup> asumiría el gobierno complementando las acciones estratégicas de lucha antsubversiva con iniciativas legales.

Sin embargo, hay que remarcar que, por un lado, el PCP-SL incrementó sus ataques terroristas en la sierra rural y en la selva. Del mismo modo, decidió movilizar su accionar a las zonas urbanas mediante violentos ataques más frecuentes. Por otro lado,

---

<sup>10</sup> Grupo que terminaría capturando al líder del PCP-SL Abimael Guzmán en Lima.

<sup>11</sup> Del mismo modo, el líder del MRTA, Víctor Polay Campos, sería capturado por la Brigada Especial de Detectives (BREDET).

<sup>12</sup> Su mandato tuvo dos periodos: el primero, entre los años 1990 y 1995; y el segundo, entre los años 1995 y 2000.

un cambio en la estrategia de las Fuerzas Armadas llevo a la conformación de comités de autodefensa en zonas rurales de la sierra.

El 5 de abril de 1992, mediante el golpe de Estado que quebró el orden constitucional, el gobierno de Fujimori promulgó una serie de disposiciones que endurecieron la legislación antiterrorista (Derechos Legislativos n°25475, 25499, 25659, 25744) sin contemplar el respeto de garantías mínimas al debido proceso [...] De este modo, se amplió la discrecionalidad de las fuerzas del orden, en una evidente disminución de los controles democráticos de sus acciones contra subversivas. (Comisión de Entrega de la CVR 2004: 74).

En este periodo podemos situar las violaciones a los derechos humanos cometidos por el escuadrón denominado Grupo Colina en casos como Barrios Altos<sup>13</sup> y La Cantuta<sup>14</sup>. Por parte de las fuerzas subversivas podemos mencionar el asesinato de María Elena Moyano y el atentado de Tarata el 16 de julio de 1992 en el distrito de Miraflores.

El declive de las acciones terroristas se iniciará con la captura de los principales líderes de los grupos subversivos y con ello un cambio en el desarrollo del conflicto armado, el cual conllevaría al alza del sentido de aprobación del ex presidente Fujimori que le permitiría continuar con un segundo mandato en 1995. Justamente, durante el segundo gobierno de Fujimori hay que señalar que una de las últimas acciones terroristas fue el asalto a la residencia del embajador japonés en Lima el 17 de diciembre de 1996 por parte del MRTA, el cual culminaría con la operación de rescate Chavín de Huántar. A raíz de ello, las acciones terroristas quedaban menguadas.

Sin embargo, no se dio una solución final a la subversión ya que el gobierno del

---

<sup>13</sup> El 3 de noviembre de 1991, durante la noche miembros del grupo Colina (cuerpo adscrito al Servicio de Inteligencia Nacional) interrumpieron en la realización de una pollada en Barrios Altos. Tras lo cual asesinan a 15 personas y hieren a cuatro.

<sup>14</sup> El 18 de julio de 1992, durante la madrugada miembros del grupo Colina irrumpieron en el área de dormitorios de la Universidad Nacional Enrique Guzmán y Valle (La Cantuta), donde secuestraron y desaparecieron a nueve estudiantes y un profesor. Tras ello, procedieron a asesinarlos y enterrar sus restos en fosas clandestinas.

entonces presidente Fujimori tenía como objetivo asegurar la prolongación del régimen instaurado utilizando las herramientas que disponía para evadir cualquier responsabilidad en los actos de violaciones de derechos humanos ocurridos dentro de su periodo, explotar sus victorias en la lucha contra la subversión gracias al control de los medios de comunicación utilizando al miedo generado en la población por el conflicto y construir una narración del pasado reciente acorde a los intereses del gobierno.

El conflicto armado en el Perú ha resultado ser particularmente complejo como manifiestan los hallazgos de la *Comisión de la Verdad y Reconciliación*, donde una parte de la población sufrió el enfrentamiento entre los grupos subversivos y las fuerzas militares. Es decir que tanto las fuerzas subversivas como las fuerzas militares no se contuvieron ante la población. Así pues, como bien señala Carlos Iván Degregori: “las víctimas en el Perú fueron mayormente pobres, rurales, indígenas, habitantes de lugares distantes de Lima, no solo geográfica sino sobre todo emocionalmente” (2015: 34).

Detengámonos un momento para analizar este problema, cuando nos referimos al conflicto armado interno tenemos que tratar de comprender lo complejo que este conflicto fue; es decir, ¿por qué una parte específica de la población (población rural, pobre) comprende el mayor porcentaje de víctimas? ¿qué nos puede dar a entender que estos sujetos hayan sido violentados con el mayor terror posible reiteradamente tanto por las fuerzas subversivas como por las fuerzas del orden? ¿es válido pensar que fueron vistos como cuerpos sin mayor valor, no vistos como iguales y, por ende, prescindibles?

El conflicto armado interno expuso los conflictos sociales que estaban instalados en la sociedad peruana basados en una “cultura” de violencia, donde la discriminación y las desigualdades forman parte de ello: según los datos de la CVR (2004) más del 60% de los muertos y desaparecidos fueron pobladores rurales, más del 90% de los fallecidos provinieron de ocho de los departamentos más pobres del país, y más del 70% eran quechuahablantes. La cifra de víctimas por el conflicto armado que se había calculado antes de la CVR era de 23,969 peruanos muertos o desaparecidos, pero

según cálculos de la CVR (2004) la cifra total se estimaría en 69,280 personas. Es así como, la lucha por una memoria sobre este pasado reciente es una lucha por la inclusión, por la construcción de un “nos-otros” junto a aquellos “otros” invisibilizados, marginados, olvidados, precarizados, prescindibles, desechados.

### 1.1.2 *La Marcha de los Cuatro Suyos*

La lucha por la construcción de la memoria es una lucha por la narrativa, sus imágenes y sus lugares. El espacio público ha resultado ser el escenario de manifestaciones de protesta, reclamo y lucha por la ciudadanía durante los años del conflicto armado. En él se han realizado manifestaciones y se han gestado acontecimientos que llevaron a recuperar la democracia en el país, materializando anhelos y acuerdos por parte de la ciudadanía. Uno de los acontecimientos -sino el más importante- que recoge y engloba tanto el sentimiento como las acciones de reclamo ciudadano y deseo por un gobierno democrático fue la *Marcha de los Cuatro Suyos*.

Las elecciones presidenciales del año 2000 pueden considerarse como el punto de quiebre en el desarrollo del conflicto armado interno, ya que llevó a un visible proceso de recuperación de la democracia. El segundo periodo del gobierno instaurado por Fujimori (1995-2000) estuvo marcado por varias manifestaciones de protesta y demanda, los cuales se hicieron cada vez más frecuentes a partir de 1997 cuando tres miembros del Tribunal Constitucional fueron destituidos por haber declarado inaplicable la Ley N° 26657, ley de “interpretación auténtica”, que facultaba al presidente a postular por tercera vez consecutiva a la Presidencia de la República.

Tanto las manifestaciones ciudadanas como el activismo artístico<sup>15</sup> jugaron aquí un rol importante al presionar para que hubiese nuevas elecciones. Así, a pesar del miedo y una generación joven despolitizada (crecida en los noventa), se salió a las calles con

---

<sup>15</sup> Retomaremos este punto en el apartado 1.2.3 El espacio público reclamado: manifestaciones artísticas sobre la memoria en el espacio público como demanda y performatividad ciudadana.

nuevas maneras de protestar y mostrar insatisfacción [...], pero a su vez aprendiendo de generaciones mayores y desarrollando nuevas formas de compartir y expresar disenso (León-Xjiménez 2017:184).

El 9 de abril de 2000 se realizaron las elecciones presidenciales, en el cual diversas encuestas anunciaban al candidato del partido político Perú Posible, Alejandro Toledo, como aquel que avanzaría a la segunda vuelta electoral seguido por Alberto Fujimori con un margen del 10%. Sin embargo, los resultados oficiales otorgados por la ONPE le daban un 40.32% de los votos válidos al candidato Toledo y un 49.83% al candidato Fujimori. Aquello conllevó a que distintos organismos internacionales declararan y denunciaran irregularidades en el proceso. Ante esto, el candidato Toledo desestimaría su participación en la segunda vuelta y, posteriormente, pediría a la ciudadanía viciar su voto escribiendo en las cédulas de votación la frase "No al fraude". Pese a un enrarecido clima político el 28 de mayo se realizó la segunda vuelta de las elecciones presidenciales resultando ganador y electo por un tercer periodo el ex presidente Fujimori.

Si bien se entiende la iniciativa por el viciado de votos como el rechazo expresado en un marco político-electoral, esta vía se encuentra dentro del mismo sistema al cual rechazamos. Como muy bien ha reflexionado Didi-Huberman:

No basta con desobedecer. Es urgente también que la desobediencia -el rechazo, la llamada a la insumisión- se transmita a otros en el espacio público. ¿Levantarnos? Ante todo, sin duda, liberarnos de nuestro miedo. Arrojarlo lejos. Arrojarlo, incluso, directamente a la cara de quien o quienes extraen su poder de organizar nuestros miedos. Arrojarlo lejos, pero también hacer circular ese gesto mismo. Darle con ello un sentido político. Eso es haber levantado nuestro deseo. Es haberlo cogido -y con él su expansiva alegría- para lanzarlo al aire, de manera que se extienda por el espacio que respiramos, el espacio de otros, el espacio público y político entero (2020: 153).



Fig.1 *Marcha de los Cuatro Suyos* en Lima. Fuente: *El Comercio*

A partir del inicio del tercer mandato de Alberto Fujimori, la prensa revelaría distintos hechos de corrupción cometidos por el régimen desestabilizándolo aún más. El sentimiento de rechazo, de des-sometimiento y anhelo por un cambio llevo a los sujetos a salir a las calles y sumarse a las manifestaciones de protesta que ya se venían desarrollado, entre estas manifestaciones la que tuvo una gran fuerza de convocatoria fue la llamada *Marcha de los Cuatro Suyos* realizada los días 26, 27 y 28 de Julio del 2000.

Es importante mencionar que fueron distintos sujetos provenientes de diversos frentes (políticos, culturales, sociales) que fueron sumándose y convocando a salir a las calles en gesto de levantamiento contra un gobierno antidemocrático, corrupto y responsable por numerosas violaciones a los derechos humanos. La organización, convocatoria y participación fue multitudinaria<sup>16</sup> en ese entonces. Es así como se visibilizó una población unida por un reclamo en común, que vencía el miedo, la censura

---

<sup>16</sup> Asistieron aproximadamente 200,000 personas en cuatro puntos que hacían referencia a los cuatro suyos del imperio incaico: Chinchaysuyo, Collasuyo, Antisuyo y Contisuyo ubicados en la Plaza Dos de Mayo, el Parque de la Reserva, la Plaza Manco Cápac y el Parque Universitario respectivamente.

y salía a las calles a pesar de todo.



Fig. 2 Carta de participación de la Confederación General de Trabajadores del Perú (CGTP) en la *Marcha de los Cuatro Suyos*

**LA MARCHA NACIONAL POR LA DEMOCRACIA Y EL FIN DEL FUJIMORISMO**

La lucha por ponerle fin al régimen fujimorista y abrir paso a la transición democrática, que las mayorías ardebrán, ha entrado a una nueva fase. Ha culminado la primera etapa, el levantamiento de las barricadas, apropiando palacios, instituciones y normas constitucionales.

**1.- El Fraude Electoral culminó su ciclo: se abre el camino de la lucha política de masas**

El fraude electoral, manipulado desde la dación en 1995 de la famosa ley de interpretación "espínica", ha terminado su sinuoso recorrido en una de las jornadas electorales más vergonzosas y traicioneras que recuerda la historia del Perú. No vaciló ante nada para imponer al tercer fujimorista:

- Falsificaron la Constitución y su prohibición expresa a que un presidente gobierne más de dos períodos consecutivos;
- Descartaron al Tribunal Constitucional por declarar inaplicable la "ley del interés nacional";
- Interfirieron el Poder Judicial y el Ministerio Público para controlar la administración de justicia y definir la composición de un Jurado Nacional de Elecciones y de Jurados Electorales Especiales sometidos al régimen;
- Inflitaron y manipulaban la RENIEC (para controlar el padrón electoral) y la ONPE (para manejar la organización del proceso electoral y el cómputo de los votos);
- Pusieron el aparato estatal y el Presupuesto Público al servicio de la legal revocación convirtiendo al Estado en instrumento partidario de la dictadura a los programas sociales en movimientos de chantaje y aislamiento político de sectores de las más desposeídas, a los alfabetizadores rurales en propagandistas obligados, a los CIARAPs, programas de desarrollo afectivos y gubernados en comisiones de campaña mercenaristas a los servicios de inteligencia en instrumentar de chantaje y corrupción, a elementos de las fuerzas policiales y las fuerzas armadas en armas de presión política en las zonas de emergencia;
- Suplantaron, sometieron y subordinaron a la televisión de señal abierta para imponer la propaganda electoral de las fuerzas demócraticas y convertirla en instrumento de propaganda fascista, de confusionalismo y desinformación. A su vez fomentaron y financiaron medios de prensa escrita sensacionalista y amarillista, dedicada a la mentira y a la calumnia contra las fuerzas del cambio;
- Ignoraron todas las demandas de transparencia y equidad del proceso así como las recomendaciones para permitir una elección equitativa según criterios internacionales;
- Convinieron un acto electoral sucinto en el que (al 87% del cómputo de ONPE) aparecieron más de 1734.000 votos en exceso al número de votantes para el Congreso y 1'567.000 en exceso para presidente y vicepresidente lo que implica un exceso de votos que oscila entre el 21% y 15% de los que que implica un exceso de votos que oscila entre el 21% y 15% de los que que implica un exceso de votos que oscila entre el 21% y 15% de los que...

**1.- La Lucha Canaseco:**

- Convocatoria a este movimiento.
- Convocatoria de la FETA firmada por Valente [?], publicarlo como texto pagado (5 copias de FETA, puntos, personas y direcciones de la).
- **SECRETARÍA:** los puntos de desfilas.
- **Comunicación:** Mensajes por flyers se hacen en 30 y 40 por zona considerando ventanillas.
- **Consejo:** derrotamos a fujimori.
- **Para el congreso a elección regional.**
- **En un mes se pueden sacar 2 millones de firmas por internet mundial.**
- **Tienen 600 zonas en Loreto.**

**4- Loreto:** Sobre declaraciones de fuentes regionales.

**5- Marcha del Pisco:** **Desarrollo:** se han constituido en asociación técnica. Exponer distintos a partidos políticos. (Organización desde el 20.1.01) de jurar. se acompaña a través.

**6- Recreo, Callao:** Sesión permanente.

- Coordinación de buses (también transporte).
- Subsidios y subsidios.

**7- Ecuador, Pisco:** Ver del 25 por la unión grande y los buses.

**8- Marcha de Reconocimiento:** Ver y pasar a representantes con Federación labor.

- **Chile con avión:** bases el 19 de Julio, con la unidad o hacia el 26.
- **El 24 de Julio:** Ver: Acción conf. (del 25?)

**9- Spina, Arequipa:**

**10- C. Moquegua:**

**11- Valdivia y Abtao:** Encuentro programático.

**12- Arequipa:**

- **El 19 es jornada preparatoria.**
- **Anuncio de Faltas:** de paso al 25 de Mayo.
- **El 26:** no se va ha partes consecutivas y con fuerza.

**13- Dpto. Centro: Cusco:** - **W.R.:** no acordó con la convocatoria.

- **La Convención:**
- **Champi:** Reclamación de firmas para referendario.

Fig.3 Texto de convocatoria a la Marcha Nacional por la Democracia y el fin del fujimorismo elaborado por Javier Diez

Canaseco



Es pertinente reflexionar alrededor del levantamiento, de las marchas y las manifestaciones. Para ello, traigamos a discusión lo mencionado por Didi-Huberman:

¿No será la evidencia de los levantamientos, antes que nada, la del gesto mediante el cual rechazamos un cierto estado de cosas injusto, intolerable, que nos rodea, que nos oprime? [...] Mientras que algunos piensan rechazar contentándose con *no hacer*, retirando -y enseguida menguando- su potencia, otros corren el riesgo de exponer su rechazo hasta la puesta en potencia de *otro hacer*. Y, cuando digo que se exponen, quiero decir que no temen -desde su posición menor, desde su lugar de impoder- "hacer algo" en el espacio público a pesar de todo (2020: 125).

ANEXO N° 04  
HOJA DE RECOMENDACIÓN PARA SER DIFUNDIR.

**A. EN CASO DE SER DETENIDO:**

1. Debe ser informado, por la Policía, del motivo de su detención.
2. Hacer una llamada telefónica al Comando Nacional Operativo de Resistencia Cívica por la Democracia.
3. No debe ser Agredido física ni mentalmente.
4. En caso de haber sido maltratado, solicitar el EXAMEN MÉDICO LEGAL respectivo.
5. Solicitar ser puesto a disposición del Juez, dentro de las 24 horas siguientes a su detención; excepto en los casos de estar implicado en Terrorismo, Traición a la Patria y Tráfico Ilícito de Drogas, que el tiempo de detención policial es de 15 días.

**B. DURANTE LA MARCHA Y EMPLAZAMIENTOS.**

1. Caminar en Grupos, al ir, o al retirarse de la Marcha o Mitin.
2. En caso de ser testigo de una detención, tomar nota del nombre del detenido, el Nro. De Placa de Rodaje del Vehículo en donde es trasladado y avisar de inmediato al Comando Nacional Operativo de Resistencia Cívica por la Democracia, para que tenga el Apoyo Legal de los Abogados del Partido Perú Posible.
3. No dejar sólo a la persona detenida, seguirla en otro vehículo hasta el lugar donde sea trasladada.

**C. TELEFONOS A DONDE SE DEBE LLAMAR**

1. Comando Nacional Operativo de Resistencia por la Democracia: 968-6030 ; 241-3427.
2. DEFENSORIA DEL PUEBLO : 426-4621 ; 426-4300.
3. PRENSA :

LA REPUBLICA : 427-6455  
EL COMERCIO : 426-4676 ; 427-2163.  
LIBERACION : 372-7134 ; 372-3765.

CASAL 4 CBS : 391-2109 ; FAX : 341-2127.  
RADIO CTS : 446-8033 ; FAX : 446-6747

1. TELEFONO DE LOS JEFES de los Comités Ejecutivos y de los Comités  
5. APOYO LEGAL :

**COORDINADORA DE DERECHOS HUMANOS** : Dr. Miguel Huerta  
952-3745  
441-1533 (Tel. para denuncias)

**COMISION DE B.S. COLEGIO ABOGADOS DE LEONA** : Dra. Rosa María Lazo  
641-4567  
641-0925

**PERU POSIBLE** : Don. Cristian Suarez  
925-4244  
Dr. Arnaldo Rivera : 979-4870  
Ella. Dina Sanchez : 812616  
Dra. Nidia Pazillos Becerra : 864530  
Ella. Rosa Alva : 456-9621  
Dra. Regina Chávez : 433-7151

Fig.4 Texto de recomendaciones elaborado por la CGTP para la *Marcha de los Cuatro Suyos*

¿Es acaso el andar en el espacio público donde se encuentra la potencia del rechazo, es una forma de subvertir nuestra posición de sometimiento por medio del

cuerpo? El andar, el marchar es la manera de “aparecer” en el espacio público. Es decir, este acto realizado por miles de ciudadanos en la *Marcha de los Cuatro Suyos*, es una declaración manifiesta por los cuerpos, es el espacio de enunciación de los cuerpos (De Certeau 1984), un acto de apropiación y reapropiación de los sujetos; pero conlleva, también, a la visibilización y reconocimiento de los “otros”.

Como hemos mencionado líneas arriba, el desprecio por la vida de una parte de la población en el conflicto armado interno veía su réplica en la invisibilización de aquellos “otros”, sujetos pobres provenientes de zonas rurales, expresada en la evasión de toda responsabilidad por acusaciones de violaciones de derechos por parte de las fuerzas del Estado y a una continua política del olvido. En ese sentido, las manifestaciones dadas en este periodo, en conjunto con la *Marcha de los Cuatro Suyos*, pueden entenderse, en gran medida, como un andar de los “otros”. Herbert Marcuse expone muy claramente esta relación:

Por debajo de las clases populares conservadoras está el sustrato de los parias y de los *outsiders*, las otras razas, los otros colores, las clases explotadas y perseguidas, los parados y aquellos a los que no se puede emplear. Se sitúan en el exterior del proceso democrático; su vida expresa la necesidad más inmediata y real de poner fin a las condiciones y a las instituciones intolerables. Así, su oposición es revolucionaria, aunque su conciencia no lo sea. Su oposición golpea al sistema desde el exterior y por eso el sistema no puede integrarlos; es una fuerza elemental que viola las reglas del juego y, actuando así, muestra que se trata de un juego falseado. Cuando se reúnen, cuando marchan por las calles sin protección para reclamar los derechos civiles más elementales, saben que se exponen a los perros, a las piedras, a las bombas, a la cárcel, a los campos de concentración e incluso a la muerte. Su potencia está detrás de toda manifestación en favor de las víctimas de la ley y el orden. El hecho de que ya no quieran jugar a este juego es, quizás, un hecho que marca el fin de un periodo y el principio de otro (1993: 285-286).

Vale precisar que este sentimiento de resistencia de los sujetos no busca un

cambio radical, una tabula rasa, sino por el contrario busca crear consciencia de la necesidad de cambios y la posibilidad de una forma de vida diferente. La memoria es la forma en la que heredamos estos sentimientos, la forma en la que podemos hacer real la posibilidad de ese cambio.

### **1.1.3 La Comisión de la Verdad y Reconciliación: una narrativa del conflicto desde las víctimas**

Otro acontecimiento que marca y forma parte del proceso de construcción de la memoria es la creación de la *Comisión de la Verdad y Reconciliación*, siendo un esfuerzo desde el Estado por aclarar los hechos del conflicto armado. La conformación de la CVR junto a su *Informe Final* representa el mayor esfuerzo que se ha hecho en relación al estudio del conflicto armado, el cual a la fecha sigue teniendo una gran vigencia. Vale la pena considerar la conformación de la CVR y su trabajo representado en el *Informe Final* como aquel hito fundacional al pensar en la conformación de una memoria colectiva inclusiva sobre el conflicto.

En Julio de 2001, el entonces presidente Valentín Paniagua mediante el Decreto Supremo 065-2001-PCM creó una Comisión de la Verdad<sup>17</sup>, la cual en el artículo 1 detalla de la siguiente manera su labor:

[...] esclarecer el proceso, los hechos y responsabilidades de la violencia terrorista y de la violación de los derechos humanos producidos desde mayo de 1980 hasta noviembre de 2000, imputables tanto a las organizaciones terroristas como a los agentes del Estado, así como proponer iniciativas destinadas a afirmar la paz y la concordia entre los peruanos.

Carlos Iván Degregori (2015) ha señalado que la creación de la *Comisión de la*

---

<sup>17</sup> La comisión en la introducción del *Informe Final* definió la verdad como algo sumamente complejo y perfectible.

*Verdad y Reconciliación*<sup>18</sup> ha sido producto de varios factores: por un lado, está la importante labor que realizaron las organizaciones sociales como la *Coordinadora Nacional de Derechos Humanos* (CNDDHH), la cual tuvo representación en la mesa de diálogo propiciada por la OEA que llevaría al proceso de transición. Por otro lado, resalta en el contexto internacional la consolidación de la democracia representativa y la existencia de comisiones de la verdad conformadas en otros países de América latina<sup>19</sup>. Además, está el hecho que en el Perú se produjo una transición por el colapso del régimen autoritario y no mediante una transferencia pactada.

Carlos Iván Degregori evidencia el ambicioso trabajo en el campo de los derechos humanos que realizó la CVR, que se llegó a plasmar en los nueve tomos impresos del *Informe Final*<sup>20</sup> que se entregaron al ex presidente Toledo el 28 de agosto de 2003, de la siguiente manera:

La CVR se organizó en cinco sedes regionales, recolectó alrededor de 17 mil testimonios en todo el país, llevó a cabo casi dos mil entrevistas abiertas, centenares de ellas con presos sentenciados por terrorismo, se entrevistó también con los principales dirigentes políticos y militares de las décadas de 1980 y 1990, realizó 23 estudios cualitativos de casos representativos de la violencia, y reconstruyó y analizó 73 casos con un enfoque jurídico penal, de los cuales 54 fueron entregados al Ministerio Público (2015: 36).

Es por ello que la CVR tuvo un accionar muy amplio y abarcó un lapso de tiempo que incluía a varios gobiernos de distintos partidos políticos, todos ellos con cierto grado de responsabilidad en lo ocurrido. De la misma forma, la CVR fue la primera comisión de la verdad en América Latina en celebrar audiencias públicas<sup>21</sup>. Las audiencias

---

<sup>18</sup> En el inicio del gobierno del ex presidente Toledo se ratificó la creación de la comisión y se le cambió el nombre por Comisión de la Verdad y Reconciliación.

<sup>19</sup> En 1983 se estableció la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas en Argentina. Posteriormente se conformaron comisiones estatales en Chile, El Salvador y Guatemala.

<sup>20</sup> También se creó una plataforma virtual permanente y de acceso público, la cual contiene todo el contenido del Informe Final (<https://www.cverdad.org.pe>). De la misma manera, en el 2004 se publicó *Hatun Willakuy*. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación.

<sup>21</sup> Anteriormente se habían celebrado audiencias públicas en la comisión sudafricana, la cual fue una referencia importante para el establecimiento de la CVR.

públicas fueron consideradas como una obligación moral en tanto disposición por escuchar a las víctimas e incorporar su historia en la historia nacional (Lerner 2004). Como expresa Lerner, “nos hallábamos convencidos de que ningún proyecto serio en materia de defensa de los derechos humanos podría prescindir de la palabra de aquellos que fueron las víctimas de la violencia” (2021: 39).

Es decir, a pesar de ser una comisión encargada por mandato estatal, la CVR gozaba de independencia en el marco de su labor encomendada y en ese sentido hay que rescatar la decisión de adoptar el punto de vista de las víctimas.



Fig.5 Movilización de Asociación Nacional de Periodistas frente a oficinas de la CVR

Fuente: Archivo fotográfico CVR



Fig.6 Movilización de Familiares de presos políticos frente a oficinas de la CVR

Fuente: Archivo fotográfico CVR

Analicemos un momento lo que conlleva aquella decisión de la CVR. Por un lado, la narración construida y reflejada en el *Informe Final* parte de las víctimas y se distancia de toda narración a favor de una construcción militarista-heroica de los hechos y legitimadora de las violaciones de los derechos humanos perpetrados. Con ello queremos hacer referencia al carácter inclusivo materializado en las distintas audiencias públicas. Las audiencias públicas le daban la oportunidad de darle voz a aquellos silenciados por la indiferencia, que habían sufrido físicamente y, más aún, en su dignidad como seres humanos (Lerner 2009). Sin embargo, este testimoniar, este salir del silencio, es exponerse como resalta María Eugenia Ulfe:

“Verbalizar, narrar, así sea en lenguaje visual, es tratar de entender lo que ha sucedido. Este es un ejercicio importante, aunque no es fácil. Si has padecido muchísimo dolor y sufrimiento, es muy difícil dar cuenta de los hechos. Los hechos se confunden unos con otros. La acción en sí es importante. Por eso, testimoniar es tan difícil, porque implica confrontarse con lo sucedido y con uno mismo” (2018: 84-85).

Por otro lado, las audiencias transformaron a los oyentes presentes (en el mismo lugar físico y mediante la transmisión televisiva) en testigos de los testigos (Saona 2017), de las víctimas con lo cual esa parte de la población que no se sentía afectada por el conflicto armado ahora reconocía a ese “otro” sujeto como parte de la sociedad y, del mismo modo, el testimonio de la víctima le daba reconocimiento como ciudadano.

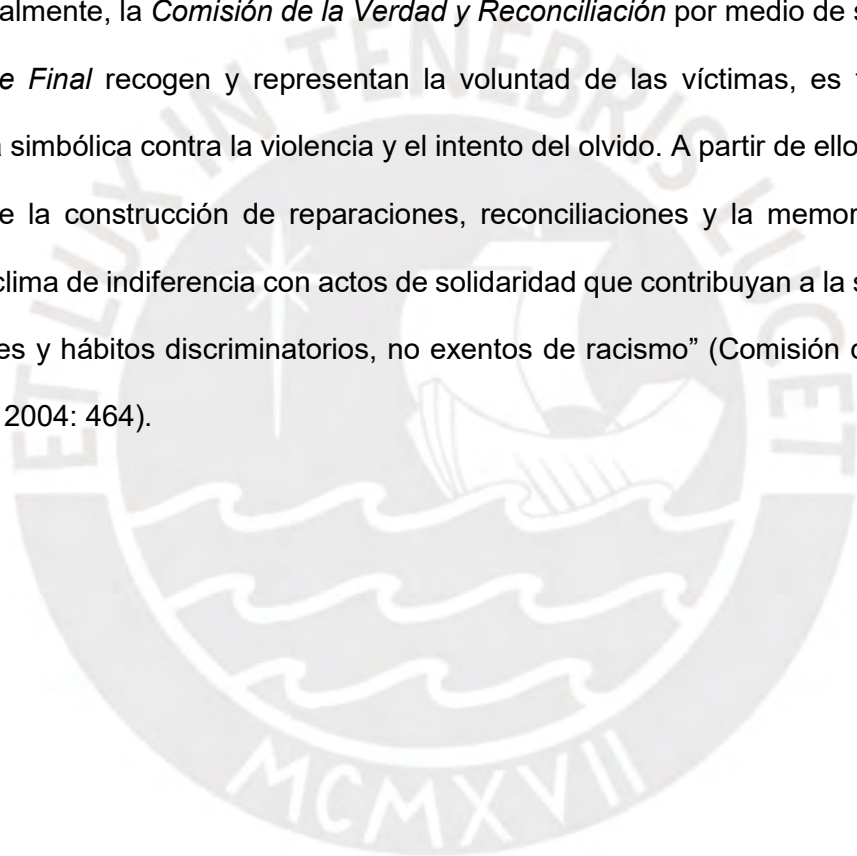
De este modo, podemos decir que el trabajo de la CVR expresado en el *Informe Final* apelan a la visibilidad, el reconocimiento y la validación de las víctimas, donde es necesaria la participación del resto de la sociedad civil o en palabras de Salomón Lerner, la empatía:

La comisión consideró que esta empatía, que parece ser una cualidad tan ajena a la política, fue en realidad una que, en una democracia, hizo posible que quienes no fueron afectados por una tragedia exigieran, como parte de la imagen que tienen del bien público, que cuidemos a los que han sido afectados por él [...] que quienes gozan de la consideración social, el respeto a sus derechos y la protección del Estado, se sientan descontentos si los otros, a los que no ven [...] pero a quienes consideran como sus

iguales, sus conciudadanos, sus vecinos, no se benefician de la misma consideración y protección del Estado (2009: 106).

Del mismo modo, Margarita Saona acota que de ninguna manera esta empatía quiere decir que “el dolor y la pérdida experimentados por las víctimas pueda ser compartido por otros” (2017: 23). Sin embargo, el acto de compartir y recepcionar, de narrar y escuchar la experiencia traumática nos habla de una necesidad de participación de los sujetos y del hecho performativo presente alrededor de los proyectos de memoria.

Finalmente, la *Comisión de la Verdad y Reconciliación* por medio de su actuar y del *Informe Final* recogen y representan la voluntad de las víctimas, es también la resistencia simbólica contra la violencia y el intento del olvido. A partir de ello, podemos pensar que la construcción de reparaciones, reconciliaciones y la memoria “implica revertir el clima de indiferencia con actos de solidaridad que contribuyan a la superación de enfoques y hábitos discriminatorios, no exentos de racismo” (Comisión de Entrega de la CVR 2004: 464).



## **1.2 *El Ojo que Llor* en relación al contexto histórico-artístico del espacio público de Lima**

El espacio público es el espacio de la ciudadanía, es un espacio de expresión, de negociación social, es un espacio político en el que establecemos nuestras formas de vida en comunidad. En ese sentido, la producción del espacio público nos habla de un espacio por naturaleza relacional, donde los sujetos se expresan, reaccionan, actúan, y en cuya expresión material se evidencia el pensamiento de la época, el cual es heredero de una época anterior. Es así que, el sujeto en su actuar puede liberarse de ciertas relaciones establecidas que lo han oprimido, violentado, invisibilizado, y, de esta manera, pensar en otras formas de vida.

Durante la época del conflicto armado interno el espacio público de la ciudad de Lima se vio transformado debido a la influencia de los actos subversivos que aceleraron un proceso de migración del campo a la ciudad. Del mismo modo la presencia del terror en la capital transgredió y desestabilizó el espacio público entendido como el espacio de la vida cotidiana.

Ante ello, en el presente subcapítulo es interesante resaltar el gesto de resistencia y levantamiento en las calles que representan las marchas cívicas, donde el espacio público es reclamado, y al cual confluyen iniciativas artísticas que se suman a un deseo de cambio.

### **1.2.1 El espacio público de Lima durante el conflicto armado interno**

El conflicto armado afectó de muy diversas maneras la vida de los sujetos (incluso hasta ahora)<sup>22</sup>. El espacio público sirvió como un termómetro de la época, que

---

<sup>22</sup> A nivel económico, psicológico, pero -sobre todo- a nivel social. Se puede revisar el texto de Sofía Macher *Recomendaciones vs Realidades: Avances y desafíos en el post-CVR Perú*. (2007)



evidenciaba los efectos de la violencia del conflicto, la falta de respuesta del Estado y el creciente reclamo de la población por medio de su accionar. Por ello, es necesario esbozar el estado del espacio público en Lima dentro del contexto del conflicto armado interno para poder entender las implicancias que adquiere *El Ojo que Lloro*.

En ese sentido es válido traer a discusión las reflexiones realizadas por Matos Mar, quien al referirse a la situación por la que pasaba el país -específicamente la ciudad de Lima- en la década de los años 80 propone comprenderlo como un cambio estructural a raíz de un desborde proveniente de la movilización espontánea de los sectores populares (olas migratorias entre los años 1940 y 1980<sup>23</sup>) que alteró “la sociedad, la cultura y la política del país creando incesante y sutilmente nuevas pautas de conducta, valores, actitudes, normas, creencias y estilos de vida, que se traducen en múltiples y variadas formas de organización social, económica y educativa” (Matos Mar 1986: 17). Este desborde se expresa bajo la forma de una implícita desobediencia civil, donde el estado no tiene capacidad de respuesta ante las necesidades de los sujetos y se enfrenta a una masa de sujetos que cuestionan y desarrollan alternativamente diversas estrategias de supervivencia, las cuales sobrepasan el orden establecido, lo legal, lo formal (Matos Mar 1986).

Matos Mar (1986) menciona que el Perú en la década de los 80 se encontraba frente a una nueva realidad: por un lado, se ha triplicado la población -sobrepasando los 20 millones de habitantes- en menos de cuatro décadas; por otro lado, el proceso de urbanización ha llevado a concentrar más del 65% de la población del país en ciudades. El desplazamiento de sujetos del campo a la ciudad representó que más del 30% de la población nacional viva en Lima, lo cual conllevó a una expansión del Área Metropolitana de la ciudad en base a una ocupación por medio de invasiones de tierras y creaciones de nuevas barriadas populares.

Ante ello, podemos mencionar la presencia de un fenómeno en las dinámicas

---

<sup>23</sup> En la década de los 80's las incursiones subversivas al interior del país incentivarían el desplazamiento migratorio de miles de personas.

económicas en la ciudad: por una parte, se encuentra un circuito económico formado por personas y empresas que operan al amparo de las normas y leyes; por otra parte, hay un circuito alternativo que opera fuera de la legalidad:

Los resultados censales revelan un incremento de la PEA<sup>24</sup>. Esta información también sugiere que el peso del sector que representa la economía contestataria es mayor desde hace más de una década. En otras palabras, Lima ha ido perdiendo su fisonomía de ciudad industrial y de administración gubernamental, para convertirse en una ciudad bazar desbordada por actividades precarias, informales o fuera del circuito oficial (Matos Mar 1986: 59-60).

Es así como los nuevos sujetos de la ciudad crearon nuevas formas de trabajo y vieron en la ocupación del espacio público la forma en la cual constituir un soporte espontáneo para ello. La situación del espacio público careció de políticas de gestión urbano-territoriales, lo cual junto a las nuevas dinámicas económicas informales se vio reflejada en una descontrolada ocupación de terrenos tanto en las periferias de la ciudad como también en las principales calles y avenidas. Como han sostenido Wiley Ludeña y Miriam Chion:

[...]Los gobiernos centrales y municipales que sucedieron tras la reinstalación de la democracia en 1980, no se plantearon como objetivo y tarea principal la refundación de un nuevo centro y la creación de nuevos espacios públicos representativos en el área central. Por lo menos hasta la implementación del decidido plan del alcalde Andrade de “recuperar el centro” desarrollado a partir de 1996, casi la totalidad de medidas adoptadas oscilaron entre operaciones de cosmética urbana llena de remodelaciones de espacios públicos, el repintado de edificios o el enrejado de parques. [...]

Precisamente, el vacío de poder y gestión [...] sería ocupado por un nuevo y más activo sujeto social: la informalidad y el comercio ambulatorio sin más orden que el de la apropiación mercantil del espacio público (2009: 333).

---

<sup>24</sup> Población económicamente activa. En 1940 el comercio representó el 26% de la PEA de Lima, en 1972 fue de un 48% y, en 1981 fue del 62%.

Es decir, podemos pensar que el proceso de migración de grupos de personas del campo a la ciudad junto a la falta de respuesta por parte del Estado produjo un desequilibrio en la imagen de la ciudad (social, cultural y económicamente), especialmente en el espacio público que ahora se veía ocupado por otros sujetos, que al no contar con el apoyo estatal se ven inmersos en una situación de precariedad y vulnerabilidad<sup>25</sup>.

## 1.2.2 Crisis del espacio público en Lima: el terror se apropia del espacio público

Esbozado un contexto sobre el cambio en la imagen de la ciudad y el espacio público de Lima es necesario mencionar que, ante el avance de los actos terroristas, que habían sido realizados al interior del país hasta ese momento, hacia la ciudad de Lima se produjo un estado de desconfianza, miedo y paranoia hacia el espacio público. Una manera de evidenciar la forma en que afectó el conflicto armado a la población de Lima es discutir sobre la sistemática destrucción física y simbólica del espacio público. De este modo surge de gran interés abordar la transformación en la percepción del espacio público por medio del terror.

El espacio público sirvió de escenario perfecto para poder transmitir la sensación de terror e inseguridad que los grupos subversivos querían generar por medio de

---

<sup>25</sup> Si bien no nos ocuparemos de las reflexiones y manifestaciones artísticas, que ocurrieron en y sobre este nuevo contexto urbano producido por las migraciones internas en el país, es de valor mencionar al colectivo *E.P.S. Huayco* (anteriormente *Paréntesis*) y su lectura sobre aquella realidad por medio de obras como su intervención en el desierto al sur de Lima con una imagen de *Sarita Colonia* (santa popular) en base a latas pintadas de leche *Gloria*. Se puede revisar para una mayor profundidad del colectivo en TARAZONA, E. 2012. "Un aluvión socioestético a inicios del Conflicto Armado Interno en Perú". En *Errata#* n°7, pp. 239-247. Y en BUNTINX, G. 2005. *E.P.S. Huayco*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos. Del mismo modo, podemos mencionar al colectivo *Los Bestias* y la presencia de una estética de lo precario, inacabado, alternativo y autoconstruido en sus instalaciones que aludían y reflexionaban sobre el hábitat y el habitar. Al respecto se puede revisar BICZEL, D. 2013. Viewpoint: Self-Construction, Vernacular Materials, and Democracy Building. *Los Bestias*, Lima, 1984-1987. En *Buildings & Landscapes: Journal of the Vernacular Architecture Forum*, vol. 20, n°2, pp.1-21.

ataques a torres eléctricas, ataques con explosivos a distintas edificaciones (comisarias, bancos, centros comerciales), así como también pintas o el uso de exposición de cadáveres. El daño producido era tanto físico como simbólico, donde poco a poco se iba resquebrajando la sensación de seguridad y confianza entre los sujetos y transgrediendo “una premisa que, por obvia, no resulta repetitiva: la calle es para todos, para convocarnos y para expresarnos en ella” (Mejía 2012: 15).



Fig.7 Muerte de 7 perros en el Centro de Lima

Fuente: Revista *Caretas* – Fotografía: Carlos Bendezú



Fig.8 Atentado en calle Tarata - Miraflores

Fuente: Diario *El Comercio*

La aparición y exposición de la muerte, la alteración en el espacio cotidiano, en el espacio de vida de los sujetos era la forma de generar terror y desconfianza. El sujeto vio alterada su forma de vida donde la violencia extrema e irracional formaba parte de su cotidianidad. En ese sentido, la experiencia del sujeto en la ciudad se alteró, se transformó conforme su habitar se veía violentado, es decir, la violencia era también experimentada por cada sujeto en cuanto su percepción del espacio.

Por un lado, resaltemos que el terror en las expresiones de violencia presentes en el espacio público inmoviliza, silencia, altera la realidad, el modo de vida de los sujetos. Mejía (2012) menciona que el espacio público se vio transformado, a raíz de las manifestaciones de violencia subversiva, en espacios tan solo de tránsito. El carácter gregario, relacional y democrático del espacio público se ve desestabilizado. Ante lo

cual podemos sostener entonces que las manifestaciones de violencia, de las cuales existía detrás una ideología del miedo que podemos considerar como una especie de “intervención urbana perversa” (Mejía 2012: 18), tenían como objetivo generar terror en los sujetos.

Hay que resaltar que las portadas de los principales diarios peruanos (*El Comercio* y *La República*) además de informar indirectamente también llevaron a afianzar un imaginario de peligro en el espacio público. Las fotografías de los atentados terroristas, marcas de propaganda subversiva y torres eléctricas de alta tensión derrumbadas son ejemplos de aquellas imágenes que se repetían constantemente y se exponían en cada quiosco de periódico de la capital.

Por otro lado, lo repetitivo y constante de la presencia del terror seguido a una política de minimizar el terror (entendido como acciones esperadas en una confrontación subversiva) lleva a una naturalización del terror; es decir, la alteración del modo de vida se torna normalizada. En este sentido podemos pensar en una doble dimensión de la violencia: una individual, expresada en la violación a los derechos humanos de los sujetos, y otra colectiva, expresada en la violación a una vida democrática.

### **Nuevas presencias en el espacio público**

Un punto importante a considerar es -como se ha mencionado anteriormente- que el conflicto armado durante las décadas entre 1980 y 1990 potenció un proceso de migración interna en el país de comunidades indígenas alto andinas, migración de aproximadamente 600 000 sujetos marcadamente rurales, pobres y quechuahablantes. Estos sujetos, históricamente olvidados por el Estado y que parecían no gozar de un ejercicio pleno de los derechos ciudadanos, eran vistos con los prejuicios de una sociedad que se pensaba pertenecientes a otra realidad, a otra nación, y que ahora puestos en un ambiente de miedo volcaban sus temores en ese “otro”. Salomón Lerner menciona que:

“En esos años si venía a buscar trabajo un joven ayacuchano de 18, 19 años [...] le preguntaban de dónde venía, si había estudiado en la universidad San Cristóbal de Huamanga o no y de inmediato le decían que no porque lo consideraban senderista. Se había creado un estereotipo”.<sup>26</sup>

Los migrantes que llegaban a Lima forzados por las cruentas acciones subversivas y antisubversivas estaban en una situación donde eran percibidos como foráneos que prolongaban mucha su estadía. Estos pobladores que llegaban con pocos recursos buscaron de la forma que tuvieron a su disposición asentarse en la ciudad. En ese sentido, algunos espacios de la ciudad como asentamientos humanos también fueron estereotipados.

### **El espacio público controlado**

Otro punto importante a mencionar es que la apropiación del espacio público por parte del terror llevó al abuso del control en el espacio público por parte de los agentes del orden mediante presencia militar en instituciones universitarias, toques de queda y requisas policiales en el espacio público. En ese sentido, el exceso de control se veía justificado con el fin de recobrar el orden. Sin embargo, generalizado el estereotipo terrorista, el abuso y exceso de control llevó a cometer violaciones de derechos humanos en espacios urbanos, de la misma manera que sucedía al interior del país. Lo cual nos lleva a entender cómo el terror en el espacio público llevó a agravar la latente desigualdad y discriminación racial, cultural y económica -producto de la “ausencia de nación, de identidad” (Matos Mar 1986: 27)- presente -e institucionalizada- en la capital.

Como hemos tratado de evidenciar, las acciones de violencia en la ciudad llevaron a que se agrave la situación del espacio público, como espacio de ciudadanía, representación y de la vida colectiva. Asimismo, vale mencionar que estas acciones

---

<sup>26</sup> Entrevista realizada por Rosa María Palacios a Salomón Lerner el 30 de agosto del 2018. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cYQKMOvtlv8>

también produjeron transformaciones en la relación del sujeto con el espacio público, “el miedo a lo público y al espacio colectivo son algunas de las consecuencias que esa época dejó en la memoria de la ciudad y sus habitantes, y que persisten hasta hoy” (Espinoza 2021: 24). En ese sentido, la construcción de memoria del conflicto armado interno está vinculada al espacio público, a las relaciones de los sujetos y a los sujetos en sí, que producen y hacen posible ese espacio.

### **1.2.3 El espacio público reclamado: manifestaciones artísticas sobre la memoria en el espacio público como demanda y performatividad ciudadana**

El conflicto armado desestabilizó la vida y sus espacios. Tras el desarrollo del conflicto se gestaron una serie de movilizaciones, manifestaciones cívico artísticas, las cuales no solo expresaban la voz de protesta de parte de la ciudadanía, sino también se las puede entender dentro de un marco de recuperación del espacio público como un espacio político y democrático. En ese contexto, es interesante remarcar la forma en que los sujetos reaccionaron saliendo a las calles a reclamarlas, a expresar sus demandas y confrontar el estado de sumisión en el cual se veían inmersos.

El espacio público se tornó en un espacio de visibilización, participación y transgresión ciudadano, donde distintas manifestaciones artísticas buscaron ser una fuente de expresión de aquel sentimiento y anhelo de cambio. Lo cívico y lo artístico se mezclaban y complementaban mutuamente. Giulia Degano (2018) manifiesta que las manifestaciones artísticas que se dieron (y se siguen dando) en relación a la memoria del conflicto evidencian una relación de disputa entre el Estado peruano y artistas, la cual fue y que sigue siendo necesaria aún ahora. Por lo que es aquel sentimiento de levantamiento, de demanda, por un cambio lo que va a llevar al inicio del proceso de construcción de la memoria sobre el conflicto armado.



Un ejemplo de aquellas manifestaciones que expresan una estética propia de la crisis que se vivía en la década de 1980 así como también las intenciones por recuperar el espacio público por medio del involucramiento y participación de los ciudadanos lo podemos encontrar en la *Carpa Teatro* (1986) de *Los Bestias*<sup>27</sup>. La intervención de *Los Bestias* responde a la invitación para construir los escenarios arquitectónicos de dos eventos culturales: la feria de arte popular celebrada durante *La Semana de Integración Cultural Latinoamericana* (SICLA) en el Parque de la Exposición y la *Carpa Teatro* del puente Santa Rosa. La *Carpa Teatro* debía funcionar como un centro artístico parte del programa municipal Participación Cultural Popular impulsado por el entonces alcalde de Lima Alfonso Barrantes. Dorota Biczal resalta el hecho que el municipio buscó integrar, reconocer y valorar la diversidad cultural:

El municipio no solo trabajó movilizándolo varias asociaciones de vecinos, sino también pidió sus aportes y comentarios. Queremos que la comunidad organizada decida sobre las formas y prioridades de las actividades culturales en su localidad”, proclamó el ampliamente difundido volante promocional. Los objetivos de fomentar la cultura vinieron de la comprensión que los problemas sociales de las poblaciones marginadas van mucho más allá de cuestiones económicas estrechamente entendidas y que la cultura puede ser una herramienta útil de empoderamiento de la comunidad (2013:10).

El programa municipal tuvo una intención inclusiva al abarcar distintas actividades para diversos grupos de la población: los sábados se dedicaron a un público joven y los domingos se planearon las actividades para un público familiar. Se incluyeron conciertos de rock, conciertos de música popular peruana y obras teatrales infantiles. Se programaron 4 talleres: de arte dirigido por Herbert Rodríguez, teatro a cargo de Mauro Sifuentes, fotografía brindado por el grupo Agencia N° 2, y, finalmente, un taller de testimonio e historia oral liderado por alumnos de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

---

<sup>27</sup> Grupo de jóvenes estudiantes de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Ricardo Palma.

*Los Bestias* diseñaron la gran puerta de ingreso a la *Carpa Teatro* que tenía 6 metros de altura aproximadamente y cuyos elementos formaban un pórtico: se elevaban por sobre los muros aledaños dos elementos verticales de sección triangular conformados por troncos de eucalipto y caña atados con cuerda. En la cima remataba un arco hecho de tablas de madera que enmarcaban un par de círculos. Junto al pórtico se construyó una torre en base a cañas unidas con llantas de automóviles y frente al pórtico se diseñó una plaza con dos círculos concéntricos formados por piedras.

La *Carpa Teatro* se puede entender como una especie de mezcla entre arquitectura, instalación y performance, pero con una estética que expresaba materialmente el momento crítico que atravesaba el país, el uso de los materiales como su técnica constructiva respondía a una lógica pragmática de utilizar aquello que estaba disponible así sean desechos. En ese sentido, *Los Bestias* se oponían a una visión idealista de la arquitectura. “En su práctica rebelde el grupo reformuló de forma radical las razones de la construcción tanto en materiales como sociales. Rechazaban las utopías totalizadoras y teleológicas que subyacían tanto a los discursos revolucionarios como a los emergentes planteamientos neoliberales” (Biczel 2012: 257).

*Los Bestias* cuestionaron con intervenciones y objetos la práctica misma de la arquitectura, pero sobre todo la *Carpa Teatro* nos habla de la intención de recuperar el espacio público y generar “otro” espacio en aquel momento, un espacio de múltiples voces ya sean de afirmación o disidencia (Biczel 2013: 12).



Fig. 9 Carpa-Teatro. Los Bestias. 1986. Técnica mixta.  
Fotografía: Archivo Bestiario.

Hemos abordado la crisis del espacio público en cuanto que se vio afectado por la vorágine del terror y la violencia, así como también por una notoria carencia de construir una memoria sobre lo ocurrido en el espacio público. La narrativa propuesta desde el Estado conllevaba a una estrategia del olvido, de evitar cualquier presunción de responsabilidad en cuanto a los crímenes de lesa humanidad perpetrados. El vacío y la muerte que expresaban las ruinas de los edificios que habían sufrido atentados eran el testimonio material de la época de violencia, era un espacio devastado, pero que expresaba aquello que había pasado. Aquella marcación espacial fue negada, borrada evitando cualquier huella, cualquier posibilidad de un recordar de los sujetos.

Sin embargo, la violencia había producido un imaginario colectivo que fue cuestionado, repensado y reinterpretado por algunos artistas. Una muestra que lo ejemplifica fue la propuesta de Johanna Hamann para una escultura pública en el Malecón 28 de Julio, en el distrito de Miraflores, titulada *Torre* (1987) y que alude a las torres de alta tensión derribadas por acciones subversivas. Tanto Lerner (2016) como

Mitrovic (2017) señalan lo osado de la propuesta de Hamann, ya que rescata y transforma la imagen dinamitada de la torre eléctrica para darle una carga estética. Si bien la propuesta de Hamann no ganó el concurso su propuesta evidencia el interés y la reflexión de algunos artistas sobre el momento que se vivía. En tal sentido, es de gran interés preguntarse y analizar aquellas muestras de reflexión artísticas en el espacio público sobre la imagen de la víctima. ¿de qué manera aludir, repensar, representar y transformar la imagen de aquellos asesinados-desaparecidos?



Fig.10 Johanna Hamann, Torre, 1987, Fotomontaje.



Fig.11 Johanna Hamann, Torre, 1987, Maqueta, Madera y fierro. Colección: MICROMUSEO ("al fondo hay sitio")  
Fotografía: Juan Pablo Murrugarra

### **Primeras manifestaciones por la memoria en el espacio**

Como hemos subrayado algunos sujetos pusieron resistencia, se levantaron, salieron a las calles y se negaron a abandonar el espacio público a merced de la violencia (por parte de grupos subversivos y del Estado) en claro mensaje de des-sometimiento a la situación que se vivía en esos momentos. Lefebvre menciona: “¡cambiar la vida! ¡cambiar la sociedad! Nada significan estos anhelos sin la producción de un espacio apropiado” (2013: 117). Es por ello que las expresiones artísticas realizadas en ese contexto son de especial interés para comprender como mediante diversas estrategias en el espacio público, las cuales estuvieron ligadas al accionar de los cuerpos, al acontecimiento, se logró expresar, demandar y reclamar ciertas necesidades ciudadanas. Es decir, si bien el lugar de la enunciación provino desde el

arte, la obra en cuanto materialidad no era importante, lo que tomaba y buscaba tomar protagonismo eran los sujetos; en ese sentido, las manifestaciones artísticas que se realizaron buscaban intervenir, modificar, cuestionar, la forma de vida establecida mediante intervenciones espaciales.

Vale recordar que el 5 de abril de 1992 el entonces presidente Fujimori disolvió el Congreso de la República del Perú e instauró el “Gobierno de Emergencia y Reconstrucción Nacional”. Con el *autogolpe* de estado, el espacio público paso a ser un espacio de represión estatal, el cual sumado a los actos de violencia terrorista menguaba progresivamente el accionar civil. El 4 de junio de 1995 el gobierno aprobó la Ley de Amnistía<sup>28</sup> (ley n°26479) para todos los militares implicados en violaciones de los derechos humanos, la cual entraría en vigor el día 15 de junio del mismo año. Esto conllevó a múltiples manifestaciones en defensa de los derechos humanos, de los cuales podemos hacer mención de la intervención de Eduardo Villanes, la cual se basaba en la inscripción “evaporados” realizada con cartones de leche *Gloria*, en el muro oeste de la Vía Expresa, entre los puentes 28 de Julio y Bausate y Meza, el día 17 de junio. Pero es el día 23 de junio donde el segundo momento de la acción Villanes continua: en medio de la realización de una marcha en contra de dicha ley Eduardo Villanes comienza a repartir cajas de leche *Gloria* a los sujetos asistentes a la marcha para que las llevaran sobre sus cabezas, los sujetos en una masiva participación dieron paso a la acción que se conocería como *Gloria Evaporada*<sup>29</sup>.

Es interesante resaltar el vínculo entre la materialidad de la obra y lo que desea

---

<sup>28</sup> Se exoneraba de responsabilidad a quien hubiera cometido o participado de violaciones a los derechos humanos entre los años 1980 y 1995; de igual manera, liberaba a los condenados por aquellos crímenes.

<sup>29</sup> Villanes había realizado en agosto de 1993 su primera exposición individual, la cual fue realizada en el *Instituto Cultural Peruano Norte Americano* (ICPNA), donde se acerca a la representación de los restos hallados del caso Cantuta en la serie *Indicios*. En un segundo momento, recurriendo al mismo tema, formó parte de la muestra colectiva *Desaparecidos, en defensa de la vida* en el convento de San Francisco en 1994. En un tercer momento, realiza una muestra personal el 25 de octubre de 1994 en la Ciudad Universitaria de la *Universidad Nacional Mayor de San Marcos* (UNSM) llamada *Gloria Evaporada*, donde por medio de instalaciones, video-performance y objetos aludía al asesinato de nueve estudiantes y un profesor de la *Universidad Enrique Guzmán y Valle* (La Cantuta). En esta ocasión Villanes utilizó las cajas de leche *Gloria* en forma de brazos unidas a unas siluetas humanas.

representar, Villanes utiliza objetos cotidianos: cajas de leche. Sin embargo, el giro está en el significado que toma el objeto: se alude ya no a una simple caja contenedora de envases de leche, está referido ahora el objeto como contenedor de restos humanos. Son estas cajas de cartón el signo de lo improvisado, de lo precario, por medio de las características del material: por un lado, altamente descartable; y por otro, su finalidad no es el de conservar restos humanos. Adicionalmente, con el cambio de significado el texto adquiere una nueva connotación, como ha señalado Giulia Degano:

El título y los materiales utilizados en este proyecto aludían a los contenedores en cuales se devolvieron a sus familiares los restos de las víctimas: cajas de cartón de leche evaporada marca Gloria. Este detalle, difundido por la prensa local, había pasado desapercibido hasta que la intervención de Villanes lo convirtió en uno de los símbolos del caso La Cantuta. El artista aprovecha el texto del producto para denunciar la desaparición de los universitarios y la impunidad de los culpables, resaltando la triste congruencia de la palabra “gloria” en dicho contexto (2018: 15).

Del mismo modo, el 27 de junio de 1995 Ricardo Wiese representó diez cantutas en el lugar donde se habían hallado algunos restos de los cuerpos de los estudiantes y el profesor asesinados<sup>30</sup>. En esta intervención de Wiese es interesante resaltar el hecho de la acción en sí tanto en el mismo recorrer de las personas que participaron y la marcación de los cuerpos mediante formas de cantutas, así como también el registro fotográfico<sup>31</sup> y en video<sup>32</sup> que se realizó. Las cantutas se convierten en marcas simbólicas y el registro permite dar cuenta de la acción-ritual en aquel espacio.

Otra acción artística que es de gran valor resaltar es la performance *Recuerdo* (1998) de Elena Tejeda-Herrera. Realizada el 8 de agosto de 1998 en el patio de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San

---

<sup>30</sup> Se puede revisar la nota 14.

<sup>31</sup> A cargo de Herman Schwarz.

<sup>32</sup> A cargo de Augusto Rebagliati.

Marcos (UNMSM) en el marco del aniversario de la mencionada facultad<sup>33</sup>. Elena Tejada-Herrera envuelta en una bolsa plástica negra fue llevada y puesta sobre uno de dos círculos de colores rojo y blanco pintados en el piso del patio por la artista previamente y desde ahí se arrastró hasta el segundo círculo mientras exclamaba los nombres y algunos datos personales como las características físicas o la ropa con la que iban vestidos los estudiantes y el profesor asesinados en el caso La Cantuta interrumpiendo la canción “Ódiame” de los *Embajadores Criollos* que se escuchaba por una radio a pilas que llevaba consigo la artista.

Es de gran valor traer lo señalado por Florencia Portocarrero al respecto de la performance realizada por Elena Tejada-Herrera:

“El cuerpo de Tejada-Herrera tomaba, así, el lugar del ciudadano torturado y desaparecido. La repetición de los nombres, por otra parte, funcionó tanto como un intento de elaboración del trauma, como un llamado a la conciencia ciudadana, a la empatía y a la solidaridad en un contexto en el que las víctimas del conflicto se encontraban en proceso de ocultamiento” (2018: 14).

La performance de Tejada-Herrera recurre al imaginario de los cuerpos asesinados y desaparecidos a pesar de que en ningún momento vemos realmente un cuerpo. Es un aparecer y un reclamo de aquella ausencia de los cuerpos de las víctimas del caso *Cantuta* que interrumpe un espacio educativo universitario controlado militarmente en aquel momento y por esos instantes que dura la performance el espacio es desestabilizado intencionalmente.

---

<sup>33</sup> La artista sería invitada a realizar una performance por la curadora Mihaela Rudelescu y debido a que la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) en ese momento se encontraba bajo ocupación militar la acción se mantuvo en secreto hasta el día de su ejecución.





Fig.12 Eduardo Villanes, Sin título, Video performance, 1995.  
Fotografía: Archivo del artista



Fig.13 Marcha por los derechos humanos.  
Fotografía: Archivo del artista



Fig.14 Eduardo Villanes.  
Evaporados. Intervención urbana. 1995.

Fotografía: Archivo del artista



Fig.15 Augusto Rebagliati (video), Ricardo Wiese (acción), Cantuta, Intervención en el paisaje, video 22:25', 1995,  
Cieneguilla, Perú. Fotografía: Herman Schwarz



Fig.16 Augusto Rebagliati (video), Ricardo Wiese (acción), Cantuta, Intervención en el paisaje, video 22:25', 1995,  
Cieneguilla, Perú. Fotografía: Herman Schwarz





Fig.17 Elena Tejada-Herrera. Recuerdo. Documentación de Performance. 1998.

Registro en video: Roger Cáceres Atocha  
Dirección y Edición: Elena Tejada-Herrera  
Asistente: Víctor Prieto

Es interesante ubicar estas obras en un momento en el que las acciones de los grupos subversivos habían sido controladas, pero aun así se vivía una época de represión por parte del Estado. Víctor Vich (2004) remarca el papel que tomó el movimiento *Todas las sangres, todas las artes*<sup>34</sup> como promotor de manifestaciones de reclamo y oposición, de esta manera se promovía la idea que “la lucha contra la dictadura debería estar impregnada de una atmosfera cultural capaz de articular poderosos símbolos que estuvieran destinados a transformar el imaginario oficial de régimen” (Vich 2004: 65). De esta manera, podemos entender el comienzo de acciones artística de resistencia en el espacio; en este sentido, el lugar de enunciación de las obras cobra un rol importante, tanto en un aspecto simbólico como de visibilización, de presencia. Pongamos en pendiente por un momento nuestra reflexión y enlacemos con un segundo momento de manifestaciones artísticas en el espacio público.

### **Manifestaciones artísticas contra la dictadura**

Un segundo momento importante es el que se da tras las elecciones presidenciales del año 2000. Las manifestaciones en el espacio público fueron acompañadas, promovidas y potenciadas por colectivos artísticos como es el caso del

---

<sup>34</sup> Colectivo artístico conformado por Víctor Delfín, Leslie Lee, Roxana Cuba, Ana María Ortiz y Herbert Rodríguez.

colectivo *Aguaitones*, el cual fue promovido por la arquitecta María Burela y Jorge Villacorta e integrado por estudiantes de Arquitectura de la Universidad Ricardo Palma y Artes visuales de la Escuela Nacional de Bellas Artes, quienes ya en el año 1998 - gracias a la iniciativa de la *Coordinadora Nacional de Derechos Humanos*- habían realizado un mural en la Bajada Balta en Miraflores por el 50 aniversario de la Declaración Universal de los Derechos Humanos.

El *Micro de la Democracia*<sup>35</sup> fue una de sus intervenciones que se sumaron a las manifestaciones en contra del régimen. El objeto que representaba una unidad de transporte público fue elaborado de materiales descartables como cajas de cartón de refrigeradoras y elásticos. En las superficies laterales a manera de rutas se realizaron algunas inscripciones como Av. Solidaridad, Av. Democracia y Av. Porvenir; también había inscripciones que aludían a un reclamo por la sensación de fraude en las elecciones.



Fig.18 Aguaitones, Micro de la Democracia, Técnica mixta, 2000, Lima, Perú

Fuente: Archivo fotográfico de Jorge Miyagui

<sup>35</sup> Los integrantes en ese momento que participaron fueron: María Burela, Daniel Thissen, Javier Vargas, Cristian Alarcón, Valicha Evans, Sandro Angobaldo, Ilich Ibarra, Jorge Miyagui, Daniel Bello, Oscar Huaracayo y Eddy Calle.

### a. Colectivo Sociedad Civil

Una mención aparte merece el *Colectivo Sociedad Civil*, el cual estuvo integrado por artistas y curadores como Susana Torres, Gustavo Buntinx, Emilio Santiestevan, Claudia Coca, Jorge Salazar, Abel Valdivia, Luis García Zapatero, Sandro Venturo y Natalia Iguñiz. Como menciona Buntinx: “Incluso en su denominación asumida, el Colectivo Sociedad Civil sugiere un sentido que va más allá de cualquier vocación artística para priorizar en cambio la reconstitución, fáctica y simbólica, de nuestra ciudadanía usurpada. Y de su pérdida social.” (2006: 97). El inicio se daría el 9 de abril del 2000, horas posteriores a que se expusieran los resultados, con una coordinación entre los integrantes para realizar el 12 de abril la intervención en el espacio público *Velorio y entierro de la ONPE*, acto que fue difundido abiertamente para que la ciudadanía participe de un entierro simbólico a manera de protesta. La participación fue inesperadamente positiva logrando convocar tanto a agrupaciones y organizaciones sociales como a sujetos en general. De este modo el colectivo procuraría mantener estas iniciativas participativas ya que se dieron cuenta de que era necesario expresar otras maneras de protesta, de recurrir a otros modos de expresar la desobediencia y el anhelo de cambio para lograr un camino que los lleve a pensar en la vuelta de aquella ciudadanía usurpada que mencionan.

*Pon la basura en la basura* y *Lava la bandera* fueron otros actos convocados que marcaron el escenario político-artístico de aquella época [2000], en especial el segundo conllevó una apropiación por parte de los sujetos que produciría la repetición de aquel acto, como lo menciona Emilio Tarazona:

“Poco después de la *Marcha de los Cuatro Suyos*, *Lava la bandera* se generalizaría de modo eruptivo a partir de iniciativas espontáneas en diversos lugares del Perú y constituiría un energizante *bajo continuo* para los momentos más frágiles, y al mismo tiempo críticos, de la dictadura” (2005: 60).



Fig.19 Colectivo Sociedad Civil, Velorio y entierro de la ONPE, Técnica mixta, 2000, Lima, Perú.

Fotografía: Natalia Iguñiz



Fig.20 Colectivo Sociedad civil, Pon la basura en la basura, Técnica mixta, 2000, Lima, Perú

Fuente: Revista *Caretas* Fotografía: Natalia Iguñiz



Fig. 21 Colectivo Sociedad Civil.  
Fotografía: Gustavo Buntinx.



Fig.22 Volante de mano y convocatoria a Lava la bandera, mayo 2000.

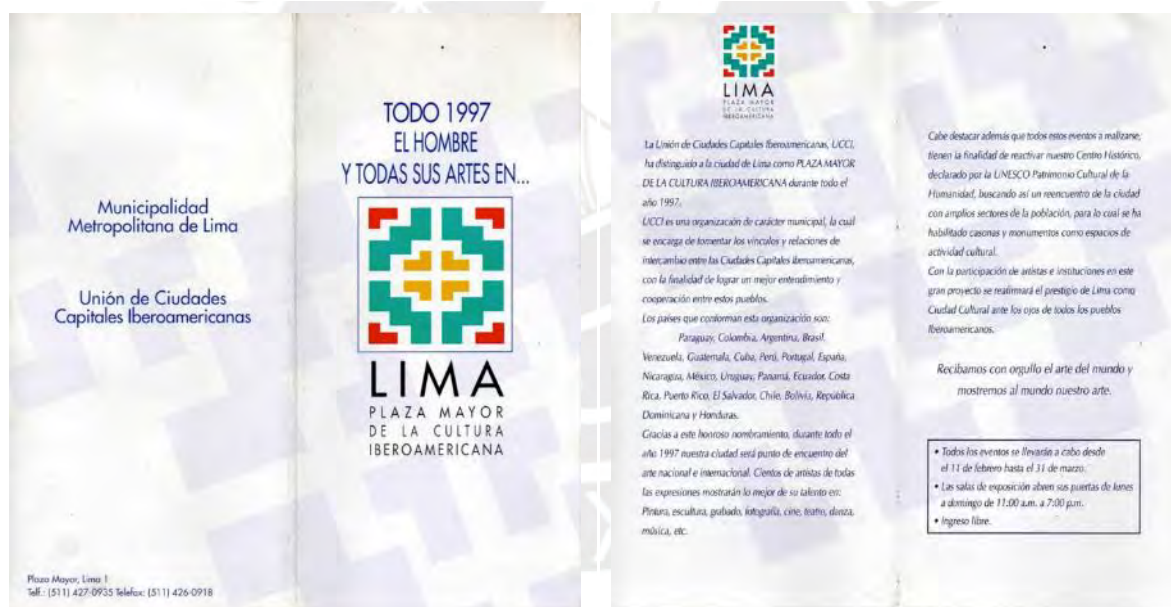


Fig.23 Colectivo Sociedad Civil, Lava la bandera, Técnica mixta, 2000, Lima, Perú

## b. Lima I[NN] Memoriam

La recuperación del espacio público de la ciudad en el año 1996 fue uno de los compromisos que anunció el ex alcalde de Lima Alberto Andrade durante su campaña. Al ganar las elecciones y con el nombramiento de Lima como *Plaza Mayor de la Cultura*

Iberoamericana por parte de *La Unión de Ciudades Capitales Iberoamericanas* (UCCI) durante el año 1997 se gestó la creación del *Centro de Artes Visuales* (CAV), la cual estaría a cargo del crítico de arte Luis Lama<sup>36</sup>. Con el nombramiento de Lima como *Plaza Mayor de la Cultura Iberoamericana* nacería el *Festival Internacional de Lima*<sup>37</sup>, donde el CAV se encargaría de su organización. El *Festival Internacional de Lima* contemplaba una serie de eventos artísticos a desarrollarse en distintos espacios dentro del Centro Histórico de Lima, para ello primero se procedió a un proceso de adecuación de inmuebles que podrían funcionar como espacios de exhibición. Posteriormente, se complementarían estos espacios expositivos con la articulación de distintos museos y centros culturales presentes en el casco histórico como sedes que contemplarían exposiciones.



<sup>36</sup> Anteriormente, Luis Lama había sido director y fundador de la Sala Luis Miró Quesada Garland (anteriormente denominada Sala de Exposiciones de la Municipalidad de Miraflores).

<sup>37</sup> Cuya duración fue de Febrero a Marzo de 1997.





Fig.24 Folleto elaborado y distribuido para el Festival Internacional de Lima.

Vale decir que, el *Festival Internacional de Lima* sería una experiencia de preparación para lo que posteriormente sería la *Bienal Iberoamericana de Lima*<sup>38</sup>, donde la exposición y acceso al arte fue la herramienta de transformación de la ciudad sin nombrar la repercusión en el sistema de arte peruano.

En el marco de la *III Bienal Iberoamericana de Lima* en el 2002 se realizó el proyecto *Lima I[NN] Memoriam*. El artista Rogelio López Cuenca junto a Natalia Iguñiz, Alfredo Márquez, Alejandro Ángeles, Giuseppe de Bernardi, Carlos-León Xjiménez, Cecilia Noriega, Giuliana Migliori, Javier Vargas, Alice Vega y Marco Durán participaron de este proyecto y adoptaron el nombre de Túpac Caput. El proyecto *Lima I[NN] Memoriam* buscaba evidenciar la carencia de marcaciones espaciales en torno a la

<sup>38</sup> La primera edición de la Bienal Iberoamericana de Lima se realizó entre octubre y diciembre de 1997. La segunda edición se realizó entre octubre y diciembre de 1999 y la tercera -y última- entre abril y mayo del 2002. Dorota Biczal ha hecho referencia a una mala elección del nombre del evento o fue "una voluntaria afirmación de amnesia institucional e histórica por parte de Perú" (2017:159), ya que en el año 1966 se realizaría una primera Bienal de Lima, la cual es conocida como Bienal de la Feria del Pacífico o como Primer Festival Americano de Pintura. Este festival fue organizado conjuntamente entre el Instituto de Arte Contemporáneo y la Asociación Cultural Jueves. Biczal resalta una articulación de bienales latinoamericanas patrocinadas por corporaciones internacional "que buscaban forjar un cohesivo circuito de intercambio cultural y comercial latinoamericano, en línea con el espíritu definido por la Alianza para el Progreso fomentada por Estados Unidos" (2017:159).

memoria del conflicto armado interno en la ciudad de Lima. Para ello recurrieron a un trabajo de archivo, que les permitió establecer y reconocer lugares donde se cometieron crímenes en ese periodo. Posteriormente, un grupo de estos lugares se marcaban con un símbolo y; finalmente, la acción planteaba una visita turística alrededor de la ruta establecida por estos lugares. A los participantes de la Bienal se les repartía un ejemplar del plano de Lima con las marcaciones e información sobre estos lugares, así como también se creó una página web ([www.lima-nn.com.pe](http://www.lima-nn.com.pe)) donde se exponía el proyecto.

Presentaron [...] el resultado de un proyecto arduo y descomunal consistente en la documentación, registro y señalización de lugares suprimidos por el discurso oficial de más ostensible difusión. A partir de la identificación de estos espacios, un mapa mental -prioritariamente marcado por el horror o la tragedia y aún presente, a veces traumáticamente, en la memoria social de la ciudad- emerge con claridad y puede establecer una decisiva fricción con aquél otro, que el poder político suele articular en el dominio público, para evitar la representación de un espacio físico cuya afirmación cabal pone en riesgo su propio dominio y tiende, por tanto, a considerar "ingobernable". La recuperación de estos espacios se propuso con la apropiación de estrategias convencionalmente adoptadas por el folleto publicitario e itinerario turísticos (Tarazona: 2003: 174-175).

El proyecto Lima I[NN] Memoriam es importante traerlo a colación ya que expone la necesidad y el reclamo por representaciones de la memoria del conflicto en los espacios cotidianos de la capital. De cierta manera, podemos comprenderlo como un momento en que las manifestaciones cívicas y artísticas que se dieron anteriormente dan paso a un accionar sobre la memoria, a un momento de construir esas imágenes, esas representaciones, recurrir a esas otras sensibilidades en la construcción de la memoria colectiva sobre el conflicto armado interno. El colectivo recurre al trabajo de archivo, a la investigación por recuperar la memoria de acontecimientos que ocurrieron en ciertos puntos de la ciudad y de las que no queda rastro, sino en la vivencia de unos pocos. Más que un mapeo de lugares donde se violaron derechos humanos durante el

conflicto armado, lo que produce Lima I[NN] Memoriam es la re-inscripción, re-marcación, un volver a aparecer en el espacio como alusión a aquellos acontecimientos de violencia en la ciudad, la cual también forma parte de lo que se vivió, de lo que se recuerda.

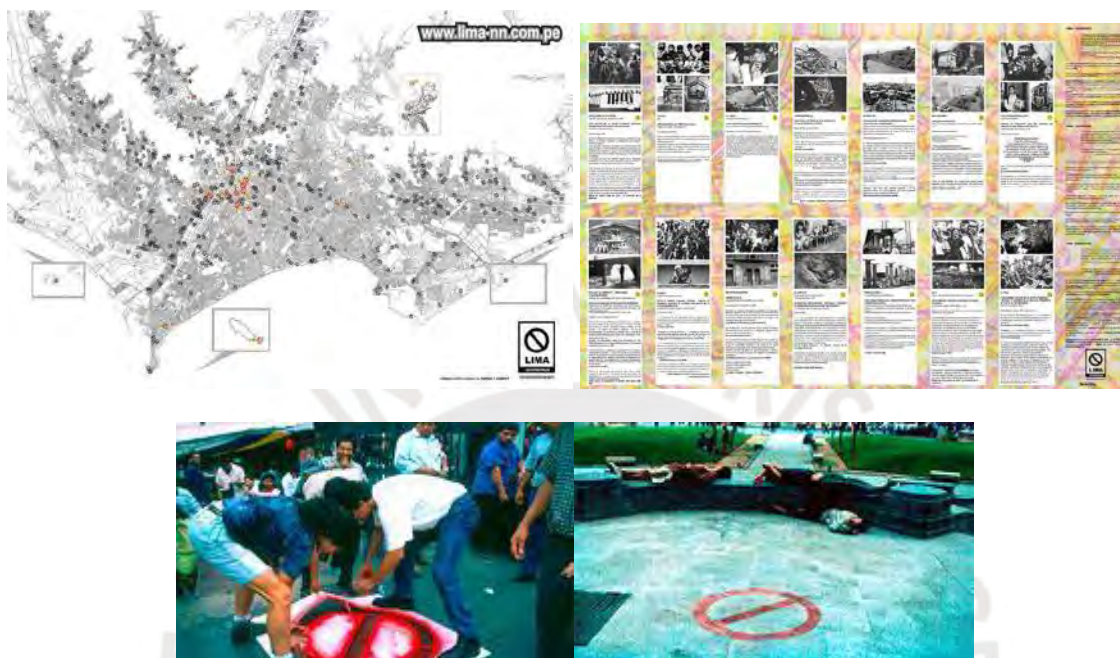


Fig.25 Colectivo Túpac Caput, Lima I[NN] Memoriam, Técnica mixta, 2002, Lima, Perú.

Ahora bien, se puede inferir que la bienalización de Lima fracasó debido al desinterés político por parte de la nueva gestión municipal de Luis Castañeda Lossio<sup>39</sup>. Sin embargo, es interesante rescatar la propuesta de Dorota Biczal en cuanto que el fracaso de la Bienal de Lima se debió a que

“[...] -salvo los pocos artistas invitados a su tercera edición- era excesivamente local y sostenía una noción perimida de sitio; estaba obsesionada con su propia condición periférica y proponía un lugar físico y estable -el Centro Histórico de Lima- como sitio específico de referencia” (2017: 158).

La propuesta de Biczal señala una posible contradicción en la intención de la bienal: responde a un posicionamiento del circuito artístico peruano dentro de un

<sup>39</sup> El alcalde que continuó a Alberto Andrade sería Luis Castañeda en el año 2003.

contexto mundial, el cual generaría una dinámica centrada en el desarrollo comercial y turístico del arte o, por otro lado, la visión era totalmente local, lo cual dejaría de lado su carácter internacional. Habiendo dicho esto, el éxito o fracaso de eventos artísticos como las bienales y su repercusión en las ciudades requeriría un análisis más profundo. Sin embargo, la experiencia de las bienales de Lima nos lleva a resaltar el poder transformador, de reflexión y de declaración por parte del arte sobre la ciudad.

Vale la pena preguntarnos ¿por qué y cómo enlazar estas manifestaciones artísticas, estos acontecimientos, gestos, imágenes, acciones con la memoria? Traigamos a discusión la reflexión que Didi-Huberman hace sobre el prefacio al libro *Entre pasado y futuro: ocho ejercicios sobre la reflexión política* de Hannah Arendt (1996), cuyo título es *La crisis en la cultura: su significado político y social*, donde menciona lo siguiente:

Aquello que heredamos a menudo no es ni nombrable ni aprehensible de una vez por todas. ¿Por qué? Porque heredamos tanto olvidos -y cuán numerosos- como recuerdos. A menudo no sabemos quiénes fueron nuestros donantes ni de qué están hechos nuestros tesoros. ¿Cómo, en estas condiciones, ser herederos de corajes del pasado? Heredamos de la vida, eso es seguro. Somo un resultado. Descendemos de una genealogía, o incluso de varias entrelazadas. Pero a menudo ocurre que los nombres que se han perdido por el camino, que el tesoro que nos correspondía no existe ya más que de forma errática, dispersa, lagunar, deformada. ¿Habeis heredado un tesoro? ¡Seguid buscando, esperad, cavad! No está solamente allá donde lo habéis cogido. Eso no era más que una parte. El tesoro es siempre mucho más vasto que lo que tenéis entre las manos (2020: 321).

Didi-Huberman afirma que Arendt hace referencia a una falta de conciencia de la tradición en sus contemporáneos, “una tradición que surge por crisis, seísmos y síntomas, fuera de nuestra clara conciencia y de nuestra capacidad de identificar el tesoro -tesoro de pensamientos y de imágenes, de gestos, de saberes, de alegrías o de sufrimientos- que nos corresponde en el presente.” (2020: 321). En ese sentido, aquel

sentimiento, que lleva a levantar a los sujetos y a los artistas a buscar nuevas formas en el que el arte pueda intervenir en la vida, es recogido y heredado en el trabajo por la construcción de una memoria del conflicto.

Habiendo resaltado algunas manifestaciones artísticas claves para pensar la recuperación del espacio público y un accionismo que buscaba recobrar el sentido de ciudadanía de los sujetos procedamos a exponer nuestra reflexión alrededor de ellas. La selección de obras señaladas alude a un actuar como resistencia al régimen político del momento, a un actuar en y sobre el espacio y a un actuar colectivamente. La obra de Wiesse, *Cantuta* (1995), es tanto una marcación en el paisaje como una performance del mismo artista, que en su recorrido crea e integra ese espacio a un recorrido ritual<sup>40</sup> funerario del lugar de los cuerpos de las víctimas. El andar de Wiesse es una declaración de no-temor a la represión, de desobediencia ante la prohibición de ingresar a esa zona y también es la manifestación física por vincularse e integrar espacialmente a aquellos sujetos víctimas.

El deseo de desobediencia de los sujetos, de levantarse contra ese poder que los oprime encuentra su materialización en la marcha, pero como hemos visto el intento de algunos artistas y curadores por incluir el arte en la vida llevó a crear nuevas imágenes, nuevas estrategias<sup>41</sup>, donde el espacio creado establece una performatividad en los sujetos que se detona a partir de la acción artística, donde podemos ubicar el performance *Recuerdo* (1998) de Elena Tejada-Herrera. Comprendemos las acciones de Eduardo Villanes, el colectivo Aguaitones y el Colectivo Sociedad Civil como un segundo momento en donde ya se produjo el sentimiento de levantamiento y el arte busca, produce a partir de esa potencia del sujeto insubordinado. Los sujetos se unen, participan y se apropian de las manifestaciones artísticas, la obra cobra vida propia a partir de ellos, ya que la representación es efímera en cuanto materialidad y

---

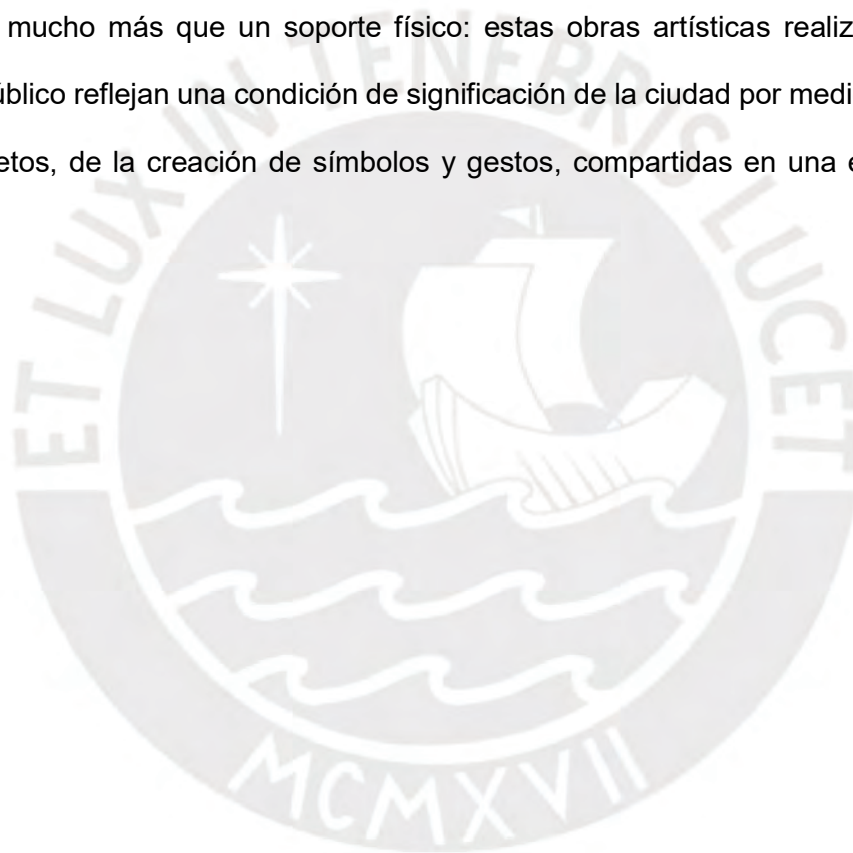
<sup>40</sup> Karen Bernedo ha subrayado el hecho de que los familiares realicen cada año el mismo camino realizado por Wiesse denota una apropiación de la acción y del lugar.

<sup>41</sup> Podemos vincular estas obras con el desarrollo de una serie de manifestaciones artísticas en el Perú promovidas por las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX.

temporalidad, pero la acción artística genera la marcación de un lugar, de un sentido, la visibilización y expresión mediante los cuerpos.

El proyecto Lima I[NN] Memoriam (2002) es un caso particular, siendo parte de un evento promovido institucionalmente, en el cual la noción de sitio es punto de reflexión y desestabilización por medio de la recuperación de la memoria y su marcación.

Estas expresiones artísticas cada una desde sus propias estrategias remarcan un compromiso del arte (de los artistas) con la sociedad, con los espacios de vida. La ciudad es mucho más que un soporte físico: estas obras artísticas realizadas en el espacio público reflejan una condición de significación de la ciudad por medio del andar de los sujetos, de la creación de símbolos y gestos, compartidas en una experiencia colectiva.



### 1.3 Por “otra” representación pública de la memoria del conflicto armado interno

En este subcapítulo vale la pena referirnos a cómo se ha materializado la memoria en la ciudad de Lima, las lógicas e ideas que ha seguido, para después abordar, entender y diferenciar el pensamiento detrás de las representaciones contemporáneas sobre la memoria y poder trazar relaciones con *El Ojo que Lloro*.

Si bien Castrillón<sup>42</sup> (1991) en una minuciosa revisión y clasificación de la escultura monumental y funeraria en Lima deja ver la importancia de su presencia en la ciudad es nuestro interés resaltar su función identitaria y de representatividad de la memoria colectiva. En ese contexto, hay que señalar que desde la república los esfuerzos por la construcción y representación de la ciudadanía se vieron reflejados en los nuevos espacios públicos y monumentos. Sin embargo, como bien ha señalado Rodrigo Quijano:

[...] a pesar de que el levantamiento de monumentos conmemorativos ha seguido produciéndose durante los casi dos siglos de una vida republicana llena de interrupciones autoritarias, no es difícil resolver el porqué de la apretada identidad entre lo cívico y lo militar en el uso de estos espacios dedicados a la memoria colectiva y social. En ese sentido, la escultura como género público decorativo o estetizante de la vida ciudadana ha seguido también de cerca y ha sufrido los desvaríos del poder en el Perú, de sus discursos y de las imágenes que con las que estos espacios públicos han asumido sus respectivos diálogos con los habitantes. Pues además del breve reino del mármol neoclásico del temprano Paseo de la Alameda de los Descalzos y del posterior Paseo Colón, las oportunidades de la escultura pública al margen de la conmemoración bélica o militar han sido escasas, o han sido relegadas a los espacios de perfecta invisibilidad simbólica (2003:195).

---

<sup>42</sup> Ver el artículo “*Escultura monumental y funeraria en Lima*”. El autor propone cuatro períodos en el desarrollo histórico de la escultura peruana: de la “riqueza fiscal”, de las guerras con España y Chile, del Centenario y Contemporáneo.

Es así que no es de extrañarse que llegado el momento de representar el conflicto armado interno la memoria militar aparece como las primeras acciones de memoria provenientes desde el Estado.

Sin embargo, aquella predominancia de la memoria militar se ve complementada y hasta cuestionada<sup>43</sup> cuando la memoria proviene desde pequeños grupos de sujetos víctimas de la violencia. La CVR entendió que no era suficiente con investigar y aclarar muchos hechos sobre el conflicto armado, sino también hacer a la población activa en la construcción de esa memoria y para ello era necesario un carácter expositivo. Es en ese contexto que, es de gran importancia resaltar la exposición fotográfica *Yuyanapaq. Para recordar* y el proyecto de la *Alameda de la Memoria* (ambos proyectos alineados al trabajo de la CVR, los cuales proponen la concepción de la memoria desde las víctimas) para entender en qué medida la lucha por una construcción de la memoria está referida a una lucha por la inclusión y visibilización de aquellas “otras” memorias ausentes hasta ese momento.

### **1.3.1 La permanencia del monumento decimonónico en el espacio público limeño**

Emilio Tarazona sostiene que, el monumento

Lejos del tremendismo en que ha devenido, su función principal consiste en fijar, en cierta medida, una reminiscencia del pasado para el presente o la posteridad, construyendo un símbolo memorable y produciendo una ruptura momentánea del transcurso ordinario de los sucesos, capaz de alterar radicalmente la opresiva ansiedad de vivir en un tiempo cualitativamente nulo, sin instantes significativos ni sucesos relevantes. Los

---

<sup>43</sup> Podríamos hacer alusión al caso del cuartel Los Cabitos en Ayacucho, en donde se cometieron violaciones a los derechos humanos productos de interrogatorios y desapariciones forzadas de la población, lo cual llevó a la cremación de cadáveres y la creación de una fosa común. La demanda de la población por la recuperación de los restos de las víctimas ha llevado a impulsar el proyecto Santuario de la Memoria de la Hoyada.



monumentos constituyen así la expresión de una necesidad transcultural en la humanidad de consagrar para sí algún hecho que destaque dentro del paso raso de los seres y las horas.

El énfasis en sus dimensiones, su locación, así como en la “nobleza y durabilidad de sus materiales, parece por otro lado, hablarnos en forma adicional de su rápido proceso de instrumentalización en la necesidad de consolidar el relato de la historia y los signos identitarios al interior de una comunidad: narrativas y discursos erigidos sobre las ruinas de aquellos que han sido abruptamente diezmados (2003: 164).

Podemos manifestar que la memoria ha buscado representarse en las ciudades, en el espacio público, con un fin comunicacional e identitario por medio de los monumentos. El monumento es la materialización de lo que se quiere recordar, sea un acontecimiento o un personaje. La construcción y representación de la memoria resulta una tarea siempre difícil y compleja, Todorov señala que: “conmemorar a las víctimas del pasado es gratificador, mientras que resulta incómodo ocuparse de las de hoy en día” (2000:53).

### **Algunas precisiones a manera de antecedentes**

En el contexto peruano este tipo de representación es de tradición occidental<sup>44</sup>, pero sin embargo no es reductible solo a ello ya que implica entender el porqué de aquella presencia para posteriormente comprender la relación con los nuevos espacios conmemorativos contemporáneos.

Como menciona Stastny,

“La tabla rasa que se produce con la conquista en el suelo americano y la

---

<sup>44</sup> Hay que resaltar el hecho que, en el desarrollo de la escultura en el Perú, las obras de mármol y posteriormente de bronce eran importadas. Natalia Mafluf (1994) sostiene que los pocos escultores limeños no contaban con los conocimientos y del mismo modo no había talleres ni equipos para la ejecución de obras de gran envergadura.

necesidad urgente que existía de poblar en escala continental con pinturas, esculturas e iglesias las nuevas ciudades, implica que debían existir estrechos medios de transmisión a través de los cuales se alimente desde sus fuentes europeas el nuevo germen artístico que crecía en ultramar” (2013: 26).

Asimismo, consideremos que la representación de la memoria en la época prehispánica estuvo relacionada a la presencia de lo mágico-religioso en el espacio, donde se transmitía la forma en que se le daba sentido a la realidad. La conquista española se expresaría en una conquista física y cultural: tanto en el asentamiento de las ciudades como en la creación de imágenes la premisa era la superposición de la doctrina religiosa católica sobre la cultura existente. En ese sentido no se buscó hacer una tabula rasa, sino aprovechar la estructura social religiosa y su iconografía para resignificarla, modificarla y/o suplantarla. Muestra de ello es la sobreposición del convento de Santo Domingo en el templo del Coricancha en el Cusco o la cruz sobrepuesta en la Fuente de Arones<sup>45</sup>.

Hay que precisar que en el proceso de evangelización la estrategia colonial fue aprovechar toda la iconografía prehispánica elaborada y superponer una iconografía cristiana; lo cual llevó a un proceso de sincretismo que si bien permanece presente en la actualidad expresado en celebraciones religiosas y fiestas populares involucra una sistemática destrucción y olvido de aquella iconografía prehispánica. El proceso de evangelización fue un proyecto diseñado por las instituciones eclesiásticas que modificaba las condiciones de vida de la población nativa. La religión cristiana suponía una alteración a sus creencias debido al paso del politeísmo al monoteísmo, la destrucción de los viejos dioses y sacerdotes (Bravo 1993). Como menciona María Concepción Bravo, en esta nueva situación

“El indígena andino se vio abocado a reinstaurar su propio universo simbólico a partir de cambios que fueron más de carácter sintáctico que semántico. No encontraron,

---

<sup>45</sup> Hay que recordar el óleo Cuzco (1925) de José Sabogal, donde se registra la sobreposición de iconografías.

en ocasiones, un obstáculo insalvable para adaptar el simbolismo cristiano a sus modos de interpretación. Podían no comprenderlo del todo, pero lo adaptaban a sus necesidades” (1993: 13-14).



Fig.26 José Sabogal, Fuente de Arones, 1925, Grabado, 17.8x15.9 cm.



Fig.27 José Sabogal, Cusco, 1925, Óleo sobre tela, 120x105 cm. Colección Mario López Olaciregui, Buenos Aires, Argentina.

Desde muy temprano en la Colonia se desarrollarían formas de representar la memoria, ya sea del poder español o referido al ámbito religioso. El sincretismo también se vio reflejado en las fiestas, las cuales sirvieron como un mecanismo de preservación

del poder. Celsa García (2011) resalta una gran presencia de las fiestas en el mundo prehispánico, estas se realizaban con bailes, comidas, bebidas y por una gran diversidad de motivos, ya sea por la época de siembra o de la cosecha, si la tierra daba algún fruto de forma y proporciones anormales; el primer corte de cabello; las fiestas de iniciación tanto de hombres como de mujeres; por las celebraciones en las numerosas huacas y templos a los que concurrían en peregrinación, el *serwinakuy* o matrimonio de prueba, además de las relacionadas con las divinidades. De tal manera, se pudo generar una relación entre el proceso de evangelización y las fiestas donde “el ciclo temporal festivo indígena, hasta entonces sujeto a la lectura astronómica, fue redefinido por los evangelizadores en función de la vida, muerte y resurrección de Cristo, y del santoral cristiano” (García 2011: 254).

Las fiestas llevaron a transformaciones temporales de las ciudades, en especial las fiestas luctuosas. El fallecimiento de un miembro de la corona española desencadenaba el desarrollo de una serie de actividades protocolares que tenían como finalidad rendir honores al personaje fallecido, la fiesta se manifestaba en una elaborada puesta en escena que transformaba la ciudad y de la que todos los habitantes participaban. Se decoraban tanto los edificios como las calles y plazas con tapetes, pinturas, jeroglíficos y arquitecturas efímeras (arcos y túmulos funerarios). En ese sentido, La relación entre fiesta y poder es muy fuerte. Las fiestas luctuosas realizadas en honor a los monarcas españoles se pueden entender como herramientas de propaganda: en ellas se representa la continuidad de la monarquía sobre la muerte, la monarquía no muere.

Es en el paso de la ciudad Colonial a una ciudad moderna donde el monumento figurativo, de herencia europea, estaría muy presente en la vida y expansión de la ciudad de Lima y sus ciudadanos. Natalia Majluf al referirse a los monumentos en la ciudad de Lima en el siglo XIX afirma: “los monumentos fueron como faros disciplinarios, intento de formar y moldear una memoria colectiva y crear un espacio nacional. El proyecto intentó ser totalizante, convertirse en un método por el cual la autoridad y el poder del

Estado podían llegar a abarcar los aspectos más banales de la vida cotidiana” (1994:38) Ante ello, vale la pena resaltar aquella lógica de control en el monumento conmemorativo presente en la ciudad mediante la imagen que se alude y se busca construir: el espacio público creado fue un espacio de representación y transmisión de un sentido nacional únicamente por medio de la exaltación de las imágenes heroicas y personajes que cimentaban la narración de la historia<sup>46</sup>.

Fernando Villegas (2010) afirma que hubo dos acontecimientos históricos importantes a ser recordados: la Guerra del Pacífico, por el cual hubo una necesidad de erigir monumentos a los héroes y mártires en pos de “construir paradigmas nacionales en la reconstrucción nacional” (2010: 215); y la conmemoración del Centenario de la Independencia, donde también se representaron memorias por medio de figuras individuales como la de general José de San Martín. Es así que, la etapa republicana significó la expansión de la capital y la aparición de muchos de los monumentos en la ciudad que aún podemos ver en la actualidad. Este tipo de representación de la memoria es de influencia occidental<sup>47</sup>. Por medio de la representación de la memoria de la guerra con Chile (1879-1884) el Estado promovió la creación de una imagen nacional, cuyo sentido recaía en lo heroico. Sin embargo, a partir de esta etapa vale esbozar un desarrollo del monumento en el espacio público para posteriormente comprender la relación con los nuevos espacios conmemorativos contemporáneos.

[...]Los monumentos representan uno de los medios utilizados para la construcción de la identidad de una nación. Con el nacimiento de la República se hace evidente de parte del Estado no solamente de ocupar y tomar la calle, de hacerla propia a través de la demarcación de plazas y el emplazamiento de esculturas públicas, sino también de intervenir e incidir sobre la creación de una identidad y memoria nacional. En ese

---

<sup>46</sup> Sobre la relación y reflexión entre la creación de la historia por medio de imágenes podemos hacer mención a la obra de Juan Javier Salazar *Perú, país del mañana* (1981, 2004, 2006 y 2015).

<sup>47</sup> Hay que resaltar el hecho que, en el desarrollo de la escultura en el Perú, las obras de mármol y posteriormente de bronce eran importadas. Natalia Mafluf (1994) sostiene que los pocos escultores limeños no contaban con los conocimientos y del mismo modo no había talleres ni equipos para la ejecución de obras de gran envergadura.

esfuerzo, la figura romántica del héroe constituye un instrumento emblemático. Si bien el primer gran evento de la República fue la Independencia, el trauma nacional que significó la Guerra del Pacífico marcó de modo particular el imaginario colectivo. Probablemente se han levantado más monumentos sobre la guerra con Chile que sobre otros episodios de nuestra historia. El héroe, en dicho caso, se asocia al valor de la inmolación, al sacrificio en valor del ente colectivo. Resulta interesante constatar cierta omisión en la evocación a un pasado anterior. No son comunes los monumentos dedicados a la Colonia, ni tampoco al periodo prehispánico. En ese aspecto la República nació prescindiendo del pasado (Juan Enrique Bedoya citado en Biczal 2015: 248-249).

En ese contexto vale subrayar el periodo del Oncenio de Leguía, periodo en el cual se proyectó la expansión de la ciudad con una clara influencia proveniente del pensamiento urbano europeo y norteamericano. Johanna Hamann<sup>48</sup> menciona sobre los monumentos erigidos en este periodo lo siguiente:

“Estas obras públicas fueron las protagonistas de una época en que la capital peruana tuvo su máxima expansión; un periodo de transformaciones en el que se crearon y realizaron todas estas intervenciones en espacios públicos en pro del ornato y del ordenamiento de la ciudad y que responden, en sus emplazamientos, a un discurso político bien articulado” (2015: 19).

Vale señalar que si bien en este periodo (1919-1930) se desarrollaron nuevos espacios públicos y hubo un importante aumento de esculturas públicas los emplazamientos de éstas últimas no respondieron a un criterio integral.

La modernidad, el proyecto de un Estado-Nación que englobe y recoja los ideales de cada uno de los ciudadanos conllevaba a cambios físicos, simbólicos visibles en la cotidianidad de aquellos nuevos sujetos, como subraya Todorov: “la

---

<sup>48</sup> La autora ofrece otra mirada sobre el estudio de la escultura conmemorativa pública en el periodo conocido como el “Oncenio de Leguía” en el que se propone evidenciar una ideología detrás de tal programa monumental. En su investigación Hamann considera que los monumentos y espacios públicos que materializaban el discurso de una “Patria Nueva” promovido por Leguía también evidencian un discurso de modernización alienante en base a criterios norteamericanos y europeos.

representación del pasado es constitutiva no sólo de la identidad individual [...] sino también de la identidad colectiva” (2000: 51).

#### a. La memoria por medio de la imagen del héroe

Abordemos, en un primer momento y muy brevemente, el monumento a don José de San Martín como ejemplo del monumento conmemorativo como punto de partida para pensar la representación de la memoria en el espacio público<sup>49</sup>.



Fig.28 Mariano Benlliure y Gil. Monumento a don José de San Martín. 1921. Escultura. Bronce, granito y mármol. Lima, Perú.  
Fotografía: Archivo diario *El Comercio*

Como se ha señalado las intervenciones en los espacios públicos respondían a una visión urbanística occidental, lo cual produciría nuevos tipos de espacios públicos, en términos de forma y espacialidad por el cambio de escala, donde la expansión de la ciudad se señalaba por estas marcas referenciales; la plaza San Martín fue uno de ellas. Del mismo modo el monumento, parte importante en las nuevas construcciones de espacios públicos, asumió el rol de representar materialmente la memoria. Por lo que

---

<sup>49</sup> Víctor Mejía (2013) profundiza el estudio del monumento en cuanto representación del pasado por medio del estudio de la plaza San Martín en su tesis de maestría: *Prefiguración de la plaza San Martín y su monumento (1899-1921)* En ella se resalta el poder de la dimensión simbólica y el control de la representación en el monumento.

vale preguntarnos ¿qué se está representando o a quiénes se están representando?  
¿cómo es aludida una construcción de la memoria por este tipo de representación?

Es de gran ayuda retomar lo señalado por Kirk Savage respecto a los monumentos norteamericanos y que podemos vincular con nuestro contexto:

“Los monumentos públicos ayudaban a celebrar y consolidar una narrativa progresiva de la historia nacional. Para hacerlos, los monumentos tenían que infundir un sentido de cierre histórico. Los memoriales a los héroes y eventos no pretendían revivir las viejas luchas y debates sino ponerlas en detención -para mostrar cómo los grandes hombres y sus hazañas habían hecho a la nación más grande y más fuerte” (1999:14).

La creación de ciertos personajes son hitos, símbolos, que ayudan en la construcción de una narrativa histórica, narrativa impuesta que como alude Todorov nunca es totalizadora, sino que elimina, silencia, olvida, lo que no beneficia a su construcción: “las huellas de lo que ha existido son o bien suprimidas, o bien maquilladas y transformadas; las mentiras y las invenciones ocupan el lugar de la realidad [...] la historia se reescribe con cada cambio del cuadro dirigente y se pide a los lectores de la enciclopedia que eliminen por sí mismos aquellas páginas convertidas en indeseables” (2000:12).

En este caso, queremos remarcar que por medio de la representación de la imagen del héroe se está construyendo un tipo de memoria sobre la independencia que esconde o deja de decir tanto o más de lo que desea comunicar: no hay lugar a la controversia, es un mensaje cerrado que se distancia de los sujetos figurativa como físicamente. El monumento a San Martín es la representación del personaje heroico, si bien la expresión formal no exagera una imagen de héroe militar la memoria se construye en base a una imagen: la del personaje histórico como símbolo de nuestra independencia. Se busca conmemorar la independencia del Perú recurriendo a la construcción ideal de la imagen de San Martín.

Hay que señalar a manera de antecedente que en 1904 el Estado Peruano



convocó a un concurso público para un monumento a San Martín donde se presentó una polémica alrededor de la decisión del Gobierno por descartar y no ejecutar alguna de las propuestas finalistas, especialmente la presentada por Carlos Baca-Flor. Víctor Mejía ha señalado que en la propuesta de Baca-Flor

La imagen de San Martín se situaba en la parte alta de una base que, representando una cima empinada, estaba cubierta por un numeroso grupo de figuras humanas. Mientras en las otras propuestas eran diferenciables personajes en distintos tamaños, en ésta casi todos tenían igual escala que el principal, conformando una situación y momento común, con posturas dispuestas hacia San Martín, en actitud emotiva y dramática, intentando alcanzarlo, a la vez que jerarquizando su importancia compositiva y su rol protagónico en el conjunto. Así el libertador es representado imponente, estilizando la imagen viril y robusta del héroe militar idealizado (2013: 42).

Posteriormente el monumento sería encargado a Mariano Benlliure con una imagen de San Martín mucho más moderada en comparación a la del artista peruano.

El monumento, en su expresión material exponer un anhelo de modernidad y progreso mediante el uso del granito y el metal, que junto a su composición formal (basamento, pedestal y escultura) generaban un cambio de escala en la percepción del espacio de la ciudad. El monumento es vertical: formalmente buscaba ser visto a distancia, marcar un espacio en la ciudad como punto de referencia y del mismo modo marcar la memoria en base a una narrativa proveniente del Estado. Es decir, también se puede comprender una verticalidad simbólica.

Se puede decir que la imagen salvadora del militar ha reemplazado a la imagen civilizadora del español y son los sujetos, una vez más, invisibilizados en la construcción de aquella memoria. Es así como se puede entender el espacio público y los monumentos como herramientas, pensadas e impuestas desde un espacio de poder (el Estado), que busca construir, establecer y transmitir cierta memoria deseada más no una memoria que parta desde los sujetos y construya unidad desde su diversidad.

## b. La memoria como forma de representación ciudadana

Durante el siglo XX se puede observar mediante casos puntuales de la escultura nacional el uso de motivos y representaciones prehispánicas, así como también imágenes indígenas. En este contexto, la representación en la escultura abordaría temas de la vida cotidiana y sus personajes, como por ejemplo *El Trabajo* (1937) de Ismael Pozo<sup>50</sup>; pero, también referencias a personajes del pasado prehispánico, como por ejemplo el *Monumento a Manco Cápac* (1926) de David Lozano. Del mismo modo, se representaría al personaje intelectual, al científico, dando paso a la construcción de una memoria civil presente en el espacio público de la ciudad como síntoma de la influencia de los discursos de modernidad.

La representación de la memoria en el espacio público conlleva a la construcción de un espacio de identidad y representatividad. La imagen del héroe y del personaje de grandes logros científicos exponían la representación de un ideal y del progreso. Ambos, lo cívico y lo militar conforman aquella memoria representada en el pasado siglo.

Sin embargo, aquello que se ha querido representar también ha sido un limitante: si bien la memoria nacional se ha ido materializando mediante diversas representaciones simbólicas, durante el siglo XX la presencia de la memoria de los caídos, de los héroes, los científicos o intelectuales han relegado otras representaciones, otros espacios, otras memorias. Es por ello que es fácil entender el motivo de una limitada memoria representada. Pero también es importante resaltar la poca representatividad y apropiación de aquellas construcciones simbólicas de ciudadanía. Quijano (2003) pone énfasis en la pérdida del sentido de aquellos espacios conmemorativos, los cuales se han vuelto espacios de anonimato y amnesia. Es debido a los procesos de migraciones del campo a la ciudad de Lima que su espacio público se complejiza reuniendo distintos sujetos que conforman y son parte del mismo, que

---

<sup>50</sup> Escultor peruano formado en la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú.

buscan ser incluidos y representados simbólicamente. Es así como la diversidad étnica y cultural se manifestó en el espacio público: por una parte, viéndose ajenos y no representados en los monumentos; y, por otra parte, han buscado formas propias para manifestar su identidad, pertenencia y construir su memoria<sup>51</sup>.

¿Hay entonces una falta de representatividad explícita en la escultura conmemorativa erigida en el siglo XX en Lima? O ¿son las representaciones conmemorativas la expresión de una -aún- precaria ciudadanía? Vale decir que las memorias y los sujetos representados son parte de un mismo proceso de construcción del pasado, de la identidad y la ciudadanía por medio de la marcación de espacios, fechas, rituales conmemorativos y sus representaciones simbólicas. Todos estos mecanismos de memoria conllevan a la construcción de una ciudadanía y a una idea de pertenencia compartida. Es así como la construcción de la memoria puede entenderse como un proceso a ser reactualizado y apropiado continuamente, donde también los sujetos afianzan su identidad. Y en ese sentido se construye una instancia de ciudadanía entre los ciudadanos y sus hitos simbólicos. Entendamos entonces que la representación de la memoria en el espacio público está relacionada a la construcción de la ciudadanía. Por lo tanto, la inclusión, validación y representación de cada uno de los sujetos conlleva a una plena construcción de la memoria colectiva.

En el marco del conflicto armado interno, el cual evidenció una gran desigualdad social y un desinterés por ciertos cuerpos, es preciso abordar la cuestión de cómo aquellas memorias desplazadas, no representadas, pueden ser incluidas, visibilizadas y reconocidas en el espacio público. En ese sentido y habiendo señalado el monumento tradicional como punto de partida es necesario traer a discusión algunas expresiones artísticas contemporáneas que en su accionar reflexionan, cuestionan y proponen, mediante una posición crítica, la construcción de otras memorias por medio de otro tipo de representaciones, desde otras narrativas, aludiendo a otras sensibilidades y

---

<sup>51</sup> Respecto a la memoria del conflicto armado interno resaltemos la elaboración de las tablas de Sarhua o los retablos de Edilberto Jiménez.

experiencias en los sujetos. En ese sentido el monumento conmemorativo es visto como el objeto de reflexión en torno a la representación de la memoria por parte de artistas contemporáneos a nivel internacional y nacional.

### **1.3.2 La representación de la memoria del conflicto armado interno en el espacio público desde el Estado: estrategia del monumento conmemorativo tradicional y la imagen del héroe**

El estado construyó y explotó una narrativa a partir de la imagen del ex presidente Fujimori como el personaje que recobraba la paz y el orden del país. Las distintas instituciones policiales y militares siguieron la misma narrativa materializada en museos, archivos y monumentos. Sin embargo, estas representaciones de memoria expresan una estrategia que excluye mucho más de lo que intenta incluir, por lo que vale la pena explorarlas y preguntarnos ¿en qué medida la imagen de lo heroico, como representación del conflicto, abarca y -al mismo tiempo- deja de lado una representatividad de la colectividad ciudadana?

El rol del espacio público en la construcción de la memoria no fue abordado al final del conflicto armado interno; por el contrario, el Estado muy consciente de esto decide construir la narrativa de una memoria salvadora, la cual justificaba toda acción cometida que haya llevado a la victoria contra los grupos subversivos. Carlos Iván Degregori (2015) ha señalado que el ex presidente Fujimori junto a su jefe de inteligencia, Vladimiro Montesinos, utilizaron la presencia de los grupos terroristas como Sendero Luminoso por la carga aterrizante y violenta que desprendían como herramienta de control.

“Y lo hicieron sistemáticamente, tratando de construir una “memoria hegemónica”, una historia oficial según la cual las violaciones de los derechos humanos fueron el costo inevitable que el país tuvo que pagar para derrotar al terrorismo, y que

ellos, Fujimori y Montesinos, ni siquiera las Fuerzas Armadas, eran los pacificadores irremplazables” (Degregori 2015: 61).



Fig.29 Museo de la Dirección Contra el Terrorismo (DIRCOTE)

Fuente: Diario *El Comercio* Fotografía: Richard Hirano



Fig.30 Museo del Ejército Contemporáneo Chavín de Huántar

Recuperado de [www.museosdelima.com/museo-ejercito-chavin-de-huantar/](http://www.museosdelima.com/museo-ejercito-chavin-de-huantar/)

La memoria representada en el Museo de la Dirección Contra el Terrorismo

(DIRCOTE) y en el Museo del Ejército Contemporáneo Chavín de Huántar conlleva preguntarse ¿qué es necesario representar y bajo qué criterio o pensamiento? ¿cuál es el fin de representar la memoria? ¿es necesario representar la memoria de lo ocurrido? En el caso peruano ha sido de gran complejidad tanto por el periodo del conflicto como el del posconflicto.

Por medio de los mencionados ejemplos se puede observar la intención de construir una memoria militarizada, binaria y polarizada, con los objetos fetichizados como trofeos de guerra y la puesta en escena que pretende una experiencia de estar en el mismo lugar de los hechos en el papel de las fuerzas militares y/o policiales. Si bien la memoria de las fuerzas del orden debe ser considerada en una construcción de la memoria colectiva del conflicto armado interno, pronto nos damos cuenta que esta está centrada en una narrativa de memoria salvadora, que podemos relacionar con la construcción de la imagen heroica plasmada en los distintos monumentos de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, representaciones basadas en la construcción de un tipo de ciudad, de sociedad y de sujeto acorde a la modernidad, donde se da paso a la razón, a la imagen universal de los sujetos y la construcción de un proyecto de Estado-Nación. Es decir, la homogenización sobre lo heterogéneo, lo genérico sobre lo particular, lo cual deviene en una lógica de exclusión de lo "otro": otros sujetos, otras sensibilidades, otras narrativas, otras memorias.

Ambos museos son sitios de memoria que: por un lado, abordan la representación de valores establecidos a ser transmitidos; y por el otro, parten desde una narrativa que evita la reflexión alrededor de las violaciones de los derechos humanos, de las víctimas (civiles y militares).

En ese sentido, ¿podemos pensar que la narrativa hegemónica, en cuanto a la memoria que se construía y se representaba hasta ese momento, fue un aspecto a ser cuestionado? Proponemos observar las manifestaciones artísticas que se realizaron en el espacio público y las nuevas experiencias y representaciones que proponían en cuanto a la construcción de la memoria.



Fig.31 Monumento y placa de honor al Coronel Juan Valer Sandoval<sup>52</sup>.



Fig.32 Plazuela y monumento Héroes de la Pacificación<sup>53</sup>.

La memoria militar excluye en cierta medida aquello que se protege en un conflicto: los ciudadanos y el respeto por los derechos humanos. ¿Por qué la figura del héroe prevalecía como la única presente en los espacios conmemorativos públicos durante la época del conflicto armado interno? ¿Qué nos dice esto sobre el duelo público? ¿por qué son los únicos personajes a los que se puede llorar si es que no fueron las únicas víctimas? Parece que la representación del héroe militar afirma el logro del Estado.

---

<sup>52</sup> Coronel del ejército fallecido el 22 de abril de 1997 en el rescate de la residencia del embajador de Japón.

<sup>53</sup> En homenaje a los mayores de infantería Hermenegildo Hurtado León, fallecido en Ocos (Ayacucho) en 1984; y, Pedro Hernández Sotomayor, fallecido en Balsayacú (San Martín) en 1990.

Esta memoria reduce el conflicto a una narración de dos polos opuestos: las fuerzas militares contra las fuerzas terroristas. Sin embargo, la problemática que se quiere evidenciar es que la representación de la memoria militar tiende a militarizar la memoria colectiva y, con ello, justificar todo acto militar. La militarización de la memoria lleva al establecimiento de dos posiciones, donde la magnificación del sentimiento de victoria minimiza y ensombrece la memoria de las víctimas y a las víctimas en sí.

Ambos museos mencionados son sitios de memoria que: por un lado, abordan la representación de valores establecidos a ser transmitidos; y por el otro, parten desde una narrativa que evita la reflexión alrededor de las violaciones de los derechos humanos, de las víctimas (civiles y militares). Mientras que las representaciones de la memoria militar en el espacio público las posiciona como una memoria hegemónica.

En ese sentido, ¿podemos pensar que la narrativa hegemónica, en cuanto a la memoria que se construía y se representaba hasta ese momento, fue un aspecto a ser cuestionado? Proponemos observar las manifestaciones artísticas que se realizaron en el espacio público y las nuevas experiencias y representaciones que proponían en cuanto a la construcción de la memoria.

### **1.3.3 La representación de la memoria del conflicto armado interno desde la CVR**

Es relevante remarcar la representación de la memoria sobre el conflicto armado interno presente en el accionar de la CVR, el cual enmarca un contexto de reflexión y construcción de la memoria donde se ubica *El Ojo que Lloro*. Se puede considerar estas acciones y manifestaciones, desde las audiencias públicas, las publicaciones hasta la exposición fotográfica *Yuyanapaq*, como esfuerzos por construir mecanismos de memoria a partir de la investigación y descubrimientos realizados por la CVR. Entendamos que la narrativa que propone la CVR puede considerarse como una



antagonista a la narrativa imperante en los años 90, la cual deja de lado muchas violaciones a los derechos humanos por parte de las fuerzas del Estado; sin embargo, es en su intención de recoger todas las memorias -como parte de una misma colectividad- que la CVR establece al sujeto víctima como el punto de reflexión sobre la memoria.

Resaltemos este punto, la intención de partir desde las víctimas para abordar la memoria del conflicto armado inserta a la víctima como el protagonista. Esto implica que las memorias recogidas son memorias sin intervención, sin re-elaboración, evitando adecuarlas o maquillarlas. Es ineludible la cuestión de la veracidad, de la cual se ha generado todo un sistema legal para definir la noción de víctima; sin embargo, el gesto de partir desde la víctima en la construcción de la memoria no reside en la búsqueda de la exactitud de lo sucedido, sino en posicionar a aquella población víctima como parte fundamental de un proceso de reconstrucción, donde el trabajo por la memoria forma parte de un proceso de expresión, acción y reconocimiento ciudadano. Estamos pues, ante la memoria como acción cívica.

#### 1.4 Consideraciones conceptuales contemporáneas en relación al arte, espacio público y la memoria (Condiciones de aparición de *El Ojo que Lloro*)

Ignacio Szmulewicz (2012), remarca que el arte (público) contemporáneo<sup>54</sup> ha hecho reaparecer la cuestión política del arte, revitalizando la relación entre arte y vida. Esta vitalidad se encuentra fuertemente asociada a la fuerza que ha ido ganando la discusión sobre la ciudad y los modos de vida urbanos, presente en campos como la antropología, sociología, literatura, historia y, también, en un ámbito político (gobierno, municipios, juntas de vecinos, agrupaciones ciudadanas). Es por ello, que es pertinente recurrir a conceptos que nos permitan explicar la interrelación entre arte, espacio público y la memoria. Ellos nos servirán como puerto de partida desde el cual podremos reflexionar con, sobre y a partir de *El Ojo que Lloro*.

##### 1.4.1 El espacio público como organización espacial de los cuerpos

Partamos afirmando que, el espacio público es constitutivo y constituyente de las ciudades. Por un lado, está el espacio privado, el espacio personal, propio; por el otro lado, el espacio público, el cual expresa y congrega lo colectivo, lo gregario y es donde se expone el modo de vida en comunidad de una sociedad. Vale decir que, el espacio público evidencia los avances y las carencias, los acuerdos y las demandas en la sociedad. Sobre este aspecto, merece el esfuerzo considerar al espacio público como la manifestación de la organización consensuada de la vida.

Para exponer la idea del espacio público como organización de los cuerpos es necesario primero definir qué entendemos por espacio y, posteriormente, abordar la relación con los cuerpos.

Cuando hablamos del espacio nos referimos al espacio público urbano, el cual

---

<sup>54</sup> El autor alude a una línea de práctica pública dentro de la categoría arte contemporáneo.

considera tanto los elementos formales, que integran y dan forma a las ciudades (edificaciones de diversos tipos, la morfología de las calles, parques, plazas y la variedad de mobiliario urbano destinado al uso y la ornamentación), como a los sujetos. Es decir, podemos pensar el espacio público a partir de la interacción entre los objetos y los sujetos, un espacio producido y productor al mismo tiempo: las ciudades organizan espacialmente a los cuerpos y son los cuerpos los que crean el espacio público en tanto espacio social, relacional.

Como bien ha remarcado Henri Lefebvre (2013), el espacio no es un receptáculo vacío, geométrico, abstracto como se suele pensar; contrario a ello, podemos comprenderlo como el resultado de las acciones, relaciones y experiencias sociales de los sujetos, pero sin dejar de ser parte de todas ellas. A partir de ello, podemos pensar al espacio como el lugar donde se manifiesta nuestra forma de vida, ya que, si tenemos en cuenta que el espacio es justamente producido por y a partir de un conjunto de relaciones entre los sujetos, podemos inferir que los diversos tipos de espacios responden a distintos tipos de relaciones. Por lo tanto, la ciudad podría considerarse como la materialización de las formas de vida en colectividad, así como el soporte simultáneamente; por ende, preguntarse sobre los espacios es reflexionar sobre las formas de vivir en las ciudades y la manera en que se establecen los diversos espacios que se producen.

Ahora bien, Lefebvre remarca que el espacio es una relación social resultado de superestructuras sociales que establecen una relación de poder, donde “el Estado y cada una de las instituciones que lo componen exigen sus espacios -espacios ordenados de acuerdo con sus requerimientos específicos- “(2013: 141). En este sentido, entendemos el espacio a posteriori de las diversas relaciones establecidas, entre ellas relaciones de poder<sup>55</sup>, y que conlleva a la aceptación o prohibición de ciertas acciones y/o sujetos.

---

<sup>55</sup> Pensemos a partir de las fundaciones de las ciudades Hispanoamericanas la forma en que fueron construidas, organizadas en base a las Ordenanzas de descubrimiento y poblamiento.

Por otra parte, Michel Foucault (1984) se ha encargado de reflexionar en torno al control en el espacio por medio de la idea de heterotopías de desviación, aquellos espacios destinados a ubicar a los sujetos cuyo comportamiento se considera desviado con respecto a lo común, a lo norma establecida, ejemplos de ellos pueden ser asilos, cárceles o psiquiátricos. Foucault (1984) sugiere que el poder por medio del establecimiento del espacio de las ciudades modernas disciplina a los sujetos. Los espacios que el poder establece buscan una organización en base a una jerarquización, a un control de los cuerpos, de la vida. Estos espacios anhelan lo homogéneo y rechazan lo indeterminado, lo complejo, lo confuso, lo diverso, lo heterogéneo, produciendo sujetos excluidos y espacios de control.

De la misma manera Edward Soja nos menciona que, las ciudades modernas buscan establecer una generalidad en cuanto a la visión de los sujetos por medio de la exclusión:

Cuerpo y ciudad son los sujetos persistentes de un discurso social/cívico, de un imaginario obsesionado con el miedo a los elementos ingobernables y peligrosos y el deseo igualmente obsesivo de someterlos: miedo a la polución, los contagios, la enfermedad, las cosas fuera de lugar; deseos de [...] controlar y dominar que es la practica espacial de encerrar a los elementos ingobernables dentro de espacios cuidadosamente guardados. Estos actos de diferenciación, separación y encierro implican los espacios materiales, simbólicos y vividos (los espacios de conocimiento, de arte y ciencia, de economía y política, de conciencia e inconsciencia, de cuerpos y ciudades y textos) y son practicados como políticas de la diferencia, como segregación y separación (2008: 509-510).

Ahora bien, hemos expuesto que los espacios establecidos en las ciudades responden a una distribución definida por relaciones entre sujetos. Sin embargo, dentro de estas relaciones también se visibiliza la intención de establecer un control social disciplinar, las cuales por medio de diversas estrategias (discursivas y materiales) conllevan a definir un sentido de lo común, lo establecido, el cómo debe ser, de las

formas de vida. Es decir, cada sociedad tiene una estructura detrás que lleva a implantar las formas de vida. Es así como Foucault, Lefebvre y Soja ponen su atención en estas estructuras para entender la producción de distintos tipos de espacios, pero -sobre todo- para resaltar un proceso de regulación de los espacios de las sociedades modernas por medio de agentes de control.

Es ante esta perspectiva que vale analizar los espacios públicos destinados a la representación de la memoria y a la relación que se establece con los sujetos. Para de este modo evidenciar el lugar de enunciación de la memoria, la imagen que se representa, los sujetos a quienes se dirige y el mensaje que se quiere transmitir. Así como también visibilizar y entender las manifestaciones de recepción, aceptación y/o rechazo de los sujetos como parte en el proceso de construcción del espacio.

#### **1.4.2 La memoria y su marcación en el espacio**

La memoria está presente en el proceso de definición e identificación de una colectividad. Es tal su importancia y necesidad que se la busca representar en el espacio público. Su representación es una forma de materializar un pasado colectivo con la intención de perdurarlo en el tiempo. Es en este contexto que se plantea abordar la memoria como marcación en el espacio, lo que nos llevará a entender a la memoria como construcción y enunciación.

Para abordar el tema de la representación de la memoria en el espacio recurriremos principalmente a la idea de “lugares de memoria” desarrollada por Pierre Nora (2008) y complementaremos con ideas desarrolladas por otros autores.

Como se ha mencionado, la noción de “lugares de memoria” se la debemos al historiador francés Pierre Nora (2008), quien la define como una entidad significativa que debido a la voluntad de los sujetos y/o al paso del tiempo se ha convertido en un elemento simbólico de la herencia conmemorativa de una comunidad. Entonces,

podemos decir que la memoria le otorga cierta especificidad a un lugar, la cual tiene un carácter simbólico para los individuos, que nos puede hacer referencia a un tiempo, a un acontecimiento, o a un grupo de personas; es decir, es el medio por el cual nos podemos vincular a nuestra historia. Sin embargo, Nora nos advierte de que la memoria no es algo concreto, fijo, sino que “está en evolución permanente, abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia, inconsciente de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a todas las utilizaciones y manipulaciones” (2008: 21). En ese sentido, la memoria está siempre enraizada en el presente, es allí desde donde se construye en base a recuerdos que nunca son exactos (ni necesitan serlo); pero, del mismo modo, la memoria también está expresada en objetos, gestos, imágenes y espacios.

Nora menciona que “los lugares de memoria son, ante todo, restos” (2008: 24) y con ellos se refiere a una forma de mantener aquello que fue en otro momento en el presente; es decir, mediante un artificio y la voluntad colectiva erigimos, construimos, celebramos, fiestas, archivos, museos, bibliotecas, cementerios, monumentos. Por lo tanto, el acto de mantener la memoria no es natural. Para el autor, “los lugares de memoria nacen y viven del sentimiento de que no hay una memoria espontánea” (Nora 2008: 25).

Siguiendo la misma línea de reflexión, María Eugenia Ulfe alude a la memoria por medio de las vivencias. Sobre ellas, La autora sostiene que,

marcan nuestra cotidianidad y nos obligan a poner en funcionamiento una serie de mecanismos representacionales (escritos, orales, actuados, gestuales, etc.) que nos sirven para reproducir una experiencia del pasado en el presente, esto es para construir memoria. Un aspecto fundamental de la vivencia es que a través de ella se manifiesta nuestra identidad personal y se posibilita la continuidad de nuestra existencia (2006 :35).

Es por ello que los lugares de memoria los entendemos como creaciones sociales y, de esta manera, son una forma de documentar algún hecho relevante para la comunidad, así como, también, un medio que ayuda a construir y consolidar una

identidad común:

Cada periodo tiene el impulso de crear símbolos en la forma de monumentos, el cual acorde al latín significa 'cosas que recuerdan', cosas a ser transmitidas a las generaciones posteriores. Esta demanda por monumentalidad no puede, en el largo plazo, ser suprimida. Encontrará una salida a todo costo (Giedion 1958: 28).

Al respecto de este proceso de creación material de elementos de memoria, Elizabeth Jelin y Victoria Langland nos explican que, en estos espacios de memoria se produce una transformación por medio de un "proceso en el que un espacio físico adquiere y reafirma sentidos" (2003: 3). Por lo tanto, la aparición y/o desaparición de diferentes lugares de representación de memoria y de sus significados se construyen a lo largo del tiempo. Estas representaciones son significativas para las personas, adquieren distintos tipos de valores como: un valor simbólico, expresado en rituales colectivos de conmemoración; y, un valor político, que es legitimado por la aprobación del Estado.

Esta especificidad, este sentido del lugar es lo que lleva a que un espacio se convierta en lugar. Como bien mencionan Jelin y Langland:

[...] lo que intentamos comprender no es solamente la multiplicidad de sentidos que diversos actores otorgan a espacios físicos en función de sus memorias, sino los procesos sociales y políticos a través de los cuales estos actores (o sus antecesores) inscribieron los sentidos en esos espacios -o sea, los procesos que llevan a que un "espacio" se convierta en "lugar"- Construir monumentos, marcar espacios, respetar y conservar ruinas, son procesos que se desarrollan en el tiempo, que implican luchas sociales, y que producen (o fracasan en producir) esta semantización de los espacios materiales (2003: 3-4).

Ante lo expuesto, podemos decir que hay una necesidad de los sujetos de marcar de distintas formas momentos, acontecimientos, logros, pérdidas, los cuales ayudan a una construcción del sentimiento de colectividad, pertenencia e identidad;

pero, sobre todo, aquella marcación enuncia un “esto ocurrió” que trata de escapar del olvido convirtiéndose en presencia del pasado. Es de este modo como el proceso de marcación de la memoria se encuentra vinculado con una construcción del sentido de los espacios, el cual conlleva una actualización y transformación en el tiempo por parte de los sujetos, quienes la heredan, se la apropian o rechazan.

### 1.4.3 La performatividad de los sujetos

Vale remarcar la particular complejidad que ha cobrado la relación objeto-sujeto, respecto a las obras de arte contemporáneo, donde los artistas buscan conscientemente establecer una relación de transformación en el sujeto. En ese sentido, cobra interés abordar la noción de performatividad en el arte como punto de partida para exponer la relación entre la obra de arte con los sujetos, la cual se encuentra presente en la representación de la memoria en el espacio público.

Cuando nos referimos a lo performativo nos estamos refiriendo a un cambio en la actitud de los sujetos hacia -y por- la obra de arte. Es, aquella, una actitud ritualizada, la cual podemos rastrear en manifestaciones culturales que aún permanecen hoy en día.

Erika Fischer-Lichte (2004) expone la idea de lo performativo a partir de los conceptos desarrollados por John Austin<sup>56</sup> y Judith Butler<sup>57</sup>, el cual significa una transformación en los sujetos: “se trata ciertamente de acciones autorreferenciales y constitutivas de realidad [...], y por ello mismo capaces, de la manera que sea, de dar lugar a una transformación de la artista y de los espectadores” (50-51).

Fischer-Lichte retoma y resalta las consideraciones de Butler y Austin en cuanto que los actos performativos son entendidos como una “realización escénica ritualizada

---

<sup>56</sup> Introdujo el concepto en la terminología de la filosofía del lenguaje en el ciclo de conferencias *Cómo hacer cosas con palabras*, la cual dictó en la Universidad de Harvard en 1955.

<sup>57</sup> El concepto de performatividad es introducido en su artículo *Performative Acts and Gender Constitution: an Essay in Phenomenology and Feminist Theory* en 1988.



y pública” (2004: 58) en donde la “realización escénica es la esencia de lo performativo” (2004: 59). Es decir, se crea un espacio, una instancia dada para que los sujetos puedan realizar actos performativos, los cuales hay que entenderlos como expresiones corporales relacionadas a la construcción de identidades tanto de comunidades como de individuos al margen de lo establecido por la comunidad:

Los actos performativos, en tanto que corporales, hay que entenderlos como no referenciales en la medida en que no se refieren a algo dado de antemano, a algo interno ni a una sustancia o a un ser a los que esos actos tengan que servir de expresión, pues no hay identidad estable, fija de la que pudieran serlo. La expresividad se presenta en este sentido como diametralmente opuesta a la performatividad. Los actos corporales denominados aquí performativos no expresan una identidad preconcebida, sino que más bien generan identidad, y ese es su significado más importante (Fischer-Lichte 2004: 54).

Hay que remarcar que la reflexión sobre lo performativo desde el arte ha partido desde el estudio del teatro moderno. Es decir, podemos entender el desarrollo del teatro, en cuanto a nuevas relaciones con los espectadores que ha propuesto, como antecedente de acciones performativas en manifestaciones artísticas contemporáneas. Por ejemplo, Juliane Rebentisch (2018) recurre a la noción de teatralidad -presente en instalaciones artísticas- para pensar en un cambio en la experiencia de los sujetos frente a obras de arte, el cual se daría por medio de una teatralización del espectador haciendo referencias a obras de Bertolt Brecht o a las reflexiones realizadas de Michael Fried sobre obras del minimalismo.

En el campo artístico, este cambio entre la relación objeto artístico-sujeto la podemos vincular con algunos postulados de Joseph Beuys, en donde se buscaba que el arte entre en el espacio de la vida, donde los sujetos pueden ser artistas y de esta manera buscar otras formas de expresión, exposición, producción y distribución del arte.

Ante lo expuesto, podemos pensar en una relación de la obra de arte con los

sujetos donde la experiencia de estos se desprende de una pasividad visual y toma una postura activa y reflexiva. La aparente barrera entre objeto-sujeto se torna difusa y los sujetos intervienen en el acto artístico (o en cierta medida podemos decir que lo completan). Las acciones, el cuerpo, los gestos, a partir de esa experiencia artística la podemos entender como una experiencia performativa que lleva a una conciencia, reflexión más allá de la obra, que nos permite hablar de una “emancipación intelectual y política” (Rancière 2013) de los sujetos.

#### **1.4.4 La emancipación y participación de los sujetos frente a la obra de arte**

Hemos subrayado el interés de los artistas contemporáneos en reflexionar, cuestionar y evidenciar ciertas problemáticas sobre la ciudad, específicamente, los modos de vida en las ciudades. Las manifestaciones e intenciones de los artistas son diversas, pero las reacciones que establecen en el espectador nos puede llevar a dilucidar y aclarar la cuestión política en el arte. Para ello, vale traer a colación el pensamiento de Jacques Rancière, quien se ha encargado de reflexionar sobre el arte, la política y los sujetos, por medio de la idea del espectador emancipado. Concepto que nos va a permitir comprender la intención de transformación de la realidad presente en ciertas obras de arte contemporáneo en el espacio público.

Rancière menciona que, el arte tiene una “vocación de responder a las formas de dominación económica, estatal e ideológica” (2013: 53). Hay una voluntad de repolitizar el arte mediante diversas formas y estrategias, estas son prácticas divergentes. Sin embargo, “el problema no concierne entonces a la validez moral o política del mensaje transmitido por el dispositivo representativo” (2013: 57). La potencia de la obra de arte consiste en “disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, dentro o afuera, próximos o distantes” (2013: 58). Es decir, la obra de arte altera lo que las estructuras establecen como lo común, como lo natural, lo dado, lo

asignado en la cotidianidad. La emancipación busca otras formas, otros gestos, es la posibilidad de lo otro, de ser de otro modo, de lo indeterminado:

El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembro de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra. Ese poder común de la igualdad de las inteligencias liga individuos, les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, aun cuando los mantiene separados los unos de los otros, igualmente capaces de utilizar el poder de todos para trazar su propio camino. Lo que nuestras performances verifican -ya se trate de enseñar o de actuar, de hablar, de escribir, de hacer arte o mirarlo- no es nuestra participación en un poder encarnado en la comunidad. Es la capacidad de los anónimos, la capacidad que hace a cada uno/a igual a todo/a otro/a. Esta capacidad se ejerce a través de distancias irreductibles, se ejerce por un juego imprevisible de asociaciones y disociaciones.

En ese poder de asociar y de disociar reside la emancipación del espectador, es decir, la emancipación de cada uno de nosotros como espectador. Ser espectador no es la condición pasiva que precisaríamos cambiar en actividad. Es nuestra situación normal (Rancière 2013: 23).

Ahora bien, Quintana (2020) menciona un doble nivel de emancipación en el pensamiento de Rancière: emancipación intelectual y emancipación política. Mientras que la intelectual está referida al desplazamiento de “un cuerpo individual de ciertas posiciones y corporizaciones habituales” (p.54), la emancipación política divide la idea de un cuerpo comunitario orgánico, unitario, con el fin de hacer valer otras existencias, su derecho y su capacidad, de sujetos, otras relaciones entre los cuerpos, formas de organización, que no forman parte del orden social, o que solo lo tienen al ser considerados como impotentes o incapaces, es decir desplazados.

Por medio de la emancipación del espectador, Rancière (2013) nos habla del

trabajo de los artistas como propuesta que hace visible aquello que no era visto, de modificar la forma de ver lo que se veía fácilmente, con el fin de producir rupturas en las percepciones ya dadas. Por otro lado, se hace referencia a los sujetos, a las relaciones establecidas desde el arte, “los dispositivos del arte se presentan directamente como proposiciones de relaciones sociales [...] A partir de ahora produce directamente relaciones con el mundo, y por lo tanto formas activas de comunidad” (p.71).

Podemos decir entonces, y apoyándonos en Laura Quintana (2020), que las prácticas artísticas entendidas como prácticas de emancipación visibilizan los dispositivos, las estructuras que establecen las desigualdades, las exclusiones como parte de las formas de vida cotidiana en busca de rupturas y posibilidades de los sujetos, de los cuerpos de ser de otro modo.



## Capítulo 2

### EL PROYECTO DE *EL OJO QUE LLORA*: LIKA MUTAL, LA MEMORIA Y LA CVR

#### 2.1 La memoria de la piedra: Coordenadas biográficas y artísticas en la escultura de Lika Mutal

Es valioso resaltar la relación de un grupo de escultores de la década de 1970 y 1980, con el pasado prehispánico peruano. Se puede notar una búsqueda por una identidad en la escultura limeña de esa época, sobre todo la proveniente de los alumnos de la Escuela de Artes de la Universidad Católica, que alude y reinterpreta el pasado prehispánico mediante formas, conceptos y materiales.

Sin embargo, a pesar de que Mutal inicialmente utiliza formas asociadas a lo sagrado prehispánico, los trabajos de la artista se distanciarán de ello y generará un interés entorno a la materialidad misma de la piedra. De acuerdo con Villacorta, las piedras de Mutal parecen tendernos un puente entre naturaleza y cultura (2003: 244). Es decir, teniendo en cuenta las grandes construcciones prehispánicas en los andes peruanos, la piedra no es simplemente un material más, conlleva una carga cultural aún presente.

Aquella relación se verá reflejada en la obra de Lika Mutal, como bien menciona la artista al respecto: “como europea, me enseñaron que la piedra es un material sin vida, mientras que aquí en Perú, tradicional y popularmente, la piedra está viva.” (Mutal citada en Garden 2012: 39). Es así que, en la escultura de Mutal, la relación con la piedra, influenciada por la lítica prehispánica, expresa la intención de vincularse con lo sagrado, con la naturaleza, con la realidad, con el tiempo (pasado y presente), donde la búsqueda por un lenguaje propio la llevará a desarrollar un trabajo artístico que deja

entrever la importancia de la expresión propia del material sobre la expresión que parte de la intervención del artista. Es decir, Mutal entiende que, al igual que en la lítica inca, la conexión con lo sagrado no está definido por la forma del material, sino en el material mismo. En ese sentido, podemos pensar que el trabajo con la piedra que propone la escultura de Mutal es un vínculo con el pasado andino, lo simbólico y lo ritual.

### 2.1.1 Presentación de la artista: Lika Mutal

De la tierra al mundo<sup>58</sup> – este es el viaje de una escultora quien después de una infancia y adolescencia en Holanda y una temprana carrera en teatro llegó a Latino América. Ahí la necesidad de crear encontró una inspiración en el abrumador espacio del país -Perú- y una salida en la escultura, empezando en madera y acero y luego concluyendo estudios formales en piedra. Estaba destinado a ser un intento ... solo uno (Mutal 1986: 1).

Partamos indicando que Lía Rosalía Anna María Vermeulen, conocida artísticamente como Lika Mutal, nació en Bilthoven, Holanda, el 12 de septiembre del año 1939 y fue la tercera de doce hijos. En casa hubo una presencia temprana y constante del arte, específicamente la música, ya que su madre fue pianista y cantante, y su casa “a menudo se llenaba de música de Debussy, Fauré, Schubert y Chopin” (De Ferrari 1996: 8). También, tuvo acceso a otras formas de arte como la pintura, ya que su padre fue un gran apasionado de ella. Lika estudió en St. Bonifatius Lyceum en la ciudad de Utrecht y quería convertirse en actriz, bailarina o cantante. Durante un tiempo se formó dentro del teatro, específicamente en obras del género del cabaret holandés<sup>59</sup>.

Mutal planeó asistir a una escuela tradicional de teatro, pero en esa etapa

---

<sup>58</sup> Ver Fig. 64.

<sup>59</sup> *Kleinkunst*, cuya traducción sería arte inteligente, es un género dentro del teatro que se desarrolló en Holanda influenciado del teatro francés, usualmente abordan temas sociales y políticos.

llegaría a conocer a quien sería su futuro esposo, Silvio Mutal, y tras casarse en 1962 su vida tomaría otro rumbo a lo planeado. Lika dejaría sus pretensiones por asistir a una escuela de teatro en Europa ya que en 1964 emigraría a Colombia junto a su esposo. En un primer momento y tras un año en Colombia, Mutal ingresaría a estudiar y continuar su carrera actoral en la *Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Los Andes*, pero como precisa De Ferrari (1996) se inclinaría hacia el teatro de marionetas, donde manifestaría una gran sensibilidad política alrededor de la mirada extranjera hacia los sujetos sudamericanos, usualmente vistos simplemente como sub desarrollados, necesitados y poco privilegiados; pero, la mirada de ella partía de la relación de aquellos sujetos con la naturaleza.

Vale mencionar que, tras visitar numerosas obras experimentales con marionetas en Praga, Dinamarca y Polonia, pronto Mutal descubriría que su búsqueda estética la llevaría a transformar sus marionetas en piezas de escultura. Tras esto, Lika sabía que debía realizar nuevamente un cambio y decidió estudiar Escultura en la misma universidad. Sin embargo, antes de terminar sus estudios migró, nuevamente, al Perú en el año 1968. Mutal, con 29 años de edad, establecida en Lima con su familia (esposo y cuatro hijos: Aziyadé, Nina, Selma y David) se inscribiría en la *Escuela de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica del Perú* en el año 1969 en medio del semestre académico y sería admitida gracias a Anna Maccagno, profesora que siendo migrante igual que Mutal entendería su situación y con la cual, posteriormente, entablaría un fuerte lazo profesional y personal.

Hay que subrayar que el ingreso de Lika Mutal al sistema del arte empezó cuando ella aún era estudiante. Muy pronto expondría sus primeras obras<sup>60</sup>: “Yo salí relativamente pronto de la Universidad Católica porque me di cuenta de que jamás iba a soportar todo ese tiempo de cursos teóricos. El galerista Carlos Rodríguez me dijo: No

---

<sup>60</sup> Su primera exposición individual sería en la Galería Carlos Rodríguez en 1972. Anteriormente, en 1971 había formado parte de la exposición colectiva *Artistas Jóvenes* en el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima.

doy muestras a estudiantes, pero te voy a dar una a ti. Si tú quieres hacer una exposición, tienes que salir de allí. Y decidí salir.” (Mutal citada en El Comercio 2016). La decisión tomada por Mutal desencadenaría en otras exposiciones individuales fuera del país: en Amsterdam, expone en *Galerie D’Eendt* en 1974; en Paris, expone en *Galerie Daniel Gervis* en 1976; y en La Haya, expone en *Galerie Nouvelles Images* en 1978.

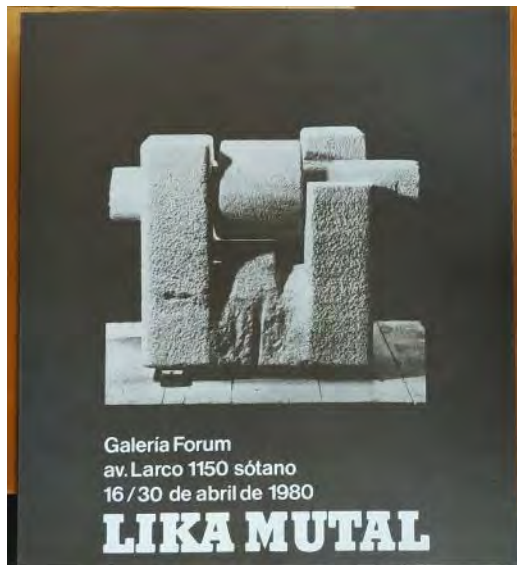
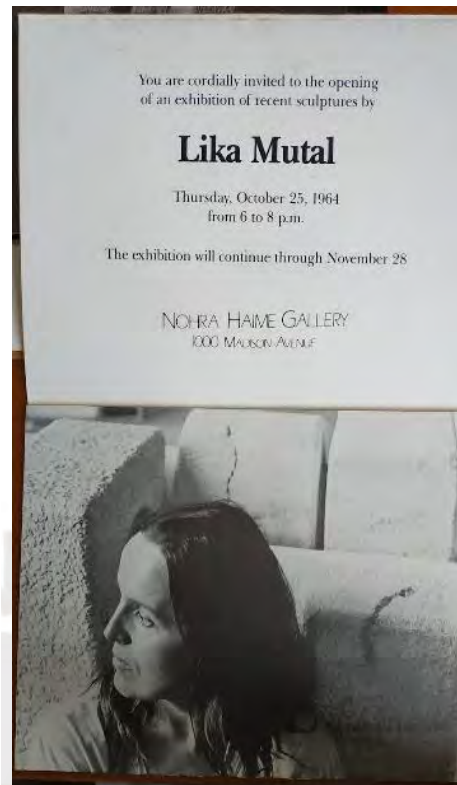


Fig.33 Folleto de invitación a la muestra de Lika Mutal en la Galería Forum [1980].





Fig.34 Folleto de invitación para la muestra de Lika Mutal en Nohra Haime Gallery – Nueva York [1984. Debido a un error en el folleto la fecha que aparece es de 1964].



Posteriormente, en la década de 1980 Mutal alternaría su estancia de residencia entre Lima y Nueva York. En la ciudad norteamericana tendría una serie de exposiciones individuales en *Nohra Haime Gallery*. Nueva York no solo significó un cambio de lugar de trabajo, la diferencia en el paisaje y la dinámica urbana influyeron en la percepción y expresión de la artista: hay que remarcar una exploración por la verticalidad que comienzan a tomar las formas en la escultura de Mutal en este periodo.

Trabajando en piedra, he desarrollado algunas fuertes creencias: uno de ellos es que la escultura debe ser horizontal, cerca de la tierra. Que haya sucumbido a la forma vertical en *De la tierra al mundo* fue el resultado de establecerme en Nueva York.

El tema de *De la tierra al mundo* persiste en mi escultura me persigue mientras me establezco en dos lugares. El rito de iniciación que se realiza dos veces al año, el desarraigo y la adaptación nuevamente, es curioso. Tanto Nueva York, la representación del mundo humano, como Perú, el mundo natural, han encontrado un lugar de encuentro

en mi obra. Uno es como una contracción. Las disciplinas energéticas crudas de la ciudad. El tiempo está por delante, siempre. Volver a la naturaleza intacta es como una expansión, retroceder al tiempo de piedra y a los niveles humanos profundos, que es vital para la percepción de la propia existencia. El tiempo siempre está ahí. Siempre hay tiempo (Mutal citada en De Ferrari 1996: 112).

### **2.1.2 Conexión con el pasado prehispánico en el panorama artístico de Lika Mutal**

La conexión con el pasado prehispánico se ve expresada en representaciones artísticas, construcciones, iconografías, personajes, paisajes y formas de comprender el mundo. Sobre esto, nos interesa centrar la mirada en la lírica prehispánica para exponer que la interrelación del sujeto, el territorio y lo sagrado está dado por una reflexión sobre la materialidad.

Remarquemos que la cosmovisión es un eje articulador de la vida para el sujeto prehispánico. Es en ese habitar prehispánico donde es posible que la piedra sea memoria, paisaje, objeto, naturaleza y divinidad al mismo tiempo.

El vínculo entre el sujeto, la piedra y lo sagrado puede ser ilustrado por medio de los registros de los conquistadores: en la Crónica General del Perú de Pedro de Cieza de León podemos ver que una de sus imágenes responde a una escena de idolatría de la población a una piedra. Al respecto, Carolyn Dean ha remarcado lo complejo que puede resultar aquella litolatría:

Incluso Juan Polo de Ondegardo, el magistrado del Cusco colonial en la segunda mitad del siglo XVI, un hombre que ganó gran familiaridad con las prácticas religiosas andinas, quedó sobrepasado por los múltiples objetos naturales y reverencias andinas. Él finalmente abandonó su larga lista de objetos que los andinos idolatraban al concluir que se podía identificar mejor los ídolos no por como lucían, por el material que estaban hechos, o por donde estaban localizados, sino por el hecho de que recibían ofrendas

(2010: 4).

Dean (2010) resalta que, en la cultura Inca, la relación con lo sagrado estaba presente en la materialidad del objeto más que en su forma misma. Del mismo modo, es interesante subrayar las ofrendas como el acto performativo que participa de la expresión del vínculo del sujeto prehispánico con lo sagrado. A raíz de lo mencionado, la autora habla de una esencia de lo sagrado presente en varios elementos, una esencia transustancial, donde su significado era independiente de la forma. A raíz de ello, lo sagrado estaba presente en los diversos objetos de piedra, en las distintas construcciones y en muchos paisajes. La relación con lo sagrado era parte del espacio vivencial de las culturas prehispánicas:

“La topografía andina prehispánica fue dotada de rocas, colinas y montañas que funcionaron como aparatos mnemónicos de la historia que vinculaba a los pobladores con su pasado. Debido a que la palabra quechua Pacha refiere a tierra y tiempo, es lógico que un paisaje dado estaría asociado con los eventos pasados que tuvieron lugar en él” (Dean 2010: 37).

Lo sagrado, las piedras, el paisaje y la memoria estaban vinculados con los pobladores prehispánicos en las narrativas que crearon y en la cosmovisión que desarrollaron.



Fig.35 Indios idolatrando una piedra como un dios. Crónica General del Perú de Pedro de Cieza de León, 1553.

Complementariamente a la idea de lo sagrado por medio de una esencia transustancial, es necesario subrayar la presencia de la cosmovisión prehispánica, la cual se basaba en lo que podríamos denominar una visión cíclica de la vida, es decir se entiende la muerte como parte de la vida, no como fin de ella. En esa línea, estaba muy presente una idea de dualidad -en cuanto complementariedad de opuestos-, que llevo a una representación, en diversos objetos (cerámicos, textiles, líticos), y la elaboración de una iconografía donde podemos resaltar el escalonado como la representación de los tres planos/tres mundos (de los dioses, de los humanos y animales; y, finalmente, el de los muertos) y el espiral como la representación de lo cíclico.

**a. La escultura en piedra como búsqueda y reinterpretación del pasado en el panorama artístico de Lika Mutal**

A nivel nacional, el protagonismo de la piedra, así como de una expresión basada en la síntesis del paisaje, manifiestan la intención de búsqueda de los escultores

de la década de 1970 por una identidad artística local. Muchos de ellos<sup>61</sup> pertenecientes a la misma escuela que Mutal se interesaron por el paisaje y la relación del objeto con el paisaje; por lo que, lo prehispánico será un tema recurrente en las reinterpretaciones formales. Es así como podemos decir que, a través del trabajo de la escultura en piedra se refleja una reflexión de los artistas sobre la misma materialidad de la piedra: ella es un vínculo con el paisaje, con el pasado, con lo natural; es decir, con un origen.

Es necesario resaltar que el lugar de presencia y exposición de la escultura, principalmente figurativa, en los primeros años del siglo XX fue el espacio público, estableciendo y difundiendo valores identitarios por medio de la utilización de imágenes patrióticas y cívicas, pero en la segunda mitad del siglo XX tendrá como principal escenario de exposición las galerías privadas o las salas de exposiciones de algunos centros culturales de la capital.



Fig.36 Alina Canziani, Dador, 1987, Escultura, Plomo y mármol, 70x60x60 cm.

---

<sup>61</sup> Benito Rosas, Sonia Prager y Susana Roselló.

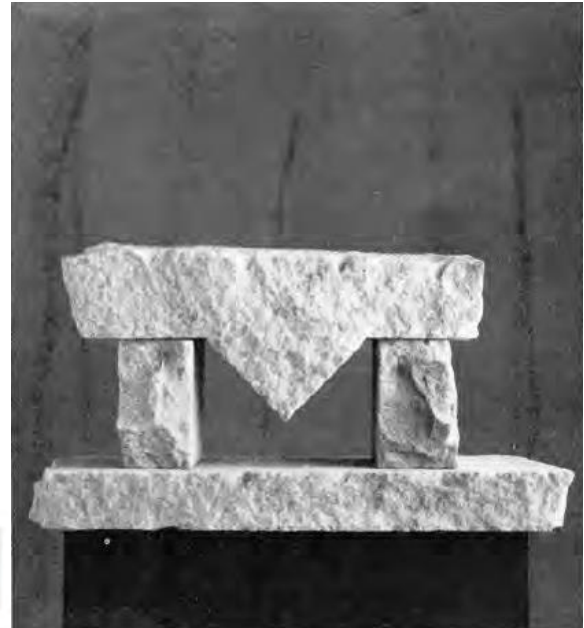


Fig.37 Carlos Runcie Tanaka, Intervención en el desierto.  
Km 40 carretera Panamericana Sur, 1987.  
Fotografía: Javier Silva Meinel



Fig.38 Sonia Prager, Pórtico, 1993, Escultura, Piedra de Villal, 90x40x50 cm.

Fig.39 Sonia Prager, Templo, 1993, Escultura, Piedra de Villal, 78x32x45 cm.



Alfonso Castrillón (2000) sostiene que a finales de la década de 1970 y comienzos de 1980 “la escultura tiene en la época un notorio desarrollo”, donde destacan artistas como Margarita Checa, Sonia Prager, Benito Rosas, Ana María de la Fuente, Runcie Tanaka, Pilar Martínez, Rocío Rodrigo, Javier Aldana y Alina Canziani. Es en este contexto que, la escultora Lika Mutal ingresa y se establece en la escena artística desarrollando un acercamiento personal hacia la escultura expresada en el trabajo de la piedra, la cual será bien recibida en el ámbito local<sup>62</sup> e internacional<sup>63</sup>.

En las galerías predominaba la presencia de un arte fuertemente subjetivo que se caracterizaba por el sello expresionista de las Obras. Un arte próximo a la figuración que definía así una opción “culta” moderna a la abstracción, aún fuertemente representada, aunque realmente no configurada como corriente, como lo atestigua su alta visibilidad en la escultura en piedra, como una inclinación por lo geométrico de resabio precolombino –Lika Mutal, Susana Roselló, Sonia Prager y Benito Rosas entre sus principales representantes-; pero la diferencia principal no recaía en la imagen figurativa,

<sup>62</sup> En 1970 evidenciando el talento de Lika gana el 1er Premio de Escultura de la PUCP y en 1987 gana el premio Camacho.

<sup>63</sup> En 1992 gana el premio Excellent Maquette en la Biennale de Fujisankei, Japón; asimismo, en 1994 gana el Royal Ueno Museum Prize en la misma bienal.

sino en la fuerza impetuosa de unas formas frente a la evocación meditativa de otras (Hernandez y Villacorta 2002: 69-70).



Fig.40 Sonia Prager. Grieta I. 1998. Granito.

Es importante resaltar la influencia de preceptos europeos, como la abstracción y la integración de las artes, impulsados en su enseñanza en la *Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica* junto a la influencia que ejerció el maestro Juan Arias en la forma de trabajar, sentir y pensar la piedra, lo cual derivaría tanto en un proceso artístico propio en comunión con una forma de pensar y estar en el mundo. De esta manera, podemos entender y distinguir la práctica de Lika Mutal sobre otros artistas que trabajan con la piedra como Sonia Prager, Susana Roselló o Benito Rosas, en un ámbito nacional.

Como se ha mencionado, lo sintético geométrico está muy presente en las obras de esta generación de escultores peruanos (Roselló, Prager, Rosas, Mutal), de lo cual se podría argumentar que la piedra en el Perú configura un imaginario cultural e histórico muy fuerte por medio a la exposición de imágenes de construcciones pre hispánicas; sin embargo, entender el trabajo de Mutal es entender la diferencia en el pensamiento alrededor de la piedra, el cual pasa de ser visto como un material a ser visto como un vínculo entre el sujeto y su realidad, lo que lo rodea, la naturaleza.





Fig.41 Benito Rosas, Acople, 1984,  
Escultura, Mármol, Museo de Arte Moderno  
de Bogotá.  
Fotografía: Hanne Therkildsen

Hay que resaltar que Mutal trabaja alrededor de ideas como el espacio, el paisaje, las formas geométricas. La reinterpretación simbólica y la reflexión sobre y desde la piedra es una constante en sus obras.



Fig.42 Foto de mesa de cocina del estudio de Lika Mutal  
Fotografía: David Finn

### 2.1.3 Enseñanza en la escuela de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica: pasado, abstracción e integración en el arte

Entre los años 1969 a 1972, periodo en el que permanecería en la *Escuela de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica del Perú*, Mutal se formará con profesoras como Anna Maccagno bajo los preceptos de Adolfo Winternitz, quien fundó e ideó un método de enseñanza artística que hacía hincapié en el desarrollo de una representación abstracta, clara influencia de la formación occidental de Winternitz como de Maccagno. Vale la pena detenerse aquí y remarcar el tipo de enseñanza que Winternitz propuso en la Escuela de Artes Plásticas PUCP<sup>64</sup>.



Fig.43 Lika Mutal y Anna Maccagno en uno de los talleres de la Escuela de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica del Perú [1969].

Fotografía: *Archivo familia Winternitz*

Winternitz había estudiado en la *Academia de Bellas Artes de Viena*, donde la

<sup>64</sup> La Escuela de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, posteriormente Facultad de Artes, se inició como un curso de cuatro meses llamado Formación Plástica General, el cual se llevó a cabo el 18 de agosto de 1939. A partir de esta experiencia en 1940 se crea la Academia de Arte Católico con el auspicio de la Universidad Católica y se cuenta con la colaboración de Eduardo Suarez como profesor de Perspectiva, Alberto Barandiarán como profesor de Anatomía Artística, César Arróspide como profesor de Estética y Víctor Andrés Belaúnde como profesor de Filosofía del Arte y Liturgia. En 1941, la academia cambiaría su nombre a Academia de Arte de Lima y es recién en 1953 que se convierte en la Escuela de Artes Plásticas dependiente de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Finalmente, en 1984 pasaría a convertirse en la Facultad de Artes. Y en el año 2015 pasó a llamarse Facultad de Arte y Diseño.

enseñanza e influencia de Karl Sterrer<sup>65</sup> lo marcaría:

[...] Con la admisión de Sterrer cambió totalmente, para nuestra promoción, la manera de enfocar los estudios artísticos. [...] Él buscaba orientarnos hacia la creatividad y a entender lo que era la vida de un verdadero artista. A él mismo, reconocido pintor y sobre todo excelente dibujante, le preocupaba más la forma plástica, en su máxima expresión y pureza, que la expresión pictórica. Pero en primer lugar era 'filósofo' (Winternitz 2013: 30).

Fue el corte filosófico y la propuesta de una enseñanza distinta a la tradicional de Sterrer, el cual había sido fuertemente influenciado por la Secesión de Múnich<sup>66</sup> (Winternitz 2013:29), lo que impactó en Winternitz. Sterrer consideraba y promovía el desarrollo por un pensamiento artístico personal detrás de cada obra y artista.

Winternitz resalta que, el sistema de enseñanza que esbozó para la Universidad Católica buscaba separarse de la enseñanza tradicional/académica, aunque cayó en esos calificativos como bien se recoge en un comentario de Fernando de Szyszlo:

[...] la enseñanza era muy académica en el fondo, era de un expresionismo de origen alemán, pero muy académico, en el fondo era muy académico, porque había un respeto a la descripción de la forma, una descripción que no era de detalle, pero que era...estaba basado prácticamente en ella (Rodríguez Saavedra 1982: s.p.)

Con el programa diseñado por Winternitz se priorizó el desarrollo de la originalidad artística y la expresión del yo-artístico de los estudiantes:

Comencé a escribir un programa para una enseñanza moderna, lógica; es decir, una metodología antiacadémica. Recogí todo lo que había aprendido de mi maestro durante los ocho años; eliminé lo que me parecía erróneo y ordené con la máxima claridad los

---

<sup>65</sup> Karl Sterrer (1885-1972) fue pintor, retratista y grabador austriaco. Fue profesor en la Academia de Bellas Artes de Viena desde 1921, y rector entre 1937 y 1938.

<sup>66</sup> Asociación de artistas creada en 1892 a partir de la ruptura con la Asociación de Artistas de Múnich. Fue el primer grupo que se denominó así y que fue seguida en 1897 por la Secesión de Viena.

elementos fundamentales para hacer un aprendizaje que, por un lado, llevara al alumno a la creatividad y, por el otro lado, cuidara con severidad el aprendizaje de las formas artísticas y técnicas (2013: 52).

Es así que la influencia de la metodología de enseñanza de Sterrer repercutió en la propuesta metodológica de Winternitz, presente desde sus primeras lecciones impartidas en Lima, como Fernando de Szyszlo recuerda:

Lo que aprendimos es algo que no figura en los currículos de la enseñanza artística del mundo actual: que el arte no es una profesión sino una manera de vivir y que la meta del pintor no es el cuadro, ni menos la exposición, que el cuadro es solamente el testimonio, el despojo que queda de la batalla por expresarse, por comunicar, por emplear la pintura como es: un lenguaje, y también el lugar de encuentro de lo inefable con la materia visible (1977: 161-162).

Las palabras de Szyszlo nos llevan a pensar a que el tipo de enseñanza que se impartía en la Escuela de Artes Plásticas veía a los artistas como sujetos especiales, capaz de expresar aquello que no puede ser expresado, una especie de creador de lenguajes, donde la obra de arte no es el fin, sino el resultado de su expresión.



Fig.44 Adolfo Winternitz con sus alumnos del curso "Integración de las Artes". 1985. Fuente: Archivo de la Facultad de Arte y Diseño PUCP.

En ese sentido, vale la pena resaltar el interés en la integración de las artes en la labor profesional y académica de Winternitz<sup>67</sup>, la cual es rescatada por Fernando de

---

<sup>67</sup> Al respecto Winternitz menciona: "Sterrer intuía ya algo de la integración de las artes: nos habló del Bauhaus, y nos mandó a hacer ensayos con los alumnos del arquitecto Peter Behrens" (2013:32). El arquitecto alemán Peter Behrens, fundador de la Secesión de Múnich, fue profesor en la Escuela de Arquitectura de Viena entre 1922 y 1936.

Szyszo:

Su indesmayable fe en la integración de las artes, curso que inventó, impuso y dictó no solamente en la Escuela de Artes Plásticas y en la facultad de Educación de la Universidad Católica sino que también lo enseñó en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería; sueño de reencontrar en un lenguaje contemporáneo la realización de conjuntos en los que el arquitecto, el escultor y el pintor trabajando juntos y, confundidos los límites entre sus respectivos campos, produzcan colectivamente -como sus ilustres antepasados del siglo XI- una obra que es a la vez pintura, escultura y arquitectura (Szyszlo 1977: 162).

Szyszlo recoge en el método de enseñanza de Winternitz una vía que puede llevar a la creación de un lenguaje artístico contemporáneo en el Perú. En ese sentido, Szyszlo<sup>68</sup>, presente en la Escuela de Artes Plásticas<sup>69</sup>, contribuiría a una formación con un énfasis en la representación abstracta, pero con una clara referencia a lo prehispánico. Al respecto, Villacorta menciona que “el área de Escultura de la Universidad Católica acoge a Fernando de Szyszlo y es su presencia la que influye en varios aspectos de la escultura naciente de ese momento de la Católica” (2003: 244).

Basta observar los primeros trabajos de Mutal como estudiante, los cuales expresan la importancia en los aspectos técnicos del trabajo de la escultura en diversos materiales, así como también la inclinación por una representación sintética, muy acorde con las premisas de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica.

---

<sup>68</sup> Hay que señalar la presencia de Szyszlo en la Agrupación Espacio, desde 1947 a 1963, donde se promovió el desarrollo de una arquitectura moderna.

<sup>69</sup> Szyszlo sería profesor en la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP desde 1956 hasta el año 1963. En un segundo momento, luego de su estadía en Washington regresa a la docencia hasta el año 1978. Los primeros profesores de la Escuela de Artes Plásticas fueron: Fernando de Szyszlo, Julia Navarrete, que se integra en 1967, y Anna Maccagno, quien se integraría en 1965 y se encargaría de la enseñanza de Escultura.



Fig.45 Lika Mutal. Retrato de Solrac Pozzi Escot.  
1969-1972. Escultura.  
Fotografía: David Finn

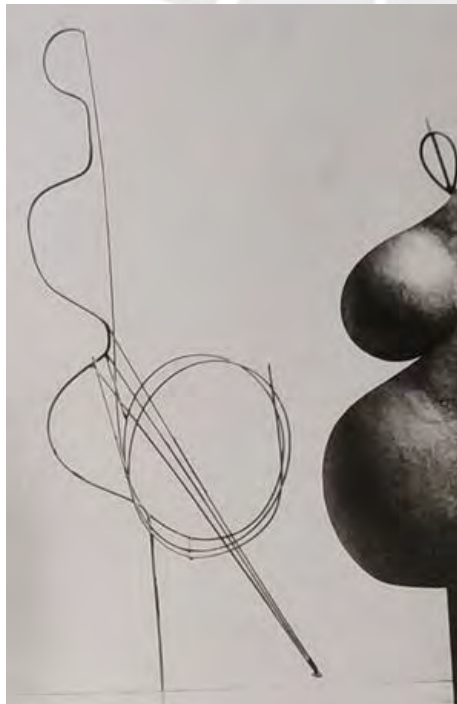


Fig.46 Lika Mutal. Esperando a David 1&2. 1969-  
1972. Escultura.  
Fotografía: David Finn



Fig. 47 Lika Mutal. Esperando a David 3. 1969-1972.  
Escultura.  
Fotografía: David Finn



Fig.48 Lika Mutal. Sin título. 1969-1972. Escultura.  
Fotografía: David Finn



Fig.49 Lika Mutal. Sin título. 1969-1972. Piedra tallada y fierro, 47x34x32 cm. Colección PUCP

Es de esta manera que la formación artística de Mutal, en su periodo en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica, fue un momento de apertura: al estudio de la Escultura, a un modelo de enseñanza de corte modernista y a la influencia de las preocupaciones y pensamientos de sus profesores.

En 1972, con 33 años, Mutal decide adentrarse en el escenario artístico profesional y en consecuencia deja la Universidad Católica. En este sentido, es necesario visibilizar el desarrollo de la obra de Lika Mutal esbozando a continuación un pequeño panorama que parta desde sus primeros trabajos en la Escuela de Artes Plásticas hasta llegar al periodo de elaboración de *El Ojo que Lloro*.

#### **2.1.4 Construcción del lenguaje de Lika Mutal en su escultura**

La escultura de Lika Mutal puede entenderse como un trabajo sobre formas, aunque esta postura puede ser muy limitante y de poca ayuda para comprender *El Ojo que Lloro*. Es por ello que, planteamos entender la escultura de Mutal como la expresión de la comprensión del vínculo de la artista con la realidad por medio de la materia, la piedra. Aunque consideramos que, aquella reflexión no fue inmediata en el trabajo de la artista; por lo que, planteamos evidenciarlo trayendo a colación una serie de obras que expresen la construcción y transformación de lo que podemos entender como el lenguaje artístico de Mutal.

Es correcto decir que este proceso de construcción del lenguaje artístico de Lika parte desde un trabajo muy elaborado técnicamente sobre las formas a una progresiva introducción de la expresión natural del material y en algunos casos la intervención sobre el material es mínima.

La reflexión y vínculo que entabla la artista con las piedras es experiencial: la búsqueda y selección de cada piedra que trabaja es parte de una especie de performatividad-ritual por parte de la artista, una forma de entablar conexión con la



naturaleza, con el pasado y con la piedra misma. Al respecto, vale resaltar la presencia del maestro Juan Arias, quien le enseñará a Mutal la forma de conectarse y trabajar con la piedra.

En 1971, Maccagno le pediría a Juan Arias, un tallador de piedra, enseñarles a los alumnos técnicas básicas en el tallado de la piedra. A partir de ese momento el maestro Arias se convertía en una gran influencia en el proceso de aprendizaje de la artista: “él me enseñó que el gran reto de la escultura era el granito, el gigante que atacas en su puesto más débil. Él visitaba mi estudio para enseñarme directamente a esculpir con cincel y martillo, todo trabajo manual” (Mutal citada en Garden 2012:39). Al respecto, Verónica Crousse menciona que, el maestro Arias “le transmitió la actitud mística propia de la sabiduría ancestral andina, de lo que es la piedra y su talla, adoptando esta actitud en su trabajo como escultora y en su forma de ver el mundo” (2011: 336).



Fig.50 Lika Mutal en su taller junto a Juan Arias y Juan Balbín.

Fotografía: Archivo de la artista

Mutal persiguió la construcción de una identidad estética propia:

“[...] cuando empecé a trabajar la piedra me parecía muy estática con el material, por eso hacía todos esos movimientos dentro de la piedra para sacarla de su

inmovilidad. De repente, entendí que eso era una proyección de mi propia búsqueda. Estaba en busca de un idioma” (Mutal citada en El Comercio 2016). Abordar este proceso nos resulta de gran relevancia para comprender la piedra en la escultura de Mutal.

Entendamos, en un breve recorrido de las obras iniciales de la artista hasta su etapa antes de *El Ojo que Lloro*, el uso de la piedra, la incorporación de diversos materiales y la dificultad técnica que ello ameritaba como una suerte de distintas preocupaciones, reflexiones y experimentaciones formales, las cuales pueden ser vistos como un compendio de códigos propios creados por la artista: anillos, inserciones, círculos, laberintos, contrastes, verticalidad, inclusión de otros materiales, incrustaciones, textos.

#### **a. Formas reinterpretadas**

La artista entiende que la piedra como material en el Perú tiene fuertes vínculos con las culturas prehispánicas, ya sea como parte de la agreste morfología del territorio peruano, donde las montañas son *Apus*, son espíritus protectores de los habitantes de los valles aledaños, o por medio de la marcación de lugares sagrados (huacas), que pueden estar referidos a elementos naturales, artificiales o ambos. En ese sentido, es por medio de la tradición de la lírica prehispánica peruana que podemos reconocer un vínculo simbólico con el material, que lleva a entender su trabajo como la expresión de aquel vínculo entre el sujeto prehispánico y lo sagrado. Mutal es muy consciente de esta observación y entiende que la piedra en el Perú es mucho más que un material, es parte de la cultura. Es así como la reflexión de Mutal aborda formas, palabras, objetos prehispánicos reinterpretados en sus esculturas.

En ese sentido, podemos resaltar como el cambio de un paisaje, predominantemente horizontal del que provenía la artista, a un paisaje latinoamericano, representado por una extensa costa desértica y la Cordillera de los Andes que se

impone física y visualmente, representó un punto de observación y reflexión artística que permitió una vinculación con la lítica inca y que se verá reflejada en obras que expresan un sentido de unidad e interrelación.

La piedra es un elemento poderoso. Ya sea en la arquitectura precolombina donde se utilizó para hacer que las ideas humanas emergieran literalmente de la naturaleza, ya sea en la sencillez de un muro apilado o en la formación de las grandes montañas, su presencia es abrumadora. Bajo la luz brillante del altiplano y en la niebla de la bruma de la costa, su aspecto hechizante cambia constantemente, haciéndose sentir. Finalmente, uno se pregunta quién eligió a quién: el escultor la piedra o la piedra el escultor (Matal 1986: 2).



Fig.51 Lika Mutal. Uno cuadrado. 1979. Travertino blanco.60x39.3x34.2 cm. Colección de Daniel Haime  
Fotografía: Daniel Finn



Fig.52 Lika Mutal. Checan. 1974. Travertino rosado. 75x126x35 cm. Colección de Peter Vermeulen  
Fotografía: Daniel Finn

Villacorta afirma que en los primeros trabajos de Mutal hay una reinterpretación de elementos, signos, formas asociadas al mundo prehispánico. “Lo interesante es que Lika Mutal [...] trabaja la piedra, la sugerencia de los signos sagrados está presente y trasmutada, y el trabajo esencialmente es de relectura y reinterpretación, pero desde una posición concretamente centrada en el presente” (2003: 244).

Checan significa amor en quechua. La idea detrás de esta escultura y las esculturas llamadas “uno” era una percepción de vida como un destello amorfo de energía, el cual al inicio de la existencia material, o nacimiento, sería condensado en formas y relaciones,

mantenidos unidos por el magnetismo de la atracción. Al morir, todo fluye hacia el destello nuevamente. Fragmentación y el sentido de separabilidad no son más que una ilusión. El concepto de representar esta idea horizontalmente fue sugerido por la línea costera del pacífico, el cual en Perú es un tramo sin fin, escondida en la niebla, espléndidamente diversa y misteriosa. A medida que avanzo el trabajo, las formas van apareciendo lentamente a partir de la masa de piedra (Mutal citada en De Ferrari 1996: 26).



Fig.53 Lika Mutal. Puerta de la Luz. 1979-1982. Travertino. 250x159x100 cm. Fotografía: David Finn



Fig.54 Lika Mutal. Pacaric lo que renace. 1974-1975. Piedra. Museo Kröller-Müller

En el trabajo de la artista sobre la piedra, hay una intención por experimentar y explorar las características del material. En sus *Quipus*, hay un juego entre lo estático y lo dinámico por medio de los amarres. Lika Mutal confronta lo estático de la piedra, le quiere proporcionar movimiento, hacerlo dinámico. La idea se superpone y contrasta con la naturaleza del material, las formas producidas expresan un gran logro y complejidad técnica:

Al comienzo estaba impaciente con la dureza imponente del material. Quería mover su masa contra el tiempo, en el espacio. Hay dos etapas en el proceso de llevar movimiento a la piedra. La primera etapa es lograr las formas básicas: después, las partes

individuales están hechas para moverse. El momento mágico llega cuando estoy cortando los últimos aditamentos que rigidizan la forma. Es siempre un momento de tensión, donde pierdo el control de la idea original. La escultura estática, como fue hasta ese entonces, no existe más: composición y proporción cambian, y tengo que empezar todo otra vez para ponerlas en relación (Musal 1996: 26).



Fig.55 Lika Mutal. Quipus. 1983-1984. Travertino. 15x110x110 cm.  
Fotografía: David Finn



Fig.56 Lika Mutal. Doble Quipu. 1975-1976. Travertino. 22x108x128 cm. Museo Kröller-Müller, Holanda  
Fotografía: David Finn



Fig.57 Lika Mutal. Quipus. 1984. Travertino. 17.2x100x65 cm. Fotografía: David Finn



Fig.58 Lika Mutal. Quipu. 1974. 65x40x22 cm.  
Fotografía: Archivo de la artista

Podemos decir que Mutal busca crear un lenguaje propio expresado en una reinterpretación de formas o, en otras palabras, expresado en el gran manejo y logro técnico sobre la piedra para producir formas muy plásticas y dinámicas como bien ella ha mencionado: “entre 1978 y 1982, estaba buscando un lenguaje propio, y crear nudos que podían moverse alrededor de una piedra sin separarse del anillo central era un reto irresistible.” (Mutal citada en Garden 2012: 40).

#### - **Arquetipos**

Es necesario enmarcar una serie de obras donde Mutal vincula la piedra con lo ancestral/sagrado. Es así que el rito, la conexión con la naturaleza y la cosmovisión andina nutren el desarrollo de un pensamiento propio en la artista, la cual va a producir un cambio en la forma de trabajar la piedra.

Traigamos a colación el trabajo de Lucy Lippard sobre la relación entre construcciones primitivas de piedra y obras de arte contemporáneo relacionados al Land Art que va a resonar e influir en el pensamiento artístico de Lika Mutal: “cuando salió el libro de Lucy Lippard *‘Overlay’ – Arte Contemporáneo y el arte de la Prehistoria* - (1983) me quedé muy impresionada. Parece que hay una necesidad de la experiencia de la tierra a nivel vivencial” (Mutal citada en Crousse 2011: 350).

Ante ello, vale la pena mencionar la premisa sobre el arte que Lippard estipulaba y que vemos reflejado en el pensamiento de Mutal:

El arte tiene un significado social y una función social, que podría definirse como la transformación del deseo en realidad, la realidad en sueños y cambio, y viceversa. Veo el arte efectivo como aquello que ofrece un vehículo para percibir y comprender cualquier aspecto de la vida, desde el cambio social directo, pasando por las metáforas de la emoción y la interacción, hasta las concepciones más abstractas en forma visual. Sin embargo, tal arte no es efectivo simplemente por ser creado, sino por ser creado y comunicado dentro de contextos cuidadosamente considerados. El elemento social de respuesta, de intercambio, es crucial incluso para los objetos o actuaciones más

formalizados. Sin ella, la cultura sigue siendo simplemente una mercancía más manipulable en una sociedad de mercado donde incluso las ideas y las expresiones más profundas de las emociones humanas son absorbidas y controladas. Me resisto a la idea de que en los tiempos modernos la tarea de la creación de imágenes y símbolos deba relegarse a un lujo más en la “calidad de vida” (1983: 5).

Lippard (1983) subraya como la marcación de ciertos lugares importantes por las tribus primitivas respondían a una comprensión de su realidad, del cosmos y lo sagrado. Por medio de estas construcciones, la autora identifica en la piedra, el círculo, lo femenino, el tiempo, lo ritual, aquellos elementos simbólicos que permiten aquella comunión con la naturaleza y que pueden ser retomado en el arte contemporáneo.

Hay que tener en cuenta que Mutal supo tener mucho cuidado con este tipo de influencia, más que las formas e imágenes creadas por el trabajo en piedra de aquellas culturas, a ella le importaba el pensamiento detrás de ello, la relación del sujeto con la naturaleza, con la piedra y, de esta manera, descubrir y entender aquella cosmovisión: “tenía miedo de que si iba a Cusco me paralizaría, y no trabajaría nunca más. [...] Creo que uno debe tener mucho cuidado con las influencias. Uno tiene que ser muy madura para soportarlas” (Mutal 2015: 94). Es en ese sentido que se puede exponer que lo lítico en la obra de Mutal, por medio una síntesis formal reflejada en formas geométricas simples y de alusiones a elementos culturales prehispánicos, busca tender un puente de relación con aquel pasado, donde las construcciones, los tejidos, las herramientas creadas y la materialidad expresan una cosmovisión con fuerte comunión con la naturaleza. Aquella lítica prehispánica presente en el trabajo de muros, herramientas y objetos condensaba una cosmovisión del mundo, donde lo sagrado formaba parte del paisaje, entendido como la transformación física y simbólica del agua, tierra, piedra, animales y sujetos que se interrelacionaban en una noción cíclica del tiempo:

“Los círculos me persiguen. Me encanta la forma. Representa el centro, el corazón, el núcleo, la unidad, la idea, el símbolo, la contracción y la expansión. Los

círculos son tan antiguos como la humanidad y cuando aparecen en el arte moderno, a menudo se relacionan con la tierra y el universo” (Matal citada en De Ferrari 1996: 84).



Fig.59 Lika Matal. Aura. 1984-1986. Travertino. 77x75x24 cm.  
Fotografía: José Casals

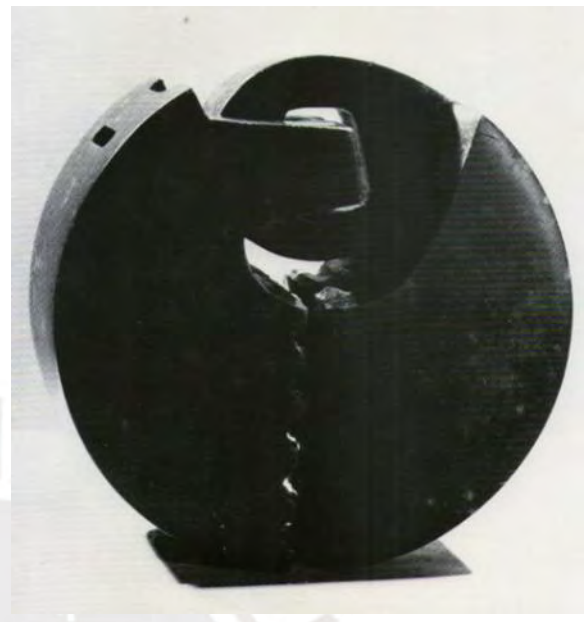


Fig.60 Lika Matal. Fracción de segundo. 1986. Granito. 35 diám. x 17 cm.  
Fotografía: José Casals



Fig.61 Lika Matal. Cara de la tierra. 1986. Travertino rosado. 40 diám. x 24.5 cm.  
Fotografía: José Casals



El vínculo con la lítica prehispánica llevó a que la exploración de Mutal involucre entender los distintos tipos de piedra, sus características, cómo trabajarlos, qué formas puede lograr. Pulir, perforar o marcar conllevan una experiencia en su trabajo para reconocer los límites del material.

La sombra de las montañas llena las paredes del estudio. Piel áspera erosionada durante millones de años de exposición al sol, al viento, al frío intenso -y dentro de ella el resplandor cálido ... granito, peligro petrificado, expulsado de las profundidades líquidas en fuego y arroyos calientes que se enfrían en una costra sólida- basalto ... y travertino, limo paciente de cauces, mucho más suave, como la paciencia. Verdaderamente diferentes por naturaleza, soportan el golpe del martillo y el cincel sin protestar y señalarán sus límites solo con un pequeño cambio de voz. El travertino, llamado por los picapedreros en Perú "el fiel", le enseña al escultor cómo desprender la piedra de sí misma, cómo sacar la piedra de sus dimensiones originales sin cortarla, solo reordenarla, cómo quitar la estática y hacer su estructura, su brillo, permite que la idea humana tome forma en ella, pero finalmente se cerrará sobre sí misma, no revelará lo que estoy buscando, por qué fui tan profundo. La estática se convierte en silencio, el silencio se convierte en respiración ... detrás de un muro de piedra (Mutal 1986: 2).



Fig.62 Lika Mutal. Gemelas. 1995. Travertino. 52 x 52 x 5 cm. (vista frontal y posterior)  
Fuente: Nohra Haime Gallery

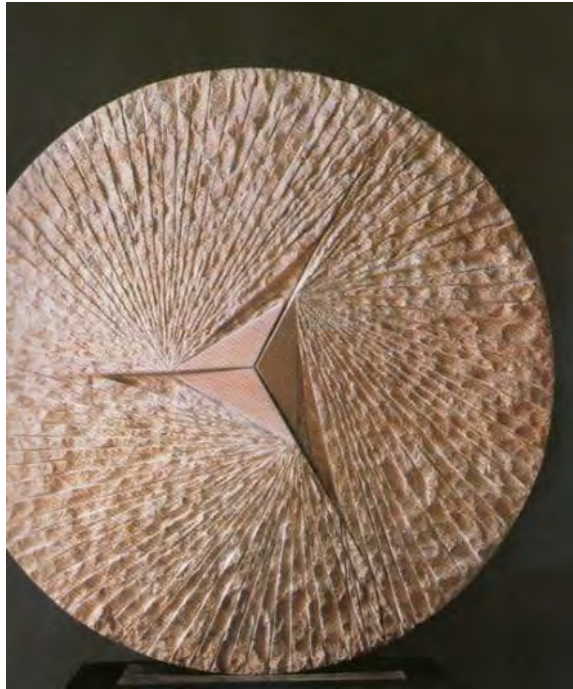


Fig.63 Lika Mutal. Umbral de luz. 1991.Travertino rosado.  
96.3 diám. x 27 cm.  
Fuente: Nohra Haime Gallery

#### b. Toma de postura: Materia sobre forma

Es visible una especie de cambio en la escultura de Mutal después de su serie de *Quipus* (1974-1984), donde ya no se impone la forma sobre la piedra, sino que se trabaja sobre la expresión misma de la piedra, lo artificial aparece como complemento de lo natural en la pieza.

García Rotger menciona que,

[...] a partir de la influencia del maestro Arias, quien se convirtió en su mentor, descubrió que la piedra está viva y que tiene una memoria. La vida de Mutal cambió para siempre, desde ese momento nunca más utilizó guantes, solo sus manos para sentir la piedra. Así dejó la arcilla, la madera y el acero, que eran los materiales con los que trabajaba antes de conocer a Arias. Es en este encuentro y en este descubrir, que toma conciencia que la piedra se mostraría hacia ella. Para Mutal, la piedra tiene una energía con cierto grado de “conciencia” y poder por sí misma (2017: 152).

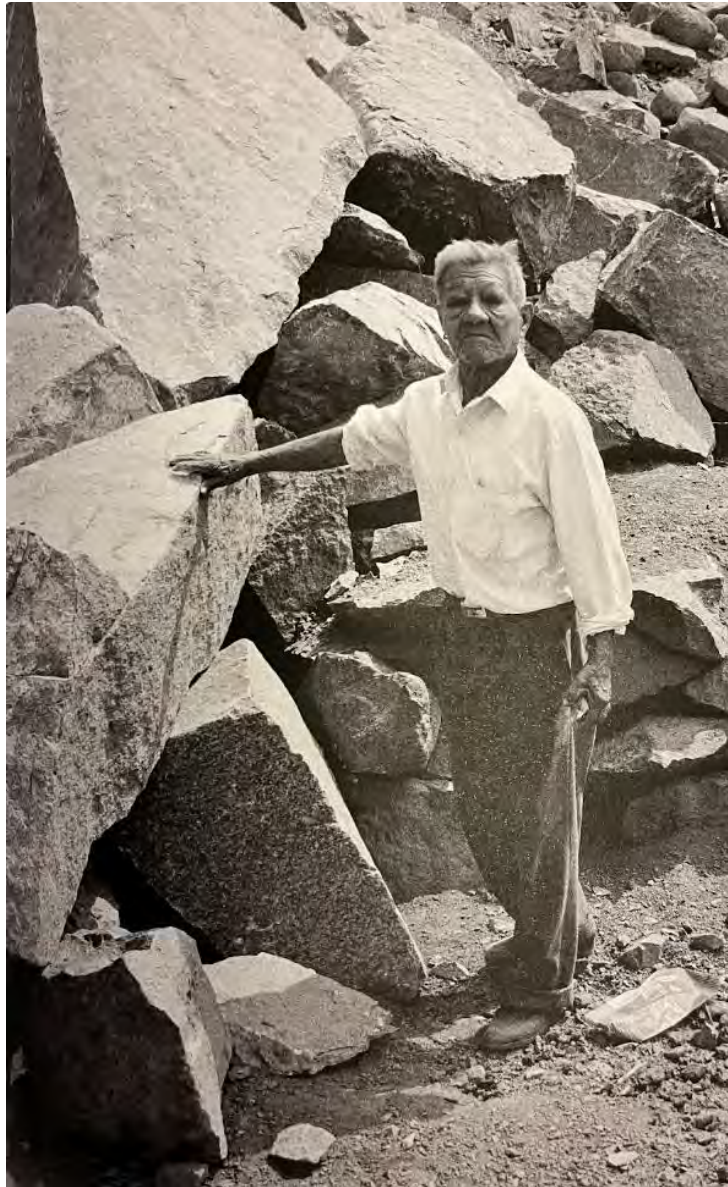


Fig.64 Foto de Juan Arias.

Fotografía: Archivo de la artista

Podemos remarcar que gracias a la influencia que recibía del maestro Arias, Mutal iría desarrollando poco a poco un proceso artístico personal que empieza desde la búsqueda y selección del material (piedra). Mutal menciona que:

El maestro Juan Arias, un picapedrero fantástico que llegó a ser como un padre para mí, después de ver mis Quipus, una serie de esculturas pulidas, me animó a aprender a trabajar el granito. Me llevó a una pequeña cantera en Cajamarquilla, porque aquí no se vendían bloques de granito entonces. Allí había centenares de bloques pequeños y una muy clara relación con el cosmos. [...] Yo sentí realmente que esas piedras eran pedacitos de algo mucho más grande. Desde entonces pienso que es una especie de

narcisismo imponer tu propia idea cuando trabajas la piedra (Mutal citada en El Comercio 2016).



Fig.65 Lika Mutal. De la tierra al mundo. 1985. Granito. 92 x 36 x 23 cm.  
Fotografía: José Casals

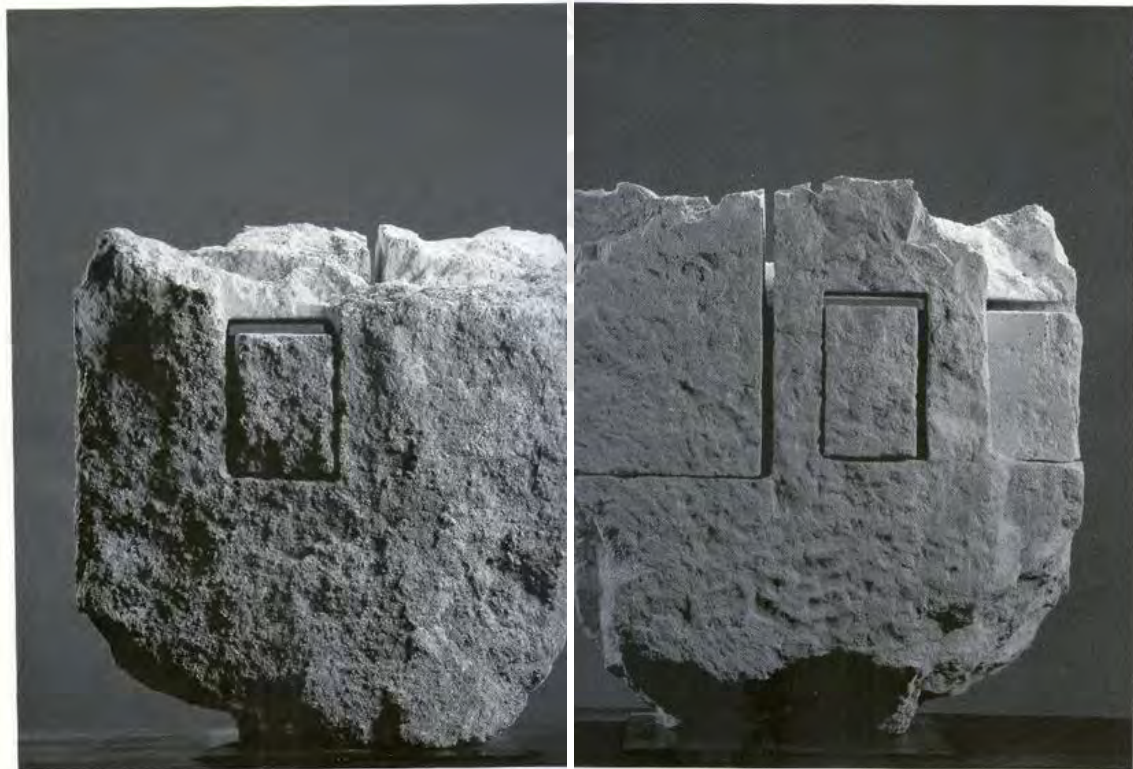


Fig.66 Lika Mutal. Tú, que vienes de la tierra mágica. 1989. Piedra. (vista frontal y posterior)  
Fuente: Nohra Haime Gallery



Fig.67 Lika Mutal. Peldaños. 1997. Granito. 201 x 52 x 45.5 cm. Fuente: Nohra Haime Gallery



Fig.68 Lika Mutal. Granito en ascenso. 1986. Granito negro. 166 x 23 x 15 cm. Fuente: Nohra Haime Gallery

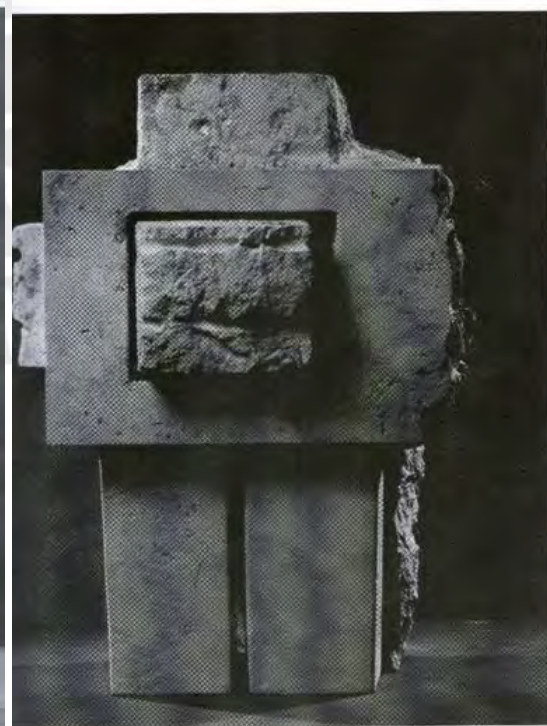


Fig.69 Lika Mutal. Caminata petrea. 1989-1990. Piedra. (vista frontal y posterior)  
Fuente: Nohra Haime Gallery

## - Laberinto

El laberinto es un tema recurrente en la obra de Mutal, desde sus obras tempranas hasta estar presente en *El Ojo que Llorra*. La artista elabora varias versiones de sus laberintos que podríamos considerar como maquetas a escala, laberintos en miniatura, pero si observamos más de cerca estos laberintos son composiciones simétricas de geometrías simples que generan una centralidad: rectángulos, cuadrados y círculos se transforman en un conjunto. Los laberintos se revelan, aparecen en el juego entre el vacío, el intersticio, frente a la predominancia de la masa pétreo. Los laberintos de Mutal son reflexiones, búsquedas formales sobre el vínculo con la piedra.

La búsqueda, reconocimiento y selección de las piedras que se convertirán en esculturas se convierte en un acto performativo de la artista, entendido como una experiencia que vincula a la artista con las piedras. Mutal remarca que:

[...]trabajando estas piedras es para mí como viajar a un país desconocido en el cual la geografía determina los pasos y movimientos que tomaré. Llego a sentir que tengo un plan compartido con la piedra, que comienza en el momento que llama mi atención [...] Mientras deambulo por el borde de una montaña o cruzo manadas de rocas, una piedra puede sobresalir, como si estuviera sola en el campo conmigo. Muevo esta piedra a mi estudio. Revela cómo estaba posicionado en el campo, erosionado donde lo quemaba el sol del mediodía, marcado ásperamente donde los vientos más duros lo atravesaban, oxidado en la parte que mira al norte donde era más frío y húmedo. La piedra se relaciona con los puntos cardinales, con el cielo y con la tierra. Con la conciencia de que la piedra no es una entidad separada sino un microcosmos del mundo más grande, empiezo a trabajar y la piedra se convierte en una escultura, más cercana a la experiencia humana pero aún parte de la naturaleza (Mutal citada en De Ferrari 1996: 154).

La búsqueda y el deambular que experimenta Mutal se convierte en tema de reflexión que luego buscará manifestarse en las formas laberínticas de algunas obras.



Fig.70 Lika Mutal. Laberinto. 1981. Travertino. 20x40x44 cm.  
Fotografía: David Finn



Fig.71 Lika Mutal. Laberinto. 1981. Travertino. 20x40x44 cm.  
[detalle]  
Fotografía: David Finn

Por medio de los laberintos Mutal reflexiona sobre el carácter simbólico que adquieren ciertas construcciones. Podemos decir que los laberintos es aquella forma que refleja un sentido en su espacialidad. “Las piedras tienen un profundo significado para las personas. Esto fue especialmente conocido en viejas culturas: Stonehenge, dolmens, los templos tallados en piedra y fortalezas en Latino América, los jardines zen donde formaciones de piedra inspiran silencio y meditación” (Mutal citada en De Ferrari 1996: 154).



Fig.72 Lika Mutal. Laberinto. 1984-1985.Travertino.  
26x67x76 cm.  
Fotografía: David Finn



Fig.73 Lika Mutal. Laberinto. 1984-1985.Travertino.  
26x67x76 cm. [detalle]  
Fotografía: David Finn

Fig.74 Lika Mutal. Laberinto. 1984-1985. Travertino blanco y  
base de granito negro. 26x67x76 cm.  
Fotografía: David Finn



Hay que señalar que la escultura de Mutal mantiene la expresión natural de la piedra y solo una parte de ella se trabajó. De esta manera, entra en un proceso de conciencia sobre su intervención en el material y se irá reduciendo en otras obras posteriores. Como la artista menciona:



“Cada piedra es su propia metáfora. Cada vez que una piedra se abre, algo en mi se abre un poco más. Este mago, viejo material duro me ha llevado a una apertura en la eternidad, vinculado a un mundo que está dentro de nosotros” (Matal citada en De Ferrari 1996: 154).



Fig.75 Lika Matal. Laberinto in situ. 1992. Travertino rosado. 33 x 123 x 68 cm.  
Fuente: Nohra Haime Gallery

### c. Expansión

Se puede ver en las obras al final de la década de 1990 e inicio de los años 2000 una intensión de confrontar diversas texturas y formas distintas<sup>70</sup>: “La tierra es fuerte, misteriosa y variada, con extraños contrastes; océano y desierto corriendo uno al lado del otro” (Matal citada en De Ferrari 1986: 1).

Proponemos resaltar un conjunto de obras que nos permiten pensar en la

---

<sup>70</sup> Hasta este momento Matal no había trabajado con el tipo alga calcárea

expansión del lenguaje de la artista hacia una representación de formas naturales, a partir de distintas estrategias complementarias y presentes en *El Ojo que Llora*.



Fig.76 Lika Mutal. Etapa del agua-asiento de la tierra. 1999. Granito y alga calcárea. 33.8 x 29 x 25.5 cm.  
Fuente: Nohra Haime Gallery



Fig.77 Lika Mutal. Estado de silencio. 2000. Granito y alga calcárea. 55.8 x 24 x 18 cm.  
Fuente: Nohra Haime Gallery



Fig.78 Lika Mutal. En la orilla del amanecer. 1999. Granito y alga calcárea. 30 x 25.5 x 24 cm.  
Fuente: Nohra Haime Gallery



Fig.79 Lika Mutal, Homenaje al cerro, 2003, Escultura, Piedral. 47.5x35x24.5 cm.



Fig.80 Lika Mutal. Jardín del viaje. 1992. Onyx. 32 x 40 x 40 cm.

Fuente: Nohra Haima Gallery

En esta etapa la exploración de la artista nos lleva a comprender un proceso en que las formas de las esculturas de Mutal parecen expresar una reflexión sobre el mismo acto de esculpir, que se desestabiliza en la intención de no modificar las formas de las piedras, de incrustar piedras sobre otras y/o de incluir otros elementos: el alga calcárea, el agua y el texto. Es interesante resaltar el hecho de que en estas obras se genera/evidencia un tercer elemento: el vacío.



Fig.81 Lika Mutal. Guardián de la piedra. 1999.  
Granito y piedra encontrada en el desierto. 137.5  
x 96 x 54.4 cm.  
Fuente: Nohra Haime Gallery



Fig.82 Lika Mutal. Marea de piedra. 2000. Travertino y alga  
calcárea. 56.5 x 56.5 x 12 cm.  
Fuente: Nohra Haime Gallery



Fig.83 Lika Mutal. Marea de raíz. 2000. Granito, piedra pequeña encontrada en Kyoto y grande encontrada en Perú. 77.4 x 77.4 x 24.4 cm.  
Fuente: Nohra Haime Gallery

Vale resaltar una obra que introduce el texto a la escultura. *El espejo de mi rostro sin rostro*, es el título de la exposición, título de la obra y el texto que está grabado en la pieza circular de la obra, pero la inclusión de texto como elemento también se entiende -y complementa la lectura de la obra- cuando se lee el texto que elabora Mutal en forma de poema para su exposición.<sup>71</sup>



Fig.84 Lika Mutal. El espejo de mi rostro sin rostro. 2000. Granito, texto y piedra del desierto. 63 x 63 x 18 cm.  
Fuente: Nohra Haime Gallery

<sup>71</sup> La exposición *The mirror of my faceless face* se llevó a cabo entre el 8 de marzo y el 8 de abril del 2000 en *Nohra Haime Gallery*, Nueva York.

Soñé que me dieron una tarea,  
y de repente el granito negro se convirtió en parte de mí,  
el hábito más duro de la tierra, la piedra,  
se convertiría en un trampolín.  
Travertino, guinda, ónix, granito,  
hornblenda, feldespató,  
su ojo apagado no me dejaba ir,  
su núcleo trabajando mi núcleo,  
llevándome latido a latido, año tras año,  
la estructura más densa se volvió translúcida,  
se convierte en el espejo de mi rostro sin rostro.

Tiempo petrificado,  
Testigo silencioso,  
piedra.  
Para sentarse en silencio  
manos moviéndose en silencio,  
moviendo el pensamiento detrás de la creación,  
amamantando el torbellino en el plexo solar,  
poniendo mis manos sobre la piedra sin  
miedo a la montaña.

*Lika Mutal, Texto Curatorial de El espejo de mi rostro sin rostro, 2000*

Mutal (2015) menciona que cambió su manera de acercarse a las piedras luego de la temporada en la que sufrió de fiebre de Malta. Reconoció que las piedras adquieren una “memoria”, pueden ser guardianas de lugares y acontecimientos que ahí ocurrieron, donde toda esa “energía” es recogida por las piedras. Tras ello reflexionó sobre el lugar de su trabajo, que debía estar más en contacto y participación de la vida. Esto conllevó un cambio en su forma de trabajar la piedra, donde ya no se imponía la transformación de la piedra en una pieza escultórica, sino donde la piedra casi no tenía intervención de la artista.

La expansión está, pues, entendida en aquellos gestos que forman parte de la escultura, pero que toman una expresividad distinta. El vacío, la escritura, el agua, hasta el mismo acto de no intervención llevan a una experiencia distinta en la escultura de Mutal.



Fig.85 Lika Mutal. Rumi mamacocha. *Piedra de agua*.  
2001. Granito con agua. 130 x 254 x 168 cm.  
Fuente: MAC Lima Fotografía: Maarten Schets

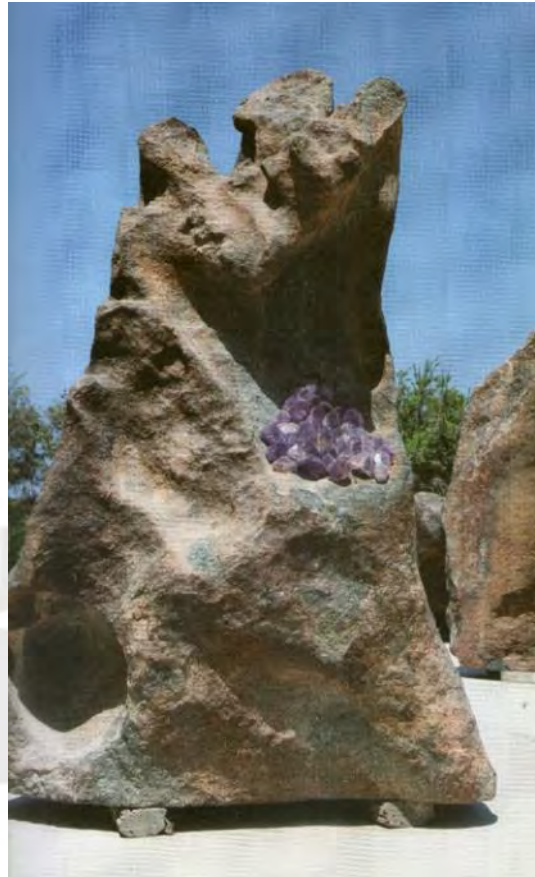
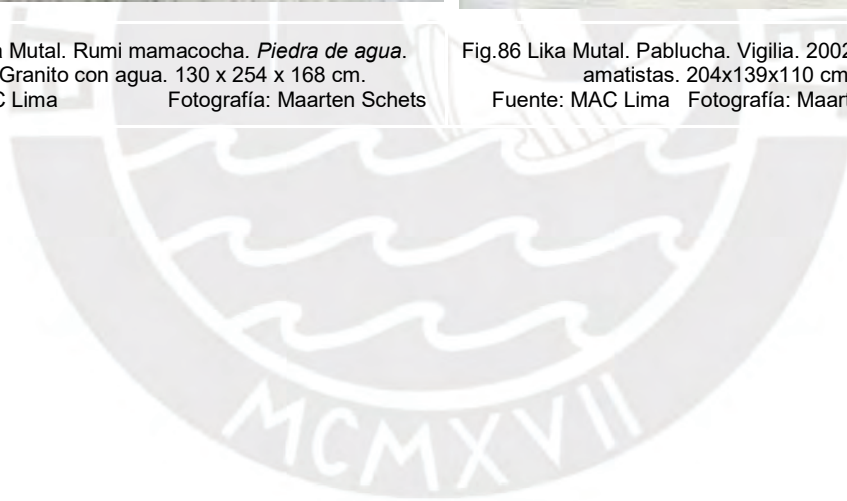


Fig.86 Lika Mutal. Pablucha. *Vigilia*. 2002. Granito con  
amatistas. 204x139x110 cm.  
Fuente: MAC Lima Fotografía: Maarten Schets



## 2.2 *El Ojo que Lloro* y la representación de la memoria del conflicto armado interno

En el presente sub capítulo nos interesa introducir a *El Ojo que Lloro* en cuanto a su relación con otras manifestaciones de memoria incentivadas por la CVR: la muestra *Yuyanapaq* y la *Alameda de la Memoria*.

Es clave señalar que la muestra fotográfica *Yuyanapaq* cobró tanta importancia y significado que requirió un sitio específico de resguardo y exposición<sup>72</sup>. Es a partir de esta necesidad que la CVR, representada por Salomón Lerner va a incentivar la creación del proyecto de la Alameda de la Memoria, el cual albergaría tanto la muestra *Yuyanapaq* como *El Ojo que Lloro* de Lika Mutal. En tal sentido, estamos ante una obra que es influenciada e integrada en el actuar de la CVR.

Planteamos, entonces, a partir de la interrelación de acciones y manifestaciones dirigidas a la creación de visualidades promovidas por la CVR pensar *El Ojo que Lloro* como parte de una proyección sobre la construcción de la memoria colectiva del conflicto armado.

### 2.2.1 *Yuyanapaq*, la imagen de lo indecible y la “otra” memoria

En el contexto por la vuelta a la democracia, tras el gobierno transitorio presidido por el ex presidente Martín Paniagua e instaurado el gobierno del entonces presidente Alejandro Toledo, es que se instala la CVR, la cual con la entrega del *Informe Final* tendría una repercusión al momento de pensar la representación de la memoria del conflicto armado interno. Complementariamente, el trabajo de la CVR también abordó una dimensión audiovisual de comunicación que comenzó con la transmisión televisiva

---

<sup>72</sup> Según entrevista realizada a Luis Longhi durante la presente investigación, 2021. Ver anexo 1.



de las audiencias públicas, las cuales solo llegaron a transmitirse por una señal de cable y el canal de televisión pública del Perú las transmitió de manera parcial.

Continuando con la intención de la CVR por abordar medios audiovisuales, el ejemplo más representativo fue la muestra fotográfica *Yuyanapaq. Para recordar*, la cual posteriormente sería un referente para Mutal en *El Ojo que Lloro*. Es por ello que la muestra fotográfica *Yuyanapaq. Para recordar* es de gran relevancia en cuanto a la construcción de la memoria, ya que aborda la creación de imágenes, de lugares de memoria y se evidencia el impacto de su recepción.

La muestra fotográfica *Yuyanapaq. Para recordar* se realizó en la Casona de Riva Agüero en Chorrillos, propiedad de la Pontificia Universidad Católica, la cual se encontraba en un proceso de restauración. Es tal el éxito y la buena recepción de la muestra por parte de la población que se promueve (especialmente por parte del gobierno de Alemania) la creación de un proyecto conmemorativo donde la muestra sea exhibida permanentemente.

La coordinadora del área de comunicaciones de la CVR, Iris Jave, emprendió la iniciativa de reunir y rescatar el legado fotográfico periodístico de los años del conflicto armado, para lo cual convocó a Mayu Mohanna, quien a su vez convocaría posteriormente a Nancy Chappell, Paola Vilar y Cecilia Durand. Adicionalmente a la creación del archivo fotográfico se decidió realizar una exposición y una publicación de las fotos recolectadas. Es así como en el lapso de un año se lograron recolectar más de 1700 fotografías de entre 90 archivos de fotógrafos independientes, diarios, revistas, agencias de noticias extranjeras, álbumes fotográficos familiares, iglesias, instituciones policiales y militares, y de organizaciones de derechos humanos, de las cuales se seleccionan 300 fotografías para la muestra. Mohanna (2006) menciona que el trabajo de selección les planteaba una difícil pregunta: ¿cómo crear el recuerdo del conflicto mediante imágenes sin crear más sufrimiento a aquellos sujetos traumatizados y heridos? Es por ello que se establecieron ciertos criterios de selección: un primer criterio historiográfico que narrara los periodos del conflicto armado; el segundo criterio fue que

las imágenes sirvan como una herramienta pedagógica; el tercer criterio fue evitar imágenes que explicitaran el terror extremo del conflicto armado.

Sin embargo, a partir de la participación de los familiares de las víctimas se decide incluir solo seis fotografías explícitas del grado que alcanzó la violencia. Mohanna subraya el comentario realizado por Jaime Rázuri de la agencia francesa *Presse*:

“Llegamos a experimentar la cobertura de manera rutinaria, tanta violencia se había convertido en un hecho rutinario ...[pero] cada muerte vista y fotografiada es tu propia muerte [...] Pronto descubrimos que la única forma de cambiar lo que estábamos presenciando era llevar estas fotos a su conclusión final, para cumplir con su tarea: que sean vistas” (citado por Mohanna 2006: 59).



Fig.87 Fuente: Revista *Caretas*. Fotografía: Óscar Medrano

Fig.88 Fuente: Revista *Caretas*. Fotografía: Abilio Arroyo.



Fig.89 Fuente: Diario La República. Fotografía: Juan Manuel Vilca.

Fig.90 Fotografía: Vera Lentz.

En este sentido, la intención que tomaron las curadoras fue transmitir los sentimientos de las víctimas (Portugal 2015), crear empatía entre los visitantes a la muestra. Sobre esta relación entre la narrativa y las imágenes Susan Sontag afirma: “aunque solo se trate de muestras y no tengan la posibilidad de abarcar la mayor parte

de la realidad a que se refieren, cumplen no obstante una función esencial. Las imágenes dicen ... no olvides” (2003: 60). Por medio de las fotografías, la muestra le pudo dar una imagen a esas voces recuperadas en el Informe Final de la CVR.

Otro punto importante por abordar es el diseño museográfico de la muestra, la cual estuvo a cargo del arquitecto Luis Longhi<sup>73</sup>. Es interesante resaltar que, Longhi no había vivido en el país durante gran parte de los años del conflicto armado interno. Por lo que, las curadoras, Mohanna y Chappell, le facilitan las 300 fotografías seleccionadas para la exposición, lo cual crea esa conciencia y empatía que buscaba la muestra en Longhi<sup>74</sup> y que será trasladado a la propuesta museográfica.

Si bien la exposición se organizaba los criterios de selección de las fotografías, la narración del conflicto siguió una distribución espacial que enunciaba acontecimientos, lugares y personajes. La museografía aprovechó el estado ruinoso de la casa Riva Agüero para crear un ambiente que se puede relacionar con una metáfora de destrucción/reconstrucción, el cual potenció la carga patética de las imágenes.

La exposición fotográfica *Yuyanapaq. Para recordar* inició el 9 de agosto del año 2003 con una duración proyectada de 5 meses; sin embargo, la gran acogida que tuvo llevó a extenderla hasta marzo del 2005. El trabajo curatorial como la intervención museográfica en la casa Riva Agüero resignificó el espacio, pasó de ser una casa de playa de estilo republicano perteneciente a la familia Riva Agüero a ser un espacio de conmemoración del conflicto armado interno, es decir, un espacio de memoria.

Si entendemos el *Informe Final* de la CVR como una narrativa que alude a las víctimas, *Yuyanapaq* construye la imagen de esas víctimas y, de esta manera, podemos comprenderlo como la extensión visual del *Informe Final*.

De esta manera, la construcción por la memoria colectiva del conflicto armado

---

<sup>73</sup> Longhi previamente había participado en el acondicionamiento de la obra *El Rey Lear* en el Teatro Municipal de Lima, promovido por el Centro Cultural PUCP, que fue parte de la campaña de recuperación del teatro luego del incendio de 1998.

<sup>74</sup> Según entrevista realizada a Luis Longhi en el marco de esta investigación, 2021. Ver anexo 1.

interno pasaba por un proceso donde primero era necesario recoger y visibilizar aquellas voces que sufrieron, que fueron silenciadas, pero complementariamente al habla, al testimonio, también era necesario la escucha, la recepción de esas voces. Como bien subraya Margarita Saona,

Los testimonios dejados en el libro de visitas de Yuyanapaq hablan claramente de una experiencia que “ilumina” o “abre los ojos”. Una y otra vez, los visitantes escriben comentarios como “¿Dónde estaba yo?” o “¿Será que no me importaba porque las víctimas eran serranos?” o “De ahora en adelante voy a mirar a mi país con nuevos ojos”. El relato visual de la CVR consiguió presentarle al Perú un retrato de sí mismo (2017: 96).

La intención de generar conciencia y empatía que aborda la exposición, en su curaduría como en su intervención museográfica, produjo su extensión temporal, creó una instancia en la cual poder visibilizar y validar a aquellos sujetos invisibilizados, construyó un primer lugar de memoria en Lima que partía desde las víctimas y que afectaría el imaginario social del conflicto en la capital hasta ese momento.



Fig.91 Exposición fotográfica Yuyanapaq. *Para recordar*. Fotos: Archivo Longhi.



Fig.92 Exposición fotográfica Yuyanapaq. *Para recordar*. Fotos: Archivo Longhi.

### 2.2.2 El proyecto *La Alameda de la Memoria*

Como se mencionó, el impacto que tuvo la exposición fotográfica *Yuyanapaq. Para recordar*, se vio reflejado en su gran asistencia y en la extensión de su permanencia. En este lapso de tiempo la artista Lika Mutal visitó la exposición, tras ello pensó en la idea de realizar una obra referida a la memoria del conflicto armado interno, la cual podría exponerse en alguna galería o museo de la ciudad.

Se puede ubicar este momento (2003) como el origen en la concepción de *El Ojo que Lloro*, la obra cobra viabilidad a partir de una iniciativa propia de la artista y tras un posterior encuentro con Salomón Lerner, quien en ese entonces presidía la CVR. Es en aquel encuentro donde la artista decide exponerle a Lerner la idea que estaba desarrollando: la idea de Mutal se alineaba a las recomendaciones de la CVR; por lo que, Lerner apoyó la iniciativa de la artista y le ofreció su ayuda por medio de la CVR. De esta manera, a la artista se le sumaría el apoyo institucional de la CVR y la Defensoría del Pueblo.

Durante el proceso de concepción de la obra, gracias al apoyo de Lerner, la artista recibió la lista de las víctimas que pudieron ser rastreadas por la CVR. Aquella

lista registraba 27 000 nombres, e impresionó a Mutal por ser un gran número de víctimas: “Originalmente pensaba hacer una obra como *Entre Magma y Madre*<sup>75</sup>. En el curso del 2004 se presentaba la necesidad de incluir los nombres de las víctimas; había pensado en unos 2000” (Mutal citada en Crousse 2011: 349). Con ello, la visibilización y el acceso a la obra demandaba un espacio de exposición acorde.

Mutal (2015) menciona que le resultó imposible elegir una cantidad de toda la lista, lo cual devino en la decisión de crear, con el apoyo de una serie de instituciones, la obra como monumento conmemorativo público. Es decir que el espacio de exposición de la obra debía ser el espacio público; de este modo, la realización de la obra implicaría a otra escala y otra dimensión al pensarse como una obra de arte público.

Sin embargo, hay que mencionar que, *El Ojo que Llora* tuvo un proceso de desarrollo fuera del *Campo de Marte* (ésta se dio en la Casa-Taller de la artista en Villa El Salvador), que va desde el año 2003 al 2005. Posteriormente, en junio de 2005 se iniciaría su instalación en el *Campo de Marte* con lo cual se adaptaría, repensaría y rediseñaría acorde a su lugar de implantación.



Fig.93 El Ojo que Llora en proceso de ensamblaje en taller de Lika Mutal. Fuente: Archivo Longhi.

<sup>75</sup> *Entre magma y madre: la piedra ancestral* fue una exposición individual inaugurada el 12 de junio del 2003 en la galería de arte peruana Lucía de La Puente.

Fig.94 El Ojo que Lloro en proceso de ensamblaje en taller de Lika Mutal. Fuente: Archivo Longhi.



Es así que Lerner le propondría a la artista incluir su obra en un proyecto más grande, la cual lo considerarían como ejemplo de reparación simbólica recomendada por la CVR. Este proyecto sería la *Alameda de la Memoria*, el cual incluiría, aparte de *El Ojo que Lloro*, un espacio de exposición permanente para la muestra *Yuyanapaq* y un centro de orientación al visitante que albergaría al *Quipu de la Memoria*<sup>76</sup>. La idea era construir un espacio de corte conmemorativo y didáctico sobre el conflicto armado interno: *El Ojo que Lloro* abarcaría la representación conmemorativa desde el arte, el espacio de exposición de la muestra *Yuyanapaq* se complementaría con un carácter didáctico y, finalmente, el *Quipu de la Memoria* visibilizaría la presencia y participación de la población al interior del país en la conformación del lugar. Es de este modo que, una vez aceptada la propuesta de Lerner, se sumaría al equipo el arquitecto Luis Longhi y juntos se encargarían del desarrollo del proyecto, el cual tendría como premisa ser inaugurado el 28 de agosto del 2005 por pedido de Salomón Lerner.

Vale subrayar que si bien la iniciativa partió de la artista tanto la CVR como la Defensoría del Pueblo ayudarían a canalizar el proyecto en busca de apoyo económico nacional e internacional. Es así como la obra fue recogiendo la participación de otros actores: las embajadas de Holanda y Alemania, esta última donó dos millones de euros para la construcción de la Alameda de la Memoria; la Municipalidad de Jesús María, la

---

<sup>76</sup> El Quipu de la Memoria fue tejido y transportado desde distintos poblados andinos del Perú para, posteriormente, ser almacenado en un gran Cajahuay o “casa de cuentas” proyectado en la *Alameda de la Memoria*.

cual donaría el terreno de emplazamiento del proyecto dentro del *Campo de Marte*; cerca de 20 empresas, que donaron material y mano de obra, y el aporte de algunas personas como Susana de la Puente; de la misma manera, el trabajo profesional de Mutal y de Longhi fue donado completamente.



Fig.95 Proceso de instalación de El Ojo que Lloro.

Fotografía: Archivo de la artista

Si bien el respaldo estatal viene de parte de la CVR la complementariedad de agentes externos visibiliza aquel ánimo generalizado por crear un espacio representativo-conmemorativo público, que conllevó otro tipo de canal de producción. Con ello, se puede decir que, el proyecto de la *Alameda de la Memoria* en cierto sentido se convierte en un proyecto de inversión mixta y -sobre todo- compleja, ya que a pesar de ser un proyecto de gran escala no siguió un proceso de concurso público o el



desarrollo de un expediente técnico<sup>77</sup>.

De esta manera, *El Ojo que Llora* formaba parte de un proyecto mayor, el cual expondría la narrativa de la CVR por medio de la muestra fotográfica *Yuyanapaq*, que tendría un espacio de exposición permanente; y, de esa manera, funcionaría como un medio de contextualización de *El Ojo que Llora*, el cual se centraría en una dimensión conmemorativa sobre las víctimas. Es decir, por medio del proyecto de la *Alameda de la Memoria* se hacía presente -al igual que en el caso de la exposición fotográfica *Yuyanapaq. Para recordar-* la narrativa propuesta por la CVR, pero esta vez de manera permanente y buscando crear un espacio de visibilización de la memoria en el espacio público de la ciudad.



Fig.96 Panel explicativo de la *Alameda de la Memoria*. Fuente: Archivo Longhi.

<sup>77</sup> El proceso como proyecto urbano en este caso fue excepcional en gran parte al contexto post dictadura y debido a que partió de las facultades y facilidades que tenía la CVR.

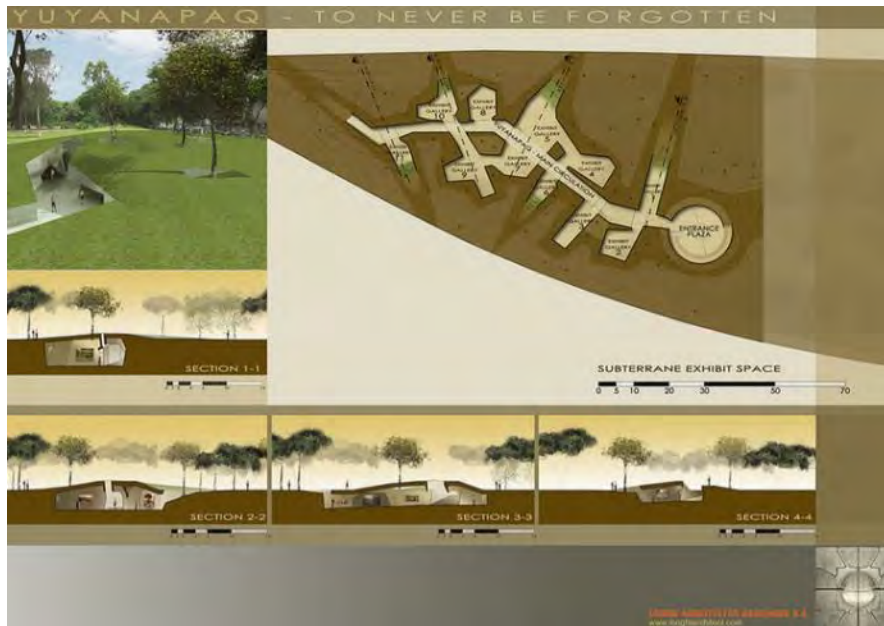


Fig.97 Panel explicativo de la *Alameda de la Memoria*. Fuente: Archivo Longhi.

Posteriormente, el 28 de agosto del año 2005 se inauguraría la primera etapa de la *Alameda de la Memoria*<sup>78</sup> con la finalización de *El Ojo que Llora*. Tras ello, se involucraría la Asociación Pro Derechos Humanos (APRODEH) como intermediador entre los grupos de familiares de las víctimas del conflicto, los emergentes museos de memoria al interior del país y *El Ojo que Llora*.

Hay que resaltar que era la intención de Mutal que *El Ojo que Llora* sea reconocido internacionalmente como un sitio de memoria. Es por ello que la artista gestionó un proceso que llevaría a que la obra forme parte de la Red de Sitios de Memoria Latinoamericanos y Caribeños (RESLAC). Adicionalmente, APRODEH en coordinación con Mutal crearán la asociación *Camino de la Memoria*, asociación civil que se encargaría finalmente de la administración y cuidado de *El Ojo que Llora*.

<sup>78</sup> El 26 de agosto del 2005 se había recibido en Lima el *Quipu de la Memoria*.



Fig.98 Luis Longhi y Lika Mutal. *Alameda de la Memoria*. Representación virtual techo de Sala de exposición.  
Fuente: Archivo Longhi.



Fig.99 Luis Longhi y Lika Mutal. *Alameda de la Memoria*. Representación virtual techo de Sala de exposición.  
Fuente: Archivo Longhi.

Antes que la *Alameda de la Memoria* pueda ser concluida en su totalidad, *El Ojo que Lloro* fue objeto de controversia<sup>79</sup> por el dictamen de la Corte Interamericana de Derechos Humanos respecto a la masacre en el penal Castro Castro. La Corte en la sentencia sugirió incluir el nombre de las víctimas en *El Ojo que Lloro*. En ese contexto, se llevó a revelar que la artista ya había incluido algunos nombres de senderistas en la

<sup>79</sup> En el 2006 la Corte Interamericana para los Derechos Humanos sentenció responsable al Estado peruano del asesinato de 41 reclusos del penal Castro Castro, quienes pertenecían tanto al grupo subversivo Sendero Luminoso como al Movimiento Revolucionario Tupac Amaru.

obra<sup>80</sup>; ante lo cual Mutal manifestó que la obra no era un homenaje a los terroristas y se negó a seguir la recomendación de la Corte Interamericana de Derechos Humanos<sup>81</sup>.

Esta controversia inicia una etapa donde *El Ojo que Lloro* sería tildado de monumento para los terroristas y que llevaría a una serie de ataques vandálicos contra la obra<sup>82</sup>. En 2007, tras dos años detenido, la Corte Suprema de Chile concede la extradición del ex presidente Fujimori al Perú. En este marco, el 23 de septiembre del 2007 un grupo de simpatizantes del partido político de Fujimori ingresaron a *El Ojo que Lloro*, burlaron la seguridad del lugar, destrozaron y mancharon con pintura naranja el monolito central de granito y varias piedras alrededor de ella.

Ante la posibilidad de más actos de vandalismo en contra de la obra en el año 2013 se le declaró como Patrimonio Cultural y de esa manera se garantizaba su preservación. Tras ello, se colocaría una reja perimetral que restringiría y controlaría el acceso de las personas. La estrategia de evitar el ingreso a posibles manifestantes o agresores trajo consigo un evidente daño colateral que se mantiene hasta el presente: se perdió el libre acceso y tránsito de cualquier persona por el monumento. Actualmente, los miembros de la asociación *Caminos de la Memoria* son los que administran, cuidan y promueven las visitas a *El Ojo que Lloro*, pero aquel anhelo de un espacio inclusivo se ha visto afectado por los actos de rechazo ante lo que vale preguntarse ¿es posible seguir pensando a *El Ojo que Lloro* como un espacio público o ha perdido su carácter público? Si pensamos que la condición pública del espacio que construye la obra solo se determina por el libre acceso y uso estaríamos ante una posición muy limitante. Sin embargo, hemos expresado nuestra posición ante la idea que el espacio público se construye mediante la interacción de las personas en el tiempo. Por lo que, tal vez el

---

<sup>80</sup> Este hecho agudizó la controversia y tras ello el alcalde de Jesús María declararía que no se continuarían con las siguientes etapas de la Alameda de la Memoria. Por lo que, el dinero (200 mil soles) destinado a la construcción que albergaría el Quipu de la memoria sería utilizado para obras de recreación infantil.

<sup>81</sup> Se incluiría la masacre del penal Castro Castro en una inscripción en las piedras alusivas a casos colectivos.

<sup>82</sup> Los actos de vandalismo a la obra se han registrado hasta el momento del desarrollo de esta investigación, siendo el último en el año 2020.

cercamiento de la obra puede entenderse como un síntoma temporal del proceso de consenso-disenso sobre la memoria del conflicto armado interno<sup>83</sup>.

**COMUNICADO PÚBLICO**

Las organizaciones de la sociedad civil y personalidades que impulsaron el proyecto "Alameda de la Memoria" y, dentro de él, el Memorial "El Ojo que Llora", desean poner en conocimiento de la opinión pública lo siguiente:

1. El memorial "El Ojo que Llora" nació como una iniciativa privada destinada a reparar simbólicamente a las miles de víctimas que se produjeron en el país como consecuencia del conflicto armado interno, fortalecer la memoria colectiva de todos los peruanos y promover la paz y la reconciliación en el país. Forma parte de un proyecto mayor, denominada "Alameda de la Memoria", que integra el "Ojo que Llora" y la muestra fotográfica "Yuyanapaq". Esta iniciativa busca convertirse en un amplio espacio público, en el sentido de pertenencia a todos los peruanos, como existe en otras partes del mundo. La relevancia internacional que ha adquirido este sitio se demuestra en su incorporación en una red de museos que comparten una misión social relacionada con los pasados dolorosos en países como Argentina, Chile, Estados Unidos, Rusia, Inglaterra y Sudáfrica.
2. Los nombres de las víctimas recogidos en el memorial, representan a las personas y peruanos que fueron víctimas de violaciones de sus derechos humanos, incluyendo a todas aquellas personas identificadas que fueron agredidas por las organizaciones subversivas o por agentes del Estado, así como los nombres del personal militar, policial y de comités de autodefensa que murieron como consecuencia de su labor de defensa del Estado de Derecho y la democracia en el país. Todos los nombres allí consignados fueron recogidos del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación y de la información proporcionada por la Defensoría del Pueblo.
3. El sentido del memorial es incompatible con cualquier intento de manipular la verdad y la memoria histórica de todos los peruanos. Dentro de ella, tal y como fue señalado por la Comisión de la Verdad y Reconciliación, no puede admitirse que en el "Ojo que Llora" se realicen actos que pretenden olvidar que la guerra interna que se inició en 1980, fue causada por una decisión criminal de Sendero Luminoso de destruir el Estado y la sociedad en el Perú. El memorial fue pensado como un espacio público que contribuya a forjar una cultura de paz en el país y, desde esa perspectiva, condenar los métodos y fines que persiguió esa organización terrorista, así como un rechazo a los crímenes cometidos por agentes de las fuerzas del orden que perpetraron crímenes en nombre de la defensa del Estado.
4. El Estado tiene la obligación de proteger y defender los derechos humanos de todos los peruanos y de sancionar a quienes los violen. Por eso, así como corresponde realizar juicios justos que lleven a condenas severas a los criminales, corresponde igualmente reconocer sus propios errores y crímenes, sancionar a los responsables y reparar el daño cometido según lo manda la ley. Lo contrario equivaldría renunciar al Estado de Derecho que precisamente los terroristas pretendían destruir. Esto no significa de modo alguno equiparar a las víctimas del senderismo con sus victimarios terroristas. Implica demandar del Estado un comportamiento que esté a la altura ética y legal que lo definen como democracia.
5. Las heridas causadas por esta guerra aún no se han cerrado. Por ello, resulta tan complejo y doloroso recordar las insanias que vivió el país. Desde la sociedad civil y la iniciativa privada, hemos querido apertar con un reconocimiento para todas las víctimas. Queremos recordar que el Estado mantiene una deuda pendiente con todas ellas y debe generar sus propias políticas de reparaciones, sean económicas,

simbólicas o morales. El país tiene por delante un largo proceso de reconciliación, en el que es importante contribuir con un lugar de memoria y dignidad, establecido para transmitir un mensaje de paz y de rechazo a la violencia a las futuras generaciones.

Lima, 12 de enero de 2007

Mario Vargas Llosa Gustavo Gutiérrez Fernando de Szyszla Julio Cotler Juan Acevedo Alejandro Alayza Mujica Walter Albin Peralta Jorge Álvarez Calderón Augusto Álvarez Rodrich Carlos Amat y León Rolando Ames Cobian Federico Arillas Lafert Luis Bambarén Gastelumendi 1) Martín Beaumont Enrique Bernalte Ballesteros Cecilia Blondet Jorge Bruce Aucel Burga Baltazar Caravedo Constantino Carvallo Gino Costa Pilar Coll Frederick Cooper Llosá Alonso Cuervo Susana De la Puente Wiesse Carlos Iván Degregori Victor Delfino Javier Díez Casacco Alberto Chicho Durán Julio Garmen Gastón Garatza Yori, et. oc. Diego García Sayán Miguel Giaciti Sonia Guldemberg	Rafael Gatto Johanna Hamann Javier Iguarán Juan Inchustegui Salomón Lerner Febres Luis Enrique Longhi Traverso Carmen Lora Nicolás Lynch Sofía Macher Natalia Mujif Antonio Maldonado Iván Meini Josué Méndez Lika Muiat Rosario Narváez Pepi Patrón Sadi Peña K. Jaime Quijarón Miguel Rubio Zapata Pablo Rojas Rojas Catalina Romero Fernando Rospiagliani Rafael Santa Cruz Rocio Silva Santisteban Francisco Sobredón Javier Sota Nadal Martín Tanaka León Taltamborg Carlos Tapia García José Ugaz Sánchez-Moreno Esther Ventura Fernando Villarín Susana Villarín Felipe Zegarra R.
---	--

Jorge Abregó Maríela Aguirre Banche Rosa Alayza Mujica Marisol Alá Marco Alegre Romero Graciela Allana Daniel Alva Rojas Bertha Amao Meza Carlos Angulo Rivas Adriana Añi Montoya María Ynés Aragonéz Elsa María Aranguema Eusebio Araya Luque	Wilfredo Ardito Blanche Arévalo Renzo Aroin Sotoca Patricia Arregui Marco Antonio Ariaga Pilar Arroyo Rizo Patrón Juan Manuel Aza Camacho Javier Azpur Luisa Balbuena Oscar Balbuena Marroguín Rafael Barrantes Segura Cecilia Barnechea Maruja Barrig Ani Luisa Barrón Gastelumendi Olga Bayona Lora
--	---

Fig.100 Comunicado público ante el fallo de la CIDH. Fuente: Diario *La República*, 14 de enero 2007.

Hay que señalar que hubo manifestaciones de rechazo contra la finalización de la *Alameda de la Memoria* que llevaron a que el gobierno del ex presidente García tome la decisión de rechazar el donativo de dos millones de euros por parte del gobierno alemán<sup>84</sup>, lo cual produjo otra serie de reacciones tanto nacionales como internacionales, de las cuales podemos ubicar el artículo de Mario Vargas Llosa: "El Perú no necesita museos"<sup>85</sup>. En el mencionado artículo, cuyo título lleva el comentario realizado por el entonces ministro de Defensa (2007-2009) Ántero Flores-Aráoz, el escritor peruano contrapone la postura del ministro argumentando la urgencia e importancia de la construcción de un museo de la memoria del conflicto armado interno

<sup>83</sup> Retomaremos esto en el apartado 4.1.1 Necesidad de debate.

<sup>84</sup> Tras la visita de la ministra alemana de Cooperación Económica y Desarrollo, Heidemarie Wiecezorek-Zeul, a la exposición fotográfica *Yuyanapaq. Para recordar* el gobierno alemán ofrece un donativo de dos millones de euros para finalizar el proyecto *la Alameda de la Memoria*.

<sup>85</sup> Artículo del 7 de marzo del 2009 publicado en el diario *El País* de España.

para los peruanos.

Es en este contexto que presionado por la opinión pública el gobierno de turno decide aceptar el donativo alemán y proponer la creación de la Comisión de Alto Nivel<sup>86</sup>, presidida por Vargas Llosa, con la condición de descartar y archivar el proyecto de la *Alameda de la Memoria*. La comisión se encargaría de la creación del museo de la memoria o lo que luego se conocería como *El Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social* (LUM).

Como segunda controversia podemos resaltar el control sobre la obra en cuanto que la lista de víctimas parece funcionar como el elemento de apertura a otras voces, lo cual genera que el sentido de autoría se desestabilice un poco. Ante ello, vale la pena plantearse la interrogante de ¿quién construye la memoria, es la artista o son decisiones colectivas sobre la obra? Si bien le resultó imposible a Mutal seleccionar una porción de nombres sobre el total en la lista de víctimas, la decisión final de incluir todos los nombres de la lista e instalar la obra en el espacio público fue el resultado de la participación de otros actores que ofrecieron proporcionar distintos tipos de apoyos y auspicios.

Finalmente, es interesante resaltar ciertos aspectos del proyecto de la *Alameda de la Memoria*: por una parte, es un proyecto conformado por elementos independientes en su uso, ubicación y representación, pero que logra en su recorrido construir la experiencia del espacio en conjunto. Por otra parte, el tratamiento paisajístico -producto de las limitaciones que ofrecía el espacio designado por la Municipalidad de Jesús María- conlleva también a pensar en lo que implica el acto de enterrar los espacios expositivos<sup>87</sup> en aquel contexto: es más importante la inalterabilidad de lo existente, lo

---

<sup>86</sup> La comisión fue integrada también por Luis Bambarén, Salomón Lerner, Fernando de Szyszlo, Frederick Cooper, Enrique Bernal y Juan Ossio

<sup>87</sup> Tras la habilitación del espacio designado por la Municipalidad y la posterior inauguración de *El Ojo que Lloró*, en el proceso de la *Alameda de la Memoria* surgió una campaña en contra de su finalización haciendo referencia, por un lado, a la intangibilidad del área verde del Campo de Marte por medio de la ley n° 16979; y, por otro lado, a la presencia de supuestos terroristas conmemorados en *El Ojo que Lloró*.

establecido. Y, adicionalmente, es interesante resaltar a *El Ojo que Llor* como aquel centro visible del proyecto donde los otros elementos gravitan alrededor de él: tanto el centro de orientación al visitante como el espacio expositivo. Es decir, el temprano desarrollo de *El Ojo que Llor* hizo que el resto del proyecto se adapte a él tanto en su estética como en su función generando de esta manera una inversión -no intencionada- en el proceso de concepción del espacio público que hemos resaltado en los monumentos de principio de siglo.

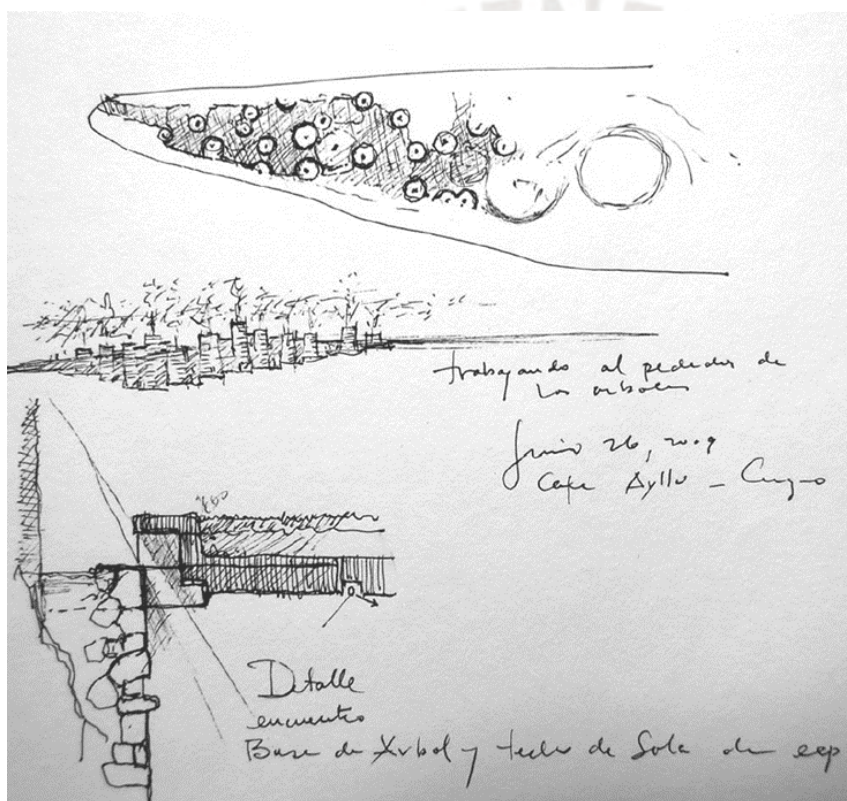


Fig.101 Luis Longhi. *Alameda de la Memoria*. Dibujo sobre papel detalle de techo de Sala de exposición. Fuente: Archivo Longhi

Hay que resaltar el proceso de gestión particular y excepcional que traza *El Ojo que Llor*, agrupado en la *Alameda de la Memoria*, el cual parece haber sido viable gracias a una lógica del donativo. Un proyecto artístico muy personal de una artista extranjera junto a la necesidad de memoria, búsqueda de verdad y reparación sobre el conflicto, así como la vuelta a un estado democrático de toda la sociedad peruana, desembocó en la participación de instituciones del Estado, instituciones internacionales,

entidades municipales, la empresa privada, asociaciones pro derechos humanos (de Lima y del interior del país) y del apoyo de varias personas con la intención de construir un lugar significativo dirigido al homenaje, reconocimiento<sup>88</sup> y recuerdo de manera directa e indirecta de las víctimas de la violencia ocurrido en el país.

La construcción de la memoria del conflicto armado interno peruano ha sido (y sigue siendo) un proceso complejo que requiere de legitimización, consenso, disenso, apariciones, marcaciones, apropiaciones y un continuo cuestionamiento. Tanto el proyecto de la *Alameda de la Memoria* como *El Ojo que Lloro* (finalmente de manera individual) apostaron por la creación de aquel espacio que permitiera a la población confrontarse con aquella memoria que la CVR reconoció y visibilizó. La existencia de este espacio en la ciudad pone a prueba su relevancia para los sujetos ya que son ellos los que finalmente lo aceptarán o rechazarán, lo cual nos pone frente a una situación que demanda abordarse ¿de qué manera podemos entender *El Ojo que Lloro* como un proyecto conmemorativo que excede su representación artística?

### 2.2.3 *El Ojo que Lloro*

Consideramos que *El Ojo que Lloro* es probablemente la obra más compleja de Lika Mutal tanto por la implicancia público-conmemorativa como desde el aspecto formal. Sobre esto último, vemos en la obra diversos recursos formales, lo cual hace difícil enmarcarla en la categoría tradicional de escultura, como pieza de Land Art o como instalación artística.

Planteamos finalizar este segundo capítulo describiendo formalmente *El Ojo que Lloro* para posteriormente centrarnos en exponer nuestra propuesta de lectura en el siguiente capítulo.

---

<sup>88</sup> En el año 2013, *El Ojo que Lloro* es declarado Patrimonio Cultural por el Ministerio de Cultura a solicitud de la agrupación *Caminos de la Memoria*. Posteriormente, en el año 2022, *El Ojo que Lloro* es declarado Patrimonio Cultural de la Nación por el mismo ministerio según Resolución Viceministerial N° 000018-2022-VMPCIC/MC.





Fig.102 Fotografía aérea intervenida del Campo de Marte y ubicación de *El Ojo que Llora*. [Elaboración propia]

*El Ojo que Llora* está conformado por un monolito de granito negro<sup>89</sup> de 2.00m x 1.00m x 1.90m de alto -llamada por la artista como la Piedra Ancestral<sup>90</sup>- el cual contiene incrustada en una de sus caras una piedra ovoide de aproximadamente 30 cm de diámetro y del cual emana un pequeño chorro de agua generando un espejo de agua de aproximadamente 3.00m de diámetro en su base que rodea el monolito. Estos elementos están en el centro de un área circular de 50 m. de diámetro aproximadamente, que contiene doce círculos concéntricos, que delinean un camino laberintico de senderos de gravilla morada y, marcando el sendero en ambos lados (izquierdo y derecho), una superficie de concreto de 5 cm de alto, la cual va reduciendo su sección de 50 cm. aproximadamente en el círculo concéntrico más alejado a 25 cm. aproximadamente en el círculo más próximo al centro. Estos senderos sirven de soporte para aproximadamente 40 000 piedras de canto rodado de 10 cm de diámetro cada una y otras 40 piedras aproximadamente de mayor tamaño<sup>91</sup> en los que se han inscrito: en

<sup>89</sup> García Rotger (2017) indica que Mutal encontró esa piedra cerca de lo que fue un cementerio prehispánico, el cual había sido saqueado. La artista llevó la piedra a su taller y no la trabajó hasta el 2003 posterior a su visita a *Yuyanapaq. Para Recordar*.

<sup>90</sup> Esta sería su segunda Piedra Ancestral, la primera había sido utilizada en su primera instalación *Entre Magma y Madre: La Piedra Ancestral* en el 2003.

<sup>91</sup> Un sendero se dejó libre para que posteriormente se colocaran piedras donde se marcarían los lugares de los casos colectivos de desapariciones del conflicto armado.

un primer momento, con tinta indeleble 27 mil nombres y fechas<sup>92</sup> (en base a la lista del Consejo de Reparaciones<sup>93</sup>); en un segundo momento, tras borrarse la tinta la artista decidió marcar los nombres y fechas en bajo relieve<sup>94</sup> y se aprovechó para incluir los nombres restantes<sup>95</sup>.



Fig.103 Lika Mutal, El Ojo que Lloro, 2003-2005, Granito negro, mármol morado, canto rodado, concreto y agua, Lima, Perú.

Fotografía: Verónica Crousse

<sup>92</sup> Posteriormente se han ido incluyendo más nombres según se iban registrando más víctimas al RUV. Tras la muerte de la artista, la asociación *Camino de la Memoria* se encarga del proceso de inscripción y colocación de nuevas piedras.

<sup>93</sup> Registro Único de Víctimas (RUV)

<sup>94</sup> Debido a que el proceso de bajo relieve se realizó gracias al apoyo económico del *Novib* (Organización Holandesa para Cooperación Internacional al Desarrollo), que consiguió la artista, solo se pudieron marcar aproximadamente 8 mil de las piedras.

<sup>95</sup> Crousse (2011) menciona 32 mil víctimas.

### Capítulo 3

## “IR MÁS ALLÁ DE LAS PALABRAS”. LA MEMORIA COMO ACONTECIMIENTO PÚBLICO (CÍVICO-ARTÍSTICO) EN *EL OJO QUE LLORA* DE LIKA MUTAL

### 3.1 El devenir de la representación de la memoria en *El Ojo que Lloro*

*No todos caminan en Lima,  
Yo soy una de ellos.  
Porque el silencio no siempre es mágico,  
Porque el encierro a veces te mata.  
No todos caminan en Lima.  
Porque no nos escuchan y no nos quieren  
Escuchar...*

(Fragmento de *No todos caminan en Lima*) Liliana Chaparro

En el recorrido trazado por la investigación, se han resaltado la dimensión social y política (en cuanto las formas de vida que se acuerdan y se conciben en común) inmersas tanto en el conflicto armado interno como en las manifestaciones cívico artísticas, que enmarcan un carácter activista presente en el espacio público: el descontento, el reclamo, el anhelo, la pérdida y la memoria movilizan y son tanto materializados y marcados por objetos artísticos como encarnados en los cuerpos de los sujetos en el espacio que producen un sentido de lugar. Es en ese contexto que, se ha ubicado a *El Ojo que Lloro*, proponiendo tomar un enfoque que aborda la relación entre obra de arte y espacio público considerando el rol del sujeto (en cuanto la experiencia y recepción de la obra) como punto clave y fundamental para considerar el desborde de la obra más allá de su dimensión física inmediata y así por medio de la dimensión simbólica, ritual y performativa el devenir de la obra transforma y (re)configura

el espacio en el que se instala en un lugar de memoria.

Como menciona Vich,

“Los objetos culturales sirven para visibilizar más la sociedad que tenemos, para afinar nuestra sensibilidad, para hacer notar los antagonismos que nos constituyen y para desestabilizar anclajes e inercias de todo tipo. Sirven, sobre todo, para imaginar nuevas posibilidades ante la realidad personal y colectiva” (2021: 31).

En esa perspectiva proponemos posible pensar y considerar que *El Ojo que Lloro* deviene en una instancia de expresión de ciudadanía en cuanto a la expresión de una institucionalización<sup>96</sup> (validación) en la construcción de la memoria del conflicto armado interno a partir de la interpelación y apropiación de la obra por parte de sujetos víctimas y asociaciones en favor de los derechos humanos. En ese sentido, la obra sobreviene en un estado de objeto-situación estético, político y social.

### 3.1.1 *El Ojo que Lloro. De objeto a experiencia performativa pública*

Resaltemos lo evidente, *El Ojo que Lloro* se implanta en un espacio público existente: el *Campo de Marte*<sup>97</sup>, el cual puede entenderse como un espacio público de alcance metropolitano y carácter conmemorativo ya que en él se encuentran el *Monumento a Jorge Chávez*<sup>98</sup> y el *Monumento a los defensores de la frontera*<sup>99</sup>. Sin

---

<sup>96</sup> Se subrayó las recomendaciones de la CVR en el Informe Final sobre la construcción de espacios destinados a la memoria y el recuerdo. Sin embargo, hay que mencionar que el Informe Final no tiene un carácter normativo y/o legal. Es por ello que recién el 1ro de Agosto del 2018 mediante Resolución Ministerial n°301-2018-MC se incorpora la categoría “Lugares de la Memoria” al Reglamento para la Creación, Registro e Incorporación de Museos (y por el cual se incluyó al LUM en esta categoría), con la siguiente descripción: “espacios orientados a construir una sociedad basada en una cultura de paz y solidaridad, y que tenga la misión de salvaguardar archivos y colecciones reconocidas por la Unesco como Memoria del Mundo o Patrimonio Universal”.

<sup>97</sup> Como se ha señalado, la decisión sobre el lugar de implantación de *El Ojo que Lloro* no fue intencional de la artista.

<sup>98</sup> Obsequio de la colonia italiana en el Perú. Obra de Eugenio Baroni inaugurada en 1937.

<sup>99</sup> En conmemoración a la Guerra entre Perú y Ecuador de 1941 se erige este monumento. Obra de Artemio Ocaña.

embargo, el carácter conmemorativo en la *corporización* de la memoria en *El Ojo que Lloro* responde de forma distinta a la tradición del monumento conmemorativo; por lo tanto, es necesario a continuación abordar y evidenciar la construcción de la *corporización* que propone *El Ojo que Lloro*.

Al acercarse a la obra por un sendero de tierra ésta anuncia su presencia mediante la verticalidad de la piedra central, pero cuando se llega a estar finalmente frente a *El Ojo que Lloro* es la gran extensión horizontal del recorrido laberíntico lo que abarca la visual del espectador. La pieza pide ser recorrida, pero también observada toda alrededor tanto en las distintas formas que refleja el monolito central al rodearlo como, también, la diversidad de piedras utilizadas: piedras de río, granito negro, mármol morado, marcadas, no marcadas, algunas con superficies lisas, otras ásperas y de diversos tamaños. Efectivamente, en la obra predomina la piedra, aunque resalta la diversidad como factor en la composición.

*El Ojo que Lloro* es el ensamble de cada una de esas piezas, cuya mayor intervención (pese a la piedra incrustada en el monolito central y al pequeño conducto por donde sale el agua) son las marcas de los nombres y fechas; es decir, las proporciones se construyen gracias a la reunión de un gran número de pequeños elementos. En tal sentido, la adición de estos elementos heterogéneos crea una unidad cuyas dimensiones denotan una obra de grandes proporciones.

*El Ojo que Lloro* es una obra que genera extrañeza cuando se la observa ya que parece abstracta, una obra que: por un lado, se mimetiza con el área verde donde se instala; y, por otro lado, está presente una operación de síntesis en su representación. En ese sentido, gracias a la composición, extensión y expresión material de sus distintos elementos el objeto artístico se integra a la naturaleza. Sin embargo, *El Ojo que Lloro* no es como otra obra de Lika Mutal simplemente puesta en el espacio público, aunque tampoco es posible pensarlo como el paso a un nuevo momento de su trayectoria artística, ya que como se ha señalado en la investigación es el único proyecto conmemorativo público de Mutal. Por el contrario, la obra es el reflejo de la confluencia

de factores que normalmente no intervienen en su proceso de creación junto a una madura reflexión sobre la piedra y el desarrollo de un lenguaje artístico personal lo cual ha llevado a una obra excepcional dentro del universo artístico de Lika Mutal y donde subrayamos una intención de ser relacional, de incluir al sujeto por medio de la experiencia y el uso.

Proponemos entender *El Ojo que Lloro* como un monumento-acontecimiento. En tal sentido, lo conmemorativo es resaltado en su inmaterialidad, el cual es expresado en la experiencia performativa de los sujetos, donde el objeto artístico permite aquella relación con el sujeto por medio de su intermedialidad e hibridez formal. En otras palabras, consideramos que la obra alude a la memoria por medio de la marca material conjuntamente con la expresión de los cuerpos: el objeto genera el archivo documental mientras que la segunda perpetúa la memoria por medio la practica corporal (Taylor 2017). Para tal fin, es necesario abordar los aspectos formales de la obra, las referencias a las que alude y la intencionalidad que busca la artista. Del mismo modo, se analizará la obra con el objetivo de develar los distintos elementos, estrategias y el carácter simbólico que conforma su imagen representacional. Tras ello, podremos entender que el carácter conmemorativo de la obra parte desde lo material, pero que va más allá y se proyecta en lo inmaterial.

#### a. La objetualidad de *El Ojo que Lloro*

Hay que señalar que mediante el título del apartado intencionadamente se alude al ensayo de Michael Fried<sup>100</sup> para referir al carácter literal<sup>101</sup> de las piedras (casi sin ser intervenidas por la artista) presente en *El Ojo que Lloro*. Con ello, se ha querido poner

---

<sup>100</sup> "Arte y Objetualidad" (1967) En *Artforum*.

<sup>101</sup> Fried complementa al carácter literal con un carácter relacional, donde ambos construyen lo que Fried vincula con una dimensión teatral -referido a obras de arte minimal- que interpela al sujeto espectador a un hacer, actuar. El carácter relacional será objeto de reflexión en el apartado *La experiencia performativa del sujeto en El Ojo que Lloro*.

a reflexión ¿en qué medida *El Ojo que Lloro* se aparta de su teatralidad?

Siguiendo a Fried (1967), podemos decir que la lógica que propone la obra está centrada en el actuar del sujeto espectador, pretende ser experimentada en cuanto objetos mismos que se relacionan en el espacio con los sujetos. En tal sentido vale cuestionarse sobre la obra ¿son solo elementos y patrones que se repiten sin representar otra cosa que su mismidad o por el contrario hay una dualidad complementaria entre esta dimensión teatral y una simbólica?

### *El Ojo que Lloro-Jardín*<sup>102</sup>

Retomemos lo indicado inicialmente, *El Ojo que Lloro* se instala en el área verde integrándose al paisaje por medio de la materialidad de la piedra, aunque también crea en sí mismo un paisaje a modo de jardín de piedras que nos recuerda a los jardines formales franceses y -sobre todo- a los jardines de piedra japoneses, donde cada elemento encuentra su ubicación en relación con las otras y donde por medio del tamaño se establece una jerarquía de importancia. Las piedras de *El Ojo que Lloro* al igual que los distintos elementos que componen y conforman los jardines franceses y/o japoneses han sido estratégicamente ubicadas, siguiendo una orientación precisa respecto al recorrido de piedra y al orden de los nombres inscritos. Esta conexión no es de extrañeza ya que Mutal pudo haberlos visto en su temporada en Japón<sup>103</sup>.

Sobre el jardín japonés, podemos subrayar que el tipo seco está asociado al budismo zen<sup>104</sup>, el cual influenciado por una noción existencial llama a la contemplación y meditación (Kwon 2020). Margarita Kwon destaca que las técnicas de meditación

---

<sup>102</sup> Un referente en el horizonte artístico de Mutal fue Isamu Noguchi. A partir de esto, vale anotar la relación entre *El Ojo que Lloro* y el jardín hundido del *Chase Manhattan Plaza* (1961-1964), donde a partir de intenciones distintas ambos buscan crear un paisaje por medio del trabajo del espacio y la escultura.

<sup>103</sup> En 1992, en la Bial de Fujisankei Mutal recibe el premio Excellent Maquette. Posteriormente, en la edición de 1994, la artista recibió el premio Royal Ueno Museum.

<sup>104</sup> Aunque Mutal estaba relacionada con la cosmovisión andina en su sentido sagrado ella era budista.

“sirven para guiar la energía del hombre, de afuera hacia dentro, hacia el centro de la conciencia. La experiencia de la vuelta espontánea a la propia conciencia se llama experiencia de la ‘nada’ o del ‘vacío’” (2020: 175). En ese sentido, la referencia al jardín japonés nos permite pensar que *El Ojo que Lloro* alude a una conciencia sobre las víctimas del conflicto armado en cuanto que estaría referida a una experiencia del vacío; en otras palabras, la experiencia de contemplación y meditación en la obra lleva a una autoconciencia del sujeto frente al acontecimiento y las víctimas.

### *El Ojo que Lloro-Laberinto*

Por otra parte, es importante resaltar que Mutal recuerda que a raíz de recibir y leer la lista de víctimas del conflicto armado interno que le proporcionaron pensó en la forma de *El Ojo que Lloro*:

[...] Eran 27,000 nombres! Fue sobrecogedor. Es ahí que me vino el laberinto de Chartres a la mente como la única forma que podía cargar con esta magnitud de dolor. Había leído un libro de Charpentier<sup>105</sup> sobre la Catedral de Chartres, donde explica que fue construida sobre un sitio de peregrinaje precristiano relacionado con un dolmen que sigue en la cripta de la iglesia y la estatua de una ‘virgen’ que desapareció hace unos siglos (Mutal citada en Crousse 2011: 349).

Al respecto, podemos manifestar que Mutal vinculaba la forma del laberinto presente en la catedral de Chartres a un proceso ritual de conexión con lo sagrado/ancestral. Es así que el ritual cristiano se superponía a una marcación anterior: el dolmen marcaba el sitio sagrado. Continúa la artista, “me parecía que había una vivencia en común con la creencia originaria peruana, de la tierra sagrada que es la *Pachamama*. En este sentido el laberinto no es ajeno a lo ancestral” (Mutal citada en Crousse 2011: 349).

---

<sup>105</sup> *El enigma de la catedral de Chartres* (1970 [1966]).





Fig.104  
Dibujo preparatorio para *El Ojo que Llora*.  
Fuente: Colección de la artista

La artista menciona lo sagrado/ancestral andino como aquel vínculo que permite la adaptación del laberinto de Chartes, pero también podemos inferir que la forma del laberinto de la catedral de Chartres, para Lika, representaba una forma de un significado importante capaz de albergar/responder a la magnitud e importancia de la memoria del conflicto. En este sentido, el laberinto para Mutal está relacionado con una experiencia ritual que conecta a los sujetos con lo sagrado: la peregrinación representaría la acción -y conciencia sobre ello- encarnada en el andar, detenerse, encontrar(se) y regresar.

Por otro lado, hay precisar que la artista ha mencionado (2011) que en su experiencia ciertas formas -entre ellas el laberinto- generan una relación con lo sagrado/ancestral. Es por ello que el laberinto como tema no ha sido ajeno al trabajo artístico de Mutal<sup>106</sup>.

---

<sup>106</sup> Revisar apartado 2.2.3 La materia sobre la forma: Construcción del lenguaje de Lika Mutal en su escultura.



Fig.105 Dibujo del laberinto de la Catedral de Chartres.  
Fuente: Louis Charpentier

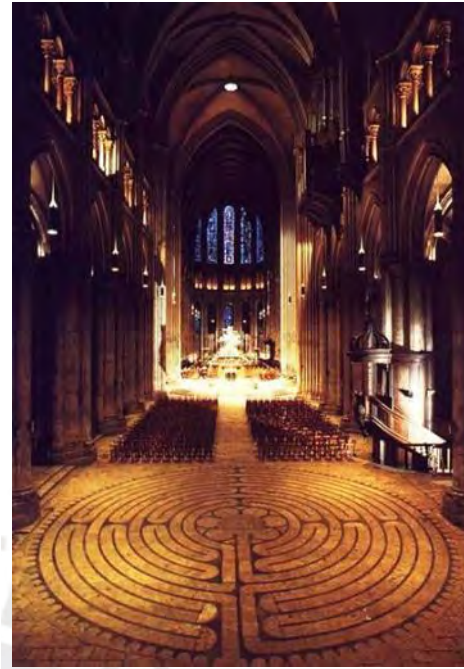


Fig.106 Foto al interior de la Catedral de Chartres (Francia)  
Fotografía: Josué Llull

Recordemos que el círculo para la artista representa centralidad, unidad, movimiento, la tierra y el universo. Por ello, la ubicación del monolito de granito negro que representa la Pachamama se encuentra en el centro del círculo. Lo sagrado es el centro, que ordena, y el final del laberinto: a partir de él se conforman 4 áreas que siguen la orientación del solsticio siguiendo la marcación del laberinto de la Catedral Chartres, pero también alude a la relación del sol con las construcciones líticas prehispánicas, las cuales marcaban la posición exacta del sol en las temporadas de cosechas. Tanto en las construcciones líticas incaicas como en las occidentales, la cosmovisión, lo sagrado, el tiempo, la realidad, estaban relacionados y los rituales lo exponían y renovaban.

La simetría horizontal no es replicada en el sentido vertical, donde el monolito de granito negro, que representa a la Pachamama, es el elemento más alto estableciendo el eje central de la obra y un ritmo jerárquico que es continuado en un segundo orden por las piedras que aluden a los casos colectivos de desapariciones y termina en un tercer orden en las piedras de canto rodados.

Vale la pena preguntarse por la diferencia entre la forma-laberinto de *El Ojo que*

*Llora* y el laberinto en la catedral de Chartres, ya que si bien hemos resaltado los motivos de su referencia no son el mismo laberinto. Estamos entonces ante un tipo de laberinto: un laberinto jerárquico, circular, simétrico y con una referencia ritual, donde su área central es la diferencia más resaltante.

El centro del laberinto de *El Ojo que Llora* rompe toda horizontalidad, es donde se encuentra el monolito de piedra y el espejo de agua. El monolito central funciona como el elemento destino; es decir, hay un juego de contrarios complementarios (muy presente en la iconografía prehispánica): si el laberinto es lo confuso, el monolito es lo estable. Esta complementariedad que vemos en la forma-laberinto de *El Ojo que Llora* se logra a partir de contraponer la piedra -como referencia local- al laberinto de la catedral de Chartres. En ese sentido, podemos entender el centro de *El Ojo que Llora* como la intención de diferenciarse del laberinto de Chartres por medio del contraste complementario y no solo como un contraste jerárquico.

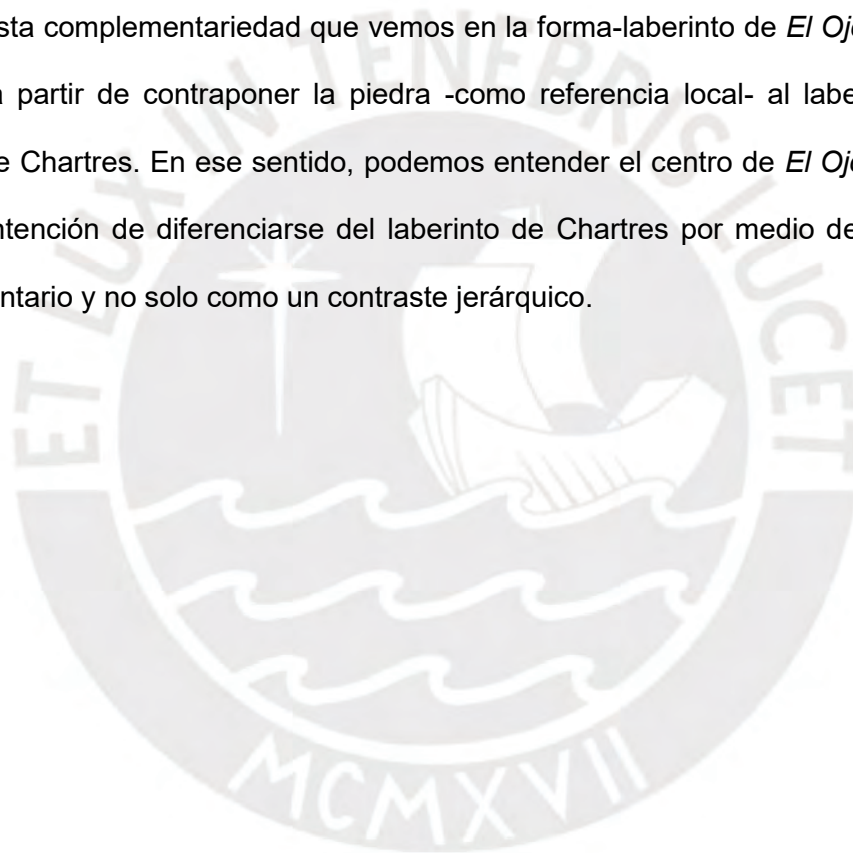




Fig.107 Fotografía aérea intervenida de *El Ojo que Lloro*. [Elaboración propia]

### ***El Ojo que Lloro-Cementerio***

Resaltemos que los senderos del recorrido del laberinto están conformados por cantos rodados, de los cuales un grupo de estos llevan inscripciones de los datos de las víctimas -estas piedras están colocadas siguiendo el orden alfabético de sus inscripciones- y, otro grupo, sin inscripción alguna están destinadas a los desaparecidos.

Sobre el proceso de escritura de los nombres, Mutal menciona que:

“Durante diez meses escribimos, 80 voluntarios, Gamus<sup>107</sup> y yo cinco veces a la semana, en distintos lugares, 27 mil nombres sobre cantos rodados provenientes del océano, cerca de Chancay. Cada voluntario aprendió caligrafía básica, pero podían notarse los 80 diferentes tipos de letras y, cuando se instaló, el trabajo parecía una nómina al cielo” (2015: 34).

*El Ojo que Llorra* contiene la inscripción de las víctimas del conflicto armado interno que se encuentran en el Registro Único de Víctimas (RUV) de la misma forma en que se marcan las lápidas en los cementerios. Es así que, cada una de estas piedras -como ha señalado Verónica Crousse (citada en Avila 2016)- aluden a pequeñas lapidas; en este sentido, *El Ojo que Llorra* construye un sentido funerario en cuanto hace referencia a una representación simbólica del lugar de los muertos y desaparecidos, ya que la marcación no corresponde con el lugar de entierro. Ahondemos un poco más sobre ello, el elemento que permite la representación de cada víctima en cada piedra de canto rodado inscrita es el texto. Recordemos que, Mutal (citada en Crousse 2011) ha señalado que, las inscripciones de las piedras de canto rodado hacen que la obra ya no se perciba como abstracta. El texto en cada piedra permite ese cambio en el material, lo carga de un sentido que permite el rito funerario de comunicación con la persona detrás de cada nombre.

El texto en sí mismo alude a la representación mínima, elemental y primordial de la identidad de los sujetos: el nombre. “NN”<sup>108</sup>, sin nombre, la falta de identificación se vuelve falta de reconocimiento, doblemente muerto e invisibilizado. Los nombres permiten el vínculo con el proceso de luto de los familiares afectados. Es ese sentido, se puede decir que el carácter funerario se construye en base a la marcación como reconocimiento del sujeto fallecido y como vínculo de su muerte con sus familiares.

---

<sup>107</sup> Gam Klutier, artista holandés radicado en Lima y segunda pareja de la artista.

<sup>108</sup> Nomen necio, es decir, nombre desconocido. Durante el conflicto armado y debido a la gran violencia perpetrada la mayoría de víctimas no pudieron ser reconocidos, los cuales fueron catalogados como “NN”.

Si sumado a ello, consideramos la procedencia de la piedra central (nota 76) se evidencia una relación con los espacios de muerte.



Fig.108 Proceso de inscripciones (izq: tinta indeleble, der: bajo relieve) de nombres de víctimas en cantos rodados en *El Ojo que Lloro*.

Fuente: Verónica Crousse

### *El Ojo que Lloro-Pileta*

Así como las inscripciones de los nombres intervienen en la representación que construye la obra, vale hacer mención y analizar el elemento título: *El Ojo que Lloro*. El ojo en la obra puede entenderse como una alusión al ver y en ese proceso despertar la conciencia sobre el pasado ocurrido; pero también es el ojo como miembro mutilado que lleva a pensar en la ausencia de visibilidad de todas aquellas víctimas.

Recordemos que el monolito central contiene incrustada, “a manera de un ojo” (Saona 2017: 124), otra piedra en forma ovoide por donde emana un pequeño chorro de agua, como si este ojo llorara. Siguiendo esta lectura la Pachamama, representada en la piedra central, llora alrededor de las víctimas del conflicto armado e insinúa visibilización de estos. En las obras donde Mutal incrusta distintos tipos de piedras expresa no solo los contrastes, como aquello misterioso y variado de la tierra, sino también evidencia el vacío. En este sentido, el llanto (chorro de agua que emana de la

obra) es producido desde ese vacío, el cual produce la imagen de una pileta.

El agua en *El Ojo que Lloro* es el único elemento en constante movimiento contrastando con lo estático de las piedras. Aunque hay que precisar que este transcurrir del agua deviene en un espejo de agua al pie del monolito central. El agua como espejo devuelve la “mirada” del sujeto que llega al centro de la obra, ésta se convierte en reflejo, en imagen que forma parte de la obra.



Fig.109 Lika Mutal, *El Ojo que Lloro*, 2003-2005, Granito negro, mármol morado, canto rodado, concreto y agua, Lima, Perú. Fotografía: Percy Rojas



Fig.110 Lika Mutal, *El Ojo que Lloro*, 2003-2005, Granito negro, mármol morado, canto rodado, concreto y agua, Lima, Perú. [detalle]

Fuente: Archivo Longhi

## b. La espacialidad en *El Ojo que Llor*

En el recorrido que se ha marcado hasta ahora se han esbozado ciertas relaciones sociales, históricas, culturales y artísticas para posibilitar un análisis que nos permita entender como la *corporización* de la memoria que propone *El Ojo que Llor* busca integrar el arte en la vida dirigiéndose al espacio de la cotidianidad de los sujetos para incluir el duelo y la memoria a partir de la construcción del sentido del espacio creado; es decir, se busca establecer un lugar: el lugar de las víctimas. En ese sentido, para entender la intención de la artista es necesario comprender el tipo de experiencia que la obra busca establecer con los sujetos. Es decir, es necesario evidenciar y resaltar que la interacción de los sujetos con la obra de arte produce un espacio con un sentido conmemorativo.

La idea de espacialidad se presenta para evidenciar que estamos ante un tipo de representación y de experiencia complejos, las cuales valen la pena desenredar fijando la mirada en las estrategias formales presentes en la obra.

### **Objeto híbrido escultórico-arquitectónico**

Se ha resaltado un proceso de cambios a través de los años en el trabajo y reflexión artística, sobre la piedra, que construye el lenguaje escultórico de Lika Mutal; así como también su continuo desarrollo y experimentación: el interés por la complejidad técnica en el trabajo de la piedra, la comprensión de la piedra a través de la cosmovisión andina, y, por último, el desarrollo de una dimensión ritual y performativa en su proceso artístico. Ante ello, vale preguntarse sobre las preocupaciones y reflexiones artísticas que se ven presentes en *El Ojo que Llor*.



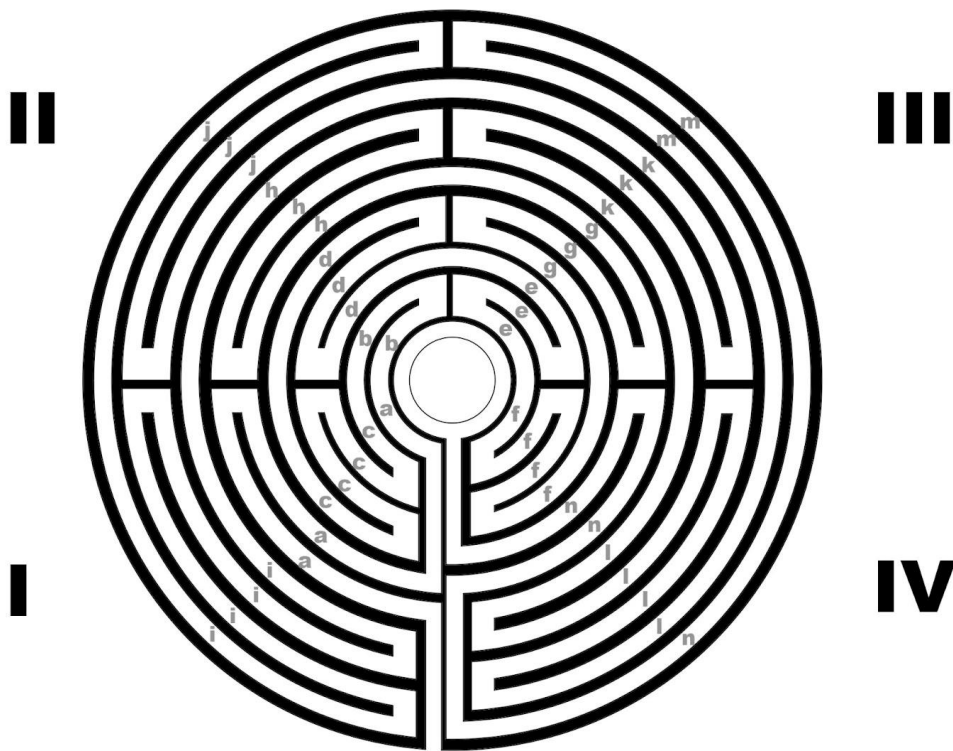


Fig.111 Esquema recorrido de *El Ojo que Lloro*. Elaboración propia

Fijemos la mirada en la obra, si bien se pueden observar una composición de una serie de elementos individuales podemos resaltar la conformación de un camino de recorrido curvilíneo, laberíntico, que se desarrolla circularmente en torno al monolito de piedra ubicado en el centro. El trayecto se va componiendo mediante tramos zigzagueantes que alternan su cercanía al centro y su direccionalidad pasando por de cuadrante en cuadrante según el siguiente ritmo de tramos: 3-2-4-3-3-4-3-3-4-3-3-4-2-3. Si bien se produce un orden también es interesante señalar que la forma circular genera que el recorrido de ingreso y el de egreso sean inversamente proporcionales. Esta composición permite que la obra se expanda en su punto de implantación, se extienda espacialmente afectando y generando un nuevo paisaje: el espacio natural de árboles y vegetación existente es intervenido acentuando la forma circular de la obra, mientras que en uno de los lados se ha generado un pequeño desnivel que separa *El Ojo que Lloro* de la avenida Salaverry.

En ese sentido, podemos entender una relación de la obra con su entorno. Hay una intención de intervenir el espacio para hacerlo parte de la obra, no solo implantar la obra en un espacio existente, pero esta (re)conexión con el espacio natural no solo vincula lo visual, sino también con lo experiencial.



Fig.112 Lika Mutal, El Ojo que Lloro, 2003-2005, Granito negro, mármol morado, canto rodado, concreto y agua, Lima, Perú.

Si bien parece evidente una conexión con expresiones artísticas pertenecientes al *Land Art*, vale la pena analizar aquella conexión. El trabajo con el material natural (la piedra) así como una composición espacial presente en la obra nos permiten pensar en aquella relación con el espectador que proponen las obras del *Land Art*, donde el andar es la expresión del cambio en la experiencia del sujeto. Sin embargo, como bien menciona Gilles A. Tiberghien:

“el lugar, el sitio, se convierte entonces en el decorado de un ritual arcaico que dibuja la imagen de un mundo en el que los seres y las cosas se responden mediante un sistema de analogías y semejanzas. La naturaleza es un texto, una red de signos o un conjunto de firmas que hay que descifrar. Un complejo de relaciones visuales, invisible a vista, parece manifestar el sentido oculto” (2012: 94).

En ese sentido Tiberghien demarca el carácter de especificidad de sitio en las obras de *Land Art*, la naturaleza forma parte de la reflexión artística y de la obra misma. Esto no se cumple en *El Ojo que Lloro* ya que la obra fue concebida e instalada en el taller de la artista sin tener conocimiento de cuál sería el sitio específico donde se (re)instalaría la obra. Entonces, más que hablar de una obra que ve en su especificidad de sitio una correspondencia entre naturaleza y sujeto estamos ante una obra donde el sitio (jardín circundante al laberinto de piedras en *El Ojo que Lloro*) es modificado a partir de la instalación de ella, para posteriormente ser integrada. Vale subrayar que, la artista enfatiza la relación con la naturaleza como forma de ver el mundo: “mi objetivo es ser capaz de llevar no sólo la tierra a la gente, sino el magnetismo de la tierra, su inherente espiritualidad” (Mutal citada en Frost 1999:94) Para Mutal, aquella relación del ser humano con la tierra, las piedras, la naturaleza, tiene que ver con lo místico, lo sagrado presente en la cosmovisión andina y la forma de conectarse con ello es por medio de los rituales (García Rotger 2017).

También hay que mencionar la influencia de la exposición *Yuyanapaq. Para recordar*, donde en el patio central se encontraba una de las fotografías que más trascendió en la esfera pública (Ulfe 2013: 82): la del señor Edmundo Camana<sup>109</sup> mirando hacía el frente con un pañuelo sobre el rostro tapando la herida con la que perdió su ojo derecho. Asimismo, la artista subraya lo relevante que fue la forma en que fue instalada la exposición “un recorrido laberíntico con reminiscencia a la tierra/sierra por el estado de la casona con sus pisos de tierra y las paredes de adobe” (Mutal citada en Crousse 2011: 348) Esta alusión metafórica del estado ruinoso de la casona con el pasado de violencia en el país durante el conflicto armado interno conformó el aspecto conceptual de la propuesta museográfica por parte del arquitecto Longhi. Mutal al haber visitado la exposición recupera -a partir de su experiencia personal- la importancia del recorrido planteado en la exposición: es la búsqueda, lo confuso y complejo de ese

---

<sup>109</sup> Se le conocería como Celestino Ccente ya que ese fue el nombre falso que le dio al fotógrafo Óscar Medrano.

andar, lo que se integra a lo ruinoso de la casona y a las imágenes fotográficas. En ese sentido, el camino laberíntico presente en *El Ojo que Lloro* alude a la búsqueda, a lo confuso y lo complejo en su recorrido; pero, también, vale mencionar que es un laberinto sin muros, son las huellas de aquellos muros del laberinto, son estas bases las ruinas de aquel laberinto.

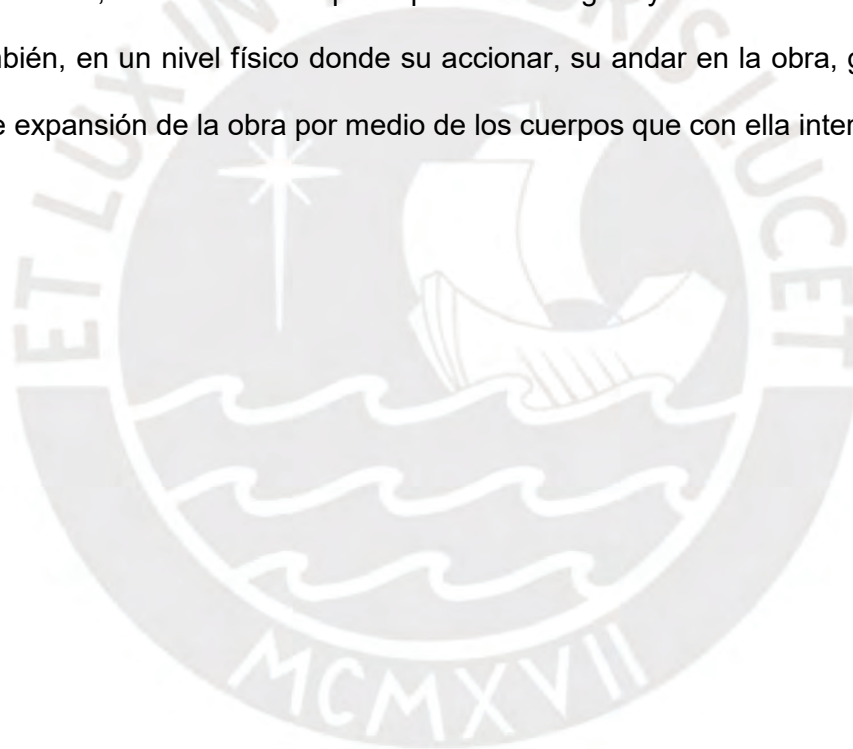


Fig.113 Lika Mutal. Entre Magma y Madre: la piedra ancestral. 2003, Instalación, Lima.

Fuente: *Lucía de la Puente* Galería de Arte

Por otro lado, hay que resaltar la exposición que realiza Mutal en el año 2003 *Entre Magma y Madre: La piedra ancestral*, en la cual la artista incluye grabaciones y libros -que abordan el pensamiento feminista- en lo que podemos entender como un paso a lo instalativo: “[...] *Entre Magma y Madre: la piedra ancestral*, obra conceptual política que se basaba a la vez en la energía de una gran piedra y que incluyó los

discursos de Joan Chittister<sup>110</sup> y la Santa Amma<sup>111</sup> exhortando a las mujeres de despertar y participar en las decisiones en el mundo mayormente en manos de los hombres, o mejor dicho lo masculino” (Mutal citada en Crousse 2011: 348) La inclusión de otros elementos a la obra tenía la intención de generar otras posibilidades de interacción entre la obra y los sujetos, de este modo se buscaba romper, alterar la actitud pasiva contemplativa hacia la obra con una libertad en tocar, recorrer, leer los elementos. Es en esa alteración de la actitud con la obra de arte -por medio del tocar la pieza de piedra, leer los textos y escuchar los discursos de Chittister y Amma- que Mutal quiere vincular con el despertar y la participación de las mujeres tanto en un nivel reflexivo tomando conciencia de aquella posición desigual y normalizada de la mujer; como, también, en un nivel físico donde su accionar, su andar en la obra, generan un espacio de expansión de la obra por medio de los cuerpos que con ella interactúan.



---

<sup>110</sup> Joan Chittister es periodista, escritora y referente en el tema de la mujer en la Iglesia Católica. Pertenece a la comunidad benedictina donde ha servido como priora.

<sup>111</sup> Sri Mata Amritanandamayi Devi es una líder espiritual hindú. Es conocida mayormente como Amma que significa madre.



Fig.114 Pablucha. Vigilia en proceso de ensamblaje en taller de Lika Mutal para la exposición Entre Magma y Madre: la piedra ancestral donde será parte de la instalación del mismo nombre. [Posterior: piedra que se utilizará para *El Ojo que Lloro*]

Fuente: *Lucía de la Puente Galería de Arte*

Todas estas influencias resaltadas que confluyen en la obra nos llevan a pensar *El Ojo que Lloro* como una obra híbrida, intermedial<sup>112</sup>: es escultura, pero es también paisaje y arquitectura. Podemos remitirnos al *campo expandido* que menciona Krauss (1996) para poder pensar el paso de una representación escultórica en algo más, en algo diferente, que rompe con la convención de las representaciones artísticas. En este sentido, *El Ojo que Lloro* es una serie de estrategias, reflexiones, descubrimientos y experimentaciones, que se muestran en sus distintos elementos formales, los cuales a pesar de ser identificables individualmente se transmutan en un espacio producto de aquella aproximación de la piedra como vínculo con la naturaleza y el mundo, de la transformación de aquella naturaleza, del andar y del uso del cuerpo. Como señala Juliane Rebentisch,

---

<sup>112</sup> Según Juliane Rebentisch: “[...] “intermedialidad” es el término establecido desde los años sesenta para todas las prácticas artísticas que ya no pueden categorizarse según la clasificación tradicional en distintas artes. Estas prácticas, en cambio, parecen pertenecer a nuevas áreas híbridas que existen entre las artes.” (2018:91)

“[...] debido a que los medios estéticos no pueden ser “observados” independientemente de las creaciones de forma artística, la amplia variedad de obras - a menudo híbridas- de la actualidad, inversamente, manifiesta aspectos de los respectivos medios estéticos que pueden ser tan “específicos” como nuevos en relación con el concepto de su medio” (2018: 262-263).

Ante ello, se puede señalar que el espacio generado por la intervención artística se concibe como un proceso de adición y superposición, es la sumatoria de esta serie de elementos que complejizan y se distancian más -pero sin negarlas- de expresiones tradicionales del arte como la escultura o la arquitectura. El objeto artístico se ha transformado de tal manera que los límites entre una expresión artística y otra se tornan difusas y colocan a los sujetos en una situación creada, que pide ser experimentada corporalmente en su andar, escuchar, oler, tocar, observar<sup>113</sup>.

Sin embargo, hay que resaltar el hecho de que la hibridez, la intermedialidad, observable en *El Ojo que Lloro* no solo está expresada formalmente; sino, por el contrario, es posible -y necesaria- evidenciarla mediante la experiencia artística de los sujetos.

### c. La experiencia performativa en *El Ojo que Lloro*

La expansión espacial que se produce en *El Ojo que Lloro* conlleva a pensar la espacialidad más allá de la obra en sí misma; en otros términos, la idea del espacio al que nos referimos se genera en la obra por medio de la interacción objeto-sujeto, lo cual produce una dimensión física y una dimensión experiencial por medio de los cuerpos. Es esta última la que interesa resaltar para comprender la *corporización* que propone la

---

<sup>113</sup> Claire Bishop (2011) en *Installation Art: A Critical History* aborda el problema de la intermedialidad en el arte por medio de una mirada y desarrollo del arte instalativo. Si bien podemos entender *El Ojo que Lloro* como una instalación, es la intención de la investigación resaltar y desenredar la complejidad estética de la obra más allá de entenderla a partir de esta clasificación.

artista.

## El andar

Francesco Careri (2009) ha subrayado una serie de acciones como el andar, que sólo en las últimas décadas han comenzado a formar parte de la historia del arte y que pueden ser utilizados como herramientas de análisis estético muy útiles. Frente a una obra como *El Ojo que Llor*, la reflexión mediante el andar es valiosa para poder acceder y comprender la experiencia espacial de la obra. Pero, también, el andar puede ser entendido como una forma de expresión, como bien señala Careri:

“Antes de levantar el menhir -llamado en egipcio *benben*, la “primera piedra que surgió del caos”-, el hombre poseía una manera simbólica con la cual transformar el paisaje. Esta manera era el andar, una acción fatigosamente aprendida durante los primeros meses de vida, que se convertiría más adelante en un acto que dejaba de ser consciente y pasaba a ser natural, automático” (2009: 19).

Es así que como punto de inicio vale la pena mencionar el andar como experiencia, entender que por medio del desplazamiento del cuerpo experimentamos la escala de la obra, sus dimensiones y formas, las texturas de las diferentes piedras, la variedad de elementos; pero, sobre todo, es mediante la interacción del andar y la obra que somos conscientes de nuestro propio andar, de nuestro cuerpo, de nosotros mismos.

A pesar de que la obra demanda un andar y genera un gran recorrido de piedra en forma de laberinto ¿es posible pensar que *El Ojo que Llor* propone dos recorridos? Nos referimos a un andar inicial y otro de retorno: las pisadas, el recorrido y el sonido de este ingreso en la obra son diferentes al experimentado cuando se retorna, el ingreso es lento debido a que se trata de reconocer los distintos elementos que se van teniendo frente a uno. En el retorno ya se cuenta con el reconocimiento de los elementos y por ello mismo la mirada ya no está fijada en el sendero, pero sí en la obra en general.



## El cuerpo

Acordemos que estamos aquí ante dos conceptos complementarios: por un lado, el cuerpo; y, por el otro, el espacio. Como Lefebvre (2013) sostiene, el espacio es producido por las diversas relaciones que generan los sujetos, lo cual conlleva a pensar el aspecto social en la producción del espacio. Por otro lado, Nicolas Bourriaud (2008) ha resaltado el hecho que las obras de arte contemporáneas aspiran a crear situaciones sociales. En ese sentido, se las puede entender como productores de relaciones entre las personas.

Bourriaud menciona que: “el espacio en el que las obras se despliegan es el de la interacción, el de la apertura que inaugura el dialogo [...] Las obras producen espacios-tiempo relacionales, experiencias interhumanas” (2008: 54). En este aspecto, los sujetos, en interacción con la obra, generan un espacio social que conlleva a la construcción de un sentido y de esta manera ese espacio se apropia por los sujetos transformándolo en un lugar. Esto nos permite entender que el espacio es producto tanto de un aspecto físico/concebido como de uno experiencial/vivido (Soja 1996).

La dimensión experiencial acarrea pensar el cuerpo como medio de percepción de la realidad, como menciona Merleau-Ponty “la consistencia del cuerpo, lejos de rivalizar con el mundo, es por el contrario el único medio que tengo de ir al corazón de las cosas, haciéndome mundo y haciéndolas carne” (2010: 123).



Fig.115 Lika Mutal en el proceso de búsqueda y elección de la piedra.  
Fotografía: Archivo de la artista

La manera en cómo Mutal se aproxima a entender la realidad es exponiendo la piedra como vínculo entre el mundo y el sujeto, aquello implica una posición de consciencia sobre el cuerpo. En ese sentido, hay que remarcar que la experiencia de *El Ojo que Llorra* (recorrer, mirar, buscar, detenerse, tocar e inscribir las piedras) produce una presencia: en una primera instancia física, de la cual somos conscientes debido a que la relación con la obra hace visible la expresividad de nuestro cuerpo. Es decir, la experiencia en la obra produce que el sujeto sea cada vez más consciente de su desplazamiento, del movimiento de su cuerpo, de las huellas que va dejando en su recorrido, para poder pensarse como presencia. Pero, en una segunda instancia es una presencia simbólica, una presencia como reacción a un contexto, que expresa, exige, resiste, visibiliza. Es de esta manera que la consciencia del accionar de los cuerpos genera la conexión de los sujetos con la realidad.



Fig.116 Lika Mutal. *El Ojo que Llorá*. 2003-2005. Granito negro, mármol morado, canto rodado, concreto y agua. Lima, Perú. Fotografía: Asociación Caminos de la Memoria

## Lo ritual

El tipo de relación con la piedra que Mutal fue adquiriendo en su práctica artística gracias a la influencia del maestro Juan Arias fue de un corte ritual al buscar, elegir y ofrecer una ofrenda a las piedras con las que trabajaría. Esta relación ritual personal de la artista en cierta manera está inmersa en la experiencia del sujeto frente a *El Ojo que Llorá*, donde tal vez aquella forma ritual de vinculación con las piedras necesita de un andar, tocar, perderse y encontrarse. De esa manera, el objeto en su recorrido responde a ese andar, en su alusión al laberinto responder al perderse y en sus piedras marcadas responde al tocar. Las intenciones performativas se reflejan en el aspecto formal del objeto.

Asimismo, hay que señalar que este recorrido laberíntico alude a una complejidad en su andar. Por una parte, el andar por medio del orden establecido por los anillos concéntricos se convierte en proceso de inmersión; por otra, la búsqueda a la que alude el laberinto está expresada en el ritmo del andar y en el detenerse: las miles de inscripciones en los cantos rodados son posibles destinos, posibles paradas. Estas inscripciones, estos textos en cada canto rodado, nombres y fechas, son la mínima expresión de la presencia e identidad de los sujetos conmemorados. Al respecto, Greeley y Orwicz (2019) han resaltado que la escritura y reescritura de los nombres en las piedras (despintadas, vandalizadas o incluidas) se ha convertido en un acto performativo que une el cuerpo con el texto, los nombres. El acto por el cual se escribe y reescribe se vuelve un ritual para los familiares, donde se consolida su pertenencia e identidad, también puede entenderse como un acto de inclusión de un nuevo miembro de aquella comunidad. En este sentido, la obra se vuelve en un continuo trabajo en progreso añadiendo más nombres, transformando las piedras en marcas, lo no escrito que espera ser escrito.



Fig.117 Proceso de inscripción de nombres de víctimas y (re) colocación de piedras en *El Ojo que Lloro*.



Fig.118 Proceso de inscripción de nombres de víctimas y (re) colocación de piedras en *El Ojo que Lloro*.

El recorrido, las inscripciones, las piedras y el andar juntos cobran una dimensión conmemorativa que se experimenta por medio de los cuerpos:

“Hemos podido ver la diferencia cuando el memorial estaba sin nombres. Ahí se abstrae y como alguien dijo ahora que hay nombres otra vez: Ahora tiene sentido de entrar otra vez y comunicarse con las personas detrás de los nombres. En este sentido el Memorial NO es abstracto, sino realista” (Mutal citado en Crousse 2011: 353).



Fig.119 Conmemoración de 1ero de noviembre en *El Ojo que Lloró*.  
Fotografía: Asociación Caminos de la Memoria

## Lo relacional

Ahondemos un poco más en la idea del andar de los sujetos: como se mencionó *El Ojo que Lloró* es un recorrido, lo cual quiere decir que pide ser experimentado por medio de nuestro accionar, pide que el sujeto ingrese a la obra misma, la toque, la pise, sea parte de ella rompiendo la invisible distancia en la relación sujeto-obra de arte. En este aspecto, se puede entender el cambio de actitud contemplativa/pasiva por una actitud participativa/activa de los sujetos. Bishop (2011) menciona que, este cambio, esta activación de los sujetos en las obras de arte se puede considerar también como

un acto emancipador del sujeto en el sentido que la actitud activa es análoga a la relación del sujeto con su realidad. En ese sentido, la experiencia de los sujetos frente a *El Ojo que Lloro* lleva a considerar que la intención de Mutal es pensar la obra más allá de su materialidad; es decir, es necesario pensar en -y por medio de- los sujetos.

Si bien es cierto que puede entenderse la experiencia de *El Ojo que Lloro* como una ritual-performativa con una carga simbólica conmemorativa-funeraria ésta puede ser experimentada individualmente, pero consideremos como la misma implantación de la obra genera y enmarca un amplio espacio a su alrededor como un espacio de congregación y no de tránsito. Por lo que se expresa una intención por generar una experiencia y un espacio colectivo donde el objeto responde formalmente mediante la idea del círculo como unidad e inclusión.

Podemos señalar que la memoria le da sentido al espacio creado convirtiéndolo en un lugar específico y el ritual de la memoria es encarnado por medio del carácter performativo presente en los sujetos.



Fig.120  
Conmemoración de  
1ero de noviembre en  
*El Ojo que Lloro*.  
Fotografía: Asociación  
*Caminos de la  
Memoria*



Fig.121  
Conmemoración de  
1ero de noviembre en  
*El Ojo que Lloro*.  
Fotografía: Asociación  
*Caminos de la  
Memoria*

En conclusión, se ha acentuado que por medio de la espacialidad es posible pensar *El Ojo que Lloro* como una obra donde su dimensión formal está intrínsecamente relacionada a la experiencia. Reflexionar sobre *El Ojo que Lloro* conlleva a ir más allá de la materialidad, asumir el cuerpo como medio de expresión y acción, en aquella comunión entre experiencia del cuerpo y la materia como vínculo con el mundo radica la intención y potencia de la obra. La hibridez en la obra designa una intención de Mutal por expandir la representación escultórica en una instancia relacional; es decir, el tipo de obra que busca generar la artista no es reducible al objeto artístico. Por el contrario, se puede considerar una obra que incluye y necesita de los sujetos en su *corporización*.

### 3.1.2 *El Ojo que Lloro* como instancia de validación de la memoria

Estamos aquí ante la transformación del espacio público a un lugar de memoria por medio del devenir de la obra. El espacio público no es ajeno a transformaciones, por el contrario, el espacio público se construye en sus continuas transformaciones; sin embargo, lo interesante es pensar *El Ojo que Lloro* como una obra que desborda su carácter material-físico y acoge un carácter inmaterial, en cuanto hay una construcción



y expresión ritual-performativa de la ciudadanía; y, en cuanto esta *corporización* se entiende como lugar de expresión y cuestionamiento de lo establecido, determinado, en la construcción del pasado.

Hemos visto como el espacio público se transforma en el lugar de expresión de protesta (*Marcha por los Derechos Humanos, Marcha de los Cuatro Suyos*), como se vuelve en un lugar de control por el terror y la violencia, pero también como se reclama y se convierte en un lugar de marcación (Lima I[NN] Memoriam) declaración, exigencia y manifestación colectiva (*Gloria Evaporada, Micro de la Democracia, Velorio y entierro de la ONPE, Pon la basura en la basura, Lava la Bandera*). Esto nos lleva a pensar, ¿es posible entender *El Ojo que Lloro* no solo como una obra que transforma el espacio público, sino que crea aquella instancia por el cual reúne, congrega, visibiliza, a aquellos sujetos invisibilizados históricamente, víctimas de la violencia, de la discriminación y de la indiferencia? En ese sentido, planteamos comprender el devenir de *El Ojo que Lloro* en monumento inmaterial, donde lo conmemorativo es vivido, se construye en su experiencia. Con ello, aludimos en la obra un poder transformador de la realidad, de la vida cotidiana, donde la construcción de la memoria colectiva parte de su representación material, pero que se ve realizada en el sentido de lugar y la presencia de cada uno de los sujetos.

Como Greeley y Orwicz (2019) han señalado, tal vez *El Ojo que Lloro* nunca logre un completo consenso en cuanto a la narrativa del pasado, pero si la construcción de la memoria la vemos como un debate continuo la obra logra establecer justamente un lugar como una instancia de constante irresolución y demanda un trabajo constante de la memoria por parte de los sujetos. Retomando a Young, podemos decir que:

[...] El compromiso más seguro de la memoria radica en su perpetua irresolución. De hecho, el mejor... monumento a... las víctimas puede que no sea un solo monumento, sino simplemente el debate que nunca se resolverá sobre qué tipo de memoria preservar, cómo hacerlo, en nombre de quién y con qué fin. En lugar de una figura fija para la memoria, el debate en sí, perpetuamente sin resolver en medio de condiciones

cambiantes, podría consagrarse (Young 1992: 270).

En este sentido se torna valioso aquel devenir de *El Ojo que Lloro* desde lo material a lo inmaterial, que se expresa en la creación de un sentido de lugar por medio de la interacción ritual-performativa de los sujetos.

#### a. Estado liminal/umbral de *El Ojo que Lloro*

A lo largo de la investigación se ha explicitado nuestra posición de que *El Ojo que Lloro* es una manifestación artística que no solo tiene a la ciudad, específicamente al espacio público, como fondo, sino que es visto como objeto de reflexión e intervención que transforma y establece un continuo acontecimiento performativo donde se mezcla lo social y lo político: social en tanto que un grupo de sujetos acuden a la obra y se encuentran periódicamente; y político porque el rol activo de los sujetos produce una presencia -la cual demanda consciencia de ello- que necesita del otro; es decir, podríamos referirnos también a un proceso de copresencia.

Las obras de arte en el espacio público forman parte y reflejan el tipo de vida de la sociedad. Ellas expresan -material y simbólicamente- un pensamiento, relaciones y organización de la convivencia colectiva entre los individuos. Estamos pues ante manifestaciones que modelan la vida, la realidad. Las formas de vida en colectividad, en comunidad producen objetos, arquitecturas que funcionan como soporte y reflejo de la organización social y política de los sujetos.

Planteemos lo siguiente: si el aporte de Foucault nos permite pensar en la existencia de una lógica de control sobre los sujetos presente en distintas arquitecturas en las ciudades modernas, ¿de qué manera el uso y apropiación de los sujetos en *El Ojo que Lloro* nos habla de un espacio con otra lógica? ¿estamos aquí ante la antítesis de aquellos espacios de control? ¿podemos pensar *El Ojo que Lloro* como un espacio de emancipación?

Para poder ahondar en la relación entre *El Ojo que Lloro* y la manera que la

colectividad asume y afronta un proceso trágico y doloroso, es de gran importancia traer a colación la instalación realizada por la oficina chilena de arquitectura Elemental<sup>114</sup> para la 17° Bienal de Arquitectura de Venecia del 2021, la cual es una intervención temporal, una arquitectura efímera concebida para permanecer en un espacio asignado durante un tiempo asignado. Esta instalación se llamó Koyaüwe, que significa lugar para el parlamento. Con ello los autores aludían a la tradición de los parlamentos chilenos que se establecieron entre los siglos XVIII y XIX, los cuales sirvieron como instancias de encuentros políticos para mediar conflictos entre caciques mapuche y representantes del gobierno colonial. Si bien no es una reconstrucción, ya que aquellos parlamentos no tuvieron una arquitectura específica, la idea de resolución de acuerdo por medio de un espacio de debate es materializado. Por lo que el objeto instalativo quiere transmitir aquella relación entre objeto y sujetos como parte del habitar de los mapuches.

La instalación realizada por los arquitectos chilenos es lo suficientemente permeable gracias a que el objeto se compone en base a troncos de madera pino puestos vertical y diagonalmente de tal manera que se van ensamblando y soportando mutuamente hasta conformar una forma circular que permite evidenciar lo que sucede en su interior y de esta manera el objeto lleva el acontecimiento interior a las personas en el exterior. La intención de los arquitectos era expresar la intención de los parlamentos de resolver los conflictos mediante el entendimiento mutuo.

En ese sentido, Koyaüwe hace alusión a un objeto, una arquitectura, pero es, sobre todo, un soporte para un tipo de acontecimiento, el cual es la expresión de una forma de vida de la comunidad ¿Es acaso el acontecimiento y la performatividad de los sujetos lo que complejiza su aspecto estético? Continuando la idea, vale plantearse la pregunta, ¿es viable pensar que lo que produce la concepción del parlamento es lo inmaterial, donde aquella arquitectura es el soporte físico?

---

<sup>114</sup> Oficina conformada por los arquitectos Alejandro Aravena, Víctor Oddó, Gonzalo Arteaga, Diego Torres y Juan Cerda.



Fig.122 Elemental (Alejandro Aravena, Víctor Oddó, Gonzalo Arteaga, Diego Torres, Juan Cerda)Koyauwe, Instalación, madera de pino, 2021, Venecia, Italia. Fotografía: La Biennale di Venezia

Este límite difuminado entre el espacio del arte y el espacio de la vida que hace referencia la instalación Koyauwe también se produce en *El Ojo que Lloro*. Tal vez lo que manifiesta la obra mediante la integración de los sujetos y la interactividad ritual-performativa es la posibilidad de pensar y experimentar otros espacios, otras formas de habitar, que lleven a un proceso de construcción de memoria inclusivo y participativo.

Al respecto, vale mencionar que las vanguardias artísticas<sup>115</sup> de comienzo del siglo XX ya apuntaban a esta eliminación del límite entre arte y vida al buscar una ruptura del estatus del arte. La influencia de las búsquedas y preocupaciones aparecidas en los movimientos de vanguardias artísticas se pueden ver reflejadas y retomadas en un arte que busca en el espacio público el lugar de exposición y de preocupaciones políticas de las décadas de 1960 y 1970 como es el caso de *Tucumán Arde*<sup>116</sup> o *El Siluetazo*<sup>117</sup>

<sup>115</sup> Si bien las vanguardias fueron varios movimientos heterogéneos (Cubismo, Dadá, Futurismo, Surrealismo, Expresionismo, entre otros) entre sí su punto en común era la búsqueda de una ruptura, de un cambio en el arte.

<sup>116</sup> Exposición concebida por el colectivo multidisciplinario de artistas de vanguardia en Argentina, el cual fue constituido en el año 1968 con el nombre Ciclo de Arte Experimental.

<sup>117</sup> *El Siluetazo* es el nombre que se le dio a la acción ocurrida el 21 de septiembre de 1983

(1983); del mismo modo, es de valor nombrar el caso del Colectivo Sociedad Civil en el contexto peruano.

Esta especie de espacio liminal, en cuanto vida y arte, en el que se encuentra la obra es parte constitutiva de ella misma. Es decir, en *El Ojo que Lloro* hay una intencionalidad por desestabilizar, difuminar, el límite entre el arte y la vida: tanto al abordar un pasado reciente violento aún fracturado y los problemas sociales presentes en las formas de vida; como también, se complejizan y difuminan los límites de las expresiones artísticas al incorporar al individuo activamente en la obra generando un sentido del lugar y de comunidad a partir de una obra de arte. Sin embargo, ¿aquella intencionalidad es posible alcanzarla mediante una sola obra o es algo inalcanzable? Probablemente, *El Ojo que Lloro* por sí solo no llega a difuminar completamente el límite entre arte y vida, pero la podemos entender como la proyección de esa posibilidad.

Vale recalcar que al ubicar a *El Ojo que Lloro* como parte de proyectos e iniciativas por la construcción de memoria dentro de la narrativa propuesta por la CVR estamos resaltando una posición frente al conflicto armado, el cual implica referirse a problemas dentro de la sociedad peruana. Sobre ello, recordemos que, Lika Mutal recoge la postura de la CVR expuesta en el *Informe Final* y produce una obra que “vaya más allá de las palabras” (Mutal citado en Crousse 2011), es decir que no basta con el descubrimiento la gravedad de hechos sobre el conflicto que desconocíamos, sino que es necesario sentir, experimentar para presentar, visibilizar, reconocer y validar la memoria.

Señalemos que el estado liminal o estado umbral (Fischer-Lichte 2004) que genera *El Ojo que Lloro* también se debe al trabajo de lo simbólico, espacial y ritual-performativo dentro de la obra. La inclusión del individuo dentro de la obra para generar una experiencia artística propia difumina o expande (Rosalind Krauss 1996) los límites

---

nacido de la iniciativa de los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, pero que fue apropiada por la colectividad y contó con el apoyo de las Madres de Plaza de Mayo, las Abuelas de Plaza de Mayo y organismos de defensa de los derechos humanos. Posteriormente se realizaron varios “siluetazos” en otros sitios de la Argentina.

de las expresiones artísticas, haciendo más complejo entenderlas y clasificarlas. Parte de la producción del estado liminal/umbral se debe al carácter ritual presente en el acontecimiento conmemorativo de la obra: por medio de lo ritual el sujeto se conecta, se vincula con su realidad, con su tiempo y con el “otro”, desde el ámbito de lo sensible, llevando a que lo artístico sea significado y apropiado.

Ante ello, vale decir que era la intención de la artista dirigirse al individuo integrándolo a la obra y al mismo tiempo integrar la obra en el ámbito de lo cotidiano, en el espacio de la vida. La obra expresa la intención de la artista por crear una apertura, una posibilidad de cambio en el espacio de vida de los individuos, donde se tenga consciencia de aquellos ausentes y de los otros que invisibilizamos. El hecho de que exista un lugar de memoria, inclusivo, que genere comunidad y esté continuamente actualizándose ya es un signo del potencial de transformación en la realidad, en el espacio de vida, de convivencia.

Ante lo expuesto, sostenemos que *El Ojo que Lloro* busca entrar o acercarse al espacio de la vida, de la cotidianidad, al instalarse en el espacio público, al producir un espacio social, al integrar al sujeto como parte constituyente de la obra. De este modo, el proceso de memoria es encarnada, experimentada, vivida en la cotidianidad, en la continua apropiación y reapropiación de los sujetos. Por lo que, es en la desestabilización de los límites entre el arte y la vida en que la obra y el espacio público se hacen lugar-acontecimiento, donde el proceso de construcción de memoria genera una instancia más allá de los espacios legales e institucionales. Y, es el estado liminal el que permite el poder de transformación de la obra sobre la realidad.

### 3.2 La memoria desde los sujetos: *El Ojo que Lloro* como anti-monumento

*“Entonces, mi pueblo era pues un pueblo, no sé... un pueblo ajeno dentro del Perú”*

(CVR. Audiencia pública de casos en Ayacucho, 8 de abril del 2002.

Testimonio de Primitivo Quispe)

*El Ojo que Lloro* nos propone el reto de comprender e interpretar la representación artística de la memoria presente en el espacio de la colectividad. Aquella relación entre obra de arte y espacio público manifiesta y constituye el eje de su análisis que pasa por el sujeto. En este respecto, *El Ojo que Lloro*, alineándose a la narrativa propuesta por la CVR, apuesta por un trabajo sobre la memoria que aborde a los sujetos; es decir, es necesario una representación del pasado que los incluya.

Sin embargo, hay que considerar las implicancias de la inclusión de los sujetos: en la obra de arte público, el sujeto cobra un rol activo y participativo; el espacio público se concibe como un espacio de visibilización de los sujetos-víctimas; y el trabajo de construcción de memoria es un trabajo de construcción de ciudadanía.

#### 3.2.1 La *corporización* de la memoria como un anti-monumento

Es de gran aporte traer a colación el concepto de “contra-monumento” acuñado por James E. Young, quien en la década de los noventa inicia sus investigaciones respecto a la construcción de la memoria post II Guerra Mundial en Alemania. Vale señalar que en el proceso de creación de una memoria colectiva frente al Holocausto se establece una asociación entre el monumento figurativo heroico y un pasado tanto

sangriento como vergonzoso para el pueblo alemán. Frente a esto, James E. Young centra su reflexión en cuestiones que resultan de gran interés para la presente investigación sobre ¿cómo pueden y deben responder los nuevos monumentos en el proceso de creación de la memoria colectiva? ¿Cómo una nación se reconstruye así misma sobre la memoria de sus crímenes?

Young (2003) ha planteado que, los nuevos monumentos que aparecen en este nuevo contexto en Alemania sufren un cambio marcado por la necesidad de construir una memoria colectiva y reflexionar sobre ella. Estos monumentos reúnen una serie de patrones y características, tanto formales como conceptuales que invierten la lógica del monumento tradicional y se diferencian iconográficamente.

Young nos dice (2003) que, el contra-monumento es un espacio concebido para desafiar las premisas del monumento tradicional, implica una reversión en varios sentidos: tanto en su función didáctica, como en la relación pasiva de los espectadores: por un lado, aluden a la construcción de una memoria desde los sujetos, las víctimas. También, se busca una participación activa del espectador, hacerlo participe de alguna manera de la obra (en su uso o en su construcción) y con ello se pretende despertar en el espectador una reflexión propia, es decir el objeto artístico busca el debate, lo indeterminado, lo diverso, lo inclusivo frente a la exclusión, no busca imponer una memoria específica que responda a solo unos pocos.

La noción de una *corporización* conmemorativa como contra-monumento parte y alude a una constante construcción de la memoria contra lo establecido y parcializado en la construcción de la historia; es decir, no se busca imponer y establecer un pasado, sino se busca que sea objeto de debate y construcción a partir de distintos puntos de vista. También, alude a un rechazo de lo figurativo idealizado como forma de representación, la imagen que alude es diversa, compleja, indeterminada. Del mismo modo, exige un cambio en el rol del sujeto espectador por un rol colaborativo/interactivo, donde los sujetos puedan participar activamente de la experiencia de la memoria. Si los monumentos tradicionales se erigen en materiales duraderos como el acero o la piedra,



el contra-monumento conlleva una fragilidad por medio de una materialidad efímera que exprese el tiempo de permanencia y desaparición del objeto artístico. Finalmente, el contra-monumento se distancia de la verticalidad, que busca una escala monumental, por una horizontalidad que busca crear un tipo de escala que no reduzca al sujeto, sino que con él cree un sentido de amplitud espacial.

Partamos desde *El Monumento por la Paz y contra la Guerra y el Fascismo* de Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz realizado en la ciudad de Hamburgo en 1986. Es una estela de plomo de 12 metros de alto, el cual por un mecanismo en la base la estela éste se inserta poco a poco y tras el paso de, aproximadamente, cinco años el único rastro que quedaría de la obra sería su cara superior.

Vale mencionar que los artistas invitaron a los ciudadanos y visitantes de Hamburgo a agregar sus nombres en las cuatro caras visibles, lo cual produjo una serie de distintas inscripciones como nombres, historias, fechas, poemas. La intención de los artistas era que la memoria se perdure en los sujetos y no en el objeto, que una vez la estela haya desaparecido sean los sujetos que busquen nuevas formas de mantener y transmitir esa memoria que plasmaron en sus inscripciones. En ese sentido, podemos entender como la obra artística a pesar de recurrir a materiales permanentes tenía un carácter efímero.



Fig.123 Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz. *Monumento por la paz y contra la guerra y el fascismo*. 1986. Escultura. Aluminio. Hamburgo, Alemania.



Fig.124  
Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz. *Monumento por la paz y contra la guerra y el fascismo*. 1986. Escultura. Aluminio. Hamburgo, Alemania.

Situándonos en un contexto americano, es de interés referirnos al *Memorial a los veteranos de Vietnam* de Maya Lin construido en 1982 en Washington DC. La propuesta de Maya Lin propone la intervención y transformación de un paisaje, la obra se experimenta en su actuar, en el andar, el tocar y, también, en su reflexión.

Esta obra nos permite visibilizar lo que Rosalind Krauss ha entendido como la expansión de la escultura (1996) en el sentido en el cual las prácticas escultóricas toman otras estrategias formales, se distancian de la forma de representación tradicional de la escultura sin llegar a ser completamente arquitectura o paisaje. Complementariamente, en una misma línea de investigación (tomando como base lo planteado por Krauss) Verónica Crousse ha denominado como arte espacializado (2011), aquellas obras que aluden a una relación entre arte, paisaje y territorio -resaltando el uso del espacio- como es el caso de la obra de Lin.

Por medio del aporte de ambas autoras podemos pensar en una escultura que responde e interviene en su entorno inmediato, creando un nuevo paisaje, alegando a lo social y ritual. Es decir, el objeto artístico ya no es más un objeto puesto en el espacio, sino un objeto que crea ese espacio, modifica su entorno natural y es relacional por medio de la experiencia con los sujetos.



Fig.125  
Maya Lin. *Memorial a los veteranos de Vietnam*. 1982.  
Escultura. Granito negro. Washington DC, EEUU.



Fig.126 Maya Lin. *Memorial a los veteranos de Vietnam*.  
1982. Escultura. Granito negro. Washington DC, EEUU.

A nivel sudamericano, el *Memorial Paine*, obra de la artista Alejandra Ruddoff en

colaboración con los arquitectos Jorge Iglesias y Leopoldo Prat en Chile, es una obra conmemorativa en homenaje a 70 víctimas políticas junto con los detenidos desaparecidos durante la dictadura militar del ex presidente Augusto Pinochet. Esta obra se originó debido a la demanda y participación de la *Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y Ejecutados de Paine*, donde tras una serie de gestiones para su realización lograron que se convoque a concurso público. Es decir, la necesidad de representar la memoria provino de un grupo de sujetos, de familiares de las víctimas, de los afectados por aquellos actos de violencia que provió el poder Estatal de su momento. De este modo, la participación de los sujetos irrumpe en el sistema de producción del objeto artístico. Igualmente, hay que señalar que los sujetos participaron, junto a los autores, en el diseño y construcción de los mosaicos de cerámica.

Fig.127 Alejandra Ruddoff, Jorge Iglesias & Leopoldo Prat.  
*Memorial Paine*. 2008. Escultura. Madera, conchuela blanca  
y cerámica. Paine, Chile.



Fig.128 Alejandra Ruddoff, Jorge Iglesias & Leopoldo Prat.  
*Memorial Paine*. 2008. Escultura. Madera, conchuela blanca  
y cerámica. Paine, Chile.



Es de esta manera que la representación de la memoria contiene una dimensión

social, política, comunicacional e identitaria, ya sea en los monumentos erigidos desde el Estado a inicios del siglo XX o en los monumentos y memoriales de finales de siglo. Sin embargo, son estos últimos los que deciden regresar su mirada hacia el pasado para recoger aquellas memorias olvidadas y conmemorar a las víctimas de aquel pasado reciente violento, el cual demanda por visibilizarse bajo la consigna de que no se vuelva a repetir. Como bien señala Todorov:

“Tenemos que conservar viva la memoria del pasado: no para pedir una reparación por el daño sufrido sino para estar alerta frente a situaciones nuevas y sin embargo análogas. El racismo, la xenofobia, la exclusión que sufren los otros hoy en día no son iguales que hace cincuenta, cien o doscientos años; precisamente, en nombre de ese pasado no debemos actuar en menor medida sobre el presente” (2000:58).

Podemos observar que algunos artistas contemporáneos hacen énfasis en la construcción de la memoria por medio de la experiencia de los sujetos, el cual parece responder a una lógica compensatoria sobre la memoria: la carencia de una vivencia cotidiana de la memoria conlleva una mayor presencia de la memoria por medio de gestos, signos, representaciones. Igualmente, la representación de la memoria ha pasado de tener un carácter homogeneizador por uno heterogéneo, que expresa lo complejo de la representación de la memoria colectiva por medio de lo indeterminado, lo impermanente, lo inclusivo y lo participativo.

### 3.2.2 *La corporización de la memoria en El Ojo que Lloro: las víctimas*

Es necesario resaltar que la *corporización* que propone *El Ojo que Lloro* conlleva una forma de pensar la piedra por parte de la artista, la cual está vinculada a lo sagrado/ancestral, a lo ritual como creador de sentido y a una forma de entender y relacionarse con la naturaleza y el mundo. Aquel estar-en-el-mundo se expresa en el

sentido de lugar construido en la obra en cuanto vínculo entre los sujetos y su realidad.

Enmarcado en el conflicto armado, el vínculo que la obra establece implica abordar la precariedad de la ciudadanía y el abuso a los derechos humanos instaurado en una cultura de indiferencia. El sentido que adquiere *El Ojo que Lloro* se dirige a instaurar aquel lugar para pensarnos como sociedad. Por lo que, podemos señalar que la reflexión de Mutal presente en *El Ojo que Lloro* contiene una dimensión social en cuanto a la relación de los sujetos con su realidad y con los demás sujetos.

Pero, ¿a qué se alude exactamente cuando se resalta una dimensión social en *El Ojo que Lloro*? Si bien toda obra contiene una dimensión social, en cuanto se encuentra enmarcada en un contexto social y de la que se puede trazar una recepción por parte de los sujetos, nos referimos a la intencionalidad de aspirar a producir un cambio en el modo de vida:

Lo que prevalecía en el Perú en ese momento era la violencia como secuela del conflicto interno que devastó al país entre los años 1980 y 2000. En el 2003 salió el Informe de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación-CVR, y en lugar de lograr su cometido y alcanzar un consenso, desató una terrible polémica. Los miembros de la Comisión fueron hostigados y perseguidos por mucho tiempo.

Yo pensaba, tal vez de manera naif, que una obra de arte podría mostrar quizás lo que había sucedido durante los años de terrorismo, más allá de las palabras (Mutal 2015: 36).

Las palabras mencionadas por Mutal son bastante interesantes ya que revelan algunas expectativas de la artista: por un lado, el trabajo de la CVR es entendida como fallido de cierta manera al no llegar a alcanzar su objetivo. Para la artista, un escenario donde se lograba el cometido de la reconciliación parece ser uno donde se logre un consenso no solo mediante el descubrimiento y conocimiento de graves violaciones de los derechos humanos; sino, complementariamente, experimentando y siendo consciente del producto de la violencia del conflicto. En relación a ello, podemos rescatar

lo que algunos autores entienden como una lucha sobre la narrativa del pasado, un pasado fracturado (Degano (2018), Ulfe (2018), Jave (2018), Milton (2007, 2015), Falcón (2018), Degregori (2015)) aún no cerrado; en ese contexto, podemos entender la construcción de la memoria sobre el conflicto armado como un tema vigente, constante y por lo tanto importante. Pero, si la construcción y establecimiento de la narrativa sobre el conflicto armado es aquello que está en disputa vale preguntarnos ¿cuáles son los espacios en los que se debate y se busca un consenso sobre la narrativa? ¿cuáles son los lugares de enunciación en la construcción de la memoria del conflicto armado?

*El Ojo que Lloro* nos propone un caso interesante en cuanto lugar de enunciación ya que no solo es artístico, intencionadamente la artista busca que el poder de la enunciación sea apropiado por los sujetos al implantarse en el espacio público. En ese sentido, la obra incluye las voces de sujetos víctimas y testigos.

Por otro lado, también es interesante fijarnos cuando Mutal expone su intención en la obra, de la cual podemos subrayar la inocencia en pensar aventurarse a tal reto, la cual denota cierto sentido de fracaso al igual que sobre el trabajo de la CVR. Sin embargo, los ataques de vandalismo hacia la obra pueden entenderse como el resultado de una visibilización de una parte opositora hacia *El Ojo que Lloro* como aquel lugar de memoria que se alinea con otro tipo de narrativa sobre el conflicto y en ese sentido no es irrelevante preguntarse sobre la influencia de las obras de arte en la vida; en otras palabras, el rechazo puede ser justamente aquel signo de que *El Ojo que Lloro* construye, y es visto, justamente como aquel lugar que habla de un conflicto armado interno que antes de la CVR muy pocos eran conscientes.

De igual forma, es relevante resaltar cuando Mutal señala la forma o manera en que siente que debe ser abordado el tema de la memoria: ir más allá de las palabras, es una frase que refleja la complejidad de la obra y a la vez una necesidad de complementariedad estética al trabajo de la CVR. Mientras que el *Informe Final* puede aludir a una interacción didáctica racional, *El Ojo que Lloro* puede ser entendida como una obra interactiva, donde la experiencia de los sujetos es muy importante en la

intencionalidad de la artista al referirse a la *corporización* de la memoria del conflicto armado. Es así que se puede pensar en ir más allá de lo material, un devenir del objeto artístico (aunque por medio de él) donde la intencionalidad de la obra es depositada en lo inmaterial, en las acciones, apariciones, gestos y enunciaciones de los sujetos.

Vale traer a colación lo que Roberta Rodrigues sostiene:

[...] la visualidad da la posibilidad de incorporar una textualidad (y la consecuente legibilidad) a ese soporte, incluso con un status meramente figurativo en la cuestión de lo que nos dicen las imágenes como representación para activar o hacer presente una demanda. [...] las imágenes de las visualidades retienen un simbolismo y establecen una idea que encierra un gesto inquieto dentro de las capas de experiencias y de sus relatos, compitiendo y disputando su inscripción hegemónica, conduciendo, paradójicamente, hacia un espectro complejo. En este punto hablamos del carácter reflexivo de las visualidades, reconociendo el campo de acción crítico-estético-político del arte y los escenarios de intervención, para difundir cuestiones y causas que pueden re-territorializarse tanto el medio de presentación, como la reivindicación política que la carga semántica de la imagen pone a descifrar (2017: 63).

Hemos resaltado que por medio de la obra se busca instalar un vínculo social, que busca evidenciar y generar un cambio en las formas de convivencia de los sujetos, donde la alusión de la violencia del conflicto se relaciona a problemas de invisibilización, exclusión, marginación, violencia y precariedad. Ahora bien, también podemos ver el esfuerzo de la artista por expresar su forma de pensar -y sentir- el mundo; es decir aquella conexión propia con lo sagrado<sup>118</sup>, con la naturaleza, se ve reflejada en la jerarquía que toma el monolito central (piedra ancestral) que contiene incrustada la piedra-ojo. Este eje central y elemento de mayores dimensiones es el que toma un protagonismo físico-espacial como también simbólico, ya que representa a la Pacha

---

<sup>118</sup> Vale decir que en el desarrollo de la obra de Mutal, la artista ha buscado entablar aquel vínculo con lo sagrado por medio de su trabajo sobre la piedra de diversas maneras (muestra de ello es su proceso ritual de búsqueda y selección de las piedras para sus piezas).



Mama (Madre Tierra). En este respecto, podemos señalar que en *El Ojo que Lloro* la artista también busca instalar un vínculo con la realidad por medio de lo sagrado. Aquel vínculo parte de la materia (piedra) pero pretende ir más allá, abordando una experiencia estética sensible.

Del mismo modo, el vínculo con la muerte o lo funerario, se establece haciendo referencia a la marcación simbólica del lugar de los muertos y desaparecidos del conflicto, es simbólica en cuanto que no corresponde a lugares de entierro de las víctimas. Al mismo tiempo, pensamos que aquel vínculo con lo funerario se busca complejizar al pensar el lugar de la muerte como un lugar del vacío, del nombramiento de la ausencia y de esta manera de lo inmaterial.

*El Ojo que Lloro* pide ser comprendido desde la complejidad de su intención de desborde/superación (las referencias universales de la artista, la relación con la lírica inca, el proceso, experimentaciones y acercamiento personal de la artista con la piedra, el carácter funerario, la intermedialidad y la espacialidad y performatividad en su experiencia), que nos lleva a pensar que Mutal buscaba un modo de co-existir con ese pasado. La artista buscaba que los sujetos al interactuar con la obra sean conscientes de la gravedad del pasado y de su posición frente a esa realidad sintiendo físicamente (por medio de sus cuerpos al andar, tocar, escuchar, ver) el inconmensurable vacío, el ensordecedor silencio, representado en los miles de nombres inscritos en las piedras de canto rodado de la obra, ya que aquella consciencia posibilita la copresencia en la construcción de la memoria. Es en este marco que, pensamos que la obra se acerca a la vida, en cuanto que *El Ojo que Lloro* -como expresión artística vinculada con la narrativa propuesta por la CVR- contribuye a pensar la realidad (Rodrigues 2017), convirtiéndose en una referencia física desde el cual (re)pensar de forma crítica el pasado, donde lo común, lo establecido es desestabilizado y desafiado por medio del espacio simbólico que reverbera en los cuerpos presentes que se apropian de la obra.

a. *La memorialización, la ciudadanía y el duelo público a partir de El Ojo que Lloro*

La *memorialización* implica el deseo por preservar la memoria de las víctimas de violencia política desde el presente (Butler y Athanasiou 2017). Vale decir que la construcción de la memoria comienza con un deseo, un anhelo, una necesidad y demanda de parte de los sujetos. En el contexto peruano, donde se elaboraba una narrativa que ocultaba, negaba o justificaba los abusos a los derechos humanos durante el conflicto, ¿cómo entender un sentido de pertenencia en una narrativa que decide prescindir de miles de muertes? ¿qué nos dice sobre nosotros como comunidad el hecho que justifiquemos o que no resistamos al velo de la ignorancia sobre la muerte y desaparición de miles de peruanos?

Aquella falta de representatividad de la narrativa del pasado derivó en el crecimiento de aquel deseo por recuperar y mostrar las memorias que se estaban dejando de lado, las cuales se materializaban en conformación de agrupaciones civiles e instituciones a favor de los derechos humanos que entablaban y demandaban una posición de resistencia ante una política del olvido y ocultamiento del pasado. Lo cual encausó la creación de la CVR y constituyó un punto de referencia en la construcción de la memoria sobre el conflicto armado, cuyo trabajo se enmarca en una mirada del conflicto partiendo desde las víctimas para hablar de un nosotros. En ese sentido, *El Ojo que Lloro*, como parte de las manifestaciones que intervienen en el proceso de construcción de la memoria sobre el conflicto armado, nos lleva a comprenderla como una obra en la cual interviene paralelamente la construcción de una identidad colectiva en la constitución de una comunidad.

La muerte, presente en las ciudades, denota un carácter simbólico y ritual en la marcación de lo que fueron y son los sujetos como comunidad. Como menciona Byung-

Chul “los ritos son acciones simbólicas. Transmiten y representan aquellos valores y órdenes que mantienen cohesionada una comunidad” (2020: 11). Al respecto, es válido decir que los rituales funerarios ayudan a construir un sentido de pertenencia e identidad compartida. No solo nos dicen a nosotros y a las generaciones futuras lo que fuimos, sino lo que somos y queremos ser como individuos y como colectividad.

*El Ojo que Lloro* manifiesta que los sujetos víctimas del conflicto forman parte de la ciudadanía, demandan al Estado y al resto de sujetos que se les reconozca, porque la memoria solo puede darse por medio de las relaciones entre los sujetos, de su proximidad. En ese sentido, estamos hablando de una “triple atribución de la memoria: así, a los próximos, a los otros” (Ricoeur 2010: 173): la *corporización* en *El Ojo que Lloro* lleva a una exposición de las víctimas, una visibilización de los sujetos invisibilizados y a un reconocimiento por parte del otro.

La marcación de la memoria no solamente es posible a partir de la construcción e instalación de objetos en el espacio público, sino también a partir de la irrupción de los sujetos. Como hemos visto en el primer capítulo, el deseo de des-sometimiento, expresado en las manifestaciones cívico-artísticas, lleva a generar una interrupción en el espacio de la vida, la calle es reclamada. Sin embargo, aquel estado de expresión ciudadana del espacio público no es permanente si se resuelve la crisis que lo generó. Lo cual nos lleva a pensar en los casos en que la memoria no se haya resuelto; por ejemplo, el caso de las *Madres de Plaza de Mayo*<sup>119</sup> nos puede ayudar a comprender como la expresión de una comunidad generan un tipo de representación inmaterial de la memoria. La demanda común de estas mujeres encausó la lucha por la memoria a través de su ritualización. La presencia repetitiva y constante de esas mujeres cada jueves por la tarde durante todas las semanas del año realizando las mismas acciones

---

<sup>119</sup> La Plaza de Mayo ubicada en Buenos Aires, Argentina, ha sido el escenario de diversas protestas, festejos y conmemoraciones. En el año 1977, un año posterior del golpe militar de Jorge Rafael Videla en marzo de 1976, un grupo de 14 madres de detenidos-desaparecidos comenzaron a reunirse en la Plaza de Mayo. Estas mujeres en un proceso de autoidentificación comenzaron a usar pañuelos blancos en sus cabezas y cada jueves a las 3:30 de la tarde marchaban alrededor del monumento Pirámide de Mayo.

generó la aparición de ciertos gestos representativos como los pañuelos blancos alrededor de sus cabezas. Por otro lado, llevó a la conformación de una comunidad de madres que comparten el estado familiares-de-detenidos-desaparecidos, quienes en la actualidad mantienen su presencia en el espacio público.

Las *Madres de Plaza de Mayo*, también, nos permite ocuparnos de la complejización de la noción de escala en la expresión del duelo público. En las primeras marchas, fueron solo 14 mujeres manifestándose, pero poco a poco el número de sujetos marchando y manifestándose fue creciendo hasta llegar a ocupar la Plaza de Mayo y las vías vehiculares alrededor. La escala de la demanda se vio explícita a partir de la aparición y la presencia de los cuerpos.

En el caso de *El Ojo que Llora*, la cuestión de la escala también implica abarcar más de lo físico-material. Si bien podemos entender la escala física por medio del espacio que abarca el objeto artístico, también podemos pensar la escala en referencia a lo representado. A saber, cuando hemos resaltado que la violencia del conflicto armado interno produjo 69,280 personas asesinadas o desaparecidas es aquel número lo que representa la escala del conflicto o, mejor dicho, es aquel número la abstracción de la escala.

*El Ojo que Llora* permite pensar los muertos y desaparecidos por medio de la presencia de cada piedra, y la demanda de memoria a través de la presencia de los familiares-víctimas y la presencia del resto de sujetos que recorren la obra. En esa medida, la obra abarca dos tipos de escala: una material y otra espacial expresada en la aparición de los sujetos.

Fig.129  
Foto de una de las  
primeras rondas de las  
Madres de Plaza de Mayo  
en 1977.  
Fotografía: Reuters



*El Ojo que Lloró*, de la misma forma que las *Madres de Plaza de Mayo*, ha logrado reunir una comunidad en torno a la memoria y al respeto de los derechos humanos. Los sujetos alrededor del uso -y cuidado- de *El Ojo que Lloró* han reforzado el carácter ritual presente en la obra, en su constante repetición de fechas conmemorativas construyen y refuerzan un lazo comunitario.

Recordemos la tesis de William Robertson Smith sobre los estudios religiosos, en el cual se señalaba que el principio fundamental de la religión sería la práctica, es decir los rituales. Smith (2002) sostiene que los rituales en las religiones logran unir a los participantes en una comunidad. Por lo tanto, podemos decir que, al igual que en el caso de las *Madres de Plaza de Mayo*, frente a *El Ojo que Lloró* estamos ante una obra con un carácter ritual que conlleva a actos performativos, los cuales en ese sentido están construyendo justamente lo que realizan: “la realidad social de una comunidad” (Fischer-Lichte 2004: 63).

Es necesario señalar que la demanda por el reconocimiento oscurece el hecho que expresa de antemano quienes importan y quienes no (Butler y Athanasiou 2017). En ese contexto, ¿es posible entender que la construcción de la memoria a partir de *El Ojo que Lloró* está dada por medio de la transformación del espacio público en un lugar de afirmación de la ciudadanía, el cual conlleva el reconocimiento de las víctimas del

conflicto? La observación de la obra nos lleva a pensar que Mutal cuando se refiere a la intención de crear conciencia sobre el conflicto en cada sujeto buscaba que cada sujeto se pensase desde los otros, donde la pérdida lleva a un (re)encontrarse:

“[...] cuando pierdo a alguien, me encuentro a mí mismo habiendo perdido a otra persona y al mismo tiempo he perdido algo dentro mío. Irreversiblemente he perdido un lazo que es fundamentalmente en mí mismo. ¿Quién soy sin ti? ¿Quién soy después de ti?” (Butler y Athanasiou 2017: 147).

Consideramos que, a partir de *El Ojo que Lloro*, la memoria colectiva en el espacio público es entendida como construcción donde interviene un proceso de identidad, de legitimidad y copresencia. De este modo, es válido pensar la construcción de la memoria colectiva como un acto social y político:

La memoria, entendida como práctica social, es una construcción seleccionada de recuerdos, una representación de la realidad que es traída a la memoria como imágenes mentales, que busca hacerse parte de la experiencia cotidiana. La necesidad de conmemoración o celebración de la memoria tiene que ver con ese último aspecto, es la necesidad de estar presente, del reconocimiento, del no olvidar. Esta práctica es la que se expresa en la ciudad y que se corporiza en diversas acciones y representaciones materiales que configuran y producen los lugares derivados de la muerte y la violencia política. La memoria emplazada, es aquella que ha sido situada en el espacio, y que por ello, logra ser perpetuada en el mundo de lo concreto y tangible. En ese sentido el acto de recordar se hace permanente. En este marco, la memoria se hace parte de la experiencia de vida cotidiana, enraizada en lo concreto del espacio y expuesta permanentemente a miradas, pensamientos, acciones y significaciones (Raposo 2009:185-186).

Raposo (2009) menciona que el proceso de identidad de los sujetos es una actividad fundamental, la cual se construye por el cruce de las relaciones entre los sujetos, su contexto social, cultural y las memorias visibles, tangibles o materiales que pertenecen a esa colectividad. De esa manera, la conformación de una identidad requiere de ciertas marcas simbólicas que representen a la colectividad donde se

puedan ver identificados. El motivo y sentido de las marcas expresan un criterio de qué es lo que se decide marcar, qué acontecimientos, por lo que el proceso de construcción de memoria constituye y es constituyente del proceso de identidad. En este sentido, el proceso de construcción de memoria que abre paso y exige un cuestionamiento identitario conlleva una transformación de su dimensión espacial física. Es así que, el fracturado sentido de comunidad en el contexto peruano es respondido por medio del sentido de apropiación de los sujetos que trasciende la dimensión física de *El Ojo que Lloro* a una producción del significado de espacio, es decir, de las relaciones que generan tal espacio. Son los sujetos que “permiten la cohesión social del grupo, su comunicación y reafirmación identitaria” (Raposo 2009: 183).

#### ***b. Los sujetos de El Ojo que Lloro***

Como hemos trazado, *El Ojo que Lloro* está inserto en un proceso de *memorialización* que parte de las acciones de la CVR y que se entiende en una vinculación de distintos mecanismos y manifestaciones que va desde las audiencias públicas realizadas por la CVR, las distintas publicaciones de la CVR y la exposición fotográfica *Yuyanapaq* como una forma de construir una memoria que incluya aquellas voces y sujetos silenciados por la narrativa creada en la década de los años 90.

Tal como menciona Joanna Bourke: “lo colectivo no posee una memoria, solo lugares estériles sobre los cuales los individuos inscriben narrativas compartidas, infundidas de relaciones de poder” (2004: 474). En este ámbito, la CVR ofrece una narrativa alterna en favor de una memoria activa, democrática e incluyente (Drinot 2007). Por lo que la obra está dirigida a la conmemoración de aquellos sujetos víctimas y a la conciencia de los sujetos que no se vieron envueltos y/o afectados por la violencia del conflicto.

La dimensión conmemorativa de *El Ojo que Lloro* busca aludir y desestructurar la condición de precariedad de las víctimas del conflicto, como menciona Butler y

Athanasiou: “En la designación de la condición políticamente inducida en la cual ciertas personas y grupos de personas terminan siendo expuestos diferencialmente al daño físico, la violencia, la pobreza, el endeudamiento y la muerte, la palabra ‘precariedad’ describe exactamente la vida de aquellos cuyo ‘lugar propio es el no-ser’” (2017: 35). De ese modo, *El Ojo que Lloro* inserta la importancia y visibilidad del sujeto rural, pobre y quechuhablante en la construcción de una memoria colectiva y un sentido de reconciliación social.

Mucho se ha escrito sobre la discriminación cultural, social y económica persistentes en la sociedad peruana. Poco han hecho las autoridades del Estado o los ciudadanos corrientes para combatir ese estigma de nuestra comunidad. Este informe muestra al país y al mundo que es imposible convivir con el desprecio, que éste es una enfermedad que acarrea daños muy tangibles. Desde hoy, el nombre de miles de muertos y desaparecidos estará aquí, en estas páginas, para recordármolo (Comisión de Entrega de la CVR 2003:10).

Es posible observar en las iniciativas promovidas por la CVR una referencia a esa realidad ajena del interior del país y a esos sujetos por medio del uso del quechua. Y en cuanto a *El Ojo que Lloro* lo podemos entender en la carga ritual, la relación con lo sagrado/ancestral, en el vínculo con la cosmovisión andina presente el trabajo de la piedra de Mutal. De esa manera, la imagen de la víctima que construye la obra apunta a explicitar la situación de invisibilidad e indiferencia hacia un sector de la población, que está arraigada en una cultura de discriminación y exclusión que aún impera en el país, y responder mediante un carácter inclusivo y empático: aquellos miles de sujetos pobres, rurales, quechuhablantes que fueron conscientemente violentados, desaparecidos y, sobre todo, ignorados toman una dimensión de presencia en *El Ojo que Lloro*, presencia dirigida a las otras víctimas (los familiares) y al resto de sujetos que vivieron y compartieron la época de terror, pero que en algunos casos normalizaron el horror.



[...] El arte se ha convertido en una fuente de expresiones que buscan incomodar y cuestionar a una sociedad que prefiere “mirar el futuro”, olvidando que tenemos casi 70 mil víctimas y más de 15 mil personas desaparecidas que aún no han sido atendidas de forma integral por el Estado en su búsqueda de justicia y verdad. Y es que hablar sobre el periodo de violencia implica producir un discurso sobre el país, sobre las fracturas que enfrentamos y los retos que tenemos por delante. El debate sobre el conflicto armado interno lleva a preguntarnos sobre la sociedad que fuimos, cómo enfrentamos hoy ese pasado, es decir qué interpretación elaboramos y qué tipo de sociedad queremos construir (Iris Jave 2018: 41).

La obra, por medio de su presentación performativa, demanda una visibilización en la cotidianidad, reconocimiento y presentación de las víctimas marcadas en piedra y de las víctimas familiares que se apropian y transforman el espacio público. Por ello, mostrar lo que había sucedido en el país en la época del conflicto armado interno refiere a enfrentar la complejidad del acontecimiento por medio de la creación de conciencia en los sujetos y de la marcación de un lugar que interrumpa el espacio de la vida. De donde se desprende preguntarse si es parte de la intención de la obra generar un cambio en cuanto sujetos tolerados y tolerantes (Butler y Athanasiou 2017) o, por el otro lado, a la recomposición de los ideales que regulan las percepciones y relaciones entre los sujetos.

### **c. La construcción de la imagen de la víctima en *El Ojo que Llor***

Como se ha resaltado anteriormente, las representaciones conmemorativas contemporáneas plantean un cambio de postura en cuanto al trabajo sobre la memoria, donde lo conmemorativo es objeto de reflexión. En contextos de violencia y violaciones a los derechos humanos, las representaciones de la memoria en el espacio público apelan a un sentido del no-olvido y el nunca-más de aquellos que sufrieron la violencia

de los acontecimientos pasados, aquello que se perdió, que está ausente. Lo cual nos lleva a pensar que, el cambio en la representación de la memoria pasa de resaltar el individualismo heroico y cívico a resaltar lo colectivo ausente. En ese sentido, la imagen de la víctima es aparición, es ir contra la no-imagen, el olvido; y, de esa manera, se alude a la construcción y reflexión de la imagen de la víctima como un elemento determinado y determinante dentro del proceso de *corporización* en *El Ojo que Lloro*.

Lo interesante en la imagen de la víctima, que apunta la obra, se desprende del tipo de representación: por un lado, se recurre al texto marcado en cada piedra de canto rodado para representar a las víctimas; pero, por otro lado, hemos mencionado que, también, podemos entender la interacción de sujetos en la obra como la presentación de los familiares-víctimas. Es decir, por medio de la obra se desprende una reflexión alrededor de la concepción de víctima del conflicto.

Es necesario señalar que, ante el contexto del conflicto armado interno la pregunta sobre la víctima es muy compleja ya que dependiendo de la narrativa donde se enuncie la respuesta varía. *El Ojo que Lloro* recoge el trabajo y la posición de la CVR en cuanto a las víctimas. Ellas son entendidas como los sujetos asesinados, desplazados, discriminados y violentados tanto por las fuerzas subversivas como por las fuerzas policiales y militares. Es por ello que, la CVR consideró en su registro de víctimas algunos nombres de subversivos, militares asesinados en combate y familiares directos. A raíz de ello se desató la polémica que frustró la construcción de la *Alameda de la Memoria*. Lo cual demuestra -y hay que tenerlo en cuenta- ser un problema mucho más complejo, el cual Paulo Drinot (2007) recalca que para acceder a una comprensión de la violencia del conflicto es necesario abandonar una lógica binaria de víctima y victimario. Entonces, vale preguntarse ¿en qué medida *El Ojo que Lloro*, como espacio de representación de la memoria, problematiza el estado de víctima?

Si bien *El Ojo que Lloro* recoge los nombres del Registro Único de Víctimas (RUV) lo que se ha producido es una desestabilización en el mismo proceso de conmemoración generando la cuestión de quienes pueden ser recordados y quienes no.

Esto expone una limitación en *El Ojo que Lloro*, ya que parece que el estado de víctima solo se entiende desde un ámbito legal y, en ese sentido, si una supuesta víctima del conflicto no se encuentra registrado en el RUV no puede ser representada en una de las piedras de la obra.

### 3.2.3 *La corporización de la memoria en El Ojo que Lloro: la marcación en el espacio*

Es de gran valor traer a colación, como punto de partida de la reflexión sobre la transformación del espacio público en *El Ojo que Lloro*, el pensamiento de Víctor Vich, quien ha observado que algunas manifestaciones artísticas alrededor de la memoria del conflicto expresan, también, una demanda ciudadana en el espacio público:

El espacio, en efecto nunca se encuentra completamente “dado”, sino que es algo que se produce culturalmente a razón de las intervenciones que van proponiéndose. ¿Cómo entonces intervenir? ¿Cómo “crear” nuevos espacios dentro de los espacios existentes? [...] Se trata, en efecto, de propuestas que cuestionan el espacio dado, que lo intervienen y lo interrumpen por un instante. Es decir, el objetivo no solamente consiste en crear nuevos símbolos y contenidos, sino en horadar el espacio existente para intentar hacer emerger uno nuevo (2021: 15).

Al respecto, podemos decir que a lo largo de la investigación subyace y acompaña la posición de que las obras de arte no están solamente en el espacio público, es decir, las obras de arte y el espacio público son dos entidades dependientes y alterables mutuamente. Es por ello que preguntarse sobre el tipo de espacio que se construye por la implantación de *El Ojo que Lloro* es de gran importancia para entender a la misma obra.

Se plantea entender la relación entre *El Ojo que Lloro* y el espacio público por medio de un proceso de transformación llevado por las acciones de identificación y (re)apropiación de parte de los sujetos que lo experimentan en su ocupación. Esto lleva a entender que *El Ojo que Lloro* transforma su espacio público en un lugar significado por la memoria; en otras palabras, está presente la idea de una transición en la concepción de espacio social (general) a un lugar de memoria (particular). Del mismo modo, las acciones de identificación y (re)apropiación denotan una expresión de performatividad de los sujetos necesaria en el proceso de *memorialización*.

Hemos resaltado que el espacio se expresa por medio de la interacción de los cuerpos, donde lo público en el espacio se construye a partir de la consciencia, identificación y determinación con los otros cuerpos. Dicho de otro modo, podemos pensar el espacio público como las diversas, múltiples y variables relaciones entre una pluralidad de sujetos que llevan a un sentido de pertenencia.

Parte de las relaciones que construyen al espacio público se ven reflejadas, constituidas y, sobre todo, posibilitadas por medio del vínculo objeto (material) – sujeto (inmaterial performativo).

El carácter público del espacio puede entenderse desde un punto de vista de posesión: un espacio de todos, para todos. Sin embargo, planteamos entenderlo como aquel espacio que demanda de todos en su participación por medio de la dicotomía entre disenso y consenso; en ese sentido, es este carácter público la expresión de lo democrático en el espacio. A este respecto, es el carácter público el que permite la reconfiguración, resignificación del espacio público.

Mientras que el carácter conmemorativo de *El Ojo que Lloro* ha llevado a una significación del espacio público generado. En tal sentido, estamos ante una tipificación del espacio público: un espacio para el recuerdo, la conmemoración, la visibilización y la inclusión.

### a. *El Ojo que Lloro*: de espacio a lugar (de memoria)

La noción de lugar se remite entonces a espacio significados, construidos socialmente, producidos y transformados material o temporalmente (eventos) por las prácticas sociales llevadas a cabo por grupos de personas. La significación de un lugar, que ha sido derivada de eventos de muerte y violencia, bien podría tener otras significaciones, tales como el reencuentro, o la reflexión [...], de manera similar, en el tiempo pueden existir también cambios en dicha significación, o incluso el olvido (Raposo 2009:188).

Cuando hacemos referencia al espacio público en el estudio de *El Ojo que Lloro* subyace una intención por revelar y expresar la complejidad que constituye el comprender el espacio público en las distintas dimensiones (más allá de la física) que la articulan, las cuales no son exentas de la intencionalidad artística presente en la obra. Es decir, proponemos pensar que en *El Ojo que Lloro* se expresa la intención de la artista por crear una obra espacializada, lo cual implica pensar la obra, también, en su expresión espacial a través de la manifestación y relaciones de los cuerpos. En ese sentido, el carácter ritual-performativo y relacional, los cuales, vinculados a la experiencia del sujeto en la obra, llevan a la significación del espacio físico. Es por ello que cuando mencionamos que la implantación de *El Ojo que Lloro* en un espacio previo lo transforma estamos haciendo referencia a un proceso de significación, la creación del sentido de lugar, a partir del trabajo de la memoria. Por lo tanto, la obra manifiesta la intención por hacer que se viva la memoria y no solo construir un objeto en la ciudad a manera de archivo.

El espacio público es una construcción social compleja que sirve como aquel soporte que permite las distintas relaciones de los sujetos, donde también se crea un sentido necesario de pertenencia e identidad. También, es el medio que refleja aquellas formas de vida construidas por medio de los acuerdos sociales. De tal forma, podemos

entender que intervenir el espacio público conlleva adentrarse en el carácter político subyacente a él. Como bien menciona Szmulewicz: “la vitalidad por la que pasa el arte público se encuentra también asociada a la fuerza que ha ganado la discusión sobre la ciudad y los modos de vida urbanos” (2012: 7).

Al respecto del espacio público, Manuel Delgado (2011) menciona que, su concepción no se limita a expresar tan solo una mera voluntad descriptiva, sino que transmite una fuerte connotación política, la cual está referida a un marco de coexistencia pacífica y armoniosa de lo diverso, plural y heterogéneo de la sociedad. Por lo tanto, lo que posibilita la creación de un sentido de sociedad es la voluntad por la que los sujetos llegan a acuerdos, donde las diferencias se ven superadas, sin ser olvidadas ni negadas completamente.

Los monumentos, como representación simbólica de memoria, también entran en aquel proceso de acuerdo, aceptación y apropiación en el tiempo por parte de los sujetos. Por lo que, se puede entender que los monumentos y su espacio público son codependientes, lo que permite explicar cómo la pérdida de significado en el monumento puede conllevar a la transformación del espacio público o viceversa.

Ahora bien, es necesario abordar cómo el espacio público modifica la obra, lo que podría denominarse como una especie de segunda vida marcada por la apropiación de los sujetos y su temporalidad. Sobre este fenómeno, Biczel (2015) al fijarse en los monumentos habla de un desplazamiento o un vaciamiento en el significado. A saber, el espacio público demanda un proceso de constante apropiación y reapropiación en el tiempo, y es en aquel proceso que se generan las significaciones, resignificaciones o la pérdida de significación. Vale precisar que, este proceso se encuentra presente en muchas representaciones conmemorativas. Tomemos por ejemplo la escultura conmemorativa a Francisco Pizarro<sup>120</sup> que fue intervenida en junio del 2001 por el artista

---

<sup>120</sup> Obra del artista norteamericano Charles Cary Rumsey, la cual fue donada e inaugurada en Lima el 18 de enero de 1935. El monumento ha variado de ubicación durante el tiempo: su ubicación original fue el atrio de la Catedral de Lima; posteriormente, se le trasladaría a la entonces denominada plaza Pizarro ubicada en la intersección del Jirón de la Unión con el Jirón

Juan Javier Salazar<sup>121</sup>. Salazar junto a dos ayudantes cubrieron la mencionada escultura con una tela estampada industrialmente con una trama de piedras labradas a partir de una fotografía a blanco y negro de un muro de piedra incaico (el diseño se originó a partir de una colaboración con la artista Alina Canziani a mediados de los años 90). En este caso, el significado de la representación de Pizarro está siendo puesta en crisis, se cuestiona su *memorialización* misma recobrando un pasado anterior en un acto descolonizador: “un velo anticolonial en el que es posible obliterar con un manto cinco o más siglos de condición colonial, aunque sea por unos breves segundos” (Quijano 2018).



Fig.130 Juan Javier Salazar, Pizarro, Intervención en monumento [Still de video-registro, DVD, 9 min.]. Museo de Arte de Lima

---

Conde de Superunda. Finalmente, en el año 2004 se reubicaría en el Parque de la Muralla. Hay que señalar que existe una polémica alrededor del personaje representado en el monumento, aparentemente el personaje podría ser Hernán Cortés.

<sup>121</sup> La intervención se replicó en la ciudad de Cali, Colombia en el año 2009. Se cubrió la estatua de Belalcázar, el fundador español de Cali.



Fig.131 Juan Javier Salazar, Pizarro, Intervención en monumento.  
Fuente: diario El Comercio

En esa perspectiva, *El Ojo que Lloro* a diferencia del monumento a Francisco Pizarro, así como también los monumentos erigidos a finales del siglo XIX o comienzos del siglo XX, propone una constante reactualización en el proceso de construcción de la memoria al considerarla como una experiencia encarnada. Es en aquella corporeización que los sujetos actúan, se expresan, se relacionan, producen y apropian del espacio dotándole de un sentido. Mientras que, la condición del sujeto en el monumento a



Francisco Pizarro es pasiva ya que el basamento distancia la escultura del nivel peatonal, y con ello la forma en la que el sujeto se relaciona con el monumento es primordialmente visual. Por el contrario, *El Ojo que Llorra*, en su expresión formal/material, demanda de una interacción activa de los sujetos. Con ello, estamos señalando que la pérdida del significado de los monumentos está vinculada a pérdida en la relación entre objeto y sujeto.

Por otro lado, la pérdida de significado puede llevar a actos de vandalización consensuados que terminan en la destrucción de los monumentos como es el caso de algunos de ellos erigidos a Cristóbal Colón vandalizados por grupos anticoloniales en muchos países latinoamericanos. Traigamos a colación los *Monumentos Anticoloniales* (2018) de Daniela Ortiz, donde la artista elabora seis prototipos de obras conmemorativas que reemplazarían a las actuales representaciones de Cristóbal Colón en las ciudades de Lima, Los Ángeles, Madrid, Barcelona, y Nueva York (Central Park y Columbus Circle). En la pieza que reemplazaría al monumento de Colón en Central Park se puede apreciar que el prototipo parte de la intervención del actual objeto escultórico: el título “beheaded” es escrito sobre el nombre Columbus original de la estatua y de la misma manera se ha decapitado la estatua que representa a Colón. La artista busca exponer una posición crítica ante la discriminación histórica y estructural en la sociedad cuestionando las representaciones de memoria que han permitido un establecimiento de una narrativa de la historia que conocemos. En esa perspectiva, una expresión de resistencia es la propuesta de intervención, así como el nivel y el modo de intervención.



Fig.132 Daniela Ortiz, Monumento Anticolonial, 2018, Cerámica.

En este contexto, podemos entender el espacio público significado cuando los sujetos se identifican con los espacios que habitan (Norberg-Schultz 1979: 5) y pueden ser capturados por la convergencia de elementos físicos, visuales y emocionales, brindándole un sentido de lugar o *genius-loci*<sup>122</sup> (García 2019). Al respecto, la idea de lugar está relacionada a un ámbito antropológico (Montestruque 2015), es decir, el espacio físico al dotarse de un sentido en particular por un sujeto se vuelve en un lugar específico para el sujeto. En ello, subyace un proceso de apropiación e identificación por parte de los sujetos, los espacios pasan a pertenecer a los sujetos por medio de valores simbólicos que les asignan, usando, involucrándose y participando de la misma producción del espacio. En ese sentido, la apropiación espacial está vinculada a las

<sup>122</sup> Término que rescata Norberg-Schultz de la mitología Romana, la cual estaba referido a un espíritu guardián de un lugar, y la asocia a la teoría de la Arquitectura.

maneras en que los sujetos perciben, viven y conciben los espacios. Por medio de experiencias individuales y colectivas producen, reproducen y/o los transforman física y simbólicamente (Raposo 2009).

Tengamos presente por un momento las cruces que se erigen en los espacios adyacentes en las carreteras, por medio de esa marcación el espacio ha pasado a ser un lugar de memoria, un lugar donde alguien perdió la vida en un accidente. De la misma forma, aquellas marcaciones pueden denotar un lugar de olvido como ocurre con la señalética del proyecto *Lugares de Memoria* del colectivo que gestiona el museo itinerante *Arte por la memoria*. La intervención hace referencia a las señaléticas viales, las cuales son necesarias para guiar y brindar información a los conductores, pero también modifica ese espacio de tránsito, genérico, sin marca alguna, lo particulariza y se resiste a su invisibilización.



Fig.133  
Señalética del  
proyecto Lugar  
de Memorias.  
Colectivo Arte  
por la Memoria.  
Museo  
Itinerante.  
Foto: Karen  
Bernedo

Ahora bien, ¿por qué es importante en la intención de Mutal crear este sentido de lugar para aludir a la memoria del conflicto armado interno? Tal vez podamos hallar una respuesta pensando en los espacios vacíos que dejó el conflicto armado por medio

de la reflexión que hace Natalia Iguñiz en la serie de fotografías Chunniquasi. En las fotografías de la artista, se resalta la ausencia, la pérdida y ausencia de la vida. ¿En qué se han convertido aquellas arquitecturas? ¿son ahora simplemente ruinas o la arquitectura ha devenido en un espacio simbólico por la ausencia de la vida de los sujetos? Villacorta menciona que:

“Las imágenes fotográficas de Iguñiz no son el simple registro de las huellas de la violencia de la guerra [...]. Por su enfoque constante en un objeto -como hito aparente en el paisaje-, que no es otro que la casa abandonada, destruida al punto de ser inhabitable, Iguñiz efectúa sobriamente un sondeo personal que, se podría decir, cuenta con la ausencia de una colectividad anónima, un “nosotros” de observadores”.<sup>123</sup>



Fig.134 Natalia Iguñiz, Vilcas (de la serie Chunniquasi), 2001-2003. Fotografía. 50x50 cm.

¿Qué se perdió en las imágenes de Iguñiz? ¿Es la colectividad anónima, aquella

<sup>123</sup> La realidad de una sombra. Texto recuperado de <https://www.vigilgonzales.com/artists/39-natalia-iguiniz/works/9730-natalia-iguiniz-vilcas-2001-2003/>

a la que nunca tenemos acceso, lo perdido? ¿Es posible que son aquellas relaciones e interacciones perdidas las que nos impiden reconocer, ubicar, distinguir la ubicación específica de aquellos paisajes captados por la artista? El único elemento que nos sirve de guía es el título o es tal vez, al igual que las arquitecturas, lo único que quedó. Sin embargo, ante lo expuesto vale preguntarse si esos lugares siguen siendo o refiriendo a los títulos, ya que las fotografías de la serie *Chunniqwasi* son ausencia, son la expresión de la pérdida del sentido del lugar. Por el contrario, *El Ojo que Lloro* contrapone la imagen de ausencia de vida por la presencia de ella, un monumento no solo a partir de la pérdida, sino también de la vida.

La discusión y debate sobre la memoria que plantea *El Ojo que Lloro* es por medio de un discurso y posición respecto al carácter conmemorativo que persigue. Si bien toma y establece una posición respecto de la narrativa del conflicto, la obra busca construir un rol activo, participativo, inclusivo, heterogéneo y continuo en el tiempo que parte desde los sujetos; esto es, involucrar a los sujetos a hacer suyo el discurso que propone e integrarlo a la ciudad, al espacio cotidiano mediante un lugar de posicionamiento de pensamiento sobre el conflicto armado. Es por ello que podemos entender la exposición pública en la obra como una configuración de importancia. Si bien la aparición de la obra en el espacio demanda una interacción con los sujetos, es una interacción en dos sentidos: el recorrer, (re)inscribir, celebrar es la interacción sobre *El Ojo que Lloro*. Mientras que, la experiencia reflexiva relacionada a la concientización sería entendida como la interacción sobre los sujetos.

Lo participativo lleva a un proceso de identificación, apropiación y significación que puede ser abordado desde la concepción misma de las intervenciones artísticas como es el caso del *Espacio de Memoria Chimpapampa* (2019) de la artista Gabriela Flores del Pozo. Esta intervención define una plaza circular de 16 metros de diámetro a partir de dos muros de piedra de 60 cm de alto en cuyas caras superiores se encuentran 200 lajas que contienen los nombres de los asesinados y desaparecidos durante el conflicto armado interno, asimismo se alza hacia un extremo una cruz de madera de 4

metros de altura. La intervención marca la ubicación donde ocurrieron violaciones a los derechos humanos (en la ex base militar Chimpapampa en San Pedro de Hualla en Ayacucho), pero también lo resignifica de un lugar de muerte a un lugar de memoria colectiva de la comunidad de Hualla.



Fig.135 Gabriela Flores del Pozo. Espacio de Memoria Chimpapampa. Intervención en ex base militar Chimpapampa. 2019. Muro de piedra, piedra laja negra y madera. San Pedro de Hualla. Fotografía: Archivo del artista

En *El Ojo que Lloro* tanto la obra como los sujetos se encuentran en una situación distinta y particular, donde el carácter simbólico permite el vínculo entre ambos. Pero, también, la obra busca alterar, desestabilizar y reconfigurar el espacio público; es decir hay una posición crítica sobre las formas de vida en la ciudad. Lo cual lleva a pensar a *El Ojo que Lloro* como una obra que lleva a transformar el espacio donde se instala en el lugar de aparición de las víctimas del conflicto armado interno y el cual está a expectativa del reconocimiento de los sujetos no-víctimas. En este sentido, podemos entender que se reconstituye un espacio de división y de capacidad de mediación socio-política sobre el conflicto (Rodrigues 2017). Por lo que podemos señalar que la manera en el que se va construyendo e instaurando el sentido de lugar en *El Ojo que Lloro* es mediante la transformación del espacio público como espacio de soporte de actividades,

circulaciones (lo físico-material), a un espacio con demandas, reflexiones, exigencias y concesiones (lo sensible-inmaterial).

#### **b. La performatividad ciudadana de la memoria en *El Ojo que Llor***

*El Ojo que Llor* insta un sentido público de la conmemoración y la memoria en cuanto los sujetos se relacionan con el objeto y entre ellos en un contexto democrático, donde las demandas y la participación de los sujetos lugarizan *El Ojo que Llor*, lo especifican en su uso. Es así que un aspecto necesario dentro de la *corporización* de la memoria presente en *El Ojo que Llor* es la performatividad.

La obra al demandar una participación activa del espectador expresa la intención de aludir a la construcción de la memoria por medio de la experiencia de los sujetos. En ese sentido, la memoria en *El Ojo que Llor* no se impone, la memoria se construye en su exposición, en su vivencia, por medio de la expresión de los cuerpos.

Manuel Delgado (2011) afirma que, son los sujetos a los que les corresponde la misión de coproducir -con otros desconocidos con quienes convive- lugares de autocomprensión normativa permanentemente renovadas y compromisos entre ellos. Siguiendo la línea de pensamiento de Delgado (1999) en referencia al ciudadano, los sujetos en el espacio público son sujetos provistos de un anonimato que pueden tomar distintas actitudes, roles, los cuales expresan sus deseos, anhelos y demandas en la vida de la colectividad. En ese sentido, estamos ante sujetos que en el espacio público se expresan, se posicionan, declaran en sus acciones: en el uso, ocupación, apropiación y/o abandono de los espacios. Y ese medio de enunciación es el cuerpo: los gestos, los ritos, las fiestas, las celebraciones, las conmemoraciones.



Fig.136 Evento simbólico por la memoria de las víctimas de Barrios Altos, La Cantuta y Pativilca.

Fotografía: *Asociación Caminos de la Memoria*



Fig.137 Bordado de la Bandera de la Memoria y diálogo entre sobrevivientes de esterilización forzada..

Fotografía: *Asociación Caminos de la Memoria*

Vale la pena ejemplificar como los objetos materiales sirven como detonantes y contenedores de la memoria, la cual es posible porque lo experimentamos, lo vivimos, en nuestras acciones. El Santuario de Ise<sup>124</sup>, en Japón, es uno de estos casos en que podemos ver como por medio de la transmisión y repetición de un conocimiento se perpetúa la memoria. El Santuario de Ise, específicamente sus edificaciones en madera, se desarman y se reconstruyen cada 20 años manteniendo la forma y la técnica

<sup>124</sup> Santuario de la religión Shintō ubicada en la ciudad de Ise en Japón. El Santuario data del año 4 a.C. y en la actualidad forma parte del parque nacional Ise-Shima, el cual incluye otros lugares sagrados e históricos.



constructiva del trabajo en madera, esto debido a que según la religión Shintō la naturaleza muere y renace en un periodo de 20 años.

En este caso, el objeto en sí no es la esencia de lo que se quiere mantener. La memoria que se quiere mantener se construye por medio de la relación de los sujetos con la naturaleza, con lo sagrado por medio de lo constructivo. Es por medio del acto constante, repetitivo de la construcción que se llega a activar una memoria encarnada: recordemos que la memoria se crea, buscamos que reaparezca un pasado (aparición-desaparición-reaparición), donde el acto de reaparición es activado/detonado por objetos que cumplen un rol mnemotécnico como El Santuario de Ise.



Fig.138 Santuario de Ise (Ise-jingu) Japón.

En este contexto, *El Ojo que Lloro* es también un tipo de objeto mnemónico al construir una experiencia ritual-conmemorativa. La incorporación del sujeto expresa la

intención de abordar la memoria por medio de la experimentación activa de los cuerpos. *El Ojo que Llora* crea aquel lugar donde la memoria es vivida y expresada en cada uno de los sujetos que interactúan.

Los gestos y acciones parten de los sujetos en relación con la obra, es decir aquellos actos performativos son parte de la experiencia con la obra. Por lo tanto, la obra crea un acontecimiento: los actos performativos de los sujetos son constitutivos y constituyentes de la obra.

La obra como acontecimiento conlleva a entender tres etapas de interacción de los sujetos: lo propuesto esperado, lo propuesto inesperado y lo no propuesto inesperado.

- Lo propuesto esperado, se da a partir del andar por el recorrido laberíntico hasta llegar a la *Piedra Ancestral* en el centro de la obra y luego regresar por el mismo trayecto. Es la expresión de la intencionalidad artística misma: el uso pensado es el uso realizado.



Fig.139 Acto conmemorativo en El Ojo que Llora. Fuente: Archivo Longhi

- Lo propuesto inesperado, sucede a partir de que los sujetos son libres de detenerse ante una piedra para colocar flores, rezar, limpiar, cantar o no completar el recorrido en el orden planteado. En estos actos hay cierto nivel de libertad del sujeto, pero aún fuertemente vinculado a la forma intencionada de acercarse a la obra. En este aspecto suele sobresalir el carácter funerario de la obra: cada piedra es un espacio que permite vincularse con la víctima desaparecida como pequeñas lapidas.



Fig.140 Acto conmemorativo en El Ojo que Lloro. Fuente: Caminos de la Memoria

- Lo no propuesto inesperado, es cuando los sujetos se relacionan con la obra de una manera totalmente espontánea y/o distinta a la que se plantea. Son aquellos actos que reflejan la expresión propia de los sujetos, una emancipación frente a lo que se propone que debe ser su interacción: celebraciones, recitales, ofrendas, son estos actos que reflejan y refuerzan el sentido de comunidad.



Fig.141 Acto conmemorativo en El Ojo que Lloro.

Es interesante resaltar el uso escénico del tratamiento paisajístico del jardín que rodea el laberinto de piedra: por momentos es un espacio gregario, en otros el lugar para realizar ofrendas. De uno u otro modo es el actuar de los sujetos que extienden el espacio y el uso performativo propio del laberinto de piedra. Ante ello, podemos entender la relación de la obra con su entorno como una forma de incluirla.

La performatividad de la memoria está presente en la interactividad que propone *El Ojo que Lloro*, pero se complejiza al desbordarse la intención de uso en la obra. Es así que podemos ver como se acogen otras acciones (teatrales, musicales, performances artísticas). Por ello, el espacio público donde se instala la obra produce un espacio en la ciudad que está dirigido a la conmemoración, pero también a la expresión y manifestación, donde los grupos excluidos ven una oportunidad de intervención y presentación en el espacio de la cotidianidad.



Fig.142 Acción teatral El mito de origen del río Amazonas (dirigida por Ana y Débora Correa) en la Jornada por los pueblos indígenas amazónicos.

Fotografía: Asociación Caminos de la Memoria

Fig.143 Acción teatral Adiós Ayacucho por parte del Grupo Yuyachkani.

Fotografía: Asociación Caminos de la Memoria



La dimensión performativa que propone *El Ojo que Llorra* permite pensar la fuerza transformadora de la realidad presente en la obra a partir de la participación activa de los sujetos, así como de un proceso de apropiación por parte de la comunidad -que se logra formar alrededor de la obra- y la construcción de la memoria. Complementariamente, nos lleva a preguntarnos sobre el proceso y la demanda de creación y transformación de los espacios dentro de las ciudades, sobre la forma en que el espacio público puede representar y manifestar tipos de vida colectiva, y en qué medida aquel límite entre arte y vida parece difuminarse.

## Capítulo 4

### ***EL OJO QUE LLORA: POSIBILIDAD DE CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA***

Habiendo propuesto entender el objeto de estudio como un monumento que deviene en acontecimiento desde el presente mediante la interacción con los sujetos es necesario abordar en qué términos podemos considerar que *El Ojo que Lloro* cumple con la promesa de memoria colectiva del conflicto armado interno. Lo cual nos lleva a plantear las siguientes preguntas: ¿es posible entender el cometido de la CVR en otros términos y en relación a otras temporalidades? ¿es posible que la CVR haya iniciado un proceso de *memorialización*, seguido por la exposición *Yuyanapaq* y *El Ojo que Lloro*, la cual encuentra su fuerza y relevancia en la expresión conmemorativa según una narrativa alterna que ha llevado a un debate y resistencia sobre la construcción del pasado? Con ello queremos complejizar y problematizar la forma en la que se puede entender el éxito o fracaso de las iniciativas de construcción de memoria. Vale decir, la creación de una instancia en que la construcción de la memoria entra en debate ya es prueba del inicio de un proceso social, el cual involucra a sujetos en el presente sobre el pasado y mirando al futuro.

#### **4.1 La memoria como detonante a partir de *El Ojo que Lloro***

Theodor Adorno (1981) ha señalado la paradoja en la imposibilidad que tiene el arte de representar el Holocausto, pero que aun así es la única posibilidad. Reflexionando entorno a lo mencionado por Adorno, Steve J. Stern ha señalado que, “el arte corre el riesgo de caer en la mentira de la restauración y la redención. Sin embargo, también ha demostrado que es indispensable para romper el silencio y la indiferencia

en medio de la mentira” (2018: 301-302). Se trae a discusión esta paradoja para preguntarnos sobre el estado de (im)posibilidad en la construcción de la memoria que aborda *El Ojo que Lloro*.

A lo largo de la investigación hemos resaltado que *El Ojo que Lloro* aborda el tema de la representación de la memoria en el espacio público de manera muy particular y compleja: se presenta como una obra con un proceso de producción híbrido, una expresión que desborda las categorías tradicionales del arte (a pesar que los elementos que la conforman son propiamente tradicionales como la escultura o el jardín) y produce una desestabilización entre los límites de arte y vida. Por lo que, habiendo llegado a este punto, es necesario exponer que *El Ojo que Lloro* genera una instancia de posibilidad de construcción de la memoria sobre el conflicto armado interno en la medida que *lugariza* la demanda por la inclusión de memorias en el presente. Es decir, la construcción de la memoria en *El Ojo que Lloro* está referida a su lugarización: la afirmación de un sentido, identidad y presentación de aquella comunidad de sujetos familiares de víctimas y en favor de los derechos humanos. En ese sentido la obra excede su representación.

La *corporización* de *El Ojo que Lloro* está en lo que presenta, en lo que produce, en su acontecimiento, en aquellos actos performativos producto de la relación activa entre objeto y sujeto que propone la obra. Recordemos que, *El Ojo que Lloro* no representa alguno de los acontecimientos, ni marca en la ciudad un espacio donde acontecieron actos referidos al conflicto; en ese sentido, el pasado al que se refiere está aludido en el presente, en la demanda de los familiares, en la intención de visibilización y concientización de memorias y sujetos marginados. Es aquel presente, aquellos sujetos, los que se presentan, se marcan, es aquello que se quiere grabar, materializar; con ello el pasado es el presente y su futuro es el presente mismo.

Ante la pregunta ¿cómo hacer después del trabajo y descubrimientos de la CVR para acordar y establecer una memoria colectiva sobre el conflicto armado? La respuesta que parece proponer *El Ojo que Lloro* por medio de su carácter ritual, social

(de inclusión de los sujetos) y su estado de continuo trabajo-en-progreso es el presente; en otras palabras, *El Ojo que Lloro* propone construir la memoria del conflicto desde el presente, que el punto de enunciación esté siempre en el presente: una constante renovación es también una constante presentación, reflexión, construcción, concientización.

Al respecto del estado de continuo trabajo-en-progreso de la obra, que es completado y complementado en el acontecimiento producto de la experiencia ritual-performativa de los sujetos, vale la pena entablar un paralelo en cuanto al acto conmemorativo funerario presente en *El Ojo que Lloro* con la obra *La sucursal del cielo en Sudamérica*<sup>125</sup> del arquitecto paraguayo Solano Benítez. La obra está implantada en un gran jardín dentro de la casa de los padres del arquitecto y consta de cuatro vigas de concreto que conforman una forma cuadrada de 9 metros de lado, donde sus cuatro esquinas no se cierran y por dos de los lados del cuadrado bordea irregularmente un pequeño arroyo (de 60 cm de ancho y 30 cm de profundidad aproximadamente). Cada una de estas vigas de 1.10 metros de alto son sostenidas por una columna y en su cara interna se han colocado espejos. En la obra de Benítez a primera vista es difícil entenderla como una representación conmemorativa funeraria, ya que lo que resalta es la presencia de los sujetos en un acto ritual performativo familiar al limpiar los espejos que conforman el espacio. La posibilidad de la memoria del familiar se realiza y expone en lo inmaterial de lo conmemorativo: la memoria reverbera en los cuerpos de los sujetos en el espacio.

---

<sup>125</sup> El arquitecto Solano Benítez diseñó un espacio funerario (una tumba) en el año 2000 tras la muerte de uno de los miembros de su familia, su padre.





Fig.144 Solano Benítez, La sucursal del cielo en Sudamérica (4 vigas), Concreto y espejos, 2000, Piribebuy, Paraguay

Si bien la obra de Benítez la podríamos considerar un monumento familiar, nos permite visibilizar y comprender como la lugarización de la memoria que sugerimos en *El Ojo que Lloró* se da a partir de la interactividad y complementariedad entre el objeto y el sujeto. En ambos casos no hay posibilidad de memoria sin el carácter relacional presente en las obras, no hay memoria sin la experiencia de presencia en el espacio y una experiencia autorreflexiva.

Los objetos construidos (ya sean vigas y espejos o piedras y nombres marcados) se entienden como detonantes de aquella posibilidad de interacción a acontecer. Por lo tanto, entiéndase que ambas obras están en un estado de expectativa: el espacio (privado o público) intervenido, alterado, por aquel objeto extraño y foráneo siempre está

esperando a aquella posibilidad de ser apropiado, de ser sentido e ir más allá de su materialidad.

#### 4.1.1 Necesidad de debate

La obra al instalarse en el espacio público entra en un proceso de recepción particular y complejo que es necesario resaltar en el proceso de la construcción de la memoria colectiva. La obra no solo ha generado una respuesta exitosa en su apropiación y conformación de lugar, también es valioso abordar las respuestas de rechazo, las cuales al categorizarse como vandalizaciones descartan la complejidad que puede haber detrás de aquellas acciones. En ese contexto, ¿en qué medida la dinámica de aceptación y rechazo en *El Ojo que Lloro* las podemos entender como la instancia de debate y acuerdo ciudadano en torno a la memoria?

Se ha resaltado que los actos de rechazo aparecen justamente porque se logra la representatividad de la memoria del conflicto armado en *El Ojo que Lloro*. Aquellos actos de rechazo responden a una carencia de representatividad por parte de grupos minoritarios, los cuales al dañar reiteradamente la obra en su totalidad expresan un rechazo a la *corporización* de la memoria que la obra alude. Es decir, lo que en un momento pareció ser una respuesta a la marcación de ciertos nombres expresa también el repudio a la narrativa detrás de la obra.

A partir de ello, los actos de rechazo han generado una contra manifestación en favor de la preservación de la obra, lo cual revela un punto interesante en la obra: su fragilidad.

Como se ha señalado, las obras de arte en el espacio público siempre han estado a merced de posibles cambios y pérdidas de sus significados por lo que han sido víctimas de distintos tipos de vandalizaciones. En la actualidad podemos verlo en el reemplazo o demoliciones de monumentos que representaban a personajes

colonizadores<sup>126</sup>. Este proceso que lo podemos entender como la *des-monumentalización* del espacio público, en cuanto que su significado y poder de representación se han perdido, ocurre cuando es el grupo mayoritario el que rechaza una representación. La validación de la vandalización es producto de una expresión de una ciudadanía mayoritaria.

Sin embargo, el museo también puede generar aquel espacio de validación. Vale decir que, históricamente para evitar censuras a las obras de arte y a los artistas el museo ha servido como la institución que les brinda autonomía, como menciona Fischer-Lichte: “el reconocimiento general y público de esa separación entre arte y realidad protegía a los artistas de la persecución en caso de que sus obras fueran impopulares y les evitaba al mismo tiempo a las obras el paso por la censura” (2004: 337). Pero, del mismo modo, cuando es este espacio el que alude a la *des-monumentalización* ya no es vista como vandalismo: al respecto podemos nombrar la obra de José Carlos Martinat *Monumentos vandalizables: Abstracción de poder 3*<sup>127</sup>.

La obra de Martinat, presentada en el *Museo de Arte de Lima* en el año 2010, representaba un monumento a partir de la superposición y apilamiento de diferentes edificaciones pertenecientes a diversas instituciones relacionadas al poder en Perú. Alrededor de la obra estaba a disposición de las personas distintos materiales (pintura, spray, marcadores, entre otros) con los cuales podían intervenir libremente la obra.

---

<sup>126</sup> El monumento a Cristóbal Colón en Ciudad de México, el monumento al general Manuel Baquedano en la plaza Dignidad en Santiago de Chile.

<sup>127</sup> José Carlos Martinat, artista peruano, realizó dos obras anteriores de la misma serie: *Monumentos vandalizables: Abstracción de poder 1 y 2*, los cuales se presentaron en la VII Bienal de Mercosur de Brasil.



Fig. 145 José Carlos Martinat, Monumentos vandalizables: Abstracción de poder 3, 2010, Instalación escultórica, técnica mixta, 700 x 1000 x 380 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima

Ahora bien, se ha propuesto pensar en un devenir de *El Ojo que Llora*, de una representación conmemorativa material a una *corporización* conmemorativa inmaterial y es en aquel devenir donde encuentra su fortaleza: en la memoria vivida por la interacción ritual-performativa. Pero, hay que remarcar que la obra nunca renuncia a su aspecto físico-material, lo cual, si ocurre en el *Monumento por la paz y contra la guerra y el fascismo* o, en cierta medida, en el *Monumento vandalizable* de Martinat. Su fortaleza también se encuentra en su aspecto físico-material que permite su continuo trabajo-en-progreso y su irreductibilidad alejándolo del riesgo de convertirse en la materialización de un discurso inalterable.

Sin embargo, es también la imposibilidad de abandonar su aspecto físico-material donde se encuentra su debilidad, limitándolo en cuanto que la alteración por los actos de vandalización parece desestabilizar la intención de ser una obra de acceso para todos. El daño provocado en la piedra incrustada en el monolito central junto al retiro de varias piedras de canto rodado parece denotar una pérdida en su valor

simbólico funerario: ya no se entiende que el agua que emana de la piedra incrustada sería aquel ojo al que alude el nombre de la obra y la impresión de una multitud de nombres marcados en las piedras de canto rodado pierde fuerza al interrumpirse por sus vacíos. Esto ha conllevado a acciones de restauración que devuelvan la obra a un estado previo a las vandalizaciones y a limitar su acceso por medio de la colocación de una reja perimetral.

En ese sentido, el proceso de construcción de memoria a partir de *El Ojo que Lloro* conlleva a asumir una interacción, complementariedad y resolución de la aceptación y rechazo de su *corporización* en el espacio público. La *corporización* de la memoria requiere una apropiación y una experiencia para que se inserte en el espacio de vida de los sujetos y pueda darse una transformación en la realidad. *El Ojo que Lloro* es un tipo de obra determinado y determinante del espacio público, cuya *corporización* abarca: lo ritual performativo, lo simbólico, la espacialidad, lo formal y material, la integración activa de los sujetos en la obra, lo social y político. *El Ojo que Lloro* como obra en el espacio público se desborda en objeto-acontecimiento, en monumento material-inmaterial y manifiesta una forma de estar-en-el-mundo. Este es el devenir de *El Ojo que Lloro* como una instancia pública de expresión y debate sobre la memoria del conflicto armado, donde el lugar de enunciación son los sujetos mismos.

#### 4.1.2 *Lugarizar*<sup>128</sup> contra el olvido

“Después de Auschwitz el objeto de arte es posible siempre y cuando no sea ni pieza de museo ni noticia” (Montalbetti 2013: 63).

Montalbetti (2013), al fijar su mirada sobre el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM), postula que pese a que su objetivo es construir y mantener

---

<sup>128</sup> Consideramos el término lugarizar como el proceso de significación de un espacio.

la memoria bajo la premisa de no-olvidar lo que se revela es una producción del olvido. El título de este último apartado pretende aludir al texto de Mario Montalbetti (2013) para retomar una de sus ideas/cuestionamientos centrales que plantea el autor: ¿cuál es el rol que está *cumpliendo El Ojo que Lloro* en cuanto al proceso de *memorialización* del conflicto armado? Y ¿en qué medida *El Ojo que Lloro* es un objeto que se opone al olvido?

Montalbetti (2013) resalta un lado perverso de la memoria, el cual trata de dejar el recuerdo en el pasado para evitar afectar el presente. En ese respecto, el autor resalta que es una creación, la producimos, la moldeamos en base a nuestros deseos y necesidades. Cuando decidimos reprimir algunos hechos, estos regresan en forma de traumas.

Para Montalbetti, hay dos instituciones que están produciendo el olvido: el museo y el periodismo. En el museo se crea una narrativa que ordena la selección de las obras en la exhibición. La narrativa puede ser usada para retomar el pasado o para fijarla y proyectarla. “En la mayoría de los casos, la narrativa resultante que pretende definir y fijar lo que ocurrió no es sino una justificación de la noción de estado/nación o de su encarnación ocasional” (2013: 62).

Mientras que el periodismo reemplaza al evento por la noticia, lo que ocurre son las noticias; pero éstas, ya indistinguibles de los eventos. En consecuencia, el evento no sólo se transforma en noticia, sino que es desplazado, es sacado de lugar y puesto en otro: en un lugar mucho más efímero y que no deja huella.

Ahora bien, sobre la memoria del conflicto armado se ha resaltado que, en aquel contexto, las representaciones de memoria en el espacio público apelan a un sentido del no-olvido. Igualmente, previo a la creación de la CVR, la memoria representada en el espacio público estaba enfocada a la construcción y establecimiento de una memoria militar dejando de lado otras memorias. Ante el uso de la memoria, es necesario precisar que el olvido es parte de la memoria (Augé 2019; Ricoeur 2010): es imposible recordar algo como ocurrió exactamente y es imposible recordarlo todo; del mismo modo el olvido

es lo único que no olvidamos. Parte de la memoria es su continuo proceso de deterioro, recordamos cada vez menos el evento vivido, experimentado, lo cual produce una desaparición de huellas, es decir al olvido. En este sentido, la dicotomía memoria/olvido, entendida en un proceso de aparición-desaparición-reaparición (Ricoeur 2010), es parte de un mismo fenómeno. En *El Ojo que Lloro*, la ritualización de la memoria produce un trabajo continuo, tanto en su repetición como en la apropiación que producen relaciones y reacciones inesperadas: si *El Ojo que Lloro* es una primera huella en el espacio público la performatividad de los sujetos genera una segunda huella en la obra misma.

La memoria como supervivencia (Ricoeur 2010) de lo acontecido expresa su fragilidad en cuanto que puede conllevar a un uso y abusos del olvido. Por un lado, la memoria puede ser impedida por la aparición del trauma como aquello que sustituye el recuerdo; por otro lado, la memoria también puede ser manipulada en favor de la construcción e imposición de una narrativa; y, finalmente, el olvido puede ser impuesto como una forma de amnistía, comúnmente proveniente desde un lugar institucional. Es esta fragilidad de la memoria que nos hace ser conscientes de lo necesario, pero, también, peligroso del olvido.

Como menciona Montalbetti:

[...] hay ciertos hechos que recordamos porque se imponen, y no porque los elegimos recordar; por el contrario, a veces elegimos no recordar un hecho y lo reprimimos. La suerte de estos hechos que reprimimos suele ser siempre la misma: reaparecen en nosotros. Eso es lo que podemos llamar *trauma*. Un trauma es un dato que regresa sin cesar y sin invitación. Y es curioso, porque parecería que la función de la memoria es evitar el trauma; pero si la memoria elige, entonces al mismo tiempo, lo no elegido tiene la opción de regresar como trauma- ya no como memoria. El trauma es algo así como un resto indispensable de la memoria, como si la memoria fuera un acto de división inexacta de hechos que siempre deja un resto; como dividir 10 entre 3: siempre resta 1. Sospecho que algo así nos está ocurriendo a nosotros colectivamente. Queremos recordar algo para que no regrese, para que no vuelva a ocurrir, para que se quede en el pasado, pero lo estamos haciendo de tal manera que no hacemos otra cosa que

alimentar la opción de que regrese como trauma. Pareciera que lo que hacemos es dejar un resto, literalmente, in-calculable (2013: 58).

En ese sentido es que la construcción de la memoria está dirigida a una continua consciencia y lucha contra el olvido. Sin embargo, no siempre la memoria logra aquel objetivo: Montalbetti (2013) sostiene que, a partir de la memoria como tema político a mediados del siglo XX el museo (así como el periodismo) es una de las instituciones que fallidamente se redefinieron con la misión de evitar el olvido de ciertos acontecimientos. Al respecto vale preguntarse ¿qué otras obras de arte público conmemorativo sobre el conflicto armado existen en Lima y de qué manera se oponen al olvido organizado de los acontecimientos ocurridos?

Lo cierto es que aparte de *El Ojo que Lloro* son pocas las expresiones conmemorativas sobre el conflicto en la ciudad, donde el LUM surge como la principal institución perteneciente al sistema estatal y la (re)conversión de la calle Tarata, en el distrito de Miraflores, es otro ejemplo sobre los intentos por marcar la memoria del conflicto en el pasado.

#### a) **Tarata**

En Lima, uno de aquellos lugares marcados por la violencia terrorista es la calle Tarata en el distrito de Miraflores. Es interesante aludir al caso de Tarata<sup>129</sup> para abordar la problemática del olvido dentro del proceso de *memorialización*: el atentado no solo dejó una serie de heridos y fallecidos, como hemos resaltado en el primer capítulo, también generó una imagen de terror en el espacio público plasmada en la destrucción de las edificaciones. El proceso de reconstrucción llevó a erigir un monumento

---

<sup>129</sup> El 16 de julio de 1992 un coche repleto de explosivos que tenía como objetivo ser detonado cerca de una agencia del Banco de Crédito, ubicado en la intersección de la avenida Larco y Schell, terminó detonándose en la calle Tarata, paralela a la calle Schell, ocasionando 115 heridos, 25 muertos y 5 desaparecidos.



conmemorativo. Sin embargo, la forma de marcación de la violencia parece desaparecer frente a la reconstrucción y transformación urbana de la calle Tarata. Es decir, el proceso de *monumentalización* en el espacio urbano se ha reducido a un objeto y su espacio circundante (el espacio cotidiano) ha borrado literalmente toda huella de lo acontecido.

La ruina generada por aquel terrible acontecimiento fue por un momento -hasta que se iniciaron las obras de reconstrucción de las edificaciones- como una huella del pasado en la ciudad, una huella que formaba parte del espacio de vida, de la realidad. Actualmente, la calle Tarata es una calle peatonal con un carácter comercial, donde la generación de un flujo económico parece haber sido la estrategia de sobrellevar el pasado; en otras palabras, la ciudad necesita proyectarse a un futuro mejor, próspero. El vacío resultado del terror se ha intentado llenar expresando el mensaje de que ahí no pasó nada (Montalbetti 2013). De esta manera, no se ha logrado generar un sentido conmemorativo de lugar, a pesar de la presencia del gesto conmemorativo podemos pensar que lo que prevalece es la producción del olvido.



Fig.146 Monumento en la calle Tarata, distrito de Miraflores. Fotografía: Johanna Rosbäck.

## b) Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM)

Tal como se ha indicado en el segundo capítulo, el proyecto original del LUM formaba parte de la *Alameda de la Memoria* junto al *Quipu de la Memoria* y a *El Ojo que Llora*, donde aquellas tres intervenciones conformaban un conjunto conmemorativo. Si bien el LUM funciona independientemente de *El Ojo que Llora* ambos espacios han entablado relaciones con el objetivo de establecer mecanismos de memoria sobre el conflicto armado. El LUM siendo una entidad institucional perteneciente al Estado y administrado por el Ministerio de Cultura cumple un rol de promoción, divulgación y exposición de la memoria. Sin embargo, retomando el cuestionamiento de Montalbetti, para promover, divulgar y -sobre todo- exponer la memoria habría que pensar en la narrativa de aquella memoria:

“El museo es ante todo un lugar, un lugar de exhibición. No simplemente el lugar de exhibición de objetos hermosos sino (y aquí entra la redefinición) el lugar de exhibición de objetos que ilustran una narrativa verbal consciente que intenta ordenar, explicar y fijar *lo* que ocurrió” (2013: 59).

Sin embargo, antes de exponer el uso de la narrativa por parte del LUM es necesario señalar que entre el año 2012 y 2013 la Comisión de Alto Nivel del LUM (CAN) le encargó a Miguel Rubio<sup>130</sup> y a Karen Bernedo<sup>131</sup> desarrollar una propuesta museográfica en base al guión museográfico expresado en los lineamientos del LUM, el cual había sido elaborado durante el 2012 por la CAN. El objetivo de la elaboración del guión era servir de base para iniciar un proceso participativo poniéndolo en consulta de distintos actores de la sociedad. Es así que, durante el 2014, se inicia un proceso de inclusión y consulta pública sobre el guión museográfico y la propuesta museográfica

---

<sup>130</sup> Director e investigador de teatro, así como también miembro fundador y director de la agrupación cultural Yuyachkani. Yuyachkani por medio de sus puestas teatrales ha abordado continuamente el tema del conflicto armado interno.

<sup>131</sup> Comunicadora social, antropóloga visual y curadora de arte.

de Rubio y Bernedo. El proceso convocó a asociaciones de víctimas, grupos militares, representantes del Estado, organizaciones de derechos humanos, comunicadores y artistas. Tras ello, se encargaría una nueva versión del guión museográfico al equipo curatorial conformado por el historiador Ponciano del Pino, el curador de arte Jorge Villacorta, el doctor en Literatura Víctor Vich y la artista Natalia Iguíñiz. La nueva propuesta mantendría un carácter participativo, por lo que se expondría y se recibirían aportes y comentarios sobre el nuevo guión museográfico en Lima y Ayacucho. Aprobándose la última versión del guión museográfico el 30 de marzo del 2015.

Si bien la narrativa que abraza el LUM es la propuesta por la CVR, la cual parte del respeto por los derechos humanos y se enfoca en una memoria que incluya la voz de las víctimas, hay dos posibilidades en el uso de la narrativa: o sirve para re-tomar aquello que sucedió o sirve para fijar el pasado (Montalbetti 2013). Proponemos pensar el LUM desde ambas posibilidades. Es decir, mientras que por medio de la propuesta curatorial de su exposición permanente se puede distinguir el intento por fijar y proyectar una lectura del conflicto, donde el terrorismo aparece como los restos de la violencia. Por otro lado, el espacio destinado para exposiciones temporales gracias a la posibilidad de diversidad en la exposición y a su continuo cambio se logra pensar el LUM como un espacio reflexivo y cuestionador, ya que permite exponer distintos puntos de vista, plantear nuevas preguntas y de ese modo seguir abordando el tema continuamente.

En ese sentido, mientras que el LUM tenga la capacidad de fijar una narrativa estará presente la posibilidad de manipulación de la memoria y caer en un espacio que genera el olvido. Por otro lado, en el caso de la marcación en la calle Tarata el riesgo está de que la memoria regrese en forma de trauma.

Hay que resaltar lo obvio, el LUM no se autodefine como museo, sino como lugar; sin embargo, como se ha indicado en la investigación, la concepción de lugar implica la condición de la apropiación y creación de un sentido del espacio por parte de los sujetos. El autonombriamiento como lugar de memoria expresa la intención de querer ser apropiable y lugarizable aunque vale la pena preguntarse si su intención en la

autodefinición de lugar coincide con su real situación.



Fig.147 Exposición permanente del LUM. Fotografía: LUM



## 4.2 Del otro al nos-otros: la autoconstrucción de memoria y ciudadanía en *El Ojo que Llor*

En *El Monumento por la Paz y contra la Guerra y el Fascismo* de los artistas Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz un elemento que podría pasar desapercibido es el panel que forma parte de la obra muy cerca de la base, que alberga la columna de 12 metros de alto y que está escrito en 6 idiomas diferentes; sin embargo, la última frase escrita por los artistas es tan fuerte y revelador como el monumento mismo: "A la larga, solo nosotros mismos podemos hacer frente a la injusticia"<sup>132</sup>.

Habiendo abordado el tema del olvido por medio de algunos ejemplos de representaciones de memoria es válido cuestionarse la misma representación de la memoria ¿En qué medida se hace necesario que el conflicto armado forme parte de la vida de los peruanos y esté presente por medio de su emplazamiento público en la ciudad?

La investigación ha tratado de remarcar que el conflicto armado llevó a la desaparición y destrucción de pueblos enteros, al desplazamiento migratorio de miles de sujetos, a la intensificación de la precariedad de los modos de vida. En ese sentido, el conflicto armado ha sido uno de los eventos que ha marcado un cambio histórico en los peruanos; pero si es tan importante ¿por qué no percibimos ese pasado en la ciudad? ¿por qué la ciudad no vemos una mayor cantidad de huellas, rastros, marcas de aquel pasado? ¿por qué aquel pasado no es preservado como otras arquitecturas pasadas?

Si entendemos a las ciudades como una construcción en el tiempo de las formas de vida de los sujetos, donde el pasado cimenta el futuro de las sociedades, la memoria

---

<sup>132</sup> "We invite the citizens of Harburg, and visitors to the town, to add their names here to ours, In doing so we commit ourselves to remain vigilant. As more and more names cover this 12 meter-high lead column, it will gradually be lowered into the ground. One day it will have disappeared completely and the site of the Harburg monument against fascism will be empty. In the long run, it is only we ourselves who can stand up against injustice". Recuperado de <http://www.shalev-gerz.net/?portfolio=monument-against-fascism>. Consultado el 15 de junio del 2022

no solo es necesaria, sino que necesita de su marcación para que el acontecimiento regrese al presente, para que los sujetos lo hagan suyo y mantengan vivo ese pasado con el fin de aprender de él.

Al respecto, es de importancia traer a colación lo señalado por Nelson Manrique:

La lucha por la memoria es, por eso, no solo una celebración del recuerdo, un combate por la verdad, o por la administración de la justicia y el castigo de los culpables. Es ante todo, la lucha por que las víctimas más afectadas por la violencia sean finalmente integradas a la nación. No se trata simplemente de que en este caso se ejerza justicia. Se trata de que la justicia sea un hecho cotidiano, que los excluidos y marginados de la sociedad peruana sean finalmente sujetos de derechos, ciudadanos plenos (En Hamann, López Maguiña, Portocarrero y Vich 2003: 432).

Cuando resaltamos el énfasis en la performatividad y ritualidad de la memoria estamos dando importancia al sujeto como sujeto emancipado: si bien el sujeto es incorporado en la interactividad que propone *El Ojo que Lloro*, es el sujeto quien por medio de su experiencia performativa realiza una nueva marcación sobre el objeto, se apropia de la obra, del espacio, del sentido de lugar. Ante tal escenario, es posible pensar en una auto-construcción de la memoria en cuanto que el objeto artístico funciona como detonante, pero es el sujeto que va más allá de la experiencia artística diseñada y crea la situación no intencionada ritual-performativa de la memoria.

En el mismo sentido, podemos pensar que ante la carencia de la representatividad pública de la memoria de los sujetos víctima, de una parte de la población, de aquellos que no importa recordar, de los "otros", es que surge la necesidad de memoria y su auto-construcción.

La marcha, la congregación, la reunión y repetición temporal en el espacio público produce un nosotros, es una enunciación corporalizada en el espacio: yo junto a ti. Aquella proximidad en los sujetos contempla visibilización y reconocimiento, así como también escucha. El sujeto hace del espacio demandado un espacio de

enunciación y de su performatividad un gesto de enunciación, ambos compartidos en la proximidad y en la conformación de lo colectivo.

Considerando lo expuesto, podemos entender el acontecimiento en *El Ojo que Llorá* como un acto de ciudadanía. La memoria en su continua construcción situada en el presente es una constante reafirmación de los sujetos mismos como comunidad, como colectividad, como ciudadanos, donde la demanda, el debate, el habla y el escucha son corporizados y espaciados. La memoria, en ese sentido, es una vía que logra y conforma un ejercicio de construcción de la ciudadanía.

Finalmente, tras haber señalado algunas limitaciones presentes en la obra y haber problematizado sobre la dicotomía entre memoria y olvido, vale plantearse la pregunta ¿Cuál es el riesgo al que puede caer la memoria que produce *El Ojo que Llorá*? Del Pino y Agüero han señalado que “la ritualización de la memoria es poco productiva para un proyecto cívico y pedagógico-cultural, porque puede ser solo reactivadora del recuerdo y movilizadora de la empatía o la condena, más no de la elaboración crítica de ese pasado” (2014: 25). Efectivamente, la ritualización de la memoria puede caer en la pérdida del sentido mismo de la expresión de la memoria; sin embargo, la afirmación de los autores parece implicar que sólo por medio de lo lógico racional se puede generar una reflexión crítica sobre el pasado excluyendo una vía por medio de lo sensible. Nos preguntamos si es posible que la construcción crítica de la memoria se dé por medio de la relación complementaria entre la ritualización y la exposición e investigación, ya que como hemos evidenciado durante la investigación *El Ojo que Llorá* y el LUM forman parte de un mismo proyecto. En tal sentido, si bien la obra produce una experiencia reflexiva a partir de la intención que buscaba Mutal de producir consciencia en los sujetos que experimenten la obra, el pensar el acontecimiento pasado preguntándose por ellos mismos por medio de los otros; el LUM es entendido como el soporte que permite la revisión del pasado en su exposición e investigación.

*El Ojo que Llorá*, así como el LUM, abordan la construcción de la memoria colectiva del conflicto armado interno ingresando la pregunta por la víctima. A través de

la interrogante por la víctima nos posicionamos en relación a ella; es decir, asentamos nuestra identidad en un proceso de visibilización, reconocimiento y validación que conlleva una dicotomía entre consenso y disenso. Aquel proceso genera y necesita de espacios, *El Ojo que Lloro* y el LUM funcionan como piedras que nos ayudan a tropezar (Jave 2018) para no olvidar y para pensarnos como ciudadanos en la cotidianidad, cada uno con un uso diferente: mientras uno funciona con un carácter expositivo-pedagógico, el otro tiene un carácter de expresión, presencia y vivencia; pero, es la exposición a estas distintas formas de generar memoria en la ciudad las que llevan a la construcción y consenso de una memoria colectiva.

A través del recorrido de la investigación, podemos evidenciar la demanda por pensar la obra de arte como un agente movilizador, desestabilizador y reconfigurador: nuestro objeto de estudio, *El Ojo que Lloro*, como mecanismo de memoria -en su materialidad e inmaterialidad- desestabiliza y reconfigura la realidad, el espacio público, generando una posibilidad de producir otro tipo de espacio. De esta manera, podemos sostener que la memoria representada en el espacio público busca generar una posibilidad de cambio, ser un intersticio que logre ser aquel espacio-otro (Foucault 1984). Sin embargo, como menciona Quintana este estado intersticial

[...] no se abre solo por el poder de la palabra, se trata siempre de la palabra en relación con el gesto, el ritmo, la imagen, el movimiento. Se trata siempre de los desfases entre unos y otros, de los intervalos, el *en medio de*, que se crea en las disonancias entre palabras, gestos, formas de espacialización. Y se trata también del cruce de lenguajes distintos de los cuerpos, pero que se pueden afectar porque, en su inconmensurabilidad, son traducibles con fricciones y restos (2020: 129).



## CONCLUSIONES

La posibilidad de pensar en *El Ojo que Lloro* como instancia de construcción y validación de la memoria sobre el conflicto armado parte: en un primer momento, de comprender un carácter inmaterial reflejado en la performatividad de los sujetos ante la obra; en un segundo momento, de visibilizar el espacio público como parte constituyente y constitutivo de la obra; y un tercer momento, entender la obra como un medio de expresión y construcción de la ciudadanía.

Se concluye que la elaboración de la memoria sobre el conflicto armado interno a partir de *El Ojo que Lloro* parte de entender una doble condición: la representación artística como forma-material y la *corporización* de los sujetos como forma-inmaterial. Mientras la forma-material abarca un trabajo iconográfico, de composición, de escala y materialidad; la forma-inmaterial se produce por medio de la experiencia del acontecimiento, de lo relacional y lo sensible. Es en la complementariedad de ambos en que *El Ojo que Lloro* toma una significación expresada en lo que hemos aludido como un proceso de lugarización.

*El Ojo que Lloro* cuenta con reconocimiento institucional: *El Ojo que Lloro* como manifestación artística conmemorativa se basa en la narrativa propuesta por la CVR. Por lo tanto, se entiende como un proyecto de memoria que parte como una iniciativa privada de la artista que adquiere un respaldo y apoyo de la CVR (*La alameda de la Memoria*) y del Estado por extensión. En ese marco, *El Ojo que Lloro* no propone una narrativa propia, sino que utiliza y refuerza en su representación una narrativa existente que toma a las víctimas como el lugar desde donde hablar de memoria.

El concepto de víctima es complejizado en *El Ojo que Lloro*, ya que son representados sólo aquellos que cuentan con un reconocimiento legal (registro único de víctimas) excluyendo tanto a víctimas terroristas como a víctimas que no forman parte del registro único de víctimas. El reconocimiento a un estado víctima, es parte del reconocimiento de la ciudadanía y su representación en el espacio público. Por lo que

el trabajo de memoria está relacionado a un trabajo de expresión y construcción de la ciudadanía.

El trabajo sobre la memoria en *El Ojo que Lloro* parte de la experiencia relacional y reflexiva de los sujetos en la obra, donde el carácter simbólico, conmemorativo y funerario constituye la atmósfera de la obra. En ese sentido, la obra refleja tanto elementos formales presentes en el desarrollo escultórico de Lika Mutal como la complejización misma de la escultura al incluir físicamente a los sujetos en lo que podemos entender como el uso y la experiencia de la obra.

El proceso de memoria del conflicto armado interno se enmarca y prosigue a un proceso de levantamiento y desobediencia ciudadana expresada en distintas formas de activismo en el espacio público. En ese contexto surge una demanda por la demarcación de espacios referidos a acontecimientos de violencia dentro del periodo del conflicto armado, la cual es visibilizada por distintos artistas o colectivos artísticos. La demarcación de estos espacios conlleva una carga simbólica funeraria.

Es así que entendemos la demarcación como una vía sobre la (re)construcción de la memoria en el espacio. Estas marcas tienen el fin de alterar la realidad en el sentido de re-presentar huellas de la violencia que sirvan para recordar y repensar el pasado. *El Ojo que Lloro* es particularmente interesante ya que no alude a un acontecimiento ocurrido en su lugar de implantación, por lo que se podría entender como una huella artificial que refleja y adquiere una potencia justamente en la carencia de este tipo de espacios en la ciudad.

Se ha remarcado la intención de Mutal en *El Ojo que Lloro* de ir más allá de las palabras en referencia a la incomprensión y tergiversación del Informe Final de la CVR. Es decir, se puede entender que Mutal buscaba crear una obra donde la experiencia y trabajo de memoria sea activa. En ese contexto es que la relación objeto-sujeto es interactiva: los sujetos son incluidos en el espacio físico de la obra generando un objeto-acontecimiento. Aquella relación objeto-sujeto es la que lleva a la complejización, desestabilización y/o expansión del trabajo escultórico de Mutal hasta ese momento: la

intermedialidad, hibridez y performatividad son vías que expresan un ir-más-allá de su materialidad misma, donde lo material da paso a lo inmaterial.

Proponemos pensar *El Ojo que Lloro* por medio de dos dimensiones: la material objetiva y la inmaterial subjetiva, donde el objeto de arte no solo se encuentra en el espacio público sino que busca intervenir en el espacio de vida, busca alterarlo, transformarlo, reconfigurarlo. En ese sentido, la complementariedad e irreductibilidad de su dimensión material-inmaterial nos lleva a entender un estado liminal/umbral en la obra, que nos permite proponer el devenir de *El Ojo que Lloro* como forma material, expresada en la piedra, el texto, el agua y el jardín, a una forma inmaterial, expresada en el andar, en la performatividad y la apropiación de los sujetos. En ese sentido, es posible entender que *El Ojo que Lloro* mediante su forma-inmaterial -materializada mediante la presencia y expresión performativa de los sujetos- logra crear una instancia de validación en el proceso de construcción de una memoria colectiva sobre el conflicto armado.

Proponemos abordar la instalación del objeto artístico en el espacio público como una intervención sobre las formas de vivir en la ciudad: pensar *El Ojo que Lloro* como un objeto transformador y de transformación, donde el espacio que crea a partir de su interacción con el sujeto es un espacio que acoge un carácter ritual, funerario, relacional y de demanda ciudadana sobre quienes pueden ser recordados (visibilización y reconocimiento). Es así que el sentido conmemorativo en *El Ojo que Lloro* se concreta complementariamente entre su representación material y la experiencia subjetiva del sujeto a partir de su inclusión en la obra: el objeto artístico le pide al sujeto entrar, interactuar; es decir, abordar la obra de una manera activa y de esta manera pasar a ser un objeto-acontecimiento. Esta interacción conlleva a entender la espacialidad del objeto artístico a partir de la presencia -constante y repetitiva- de los cuerpos: de sus andares y gestos, de lo esperado e inesperado. Es decir, lo performativo expresa la apropiación del sujeto y la construcción del sentido de aquel espacio para los sujetos: el lugar, un lugar para la construcción de la memoria.

Se concluye que la construcción de la memoria colectiva a partir de *El Ojo que Lloro* es un proceso constante, donde las nuevas marcaciones de nombres y el establecimiento y repetición de celebraciones conmemorativas expresa la importancia de la memoria como acción política de los sujetos ante un pasado fracturado en sus narrativas. Es así que *El Ojo que Lloro* crea un espacio para el debate, expresión y construcción de la ciudadanía en el presente referido a un periodo del pasado y que pretende formar el futuro. En ese sentido, las acciones de rechazo contra *El Ojo que Lloro* y su cercamiento son entendidos como el reflejo de la percepción y potencia de aquel espacio. Por lo tanto, nos atreveremos a decir que *El Ojo que Lloro* como marcación de la memoria (entendida en su aspecto objetual y por medio de la presencia de los sujetos) refleja tanto la intención de preservar el pasado en su continua reflexión, así como la de definirnos como sociedad.

El trabajo sobre la memoria proveniente desde el arte (*El Ojo que Lloro*) o desde otras instituciones (CVR) en la contemporaneidad ha complejizado su representación al abordar un carácter público que se construye a partir del sentido de participación e involucramiento de los sujetos; es decir, se excede la representación material que conlleva a la presentación de los sujetos por medio del habla (audiencias públicas) o el andar (*El Ojo que Lloro*). El sentido público es la intención de la obra de arte por entrar al espacio de vida y, en ese sentido, si bien *El Ojo que Lloro* reúne una serie de estrategias formales tradicionales es por medio de este estado liminal/umbral que podemos entender un distanciamiento respecto del monumento público decimonónico.

En la investigación se ha expuesto cómo el trabajo de la memoria en *El Ojo que Lloro* deviene en una dimensión inmaterial, la cual permite una instancia de memoria. *El Ojo que Lloro* como objeto artístico se puede entender como soporte material y es en su interacción con los sujetos -entendido como el carácter performativo- donde se expresa su dimensión inmaterial y la posibilidad de la memoria.

Podemos entender a *El Ojo que Lloro* como obra que representa a la memoria por medio de las víctimas del conflicto armado interno, pero también como obra que

permite una expresión de la ciudadanía y, en ese sentido, a los sujetos definirse como sociedad; es decir, es posible entender *El Ojo que Lloró* como una obra constitutiva y constituyente de un nosotros.

Se concluye que *El Ojo que Lloró* posiciona a los sujetos ante la problemática sobre quién puede ser denominado víctima y, por lo tanto, quién puede ser recordado. La posibilidad de memoria se encuentra en su continuo trabajo, en su continuo debate, en su continua reflexión, por medio de diversos mecanismos con distintos usos y funciones: desde el LUM como instancia didáctica expositiva y desde *El Ojo que Lloró* como instancia ritual-performativa.



## BIBLIOGRAFÍA

ACHUGAR, Hugo

- 2003 “El lugar de la memoria, a propósito de monumentos (motivos y paréntesis)”.  
En JELIN, Elizabeth y LANGLAND, Victoria (editores). *Monumentos, memorials  
y marcas territoriales*. Madrid: Siglo XXI, pp. 191-216.

ADELE, Robin y ORWICZ, Michael

- 2019 “An aesthetics of the human: Peru’s Ojo que Lloro memorial”. *Visual  
Communication*, vol. 18, pp. 353-377.

ADORNO, Theodor

- 1981 [1962] *La crítica de la cultura y la sociedad*. Traducción de Manuel Sacristán.  
Barcelona: Ediciones Ariel.

AGUIRRE, Carlos

- 2008 *Dénle duro que no siente. Poder y transgresión en el Perú Republicano*. Lima:  
Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.

AGÜERO, José Carlos y DEL PINO, Ponciano

- 2014 *Cada uno, un lugar de memoria. Fundamentos conceptuales del Lugar de la  
Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social*. Lima: LUM.

AMENDOLA, Giandomenico

- 2000 [1997] *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis  
contemporánea*. Traducción de Marisa García y Paolo Sustersic. Madrid:  
Celeste Ediciones.

ARAGÓN, Nayo

2016 “Falleció artista Lika Mutal: autora de ‘El Ojo que Lloro’ y ‘El Espejo de Piedra’”.

*Lamula.pe*. Lima, 7 de noviembre. Consulta: 7 de agosto 2021.

<https://redaccion.lamula.pe/2016/11/07/fallecio-artista-lika-mutal-autora-de-esculturas-el-ojo-que-llora-y-el-espejo-de-piedra/nayoaragon/>

ARENDDT, Hannah

1996 *Entre pasado y futuro: ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Traducción de

Ana Poljak. Barcelona: Ediciones Península.

ARONI, Renzo; DEGREGORI, Carlos Iván; PORTUGAL, Tamia y SALAZAR, Gabriel

2015 *No hay mañana sin ayer: Batallas por la memoria y consolidación democrática en el Perú*. Lima: IEP Instituto de Estudios Peruanos.

AUGÉ, Marc

2019 [1998] *Las formas del olvido*. Traducción de Mercedes Tricás Preckler y

Gemma Andújar. Barcelona: Editorial Gedisa.

AVILA, Solange

2016 “Lika Mutal y la horizontalidad de la naturaleza”. En *Punto Edu*. Lima, 14 de noviembre. Consulta: 7 de agosto del 2021.

<https://puntoedu.pucp.edu.pe/noticia/lika-mutal-y-la-horizontalidad-de-la-naturaleza/>

BAL, Mieke

1999 “Introduction”. En BAL, Mieke; CREWE, Jonathan y SPITZER, Leo (editores).

*Acts of Memory. Cultural recall in the present*. Hanover/Londres: University Press of New England.

BARRÓN, Josefina

2018 “El arte de ser peruano: un perfil de Lika Mutal, artista plástica”. En *Cosas*. Lima, 16 de mayo. Consulta: 7 de agosto 2021.

<https://cosas.pe/cultura/120875/el-arte-de-ser-peruano-un-perfil-de-lika-mutal-artista-plastica/>

BEARDSLEY, John

1982 “Traditional Aspects of New Land Art”. *Art Journal*, vo. 42, n° 3, pp. 226-232.

BERNEDO, Karen

2011 *Mama Quilla: Los hilos (des)bordados de la guerra: Arpilleras para la memoria*. Tesis de maestría en Antropología Visual. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

2017 “YUYANAPAQ. Activando la memoria en una apuesta en escena para recordar”. *Illapa Mana Tukukuq*, n°1, pp. 57-68.

BICZEL, Dorota

2017 “Sobre la imposibilidad de trazar un mapa: el ‘fracaso’ de la Bienal de Lima (1997-2002)”. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, N°11, pp. 152-162.

2015 “Las posvidas de los monumentos: formas sin contenido, apariencias fantasmas, sitios de las negociaciones continuas. Entrevista a Pablo Patrucco, Juan Enrique Bedoya y Juan Javier Salazar. *Revista Kaypunku*, vol. 2, n°1, pp. 237-239.

2013 “Lima I[NN]memoriam. In transit to Democracy: Shaping Public History in the Urban Landscape”. *Arara*, n° 11, pp. 1-19.

2013 “Viewpoint: Self-Construction, Vernacular Materials, Democracy Buildings: Los Bestias, Lima, 1984-1987. *Buildings & Landscapes: Journal of the Vernacular Architecture Forum*, vol. 20, n°2, pp. 1-21.



2012 “Utopia mediocre”. En Red Conceptualismo del Sur. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofia, pp. 256-260.

BISHOP, Claire

2012 *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso books.

2011 *Installation Art: A Critical History*. Londres: Tate Publishing.

2006 *Participation. Documents of Contemporary Art*. Londres: Whitechapel.

2004 “Antagonism and Relational Aesthetics”. *October Magazine*, vol. 110, pp. 51-79.

BOREA, Giuliana

2021 *Configuring the New Lima Art Scene. An Anthropological Analysis of Contemporary Art in Latin America*. New York: Routledge.

2017 *Arte y antropología: estudios, encuentros y nuevos horizontes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial.

BORJA, Jordi

2003 *La ciudad conquistada*. Madrid: Alianza Editorial.

1998 “Ciudadanía y espacio público”. En Pep Subirós (editor). *Ciutat Real, Ciudad Ideal. Significado y Función en el Espacio Urbano Moderno*. Madrid: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.

BOURKE, Joanna

2004 “Remembering War”. *Journal of Contemporary History*, vol 39, N° 4, pp.473-485.

BOURRIAUD, Nicolas

2008 [1998] *Estética relacional*. Traducción de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado.

Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

BRAVO, María Concepción

1993 “Evangelización y sincretismo religioso en los Andes”. *Revista Complutense de Historia de América*, vol. 19, pp.11-20.

BUNTINX, Gustavo (editor)

2006 “Lava la bandera. El Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura de Fujimori y Montesinos”. *Quehacer*, N°158, enero-febrero 2006, pp. 96-109.

2005 *E.P.S. Huayco. Documentos*. Lima: Institut français d'études andines.

BUTLER, Judith y ATHANASIOU, Athena

2017 [2013] *Desposesión: lo performativo en lo político*. Traducción de Fernando Bogado. Buenos Aires: Eterna Cadencia editora.

BYUNG-CHUL, Han

2020 [2019] *La desaparición de los rituales*. Traducción de Alberto Ciria. Barcelona: Herder Editorial.

CÁNEPA, Gisela

2006 “Cultura y política: una reflexión en torno al sujeto público”. En CÁNEPA, Gisela y ULFE, María Eugenia (editoras). *Mirando la Esfera Pública desde la Cultura en el Perú*. Lima: Concytec, pp. 15-34.

CARERI, Francesco

2009 *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Traducción de Maurici Pla.

Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

CARLÍN, Ernesto

2008 “Artistas Lika Mutal y Gam Klutier exponen juntos en muestra de piedra y color”. *Agencia Andina de Noticias*. Lima, 26 de marzo. Consulta: 10 de agosto del 2021.

<https://andina.pe/agencia/noticia-artistas-lika-mutal-y-gam-klutier-exponen-juntos-muestra-piedra-y-color-1671119.aspx>

CASTRILLÓN, Alfonso

2010 *Tensiones generacionales*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

2003 *Generación del 68 entre la agonía y la fiesta de la modernidad*. Lima: ICPNA, Banco Sudamericano.

2000 *Tensiones generacionales: Un acercamiento a las generaciones de artistas plásticos peruanos. Del 30 de marzo al 14 de mayo del 2000, Galería ICPNA Miraflores*. Lima: Instituto Peruano Norteamericano.

1991 “Escultura monumental y funeraria en Lima”. En *Escultura en el Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 325-385.

CHAPARRO, Liliana

2018 *No todos caminan en Lima*. Lima: Ornitorrinco Editores.

CHAPPEL, Nancy y MOHANNA, Mayu

2006 “Yuyanapaq: In order to remember”. *Aperture*, N° 183, pp. 54-63.

CHARPENTIER, Louis

1970 [1966] *El enigma de la catedral de Chartres*. Traducción de Domingo Pruna.

Barcelona: Plaza & Janés.

CHION, Miriam y LUDEÑA, Wiley

2009 “Espacios públicos, centralidad y democracia. El Centro Histórico de Lima. Periodo 1980-2004”. En VEGA CENTENO, Pablo. *Lima, diversidad y fragmentación de una metrópoli emergente*. Quito: Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros Históricos.

CIRILLO, José; ESPANTOSO, Teresa y VANEGAS, Carolina

2011 *Arte público y espacios políticos: interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas*. Belo Horizonte: C/Arte.

COMISIÓN DE ENTREGA DE LA CVR

2004 *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: CVR, IDEHPUCP.

2003 *Informe final*. Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación.

CROUSSE, Veronica

2013 “*El Ojo que Llora*. Monumento contemporáneo de Lika Mutal”. En HAMANN, Johanna (editora). *Lima: Espacio público, arte y ciudad*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

2013 “Arte público e interdisciplina. Problemáticas de la formación artística disciplinar”. *On the w@terfront*, n° 27, pp. 13-24.

2011 *Reencontrando la espacialidad en el arte público del Perú*. Tesis de doctorado en Espacio público y regeneración Urbana: Arte, Teoría y Conservación del Patrimonio. Barcelona: Universidad de Barcelona.

DE CERTEAU, Michel

1984 *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press.

DE FERRARI, Gabriela y MERRIAM, Dena

1996 *Lika Mutal*. New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers

DE RIVERO, Manuel

2005 "Lima 3.0". *Arkinka*. Lima, n° 121, pp. 16-34.

DE VIVANCO, Lucero y JOHANSSON, María Teresa (editoras)

2019 *Pasados contemporáneos. Acercamientos interdisciplinarios a los derechos humanos y las memorias en Perú*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert S.L.

DEAN, Carolyn

2010 *A culture of stone. Inka perspective on rock*. Durham: Duke University Press.

DEGANO, Giulia

2019 "El Ojo que Lloro: Una memoria frágil y controvertida". En FUREGATTI, Sylvia; MARTUCCELLI, Elio y VANEGAS, Carolina (editores). *Efímero/Permanente. Pugnas por la conservación del arte público*. Lima: Editorial Universitaria, pp. 421-431.

2018 "¿Un campo de batalla? El espacio público peruano como lugar de confrontación en la representación de la violencia política (1980-2000)". *Nierika. Revista de Estudios de Arte*, año 7, n° 13, pp. 11-29.

DEGREGORI, Carlos Iván

2015 "Sobre la Comisión de la Verdad y Reconciliación en el Perú". En ARONI, Renzo, DEGREGORI, Carlos Iván; PORTUGAL, Tamia y SALAZAR, Gabriel (editores). *No Hay Mañana sin ayer: Batallas por la memoria y consolidación democrática en el Perú*. Lima: IEP Instituto de Estudios Peruanos, pp. 27-68.

DEL PINO, Ponciano

- 2015 "Introducción". En ARONI, Renzo; DEGREGORI, Carlos Iván; PORTUGAL, Tamia y SALAZAR, Gabriel. *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria y consolidación democrática en el Perú*. Lima: IEP Instituto de Estudios Peruanos, pp. 11-23.

DELGADO, Manuel

- 2011 *El espacio público como ideología*. Madrid: Catarata.
- 1999 *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Editorial Anagrama.

DEWEY, John

- 1934 *Art as Experience*. New York: Capricorn Books.

DIDI-HUBERMAN, Georges

- 2020 *Desear desobedecer. Lo que nos levanta, 1*. Traducción de Juan Calatrava y Alessandra Vignotto. Madrid: Editorial Abada.
- 2004 *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- 1990 *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Traducción de Françoise Mallier. Murcia: CENDEAC Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo.

DRINOT, Paulo

- 2007 "El ojo que llora, las ontologías de la violencia y la opción por la memoria en el Perú". *Hueso Húmero*, n°50, pp. 55-74.

## EL COMERCIO

- 2016 “Lika Mutal murió: lee nuestra entrevista inédita con la artista”. *El Comercio*.  
Lima, 8 de noviembre. Consulta: 7 de agosto 2021.  
<https://elcomercio.pe/luces/arte/like-mutal-murio-lee-nuestra-entrevista-inedita-artista-noticia-1944982/?ref=ecr>

## ESPINOZA, Lidia

- 2021 “Mecanismos de resistencia. Intervenciones del arte y el cuerpo en los procesos de resignificación del Centro Histórico de Lima”. En KAHATT, Sharif; MARTUCCELLI, Elio y MEJÍA, Víctor (editores). *Arquitectura & Investigación. Arte, tipología, política*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Facultad de Arquitectura y Urbanismo, pp. 17-36.

## FALCÓN, Sylvanna

- 2018 “Intersectionality and the Arts: Counterpublic Memory-Making in Postconflict Peru”. *International Journal of Transitional Justice*, 2018, n°12, pp. 26-44.

## FISCHER-LICHTE, Erika

- 2004 *Estética de lo performativo*. Traducción de Diana Góonzales y David Martínez.  
Madrid: Abada Editores S.L.

## FOUCAULT, Michel

- 2002 [1977] *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores Argentina S.A.
- 1984 “De los espacios otros”. Traducción de Pablo Blitstein y Tadeo Lima.  
*Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, pp. 46-49.
- 1980 *Power Knowledge: Selected interviews and writings 1972-1977*. New York: Pantheon Books.

FRIED, Michael

1967 “Arte y Objetualidad”. *Artforum*, vol. 5, n° 10, pp. 116-147.

FROST, Peter

1999 “Dialogo: Lika Mutal – Raíces de Piedra”. *Rumbos Online*, año III, N° 12, p.94.

Consulta: 7 de agosto del 2021.

<http://rumbosonline.com/articles/12-94-interviewes.htm>

GARCÍA, Carmen Elena

2017 “Lika Mutal, las piedras y el ojo que llora de la artista plástica holandesa que se enamoró del Perú”. *Revista Estúdio, artistas sobre otras obras*, n°20, pp. 149-159.

GARCÍA, Celsa

2011 “Fiesta y poder en los virreinos americanos”. *La Fiesta. Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco*. Pamplona: Fundación Visión Cultural, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 253-259.

GARCÍA, Juan José

2019 “Paisaje, lugar y territorio: conceptualizaciones para recuperar el genius-loci”. *Revista Ciudades, Estados y Política*, vol. 6, pp. 17-25.

GARCÍA-DOMÉNECH, Sergio

2015 “Estética e interacción social en la identidad del espacio público”. *Arte y Ciudad – Revista de Investigación*, n°7, pp. 195-212.



GARDEN, Jan

2012 "Listening to stones. A conversation with Lika Mutal". *Sculpture*, marzo 2012, pp. 36-41.

GIEDION, Sigfried

2009 *Espacio, tiempo, arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición.*

Traducción de Jorge Sainz. Barcelona: Reverté.

1958 *Architecture, You, and Me: The Diary of a Development.* Cambridge: Harvard University Press.

GILLIS, John

1994 *Commemorations. The Politics of National Identity.* New Jersey: Princeton University Press.

GIUSTI, Miguel y LERNER, Salomón (editores)

2021 *Rostros del perdón. Coloquio Internacional de COMIUCAP.* Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

GÓMEZ DE LA TORRE, Fiorella

2020 *Las tramas del arte contemporáneo: el LiMac de Sandra Gamarra Heshiki (2002-2017).* Tesis de maestría en Historia del Arte. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

GRANDE, John

2009 "The lay of Land Art: Out of the museum + onto the earth". *Public Art Review*, vol. 20, n°2, pp. 42-49.

GREELEY, Robin y ORWICZ, Michael

2019 “An aesthetics of the human: Peru’s Ojo que Lloro memorial”. *Visual Communication*, vol. 18, pp. 353-377.

GUTIÉRREZ, Rodrigo

2004 *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid: Editorial Cátedra.

HALBWACHS, Maurice

1995 [1968] “Memoria colectiva y Memoria histórica”. *La Memoria Colectiva*. Paris:PUF, pp. 209-219.

HAMANN, Johanna

2015 *Leguía , el Centenario y sus monumentos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial.

HANZA, Kathia

2019 “Un imposible: arte o cuerpos”. En DUARTE, Rodrigo; HUSSAK, Pedro y LAGEIRA, Jacinto (editores). *Artes do corpo, corpos da arte*. Belo Horizonte: Relicário.

HARVEY, David

2000 *Spaces of Hope*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

HARVEY, David y WALLIS, James (editores)

2018 *Commemorative Spaces of the First World War. Historical Geographies at the Centenary*. Londres, Nueva York: Routledge

HEIDEGGER, Martin

1970 El arte y el espacio. Traducción de Jesús Adrián Escudero. Bogotá: Eco.

HEINICH, Nathalie

2017 [2014] *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística*. Traducción de Agustín Temes y Étienne Barr. Madrid: Casimiro Libros.

2001 *Sociología del Arte*. Traducción de Paula Mahler. Buenos Aires: Nueva visión.

HÉRNANDEZ, Max y VILLACORTA, Jorge

2002 *Franquicias imaginarias. Las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial.

HITE, Katherine

2012 *Politics and the Art of Commemoration. Memorials to struggle in Latin America and Spain*. Nueva York: Routledge.

HOGUE, Martin

2004 "The Site as Project: Lessons from Land Art and Conceptual Art". *Journal of Architectural Education*, vol. 57, n°3, pp. 54-61.

HUYSEN, Andreas

2014 [1995] *Memorias crepusculares. La marcación del tiempo en una cultura de amnesia*. Traducción de Pablo Díaz. Buenos Aires: Prometeo Libros.

2003 *Present Pasts. Urban palimpsests and the politics of memory*. California: Stanford University Press.

2000 "Medios, política y memoria". Traducción de Silvia Fehrmann. *Revista Puentes*, año 1, n° 2, pp. 1-21.

IGUIÑIZ, Natalia

2017 “¿Qué hay dentro de las casas? Pequeñas historias sobre la distancia y el vacío. En BOREA, Giuliana (editora). *Arte y antropología. Estudios, encuentros y nuevos horizontes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo editorial, pp. 253-264.

JAVE, Iris

2018 “Arte y memoria: Piedras para tropezar”. *Intercambio*, N°43, pp. 40-43.

JELIN, Elizabeth

2002 *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

JELIN, Elizabeth y LANGLAND, Victoria

2003 “Introducción: Las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente”. En JELIN, Elizabeth y LANGLAND, Victoria (editores). *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid: Siglo XXI, pp. 1-18.

KLUTIER, Gam y MUTAL, Lika

2015 *I see you. Yes, I see you*. Lima: Museo de Arte Contemporáneo.

KRAUSS, Rosalind

1996 [1985] “La escultura en el campo expandido”. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Traducción de Adolfo Gómez. Madrid: Alianza editorial.

1977 “The Double Negative: a new syntax for sculpture”. *Passages in Modern Sculpture*. New York: The Viking Press, pp. 243-288.

KWON, Margarita

2020 “Reinterpretación del jardín japonés en el paisaje occidental del Siglo XX a través de tres paisajistas: James Rose, Isamu Noguchi y Peter Walker”. *Cuaderno del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, n°82, pp. 173-188.

LACY, Suzanne (editora)

1995 *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Washington: Bay Press.

LAMULA.PE

2015 “El espejo de piedra: nueva exposición en el Museo de Arte Contemporáneo”. *Lamula.pe*. Lima, 7 de octubre. Consulta: 7 de agosto del 2021.

<https://redaccion.lamula.pe/2015/10/07/el-espejo-de-piedra-nueva-exposicion-en-el-museo-de-arte-contemporaneo/redaccionmulera/>

LARREA, Enrique

2014 “La Memoria del Lugar”. *Lamula.pe*. Lima, 16 de junio. Consulta: 7 de agosto del 2021.

<https://redaccion.lamula.pe/2014/06/16/el-lugar-de-la-memoria-y-la-discordia/enriquelarrea/>

LEFEBVRE, Henri

2013 [1991] *La producción del espacio*. Traducción de Emilio Martínez. Madrid: Capitan Swing.

LEÓN-XJIMÉNEZ, Carlos

2017 “Estrategias artísticas y activistas en la práctica espacial crítica:cultura, protesta social y Centro Histórico de Lima en la república neoliberal”. En BOREA, Giuliana

(editora). *Arte y antropología. Estudios, encuentros y nuevos horizontes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo editorial, pp. 183-194.

LERNER, Salomón

2021 “Verdad y reconciliación: el caso del Perú”. En GIUSTI, Miguel y LERNER, Salomón (editores). *Rostros del perdón. Coloquio Internacional de COMIUCAP*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo editorial, pp. 33-48.

2009 “L’expérience Péruvienne (2001-2003)”. En MARTÍN, Arnaud. *La Mémoire et le Pardon” Les Commissions de la Vérité et de la Réconciliation en Amérique Latine*. Paris: Corlet Numérique, pp. 85-117.

2004 “Dar la palabra a los silenciados”. *La rebelión de la memoria*. Lima: IDEHPUCP, pp. 123-126.

LERNER, Sharon

2016 “El cuerpo, un familiar desconocido”. En *Johanna Hamann, Antológica 1977-2015*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano, pp. 19-26.

LIPPARD, Lucy

2004 [1973] *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: AKAL.

1983 *Overlay. Contemporary and the art of prehistory*. New York: The New Press.

LÓPEZ, Miguel

2017 “Red Conceptualismos del Sur: Memoria, política, microhistorias y experimentación con archivos”. *Robar la historia. Contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, pp. 107-128.

LORENZ, Federico; MARCHESI, Aldo; STERN, Steve y WINN, Peter

2013 “Prefacio. La batalla por la memoria histórica”. *No hay mañana sin ayer:*

*Batallas por la memoria histórica en el Cono Sur*. Lima: IEP Instituto de Estudios Peruanos.

“La batalla por la memoria histórica en el Cono Sur: conclusiones comparativas”. *No hay mañana sin ayer: Batallas por la memoria histórica en el Cono Sur*. Lima: IEP Instituto de Estudios Peruanos.

MACHER, Sofía

2007 *Recomendaciones vs Realidades: Avances y desafíos en el post-CVR Perú*.

Lima: Instituto de Defensa Legal IDL.

MADERUELO, Manuel

2008 *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo, 1960-1989*.

Madrid: AKAL.

1990 *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Madrid:

Mondadori.

MAJLUF, Natalia

1994 *Escultura y espacio público. Lima, 1850-1879*. Lima: IEP Instituto de Estudios

Peruanos.

MANRIQUE, Nelson

2003 “Memoria y violencia. La nación y el silencio”. En HAMANN, Johanna; LÓPEZ

MAGUIÑA, Santiago; PORTOCARRERO, Gonzalo y VICH, Víctor (editores).

*Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Lima: Red para

el Desarrollo de las Ciencias Sociales, pp. 421-434.

MARCUSE, Herbert

1993 *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Traducción de Antonio Elorza. Barcelona: Editorial Planeta -De Agostini S.A.

MÁRQUEZ, Alfredo

2009 “Memoria proactiva: recuperación de la dignidad arrebatada. Hacia la construcción de un “Museo Virtual de la Memoria””. *Ramona*, n°89, pp. 54-55.

MARTÍNEZ, Domingo

2013 *La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo*. Tesis de doctorado en Arte. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes.

MATOS MAR, José

1986 *Desborde Popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

MEJÍA, Víctor

2012 “La ciudad como escenario. Evolución del espacio público limeño. Intervenciones artísticas recientes. En *Arquitextos* N°27, pp. 15-22.

2013 *Prefiguración de la Plaza San Martín y su monumento (1899-1921)*. Tesis de maestría en Historia del Arte. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

MENÉNDEZ, Manuel y AZNAR, Hugo

2015 *De la polis a la metrópolis. Ciudad y espacio político*. Madrid: Abada Editores.



MERLEAU-PONTY, Maurice

2010 [1964] *Lo visible y lo invisible*. Traducción de Bernard Capdevielle y Estela Consigli. Buenos Aires: Nueva Visión.

1993 [1945] *Fenomenología de la percepción*. Traducción de Jem Cabanes. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini.

MILTON, Cynthia

2018 *Memoria en conflicto: Intervenciones culturales militares y la era de los derechos humanos en Per*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.

*El Arte desde el pasado fracturado peruano*. Lima: IEP Instituto de Estudios Peruanos.

2015 “Desfigurando la memoria: (des)atando los nudos de la memoria peruana”. *Anthropologica*, XXXIII, n°34, 2015, pp. 11-33.

2014 “Images of Truth: Rescuing Memories of Per’s Internal War through Testimonial Art”. En MILTON, Cynthia (editor). *Art form a fractured past. Memory and Truth-Telling in Post-Shining Path Peru*. Londres: Duke University Press, pp. 37-74.

2007 “Espacios públicos para la discusión sobre el pasado reciente de Perú”. *Antípoda*, 2007, n°5, pp.143-168.

MIRÓ QUESADA, Luis

2014 [1945] *El espacio en el tiempo. La arquitectura moderna como fenómeno cultural*. Clásicos Peruanos Arquitectura y Pensamiento vol. IV. Lima: Facultad de Arquitectura y Urbanismo PUCP, Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial.

MITROVIC, Mijail

2019 “Historia y nostalgia”. *Extravíos de la forma: vanguardia, modernismo popular y arte contemporáneo en Lima desde los 60*. Lima: Facultad de Arquitectura y

Urbanismo PUCP, Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial.

- 2018 “¿Campo expandido o expansión del arte? Posmodernidad y contemporaneidad, o las variaciones del formalismo”. *Textos Arte*, vol. 6, pp.131-144.
- 2017 “Totalizar la crisis. El colapso de Lima en la imaginación artística de los años ochenta”. *Revista A - Arquitectura PUCP*, n°9, pp. 54-61.

MONSTESTRUQUE, Octavio

- 2015 “Memoria y Lugar. El recuerdo y el olvido como forma de conservación de lo inmaterial”. *Scientia et praxis*, n° 02, pp. 143-158.

MONTALBETTI, Mario

- 2013 “El lugar del arte y el lugar de la memoria”. En HAMANN, Johanna (editora). *Lima: espacio público, arte y ciudad*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial, pp. 55-69.

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE LIMA

- 2015 *I see you yes I see you. The life and work of Lika Mutal and Gam Klutier*. Lima: MAC Lima.

MUTAL, Lika

- 2015 *El Espejo de Piedra*. Lima: Instituto de Arte Contemporáneo.
- 2000 *Lika Mutal. The mirror of my faceless face: March 8 – April 8*. En NOHRA HAIME GALLERY (editor). New York: Nohra Haime Gallery.
- 1993 *Lika Mutal. Stone sculpture: April 29 – June 12, 1993*. En NOHRA HAIME GALLERY (editor). New York: Nohra Haime Gallery.
- 1990 *Lika Mutal. Recent sculpture: October 3 - 27, 1990*. En NOHRA HAIME GALLERY (editor). New York: Nohra Haime Gallery.

1986 *Lika Mutal. Recent sculpture: November 5 - 29, 1986*. En NOHRA HAIME GALLERY (editor). New York: Nohra Haime Gallery.

NORA, Pierre

2008 *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Traducción de Laura Masello. Montevideo: Ediciones Trilce.

1998 *La aventura de Les lieux de mémoire*. Traducción de Josefina Cuesta. Ayer, n°32, pp. 17-34.

1989 "Between Memory and History". *Les Liex de Mémoire*. Representatios, N° 26, pp. 7-24.

NORBERG-SCHULZ, Christian

2005 *Principios de la Arquitectura moderna*. Barcelona: Reverté.

1980 [1971] *Existencia, espacio y arquitectura*. Traducción de Adrián Margarit. Barcelona: Blume

1979 *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli.

OSBORNE, Peter

2010 *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. Traducción de Yaiza Hernández. Murcia: CENDEAC Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo.

OVIEDO, José Miguel

1989 "The age of Stone: The sculpture of Lika Mutal". Traducción de Lori Carlson. *Literature and arts of America*, n°23, pp. 22-23.

PANOFSKY, Erwin

1983 [1955] "Iconografía e iconología. Introducción al estudio del arte del

Renacimiento”. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 45-75.

PAREDES, Jorge

2016 “Lika Mutal: Hablar con las piedras”. *El Comercio*, Lima, 16 de noviembre.

Consulta: 10 de agosto del 2021.

<https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/lika-mutal-hablar-piedras-400073-noticia/?ref=ecr>

PEÑA, Paulo César

2014 “Otra vez atentan contra ‘El ojo que llora’”. *Lamula.pe*, Lima, 23 de septiembre.

Consulta: 10 de agosto del 2021.

<https://redaccion.lamula.pe/2014/09/23/atentan-nuevamente-contra-el-el-ojo-que-llora/paulocp/>

PORTOCARRERO, Florencia (editora)

2018 *Elena Tejada-Herrera. Videos de esta mujer: Registros de performance 1997-2010*. Lima: Proyecto AMIL.

PORTOCARRERO, Gonzalo

2015 *Imaginando al Perú. Búsquedas desde lo andino en arte y literatura*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero.

*La urgencia por decir nosotros: Los intelectuales y la idea de nación en el Perú republicano*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial.

2012 *Razones de sangre. Aproximaciones a la violencia política*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial.

QUESADA, Fernando

2014 *Arquitecturas del devenir. Aproximaciones a la performatividad del espacio.*

Madrid: Ediciones asimétricas.

QUIJANO, Rodrigo

2018 “Juan Javier Salazar: La realidad entera está en llamas”. *Artishock: revista de arte contemporáneo*, 20 de enero del 2018. Consulta: 15 de marzo del 2022.

<https://artishockrevista.com/2018/01/20/juan-javier-salazar/>

2003 “Tierra baldía y parques de la identidad: Notas sobre monumentos y espacio público en el Perú de cambio de siglo”. En CISNEROS, Martha; HAMANN, Johanna y MORA, Miguel. *Homenaje a Anna Maccagno I Simposio sobre escultura peruana del siglo XX*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial, pp. 193-201.

QUINTANA, Laura

2020 *Políticas de los cuerpos. Emancipaciones desde y más allá de Jacques Rancière*. Barcelona: Herder editorial.

QUINTANA, Moisés

2021 *La incorporación de la abstracción en la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP 1939-1964*. Tesis de maestría en Historia del Arte y Curaduría. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

RAMIREZ, Patricia

2007 “La ciudad, espacio de construcción de ciudadanía”. *Revista Enfoques: Ciencia Política y Administración Pública*, n°7, Santiago: Universidad Central de Chile, pp. 85-107.

RANCIÈRE, Jacques

2013 [2008] *El espectador emancipado*. Traducción de Ariel Dillon. Buenos Aires: Manantial.

2010 *Dissensus on politics and aesthetics*. Londres: Bloomsbury.

2009 [2000] *El reparto de lo sensible: Estética y Política*. Traducción de Cristóbal Durán, Helga Peralta, Camilo Rossel, Iván Trujillo y Francisco de Undurraga. Santiago: LOM Ediciones.

RAPOSO, Gabriela

2009 “La memoria en los lugares. Prácticas, representaciones y significaciones”. *Revista Praxis*, año 11, N° 15, pp. 175-194.

REBENTISCH, Juliane

2018 [2003] *Estética de la instalación*. Traducción de Graciela Calderón. Buenos Aires: Caja Negra Editores.

RESTANY, Pierre

2009 “Escultura pública, arte de la ciudad”. En MADERUELO, Javier (editor). Traducción de Margaret Clark. *Arte público: naturaleza y ciudad*. Canarias: Editorial Fundación César Manrique.

RICHARD, Nelly

2007 *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: siglo XXI editores.

2000 *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

RICOEUR, Paul

2010 [2000] *La memoria, la historia, el olvido*. Traducción de Agustín Neira. Madrid: Editorial Trotta.

1998 *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*. Traducción de Gabriel Aranzueque. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

RIEGL, Alois

1987 [1903] *El culto moderno a los Monumentos: Caracteres y origen*. Traducción de Ana Pérez López. Madrid: Visor Distribuciones.

ROBERTSON, William

2002 [1889] *Religion of the Semites: The Fundamental Institutions*. Londres: Routledge.

RODRIGUEZ, Carlos

1982 "Entrevista a Fernando de Szyszlo". En *la Imagen y la Palabra*. 22 de diciembre de 1982.

RODRIGUEZ, Luis

2012 *Arquitectura y sociedad en la Lima postraumática (1995-2010). Mecanismos del miedo, el olvido y el recuerdo*. Tesis de Maestría en Ciencias con mención en Arquitectura. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería, Unidad de Posgrado.

RODRIGUES, Roberta

2017 "El don de ver. Representación, discurso y activismo en imágenes comprometiendo la mirada en el espacio público". Actas del I Seminario Internacional de Investigación en Arte y Cultura visual. Dispositivos y artefactos/Narrativas y mediaciones.

SALCEDO, Rodrigo

2002 “El espacio público en el debate actual: Una reflexión crítica sobre el urbanismo post-moderno”. *Revista Eure*, vol. XXVIII, n° 84, pp. 5-19.

SAONA, Margarita

2017 *Los mecanismos de la memoria. Recordar la violencia en el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial.

SARLO, Beatriz

2012 *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Madrid: Siglo XXI.

SAVAGE, Kirk

1999 “The past in the present. The life of Memorials”. *Harvard Design Magazine*, N° 9, p. 14-19.

SENNETT, Richard

1978 [1977] *El declive del hombre libre*. Traducción de Gerardo Di Masso. Barcelona: Ediciones Península.

SOJA, Edward

2008 [2000] *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Traducción de Verónica Hendel y Mónica Cifuentes. Madrid: Traficantes de sueños.

1996 *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.



SONTAG, Susan

2003 *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.

STASTNY, Francisco

2013 *Estudios de arte colonial. Volumen I*. En ESTENSSORO, Juan Carlos y ROSE, Sonia (editores). Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Museo de Arte de Lima.

STERN, Steve

2018 “La verdad del artista: el dilema post-Auschwitz después de la era latinoamericana de las guerras sucias”. En MILTON, Cynthia (editora). *El arte del pasado fracturado peruano*. Lima: IEP Instituto de Estudios Peruanos, pp. 293-319.

SZMULEWICZ, Ignacio

2012 *Fuera del cubo blanco. Lecturas sobre arte público contemporáneo*. Santiago de Chile: Ediciones metales pesados.

SZYSZLO, Fernando de

1977 “Adolfo Winternitz: un recuerdo personal y algunas consideraciones”. *Revista de la Universidad Católica*, N° 01, pp. 159-164.

TARAZONA, Emilio

2005 *Accionismo en el Perú (1965-2009). Rastros y fuentes para una primera cronología*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

2003 “Iniciativas de monumentalidad y rituales de conmemoración: Un enfoque programático del no-objetualismo en el Perú”. En CISNEROS, Martha;

HAMANN, Johanna y MORA, Miguel. *Homenaje a Anna Maccagno I Simposio sobre escultura peruana del siglo XX*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial, pp. 163-176.

TAYLOR, Diana

2017 *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Traducción de Anabelle Contreras. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.

TIBERGHIEU, Gilles

2012 “Fuera de campo”. *Quintana. Revista do Departamento de Historia da Arte Universidade de Santiago de Compostela*, N° 11, pp. 91-120.

1996 “Hors Champ”. *Land Art*. New York: Princeton Architectural Press.

TODOROV, Tzvetan

2000 [1995] *Los abusos de la Memoria*. Traducción de Miguel Salazar. España: Editorial Paidós.

TURNER, Bryan

2001 “The erosion of citizenship”. *The British Journal of Sociology*, vol. 52, n° 2, pp. 189-202.

1993 “Contemporary Problems in the Theory of Citizenship”. *Citizenship and social theory*. Londres: SAGE Publications.

ULFE, MARÍA EUGENIA

2018 “La memoria y el arte como actos políticos”. *Páginas: Centro de estudios y publicaciones*, n° 249, pp. 82-86.

2013 “Dos veces muerto: la historia de la imagen y vida de Celestino Ccente o

Edmundo Camana”. *Memoria y sociedad*, vol. 17, n°34, pp. 81-90.

- 2006 “La memoria, la esfera pública y ‘la nación en tiempo heterogéneo’”. En CÁNEPA, Gisela y ULFE, María Eugenia (editoras). *Mirando la Esfera Pública desde la Cultura en el Perú*. Lima: Concytec, pp. 35-50.

VALDEZ, Dany

- 2014 “Más nombres para no olvidar”. *Lamula.pe*. Lima, 1 de abril. Consulta: 7 de agosto del 2021.

<https://redaccion.lamula.pe/2014/04/01/mas-nombres-para-no-olvidar/danyvaldez/>

- 2013 “Las lágrimas aún caen”. *Lamula.pe*. Lima, 29 de agosto. Consulta: 7 de agosto del 2021.

<https://redaccion.lamula.pe/2013/08/29/las-lagrimas-aun-caen/danyvaldez/>

VANEGAS, Carolina; FUREGATTI, Sylvia y MARTUCCELLI, Elio  
(editores)

- 2019 *Efímero/Permanente. Pugnas por la conservación del arte público. VI Seminario Internacional sobre arte público en Latinoamérica*. Lima: Universidad Ricardo Palma/Editorial Universitaria.

VARIOS AUTORES

- 2012 *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

VILLACORTA, Jorge

- 2003 “Para no tropezar con la escultura: Una relectura desde el horizonte peruano en el siglo XXI”. En CISNEROS, Martha; HAMANN, Johanna y MORA, Miguel. *Homenaje a Anna Maccagno I Simposio sobre escultura peruana del siglo XX*.

Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial, pp. 239-249.

VILLEGAS, Fernando

2010 “La escultura en el 900: entre la obra europea importada y la formación de la escultura nacional”. En MUJICA, Soledad; RAMÍREZ, Luis; SALDARRIAGA, Milagros y VILLEGAS, Fernando (editores). *Revista del Museo Nacional*, tomo L, Lima: Ministerio de Cultura, pp. 211-245.

VICH, Víctor

2021 *Políticas culturales y ciudadanía. Estrategias simbólicas para tomar las calles*. Lima: IEP Instituto de Estudios Peruanos.

2015 *Poéticas del duelo: Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: IEP Instituto de Estudios Peruanos.

2004 “Desobediencia simbólica. Performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista.” *La cultura en las crisis latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, pp. 63-80.

VON BORRIES, Friedrich

2019 [2016] *Proyectar mundos. Una teoría política del diseño*. Traducción de Niklas Bornhauser Neuber. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.

WAJCMAN, Gérard

2001 [1998] *El objeto del siglo*. Traducción de Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu editores.

WIESSE, Ricardo

2011 *Cantuta. Cieneguilla 27 Junio 1995*. Lima: IEP Instituto de Estudios Peruanos.

WINTERNITZ, Adolfo

2013 *Memorias y otros textos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial.

XIBILLÉ, Jaime

1995 *La situación postmoderna del arte urbano*. Bogotá: Fondo Editorial Nacional de Colombia

YOUNG, James

2003 "Memory/Monuments". En NELSON, Robert y SHIFF, Richard (editores). *Critical terms for art history*. Chicago: University of Chicago Press, pp.234-247.

1999 "Memory and Counter-memory: The End of Monument in Germany". *Harvard Design Magazine*, n°9, p. 2.

1992 "The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today". *Critical Inquiry*, vol 8, N° 2, pp. 267-296.

## ANEXOS

### *Anexo 1: Entrevista a Luis Longhi*

O.C.: Quisiera empezar por el proyecto de *Yuyanapaq*, ¿cómo llega a formar parte del grupo de trabajo?

L.L.: Te explico, Nancy Chapel y Mayu Mohanna son fotógrafas y de alguna manera ellas fueron las curadoras. Ellas necesitaban de alguien que haga un poco de museografía, que yo no diría que he hecho museografía, he sido parte de la museografía, pero había otra gente que hacía la línea de tiempo que sabía mucho más de museografía que yo. Lo mío fue más de tratar de crear la atmosfera, el sitio, la cosa arquitectónica, que nadie ve en este tipo de muestras y que yo en su momento tampoco, necesariamente, la veía. Pero, que, de alguna manera, Mayu fue la que me convocó debido al éxito que tuvo la obra de teatro en las ruinas del Teatro Municipal, una obra que hicimos de Shakespeare, el Rey Liar, que también estuvo calculado para unas semanas y se prolongó.

Y el Teatro Municipal se quedó como el espacio alternativo por casi 10 años. Se restauró mucho después, lo que vi que funcionó en el Rey Liar fue crear ese ambiente, o sea, hacer de las ruinas del teatro un espacio para significar una obra de Shakespeare, que tiene que ver un poco con escenografía, pero también con ambientación. También tiene que ver con algo tipo arquitectura efímera, tiene que ver con instalación, una serie de nombres artístico que se podrían aplicar a lo que nosotros hicimos.

Entonces Mayu me convoca y me dice justamente eso: hemos visto tu trabajo en el Teatro Municipal y nos interesa que te encargues de esto.

Me explicó un poco. Cuando a mí me decía terrorismo, yo decía: yo no sé mucho de eso. Porque yo fui de los que tuvo la buena suerte, o la mala suerte, de irse del Perú

justo en todo el tiempo del terrorismo. Yo me fui del Perú en el año '81 y regresé el '94. Por cosas de la vida me fui a estudiar, me quedé trabajando en Estado Unidos y tuve que regresar el '94, cuando ya habían agarrado a Abimael en el '92 y ya estaba Fujimori haciendo un buen gobierno: había seguridad, no había crisis económica, como siempre estamos acostumbrado que haya.

Entonces, le dije a Mayu que yo no entendía, porque no lo sentía, porque yo había estado alejado de esto. Si yo hubiese sentido un poco lo que todos hablan de los apagones, etc. Hubo algo antes de que me vaya, pero digamos por la comunicación que tenía con mis padres, con la familia que se quedó en Perú. Supe que fue un desastre, una cosa inhumana, etc. Entonces yo decía: para hacer un trabajo tengo que sentir lo que hago y no he sentido eso, no creo que pueda hacerlo, muchas gracias.

Mayu me dio un fajo de fotos que iban a exhibir y que era una exposición de la fotografía periodística que de alguna manera presentaba los 20 años de terrorismo y yo me quedé viendo las fotos. Cuando comencé a ver las fotos, serían pues unas 200 fotos que me dio y yo vi unas diez y dije: tengo que hacer esto. Porque eran absolutamente conmovedoras, era una cosa que yo nunca imaginé, unas cosas brutales.

Entonces, dije que sí. Y, lo que me dijeron era, pues, que la idea de la muestra era crear consciencia. Dije, está bien, ya siento, ya puedo sentir lo que toca hacer, ¿de qué se trata?

Luego, cada vez que yo en alguna exposición he dicho esto, ellas han dicho que nunca fue así, entonces debo haberlo soñado... no sé, pero yo estoy seguro que fue así, que me dijeron que había dos posibilidades: me dicen que hay una casa muy linda de la Católica, esta casona que está en proceso de restauración, que no creían que la terminen de restaurar para cuando la necesitemos para la muestra, porque la muestra debía de inaugurarse en dos meses desde ese momento. Y, tenemos la opción de una galería en Miraflores, no sé cuál es la galería.

Pero de todas maneras vamos a visitar la casa Riva Agüero y fuimos a visitar la casona. Fuimos con un fotógrafo que registraba todo lo que recorríamos en la visita y él

fotografía la casa, la casa abandonada, justamente que contaba historias, contaba historias de que definitivamente había sido una casa de alguien importante como fue el expresidente Riva Agüero, que había sido la casa de verano, que había sido de compañera del presidente, que había tenido veranos lindos, que cada vez que el presidente le traía cosas de Europa. Yo me convencí, imagina todas esas cosas que son las que yo imagino cuando me toca diseñar algo, yo ya me prendí cuando empecé a visitar la casa porque como que sentía que ahí tenía que ser la muestra. Ya caminando la casa en la primera visita, yo dije la galería de Miraflores de ninguna manera. Había cuartos abandonados y parece que en alguna época había sido una escuela fiscal, porque habían estas cosas que escriben los escolares cuando quieren plagiar para un examen, o sea, había mucha información que me decía esta casa, aparte de ser la casa de verano del presidente Riva Agüero, había sido un sitio de fumones, había sido una escuela o lo que fuese. O sea, había mucha información, mucha energía, lo que yo llamo a eso energía radiante. El momento en que uno tiene energía radiante en un sitio ese sitio va a generar algo bueno, yo sentí eso y, bueno, dije aquí tiene que ser. ¿Pero cómo hacer para que podamos llegar a la fecha de inauguración, no había tiempo? Y en eso que terminamos la visita, se me viene el concepto. Yo digo que se me viene el concepto porque me comuniqué con la casa, porque comencé a percibir estas cosas, porque ya en ese momento uno como que se conecta consigo mismo y sale el concepto. Y dije, bueno lo que hay que hacer es hacer un paralelo entre la casa que está en proceso de restauración y la sociedad peruana, que también está en proceso de restauración (y que sigue en proceso de restauración), con eso me fui feliz. Terminamos la visita, dijeron vamos a Miraflores y yo dije no, la hacemos acá, este es el concepto, se lo dije a Maju, a Nancy y a todos los que caminaron conmigo ese día, que eran los que iban a colaborar en el proyecto. Todos entendieron, todos dijeron sí, genial y nunca hubo lío en cuanto a cómo lo hacíamos, fluyó, fluyó, fluyó y terminó siendo lo que fue.

No sé si tiene una dosis escenográfica, no sé qué nombre tiene esa intervención, pero tiene un premio de arquitectura en la bienal iberoamericana de arquitectura.



Entonces se convierte de hecho en una obra arquitectónica sin serlo, porque no fue un premio por restauración, ni tampoco fue un premio por diseño nuevo, ni fue un premio por museografía, fue un premio por intervención. Es una intervención artística en un monumento arquitectónico porque ya la casa Riva Agüero era monumento arquitectónico, no se le podía tocar, no se podía clavar ni perforar, había que tener unos cuidados increíbles en el proceso.

Fue ahí donde conocí personalmente a Salomón Lerner, quien fue el presidente de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, posiblemente esa casa sirvió de escenario, de sitio para esta muestra porque Salomón también era rector de la Universidad Católica en esa época.

Él se opuso a algo que yo quise hacer, que quede la fachada también en proceso de restauración, uno de los días que nos descuidamos, la terminaron pintando. Yo estaba como el diablo. Entonces, pedí una cita y me dicen que el doctor quería hablar conmigo, la cita fue a eso de las 12 de la mañana, un día que íbamos a hacer un recorrido de la muestra previa a la inauguración. Lo tenía que convencer que teníamos que volver a la fachada de guerra. Comenzamos a caminar por la exposición, dimos el recorrido según la línea de tiempo, me comentaba algo, miraba algo y yo estaba mirando exactamente lo mismo, estaba absolutamente de acuerdo con lo que él decía sin decirlo, o sea con lo que él pensaba. Fue una caminata, una visita a esa obra sensacional y al final de todo al terminar la visita yo estaba listo para decirle: usted me ha faltado el respeto. Pero al terminar la muestra casi mirando al mar ambos, me da la mano y me dice: arquitecto permítame felicitarlo. Esta es de las mejores muestras que yo he visto en el tiempo que tengo vivo, lo felicito, y ya ve que no se necesitaba dejar la fachada como en guerra, todo pasa acá adentro. Me dio una lección, no tengo nada que decirle, le respondí.

Luego, nos tocó hacer la muestra en el Museo de la Nación, que también es extraordinaria, y tuvimos toda la suerte de trabajar como quisimos, con todo el apoyo del mundo.

O.C.: ¿Trabajó el mismo equipo que en la muestra Yuyanapaq?

L.L.: Sí. Recuerdo que había mucha pena, Nancy y Mayu, sobre todo, que es muy temperamental, decía: ¿cómo vamos a poder hacer esa maravilla que hemos hecho en la casa Riva Agüero aquí en el museo? Le dije, te prometo que esto va a ser igual, porque cada uno tiene su carácter. Y, es fuera de serie la muestra en el museo también. Luego, la muestra tenía que salir del museo y fue allí que nos reunimos un grupo, en el cual estaba Lika Mutal, Salomón Lerner y mi persona. Sobre todo, nosotros fuimos los que iniciamos después se comenzaron a unir algunos como Beatriz Merino, se comenzó a enamorar a una serie de alcaldes. Estaba en ese entonces Ocrosopoma<sup>133</sup> en Jesús María, quien fue que dio el permiso para *El Ojo que Lloro* y para el lugar definitivo de *Yuyanapaq*, que era lo que es ahora el LUM.

Ese museo ahora no es nada, es solamente un deseo de la memoria como en cualquier parte del mundo.

O.C: Ahora que menciona la *Alameda de la Memoria*, ha mencionado que Lika, Salomón Lerner y usted formaron ese grupo inicial. ¿cómo se originó el proyecto?

L.L.: Fue a través de Salomón, quien me llama un día y me dice que se ha juntado unas personas y queremos que trabajes con nosotros el diseño de lo que será el contenedor definitivo de *Yuyanapaq*, porque es un tema político, porque no va a permanecer en el museo de la Nación, porque si entra un presidente con una determinada tendencia política lo va a desaparecer, es mejor que haya un sitio independiente. Ellos ya tenían una posibilidad en el *Campo de Marte*.

Bueno, ahí es donde yo empiezo a diseñar como 5 años ad honorem con la

---

<sup>133</sup> En realidad el alcalde Carlos Alberto Bringas da el permiso para *El Ojo que Lloro*.

esperanza de tener el privilegio de hacer el museo de la memoria, nosotros lo llamamos la *Alameda de la Memoria*. Yo hice el trabajo paisajístico de *El Ojo que Llora*, Lika diseñó el laberinto y la piedra en el centro, nosotros nos encargamos de las lomas y los maceteros. Nosotros imaginamos que ese recorrido iba a continuar e iba a enterrarse y en ese enterrarse encontrarse con las fotos de *Yuyanapaq*, donde después te llevaría a una caída de agua y encontrarse con la ciudad. El concepto era enterrar la muestra *Yuyanapaq*, para además mantener el verde del *Campo de Marte*, porque había la oposición de que si hacíamos ahí un museo estábamos quitando área pública o área verde a la sociedad.

Entonces, se consiguió dinero, los dos primeros millones de la Embajada de Alemania. Una vez que llegó el dinero, el presidente Alán García dijo que no necesitábamos ese museo, un museo de ese tipo, que esos dos millones sean para otro objetivo. Ahí es cuando se forma el grupo de alto nivel, creo que se llama, que dirige Vargas Llorca para hacerle entender que sí necesitábamos el museo.

A partir de ahí, nos reuníamos todos los martes en el comedor del rectorado de la católica un grupo de gente: estaba Monseñor Bambarén, Szyszlo, Fredy Cooper, era el decano de arquitectura en esa época, quien es el que comienza a decirme que eso debería ser un tema de concurso. Yo le dije, yo he trabajado esto, yo lo he gestado, yo tengo el diseño y esto yo lo hago sin cobrar. Nosotros lo hemos pensado hacerlo así al iniciar la campaña hace 5 años. Luego lanzan el concurso y basan el concurso en mi anteproyecto arquitectónico. Yo dije, me están matando, me están quitando el proyecto. Me responden que yo estaba invitado, que debería participar. Pero, si ganaba se iba a decir que estaba cantado que ganaba y si no gano, pues, siempre iba a perder. Recuerdo que la gente de mi oficina, mis estudiantes me dijeron que por decencia lo teníamos que hacer y sacamos el tercer puesto.

Perdemos, con ello le quitan también la condición al grupo de exigir que el tema museográfico sea la muestra *Yuyanapaq* exactamente como estaba en el Museo de la Nación y que no haya otra cosa más en ese museo que la muestra. Por lo que,

comenzaron a cambiar el guion museográfico.

O.C.: Ha mencionado que usted armó el programa arquitectónico referente a la zona de exhibición de la *Alameda de la Memoria*, ¿hubo un encargo específico y cuál fue si lo hubo?

L.L.: El encargo específico era hacer el contenedor definitivo de la muestra *Yuyanapaq*. Este estuvo primero en la Casa Riva Agüero después en el sexto piso del Museo de la Nación y teníamos que llevarlo a algún sitio que sería el lugar final donde estaría. A parte de eso, Lika quería hacer algo por la sociedad y había que hacerle un espacio dentro de la *Alameda de la Memoria* para *El Ojo que Lloro* y también a pedido de Lika un espacio de información, para orientar a la gente sobre cómo visitar esta alameda. Entonces era una procesión, la gente caminaba, llegaba a *El Ojo que Lloro*, encontraba los nombres de las víctimas inscritas en las piedras, después pasaba por una rampa descendiente que llevaba a la muestra y salía encontrando una caída de agua. También hicimos una propuesta en Magdalena.

O.C: Se barajaron varios lugares entonces, ¿cuáles fueron estos posibles lugares?

L.L.: Claro, porque el alcalde de Jesús María dijo no al proyecto y el alcalde de San Miguel nos propuso un sitio, pero no prosperó porque el terreno no estaba en regla. También el alcalde de Miraflores nos propuso lo que hoy es el terreno donde se encuentra el LUM. Lo recuerdo porque yo era el que se encargó de las presentaciones y las exposiciones, es decir transmitir todos estos deseos del proyecto.

O.C.: Usted menciona que hace todo este trámite con los municipios, quisiera saber sobre este otro proceso que no fue municipal sino para ser reconocido como lugar de memoria.

L.L.: Si te das cuenta, los paneles sobre *El Ojo que Lloro* en mi página web están en inglés, fue justamente para que *El Ojo que Lloro* sea considerado dentro de los sitios mundiales de memoria. Hay una especie de asociación, no recuerdo el nombre exacto<sup>134</sup>, pero puedes pertenecer a este grupo que tiene que ver con manifestaciones de memoria, que sí se logró.

En cuanto a lo municipal, se trabajaba con un anteproyecto en las exposiciones para buscar fondos y al alcalde. Sin embargo, no se llegó a realizar un expediente técnico para el municipio.

O.C.: Sobre el trabajo de diseño de la *Alameda de la Memoria*, ¿me puede comentar sobre el trabajo con Lika?

L.L.: Hemos trabajado juntos en muchos momentos del proceso, nos reuníamos 2 ó 3 horas antes de alguna reunión y conversábamos. Ella hacía algunos requerimientos y yo le mostraba en algunas maquetitas y así lo trabajábamos. Hubo mucha coordinación, el equipo era un equipo compacto, donde había los que pensaban y los que ejecutaban. Yo era de los que ejecutaba de manera arquitectónica, cuando trabajamos el entorno de la loma hubo gran libertad: propuse darle un poco más de tridimensionalidad para que no se sienta el ruido de la avenida Salaverry, mantuvimos todos los árboles, hicimos el circuito que empezaba en el centro de información, pasaba por *El Ojo que Lloro* y bajaba a la muestra enterrada de *Yuyanapaq*.

O.C.: Hay un momento en que se archiva el proyecto de la *Alameda de la Memoria* y prosigue en este otro momento del LUM, ¿usted cree que se pierde la idea original del proyecto o solo toma otra forma?

---

<sup>134</sup> Se refiere a la Red de Sitios de Memoria Latinoamericanos y Caribeños (RESLAC).

L.L.: Sí, exactamente creo que se perdió la idea original. Yo le pregunto a Salomón: ¿qué hacemos?, esto me parece una falta de respeto. Él me dice que estaba haciendo todo lo posible, porque sabía que iba por un camino diferente al que habíamos pensado. Nosotros habíamos trabajado para concebir algo con un objetivo específico y lo que se termina haciendo tiene otros objetivos, que tampoco no están mal, pero son diferentes a las intenciones originales.

Yo siento que la idea original era ofrecer a las familias de las víctimas del terrorismo un sitio donde honrar a sus muertos, porque hubo tantos desaparecidos que nunca se supo el paradero de sus restos. Entonces, era como un campo santo, donde después se entraba a la muestra.



## *Anexo 2: Proyecto Curatorial*

### **1. Título: Provisional o definitivo:**

“Ecos de Memoria”

### **2. Aspectos generales:**

Se propone una exhibición en base a obras artísticas que aborden la memoria, referida al periodo de violencia, de distintas maneras. Los artistas son entendidos en si como fuentes mismas (primarias o secundarias) que trabajan en base a hechos documentados o que parten de su propia experiencia para construir una memoria. En ese sentido, el carácter de la exposición es evocativo, pero también se propone dotarle de un carácter histórico -en un sentido generacional- al recurrir a tres generaciones de artistas (nacidos en las décadas de 1970, 1980 y 1990) (Ver anexo A).

El lugar seleccionado para la exposición es la zona de exposiciones temporales del LUM (Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión social) (Ver anexo B).

### **3. Justificación:**

Se entiende que el periodo de violencia culmina en el 2000 con el regreso a la democracia, periodo que permite la conformación de la CVR y su posterior informe final en el 2003. A pesar de haber pasado 17 años tras la presentación del citado informe, el recuerdo y su narrativa sobre esta época es aún muy presente y conflictiva. Es por ello que resulta altamente relevante evidenciar estas reflexiones, abordadas desde el ámbito artístico, las cuales (como el título lo indica) genera una especie de eco entre las distintas generaciones de artistas.

#### **4. Objetivos:**

Promover la reflexión acerca de este periodo partiendo desde una experiencia estética (entendida en un sentido amplio) producida por obras artísticas. De esta manera, se busca derrumbar ciertas preconcepciones acerca del arte como su elitización o, en el otro extremo, su inutilidad para la vida de las personas.

#### **5. Público objetivo:**

La exhibición aborda el tema de la violencia política y la memoria desde el arte, por lo cual el público objetivo es un público de todas las edades interesadas en conocer esta etapa de la historia, pero se hace un énfasis especial al sector educativo (escolares, universitarios, investigadores).

#### **6. Política y contexto:**

La política del LUM está regida bajo cinco lineamientos: Promover la reflexión y comprensión sobre el periodo de violencia y sus consecuencias en la sociedad; desarrollar una estrategia para el aprendizaje, la reflexión y el dialogo que fomente valores y capacidades orientadas a fortalecer una cultura de paz; promover la generación de información y conocimiento sobre temas referidos al periodo de violencia y sus consecuencias en el presente; reconocer las afectaciones generadas por la violencia y coordinar con las victimas actividades que afirmen su dignidad, ciudadanía y derechos; fomentar el dialogo y la cooperación con iniciativas de memorias a nivel nacional e internacional.

En ese sentido, la exhibición al formar parte de sus programas de exposiciones itinerantes (dirigido a familias de las víctimas y a programas escolares) se inscribe en



este ambiente de reflexión, dialogo, generación de información y conocimiento centrando su atención en las expresiones artísticas como un medio para construir memoria.

## **7. Periodo de duración**

El periodo de duración se ha pensado en 10 semanas, la cual es una duración algo larga para las exposiciones temporales que maneja la institución ya que debido a sus características físicas tiene muchas limitaciones a nivel expositivo (conservación, restauración y almacenaje de obras).

## **8. Localización del espacio expositivo**

Ver plano de distribución del espacio expositivo (Anexo C).

## **9. Recursos económicos y materiales disponibles**

Se plantea contar con el apoyo de miembros de la misma institución (LUM) para los recorridos guiados que forman parte de las exposiciones itinerantes.

De la misma manera se aprovechará el auditorio de la edificación para establecer una serie de conversatorios al respecto de la muestra y de la relación del arte con los trabajos de memoria alrededor de hechos de violencia política. Estos se plantean en la segunda y penúltima semana del periodo de la exhibición.

## **10. Requisitos específicos de seguridad**

La instalación audiovisual "Liminal" requerirá un personal de seguridad.

## **11. Conservación**

El hecho de que el LUM se encuentre frente al mar y que no cuente con sistemas de control de temperatura y humedad dentro de la edificación conlleva a que la selección de obras evite exponer pintura, por lo que estado de conservación de las obras seleccionadas no se verá afectada.

## **12. Mantenimiento**

El equipo del LUM se encargará del diseño gráfico y el trabajo publicitario propios de la exposición. Del mismo modo, se seguirá continuamente un proceso de seguimiento del estado de las obras como de la infraestructura y equipamiento correspondiente a la exposición.

## **13. Evaluación**

Es oportuno evaluar el impacto comunicacional de la exposición. Por lo que, se plantea la elaboración de un estudio de público, el cual mediante encuestas y recopilación de sugerencias se medirá la afluencia de público, así como los aciertos y errores en las diversas instancias de la muestra.

## **14. Procedimientos administrativos**

Se contratará el seguro MAPFRE de clavo a clavo.

Se elaborará y firmará contratos en el marco de los préstamos de los coleccionistas, galerías o museos propietarios de las obras. De igual manera, se hará un seguimiento del movimiento y estado cada obra en base a un conjunto de fichas, diseñadas para este fin.

Se contratará a la empresa de transporte N.Leigh, por ser especialistas en embalaje y traslado de obras de arte.

### 15. Cronograma detallado

Tarea/Semana	Preproducción								Montaje				Exposición				Cierre	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Elaboración y firma de contratos																		
Acondicionamiento de sala																		
Desarrollo de material gráfico																		
Ajustes al diseño in situ																		
Selección, embalaje y transporte de obras																		
Permisos y seguros																		
Producción museográfica																		
Reuniones con equipo LUM																		
Reuniones con artistas																		
Montaje																		
Inauguración																		
Evaluación																		
Charlas y visitas guiadas																		

## 16. Presupuesto

Concepto	Responsable	Plazo	Costo unitario (\$)	Costo Total (\$)
Diseño de proyecto	Curador	3 meses	1500	\$ 1.500,00
Investigación	Curador + 2 investigadores	2 meses	1500	\$ 4.500,00
Diseño gráfico y administración de redes	Diseñador gráfico	3 meses	1000	\$ 1.000,00
Registro fotográfico de obras	Fotógrafo	2 meses	50 (x19)	\$ 950,00
Derecho por reproducción de imágenes	Curador + Equipo LUM	-	60 (x19)	\$ 1.140,00
Seguro de obras	Aseguradora	1 mes	variable	\$ 30.000,00
Tasación de obras	Tasador	1 semana	1500	\$ 1.500,00
Espacio publicitario	Curador + Equipo LUM	2 meses	1000	\$ 2.000,00
Acondicionamiento de sala y montaje	Equipo LUM	2 meses	100 x m2 (120m2)	\$ 12.000,00
Transporte de obras	N. Leigh	1 mes	-	\$ 1.500,00
Evento inauguración	Equipo LUM	-	-	\$ 500,00
				<b>\$ 56.590,00</b>

## ANEXO A


### Guión Curatorial:


El guión curatorial propone una selección de artistas que hayan tocado de manera directa o indirecta el tema de la violencia política y la construcción de su memoria. De la misma manera es importante tomar en cuenta la cuestión temporal. Es decir, el momento en qué los artistas están reflexionando sobre el tema (luego del 2000 que es entendido como el regreso a la democracia), y, también, se considera si experimentaron la época inicial o final del conflicto, así como también una etapa post-conflicto, ya que ello permite entender el punto de partida de reflexión de cada uno de los artistas y establecer paralelos o comparativos.

En ese sentido, es en este conjunto de diversas aproximaciones que se generan



memorias alternas y que nos permiten organizar la exhibición mediante las siguientes líneas:

- IDEAS, centrada en la vulnerabilidad de la libertad de pensamiento
- INFORMACIÓN, aborda la necesidad de registro
- PAISAJE, habla sobre una realidad impuesta por el terror
- PERVIVENCIA, perdidas no resultas de las que aún son necesarias hacerlas presente
- HUELLAS, nos permite pensar si este pasado es ya lejano o aún muy presente
- RE-CONSTRUCCIÓN, la cual manifiesta el doloroso, pero necesario, proceso que significa construir una memoria colectiva sobre lo ocurrido.

IDEAS					
	Nombre de la obra	Autor / Cultura	Foto	Museo / Institución	Medidas
1	“Algo que vino y se fue” (2011)	Claudia Martínez Garay			Tamaño variable  Video 41:00 min, impresiones digitales sobre papel


2	Incautados (2013-2016)	Pablo Hare		700 fotografías 30x25 cm c/u
---	---------------------------	------------	--	---------------------------------


### INFORMACIÓN


	Nombre de la obra	Autor / Cultura	Foto	Museo / Institución	Medidas
3	De la Serie "OIGA"  (2016)	Benjamín Cieza		Colección del artista	Collage (25x37cm aprox.)
4	"Permanencia" (2016)	Bettina Paredes		Colección de la artista	Técnica mixta. 168x148.5cm aprox. (conformada por 4 láminas de 84x74.25cm aprox.)

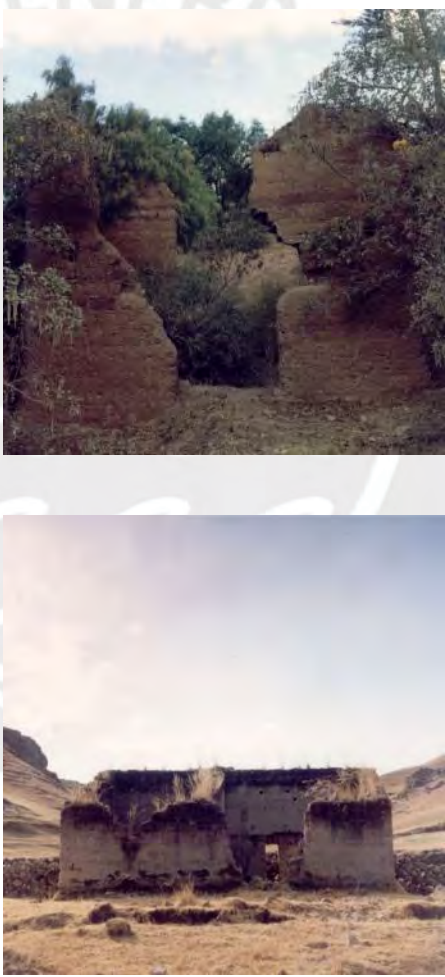
### PAISAJE

	Nombre de la obra	Autor / Cultura	Foto	Museo / Institución	Medidas
3	De la serie "PANTONE"  (2020)	Rafael Jimenez		Colección del artista	



4	“Tres, dos ...uno” (2010)	Rudolph Castro		Colección del artista	Instalación 10 m2 aprox. Fierro pintado 105x100x58cm (automovil a pedales de lata siniestrada), desmonte, audio digital.

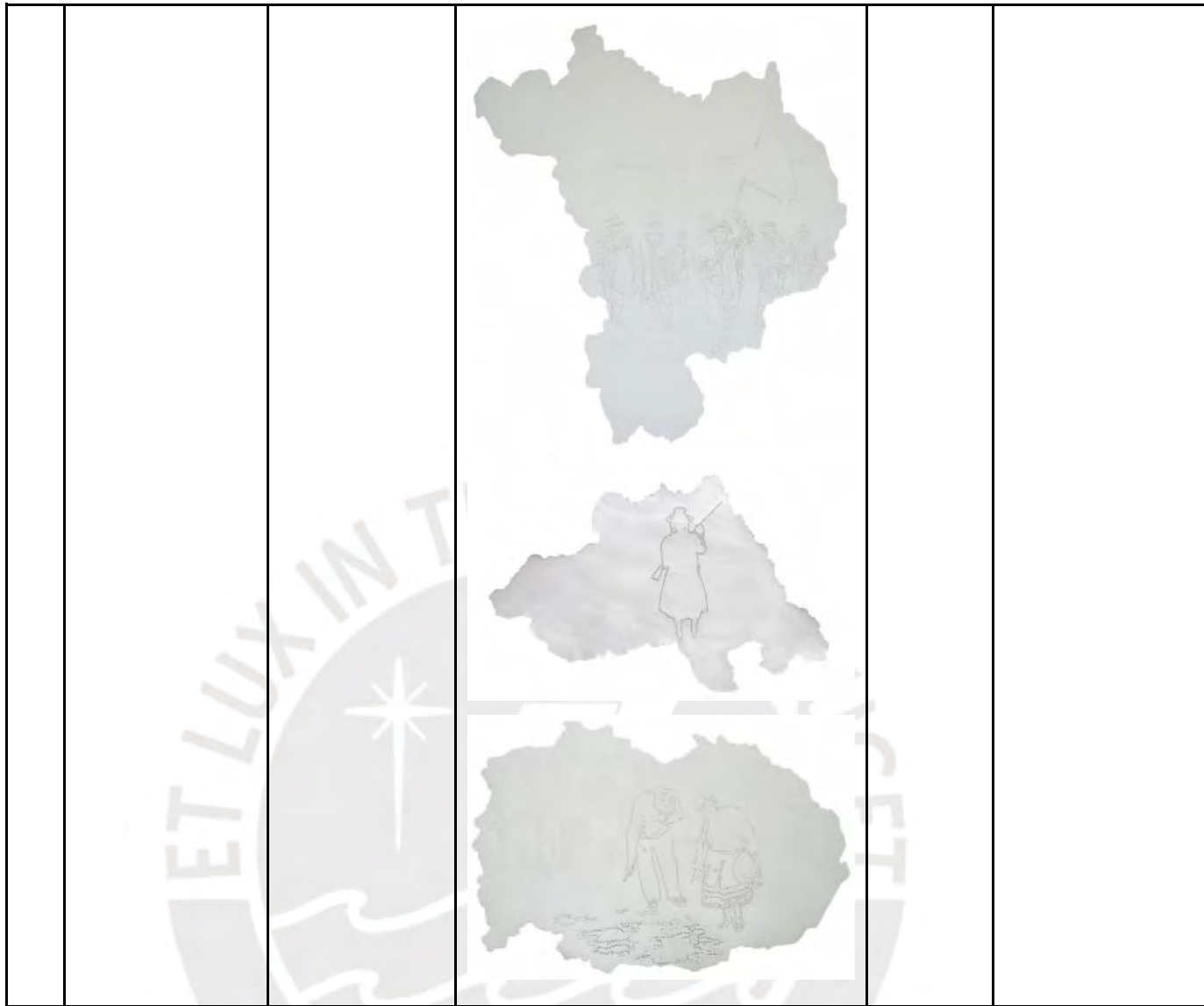
PERVIVENCIA					
	Nombre de la obra	Autor / Cultura	Foto	Museo / Institución	Medidas
3	“Siempre presente” (2020)	Liliana Avalos		Colección de la artista	Serigrafía


4	“Des-aparición, repetición y des-identidad” (2016)	Ángela Lazo		Colección de la artista	Instalación 3 m2 aprox. Medidas variadas.
---	---	-------------	--	-------------------------	--

HUELLAS					
	Nombre de la obra	Autor / Cultura	Foto	Museo / Institución	Medidas
3	De la serie “Chunniqwasi” (2011)	Natalia Iguñiz		Colección del artista	Fotografía.



				
4	De la serie "Invisible"  (2007, 2009)	Claudia Martínez Garay		Incisión sobre papel 199x129 cm

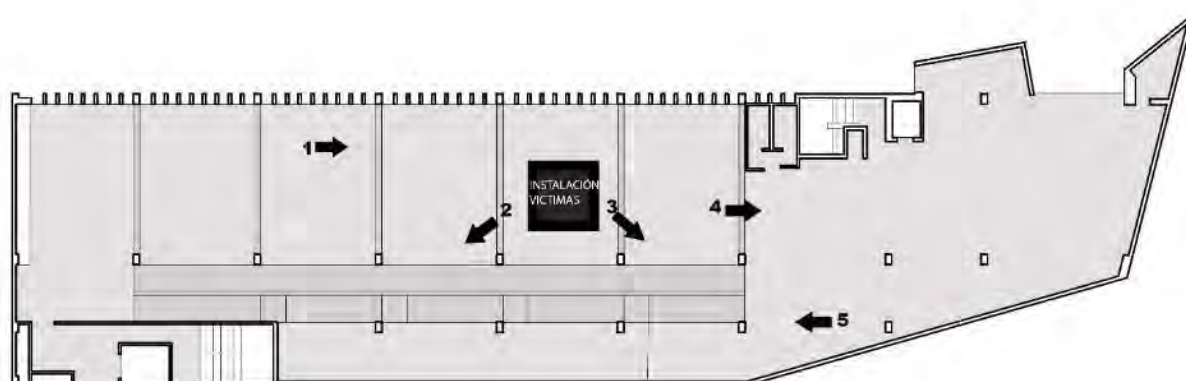


RE-CONSTRUCCIÓN					
	Nombre de la obra	Autor / Cultura	Foto	Museo / Institución	Medidas
	Liminal	Maya Watanabe			Instalación Audiovisual 64:00 min Medidas aprox. 5.6 x 2.8 x 3.00m

3	"Armando recuerdos"	Maribel Martínez		Colección de la artista.	40x30x30cm aprox.
---	---------------------	------------------	--	--------------------------	-------------------

### ANEXO B

Lugar de exposición:



1: Vista de la exposición permanente y de la Instalación sobre las víctimas



2: Vista de la exposición permanente hacia la sala temporal



3: Vista de la exposición permanente hacia la sala temporal



4: Vista hacia el inicio de la sala temporal

