

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



Sobre lo *queer*, la muerte y la religión andrógina: técnicas de resistencia y descolonialismo en *Velatorio* (1983) de Sergio Zevallos

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

Melissa Greta Zapata Obando

Asesor:

Giuliana Elizabeth Vidarte Basurco

Lima, 2023

Informe de Similitud

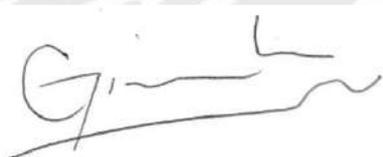
Yo, Giuliana Elizabeth Vidarte Basurco, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis titulado “Sobre lo queer, la muerte y la religión andrógina: técnicas de resistencia y descolonialismo en Velatorio (1983) de Sergio Zevallos” de la autor(a) Melissa Greta Zapata Obando dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 11%
Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 03/10/2023.
- 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:

Lima, Perú.

4 de octubre de 2023.

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Vidarte Basurco Giuliana Elizabeth</u>	
DNI: 41140325	Firma
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2979-986X	

Para Josefina, la luz de mi vida



RESUMEN

Esta investigación propone que “Velatorio” (1983), serie fotográfica del artista peruano Sergio Zevallos, construye a partir de la performatividad de lo *queer*, la exposición de la muerte y la religiosidad andrógina una denuncia hacia la normalización de la violencia y el rechazo sistemático del cuerpo subalterno desde el Estado, pero que además propone estrategias para poder enunciar desde la subalternidad. Para esto, se revisó cómo lo *queer* se encuentra presente en la serie y qué rol cumple. Así como, qué elementos de la serie traen la reflexión sobre la muerte. Y la importancia de los símbolos religiosos dislocados en la misma, pues estos símbolos permiten evidenciar la presencia de lo religioso en espacios precarios y sexualizados, alejados de la pulcritud de lo sepulcral religioso.

La propuesta se elabora en tres capítulos con un enfoque biográfico basado en entrevistas; histórico-sociológico, que da cuenta del contexto social y artístico en el que surge la serie. Así también, el enfoque iconográfico para la identificación de motivos que se vinculen con la teoría *queer* y los estudios descoloniales con el fin de elaborar sobre las denuncias visuales y las posibilidades de crear estrategias de enunciación o resistencia al rechazo del sujeto subalterno.

De esta manera, se plantea que la serie elabora apelando a este contexto de violencia para evidenciar la configuración de un sujeto subalterno que ha sido rechazado por el orden histórico y que, ahora, dentro de la serie, denota la potencia del enunciar desde su propia voz e insubordinación.

PALABRAS CLAVE

Sergio Zevallos, Grupo Chaclacayo, Arte contemporáneo, Fotografía peruana, *queer*, muerte, religión, descolonialidad

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1 ÉPOCAS DE VIOLENCIA Y RESPUESTAS DESDE EL ARTE	9
1.1. Surgimiento (o resurgimientos) de la violencia en el Perú	9
1.2. Desde el modernismo popular hacia la movida radical.....	18
1.3. El caso del Grupo Chaclacayo	24
CAPÍTULO 2 LA RELIGIÓN, LA MUERTE Y LO QUEER EN “VELATORIO” DE CHACLACAYO, UN ANÁLISIS FORMAL	30
2.1. Sobre lo religioso andrógino.....	43
2.2. Sobre la exposición de la muerte	48
2.3. Sobre lo <i>queer</i>	54
CAPÍTULO 3 “VELATORIO” Y EL RENACIMIENTO DE LOS CUERPOS DISIDENTES ..	59
3.1. Contra la normalización de las violencias	59
3.2. La potencia de la imagen: ¿enunciar desde lo subalterno?.....	64
CONCLUSIONES	67
BIBLIOGRAFÍA	69
ANEXO DE OBRAS	83
ANEXO DE ENTREVISTAS	101
1. Entrevista a Francesco Mariotti y María Luy	101
2. Entrevista a Alfredo Márquez	118
3. Entrevista a Frido Martín	151
4. Entrevista a Sergio Zevallos.....	173
PROYECTO CURATORIAL	192

LISTA DE IMÁGENES

Imagen 1. Afiche de Festival Contacta 1971.....	12
Imagen 2. Portada de “La República” 01/06/1989	16
Imagen 3. Salchipapas (1980)	21
Imagen 4. Carpa Teatro Santa Rosa de Colectivo Bestiario (1986).....	22
Imagen 5. Carpeta NN-PERÚ (Carpeta Negra) (1988) de Taller NN.....	23
Imagen 6. Vista de la sala de exposición Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994) Organizado por el Museo de Arte de Lima (2013)	28
Imagen 7. Vista de la sala de exposición Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994) Organizado por el Museo de Arte de Lima (2013)	28
Imagen 8. Registro fotográfico de “Procesión”.....	31
Imagen 9. Registro fotográfico de “Procesión”.....	32
Imagen 10. Serie “Estampas” (1982) de Sergio Zevallos	33
Imagen 11. Serie “Estampas” (1982) de Sergio Zevallos	33
Imagen 12. Serie “Velatorio” (1983) de Sergio Zevallos	36
Imagen 13. Serie “Velatorio” (1983) de Sergio Zevallos	37
Imagen 14. Serie “Velatorio” (1983) de Sergio Zevallos	37
Imagen 15. Serie “Velatorio” (1983) de Sergio Zevallos	38
Imagen 16. Serie “Velatorio” (1983) de Sergio Zevallos	38
Imagen 17. Serie “Velatorio” (1983) de Sergio Zevallos	39
Imagen 18. Serie “Velatorio” (1983) de Sergio Zevallos	40
Imagen 19. Serie “Velatorio” (1983) de Sergio Zevallos	41
Imagen 20. “Lamentación sobre Cristo muerto” de Andrea Mategna	42
Imagen 21. Serie “Estampas” (1982) de Sergio Zevallos	44
Imagen 22. Serie “Detritus” (1988) de Sergio Zevallos.....	44
Imagen 23. Portada de “El Comercio” 31/01/1983.....	50
Imagen 24. Portada de “La República” 6/03/1983	51

INTRODUCCIÓN

El Perú sigue siendo un país profundamente racista, clasista y homofóbico, donde escapar de lo heteronormativo o lo blanco es aún, en el mejor de los casos, una desventaja, pero, en el peor de ellos, implica la imposibilidad de vivir dignamente. Los prejuicios sociales, políticos y económicos son innumerables. Según el INEI, el 63% de la población LGBTI+ declara haber sufrido discriminación o violencia. El 66% de ellos sufrieron discriminación en los espacios públicos y el 58% declaró haber sufrido discriminación en el ámbito educativo (2018: 22). Por esta razón, a cuarenta años de las fotografías, investigar respecto de una serie como “Velatorio”, del artista y activista peruano Sergio Zevallos, es vital en tanto permite repensar el potencial del arte como vía que cuestione estructuras de control sociopolítico y resignifique formas de violencia, específicamente en el contexto del arte contemporáneo peruano. Es, además, fundamental seguir pensando en ello, pues las violencias que se denuncian como parte de la lectura de la serie fotográfica persisten en el país.

“Velatorio” (1983) es una serie fotográfica de ocho imágenes trabajadas en gelatina en plata elaboradas por Zevallos, dentro de su trabajo como parte del Grupo Chaclacayo. Esta serie forma parte de un grupo mayor llamado *Suburbios*, previamente llamado *Pasiones de un cuerpo ambulante*, que incluye, además, diversas escenas de un sujeto anónimo deambulando por Lima. *Suburbios* también incluye “Libreta militar”, “Basural”, “Cuartel”, “Ambulantes”, “Casona” y “Martirios”. Estas se ubican en una etapa del trabajo de Zevallos entre 1982 y 1983 en las que él colaboraba de manera creativa con el Grupo Chaclacayo, conformado por el propio Sergio, Raúl Avellaneda y Helmut Psotta. Los tres miembros se conocieron durante los momentos más intensos y violentos de la historia del país por el surgimiento del Conflicto Armado Interno (CAI) y la crisis económica. Esto influyó en la forma de trabajar de los artistas del grupo, quienes se recluyeron en Chaclacayo para alimentar y desarrollar sus procesos creativos.

La serie fotográfica *Suburbios*, por lo tanto, despliega ciertos elementos compartidos a partir del enfoque de Sergio Zevallos en un método particular de trabajo, pero también explora un interés y una convicción por retratar la iconografía popular urbana del país, así como las implicancias que esta convicción podía tener en 1983. Es por ello que las fotografías dan cuenta de la violencia y la precariedad en el Perú de la década de 1980. Si bien ese podría entenderse como un primer nivel de lectura de la serie, esta investigación pretende demostrar que “Velatorio” construye, a partir de la performatividad de lo *queer*, la exposición de la muerte y la religiosidad andrógina, una denuncia hacia la normalización de la violencia y el rechazo

sistemático del cuerpo subalterno desde el Estado, pero que, además, propone estrategias para poder enunciar desde la subalternidad.

En diferentes momentos de las últimas décadas, otros autores han revisado la obra de Sergio Zevallos o el Grupo Chaclacayo. Este es el caso de investigadores como Emilio Tarazona o Miguel López. Emilio Tarazona ha escrito tres artículos valiosos sobre el trabajo del grupo: “Cuerpos y flujos. Una línea de lectura para los años ochenta en América Latina” en el libro *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, donde contextualiza la obra de Zevallos como parte de un grupo de obras latinoamericanas que, luego de tiempos de crisis y violencia, elaboran un énfasis en lo corporal y en sus fluidos. De manera que todas tratan lo socialmente aceptable, pero también el exceso y las regulaciones a los cuerpos. Así vincula la obra de Zevallos, en específico “Rosa Cordis” (1986) con las de María Evelia Marmolejo, el Colectivo Acciones de Arte y Miguel Ángel Rojas. Por otro lado, Tarazona también escribió “Cenizas, escombros y cadáveres. Flujos e identidades liminares en la obra del Grupo Chaclacayo (1982-1995)” en la *Revista del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS)*, artículo en el que brevemente habla sobre los orígenes del Grupo Chaclacayo, su exilio y posterior retiro a Alemania. “Soñando sin dormir, al ojo abierto. Una (abreviada) conversación con Helmut J. Psotta”, escrito también por Tarazona y publicado en la revista *Illapa*, es una de las pocas entrevistas disponibles a la perspectiva de Psotta sobre su visión del arte y lo que fue la obra del Grupo Chaclacayo.

Miguel López, por su parte, ha escrito diversos artículos en revistas y editado algunos libros al respecto, entre ellos *Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994)*, que ha sido un aporte fundamental para esta investigación, al ser el único libro que aborda el trabajo del Grupo Chaclacayo, especialmente el de Zevallos, y que reúne documentos y archivo personal sobre el proceso artístico y obra. Este libro, editado con el motivo de la exposición curada por Miguel López en el Museo de Arte de Lima y el Centro Cultural España en el 2014, ha sido de suma importancia para poder acercar a más personas a la obra del grupo y la obra de Sergio Zevallos, y, al mismo tiempo, es una primera vista panorámica de las series fotográficas parte de *Suburbios* o *Pasiones de un cuerpo ambulante*.

Si bien estos autores han investigado la obra del Grupo Chaclacayo en líneas generales y han realizado aportes valiosos, no se ha profundizado en las capas de significación que poseen algunas de las series fotográficas en específico. En particular, “Velatorio” tiene más de un nivel: es, en primer lugar, una performance o acción, y después, una serie de 8 fotografías. Estas tienen diversos elementos a tomar en cuenta: el aspecto religioso, el

aspecto referido a la muerte y el aspecto de lo *queer*, que serán abordados también en esta investigación.

La presente tesis muestra de qué manera “Velatorio”, como serie, construye, a partir la performatividad de lo *queer*, la exposición de la muerte y la religiosidad andrógina, una denuncia hacia la normalización de la violencia y el rechazo sistemático del cuerpo subalterno desde el Estado, pero que, además, propone estrategias para poder enunciar desde la subalternidad. Esta propuesta se desarrollará en tres capítulos con un enfoque, en primer lugar, biográfico y basado en entrevistas a investigadores y artistas como Francesco Mariotti, María Luy, Alfredo Márquez, Frido Martín y Miguel López; en segundo lugar, histórico-sociológico, para profundizar en el contexto histórico; y, en tercer lugar, iconográfico, para la identificación de motivos visuales, de manera que se vinculen con la teoría *queer* y los estudios descoloniales, con el fin de elaborar sobre las denuncias planteadas y las posibilidades de crear estrategias de enunciación o resistencia al rechazo.

El primer capítulo plantea abordar en líneas generales el contexto del arte contemporáneo peruano que precede y es coetáneo al surgimiento del Grupo Chacacayo y el inicio de la obra de Sergio Zevallos. Así, también el contexto social y la atmósfera alrededor de aquel momento para enmarcar las circunstancias que dieron pie a la creación de la serie “Velatorio”, como es el caso del Conflicto Armado Interno y la crisis económica de los 80. El segundo capítulo tratará de analizar formalmente los motivos presentes en la serie, así como los aspectos claves y las distintas capas que la serie contiene, como es el caso de lo vinculado a lo religioso, lo relativo a la muerte y la presencia de lo *queer*, para entender mejor el porqué de la presencia de estos y qué función cumplen como parte de las denuncias hacia las taras coloniales del país que normalizan la violencia y se validan desde el discurso oficial. Finalmente, en el tercer capítulo, se elabora sobre cómo estas capas se entrelazan para no solo rechazar y denunciar estas violencias, sino también, a partir de la serie en su totalidad, brindar la posibilidad de una enunciación o afirmación de dignidad desde la subalternidad del sujeto marginado sistemáticamente desde el Estado o el sujeto subalterno.

Por esto, resulta pertinente plantear el tema de manera que los distintos aspectos mencionados puedan vincularse entre sí, complejizando el entendimiento de esta subserie de fotografías con una mirada desde la teoría *queer* y los estudios descoloniales como parte de una necesidad para entender, desde la historia del arte, su rol como herramienta de lectura de contextos, violencias y, por sobre todo, el potencial de las imágenes para revertirlas y permitir a sujetos subalternos afirmarse desde la propia identidad.

CAPÍTULO 1

ÉPOCAS DE VIOLENCIA Y RESPUESTAS DESDE EL ARTE

1.1. Surgimiento (o resurgimientos) de la violencia en el Perú

Este capítulo aborda de manera breve el contexto del arte contemporáneo peruano que se desarrolla desde el final del periodo del gobierno militar. Para esto, se propone mostrar un panorama del contexto histórico del país, desde las leyes decretadas como parte de los gobiernos de Juan Velasco Alvarado (1968-1975) y Francisco Morales Bermúdez (1975-1980), pasando por el surgimiento del Conflicto Armado Interno y la violencia que trajo consigo, hasta los distintos movimientos artísticos que se llevaron a cabo a partir de todo ello.

En el Perú de fines de los sesenta, partiendo desde el gobierno militar en 1968 con Juan Velasco Alvarado, inicia un proceso de pretensión de liberación con respecto de las fuerzas internacionales, sea económicas o culturales, a partir de la promulgación de la nueva Ley de Reforma Agraria (DL 17716) en 1969. Esta tuvo buenos resultados económicos en un principio a partir de la expropiación de tierras, pero, eventualmente, y pese a los ánimos revolucionarios, derivó en crisis económica, a partir de la falla de diversas industrias de las que el régimen dependía. Por ejemplo, en el sector pesquero, pues el fenómeno El Niño de 1973 provocó la estatización de las empresas pesqueras y las deudas con las que venían trajeron complicaciones en la industria. Además, el sector minero se endureció con la creación de distintos sindicatos, lo que generó pérdidas económicas y humanas por la dura represión. Por el lado del sector agrario, la falta de capacitación y tecnología de los nuevos propietarios complicó el desarrollo económico en ese nivel.¹

Pese a los intentos de confrontación de las injusticias del sistema capitalista, donde el Perú, era y sigue siendo un ente subordinado y limitado a intercambiar, dicho esto del mejor modo, tierras y recursos naturales (desde el metal hasta el agua), esto no supuso la creación de un sistema paralelo en donde apoyarse económicamente. Es decir, la precipitación por demandar liberación no se acompañó de un sistema que permitiera hacerla posible, por lo que se mantuvo en el discurso y no avanzó en su realización.

Juan Velasco Alvarado llevó a cabo la expropiación de tierras, la nacionalización del petróleo con la toma de la International Petroleum Company (IPC), la reforma educativa, entre otros

¹ Para leer más sobre la crisis económica durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado, revisar Rojas (2021).

proyectos casi en paralelo. Todos ellos con el sueño de hacer del Perú un país más independiente y libre del servilismo con potencias mundiales como Estados Unidos, pero también libre de la prepotencia de la clase económica dominante peruana.

En este contexto, las pretensiones revolucionarias de liberación estaban demostradas en el primer manifiesto de la junta revolucionaria. De acuerdo con este, su motivación central era la transformación del Estado:

La acción del Gobierno Revolucionario se inspira en la necesidad de transformar la estructura del Estado, en forma que permita una eficiente acción de gobierno; transformar las estructuras sociales, económicas y culturales, mantener una definida acción nacionalista, una clara posición independiente y la defensa firme de la soberanía y dignidad nacionales, restableciendo plenamente el principio de autoridad, el respeto y la observación de la ley, el predominio de la justicia y de la moralidad en todos los campos de la actividad nacional (Gargurevich 1991: 202).

Se evidencia, en ese sentido, un ánimo confrontacional ante cualquier forma de imperialismo extranjero que tuviese alguna injerencia sobre la estructura social, económica y cultural.

Un punto clave sobre el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas fue el enfoque frontal sobre la cultura, que se expresó en políticas como la creación del Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS) y otras que enfrentaron el capital cultural extranjero con el afán de recuperar la independencia y el control sobre las distintas formas de comunicación. Según Cant, “en 1971, solo el 2% de las radioemisoras y 5% de estaciones de televisión eran estatales; el resto era propiedad de familias ricas y de sus aliados” (citado en Sánchez 2020: 53). A partir de esta idea, se genera el Decreto Ley 19020 que redistribuyó las acciones de tanto radios como televisoras en un 25 y 51% respectivamente. De igual manera, la reforma de prensa (Decreto de Ley 20690 y 20681) expropió periódicos nacionales para otorgar acciones a los trabajadores de estos². Por otro lado, la ley de cine (Decreto de Ley 19237) promulgada en 1974, al igual que la de prensa, obligaba la exhibición de películas peruanas siempre y cuando tuvieran el visto bueno de la Comisión de Promoción Cinematográfica (COPROCI)³. Todo lo anterior tuvo un gran impacto en los aparatos culturales del país y en la forma en cómo operaban dentro de la sociedad.

² Se puede leer más a fondo sobre las leyes de prensa en Gargurevich (1991).

³ Se puede leer más sobre la ley del cine en León (1972).

En el sector cultural, instituciones claves en el mundo del arte como el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) y el Museo de Arte de Lima, dos de los espacios culturales más importantes de Lima aquel momento, se vieron afectadas por las distintas reformas ejecutadas. El IAC, por su parte, se vio obligado a dejar su local por una deuda de alquiler y la nueva mirada hacia el interior que Velasco proponía desplazó a los artistas vinculados a las vanguardias que usualmente exponían en el Instituto. Además, la directora en aquel momento, Élide Román, tuvo que dejar el cargo al ser ciudadana extranjera (Pajuelo y otros 2020: 172-173). Las repercusiones políticas del gobierno continuaron, pues dificultaron de manera indirecta la actividad de la institución, llegando incluso a entrar en pausa.

Algunos esbozos de la pretensión de un horizonte cultural nacionalista o de la mirada hacia el interior planteada por el Gobierno Revolucionario puede observarse en “Contacta. Festival de Arte Total”. Este festival surge en 1971 y aludía a la necesidad de repensar el rol del arte en aquel momento y salir de las formas tradicionales. De acuerdo con su manifiesto, “los jóvenes, en su afán de ser honestos, son los primeros en haber detectado el problema: no creen más en el objeto de arte como pieza única, fosilizada en un museo, ni el arte dador de prestigio social, ni en un artista sumido en la ‘expresión individual’.” (Mariotti 1971: 1). Así, se entiende que se pretendía con este festival un acercamiento a nuevas estructuras (o no-estructuras) que movilicen la escena artística peruana. Su primera edición tuvo lugar en la sala de exhibiciones del Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), fue promovida por Francesco Mariotti, artista suizo que volvía a Perú luego de presentar en diversos festivales europeos su obra y organizada por José Lacko, Luis Arias Vera y el propio Mariotti. Sobre el origen o el ánimo que dio pie a la formulación de la primera edición de Contacta, Mariotti menciona que en aquel momento había un espíritu no solo en Perú, sino en el mundo que lo motivó en generar un festival como este. Afirmó haber vuelto al Perú con utopías de cambio y se encontró con posibilidad.⁴

⁴ Ver entrevista realizada a Francesco Mariotti y María Luy el 9 de enero de 2023 en Anexo de entrevistas.

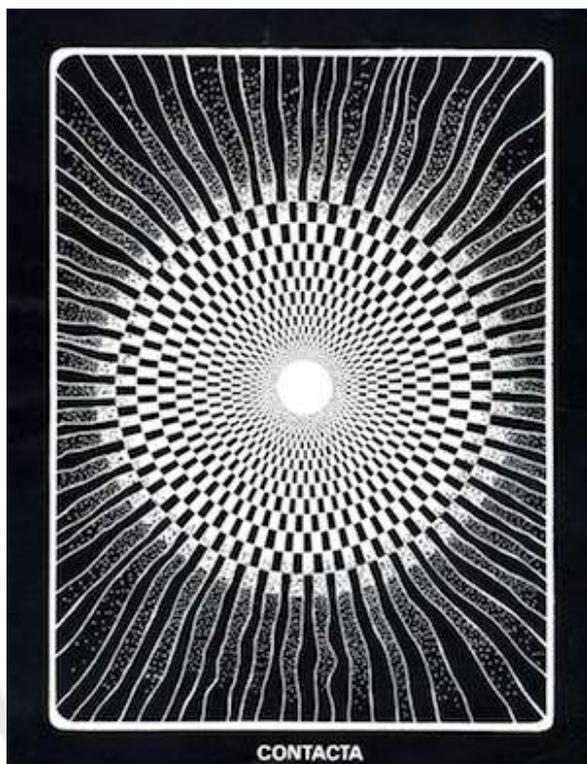


Imagen 1. Afiche de Festival Contacta 1971

Nota. Tomado de Archivo Mariotti-Luy. Biblioteca Museo de Arte de Lima.

Finalizando la década de los 70 en el Perú y con el cierre de la dictadura militar de Velasco, era evidente que existía un desborde en los sectores populares urbanos y que “el aparato del Estado, heredero de la estrechez y vicios de la vieja República Criolla, no pudo ser sometido oportunamente a las reformas que le hubieran permitido canalizar este desborde. Reformas administrativas y legales, tímidas e incoherentes, se mostraron insuficientes para articular dentro de marcos jurídicos realistas la inmensa complejidad de las normas y costumbres heredadas por la población emergente” (Matos Mar 1986: 40). En ese sentido, no hubo un trabajo de absorber oportunamente a la nueva población ni de reconfigurar el sistema jurídico o social para lograr una convivencia con esta, pues el aparato social, político criollo no lo permitió.

Ante la incapacidad de controlar la nueva Lima, la crisis económica y como consecuencia de lo ocurrido en la década anterior, se mostraba un país con mucha más población y de carácter más urbano. Para el año 1980, Lima era ya una ciudad con casi cinco millones de habitantes, contaminada, con alta tasa de criminalidad y con dificultades para manejar la densidad poblacional y los servicios básicos que necesitaban (Contreras y Cueto 2010: 348).

Por otro lado, pese al retorno de la democracia con el gobierno de Fernando Belaunde, no era fácil insertarse en el sector laboral limeño, más allá, incluso, del aumento del grado de

instrucción obtenido en términos educativos para los jóvenes de esta época⁵, era muy complicado conseguir empleo formal. Para poder generar ingresos que garanticen una vida digna, era necesario recurrir al comercio ambulatorio⁶. En las palabras de Matos Mar: “los contingentes urbanos nuevos no son absorbidos por industrias que capturen fuerza de trabajo excedente. Por el contrario, la tendencia de las actividades productivas urbanas es a ahorrar mano de obra, dejando un gran margen de desocupación y de traslado de la población al sector servicios” (1984: 47). En ese sentido, había una creciente sensación de desesperanza y poca o nula fe en la idea de progreso. El progreso nunca llegó y para qué esperarlo más. La idea final del Gobierno Revolucionario no se logró concretar.

En este periodo, emergieron, además, algunas modalidades de acción y retóricas como la actividad guerrillera en América Latina. Sea la revolución sandinista de Nicaragua, el M-19 de Colombia o Sendero Luminoso y MRTA en Perú (López 2013a: 13).

En el caso peruano, desde inicios de 1980 y hasta 1993 surgió lo que se conoce en la actualidad como “Conflicto Armado Interno”, una lucha entre movimientos guerrilleros y el Estado. El conflicto fue iniciado por “Sendero Luminoso”, grupo de principios maoístas que proponía eliminar el Estado. Contó, además, con la participación del también movimiento guerrillero “Movimiento Revolucionario Tupac Amaru”. Ambos contrarrestados por las Fuerzas Armadas.

Para este período de conflicto, incluyendo los años posteriores a la captura de Abimael Guzmán, líder de Sendero Luminoso (SL) en 1992 hasta el fin del régimen autoritario de Alberto Fujimori en el 2000, la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) calcula que hubieron 69.280 muertos o desaparecidos, más de 43.000 huérfanos y unos 600.000 refugiados internos (Milton 2008: 2).

En este contexto, Sendero Luminoso fue más que una guerrilla. Fue canalizador de, como lo anota Degregori, “la rabia de los excluidos sin esperanza a través de la lucha por una nueva sociedad” (2018: 111). Algunas de las diferencias con las guerrillas mencionadas incluyen un privilegio por la teoría y un enfoque especial hacia lo que significaba un “pensamiento guía”. El surgimiento de Sendero tiene, además, su propia particularidad de ser el producto de un desfase ciudad-campo que venía alimentándose décadas atrás, pero la razón primordial residió en el desfase entre andinos y criollos (Degregori 2018: 119). Esa escisión del país que

⁵ Si en los años 70, la cifra de alumnos en universidades públicas y privadas era de 109,590, para fin de 19980, esta cantidad se triplicaba, con una cantidad de 354,410 (Contreras y Cueto 2010: 351).

⁶ Para leer sobre causas de la retracción económica a partir del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, ver Contreras y Cueto (2010).

vino alimentándose desde proyectos de nación fundacionales y que coincidió con la crisis económica y de partidos terminó por generar una generación especialmente marginada que explicó no solo el origen de Sendero, sino también el surgimiento de sus bases en estos jóvenes.

Sendero Luminoso tomó fuerza, especialmente, en el sector andino, en zonas como Ayacucho y Apurímac.⁷ La solidez de Sendero se justificó en gran parte por el rol de las Fuerzas Armadas dentro del Conflicto Armado Interno. Ya en 1982, Sendero tenía parcialmente logrado su objetivo de “la guerra popular”⁸, para ese punto, de acuerdo con DESCO (1989 citado en Starn y La Serna 2021: 116), había concretado con satisfacción más de 1800 acciones entre tomas de municipalidades y regiones.

En 1983, las Fuerzas Armadas fueron convocadas a combatir la subversión. Fue el inicio de la guerra civil de diez años que causó devastación. Solo en Ayacucho, se estima que entre 1980 y 1983 murieron más de diez mil habitantes como producto de la violencia política (Contreras y Cueto 2010: 354). Según la Comisión de la Verdad y la Reconciliación, el Conflicto Armado Interno alcanzó la cifra de más de setenta mil personas fallecidas a causa de la violencia y fue el PCP-SL el principal perpetrador de crímenes y violaciones de los derechos humanos (2003: 317, tomo VIII). Asimismo, en el tomo VI, la CVR menciona: “Durante las incursiones y acciones armadas que realizaba PCP - SL a las diversas comunidades, se produjeron violaciones sexuales contra las niñas y mujeres de la zona, en el contexto de otros crímenes. Al respecto, en la zona de Huancavelica en 1983 se dice que ‘Sendero estaba andando, matando y violando.’” (2003: 281, tomo VI). Sin embargo, es importante anotar que no solo Sendero Luminoso incurrió en estas prácticas, sino que las fuerzas armadas desplegaron también la violencia sexual como arma: “la evidencia sugiere la existencia de una violencia institucionalizada y sistemática como parte de un repertorio de tortura e intimidación de la población local y de los sospechosos de la insurgencia” (Boesten 2016: 57). La población estaba siendo violentada desde más de un frente.

Por otro lado, la CVR también identificó que el perfil del grupo más vulnerable a estas violaciones coincide con el perfil de las víctimas en general, es decir, una población predominantemente quechua, rural y pobre, y, según Boesten, esto muestra de algún modo cómo raza, clase y género están entrelazados en la formación de jerarquías en el Perú (2016: 18). Con el propósito de entender a mayor profundidad cómo estas jerarquías funcionan, vale

⁷ Según la Comisión de la Verdad y Reconciliación, la zona Sur Central del país fue la más golpeada en lo que duró el Conflicto Armado Interno (2003: 80, tomo I).

⁸ Véase más sobre el origen de PCP-SL y “la guerra popular” en CVR (2003, tomo II).

aclarar que el uso de la violencia sexual no aparece únicamente en situaciones de conflicto o guerra, sino que es una práctica que persiste de “la vida cotidiana normalizada durante tiempos de paz por la concepción de honor ‘macho’ que es estructural a la sociedad peruana” (Denegri y Hibbett 2016: 49). Este tipo de violencia facilita que las diferencias de clase, género o raza se normalicen. Así, la violencia sexual en el país reproduce, mantiene y normaliza las diferencias jerárquicas en la sociedad y un orden social determinado donde los hombres, por supuesto, prevalecen por encima de las mujeres y otras minorías.

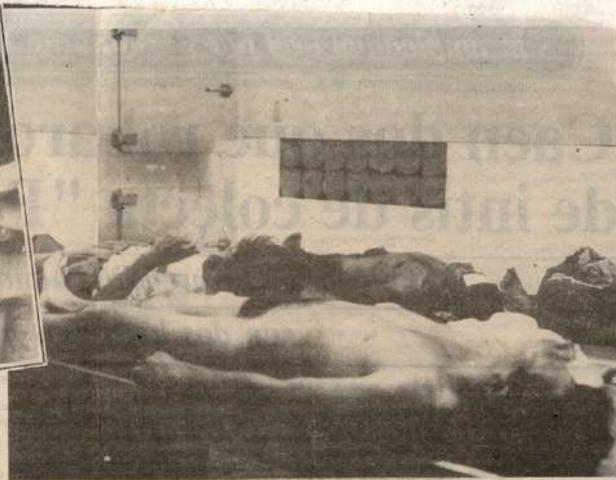
En esa línea, las mujeres no fueron el único grupo humano en sufrir la violencia como parte del CAI o Conflicto Armado Interno, sino también la comunidad LGTBIQ+ o, como la CVR denomina en el tomo IV, “minorías sexuales”. Dentro de los tres casos más conocidos de crímenes de odio, se encuentra a las diez personas asesinadas en Aucayacu en 1986 y las ocho personas asesinadas en Pucallpa en 1988, ambos crímenes cometidos por PCP-SL. Sobre el caso Aucayacu: “El 6 de agosto de 1986, Sendero Luminoso implementa una acción que denomina de ‘limpieza social’, la cual buscaba ganarse el apoyo de la población mediante la eliminación de personas que consideraban como ‘indeseables’. Es así que secuestran y posteriormente ejecutan a diez personas, entre homosexuales y mujeres que ejercían la prostitución” (Comisión de la Verdad y Reconciliación 2003: 337 citado en Montalvo-Cifuentes 2017: 63).

Es importante anotar, de acuerdo con la perspectiva higienista de limpieza social, lo que era o quiénes eran considerados indeseables. Por parte de MRTA, se encuentra el más conocido de estos tres casos, el asesinato de ocho personas, entre travestis y homosexuales, realizado en 1989, con la justificación de “evitar la negativa influencia en la población juvenil” (CVR 2003: 432, tomo II), dentro del bar Las Gardenias, ubicado en la ciudad de Tarapoto. La CVR presenta el hecho de la siguiente manera:

El 31 de mayo de 1989, un grupo de seis integrantes del MRTA ingresó violentamente al bar conocido como las “Gardenias” en el Asentamiento Humano “9 de Abril” de la ciudad de Tarapoto, departamento de San Martín. Los subversivos aprehendieron a ocho ciudadanos a los que acusaron de delincuencia y colaboración con las Fuerzas Armadas y Policiales. Las ocho personas, que eran travestis y parroquianos del bar, fueron asesinadas con disparos de armas de fuego. A los pocos días, el semanario “Cambio”, órgano oficioso del MRTA, reivindicó la acción como una decisión del grupo subversivo debido a que las fuerzas del orden supuestamente amparaban “estas lacras sociales, que eran utilizadas para corromper a la juventud” (CVR 2003: 432, tomo II).



Los ocho drogadictos asesinados recibieron balazos en la cabeza. Según las primeras investigaciones, los asesinos obligaron a los jóvenes a tirarse al piso con la boca abajo y luego les dispararon. (Fotos: César Aquije).



Les dispararon a la cabeza cuando salían de prostíbulo

Matan a balazos a ocho drogadictos en Tarapoto

● **Cadáveres fueron encontrados tirados, uno al lado del otro, en pueblo joven "9 de abril"**

TARAPOTO, 31 (Por Francisco Enciso, colaborador). Los cadáveres de ocho jóvenes drogadictos y con antecedentes penales, según la policía, fueron encontrados esta mañana en un paraje del pueblo joven "9 de Abril", presuntamente eliminados por miembros del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) que hace una semana anunció a la población que emprendería una campaña de "limpieza" (eliminación) de elementos de mal vivir.

La presunción está basada en el hecho que los ocho cadáveres aparecieron en el mismo paraje

donde hace tres meses fueron encontrados los de otros dos homosexuales, adictos a la pasta básica de cocaína, que fueron eliminados al cumplir el plazo que dio el MRTA para que esos elementos salieran de la ciudad.

Los cuerpos de siete de las víctimas estaban alineados en medio de la polvorienta calle, boca abajo y con sendos impactos de bala en el cráneo, por donde sangraron profusamente. Un octavo cuerpo fue hallado a 15 metros, en una chacra, con dos balazos en la espalda y la cabeza, supuestamente cuando pretendía huir de sus ase-

sinos.

Todos ellos dejaron de existir instantáneamente. Su muerte se produjo en la quinta cuadra del jirón Manco Inca, a dos kilómetros de esta ciudad y a 500 metros de la Carretera Marginal de la Selva

Los jóvenes habrían sido víctimas del MRTA, cuyos militantes habían volatado el último fin de semana, alertando a la población que estaban dispuestos a "limpiar" la ciudad de "todos los elementos de mal vivir" entre los que están catalogados los vendedores de "ketes" (paquetitos con PBC), ladrones, fumones, homosexuales, prostitutas y autoridades corruptas.

Los volantes fueron distribuidos en algunas zonas consideradas de alta peligrosidad, por el número de delincuentes que suelen frecuentar, sobre todo en las noches, provocando el terror entre la población.

Precisamente, el paraje donde fueron eliminados los ocho sujetos, seis de los cuales fueron identifica-

dos, conduce al prostíbulo conocido como "Las Garderías", y es escenario de frecuentes asaltos y todo tipo de atrocidades contra quienes frecuentan el lugar o transitan por ahí.

De acuerdo con las primeras investigaciones a cargo de la Policía Técnica, las seis víctimas identificadas hasta el momento tenían antecedentes policiales debido a que fueron detenidas en anteriores oportunidades por consumo de drogas y/o comercialización de las mismas, en algunos casos.

La policía identificó a las víctimas como: Oto Acha Piedra (21), Beto Mendoza Rojas (23), César Marcelino Carbajal (28), Max Pérez, Rafael Gonzales y Alberto Chu Rojas. Sólo el último de los nombrados fue retirado ayer en la tarde por sus familiares, para recibir cristiana sepultura.

Los cuerpos de todos ellos fueron conducidos a la morgue del hospital de apoyo del IPSS, en las afueras de la ciudad, donde se les practicó la autop-

sia de ley correspondiente.

El asesinato masivo de los jóvenes se produjo alrededor de las 3 de la madrugada, hora en que el tránsito peatonal es casi nulo en la zona.

Los cadáveres fueron levantados a las diez de la mañana por orden del juez instructor suplente, Rafael Marina Arevalo.

Trascendió que algunos pobladores lograron ver a los supuestos terroristas que a sangre fría dieron muerte a sus víctimas que, según todo parece indicar, habían salido del prostíbulo que funciona en el pueblo joven "9 de Abril".

Los testigos cementsaron que se trataba de unos 20 jóvenes "vestidos con uniforme verde olivo", que interceptaron a sus víctimas, les registraron sus prendas de vestir y les quitaron todas sus pertenencias, incluyendo sus documentos personales de identificación, para luego obligarlos a tenderse en el piso, mirando al suelo y con las manos sujetas en la espalda.

Conforme a las mismas versiones, los exterminadores se hallaban fuertemente armados con revólveres y metralletas, y algunos de ellos llevaban capuchas y pasamontañas con los que se cubrían los rostros para evitar ser identificados.

Luego de cometer su delito, los asesinos se retiraron del lugar, utilizando motocicletas sobre las cuales partieron en diferentes direcciones, con rumbo desconocido.

OTRAS VERSIONES

Sin embargo, otra versión sostiene que el crimen masivo habría sido cometido por miembros del Ejército, que habría emprendido una operación destinada a eliminar a delincuentes irrecuperables para la sociedad.

La misma fuente indicó que los asesinados habrían asaltado horas antes a un miembro de esa institución militar, quien luego habría solicitado ayuda a su base para capturar a los asaltantes.

Se habría dispuesto el envío de veinte soldados especialmente armados, que habrían esperado a sus víctimas cuando el prostíbulo mencionado cerrara sus puertas, para luego interceptarlas y darles muerte en la vía pública.

El pueblo joven "9 de Abril", escenario del asesinato masivo, y ubicado en la periferia de Tarapoto, se ha convertido en uno de los lugares donde elementos del hampa y drogadictos han aumentado en los últimos meses.

De ahí que el MRTA, en los volantes que distribuyó por la ciudad, anunció su decisión de no permitir que continúen los abusos contra las personas humildes, tanto en lo económico como en lo social, porque "la justicia debe ser igual para todos".

Destacaba también su intención de "devolver la tranquilidad" a los pobladores, eliminando a los hampones y drogadictos que se han convertido en "el cáncer de la sociedad", según decían los volantes.

LA REPUBLICA

18 1 JUN. 1989

Imagen 2. Portada de "La República" 01/06/1989

Nota. Tomado de Lugar de la memoria (<https://lum.cultura.pe/cdi/periodico/matan-balazos-ochopersonas-en-tarapoto-gardenias>).

Vale la pena citar el texto y contrastarlo con la nota de La República, pues evidencia el modo en el que se invisibilizó también el asesinato como crimen de odio, al elegir presentarlos como ciudadanos que eran únicamente drogadictos. Los crímenes contra las mujeres y la comunidad LGBTIQ+ revelan nociones respecto a la manera de operar de los grupos subversivos, pero también a cómo se produce la identidad de un pueblo y la necesidad del repudio hacia estos grupos para construir nación.

Por otro lado, es en los contextos de militarización donde surgen este tipo de violencias, ya que en estos contextos se registran formas limitadas de entender la sexualidad y el género. Las cuales permiten que se validen en conflictos o guerras la persecución de personas con identidades de género u orientaciones sexuales que puedan ser percibidas como fuera del espectro de lo regular, o identidades que transgreden la norma. En esos casos, la violencia tiene un sentido formador, como mecanismo para destruir y reconstruir relaciones sociales de poder. De manera que se consiga la eliminación y exclusión forzada. (Anaya y Valle: 2017)

Se entiende así que el momento particular del conflicto hacía permisible este tipo de violencias, sino la regla, porque permitía la posibilidad de eliminación de todo lo que no fuese útil para la formación de una estructura de poder ideal.

Este rechazo por lo homosexual, especialmente lo homosexual transgresor, responde a ciertas formas de entender la figura de lo que debe ser un hombre, a un estereotipo que vive en la performatividad y que se replica no solo en un nivel individual, sino fundamentalmente en la sociedad.

La performatividad de ciertas formas de agresión y de intimidación individual colectiva contribuye con frecuencia al oscurecimiento de formas más profundas y persistentes de violencia material y simbólica que se encuentran entronizadas en los mecanismos legítimos e invisibles de la modernidad: en cuerpos jurídicos que legalizan el abuso, la marginalidad, la impunidad y el privilegio; en sistemas que naturalizan la desigualdad de clase, raza y género;; en hábitos sociales que se apoyan justamente en la violencia estructural o sistémica que aprendimos a considerar parte del orden social en el mundo que nos tocó vivir (Denegri y Hibbett 2016: 14).

Si bien estos crímenes están asociados a ambos grupos subversivos, es evidente que responden a un discurso más amplio de los cuerpos que son relegados al terreno de lo

abyecto y que están fuertemente insertados en la sociedad peruana. El Conflicto Armado Interno solo ejemplificó y azuzó ciertas fracturas ya existentes.⁹

En ese sentido, este subcapítulo, de manera breve, intentó mostrar algunos momentos clave desde el inicio del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas en 1968 hasta finales de la década de los 80. Esto sucedió tanto en lo histórico-social como en lo cultural, con el fin de evidenciar las formas en las que las fracturas sociales replicaron ciertas formas de violencia y limpieza social que persisten desde antes de la formación del país como nación, evidenciando brechas económicas, de género, raza y clase.

1.2. Desde el modernismo popular hacia la movida radical

La violencia a la que se vieron sometidas las ciudades de Latinoamérica, sea por la guerrilla o por la ineptitud con la que el gobierno manejó el desborde poblacional y las implicancias que esto tenía en su vida diaria, derivó en el surgimiento de distintos movimientos, sean artísticos o de derechos humanos, que intentaban traer a debate público la crueldad e intensidad que inundaba las vidas de la sociedad civil. Así, este subcapítulo pretende recorrer brevemente el panorama de la movida cultural durante los años 80 para llegar hacia el origen del Grupo Chaclacayo.

Es en este contexto, de violencia y crueldad, que aparece la movida subterránea limeña con grupos de rock reconocidos de la escena musical. La escena que surge en los 80 se inspira en el punk y es, mayormente, organizada por varones, aunque existieron algunas mujeres que destacaron dentro del pequeño espacio que tenían.¹⁰ Desde el inicio de la movida subte había una clara intención de deslindar con el circuito limeño de rock donde se producían, en su mayoría, *covers* de temas en inglés muy ligados al género pop rock dirigidos a sonar en la radio. En este circuito, había una intención por hacer música cuyo fin vaya más allá del comercio, pues se entendía como un tipo de rock complaciente y que no proyectaba originalidad. Así, la movida subte proponía un rompimiento para con lo que el rock nacional presentaba en aquel momento, intentando la técnica del “hazlo-tú-mismo” o *do it yourself*¹¹ y produciendo y distribuyendo su propio material.

⁹ Para ver más a detalle sobre la comunidad LGBTIQ+ dentro del CAI, revisar McCullough (citado en Denegri y Hibbett 2016: 121-153).

¹⁰ Este sería el caso de Patricia Roncal, más conocida como María T-ta, vocalista de diversas bandas de rock subte (Bazo 2017: 112).

¹¹ “La ética del hazlo tú mismo (*Do-It-Yourself*, abreviado DIY) apuesta por estimular esferas alternativas de producción y distribución incitando a diferentes personas a llevar la iniciativa y a ser protagonistas en los procesos de creación artística. Esta ética se posiciona contra el patrocinio de

Si bien este impulso cultural tuvo mayor impacto en el sector musical, tuvo también alcance en otros sectores del arte como la poesía y la plástica, aunque no de manera tan notable como en la música: “Esta corriente, que apuntaba a posibilitar desarrollos culturales independientes, produjo un espacio abierto a opciones distintas, aunque generalmente de orientación similar, en el que frecuentemente coincidían disidencia cultural y cultura urbana” (Hernández y Villacorta 2002: 80). El espíritu disidente era la clave del movimiento subte y el desarrollo de este por parte de la poesía tomó sentido particularmente en el Movimiento Kloaka, colectivo de poesía.¹² Roger Santivañez, fundador de Kloaka junto con Mariela Dreyfus, sugiere que fue Leo Escoria quien acuñó el término inicialmente al crear un afiche para dos conciertos que Narcosis y Leucemia realizarían en un local de Miraflores. En el afiche se leía “Ataca Lima/Rock Subterráneo” (Zavala y Álvarez 2016: 305-306). En una línea paralela al Movimiento Poético Kloaka, en la plástica surgieron, grupos como E.P.S Huayco, Taller NN o Los Bestias, que aludían a la violencia vivida en el país desde sus distintas expresiones.

El festival Contacta, ya mencionado en líneas anteriores, se inserta en este espacio también. La convocatoria abierta que realizó el festival tuvo éxito y recibió propuestas de diversos artistas y formatos, integrando no solo grabado, escultura, sino también teatro, poesía y algunas disciplinas más. Si bien en un inicio la propuesta del festival consistía en invitación previa a los artistas participantes, en el camino se abrió la convocatoria y se terminó por cuajar un festival de arte popular y total. Contacta tuvo una segunda edición en 1979, ya con el apoyo de SINAMOS y se emplazó en el parque de la reserva con una propuesta similar. Tras las dos primeras ediciones de Contacta, Francesco Mariotti y María Luy viajaron a Cusco para trabajar en la Oficina Regional de Apoyo a la Movilización Social, donde desarrollaron Hatariy e Inkari 74, festivales con un corte semejante, pero dirigido a la región cusqueña. A la vuelta de Mariotti y Luy a Lima, se formuló una última edición de Contacta, llamada “Contacta 79”.

Entre 1976 y 1977, con esta atmósfera particular del país, se hicieron esfuerzos por guiar hacia nuevos rumbos también la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), uno de los principales centros de educación artística. El 15 de diciembre de 1977 dirigentes gremiales de la escuela tomaron la misma y secuestraron a profesores y al director. Con esto, la escuela fue intervenida y se apresó a decenas de estudiantes (Buntinx 2005: 23). Este quiebre en el

actividades artísticas que busquen el lucro. (...) En el hazlo tú mismo la autonomía es una palabra clave.” (Mesquita 2013: 149).

¹² Sobre el tema, ver más en el libro *Kloaka & los subterráneos: el instinto de vivir* de Roger Santivañez (2021).

panorama institucional de la educación artística del país motivó aún más la voluntad de acercar el arte con la realidad; en este caso, una realidad llena de conflictos y dificultades para ciertos sectores.

Si bien puede entenderse a “Contacta” uno de los primeros acercamientos al ideal de una forma de ver el arte vinculado con la vida y con lo popular, en contraposición al arte de contemplación expuesto en las galerías. Esta pretensión se extendió bajo distintas prácticas artísticas y formas con el trabajo de otros grupos artísticos. Este es el caso de Estética de Proyección Social Huayco (E.P.S Huayco).

E.P.S Huayco¹³, según Buntinx, era un grupo motivado por la ilusión de un poder ejercido por los propios trabajadores y la posibilidad de una eventual democracia ideal, además de lo que denomina la “utopía socialista” (2005: 13). El grupo propone que la conexión arte-vida es fundamental en la obra de la agrupación y que surge como un intento de cancelar la deuda del fracaso de la revolución cultural durante el gobierno de Velasco. Francesco Mariotti, María Luy, Herbert Rodríguez y Mariela Zevallos, con la eventual aparición de Rosario Noriega, Armando Williams y Juan Javier Salazar, conformaban el grupo, cada uno trabajando desde su propia estética individual, pero con una intuición compartida sobre los futuros posibles. “Salchipapas”, una de las piezas presentadas en *Arte al paso*, su primera exposición formal como colectivo en la galería Forum¹⁴, es, de acuerdo con Buntinx:

Una porción gigantesca de salchipapas: ese popular alimento callejero que combina papas refritas con embutidos de dudoso origen para el consumo apresurado de quienes no pueden pagarse el asiento en un restaurante (‘la misma gente que tampoco va a una galería’, como señaló después el propio Mariotti). Y al mismo tiempo el *snack* de moda entre una clase media-baja ansiosa por asimilarse al estilo globalizante del *fast-food*. En cualquier caso, la expresión gastronómica de una modernidad miserable. (Y fugaz) (2005: 64).

Esta pieza evidencia o visibiliza una modernidad urbana en un país fracturado cultural y políticamente por las brechas crecientes de un viejo orden social frente a una revolución cultural que esperaban conseguir.

¹³ Las siglas E.P.S aluden también a las Empresas de Propiedad Social creadas como cooperativas desde el propio gobierno (Buntinx 2005: 13).

¹⁴ En el folleto “Arte al paso” de la muestra, con el texto de Lauer: “Solo lo popular es realmente moderno hoy en el Perú”

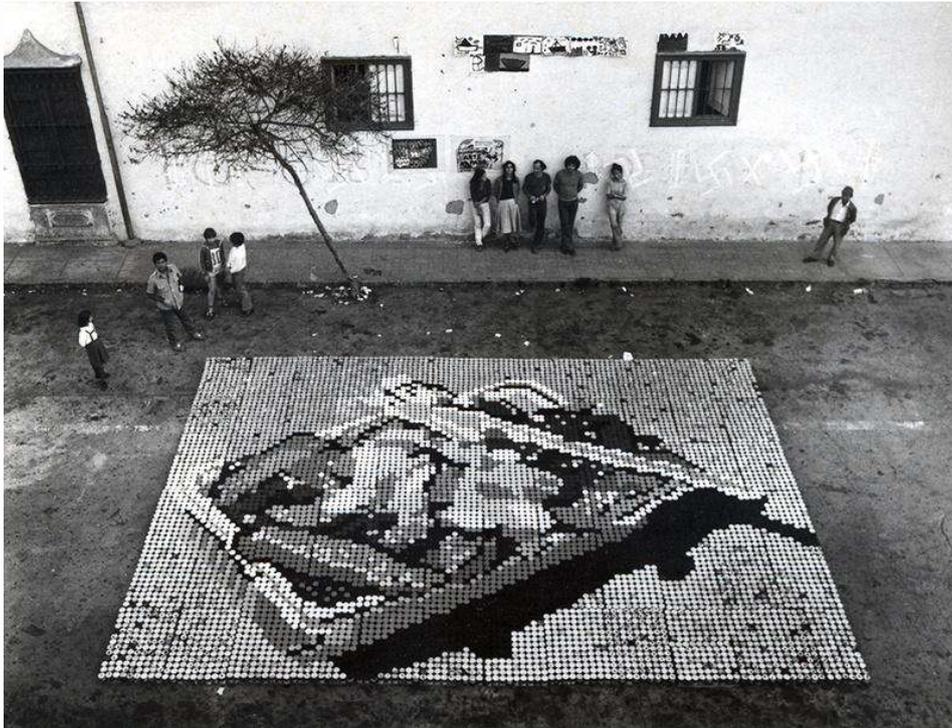


Imagen 3. Salchipapas (1980)

Nota. Fotografía de Guillermo Orbegoso, tomado de Micromuseo (<https://micromuseo.org.pe/rutas/arte-al-paso/>)

Con E.P.S Huayco, y sus precedentes, grupo Paréntesis y la exposición Signo x Signo, se percibe, entonces, una redefinición con respecto a cómo los artistas jóvenes entendían el arte y de qué manera el problema de identidad nacional salía a flote: “Fue gradualmente surgiendo una nueva escena, una masa crítica y a la vez caldo de cultivo para desarrollos culturales incipientes pero marcantes, aún antes de la consolidación de E.P.S Huayco y sus antecedentes en el grupo Paréntesis” (Buntinx 2005: 31). Pese a esto, y con el fin de la agrupación y su incapacidad de involucrarse en el proceso popular, la utopía se termina¹⁵. No se logra concretar la revolución cultural que se pretendió dentro de las muchas secuelas del velasquismo. Los sectores populares continuaron en el camino de la precariedad y “la fantasía de lo popular fue asumida como una retirada del deseo por transformar la sociedad” (Mitrovic 2019a: 126). De ese modo, se termina por quebrar la ilusión de posibles futuros para Lima.

Las experiencias del Grupo Paréntesis, surgido en 1979, y del Taller E.P.S. Huayco, en actividad entre 1980 y 1981, son algunas de las que aportan a entender cómo los grupos

¹⁵ “No se trata del declive de las utopías en general, sino de una muy específica que estuvo habilitada entre los años setenta y ochenta por esa peculiar confluencia de militares progresistas, movilización campesina y una izquierda potenciada, que en el arte se sumaron a nuevos repertorios de teorías y prácticas que hicieron de la vanguardia un laboratorio para organizar la fantasía colectiva y precipitar la llegada del futuro” (Mitrovic 2019a: 128).

artísticos se vincularon con las demandas de ciertos sectores proletarios¹⁶. Además, abordan la posibilidad de una nueva teoría social del arte impulsada desde la izquierda que permite una visualidad cercana a lo popular. (López 2013b: 23). Si bien Paréntesis y luego Huayco tenían una vinculación (o intención de vinculación) con la demanda de sectores populares, grupos como los Bestias o los NN, también haciendo uso de materiales accesibles, se conectaron más directamente con el contexto de la violencia.

De un lado, Los Bestias fue un grupo de arquitectos y artistas, casi todos pertenecientes a la Universidad Ricardo Palma, que desarrollaron encuentros multidisciplinarios entre el arte, rock subterráneo y arquitectura entre 1984 y 1986. Alfredo Márquez, Gino Falcón, Pepe Lucho García, Enrique Wong, Alex Angeles y Johny Marina conformaron el grupo¹⁷: “Tenían la intención de renovar los modos de participación política desde un vértice libertario, anárquico e informal” (López 2013a: 43). Tuvieron participaciones importantes en cuanto a intervención en el espacio público como la “Carpa Teatro Santa Rosa” en 1986, espacio cultural establecido en conjunto con la Municipalidad de Lima y el proyecto Utopía Mediokre, como parte del Congreso Latinoamericano de Escuelas y Facultades de Arquitectura en Cusco, en 1987, donde presentaron un proyecto teórico que proponía invadir y construir en el centro de la ciudad, haciendo notar su enfoque reaccionario y la importancia a la arquitectura social.

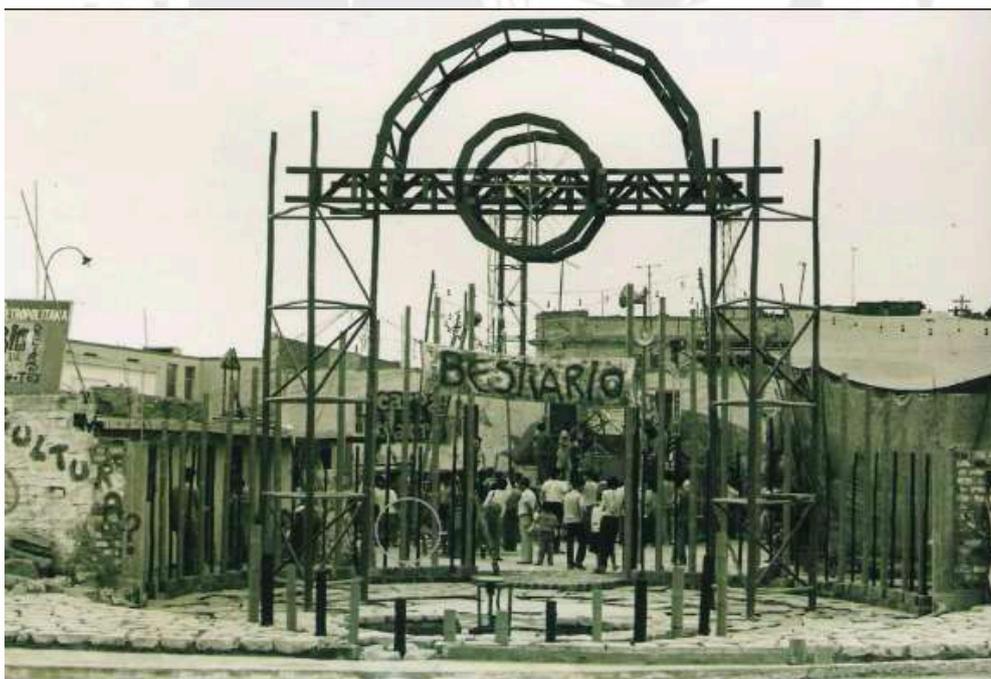


Imagen 4. Carpa Teatro Santa Rosa de Colectivo Bestiario (1986)
Nota. Tomado de Archivo Alfredo Márquez.

¹⁶ Para más información sobre el arte y los sectores proletarios, revisar Mitrovic (2016).

¹⁷ Para ver más sobre el grupo, revisar Castrillón (2014).

Una vez disuelto el núcleo del grupo, los miembros se dispersaron y, con algunos aún en convergencia, nació NN. Enrique Wong (NN detuchino), Alex Ángeles (NN acarajo), José Luis García (NN papalucho) y Alfredo Márquez (NN a-cefalo) conformaron Taller NN¹⁸: “El grupo invocaba un discurso comunista radical que usaba la poesía, la ironía y la ambivalencia como estrategias de desestabilización de las ideas en torno al conflicto” (López 2013a: 26). Su trabajo más notable es la Carpeta negra, que consta de un empaque negro, dos manifiestos, una serie de impresiones llamadas como serie “Mito-Muerto” y otra llamada “Perú exportación”. “Mito-Muerto”, posiblemente la serie más conocida, muestra a una cantidad de personajes asociados ideológicamente a la izquierda, como Mao Tse Tung, José Carlos Mariátegui, José María Arguedas, Edith Lagos, entre otros. Todas estas imágenes tienen el sello de un código de barras con el número 424242, usado en buena parte de los 80 para denunciar vínculos terroristas, y permiten, junto con una estética similar a lo pop, hacer un comentario sobre cómo se entendía el conflicto en aquel momento, así como anotar las asociaciones con ciertas figuras históricas.



Imagen 5. Carpeta NN-PERÚ (Carpeta Negra) (1988) de Taller NN.
Nota. Tomado de Archivo Alfredo Márquez.

¹⁸ Más detalles en López (2013a).

Esta carpeta

Nace como un proyecto gráfico que planteaba la necesidad de pensar las condiciones que el Perú atravesaba durante la guerra interna. Ello, como la obra muestra, se desarrolló mediante dos estrategias: identificar las ideologías que alimentaban la guerra y, al mismo tiempo, atender a las imágenes de la guerra que circulaban en los medios de comunicación masiva, sobre todo en la prensa escrita. Para los NN se trataba de desarrollar una obra grafica que sirviera como primera aproximación al tratamiento visual de la guerra (Mitrovic 2016: 76).

A diferencia de Bestias y, anteriormente, colectivos como Paréntesis o Huayco, Taller NN tiene la intención de tratar el conflicto de una manera más directa. Pese a que, tal vez, la posición con respecto del mismo no es tan evidente, sí propone pensar el Conflicto Armado Interno y los discursos a partir del mismo.

Mitrovic menciona que ambas experiencias colectivas podrían funcionar como intentos de sobrepasar el modernismo popular en el nuevo contexto de crisis: por un lado, la apuesta de Los Bestias por el festival de arte total como formato y la vinculación con el municipio (en aquel momento liderado por Izquierda Unida con Alfonso Barrantes) funcionan como un nuevo rumbo para superar las formas de socialización del arte ya conocidas y lograr una experiencia comunitaria más amplia. Mientras que, por otro lado, NN propone una crítica de las décadas anteriores y rearticula de algún modo lo utópico sin la figura de lo popular (2019a: 130).

Así, en este subcapítulo se evidenció la radicalidad de los diversos movimientos de arte durante la década de los 70 y 80 y cómo surgió a partir del contexto histórico y social el interés por trasladar el arte hacia el ámbito de la vida, lo popular y, en ocasiones, lo utópico.

1.3. El caso del Grupo Chaclacayo

El Grupo Chaclacayo como tal nace en 1983 a partir del vínculo amical de Raúl Avellaneda y Sergio Zevallos, ambos estudiantes de la facultad de arte de la Universidad Católica. Estos establecen una relación basada no solo en la afinidad artística, sino también en el cariño y afecto¹⁹. Iniciaron con proyectos de travestismo religioso a comienzos de los 80 donde Avellaneda fotografiaba a Zevallos desnudo y parcialmente travestido haciendo las veces de religiosa. Esta figura que se replicará en distintas series posteriores de ellos como grupo.

¹⁹ Ver entrevistas realizadas a Frido Martin y Sergio Zevallos el 5 y 15 de marzo de 2023, respectivamente, en Anexo de entrevistas.

Helmut Psotta, quien sería el tercer miembro del grupo, llegó inicialmente como profesor invitado desde Europa para dictar algunos cursos a estudiantes de primer y segundo año de la facultad de arte. Su trabajo, en conjunto, recibió algunas críticas desde la Escuela de Arte de la Universidad Católica, inicialmente, por las formas de sus procesos creativos, considerados radicales, pues interactuaba con la temática de la tortura y la muerte²⁰.

Sin embargo, de acuerdo con Castrillón, encontró dos devotos seguidores en Avellaneda y Zevallos, con quienes realizó algunas performances en la universidad, que no tuvieron buena acogida de las autoridades y el resto de alumnos. Estos últimos, en palabras de Zevallos, “no sabían cómo afrontar el tema real de la miseria, Sendero, el militarismo” (citado en Castrillón 2014: 144). Se generó un interés común entre los tres a partir del cuerpo, la muerte, lo político y la religión, que los llevó a alejarse de la facultad y reunirse en una casa de Chaclacayo entre 1982 y 1983 para reflexionar y tratar a través de su práctica artística el contexto en el que vivían. Allí trabajaron hasta enero de 1989 (López 2014: 70).

La formación del Grupo Chaclacayo ocurre, entonces, de manera paralela a la escena o la movida subterránea, compartiendo ciertas fórmulas de autogestión y el rechazo por las historias oficiales: “Al igual que una parte de la escena ‘subte’ entre 1983 y 1984, el Grupo Chaclacayo respondió críticamente a las miles de imágenes de muerte y exterminio que empezaron a circular en la prensa en un contexto donde la destrucción no era solamente una posibilidad creativa sino una realidad social inminente”. (López 2014: 12). Puede, sin embargo, argüirse que los formatos del grupo eran en buena parte los más explícitos en su vinculación con el contexto. Esto se debe a que exponían sus propios cuerpos y fluidos en puestas en escena conjugadas con la energía de la violencia del contexto, e intervenían en el espacio público para luego convertir esas mismas intervenciones en fotografías.

Sobre Chaclacayo y su obra, Psotta amplió o le dio forma a lo anterior en una entrevista con Emilio Tarazona, en la que afirma que el proyecto existía en su cabeza de manera previa y que el emplazamiento del mismo y el trabajo junto con Sergio y Raúl fue una demostración de una idea que ponía en la luz ciertos aspectos de la conquista y el colonialismo:

El proyecto Chaclacayo nunca fue un proyecto nítidamente peruano. En gran medida existía ya en mi cabeza con anticipación. Aun cuando contó con la presencia de dos artistas peruanos,

²⁰ Para leer sobre el método de Helmut Psotta durante su estadía como docente en la Universidad Católica, así como, el vínculo afectivo entre los tres miembros de Grupo Chaclacayo, revisar “Guerra, intimidad y deseo disidente. Conversación sobre el Grupo Chaclacayo, antes y después” en López (2014: 63–105).

su emplazamiento fue como una demostración, diría hoy, paradigmática de una tesis planteada desde fuera de tu país y que intentaba iluminar la historia europea desde un núcleo bien profundo. Yo estaba y aun estoy motivado por la idea de develar ciertos aspectos de la conquista, del colonialismo y en consecuencia de la tragedia occidental (Tarazona 2017: 89).

En ese sentido, hay en lo profundo de la obra de Chaclacayo una revelación de ciertos aspectos perversos de la historia de la conquista y las colonias. Y, si bien Psotta arguye que no fue un proyecto peruano en su enteridad o que vivía previamente en su mente, las circunstancias y el peso del colonialismo en Perú, las vivencias que tanto Raúl Avellaneda como Sergio Zevallos insertaron dentro de su arte lograron darle al proyecto la fuerza y potencia que se puede observar en sus trabajos.

La vinculación inevitable entre las repercusiones de la historia colonial, la muerte, la religión, el cuerpo y lo político da pie a la gramática visual que se evidencia en la obra del grupo. No en forma de conclusión, sino de experimentación constante sobre cómo estas distintas variables se conjugan y se potencian con la atmósfera de los años 80 y la violencia del Conflicto Armado Interno. La fuerza esencial del trabajo de Chaclacayo reside, pues, en escupir lo que se esconde de la historia peruana, profundamente colonial, avergonzada de sí misma.

En 1984, exponen como grupo por primera vez en el Museo de Arte de Lima, por intervención de Wieland Schmied, director del Deutscher Akademischer Austauschdienst, programa de intercambio académico alemán, con el patronato del museo (Zevallos citado en López 2014: 80). La exposición se llamó "Perú...un sueño", se realizó entre el 20 de noviembre y 20 de diciembre de 1984 y constó de fotografías, pinturas e instalaciones. Esta fue una sorpresa para muchos, pues el grupo era hasta cierto punto un rumor, pero no tenían un perfil construido dentro de la escena del arte local. Sobre la exposición, Alfredo Márquez, artista del Colectivo Bestiario y luego Taller NN, menciona el aura y la disposición mística de los objetos en la sala del Museo de Arte de Lima, la iluminación lúgubre que reforzaba la idea de lo ritual en la obra, que indicaba además una profunda voluntad estética. Por otro lado, indica que, al encontrarse con obra cubierta por telas negras, él y sus acompañantes fueron destapándolas una a una, cayendo luego en cuenta que eran fotografías que habían sido censuradas²¹. La muestra obtuvo críticas que aludían a la obra del grupo como un pseudoarte preocupado por un engrandecimiento de la homosexualidad (Lama 1984: 62-63). Este y otros

²¹ Ver entrevista realizada a Alfredo Márquez el 8 de febrero de 2023 en Anexo de entrevistas.

comentarios que superaron la crítica a la obra, evidenciaron una implicancia sobre el lugar que debe tener la homosexualidad y lo que termina por ser o no ser arte.

En 1989, Helmut Psotta, Sergio Zevallos y Raúl Avellaneda viajaron dejando Perú en medio del conflicto, pero, principalmente, en medio de acusaciones que los miembros del grupo recibieron donde eran tildados de senderistas o pro sendero y que amenazaban con resultar en persecución. Los artistas se llevaron todo consigo hacia Alemania con el apoyo de la embajada en la cantidad de cajas que tuvieron a mano²². Lo que no alcanzó a viajar con ellos lo quemaron en el patio de su casa en Chaclacayo. Con lo que pudieron trasladar, realizaron otra versión de la exposición “Perú...un sueño” en la ciudad de Stuttgart.

La exposición se dio entre el 19 de abril y 18 de junio de 1989, bajo el nombre *Todesbolder, Peru order das europäischen Traums exhibition*. Esta nueva exposición contaba con un enfoque performativo mucho más presente. Posteriormente, la misma versión se trasladó al Museo Bochum entre 15 de julio y 27 de agosto de ese mismo año, y, de igual manera, estuvo presente en el Badischer Kunstverein en Karlsruhe entre el 21 de septiembre y 29 de octubre, en Künstlerhaus Bethanien entre el 19 de enero y 18 de febrero de 1990, y dos veces más en Berlín oriental, cerrando su ciclo en 1994 con una aparición en el Fest III en Dresden, entre septiembre y octubre. El grupo se separó a fines de los 90 por diferencias irresolubles, y es a partir de este punto que se divide en dos ejes: por un lado, Sergio; y, por el otro, Helmut y Raúl²³.

A inicios de los 2000, Miguel López y Emilio Tarazona, investigadores, historiadores del arte y curadores intentaron dar forma a una exposición del grupo Chaclacayo que pueda exhibirse en Europa que no se concreta por diferencias entre los miembros del grupo. Miguel López, luego en una residencia en Utrecht, se dedicó a continuar estudiando el trabajo artístico de ellos. Los visita en Essen, donde Raúl vivía y a donde Helmut viajó desde Berlín.

²² Información proporcionada por Miguel López el 14 de enero de 2023 en una entrevista no publicada realizada por la autora de esta tesis.

²³ Información proporcionada por Miguel López el 14 de enero de 2023 en una entrevista no publicada realizada por la autora de esta tesis.



Imagen 6. Vista de la sala de exposición Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994) Organizado por el Museo de Arte de Lima (2013)
Nota. Fotógrafo: Musuk Nolte



Imagen 7. Vista de la sala de exposición Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994) Organizado por el Museo de Arte de Lima (2013)
Nota. Fotógrafo: Musuk Nolte

En el 2014, Miguel López logra concretar una exhibición en el Museo de Arte de Lima y en el Centro Cultural España, donde se presentó el trabajo de Sergio Zevallos y gran parte de su archivo. Esta pudo traer a la luz el trabajo de Zevallos y recuperar en gran parte su proceso artístico. Dentro de las series que se mostraron, estuvo presente la serie *Suburbios*, que tiene, a su vez, varias subseries que presentan travestismo, desnudez, velos y trajes religiosos en goce homosexual en medio de un escenario de precariedad, pero, principalmente, muerte. Esta exposición, si bien dio luz al trabajo de Sergio Zevallos y el grupo, también recibió respuestas por parte de sectores conservadores. Este fue el caso del colectivo Tradición y Acción que inició acciones con el objetivo de intentar clausurar la exposición, declarando también que era una exposición “blasfema” y que atentaba contra los principios católicos. Lo expresaron de la siguiente manera: “Una exhibición de ‘arte’ blasfemo, obsceno y macabro se realiza simultáneamente en el Museo de Arte de Lima (MALI) y el Centro Cultural España (CCE) en Lima, ¡en pleno período navideño!” (2013). Así también, citaron los comentarios de Luis Lama en *Caretas*, mencionado líneas arriba para el caso de la exposición en 1984:

La exposición reúne antiguas obras de Sergio Zevallos como miembro del "Grupo Chaclacayo", cuyas aberrantes creaciones sólo una vez fueron mostradas públicamente en el Perú, en 1984, mereciendo estos comentarios de un conocido crítico de arte: “parafernalia de la blasfemia”; “espectáculo sadomasoquista”; “misa negra homosexual, con descripción explícita de perversiones”; “estridente y frívola apología” del grupo terrorista Sendero Luminoso (Tradición y Acción: 2013).

En ese sentido, 30 años luego de la primera exposición del grupo existía todavía reticencia a convivir con estas imágenes que resultaban brutales ante el ojo conservador de la sociedad limeña. Sin embargo, la breve revisión del contexto histórico socio-político y su vinculación con las manifestaciones artísticas que se presentó en este capítulo ha permitido dar cuenta de lo que sucedía en el país en 1983 y cómo surgió el Grupo Chaclacayo en la escena artística. Así, también, ha permitido entender el periodo de violencia en el que desarrollaron su práctica y los orígenes de esta violencia.

CAPÍTULO 2

LA RELIGIÓN, LA MUERTE Y LO *QUEER* EN “VELATORIO” DE CHACLACAYO, UN ANÁLISIS FORMAL

“Velatorio” (1983) es el nombre de una de las subseries dentro de *Suburbios*, anteriormente llamada “Pasiones de un cuerpo ambulante”. *Suburbios* también incluye “Libreta militar”, “Basural”, “Cuartel”, “Ambulantes”, “Casona” y “Martirios”. Todas ellas comparten ciertos elementos en común más allá de la autoría de Sergio Zevallos y la recurrente participación de Frido Martin o Raúl Avellaneda como performers. En principio, son todas de una etapa temprana de la obra de Zevallos en colaboración con Psotta y Avellaneda, pues la actividad conjunta de ellos como colectivo empieza en 1983, uno de los puntos más álgidos del Conflicto Armado Interno, además del pleno proceso de inflación económica a partir del incremento de la deuda externa y el fenómeno del niño que golpeó la costa norte del país, ya mencionado en líneas anteriores.

El Grupo Chaclacayo, previo a 1983, había realizado en conjunto “La procesión”, una acción que simulaba una procesión donde transitaban, junto con una escultura profana en hombros, por la Universidad Católica y dirigiéndose a distritos cercanos. Esta acción revela los inicios de un trabajo colectivo vinculado a la iconografía religiosa peruana y con la impronta creativa de Sergio Zevallos, forma de trabajo que se repetiría luego en “Velatorio” (1983). La procesión, como acción, fue propuesta por Zevallos, quien había construido la escultura como trabajo para un curso de escultura en la Escuela de Arte de la Universidad Católica que Helmut Psotta dictaba. La escultura era un monigote sin mucha forma y sin ningún atisbo de elementos religiosos, con la excepción de estar llevada en andas procesionales tal cual se llevaría una figura religiosa. Como parte de la acción se contrató a un fotógrafo que registrara la performance²⁴.

²⁴ Según las entrevistas realizadas para esta investigación, existen discrepancias sobre si el fotógrafo de esta acción fue un fotógrafo ambulante o uno de los acompañantes de la procesión. Ver Anexo de entrevistas.



Imagen 8. Registro fotográfico de "Procesión".
Nota. Tomado de Archivo Frida Martín.



Imagen 9. Registro fotográfico de "Procesión".
 Nota. Tomado de Archivo Frida Martín.

Esta primera acción daba cuenta de los intereses que tenían en común en aquel momento en relación a la religión, la miseria, así como la idea de intervenir en el espacio público. "Estampas" (1982), otra de las series inmediatamente posteriores de Sergio Zevallos, presentaba una serie de estampas religiosas intervenidas con tiza y en forma de collage de manera que la satanizaban a partir de cuernos e inscripciones como "el demonio" o "la carne". En otras de las estampas, se le puede observar un pene erecto con frases como "yo soy la esposa de cristo, su mujer, su hembra", implicando una figura andrógina. En la parte superior de la estampa puede observarse una foto del propio Zevallos en su infancia. En series consecutivas, tanto en *Rosas* (1982) como en *Que tu carne es el cielo recién nacido* (Miguel Hernández) (1983) retoma nuevamente la figura de Santa Rosa para intervenirla de manera pornográfica o satánica.



Imagen 10. Serie "Estampas" (1982) de Sergio Zavallos
Nota. Tomado de Archivo Sergio Zavallos.



Imagen 11. Serie "Estampas" (1982) de Sergio Zavallos
Nota. Tomado de Archivo Sergio Zavallos.

Las series fotográficas de Zevallos, en muchos casos, son copias a la plata en papel baritado y todas muestran a Sergio Zevallos como protagonista de las fotografías. Además, otro punto en común es la puesta en escena, que es el elemento clave a analizar. Todas cuentan con una puesta en escena a partir de diversos elementos, sean de carácter religioso como velos o coronas de flores, o de corte más teatral como las pinturas en el rostro. De la misma manera, la locación o el emplazamiento denota precariedad, pues presenta espacios a medio construir y, en muchos casos, repletos de desperdicios. Las posturas de índole sexual entre hombres y la violencia que se percibe en cada una de las fotografías son otros elementos en común. Y, por último, todas fluyen entre los límites del accionismo y el *staged photography*²⁵, es decir, la puesta en escena y dirección de sujetos en una fotografía.

En el caso particular de la subserie “Velatorio” (1983), esta presenta 8 fotografías de 60 x 38.5 cm cada una. La descripción de las mismas indica “Escenas de un ritual profano”. De acuerdo con el testimonio de Frido Martin, uno de los protagonistas de la serie junto con Sergio Zevallos, esta serie se realizó en una casona abandonada entre el distrito de Magdalena y San Miguel, muy cerca a la casa en la que Zevallos vivía en aquel momento. Martin es el personaje usando la sotana, mientras que Zevallos es el personaje con el torso desnudo. El tercer hombre en las fotografías es el fotógrafo ambulante que registró toda la serie, al que invitaron a aparecer en esa única foto²⁶.

Es importante anotar que, si bien a primera vista da la impresión de ser simplemente el registro fotográfico de una acción desarrollada en el espacio público, la realidad es que el producto final siempre se entendió como una serie fotográfica, considerando así el *acting*, la puesta en escena y la producción que esto implicaba. Mitrovic da cuenta del enfoque de Zevallos en la composición de la serie *Suburbios*:

Además de construir los entornos y prepararse como personaje, el papel de Sergio fue el de dirigir a los fotógrafos, quienes a su vez aportaban sus contingencias y su propia creatividad. En suma, aquí se trata menos de una performance que de un proceso de producción de imágenes en el que las locaciones y emplazamientos, los objetos y las poses, así como los resultados esperados fueron pensados para ser fotografiados. Las locaciones fueron un cuartel militar, una casona abandonada, un terreno baldío y un espacio de acopio de desechos. En

²⁵ Auslander define este término como “fotografía performada”, caso en el que las acciones o performances eran producidas con el fin de ser registradas fotográficamente o en video y no tenían una existencia previa o autónoma, por lo que existe principalmente como fotografía (2006: 2).

²⁶ De manera similar al caso anterior, según las entrevistas realizadas, existen discrepancias sobre si el tercer hombre en las fotografías es el fotógrafo ambulante o el padre de este. Ver Anexo de entrevistas.

ningún caso se trató de un espacio donde transcurriera una acción ante una audiencia (Mitrovic 2019b: 14).

Si bien Mitrovic le da un protagonismo merecido a la fotografía, la dimensión de acción, luego entendida como performance, es un componente vital de las fotografías, pues potencia las posibilidades de la puesta en escena. Sergio Zevallos afirma que se pensaron desde el accionismo y no tanto desde la performance, pero que tanto él como Raúl Avellaneda tenían ya nociones de accionismo: “Era consciente de que lo que estaba, en ese momento, generando era una acción pública performativa.” (Entrevista a Sergio Zevallos el 15 de marzo de 2023, ver Anexo de entrevistas).

Una de las primeras acciones que realizaron como grupo sucedió en la Playa San Pedro a partir de una idea de Helmut Psotta y es con ese evento que Raúl y Sergio empiezan a explorar alrededor del concepto de *staged photography* o la fotografía performada²⁷ en lo que luego sería la serie *Suburbios*. En un principio, Zevallos pensaba en la fotografía como un material a intervenir, tal como hizo con la serie *Estampas* (1982), donde interviene fotocopias con carbón, tiza y collage. Es en “Libreta militar” (1983) que empieza, de algún modo, a intervenir en el espacio social al retratarse en lugares públicos con vestimentas similares a las vírgenes que intervenía en *Estampas*, vestido con tules, maquillado y con expresiones de éxtasis religioso. De esta manera, empieza a surgir una doble vertiente entre fotografía y acción que se desarrolla con mayor fluidez en posteriores subseries dentro de *Suburbios*.

Luego, ya con la continuidad de este tipo de proyectos, se hicieron mucho más metódicos los procesos de los mismos, de manera que se esbozaban guiones que proponían campos semánticos y narrativas no-lineales a partir del interés por la iconografía popular urbana que Zevallos sostenía. Él se inspiraba en fotonovelas, revistas, recortes de periódicos y escenas religiosas tanto como violentas, muy propias de la historia peruana:

En velatorio, y por eso, a posteriori, yo le he puesto ese título de “Velatorio”. No en ese momento. En ese momento, las sesiones no tenían nombre, pero, por ejemplo, en “Velatorio” las escenas de una mesa en un entorno precario, con una tela cualquiera y un cuerpo echado ahí... Son todas escenas típicas de los años 80 del diario La República, de los velatorios que se improvisaban con... inmediatamente, luego de masacres que se han dado en la sierra, sobretodo (Entrevista a Sergio Zevallos el 15 de marzo de 2023, ver Anexo de entrevistas).

²⁷ Ver más sobre la concepción de la obra en la entrevista a Sergio Zevallos, realizada el 15 de marzo de 2023 en Anexo de entrevistas

En el caso particular de “Velatorio” (1983), Sergio Zevallos y Frido Martín, al igual que en subseries anteriores, vuelven a formar parte de una pareja de personajes anónimos, que se ubican dentro del universo de *Suburbios*, un universo sobre el diario visual de un vagabundo existiendo en Lima: “Y sí, yo creo que había un sustrato de contextualización de la historia en general del Perú y la cultura, y la civilización urbana, y la cultura en general del Perú, de una relación y la cercanía, por un lado, con la muerte en general, pero, específicamente, con la violencia y la precariedad” (Entrevista a Sergio Zevallos el 15 de marzo de 2023, ver Anexo de entrevistas).

Así, se observa en las fotografías un mundo precario, con elementos de la violencia retratada en los medios y la precariedad propia de la época del Conflicto Armado Interno. El personaje que Zevallos interpreta, de acuerdo con él mismo, representa también a un sujeto colectivo en 1983, por lo que las viñetas o escenas no presentan un orden lineal de manera narrativa. El análisis descriptivo de las 8 fotografías es el siguiente:



Imagen 12. Serie “Velatorio” (1983) de Sergio Zevallos
Nota. Tomado de Archivo Sergio Zevallos.

En la primera fotografía o primer estadio, dos personajes en apariencia varones sentados delante de una mesa rudimentaria y frente al espectador tienen los rostros maquillados y solemnes, están uno al lado del otro mirando frontalmente a la cámara. A su lado, se encuentra una fotografía de Santa Rosa de Lima en formato medio y enmarcada. La fotografía presenta un plano general y deja observar un escenario precario, paredes sin terminar y diversos objetos en el piso. Parecen estar en exteriores por la iluminación de la fotografía, pero cubiertos por una estructura de madera con tela que los cubre del sol.



Imagen 13. Serie "Velatorio" (1983) de Sergio Zevallos
Nota. Tomado de Archivo Sergio Zevallos.

En la segunda fotografía, sobre la mesa un sujeto le practica anilingus al otro, de sotana. Recostado en la parte frontal de la mesa está el cuadro de Santa Rosa. El escenario de fondo es el mismo.



Imagen 14. Serie "Velatorio" (1983) de Sergio Zevallos
Nota. Tomado de Archivo Sergio Zevallos.

En la tercera fotografía, quien recibía anilingus se encuentra ahora sobre el sujeto con el torso desnudo, quien tiene el pene erecto. El sujeto de sotana, sostiene con su mano derecha la fotografía de Santa Rosa.



Imagen 15. Serie "Velatorio" (1983) de Sergio Zvallos
Nota. Tomado de Archivo Sergio Zvallos.

En la cuarta fotografía, el sujeto de torso desnudo aparece tendido e inerte sobre la mesa con el brazo caído sobre el borde de la misma. Esto mientras el sujeto de sotana lo observa sentado en una silla al lado de la mesa. La fotografía de Santa Rosa de nuevo se encuentra por encima de la mesa.



Imagen 16. Serie "Velatorio" (1983) de Sergio Zvallos
Nota. Tomado de Archivo Sergio Zvallos.

En la quinta fotografía, los dos sujetos aparecen recostados sobre la mesa inertes boca arriba, uno sobre otro. Santa Rosa sigue en la misma posición.



Imagen 17. Serie "Velatorio" (1983) de Sergio Zevallos
Nota. Tomado de Archivo Sergio Zevallos.

En la sexta fotografía, se introduce un nuevo personaje, un hombre adulto y con ropa de diario, una camisa, un gorro, sostiene el cuadro de Santa Rosa y mira hacia la cámara. Mientras, el sujeto de torso desnudo está sentado a su lado, con la mano derecha se apoya en el hombro de este nuevo sujeto y con la izquierda sostiene un cuchillo haciendo las veces

de un pene erecto, tiene un manto cuasi religioso sobre su cabeza. A diferencia de las primeras fotografías, esta tiene una orientación vertical, que permanece por el resto de la serie.



Imagen 18. Serie "Velatorio" (1983) de Sergio Zvallos
Nota. Tomado de Archivo Sergio Zvallos.

En la séptima fotografía, aparecen de nuevo los sujetos iniciales. El de sotana y corona de espinas se muestra de rodillas y con las manos juntas parece rezar sobre la figura inerte del sujeto con el torso desnudo.



Imagen 19. Serie “Velatorio” (1983) de Sergio Zavallos
Nota. Tomado de Archivo Sergio Zavallos.

En la última fotografía, se encuentran los dos sentados sobre la mesa de velatorio, con los ojos cerrados y frente a la cámara.

La serie fotográfica podría leerse un encuentro sexual entre dos seres andróginos, con poca claridad de sus identidades, pero que, en medio de un contexto precario, practican un encuentro sexual sobre una mesa improvisada. A lo largo de las fotografías, además, se puede crear un vínculo entre el dolor y el placer. El personaje interpretado por Zavallos lleva puesto un arnés de corte sadomasoquista durante el encuentro con el personaje de Martín. Así también, el cuchillo haciendo las veces de pene refleja esta dualidad. Se hace, entonces, evidente el vínculo muerte (sufrimiento) – sexo (goce). De la misma manera, se evidencia la compleja relación entre el deseo y la religión, que lleva a una reflexión sobre el placer del

goce/sexo como un fin prohibido, en contraste con el placer que proviene del sufrimiento/muerte que es aceptado. Vale la pena sobre eso pensar en las coronas de espinas, cruces, estigmas u símbolos de sufrimiento que son recurrentes en la iconografía religiosa.

En las fotografías hay poca claridad en qué personajes están vivos o muertos dentro de “Velatorio” y una similitud con obras como la “Lamentación sobre Cristo muerto” (1470-1474) de Andrea Mantegna. Así también, con distintas representaciones del “Descendimiento de la cruz” (1436) de Rogier van Der Weyden o la “Pietà” (1498-1499) de Miguel Ángel, piezas clave para entender la iconografía religiosa y su elaboración a lo largo del tiempo. Todo lo mencionado implica distintos aspectos a analizar.



Imagen 20. “Lamentación sobre Cristo muerto” de Andrea Mantegna

Nota. Tomado de Wikipedia

(https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Lamentaci%C3%B3n_sobre_Cristo_muerto,_por_Andrea_Mantegna.jpg).

Por tanto, en todas las fotografías se observan ciertos puntos o capas a desarrollar en adelante. El primer punto se refiere a la religión andrógina evidente a partir de los performers maquillados, la sotana, el velo y el collar de flores. El segundo punto trata sobre la violencia, la muerte y la miseria que se perciben de cada una de las viñetas. Mientras que la última capa trata el aspecto evidentemente *queer* de las fotografías en la interacción entre los performers.

2.1. Sobre lo religioso andrógino

En las líneas anteriores se trató de mostrar la historia del proceso artístico y creativo de la serie "Velatorio", así como su análisis descriptivo. En este subcapítulo, se intentará mostrar cómo está presente la imagen religiosa dentro de la serie y algunas otras series de la obra de Sergio Zevallos. Ver de qué manera o bajo qué características se les representa y en qué escenarios aparecen. Así también, qué función cumplen, cómo y por qué se conjuga lo religioso y lo andrógino para construir a partir de esta capa, y otras que se verán más adelante, una respuesta al rechazo del cuerpo subalterno y la violencia hacia estos durante los años del conflicto.

En la obra de Sergio Zevallos, está muy presente en distintas series, fuera y dentro del Grupo Chaclacayo, los motivos religiosos representados de distintas maneras. La más recurrente es el tratamiento de los motivos religiosos travestidos. Desde series como *Estampas* que tienen intervenciones de carbón, tiza y collage sobre fotocopias hasta "Rosa Cordis" o "Velatorio" donde el formato fotográfico rige la composición.

En todas estas, las figuras católicas son intervenidas, modificadas o impostadas de manera que se vuelven entes con una ambivalencia de género. No se puede a simple vista identificar la figura que se visualiza de manera definitiva. En el caso de "Estampas", la figura de Santa Rosa de Lima posee pene. En el caso de "Detritus" (1986) Frido Martín aparece sobre una especie de ataúd que contiene basura y con un tul que deja ver por encima de todos los desechos la delgadez de Frido semidesnudo representando a una santa hermafrodita.



Imagen 21. Serie "Estampas" (1982) de Sergio Zavallos
 Nota. Tomado de Archivo Sergio Zavallos.



Imagen 22. Serie "Detritus" (1988) de Sergio Zavallos
 Nota. Tomado de Archivo Frida Martín.

Tanto en estas subseries como en “Velatorio”, la ambivalencia de género y los ropajes femeninos sobre cuerpos biológicamente masculinos sugieren lo *drag*. En palabras de Lorenz, “la combinación de la ficción y lo documental, mentiras y reclamos y experimentos inventivos, distintas características produce cuerpos que no coinciden con dicotomías como lo “verdadero”, lo “falso” o lo “normal” (2012: 21). Esta imposibilidad de categorizar aquello ha hecho también difícil el entendimiento de la obra de Sergio Zevallos, especialmente en aquel momento, donde categorías como lo “performativo”, lo “*drag*”, lo “andrógino” estaban aún más lejanas del cuerpo social peruano que hoy. En esa línea, el haber integrado la capa religiosa en las obras, siendo la sociedad peruana muy creyente desde las épocas coloniales, implicaba una congregación aún mayor con las creencias populares.

Zevallos indica en la entrevista realizada para esta investigación que para él este aspecto *drag* o de travestismo no tiene que ver, en primera instancia, con los intercambios entre la figura masculina y la femenina, sino, más bien, con mezclar identidades o hacerlas híbridas. El ejemplo clave para él es el de una mujer santa y un hombre soldado o militar. Se entiende así que ha tomado elementos icónicos de la cultura popular peruana, dos figuras a las que se le rinde devoción desde distintos frentes, pero que, esencialmente, forjan la sociedad peruana y que, de algún modo, también evidencian que es una sociedad aún profundamente colonial.

La mujer santa constantemente representada en sus fotografías como ligeramente poseída por un éxtasis, un aura fantasmal, pero tétrica al mismo tiempo, en diversas escenas, además, cumple un rol sexual muy preponderante. En el caso de la subserie “Velatorio”, está presente no solo como un personaje activo desde el rol que representa Frido Martin, sino también en forma de recuadro con la figura de Santa Rosa de Lima como espectadora de la secuencia entre el personaje de Frido (la santa) y el personaje de Sergio (el anónimo).

Una de las claves del matiz religioso y ritual que Zevallos otorga a la serie reside en la presentación de Santa Rosa de Lima a lo largo de la misma, pues es la primera religiosa nacida en América en recibir la santidad canónica por la Iglesia Católica en 1671²⁸. Es una figura interesante en la historia del Perú y la historia del Perú colonial, pues la devoción hacia ella es aún muy grande y su santidad está avalada a lo largo del país. La elección de representar a Santa Rosa de Lima dentro de “Velatorio” y diversas series sugiere una forma de contestar a los esfuerzos de la Iglesia Católica por borrar ciertos sujetos que no son de interés en su relato universal al hacerla partícipe y cómplice del encuentro sexual entre estos dos personajes, y también al presentarla como invitada en el ritual del “Velatorio”. Su figura

²⁸ Para ver más sobre la historia de Santa Rosa de Lima, revisar Mujica (2001).

cobra otra dimensión al ser ella, además de una santa canonizada por la Iglesia, también una figura ícono del mundo popular en el Perú. De alguna manera, se fuerza a ser parte también a la sociedad peruana en la historia de “Velatorio”.

La figura de la santa tiene una importancia vital en tanto se cree en la misión evangelizadora y en el poder de convocatoria que pueden obtener los santos, y a Santa Rosa de Lima se le veneraba también por ello: “Como católica comprometida era perfectamente consciente de la necesidad de la integración de los nativos andinos a la Iglesia. Sentía grandes deseos de salir a las provincias a cristianizar a los indios que vivían en el paganismo de sus idolatrías o dioses prehispánicos, que habían reaparecido en varios puntos del territorio virreinal.” (Sánchez Concha 2017: 50). Extirpar idolatrías era también la misión de los santos, igual que en el caso de Santa Rosa. Si bien en algún momento de la historia era aún vital para el objetivo colonialista extirpar idolatrías, también en distintos puntos de la historia surgió la necesidad de extirpar distintos aspectos de la vida humana que podían ser percibidos como impedimentos de los objetivos de la Iglesia para con la sociedad. En este contexto, sea una cuestión de raza, clase, sexualidad o género, el proyecto de nación ha ido siempre alineado al hombre heterosexual y blanco. La serie de Zevallos, “Velatorio”, responde a esta realidad con distintas capas de lectura, entre ellas, la forma de interacción entre el nivel religioso y el del travestismo o el andrógino.

En esta línea, si bien el orden que las religiones han históricamente reforzado y construido la heteronormatividad, así como la Iglesia Católica con la idea de familia tradicional y el uso de la sexualidad con la finalidad reproductiva como única vía, esto no contempla más que una perspectiva colonialista, pues, históricamente, la cultura Inca contaba con un Dios creador andrógino y diversas divinidades también en esa línea: “El dios creador cuzqueño y andino es andrógino, crea de por sí, por medio de la palabra. El carácter bisexual parece manifestarse en el texto de Santa Cruz Pachacuti: “¡Oh Uiracocha, Señor del Universo /seas varón / seas hembra... [También se puede leer: ‘ya sea éste varón / ya sea éste hembra...’]” (Pease 2014: 23). Por otro lado, en el caso de otras colonias, se conoce también la existencia de distintas configuraciones del género que fueron reguladas o borradas por el colonialismo, este es el caso del “tercer género” de los berdache en América del Norte y otros como los Hijras en la India.²⁹

²⁹ Sobre los berdache, ver más en Connell y Pearse (2018: 242). Sobre los hijras, ver más en Nanda (1998).

Según Hoswell, estos casos fueron parte de la gran narrativa que justificó la conquista en América Latina, “el modelo para conquistas posteriores, Hernán Cortés y sus subordinados movilizan también el tópico de la sodomía. En uno de los primeros informes de Veracruz, en 1519, se describe la barbarie de los adversarios de Cortés en México, quienes, además de realizar sacrificios humanos, ‘hemos sabido y estamos seguros de que todos son sodomitas y usan ese abominable pecado’ (citado en Guerra, *Mente precolombina*, 52).” (Hoswell 2006: 73)

Así, el origen de ciertos modos de lectura sobre la sexualidad refleja una visión propia de la historia colonial en el país, pues en representaciones o fiestas populares con origen en el Perú antiguo se mostraba sin vacilación personajes con atributos femeninos y masculinos (Hermida 2017: 26). Estos no eran recibidos con cuestionamientos como “parafernalia de la blasfemia” o “exaltación de la homosexualidad” de la manera en que se presenta en las críticas a las exposiciones de Grupo Chaclacayo en Lima, tanto en 1984 como en el 2014. La propuesta de Zevallos plantea al espectador, entonces, la posibilidad de evidenciar tanto esa tara colonial muy particular en el vínculo sexualidad-religión y colonialidad como la violencia con la que se ha intentado enterrar al Perú prehispánico. En las palabras de Mitrovic: “El imaginario de la femineidad católica se muestra una y otra vez en estas fotografías. Zevallos encarna a las santas con un maquillaje mortuario, semidesnudo y con atavíos que aluden a un cuerpo que goza. De alguna manera, extrae y expone ese goce divino que los propios retratos de las santas dejan entrever en los rostros y camuflan con el hábito, pero el artista hace fluir hasta desfigurar la imagen original” (Mitrovic 2019b: 11).

El éxtasis religioso en “Santa Teresa en éxtasis” (1647-1652) del pintor barroco Gian Lorenzo Bernini y el goce que se muestra en esa escultura es un ejemplo de que ese goce que Mitrovic menciona se muestra solo en rostro más no en ropajes, al contrario de cómo puede observarse en el pase de viñeta a viñeta de la serie, donde las ropas se intercambian, disminuyen o simplemente desaparecen para poder mostrar a la santa en goce homoerótico con el personaje/vagabundo representado por el propio Zevallos. Este luego aparecería maquillado también con un velo sobre su cabeza, recordando a una santa o virgen y el cuchillo haciendo las veces de pene al lado del personaje anónimo que sostiene el recuadro de Santa Rosa de Lima mostrándolo hacia la cámara.

De este modo, entre imagen e imagen, “Velatorio” integra la iconografía religiosa a la puesta en escena de la serie de fotografías en los ropajes, ciertas posturas, coronas, velos, estampas y el ritual. Así, crea el escenario teatralizado de un velorio con el fin de visibilizar ciertos cuerpos travestidos, andróginos y homosexuales para rechazar imposiciones y violencias

sobre estos. En este proceso, toma en cuenta la historia colonial del país al evidenciar la problemática vinculación de la religión católica con la sexualidad, el dolor y la muerte. Esta vinculación se evidencia en la conjugación de túnicas, velos, maquillaje y expresiones sexuales en las fotografías. A esto, se suma la inclusión de un símbolo religioso de suma importancia durante la colonia como lo fue Santa Rosa de Lima.

2.2. Sobre la exposición de la muerte

En este subcapítulo, tal como se trabajó en el anterior con la iconografía religiosa, se hará la exposición de ciertos elementos clave de la serie “Velatorio”. En este caso, sobre la presentación de la muerte y la miseria, qué rol cumple y a través de qué signos se presenta, nuevamente, con el fin de poder entender un nivel más en el que se construye la respuesta hacia ciertos imperativos propuestos por la sociedad.

En primera instancia, a partir del título de la serie se puede tener una primera lectura sobre lo presentado. De algún modo, trata acerca del ritual de acompañar a un muerto durante la última noche antes de ser enterrado. En la serie, sin embargo, no aparece ningún ataúd, sino más bien una mesa al lado de la cual los dos personajes que participan están sentados junto con un recuadro donde se observa la imagen de Santa Rosa de Lima.

Finalmente, ambos aparecen recostados sobre la mesa, y, en otra viñeta, el personaje de la santa (Frido Martin) rezando sobre el vagabundo inerte (Sergio Zevallos) sobre lo que parece ser una camilla improvisada. La clave de la interpretación es entender el vínculo con la muerte, los velatorios y los entierros en 1983. Pero, especialmente, el vínculo de la muerte con los sujetos andróginos, homosexuales o sujetos que no calzan en el proyecto de nación peruano. Como se mencionó en el primer capítulo, el periodo de violencia que trajo el Conflicto Armado Interno, y que se encontraba en su momento más álgido en 1983, tuvo repercusiones más perjudiciales para la población quechua o pobre y, en casos particulares, también se presentaron masacres vinculadas a crímenes de odio y homofobia. A este último grupo se asoció en un punto a los hombres gays y lesbianas (y, por desconocimiento, también a travestis) como enemigos del proyecto revolucionario que planteaban grupos como Sendero Luminoso o el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru. Menciona Campuzano cómo esto es contradictorio: “en su rechazo a las libertades sexuales poscoloniales, los anticolonialistas reforzaron la ideología colonial. Así, la ideología de la iglesia terminó siendo fortalecida por los (ateos) de extrema izquierda” (2013: 133). Se entiende, entonces, que la exposición hacia la muerte que este sector en particular, de las disidencias sexuales, tenía en aquel momento no solo partía de los propios prejuicios sociales vigentes de ese contexto, sino también de

Sendero Luminoso y el MRTA. Ambos organizaron distintos ataques planificados con el fin de una “limpieza social”, de modo que cayeron en los mismos prejuicios que las Fuerzas Armadas, contra las cuales luchaban, quienes, además, son por excelencia, un brazo de fuerza y ejecución del proyecto del gobierno de turno.

Para pensar en métodos de “limpieza social” es útil el concepto de “Necropolítica” de Achille Mbembe. De acuerdo con Mbembe, “la máxima expresión de soberanía reside en el poder y la capacidad para dictar quién tiene permitido vivir y quién debe morir. Matar o dejar vivir constituyen así los límites de la soberanía, sus principales atributos. Ser soberano es ejercer el propio control sobre la mortalidad y definir la vida como el despliegue y la manifestación del poder.” (Mbembe 2019: 67)³⁰. De esta manera, es soberano quien es independiente y libre de poder elegir sobre la vida propia y la del resto. En cualquier caso, se entiende que, en el caso específico de la violencia durante el Conflicto Armado Interno, a partir de lo revisado en cifras y población más afectada durante el periodo de violencia, no es el sujeto andrógino, el sujeto quechua, el sujeto pobre o un sujeto imposible de etiquetar quien posee la capacidad de elegir sobre su propia vida.

Este nivel de exposición a la muerte a los que estos cuerpos eran sometidos y que tiene un origen en una tara colonial se incrementó en los 80 con el tratamiento de los medios de comunicación. En particular, Zevallos menciona que era muy común en diarios como La República ver en portadas la violencia como parte del día a día³¹. Así, también era usual en los velorios de desaparecidos colocar una mesa central sobre la cual posar las ropas del desaparecido.

La CVR identificó algunas formas de respuesta de los medios de comunicación al Conflicto Armado Interno. En primera instancia, durante los primeros años de violencia, demostraron sorpresa y desconocimiento a la causa del conflicto (2003: 489, tomo III). En segunda instancia, el tratamiento de las noticias fue sensacionalista con primeras planas dedicadas al conflicto y la violencia. Así también, la CVR menciona el apoyo al discurso del gobierno y las Fuerzas Armadas sobre el proceder o la respuesta desde el Estado, lo que implicaba indirectamente obviar ciertas violaciones de derechos humanos por parte de las Fuerzas Armadas. Este último dato es muy importante porque revela cómo el discurso del Estado y el discurso de los medios de prensa estaban alineados. A continuación, dos portadas de 1983 sobre la masacre de Uchuraccay según dos diarios peruanos:

³⁰ Traducción propia.

³¹ Ver entrevista realizada a Sergio Zevallos el 15 de marzo de 2023 en Anexo de entrevistas.

El servicio del país desde 1839

El Comercio

Independencia y Democracia

DIRECTORES: AURELIO WIRO GUERRA S. ALEXANDRO WIRO GUERRA S.

LIMA, LUNES 31 DE ENERO DE 1983

29. ANTONIO RIVERO GUERRA. Ed. - TELÉF. 30-70-00. EDICIÓN DE 48 PAGINAS CUATRO DE COLETA S. - 200 M.

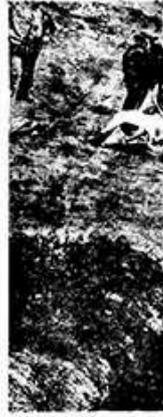
Confirman muerte de ocho periodistas en Uchuraccay

Por un malentendido comuneros los confundieron con terroristas

AYACUCHO, enero 30 (El Comercio). Se confirmó la muerte de ocho periodistas en Uchuraccay, provincia de Ayacucho, tras un malentendido con comuneros que los confundieron con terroristas.

Los periodistas se dirigían a la zona de Uchuraccay, provincia de Ayacucho, para cubrir la noticia de la muerte de los comuneros que habían sido asesinados por el ejército peruano.

Los periodistas se dirigían a la zona de Uchuraccay, provincia de Ayacucho, para cubrir la noticia de la muerte de los comuneros que habían sido asesinados por el ejército peruano.



Ayacucho, enero 30 — En un momento de tensión, se dio la orden de disparar a los ocho periodistas asesinados en la zona de Uchuraccay. En la imagen, se ven a los periodistas muertos, algunos con heridas de bala.

Los periodistas se dirigían a la zona de Uchuraccay, provincia de Ayacucho, para cubrir la noticia de la muerte de los comuneros que habían sido asesinados por el ejército peruano.

Los periodistas se dirigían a la zona de Uchuraccay, provincia de Ayacucho, para cubrir la noticia de la muerte de los comuneros que habían sido asesinados por el ejército peruano.

Salud de un niño

Comisión investigará muerte de periodistas en Ayacucho

Con participación del Colegio que los agrupó

Una comisión de investigación se ha formado para determinar las causas de la muerte de los ocho periodistas que fueron asesinados en Uchuraccay, provincia de Ayacucho, el 29 de enero de 1983.

LOS ANTERECEDENTES

La muerte de los periodistas se produjo en un momento de tensión, cuando se dio la orden de disparar a los ocho periodistas asesinados en la zona de Uchuraccay.

LOS ANTERECEDENTES

La muerte de los periodistas se produjo en un momento de tensión, cuando se dio la orden de disparar a los ocho periodistas asesinados en la zona de Uchuraccay.

Una pareja queda atrapada en islote

Una pareja de turistas quedó atrapada en un islote durante una tormenta en la zona de Uchuraccay, provincia de Ayacucho.

Una pareja queda atrapada en islote

Una pareja de turistas quedó atrapada en un islote durante una tormenta en la zona de Uchuraccay, provincia de Ayacucho.

Olas de cinco metros de altura castigan el litoral de Tumbes

Olas de cinco metros de altura castigaron el litoral de Tumbes, provincia de Tumbes, durante una tormenta.

Olas de cinco metros de altura castigaron el litoral de Tumbes, provincia de Tumbes, durante una tormenta.



Ayacucho, enero 30 — Un momento de tensión, se dio la orden de disparar a los ocho periodistas asesinados en la zona de Uchuraccay. En la imagen, se ven a los periodistas muertos, algunos con heridas de bala.

Visita que hará el Papa a Polonia establecen para el 18 de junio

El papa viajará a Polonia el 18 de junio

El papa Juan Pablo II viajará a Polonia el 18 de junio de 1983, según se ha anunciado oficialmente por el Vaticano.

EL PAPA VIENE A POLONIA

El papa Juan Pablo II viajará a Polonia el 18 de junio de 1983, según se ha anunciado oficialmente por el Vaticano.

EL PAPA VIENE A POLONIA

El papa Juan Pablo II viajará a Polonia el 18 de junio de 1983, según se ha anunciado oficialmente por el Vaticano.

Una pareja queda atrapada en islote

Una pareja de turistas quedó atrapada en un islote durante una tormenta en la zona de Uchuraccay, provincia de Ayacucho.

Una pareja queda atrapada en islote

Una pareja de turistas quedó atrapada en un islote durante una tormenta en la zona de Uchuraccay, provincia de Ayacucho.

Olas de cinco metros de altura castigan el litoral de Tumbes

Olas de cinco metros de altura castigaron el litoral de Tumbes, provincia de Tumbes, durante una tormenta.

TENIA CONCIENCIA DE PENA

El autor de una foto que muestra a un periodista muerto en Uchuraccay tenía conciencia de la gravedad de su acto.

TENIA CONCIENCIA DE PENA

El autor de una foto que muestra a un periodista muerto en Uchuraccay tenía conciencia de la gravedad de su acto.

TENIA CONCIENCIA DE PENA

El autor de una foto que muestra a un periodista muerto en Uchuraccay tenía conciencia de la gravedad de su acto.

Olas de cinco metros de altura castigan el litoral de Tumbes

Olas de cinco metros de altura castigaron el litoral de Tumbes, provincia de Tumbes, durante una tormenta.

Olas de cinco metros de altura castigan el litoral de Tumbes

Olas de cinco metros de altura castigaron el litoral de Tumbes, provincia de Tumbes, durante una tormenta.

Olas de cinco metros de altura castigan el litoral de Tumbes

Olas de cinco metros de altura castigaron el litoral de Tumbes, provincia de Tumbes, durante una tormenta.

Imagen 23. Portada de "El Comercio" 31/01/1983
Nota. Tomado de El Comercio (<https://especiales.elcomercio.pe/?q=especiales/la-historia-en-el-comercio-ecpm/index.html>)

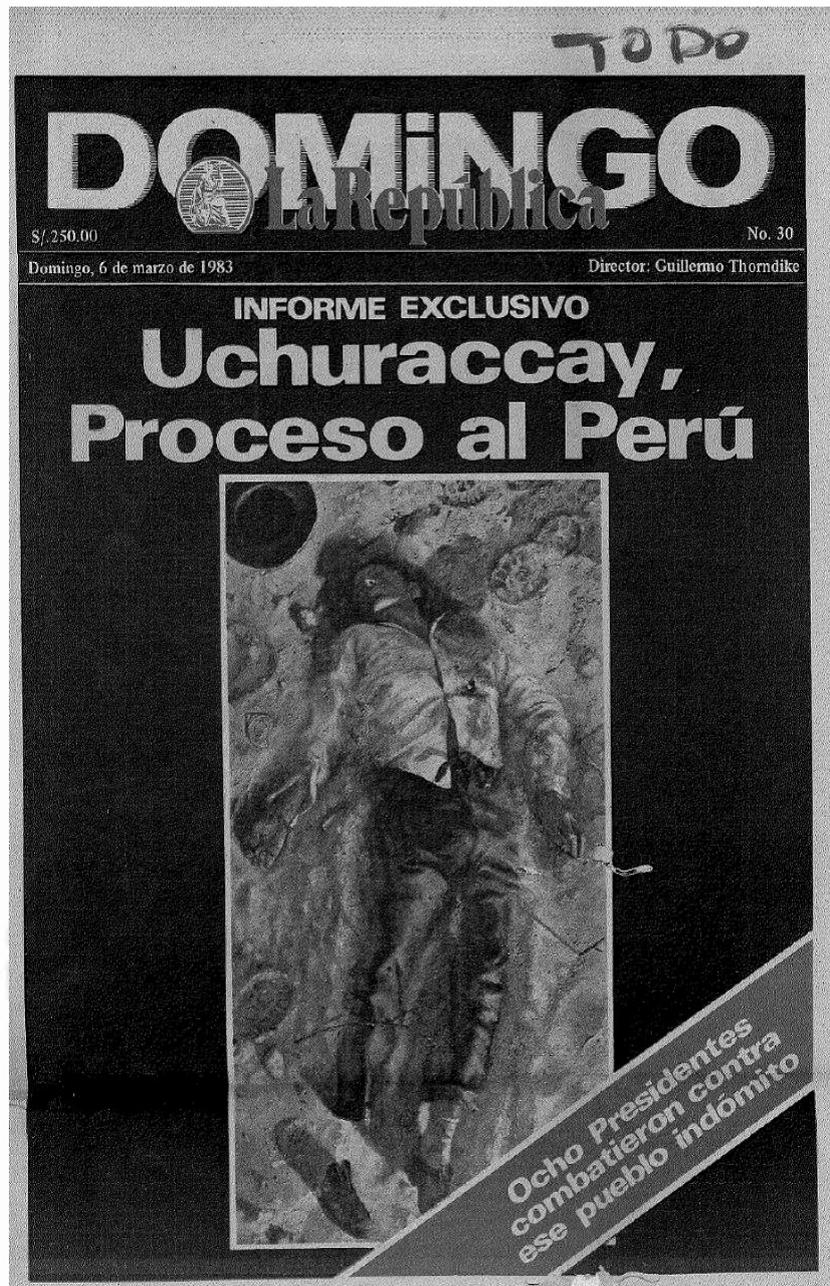


Imagen 24. Portada de “La República” 6/03/1983

Nota. Tomado de Página web del Lugar de la Memoria
(<https://lum.cultura.pe/cdi/periodico/uchuraccay-proceso-al-peru>)

Estos sucesos, su representación en los medios y su percepción en el imaginario son tomados por Sergio Zevallos como referencia para su obra, pues era la realidad con la que se convivía durante esos años. Realidad que fue tomada y reformulada dentro de “Velatorio” y otras obras del artista.

En “Arde la imagen”, Didi-Huberman revisa Freud y señala sobre el potencial de la imagen para superar el sufrimiento de la realidad: “Habrá que entender entonces a la cultura como un conjunto de ‘poderosas diversiones’ (...) destinadas a prevenir o a superar el sufrimiento.”

(Didi-Huberman 2012: 77). En su propuesta, la realidad es el punto de partida de la imagen y refiere a la posibilidad de la imagen de ser una huella visual: “es ceniza mezclada, hasta cierto punto caliente, que proviene de múltiples hogueras” (2012: 42). En este caso, la muerte normalizada durante los años 80, el discurso oficial y violento por parte del Estado y los medios, y la particularidad del contexto fueron un punto de partida para la obra de Zevallos y el fuego o la fuerza que “Velatorio” trae consigo en sus imágenes al mostrar lo que no quiere ser visto o darle nombre a lo que no se nombra.

En adición a lo mencionado, la muerte y el discurso oficial, se suma a la precariedad que puede evidenciarse en las fotografías, las estructuras que se perciben endebles y la casa a medio construir, que puede entenderse también como una reflexión sobre la posibilidad de construir-construirse que el Estado ofrece a estos sujetos. Y el tratamiento teatral o de puesta en escena con la que trabaja Zevallos la temática de la muerte, la miseria y la precariedad es clave para poder resignificar la atmósfera aparentemente sombría de las fotos y poder leer la serie también como una respuesta a técnicas de control a la que estos sujetos no-soberanos, subalternos eran sometidos. Entiéndase subalterno bajo el concepto de Spivak, de manera que se refiere a miembros de algunos grupos dentro de la sociedad que han sido históricamente marginados del discurso dominante o la historia oficial (1998: 20). O, en términos simples, ciudadanos de ninguna clase, que, si bien tienen la capacidad de expresarse, se encuentran en una posición histórica que restringe el alcance de su voz.

Durante el periodo de violencia se evidenció qué poblaciones eran las más vulnerables o sufrieron más, tanto por los grupos subversivos como MRTA o Sendero Luminoso como por las Fuerzas Armadas. La población quechua, pobre y otras minorías fueron las que se vieron más impactadas. Así, en ese momento en la historia del Perú, y probablemente en otros momentos, fueron ellos los sujetos subalternos. Los medios y los discursos oficiales reforzaron narrativas que avalaron a las Fuerzas Armadas en miras de combatir la guerra, pero dejaron en medio o sin voz a estos sujetos subalternos.

Por su lado, Gramsci (1975) en “Cuadernos de la cárcel” propone el concepto de subalternidad también, pero en relación a la existencia de un grupo subalterno enfrentado a un grupo dominante dentro de un marco de “relaciones de fuerza” en la acción política y la vida estatal que refuerza la dominancia cultural del grupo dominante por sobre un grupo subalterno. Sin embargo, la acepción que plantea Spivak en “¿Puede hablar el subalterno?": “es el espacio en blanco entre las palabras, aunque el que se le silencie no significa que no exista” (298: 2003) se ajusta mejor a la noción de subalternidad a la que esta investigación se refiere, en tanto se concentra en la capacidad de enunciación o no enunciación de los sujetos en cuestión.

La construcción del sujeto subalterno es, sin embargo, un evento que se desarrolla en siglos anteriores y cuya vulnerabilidad no ha mermado, sino solo ha cobrado nuevos rostros: indios, mujeres, homosexuales o migrantes. El control de ellos como población, con fines económicos o sociales, ha tomado técnicas y modos de ejecución diversos. Sobre el origen de las técnicas de control de la vida, es en el siglo XVII, de acuerdo con Foucault, que se desarrolla un poder sobre la vida constituido por dos frentes de desarrollo y que él denomina “biopolítica”.

Siguiendo a Foucault, el primer frente de control se enfoca en el cuerpo como máquina, su desarrollo de aptitudes e incremento de su docilidad para integrarse en sistemas de control. El segundo se encuentra centrado en el cuerpo como especie y que sirve de soporte a los procesos biológicos o de reproducción. Estas dos raíces constituyen el poder sobre la vida o la biopolítica (1998: 83). Esta acepción implica no solo tácticas en relación a la muerte como control, al contrario del concepto de “Necropolítica” que acuñó Mbembé y que mencionamos en párrafos anteriores, sino fundamentalmente tácticas de control de la vida, disciplina, natalidad, etc.

Es interesante notar que Foucault encuentre el origen de la biopolítica en la edad moderna, pues esto coloca en segundo plano las prácticas de control de cuerpos ejercidas durante la invasión de las potencias europeas sobre las colonias en las que se insertaron. Tal como Díaz menciona, “Foucault parece identificar la relación entre experiencia colonial y racismo con el momento de consolidación de la empresa colonial europea desplegada en el marco de lo que el filósofo argentino-mexicano Enrique Dussel ha denominado una ‘segunda modernidad’, dejando de lado así casi cuatro siglos de racialización de los cuerpos en las colonias” (Díaz 2014: 49). En ese sentido, si bien el concepto de biopolítica es útil para nombrar formas y técnicas de control de cuerpos, es importante dar cuenta de que el texto de Foucault tiene una inclinación hacia el análisis de las poblaciones europeas. Sobre esto, Mignolo propone que no es solo es Foucault sesgado en su análisis, sino que también Agamben con el concepto de “Vida desnuda” o “nuda vita” que propone en “Homo sacer” (1998) y que aborda la existencia de un sujeto vulnerable sin ciudadanía o abandonado por el Estado, consiste también en una “ceguera por parte del ‘hombre blanco’”, pues “es tardíamente lo que indios y negros sabían desde el siglo XVI” (Mignolo 2008: 33). De modo que propone la teoría decolonial para poder articular nuevos modos de entender la historia de los sujetos subalternos que sean más precisas no solo para la historia colonial de Latinoamérica, sino de otras colonias europeas y de otros territorios.

Así, se entiende que el origen de la condición de subalternidad en el caso peruano no se encuentra en la modernidad, sino que se halla en la historia colonial con el control de nativos durante la conquista y que es esta la raíz que explica en cierta medida qué poblaciones fueron las más vulneradas o masacradas durante el Conflicto Armado Interno y cómo, además, tanto el discurso oficial del Estado y los medios de comunicación reforzaron y avalaron el perpetuar estos modos de control de ciertos cuerpos en cuestión, los sujetos subalternos. “Velatorio” elige mostrar ciertos elementos o motivos ya mencionados que proponen una reflexión sobre la vulnerabilidad de un grupo subalterno frente a la historia oficial y cómo esta se origina en la colonia y se perpetuaba aún en los 80.

2.3. Sobre lo *queer*

En el subcapítulo anterior se ha mencionado la figura de la muerte en la serie fotográfica, que trajo consigo una primera mirada a quiénes mueren y desde dónde se originan estos mecanismos. En esa misma línea, puede ser útil también reflexionar acerca de por qué el vínculo entre la religión, la muerte y lo *queer* aparenta ser tan cercano en “Velatorio”. En adición a la reflexión sobre los elementos religiosos en la serie, la muerte se encuentra presente en la serie para evidenciar la subalternidad de ciertos cuerpos y el refuerzo de esta subalternidad desde los grupos dominantes o la historia oficial. La serie también revela, dentro de este contexto cargado de religión y muerte, ciertos vínculos sexuales y *queer*. Hay una revelación de la operación de la muerte, pero también de cómo el sexo se configura y por qué.

Bataille tiene en sus propios términos una interpretación de los vínculos entre sexo y muerte. Según esta, hay un placer derivado del sufrimiento ajeno o la muerte, un placer erótico como forma de negación de la muerte que ocurre, y también como participación de la agonía:

Nada puede detener el movimiento que lleva a los seres humanos hacia una conciencia cada vez más desvergonzada del vínculo erótico que los une a la muerte, a los cadáveres y al horrible dolor físico. Ya es hora de que la naturaleza humana deje de estar sometida a la vil represión del autócrata y a la moral que autoriza la explotación. Puesto que es cierto que uno de los atributos del hombre es la derivación del placer del sufrimiento ajeno, y que el placer erótico no es sólo la negación de una agonía que tiene lugar en el mismo instante, sino también una participación lúbrica en esa agonía (Bataille 2008: 19)³².

³² Traducción propia.

De este modo, desde la perspectiva de Bataille, se puede leer el vínculo sexo-muerte en la serie como la posibilidad del placer del sufrimiento ajeno, que podría leerse nuevamente como un apunte sobre el placer del sufrimiento subalterno por parte de la historia oficial.

Ya en términos de, propiamente, lo correspondiente a los motivos sexuales en las imágenes de “Velatorio”, estas muestran, en primer lugar, a dos personajes protagonistas solemnes y cubiertos en ropas, al lado de una mesa, como deudos en un velorio. Mientras que en dos de las imágenes que siguen se les puede observar involucrados en distintas escenas sexuales entre sí. También, en otra de las fotografías, puede observarse al personaje del vagabundo, interpretado por Zevallos, con un cuchillo pretendiendo ser pene y observando al personaje casual, el señor que sostiene el cuadro de Santa Rosa de Lima. En ese sentido, se intentará elaborar el porqué de estas insinuaciones. En segundo lugar, otro aspecto a tomar en cuenta es la incapacidad de definir por completo la identidad sexual de los personajes con excepción del representado por Zevallos que, pese a presentarse biológicamente como masculino, posee atributos asociados a lo femenino en su rostro y maquillaje. Por parte del personaje interpretado por Frido Martin, la ambigüedad es mayor, pues el velo oculta gran parte de su rostro, así como sus ropajes ocultan su cuerpo en la mayoría de casos.

De esta manera, “Velatorio” tiene algunos elementos extra a revisar: el matiz sexual y el *queer*, que son en sí mismos un solo aspecto y que se dirigen a un solo objetivo según se plantea en esta investigación: la evidencia o posibilidad de lo sexual entre seres ambiguos o no-heterosexuales. La cual permite al sujeto subalterno enunciar también desde la sexualidad un lugar propio y una manera de transgredir a otro tipo de técnicas de control del cuerpo mostrando lo que no quiere ser visto o la idea de la “imagen intolerable” desafiando así el imperativo heterosexual.

El término *queer* se usará a partir de la definición de Judith Butler. Para Butler, lo *queer* o *queering* puede entenderse como “una indagación sobre: a) la formación de las homosexualidades (un estudio histórico que no dé por descontada la estabilidad del término, a pesar de la presión política ejercida en ese sentido) y b) la capacidad de deformación y la falsa asignación que tiene en la actualidad la palabra” (2022: 321). Es, además, un término, ahora, amplio que surgió a partir de lo que era inicialmente un insulto y ha sido reivindicado por los gays, lesbianas y miembros de la comunidad LGTBIQ+, que tiene fluidez y capacidad de expandirse de manera que continúe desafiando la estabilidad del término y su significado (Katz 1995: 2). El término es útil en tanto sería limitante hablar de “Velatorio” como una serie que trata únicamente lo sexual o lo homosexual. El travestismo es también parte esencial de

la misma y el término *queer* permite la inclusión de todos estos elementos, tanto de lo homosexual como el travestismo. Ambos, pues, proponen el desafío a la hegemonía del imperativo heterosexual.

El imperativo heterosexual se ha construido a lo largo del tiempo como la manera correcta de entender y vivir la sexualidad, pero siempre codependiente de lo homosexual: “Aunque la categoría heterosexual llegó a significar la norma dominante, seguía siendo extrañamente dependiente de la categoría homosexual subordinada. Heterosexual y homosexual aparecían en público como siameses, el primero bueno, el segundo malo, unidos de por vida en una simbiosis antagónica e inalterable” (Katz 1995: 65). Para Preciado, “la identidad homosexual, por ejemplo, es un accidente sistemático producido por la maquinaria heterosexual, y estigmatizada como antinatural, anormal y abyecta en beneficio de la estabilidad de las prácticas de producción de lo natural” (2020: 56). Es, en ese sentido, ineludible la existencia de una posición subordinada para que exista una posición dominante, así, no hay heterosexualidad sin homosexualidad.

Se ha mencionado ya el modo en el que la instauración de las políticas coloniales significó la merma de la diversidad de entendimiento del género y la sexualidad: “Las disposiciones de género locales fueron suprimidas por la esclavitud, los trabajos forzados, la expropiación de tierras y los reasentamientos.” (Connell y Pearse 2018: 242). De modo que esto implicó el establecimiento de un nuevo imperativo sexual y heterosexual que hasta el día de hoy se potencia en los discursos de los estados y los medios para poder perpetuar la exclusión de ciertos sujetos: “Medios discursivos que emplea el imperativo heterosexual para permitir ciertas identificaciones sexuadas y excluir o repudiar otras. Esta exclusión en la cual se forman los sujetos requiere, pues, la producción simultánea de un ámbito de seres abyectos, de aquellos que no son ‘sujetos’, pero que forman el exterior constitutivo del mundo del sujeto.” (Butler 2022: 16). Esta formación de sujetos abyectos se refiere a una definición que va en la misma línea de los sujetos subalternos, sujetos necesarios para la existencia de una relación de poder y dominancia, pero siempre al margen de la toma de decisiones.

Por qué, entonces, mostrar en la serie fotográfica a estos sujetos *queer* e ir contra el imperativo heterosexual. Se plantea que “Velatorio” al presentar a estos cuerpos permite enunciar desde la potencia de la sexualidad *queer* y dar una voz propia a los sujetos dentro de este espectro que carecen hasta el día de hoy de cierta visibilidad en lo social y político. Esto pues las fotografías permiten expandir las formas de mirar a lo *queer* y las posibilidades de su existencia y convivencia con los imperativos heterosexuales de la sociedad limeña. El reclamo por la visibilidad de estos sujetos en medio de un contexto de muerte y constricción

habla de una enunciación presente en la serie que da cuenta también de la fuerza creativa de Zevallos.

En primer lugar, sobre la homosexualidad expuesta en la serie y que se presenta con naturalidad y sin sorpresa, pero, al mismo tiempo, de manera escénica y performática a partir del enfoque fotográfico y la puesta en escena. Esa teatralización de las poses homosexuales habla sobre la posibilidad de goce entre dos seres ambiguos. El trabajo de Zevallos presenta una dimensión performática de la sexualidad que permite jugar con lo que es y lo que parece ser. La teatralidad de los sucesos se puede ubicar como una forma de ficcionar lo “real”, lo que supera el relato instaurado de la norma social.

En una segunda instancia, están también presentes en la serie los motivos asociados a lo travesti ya mencionados, la ambigüedad aparente del personaje interpretado por Frido Martin como las coronas, los velos, la máscara, el traje que cubre y luego revela sus pantis. Así como el personaje interpretado por Sergio Zevallos con el maquillaje y, en algún momento, el velo.

Sobre el travestismo como concepto, “la promesa esencial del travestismo no tiene que ver con la proliferación de géneros, como si el mero aumento numérico bastara para obtener un resultado; antes bien lo que ofrece es un modo de exponer, de poner en evidencia la incapacidad de los regímenes heterosexuales para legislar o contener por completo sus propios ideales” (Butler 2022: 330). De esto se puede elaborar que los elementos vinculados al travestismo son elementos que se presentan en la serie con el fin de exponer la superación o la puesta en escena de la superación de los ideales heterosexuales.

En el caso peruano, y sobre las violencias que sufre la población travesti, Giuseppe Campuzano, artista y activista travesti, sintetiza de manera precisa la marginalidad de la vida como travesti:

La violencia directa es ejercida por delincuentes y fuerzas de seguridad del Estado, y la violencia estructural por el Estado y la sociedad. Pero hay una tercera clase de violencia, una violencia simbólica. El cristianismo constituye un elemento esencial de la cultura y la sociedad en esta región. (...) Por un lado, muchas de estas instituciones -tanto católicas como protestantes- han sido responsables de una gran parte del estigma social en torno a los travestis. (...) Por otro lado, algunas partes de la iglesia han promovido -y continúan promoviendo- estudios acerca de las travestis y luchas contra el estigma que sufren (2013: 154-155).

Así, también, en buena cuenta, es importante la visibilización de lo *queer* en la obra de Zevallos, pues muestra lo que no siempre se quiere mirar o lo que amenaza y cuestiona el imperativo heterosexual. Lo que no se ve, no se piensa ni se cuestiona, “Velatorio” expone y revela en lo *queer* la posibilidad de enunciar del sujeto abyecto.



CAPÍTULO 3

“VELATORIO” Y EL RENACIMIENTO DE LOS CUERPOS DISIDENTES

En este último capítulo, se propone revisar a detalle cómo “Velatorio”, como serie artística, pretende elaborar, a través de los elementos analizados: la performatividad de lo *queer*, la exposición de la muerte y la religiosidad andrógina, una denuncia a la normalización de la violencia y el rechazo sistemático del cuerpo subalterno desde el Estado, así como la reinterpretación de estos símbolos de violencia a partir de la posibilidad de enunciar desde la subalternidad en el contexto de los años 80.

Se plantea revisar cómo estos tres aspectos clave de la serie fotográfica se entrelazan entre sí y permiten profundizar en el análisis de lo que conjuntamente pueden decir. Si bien de manera individual plantean críticas hacia cómo la religión instaurada en la colonia invisibilizó la amplitud del género, la exposición a la muerte a ciertas poblaciones vulnerables o los miedos a mirar lo *queer*, estos tres aspectos se conjugan para evocar a una reflexión mayor. Todas estas miradas han sido el legado de un conjunto de estrategias que provienen desde la conquista para desconocer las costumbres de lo que fue el Perú antiguo y sentar las bases de una hegemonía cultural y un ordenamiento de la sociedad donde las clases dominantes se encuentren siempre en la cima de lo civilizado y lo hegemónico.

3.1. Contra la normalización de las violencias

Como se mencionó, las estructuras coloniales fueron usadas para continuar validando y justificando la conquista, los métodos que se usaron y la subyugación a los nativos para perpetuar las dinámicas de poder: “El ejemplo más demoledor de poder de los últimos 500 años (...) consistió en la creación de imperios globales, en la invasión de tierras indígenas por poderes imperiales (...) y en la dominación del mundo poscolonial por parte de los superpoderes económicos y militares” (Connell y Pearse 2018: 152). Estas dinámicas tuvieron y tienen vigencia hasta la actualidad, pese a los siglos que han transcurrido desde la conquista. Significaron, además, la estandarización de los sujetos que valen y los que no. En este subcapítulo se intentará entender cómo se establecieron, de manera sistemática, las distintas dinámicas de poder:

La idea de un Estado racializado que, en su orden clasificatorio, marginaba a los indígenas, quienes se entiende, no podían aportar experiencias y valores a la construcción de la nación y correspondía dejarlos de lado o tomarlos como un problema a resolver en tanto trababan el proceso de modernización. La reforma agraria de Velasco intentaría darle punto final a esta

larga etapa. Sin embargo, esta concepción discriminatoria seguiría vigente en la década de 1980 durante el conflicto armado, en donde se exterminó a la población de algunas comunidades tanto por las fuerzas del gobierno como por los grupos alzados en armas. (Grompone en González y Asencio 2021: 217)

Se entiende así que la marginación hacia lo indígena y el trato de subyugación que recibían estos sujetos los colocaba en una posición de vulnerabilidad frente a las violencias del orden dominante. Estas continuaron mermando en sus comunidades hasta 1980 con el Conflicto Armado Interno. Sin embargo, la colonialidad, la relación entre soberano-subalterno, no se limita a la cuestión racial. Al ser un sistema que se fundamenta en la dominación antes que en el concepto de raza, la colonialidad se refiere también al control del ámbito sexual, el trabajo y las intersubjetividades: “Para decirlo de otro modo, todo control del sexo, la subjetividad, la autoridad o el trabajo, están expresados en conexión con la colonialidad.” (Lugones 2008: 20). De esta manera, las figuras que permitían el control del cuerpo en tanto su sexualidad, su raza o clase continuaban presentes de algún modo hasta la década del conflicto, donde se probaron miles de crímenes vinculados a ciertos grupos vulnerables o a sujetos en condición de subalternidad.

El contexto del Conflicto Armado Interno dio pie a revivir de nuevo violencias sustentadas en la limpieza social o la identidad unificadora de lo decente. Todo lo que no fuese parte del proyecto de nación armonioso no tenía razón de existir. En este contexto, “Velatorio” como subserie surge en 1983 como parte de una exploración que se fue sintetizando en un método. Desde las intervenciones en estampas hasta los retratos frente a la cámara y, finalmente, hacia la fluidez entre el accionismo y la fotografía, Sergio Zevallos propone denunciar el trato que ciertos sujetos reciben por parte del sistema. “Velatorio” forma parte de una serie mayor, que llamada *Suburbios* o *Pasiones de un cuerpo ambulante* da cuenta de la vida vista desde la periferia o de un cuerpo cuya existencia transcurre deambulando entre escenas precarias y violentas, esencialmente limeñas.

Sobre los aspectos clave analizados de la serie, en lo referido a las identidades andróginas, al mismo tiempo religiosas, ellas recuerdan a la historia y la funcionalidad de la religión implantada en el Perú desde la colonia. Esto se vio expuesto en estas santas ataviadas con trajes religiosos, que, sin embargo, exponen su sexo sin preocupación y que se encuentran sexualmente. La ambivalencia de género, la sexualidad y su condición de santas propone una revisión de la historia pura de la religión y las santas, específicamente, en el caso de Santa Rosa de Lima, a quien referencia más directamente a partir del cuadro presentado en las escenas. Así, hay un primer nivel de denuncia hacia el puritanismo de la religión y la

castración de las sexualidades. Estas últimas abarcan la identificación de género y la orientación sexual, especialmente, la homosexualidad, el travestismo o la androginia, que “Velatorio” plantea de manera creativa, fluida e inteligente al presentar los elementos ya observados y apuntar hacia la iconografía religiosa peruana con la figura de Santa Rosa de Lima y su importancia, no solo en el contexto colonial, sino hasta la actualidad. Santa Rosa de Lima es, de alguna manera, un símbolo de ideologías coloniales que hasta la actualidad se mantiene vigente y demuestra el poder de asimilación de la religión católica.

Es a partir de la introducción de la religión católica en la cotidianidad que las formas sociales de interacción entre sujetos toman otro matiz. Algunos de estos aspectos se refieren al género, que antes se entendía en términos más fluidos, pero terminó por convertirse en el binario que se conoce y se defiende hasta hoy: “Durante el intercambio colonial de creencias e ideologías, el género perdió su amplitud, profundidad y elasticidad, y no ha sido recuperado en los tiempos poscoloniales. Sin embargo, los travestis peruanos siguen cumpliendo una función bisagra entre pares. Lo hicieron antes conectando los mundos prehispánicos de dioses y humanos, y de los vivos y de los muertos, y ahora enlazando el pasado y el presente” (Campuzano 2013: 133). La pérdida de amplitud y visión se ve evidenciada hoy, y se vio en los 80, en la cautela o hasta terror que ciertas imágenes causan. Ejemplo de esto son críticas de arte como las revisadas en el primer capítulo, que se indignan ante la posibilidad de un “engrandecimiento a la homosexualidad” de una muestra de arte, así como en la violencia de las masacres como la de Las Gardenias, que justifican sus acciones bajo el escudo de la limpieza social. ¿Qué es la limpieza social si no el miedo a la contaminación de la otredad? La idea de nación integradora implica siempre la invisibilización de identidades culturales minoritarias como la de los travestis o la comunidad LGBTIQ+ en general, porque se sustenta en un esquema cerrado de posibilidades raciales, de clase y sexuales o de género.

Por otro lado, Zevallos construye “Velatorio” partiendo de un espacio/tiempo determinado de los años 80 en el que resultaba imperativo expresar desde la identidad propia. Como sujeto subalterno, se muestra a sí mismo expuesto en su vulnerabilidad para, con Frido Martín, tratar a un sujeto colectivo en medio de una guerra civil. Esto puede resultar aterrador en tanto nos recuerda qué sujeto colectivo somos:

Si el horror es banalizado, no es porque veamos demasiadas imágenes de él. No vemos demasiados cuerpos sufrientes en la pantalla. Pero vemos demasiados cuerpos sin nombre, demasiados cuerpos incapaces de devolvernos la mirada que les dirigimos, demasiados cuerpos que son objeto de la palabra sin tener ellos mismos la palabra. El sistema de la Información no funciona por el exceso de las imágenes; funciona seleccionando los seres

hablantes y razonantes, capaces de 'descifrar' el flujo de la información que concierne a las multitudes anónimas. La política propia de esas imágenes consiste en enseñarnos que no cualquiera es capaz de ver y de hablar (Rancière 2017: 97)

Cuando Rancière habla de aquello que miramos y no nos mira y de lo cual hablamos y no nos habla de vuelta, se refiere al aprendizaje de quiénes son las personas o los sujetos que tienen permitido una voz en el espacio público. Este aprendizaje es también una forma de ordenamiento y una política de subordinación que se establecen de manera sistemática desde los medios de prensa o de los sistemas de información. Las imágenes de muerte presentadas en los diarios peruanos durante el Conflicto Armado Interno son un ejemplo también de esto, pues se observaba siempre al mismo arquetipo de sujeto.

El enfoque sobre la muerte, se encuentra presente en la serie fotográfica a partir de ciertos elementos revisados como el nombre que se le adjudica a la serie, el imaginario visual de un velorio con las poses sufrientes. De la misma manera, la vinculación y similitud con el tratamiento visual de los medios hacia las muertes de los cuerpos anónimos son reformuladas por el artista para que el espectador pueda leer la serie como una denuncia también hacia la banalización del sufrimiento o el acto de la muerte como un espectáculo. En este, la humanidad del sujeto subalterno queda en segundo plano por encima de la presentación de un discurso que quiere demostrar unidad contra el sector terrorista a costa de ciertos grupos vulnerables.

Es importante anotar cómo "Velatorio" denuncia no solo la sobreexposición a la muerte de ciertos grupos durante el CAI, sino también el tratamiento que los medios de prensa y comunicación tuvieron sobre ello, reforzando historias desde el aparato estatal que, hasta cierto punto, favorecían al discurso de las Fuerzas Armadas y denotaban un sesgo en el sistema de información. Los medios representan uno de los niveles menos evidentes de control, pero fundamental para poder conservar la validación del resto de niveles como el económico o político: "De manera que la economía capitalista, cuya fundación histórica localizamos en el siglo XVI conjuntamente con la puesta en marcha de la matriz colonial, es uno de los niveles. Sería difícil controlar el mundo solo económicamente, sin el control del conocimiento y de la subjetividad que justifica el control de los otros niveles." (Mignolo y otros 2008: 10) Así, parte de ello consiste en ubicarlos como sujetos sin posibilidad de afirmarse o enunciar dentro de sus propias experiencias, pues los medios actúan como un nivel importante de control de discurso y, por otro lado, de normalización de la violencia y la muerte.

Otro de los puntos claves de la serie es la representación teatral de lo *queer* o, mejor dicho, la performatividad de lo *queer*, a partir de la incapacidad de definir a los personajes, sus identidades, las insinuaciones sexuales, ciertos atributos andróginos que se revelan a través de los velos y trajes y con una puesta en escena muy propia del teatro. Sobre el concepto de la performance en contraste con el de lo teatral, Taylor y Villegas (1994: 16) enfatizan sobre la importancia de mirar más allá del término “teatro” o “teatralidad”, pues este se insertó en el periodo colonial inicial junto con otros modelos españoles. El concepto de performance o performatividad se diferencia de la teatralidad en que incluye roles socializados e internalizados, en los que pueden encontrarse el género, sexualidad o raza. La idea, además, de performar o el verbo *performing* en inglés, permiten agencia y así resistencia a la oposición³³.

En la investigación de la sexualidad y cómo la presentan esos seres ambiguos se observa una exploración sobre lo *queer* que denuncia también el terror que estos intercambios y cuerpos *queer* causan al ser percibidos como una abyección: “Queer no significa carta blanca a la homosexualidad, sino más bien habitar identidades o llevar a cabo comportamientos que se resisten al Estado neoliberal en lugar de alinearse con él y mantenerlo. Esta formación política está profundamente marcada por normas raciales y sexuales, vestigios fantasmales de una historia imperial en curso, que demarca qué cuerpos son quebrados y marcados para la muerte.” (Martin-Baron 2014: 51). De modo que el hecho de existir en los márgenes de lo pauteado por los estados e ir contra las normas que prevalecen desde la colonia sobre el control de cuerpos expone o marca a ciertos cuerpos para la muerte.

A esto se refiere Silvia Posocco cuando afirma que existe en las formas actuales de “raza” y “sexualidad” huellas de los procesos de conquista a los que las colonias fueron sometidos y que implicaron la sujeción de algunos grupos en particular para poder soberenizar a otros: “La confluencia de ‘raza’ y ‘sexualidad’, como ámbitos de regulación y procesos de producción de subjetividades y estados afectivos, por un lado, y el énfasis en el carácter genealógico de estas dinámicas de sedimentación, por otro, replantean ‘lo contemporáneo’ -el ‘aquí y ahora’- como un terreno texturado en el que los cuerpos, los sujetos y sus relaciones se materializan y ponen de manifiesto historias de conquista y dominación.” (Posocco y otros 2014: 73)

De este modo, hay una convergencia entre raza, sexualidad dentro del campo de los cuerpos y las relaciones de dominación que surgen entre ellos. La ambigüedad de la sexualidad, el

³³ Para revisar más a detalle diferencias entre “teatralidad” y “performatividad”, leer *Negotiating Performance. Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America* (1994) de Diana Taylor y Juan Villegas

desconocimiento de la identidad de los personajes en “Velatorio” y su aparente goce denuncian de cierto modo lo performativo o teatral de la sexualidad o la presentación de un modo de vivirla. Esta idea se asemeja a la de “performatividad heterosexual” de Butler, donde comenta que existe una ansiedad por parte del imperativo de lo heterosexual por llegar a ser su propia idealización. Sin embargo, esto nunca puede ser completado, sino que siempre es acechada por la posibilidad sexual que debe excluirse. Es decir, lo que es no-heterosexual. De manera que hay una subversión en el travestismo al reflejar la estructura imitativa bajo la que el género hegemónico se produce y desafía la naturalidad asumida de lo heterosexual (2022: 177-178).

Para comprender por qué hay el rol del travestismo en el romper figuras u ordenamientos coloniales, se entiende el travestismo o lo *drag*, acorde a Lorenz, como “una forma de organizar un conjunto de métodos para producir distancia de ciertas normas como el sistema de dos géneros, el ser blanco, el ser heteronormativo. En el des-hacer estas normas, el travestismo propone escenarios paralelos para imaginar el futuro” (2012: 21). Así, la visibilización y revelación de cómo opera de manera performativa el género y cómo puede deshacerse es algo que puede leerse en “Velatorio”. El intento de superación de esta performatividad que el género contiene y del ocultamiento de lo sexual que trae el legado colonial implica un nivel de denuncia por parte de la serie fotográfica.

3.2. La potencia de la imagen: ¿enunciar desde lo subalterno?

Si bien se ha revisado cómo “Velatorio” propone, desde distintas capas de la serie, una denuncia a la normalización de las violencias y el rechazo sistemático del cuerpo subalterno desde el Estado, también existe una reinterpretación de estos símbolos de violencia a partir de la posibilidad de enunciar desde la subalternidad en el contexto de los años 80, y que, de algún modo, se extiende hasta el presente.

La posibilidad de enunciar del subalterno es, de alguna manera, una contradicción según entiende Spivak, pues difícilmente pueden liberarse del discurso que se ejerce sobre ellos desde las clases dominantes. Sin embargo, “Velatorio” elabora de manera creativa y apelando al contexto a partir de su tratamiento de la temática de la religión, la muerte y lo *queer* para enunciar desde una subalternidad, en tanto conjuga los aspectos mencionados con el fin de evidenciar cómo se ha configurado un sujeto subalterno a partir de las estrategias y dinámicas de poder coloniales. Con lo mencionado, propone un replanteamiento en los símbolos presentes en la serie al jugar con otras posibilidades de mostrar lo que no quiere ser visto.

La obra, como serie de imágenes, traduce una potencia del enunciar del sujeto en fotografías que apelan así a la posibilidad de existir dentro del discurso para ser vistos como sujetos insubordinados y con voz. Estas permiten decir lo que no se dice para insinuar o pretender nuevos paisajes y escenarios de insubordinación: “Las imágenes del arte no proporcionan armas para el combate. Ellas contribuyen a diseñar configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable, y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible. Pero lo hacen a condición de no anticipar su sentido ni su efecto” (Ranciére 2017: 103). Es decir, plantean nuevas posibilidades y potencias más allá del efecto que puedan tener en el espacio o, incluso, el terror que puedan causar en los discursos dominantes. “La imagen arde, ‘arde con lo real a lo que, en algún momento, se acercó como cuando se dice, en los juegos de adivinanza, ‘te estás quemando’ en lugar de ‘casi encuentras lo que está escondido’. Arde por el deseo que la anima, por la intencionalidad que la estructura, por la enunciación, e incluso por la urgencia que manifiesta” (Didi-Huberman 2012: 42)

“Velatorio” arde porque revela escondido dentro de la estructura que habitamos las fracturas en las que reside todo aquello que incomoda. Evidencia las taras coloniales que estaban presentes en 1983, pero que permanecen hasta el día de hoy como rezagos de una imposición para controlar, dominar y subyugar. La irreverencia con la que expone los temas en las imágenes da cuenta de un proceso de no solo denuncia, sino también de reconfiguración de estos discursos para enunciar desde el yo del sujeto subalterno y tentar una estrategia de resistencia desde la propia subalternidad: “El proceso enunciativo introduce una escisión en el presente performativo de la identificación cultural; una escisión entre la demanda culturalista tradicional de un modelo, una tradición, una comunidad, un sistema estable de referencia, y la necesaria negación de la certidumbre en la articulación de nuevas demandas, sentidos, y estrategias culturales en el presente político, como práctica de dominación, o resistencia” (Bhabha 2002: 57).

De esta manera, la posibilidad de enunciar y resistir se vislumbra como un sendero que “Velatorio” abre a partir de sus imágenes y que se presenta necesario y urgente a causa de las vulnerabilidades en las que los cuerpos disidentes habitan. “No explorar y problematizar el lugar de enunciación propio es plantearlo como un lugar vacío. Tal pretensión es inevitablemente imperialista y colonizadora. Para Gayatri Spivak ‘este lugar vacío del agente se llena con el sol histórico de la teoría: el sujeto europeo’ (1998: 180). Ella argumentará también que ese sujeto es blanco y masculino. Yo agregaría que es heterosexual” (Cornejo 2011: 80). Por ello, contra el discurso dominante del sujeto blanco, masculino y heterosexual, es vital una serie como “Velatorio” que permita reparar en los daños que históricamente ha

causado el rechazo sistemático a estos cuerpos y a las violencias a las que fueron sometidos en tanto dé voz a ellos.

Las formas en la que se configuran aún en la actualidad las violencias y el rechazo hacia el cuerpo subalterno han cambiado y se han diversificado, pero, pese al trabajo de diversos y diversas activistas LGBTIQ+, permanecen vigentes. Algunas de las dificultades en el avance de los derechos para estos se han hecho más evidentes durante los últimos años con el contexto de la pandemia: “A pesar de los pequeños avances que se han producido en nuestro país en el reconocimiento y garantía de derechos LGBTI gracias al trabajo incansable de activistas y organizaciones de sociedad civil, el contar con un marco normativo integral de protección de las personas LGBTI parece ser un proyecto inalcanzable debido a la falta de interés de nuestros y nuestras gobernantes.” (Centro de Promoción y Defensa de los Derechos Sexuales y Reproductivos [PROMSEX] 2022: 8). Así, la ley no cuenta aún con un marco legal que proteja aún a la población LGTBIQ+ lo que los expone a la vulnerabilidad social, política y económica.

Además de esto, “el 51.9 % del total de personas LGBTI encuestadas [para el informe anual de Promsex] señaló haber experimentado algún hecho de violencia física, psicológica y/o sexual en el espacio público, el 78 % señaló que dicha violencia fue ejercida por una persona que no conocía.” (PROMSEX 2022: 49). Las cifras muestran que todavía existe desde el Estado un rechazo hacia ciertos grupos de manera sistemática, que se lee y se replica en la sociedad.

Las circunstancias, entonces, si bien han mejorado en el Perú con respecto a 1983 cuando se conceptualizó “Velatorio” como serie, continúan siendo adversas para los sujetos que permanecen aún en la subalternidad, en tanto siguen sometidos a discursos (políticos o sociales) ajenos. De manera que la serie fotográfica, como obra que visibiliza una denuncia hacia la normalización de las violencias, se mantiene como una obra fundamental para poder seguir comprendiendo qué discursos han prevalecido y siguen violentando a los cuerpos disidentes. Pero, esencialmente, permite reconfigurar las violencias para “arder” como posibilidad y vislumbrar en medio de ello nuevos futuros para quienes fueron siempre relegados a la subalternidad.

CONCLUSIONES

Las fracturas sociales generadas en el país a partir de los diversos cambios durante el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, la crisis económica y, posteriormente, el Conflicto Armado Interno, posibilitaron, en la década de los 80, ciertas formas de violencia y limpieza social que persisten desde antes de la formación del país como nación. Evidenciando brechas económicas, de género, raza y clase. Las identidades minoritarias fueron las que se vieron más impactadas durante el Conflicto Armado Interno, acrecentando aún más estas brechas.

En la década de los 70 y 80, surgieron diversos movimientos artísticos colectivos con un interés de trasladar el arte hacia el ámbito de la vida, lo popular y, en ocasiones, lo utópico, como parte de un deseo de superar las formas artísticas ya habituales y pretender un mayor alcance en lo social.

El Grupo Chaclacayo y la aparición de Sergio Zevallos tienen lugar a inicios de la década de los 80 como parte de un vínculo de creación y colaboración en lo artístico. El surgimiento del grupo ocurre en medio de la pretensión de liberarse de las formas recurrentes de leer lo artístico y, al igual que la movida subterránea, tuvieron una actitud confrontacional con las formas de control que el Estado exigía de los cuerpos, así como con el tratamiento de la muerte por parte del discurso oficial de los medios y el Estado.

“Velatorio” cuenta con tres elementos claves que se hilvanan para elaborar en una denuncia hacia la normalización de la violencia y el rechazo sistemático del cuerpo subalterno desde el Estado. Estos tres son la religión andrógina, la exposición de la muerte y la performatividad de lo *queer*.

“Velatorio” presenta la iconografía religiosa a la puesta en escena de la serie de fotografías en los ropajes, las posturas, las coronas, los velos, las estampas y el ritual. Con esto, crea un escenario teatralizado de un velorio con el fin de visibilizar ciertos cuerpos travestidos, andróginos y homosexuales para rechazar imposiciones y violencias sobre estos, tomando en cuenta la historia colonial del país y su interrelación con la influencia de la Iglesia en la misma durante la colonia y aún en la época del conflicto.

“Velatorio” elige mostrar ciertos elementos o motivos como el ritual de un velorio, las poses dolentes y el maquillaje mortuario, para proponer una reflexión sobre cómo durante la década de los 80 los sujetos expuestos a la muerte eran, al mismo tiempo, sujetos racializados,

andróginos o sin identificación. De este modo, “Velatorio” da cuenta del trabajo de los medios y del Estado por perpetuar la vulnerabilidad de un grupo subalterno frente a la historia oficial y cómo esta, que se originó en la colonia, se perpetuaba aún en los 80.

“Velatorio” presenta una atmósfera *queer* para desnudar el imperativo heterosexual construido a lo largo del tiempo y que proviene, también, desde la colonia. La visibilización de lo *queer*, incluso como una performance, denota en la obra de Zevallos lo que no siempre se quiere mirar o lo que amenaza y cuestiona el imperativo heterosexual. Lo que no se ve no se piensa ni se cuestiona, “Velatorio” expone y revela en lo *queer* la posibilidad de enunciar del sujeto subalterno.

Las estructuras coloniales fueron usadas para continuar validando y justificando la conquista. Los métodos que se usaron y la subyugación a los nativos para perpetuar las dinámicas de poder que permiten seguir manteniendo la dominación en sus distintos niveles. Así, la visibilización y revelación de cómo opera de manera performativa el género, cómo se construye la exposición a la muerte para ciertos sujetos y cómo la religión niega lo andrógino muestra la denuncia, pero también el intento de superación de un legado colonial por parte de la serie fotográfica.

“Velatorio” elabora de manera creativa y apelando al contexto a partir de su tratamiento de la temática de la religión, la muerte y lo *queer* para enunciar desde una subalternidad, en tanto conjuga los aspectos claves mencionados con el fin de evidenciar cómo se ha configurado al sujeto subalterno a partir de las estrategias y dinámicas de poder coloniales y propone un replanteamiento en los símbolos presentes en la serie al elaborar otras posibilidades de mostrar lo que no quiere ser visto. Así, la serie se traduce también como una potencia del enunciar del sujeto en fotografías que apelan a la posibilidad de existir dentro del discurso para ser vistos como sujetos insubordinados y con voz.

Así, “Velatorio” como serie elabora de manera creativa y apelando al contexto en la performance de lo *queer*, la exposición de la muerte y la religiosidad andrógina para denunciar la normalización de la violencia y el rechazo sistemático del cuerpo subalterno desde el Estado, y responder con estrategias para poder enunciar desde la subalternidad.

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

INSTITUTO DE ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA (INEI)

2018 *Primera encuesta virtual para personas LGBTI, 2017.*

<https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/boletines/lgbti.pdf>

CAPÍTULO 1

ANAYA, Karen y Pamelhy VALLE

2017 “Desde la Memoria Marginada hacia la De-construcción del Estado: Las personas LGBT como víctimas del conflicto armado peruano y los caminos para la no repetición”. *Polemos*.

<https://polemos.pe/desde-la-memoria-marginada-hacia-la-construccion-del-estado-las-personas-lgbt-victimas-del-conflicto-armado-peruano-los-caminos-la-no-repeticion/>

BAZO, Fabiola

2017 *Desborde subterráneo (1983-1992)*. Lima: MAC Lima

BOESTEN, Jelke

2016 *Violencia sexual en la guerra y en la paz*. Lima: Biblioteca nacional de Perú

BUNTINX, Gustavo

2005 *E.P.S. Huayco. Documentos*. Lima: Institut français d'études andines.
<http://books.openedition.org/ifea/4716>

CASTRILLÓN, Alfonso

2014 *Tensiones generacionales*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

CONTRERAS, Carlos y Marcos CUETO

2010 *Historia del Perú Contemporáneo. Desde las luchas por la independencia hasta el presente*. Cuarta edición. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN (CVR)

2003 *Comisión de la Verdad y Reconciliación. Informe Final*. Lima: CVR.

DEGREGORI, Carlos

2018 *Qué difícil es ser dios*. Lima: IEP.

DENEGRI, Francesca y Alexandra HIBBETT

2016 *Dando cuenta: estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

GARGUREVICH, Juan

1991 *Historia de la prensa peruana 1594-1990*. Lima: La Voz.

HERNÁNDEZ CALVO, Max y Jorge VILLACORTA

2002 *Franquicias imaginarias: las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

LAMA, Luis

1984 "Pobre Goethe". *Caretas*, Lima, número, pp. 62-63.

LEÓN, Isaac

1972 "Ley de Fomento a la Industria Cinematográfica: ¿al servicio de quién?". En LEÓN, Isaac y Federico DE CÁRDENAS, *Hablemos de cine, volumen 1*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

LÓPEZ, Miguel

2013a "Acción gráfica". En MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 23 –28.

2013b "Revolución cultural y orgía creativa: el Taller NN (1988-1991). Entrevista con Alfredo Márquez". *Illapa Mana Tukukuq*, número 8, pp. 42-58.

<https://doi.org/10.31381/illapa.v0i8.1939>

LÓPEZ, Miguel (editor)

2014 *Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994)*. Lima: MALI.

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

MARIOTTI, Francisco

1971 *Contacta*. Lima: Instituto de Arte Contemporáneo.

MESQUITA, André

2013 “Hazlo tú mismo”. En MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, pp. 149 – 153.

MILTON, Cynthia

2008 *Violencia y reconciliación en América Latina: Derechos Humanos, Memoria, y Democracia*. Conferencia. *Imágenes de verdad: el arte como medio para narrar la guerra interna del Perú, Oregon, Canadá*.

MITROVIC, Mijail

2016 *Regímenes de valor y políticas de la imagen en NN-Perú (Carpeta Negra) del taller NN (Lima, 1988)*. Tesis de licenciatura. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Ciencias Sociales.

2019a *Extravíos de la forma. Vanguardia, modernismo popular y arte contemporáneo en Lima desde los 60*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

2023 *Al servicio del pueblo. Arte, política y revolución en el Perú [1977-1992]*. Lima: La Balanza Editorial.

MONTALVO-CIFUENTES, José

2017 *Crímenes de odio durante el conflicto armado interno en el Perú (1980-2000)*. +*Memoria(s)*, pp. 57–67.

PAJUELO, Patricia y otros

2020 *Historias que contar IAC 1955-2015*. Lima: Instituto de Arte Contemporáneo.

ROJAS, Rolando

2021 *Los años de Velasco (1968-1975)*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

STARN, Orin y Miguel LA SERNA

2021 *Ríos de sangre. Auge y caída de Sendero Luminoso*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

TARAZONA, Emilio

- 2017 “Soñando sin dormir, al ojo abierto. Una (abreviada) conversación con Helmut J.”
Psotta. Illapa Mana Tukukuq, número 6, pp. 87 - 94.
<https://doi.org/10.31381/illapa.v0i6.1033>

TRADICIÓN Y ACCIÓN

- 2013 “Perú: Clausuren muestra blasfema”. *CitizenGo*. 19 de diciembre.
www.citizenngo.org/es/1781-clausuren-muestra-blasfema?tc=fb&tcid=673445

ZAVALA, Lorena y Carmen ÁLVAREZ

- 2016 “Rock limeño en los ochenta: entre la radio y el ruido”. *Scientia*, volumen 17, número 17, pp. 297 - 314.
<https://doi.org/10.31381/scientia.v17i17.396>

CAPITULO 2

AGAMBEN, Giorgio

- 1998 *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pretextos.

AUSLANDER, Philip

- 2006 The performativity of performance documentation. *En PAJ: A Journal of Performance and Art*. Número 3, Volumen 28. Pp. 1-10.
<https://muse.jhu.edu/pub/6/article/202546>

BATAILLE, Georges

- 2008 *Visions of excess. 1897-1962*. Minnesota: University of Minnesota.

BUTLER, Judith

- 2022 *Cuerpos que importan. Sobre los límites discursivos del sexo*. Barcelona: Paidós

CAMPUZANO, Giuseppe

- 2013 *Saturday Night Thriller. Y otros escritos*. Lima: Estruendomudo.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN (CVR)

- 2003 *Comisión de la Verdad y Reconciliación. Informe Final*. Lima: CVR.

CONNELL, Raewyn y Rebecca PEARSE

2018 *Género desde una perspectiva global*. Valencia: Universitat de València

DÍAZ, Martín

2014 Biopolítica, geopolítica y colonialidad: una aproximación crítica desde el sur. *En Revista de Filosofía*, número 77, pp. 45-60.

DIDI-HUBERMAN, Georges

2012 *Arde la imagen*. Oaxaca: Ediciones Ver.

FOUCAULT, Michel

1998 *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*. Madrid: Siglo XXI editores.

GRAMSCI, Antonio

1975 *Cuadernos de la cárcel*. Edición crítica del Instituto Gramsci. Buenos Aires: Ediciones La Pléyade.

HERMIDA, Pablo

2017 “El des-generado en la fiesta popular religiosa, aproximaciones al andrógino andino”. *Resistencia*. Número 5, pp. 26 – 29.

<https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/5599/1/07-TC-Hermida.pdf>

HORSWELL, Michael

2006 *Decolonizing the Sodomite: Queer Tropes of Sexuality in Colonial Andean Culture*. Texas: University of Texas Press

KATZ, Jonathan

1995 *The invention of heterosexuality*. New York: Penguin Group.

LORENZ, Renate

2012 *Queer art. A Freak Theory*. Berlín: Transcript Publishing

MBEMBE, Achille y Steve Corcoran

2019 *Necropolitics*. Durham; London: Duke University Press.

<http://www.jstor.org/stable/j.ctv1131298>

MIGNOLO, Walter

2008 “El pensamiento des-colonial, desprendimiento y apertura”. *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, número 6, pp. 7-38.
<https://dialnet.unirioja.es/metricas/documentos/ARTREV/5468282>

MIGNOLO, Walter y otros

2008 *Género y descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del signo.

MITROVIC, Mijail

2019b “Escenas, retratos y reflexividad. Tensiones en el trabajo de Sergio Zevallos”. *Revista Arte Y Diseño A&D*, número 6, pp. 8-22.

<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/ayd/article/view/21721>

MUJICA, Ramón

2001 *Rosa Limensis: Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima: IFEA.

NANDA, Serena

1998 *Neither man nor woman: the hijras of India*. Wadsworth Publishing

PEASE, FRANKLIN

2014 *El Dios Creador Andino*. Segunda edición. Cusco: Qillwa Mayu.

PRECIADO, Paul

2020 *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama.

SANCHEZ CONCHA, Rafael

2017 *Rosa de Lima. Primera santa de América*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima.

SPIVAK, Gayatri

1998 “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”. *Orbis Tertius*, volumen 3, número 6, pp. 175-235.

http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf

CAPITULO 3

BHABHA, Homi

2002 *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

CAMPUZANO, Giuseppe

2013 *Saturday Night Thriller. Y otros escritos*. Lima: Estruendomudo.

CENTRO DE PROMOCIÓN Y DEFENSA DE LOS DERECHOS SEXUALES Y REPRODUCTIVOS (PROMSEX)

2022 *Informe anual sobre la situación de los derechos humanos de las personas lgbti en el Perú 2021*. Lima

[https://promsex.org/wp-](https://promsex.org/wp-content/uploads/2022/05/InformeAnualDerechosLGBTI2021.pdf)

[content/uploads/2022/05/InformeAnualDerechosLGBTI2021.pdf](https://promsex.org/wp-content/uploads/2022/05/InformeAnualDerechosLGBTI2021.pdf)

CONNELL, Raewyn y Rebecca PEARSE

2018 *Género desde una perspectiva global*. Valencia: Universitat de València

CORNEJO, Giancarlo

2011 “La guerra declarada contra el niño afeminado: Una autoetnografía "queer"”. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*. Número 39, pp. 79 – 95.

DIDI-HUBERMAN, Georges

2012 *Arde la imagen*. Oaxaca: Ediciones Ver.

GONZÁLEZ, Natalia y Raúl ASENSIO

2021 *La promesa incumplida. ensayos críticos sobre 200 años de vida republicana*. Lima: IEP.

LORENZ, Renate

2012 *Queer art. A Freak Theory*. Berlín: Transcript Publishing

LUGONES, María

2008 “Colonialidad y género. Hacia un feminismo descolonial”. En MIGNOLO, Walter. *Género y descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del signo.

MARTIN-BARON, Michelle

2014 *Queer necropolitics*. Londres: Routledge.

MIGNOLO, Walter

2008 “El pensamiento des-colonial, desprendimiento y apertura”. *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, número 6, pp. 7-38.
<https://dialnet.unirioja.es/metricas/documentos/ARTREV/5468282>

POSOTTO, Silvia y otros

2014 *Queer necropolitics*. Londres: Routledge.

RANCIÈRE, Jacques

2017 *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial

TAYLOR, Diana y Juan VILLEGAS

1994 *Negotiating performance. Gender, sexuality and theatricality in Latin/o America*.
 Londres: Duke University.

BIBLIOGRAFIA ADICIONAL

Sobre Grupo Chaclacayo

LÓPEZ, Miguel (editor)

2014 *Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994)*. Lima: MALI.

2015 *Sergio Zevallos. La muerte obscena*. Lima: AMIL.

MITROVIC, Mijail

2019b “Escenas, retratos y reflexividad. Tensiones en el trabajo de Sergio Zevallos”. *Revista Arte Y Diseño A&D*, número 6, pp. 8-22.

<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/ayd/article/view/21721>

RADULESCU, Mihaela y Judith HUANCAS

2020 “Lo real, lo imaginario y lo simbólico en la obra del artista peruano Sergio Zevallos.” *Revista Estúdio, artistas sobre otras obras*, volumen 11, número 29, pp. 126-134.

TARAZONA, Emilio

2012 “Cenizas, escombros y cadáveres. Flujos e identidades liminares en la obra del Grupo Chaclacayo (1982-1995)”. *Carta 3. Madrid, Revista del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS)*.

- 2013 “Cuerpos y flujos. Una línea de lectura para los años ochenta en América Latina”. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MINCARS).
- 2017 “Soñando sin dormir, al ojo abierto. Una (abreviada) conversación con Helmut J.” *Psotta. Illapa Mana Tukukuq*, número 6, pp. 87 - 94.
<https://doi.org/10.31381/illapa.v0i6.1033>

Estudios peruanos

ASENCIOS, Dynnik

- 2017 *La ciudad acorralada. Jóvenes y Sendero Luminoso en Lima de los 80 y 90*. Lima: IEP

COTLER, Julio

- 2005 *Clases, estado y nación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

DEGREGORI, Iván

- 2016 *Para calmar la ira de los dioses. Cultura, creación y vida cotidiana*. Lima: IEP.
- 2020 *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Sendero Luminoso y la violencia política. Obras escogidas X*. Lima : IEP

SANDERS, Karen

- 1997 *Nación y tradición. Cinco discursos en torno a la nación peruana 1885-1930*. Lima: FCE.

Teoría decolonial

BANERJEE, Ishita

- 2014 “Mundos convergentes: Género, subalternidad, poscolonialismo”. *Revista de Estudios de Género. La ventana*. Guadalajara, número 39, pp. 7-38

BEVERLEY, John

- 2004 *Subalternidad y representación, debates en teoría cultural*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.

CHATTERJEE, Partha

1986 *Nationalist Thought and the Colonial World: A Derivative Discourse?*. London: Zed Books for the United Nations University.

CONNELL, Raewyn

1997 *The social organization of masculinity*. California: University of California Press.

FISHER, Mark

2016 *Realismo capitalista*. Buenos Aires: Caja Negra.

FRASER, Nancy

2000 "Nuevas reflexiones sobre el reconocimiento". *New left review*, número 4, pp. 55- 68.

GARCIA CANCLINI, Nestor

1989 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Cultura libre.

GUASCH, Ana María

2005 "Una historia cultural de la posmodernidad y del poscolonialismo. Lo intercultural entre lo global y lo local". *Artes la revista*, volumen 9, número 5, pp. 3-14.

GUHA, Ranajit

1998 "A conquest foretold". *Social Text*. Durham, número 54, pp. 85-9.

HALL, Stuart

2001 El espectáculo del "Otro". En RESTREPO, Eduardo, Catherine WALSH y Víctor VICH (editores). *Stuart Hall, Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Bogotá: Envión Editores; Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp. 419-445.

2001 "El trabajo de la representación. Representación, sentido y lenguaje". En RESTREPO, Eduardo, Catherine WALSH y Víctor VICH (editores). *Stuart Hall, Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Bogotá: Envión Editores; Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp. 419- 445.

JACKSON, Stevi

2006 Interchanges: Gender, sexuality and heterosexuality: The complexity (and limits) of heteronormativity. *Feminist theory*, 7(1), 105-121.

JAMESON, Fredric

1999 *El giro cultural; escritos seleccionados sobre el posmodernismo, 1983-1998*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

LUGONES, María

2008 "Colonialidad y género". *Tábula Rasa*. Bogotá, número 9, pp. 73-101.

MIGNOLO, Walter

2007 *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.

SÁNCHEZ, María

2013 "La heterosexualidad como categoría política de control: desde Simone de Beauvoir hasta Judith Butler". *Revista Educación y Humanismo*, volumen 15, número 24, pp. 170- 183.

SANDOVAL, Pablo

2010 *Repensando la subalternidad. Miradas críticas desde/sobre América Latina*. Lima: IEP.

<https://repositorio.iep.org.pe/handle/IEP/535>

QUIJANO, Anibal

2014 *Cuestiones y Horizontes. Antología esencial de la Dependencia Histórico-Estructural a la Colonialidad/Descolonialidad del Poder*. Buenos Aires: CLACSO.

Teoría queer

BATAILLE, Georges

1986 *Erotism, death and sensuality*. San Francisco: City Light publishers.

BRACAMONTE, Jorge y Roland ÁLVAREZ (editores)

2005 *Situación de los derechos humanos de lesbianas, trans, gays y bisexuales en el Perú: informe anual 2005*. Lima: Movimiento Homosexual de Lima.

BRAVMANN, Scott

1997 *Queer fictions of the past: History, culture, and difference*. Cambridge University Press.

BUTLER, Judith

2002 "Críticamente subversiva". En MÉRIDA, Rafael. *Sexualidades Transgresoras. Una antología de estudios queer*, Barcelona: Editorial Icaria, pp. 55-79.

CENTRO DE PROMOCIÓN Y DEFENSA DE LOS DERECHOS SEXUALES Y REPRODUCTIVOS (PROMSEX) Y RED PERUANA DE TRANS, LESBIANAS, GAYS Y BISEXUALES (RED PERUANA TLGB)

2014 *Informe Anual de Derechos Humanos de personas Trans, Lesbianas, Gays y Bisexuales en el Perú 2013-2014*. Lima: Promsex y Red Peruana TGLB.

COLL-PLANAS, Gerard

2012 *La carne y la metáfora: una reflexión sobre el cuerpo en la teoría queer*. Madrid: Egales Editorial.

CORNEJO, Giancarlo

2014 "Las políticas reparativas del movimiento LGBT peruano: narrativas de afectos queer". *Revista Estudios Feministas*, volumen 22, número 1, 257-275.

2015 "(Des) Encuentros anales con la identidad: Explorando los límites de la representación en el movimiento TLGB peruano". *Nomadías*, número 19, pp. 131-146.

DIZ, Carlos

2018 "Tácticas del cuerpo: activismo y resistencia en la ciudad en crisis". *Disparidades. Revista de Antropología*, volumen 73, número 1, 127-152.

GUATTARI, Félix y Suely ROLNIK

2006 *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.

HORSWELL, Michael

2005 *Decolonizing the Sodomite: Queer Tropes of Sexuality in Colonial Andean Culture*. Austin: University of Texas.

ISELL, Billie Jean

1997 "De inmaduro a duro. Lo simbólico femenino y los esquemas andinos de género". ARNOLD, Denise (editora). *Más allá del silencio, las fronteras de género en los Andes, tomo I*. La Paz: CIASE-ILCA.

LERNER, Gerda

1986 *The creation of patriarchy (Vol. 1)*. New York: Oxford University Press.

RAGUZ, María

2011 "El reconocimiento de la diversidad". *Pólemos*, número 3, pp. 18-23.

RICHARD, Nelly

2018 *Abismos temporales. Feminismo, estéticas travestis y teoría queer*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

<https://www.jstor.org/stable/j.ctvckq6h3>

2013 *Crítica y política*. Santiago de Chile: Palinodia

WILLIAM, Walter

1986 *The spirit and the flesh. Sexual diversity in american indian culture*. Boston: Beacon.

Otros

ALIAGA, Juan y José CORTÉS

2014 *Desobediencias. Cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en América Latina y España: 1960-2010*. Madrid: Egales Editorial.

BADAWI, Halim y Fernando DAVIS

2012 "Desobediencia sexual". En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), pp. 92-99.

BALLÓN, Alejandra

2013 "Una forma posible de política afectiva". *Revista Arte y Diseño A&D*, Lima, número 2, pp. 41-46.

BELTING, Hans (escritor), Cristina DÍEZ, Alfredo BROTONS y Jesús ESPINO (traductores)

2009 *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal.

BOURRIAUD, Nicolas

2008 *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

2009 *Postproducción: la cultura como escenario, modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo/Postproduction*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

HERNANDEZ-NAVARRO, Miguel y Pedro CRUZ (coordinadores)

2017 *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: CENDEAC.

GROSZ, Elizabeth

1994 *Volatile bodies: Toward a corporeal feminism*. Indiana University Press.

HERNÁNDEZ CALVO, Max y Jorge VILLACORTA

2002 *Franquicias imaginarias: las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

LADDAGA, Reinaldo

2006 *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

RADULESCU, Mihaela

2012 Un enfoque semiótico en el Arte en el activismo cultural. En SALAZAR, Ximena y Fernando OLIVOS. *Artivismo: Cambio social y activismo cultural. Seminario de Debate (20-21 de marzo, 2012)*. Lima: IESSDEH; UPCH, pp. 27-33.
<http://iessdeh.org/usuario/ftp/Artivismo.pdf>

TARAZONA, Emilio

2005 *Accionismo en el Perú (1965-2000): rastros y fuentes para una primera cronología*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

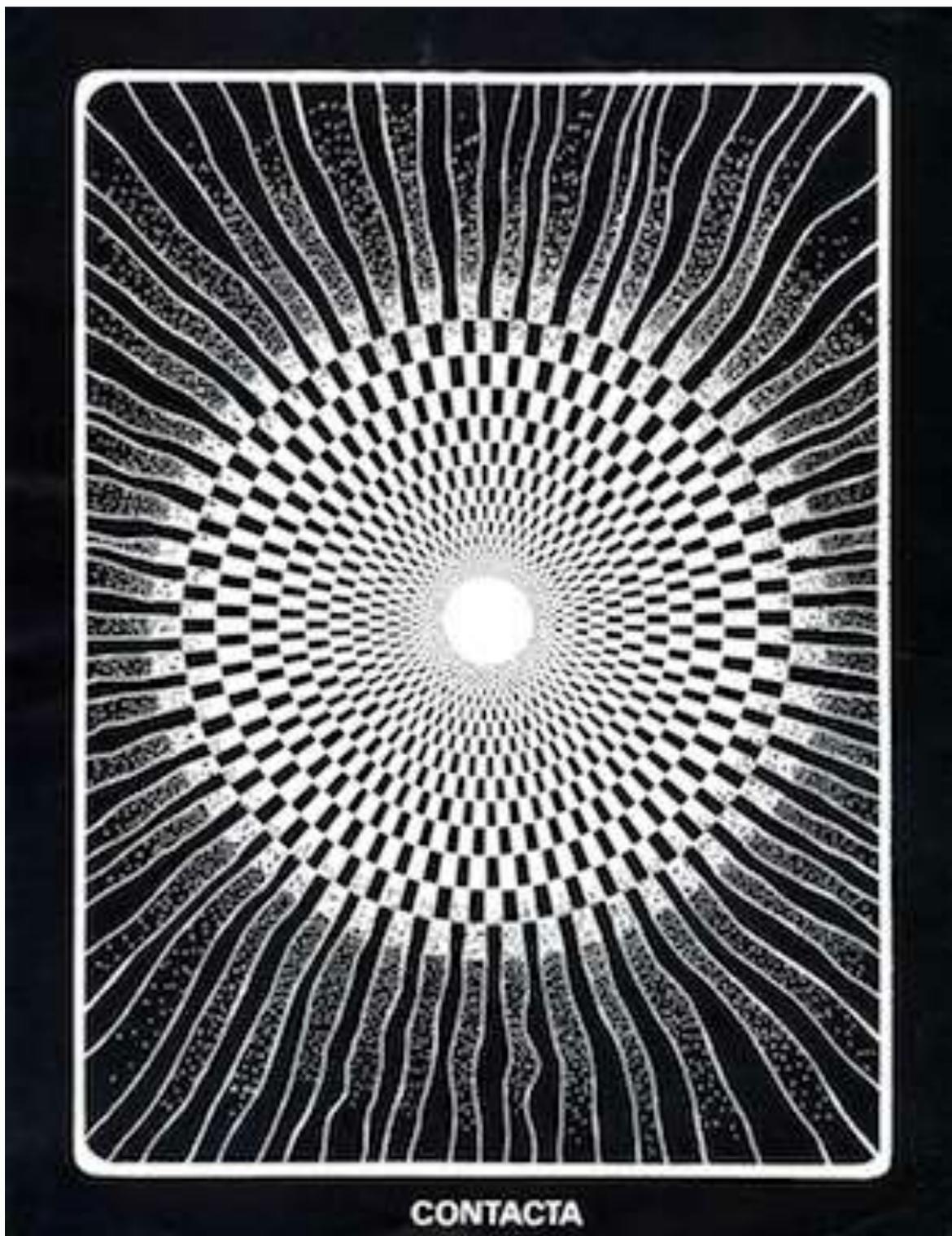
TAYLOR, Diana y Marcela FUENTES (editores)

2011 *Estudios avanzados de performance*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

VERANO, Yssia

2020 *Arte y transgresión: el papel del arte y el activismo peruano de la diversidad sexual en la representación social hegemónica (2010-2015)*. Tesis de bachillerato. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte y Diseño.

ANEXO DE OBRAS



Afiche de Festival Contacta 1971
Nota. Tomado de Archivo Mariotti-Luy. Biblioteca Museo de Arte de Lima.



Los ocho drogadictos asesinados recibieron balazos en la cabeza. Según las primeras investigaciones, los asesinos obligaron a los jóvenes a tirarse al piso con la boca abajo y luego les dispararon. (Fotos: César Aquije).



Les dispararon a la cabeza cuando salían de prostíbulo

Matan a balazos a ocho drogadictos en Tarapoto

● Cadáveres fueron encontrados tirados, uno al lado del otro, en pueblo joven "9 de abril"

TARAPOTO, 31 (Por Francisco Enciso, colaborador). Los cadáveres de ocho jóvenes drogadictos y con antecedentes penales, encontrados esta mañana en un paraje del pueblo joven "9 de Abril", presuntamente eliminados por miembros del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) que hace una semana anunció a la población que emprendería una campaña de "limpieza" (eliminación) de elementos de mal vivir.

La presunción está basada en el hecho que los ocho cadáveres aparecieron en el mismo paraje

donde hace tres meses fueron encontrados los de otros dos homosexuales, adictos a la pasta básica de cocaína, que fueron eliminados al cumplir el plazo que dio el MRTA para que esos elementos salieran de la ciudad.

Los cuerpos de siete de las víctimas estaban alineados en medio de la polvorienta calle, boca abajo y con sendos impactos de bala en el cráneo, por donde sangraron profusamente. Un octavo cuerpo fue hallado a 15 metros, en una chacra, con dos balazos, supuestamente cuando pretendía huir de sus ase-

sinos.

Todos ellos dejaron de existir instantáneamente. Su muerte se produjo en la quinta cuadra del jirón Manco Inca, a dos kilómetros de esta ciudad y a 500 metros de la Carretera Marginal de la Selva

Los jóvenes habrían sido víctimas del MRTA, cuyos militantes habían volanteado el último fin de semana, alertando a la población que estaban dispuestos a "limpiar" la ciudad de "todos los elementos de mal vivir" entre los que están catalogados los vendedores de "ketes" (paquetitos con PBC), ladrones, fiamonas, homosexuales, prostitutas y autoridades corruptas.

Los volantes fueron distribuidos en algunas zonas consideradas de alta peligrosidad, por el número de delincuentes que suelen frecuentar, sobre todo en las noches, provocando el terror entre la población.

Precisamente, el paraje donde fueron eliminados los ocho sujetos, seis de los cuales fueron identifica-

dos, conduce al prostíbulo conocido como "Las Gardenias", y es escenario de frecuentes asaltos y todo tipo de atrocidades contra quienes frecuentan el lugar o transitan por ahí.

De acuerdo con las primeras investigaciones a cargo de la Policía Técnica, las seis víctimas identificadas hasta el momento tenían antecedentes policiales debido a que fueron detenidas en anteriores oportunidades por consumo de drogas y/o comercialización de las mismas, en algunos casos.

La policía identificó a las víctimas como: Oto Acha Piedra (21), Beto Mendoza Rojas (23), César Marcelino Carbajal (28), Max Pérez, Rafael Gonzales y Alberto Chu Rojas. Sólo el último de los nombrados fue retirado ayer en la tarde por sus familiares, para recibir cristiana sepultura.

Los cuerpos de todos ellos fueron conducidos a la morgue del hospital de apoyo del IPSS, en las afueras de la ciudad, donde se les practicó la autop-

sea de ley correspondiente.

El asesinato masivo de los jóvenes se produjo alrededor de las 3 de la madrugada, hora en que el tránsito peatonal es casi nulo en la zona.

Los cadáveres fueron levantados a las diez de la mañana por orden del juez instructor suplente, Rafael Marina Arévalo.

Trascendió que algunos pobladores lograron ver a los supuestos terroristas que a sangre fría dieron muerte a sus víctimas que, según todo parece indicar, habían salido del prostíbulo que funciona en el pueblo joven "9 de Abril".

Los testigos comentaron que se trataba de unos 20 jóvenes "vestidos con uniforme verde olivo", que interceptaron a sus víctimas, les registraron sus prendas de vestir y les quitaron todas sus pertenencias, incluyendo sus documentos personales de identificación, para luego obligarlos a tenderse en el piso, mirando al suelo y con las manos sujetas en la espalda.

Conforme a las mismas versiones, los exterminadores se hallaban fuertemente armados con revólveres y metralletas, y algunos de ellos llevaban capuchas y pasamontañas con los que se cubrían los rostros para evitar ser identificados.

Luego de cometer su delito, los asesinos se retiraron del lugar, utilizando motocicletas sobre las cuales partieron en diferentes direcciones, con rumbo desconocido.

OTRAS VERSIONES

Sin embargo, otra versión sostiene que el crimen masivo habría sido cometido por miembros del Ejército, que habría emprendido una operación destinada a eliminar a delincuentes irrecuperables para la sociedad.

La misma fuente indicó que los asesinados habrían asaltado horas antes a un miembro de esa institución militar, quien luego habría solicitado ayuda a su base para capturar a los asaltantes.

Se habría dispuesto el envío de veinte soldados especialmente armados, que habrían esperado a sus víctimas cuando el prostíbulo mencionado cerrara sus puertas, para luego interceptarlas y darles muerte en la vía pública.

El pueblo joven "9 de Abril", escenario del asesinato masivo, y ubicado en la periferia de Tarapoto, se ha convertido en uno de los lugares donde elementos del hampa y drogadictos han aumentado en los últimos meses.

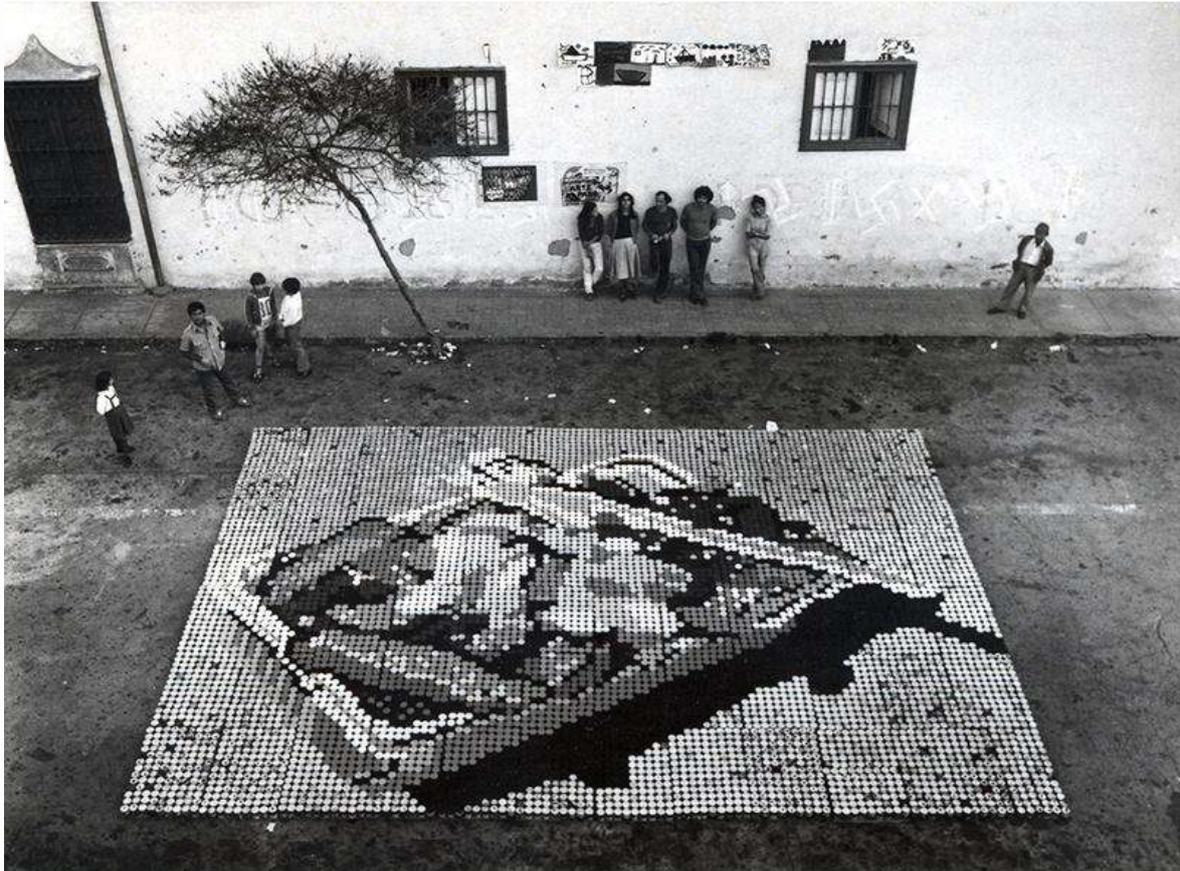
De ahí que el MRTA, en los volantes que distribuyó por la ciudad, anunció su decisión de no permitir que continúen los abusos contra las personas humildes, tanto en lo económico como en lo social, porque "la justicia debe ser igual para todos".

Destacaba también su intención de "devolver la tranquilidad" a los pobladores, eliminando a los hampones y drogadictos que se han convertido en "el cáncer de la sociedad", según decían los volantes.

LA REPUBLICA

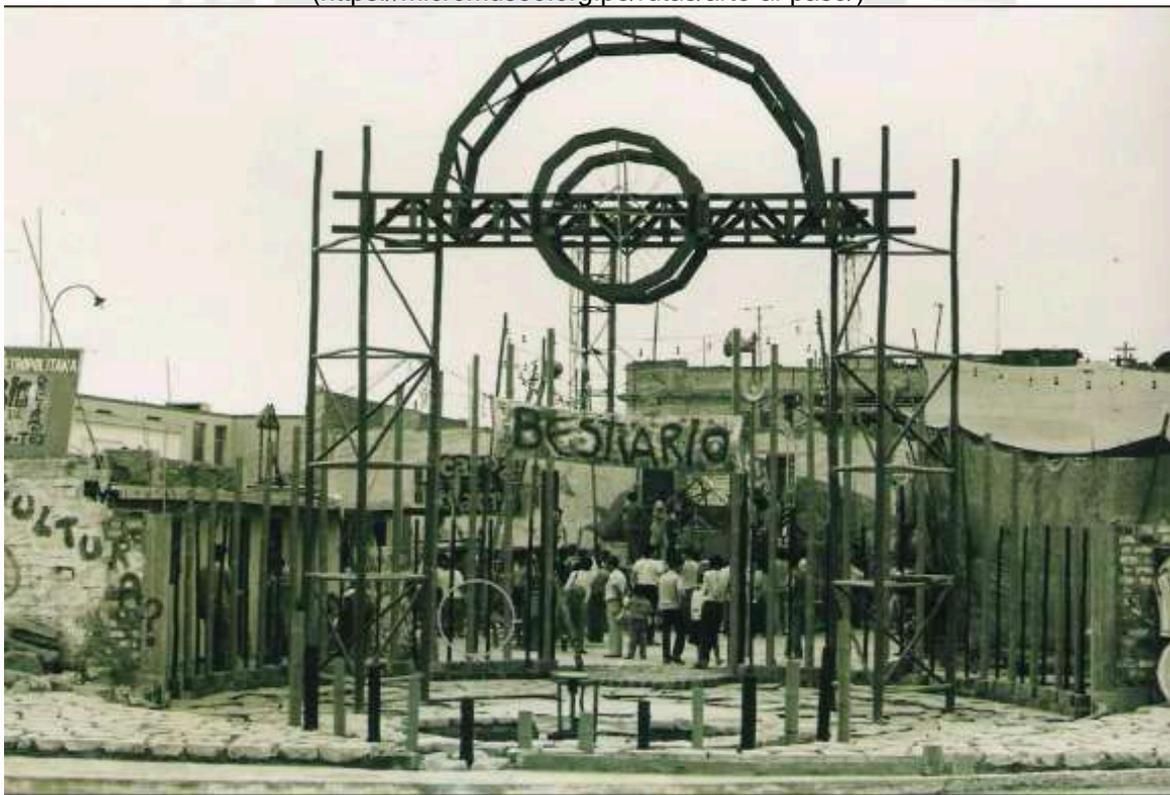
10 JUN. 1989

Nota. Tomado de Lugar de la memoria
(<https://lum.cultura.pe/cdi/periodico/matan-balazos-ochopersonas-en-tarapoto-gardenias>).



Salchipapas (1980)

Nota. Fotografía de Guillermo Obregoso, tomado de Micromuseo
(<https://micromuseo.org.pe/rutas/arte-al-paso/>)



Carpa Teatro Santa Rosa de Colectivo Bestiario (1986)

Nota. Tomado de Archivo Alfredo Márquez.



Carpeta NN-PERÚ (Carpeta Negra) (1988) de Taller NN.
 Nota. Tomado de Archivo Alfredo Márquez.



Vista de la sala de exposición Un cuerpo ambulante. Sergio Zavallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994) Organizado por el Museo de Arte de Lima (2013)
 Nota. Fotógrafo: Musuk Nolte



Vista de la sala de exposición Un cuerpo ambulante. Sergio Zvallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994) Organizado por el Museo de Arte de Lima (2013)
Nota. Fotógrafo: Musuk Nolte





Registro fotográfico de "Procesión".
Nota. Tomado de Archivo Frida Martín.



Registro fotográfico de "Procesión".
Nota. Tomado de Archivo Frida Martín.





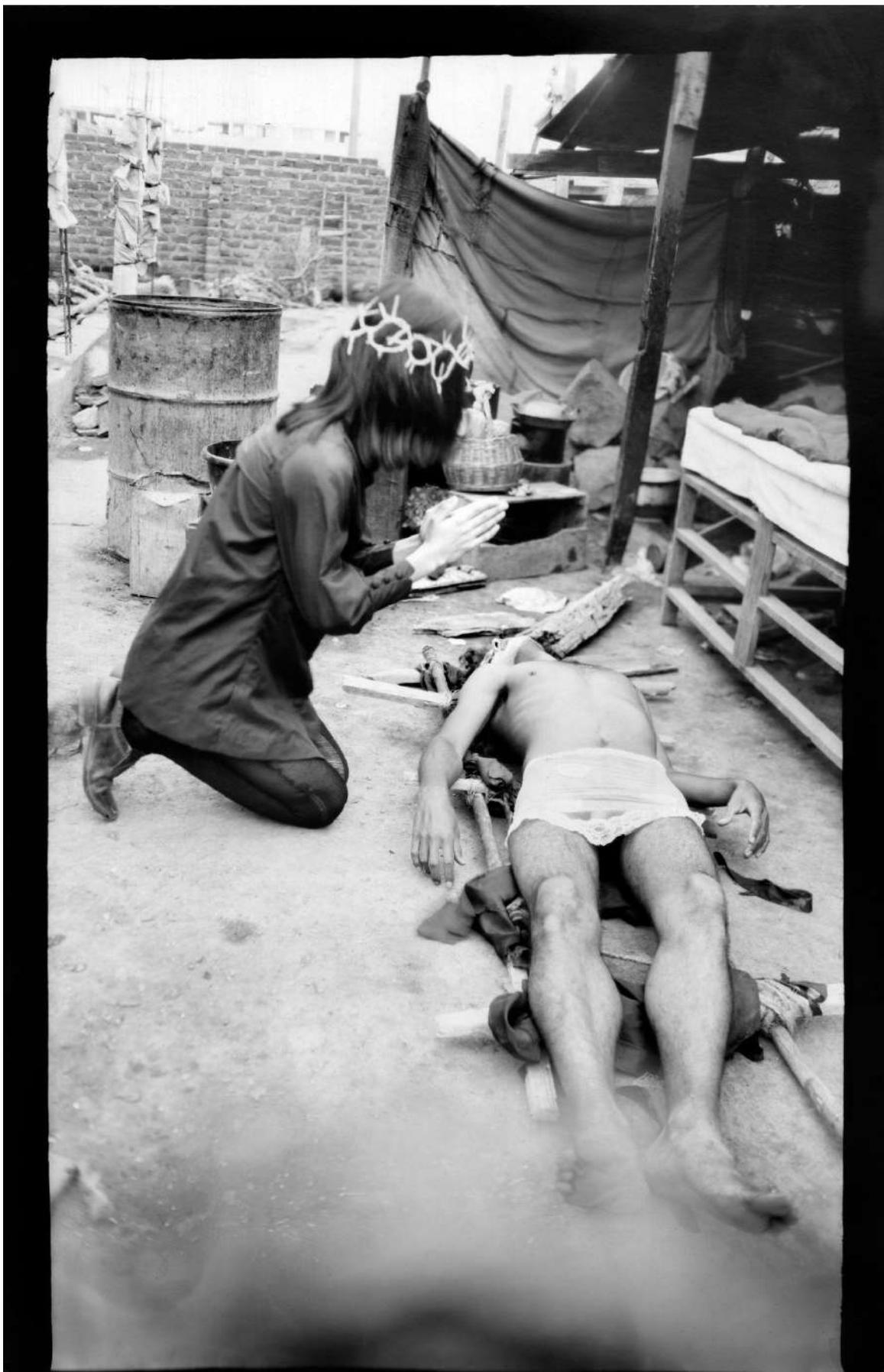
Serie "Estampas" (1982) de Sergio Zvallos
Nota. Tomado de Archivo Sergio Zvallos.



Serie "Estampas" (1982) de Sergio Zavallos
Nota. Tomado de Archivo Sergio Zavallos.



Serie "Velatorio" (1983) de Sergio Zvallos
Nota. Tomado de Archivo Sergio Zvallos.



Serie "Velatorio" (1983) de Sergio Zevallos
Nota. Tomado de Archivo Sergio Zevallos.



Serie "Velatorio" (1983) de Sergio Zevallos
Nota. Tomado de Archivo Sergio Zevallos.



Serie "Velatorio" (1983) de Sergio Zvallos
Nota. Tomado de Archivo Sergio Zvallos.



Serie "Velatorio" (1983) de Sergio Zvallos
Nota. Tomado de Archivo Sergio Zvallos.



Serie "Velatorio" (1983) de Sergio Zevallos
Nota. Tomado de Archivo Sergio Zevallos.



Serie "Velatorio" (1983) de Sergio Zevallos
Nota. Tomado de Archivo Sergio Zevallos.



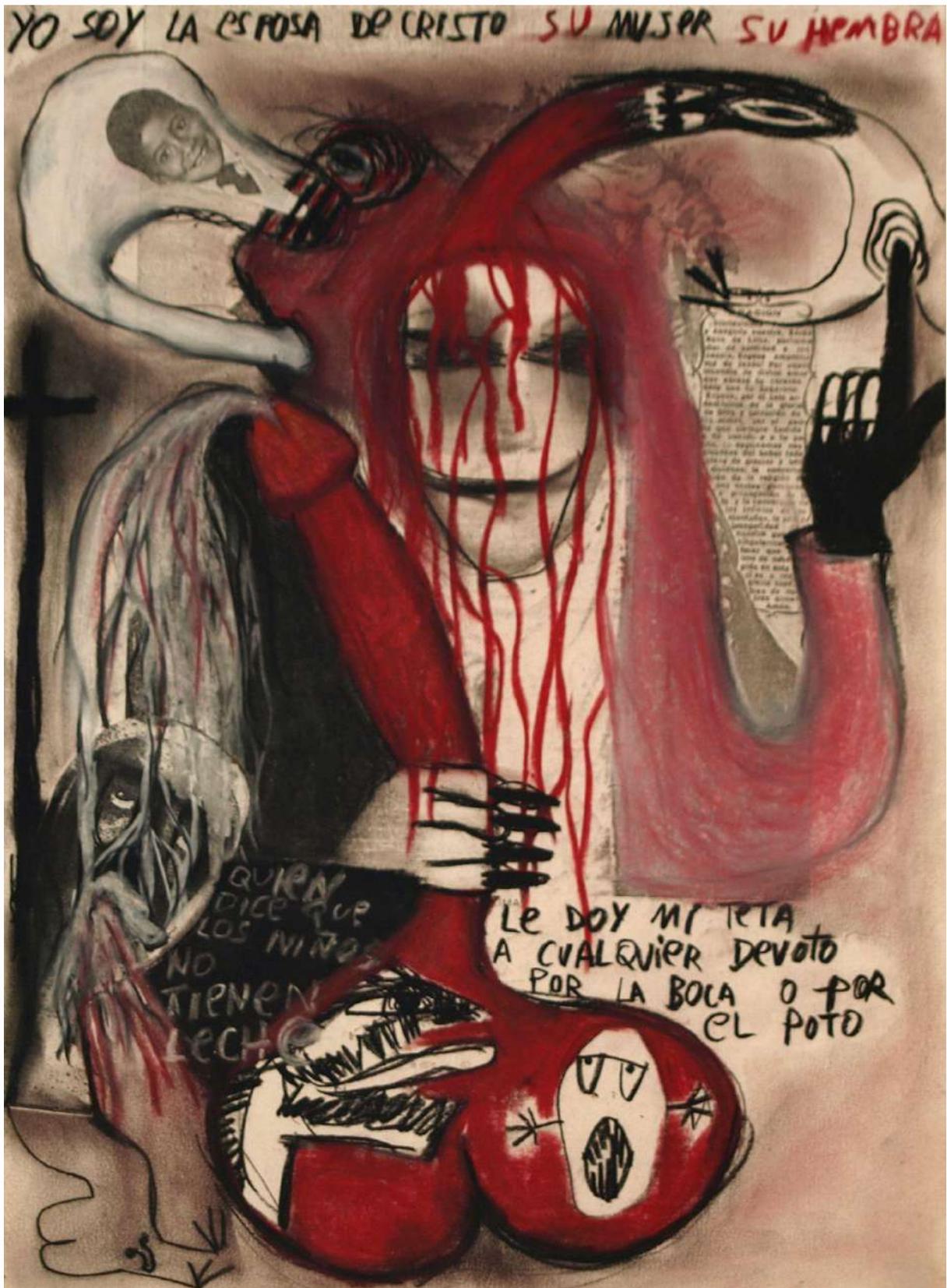
Serie "Velatorio" (1983) de Sergio Zevallos
 Nota. Tomado de Archivo Sergio Zevallos.



"Lamentación sobre Cristo muerto" de Andrea Mategna

Nota. Tomado de Wikipedia

(https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Lamentaci%C3%B3n_sobre_Cristo_muerto,_por_Andrea_Mategna.jpg).



Serie "Estampas" (1982) de Sergio Zavallos
 Nota. Tomado de Archivo Sergio Zavallos.



Serie "Detritus" (1988) de Sergio Zevallos
Nota. Tomado de Archivo Frido Martin.



Portada de "El Comercio" 31/01/1983
Nota. Tomado de El comercio (<https://especiales.elcomercio.pe/?q=especiales/la-historia-en-el-comercio-ecpm/index.html>)



Portada de "La República" 6/03/1983

Nota. Tomado de Página web del Lugar de la Memoria
(<https://lum.cultura.pe/cdi/periodico/uchuraccay-proceso-al-peru>)

ANEXO DE ENTREVISTAS

1. Entrevista a Francesco Mariotti y María Luy

Fecha de la entrevista: 9 de enero de 2023

Entrevistadora: Melissa Zapata

M.Z.: Algunas de las preguntas que tengo es un poco sobre el contexto, porque el trabajo que estoy haciendo [es] sobre el Grupo Chaclacayo, sobre una serie de fotos que se llamaba “Velatorio”. Entonces, una de mis hipótesis es que, digamos, “Velatorio” no hubiese sido posible [sin] la influencia de Huayco, la influencia de Contacta y las distintas ediciones del festival.

Creo que este ánimo, esa especie de liberación o un poco de ánimo de respuesta, no habría sido posible sin eso también. Entonces, una de las preguntas que tenía era si ustedes sentían que, a partir del gobierno de Velasco, se forma una especie de promesa, revolución cultural desde el ámbito más andino o ¿qué piensan ustedes sobre eso?

F.M.: Ya, entonces, sí creo que se puede decir... Cuando yo regresé al Perú en el 71, es que se organiza también la Contacta 71, efectivamente, en un discurso de Velasco que estaba sintonizado en todas las radios y no había posibilidad de escuchar otra cosa.

Escuché su discurso sobre el programa que tenía el Gobierno revolucionario y me quedé totalmente impresionado porque decía cosas que uno no se las esperaba, digamos, de una dictadura, entre comillas, gobierno militar y, paralelamente... a mí me había invitado Alfonso Castrillón para hacer una muestra en el Museo de Arte Italiano y yo le propuse de hacer un mix media, un experimento sin saber que de ahí iba a nacer Contacta... Algunos años después, me enteré que el discurso que yo escuché de Velasco, en realidad, lo había escrito Carlos Delgado, y Carlos Delgado nos confirmó que él mismo se quedó estupefacto cuando escuchó por radio el discurso y constató que era exactamente el texto que había escrito.

M.Z.: Ah pensó, que iba a variar un poco.

F.M.: Dijo “Sí”, pero creo que con excepción de unas dos o tres frases. Es decir, no había cambiado casi nada porque Carlos Delgado había estado en el CAEM, en el centro de Altos Estudios Militares para dar unas conferencias y ahí creo que Velasco lo había escuchado y

le pidió que prepare un proyecto del discurso... entonces, una anécdota muy bonita, por un lado.

En algunos documentos aparece como que Contacta 72 la organiza el SINAMOS. Eso no es cierto, como un sponsor, digamos, pero claro, fue un sponsor importante. Pero no es que SINAMOS, organizó la Contacta 72.

M.Z.: ¿Por qué? ¿qué cambia a partir de que SINAMOS empezó a apoyar la segunda edición?

F.M.: ¿Qué cambia en qué sentido?

M.Z.: En el sentido, quiero decir, ¿había más respaldo a partir de eso? ¿Pudieron conseguir un mayor alcance tal vez?

F.M.: Sí, sí. Contacta 71 estaba en cierta forma ligada todavía al Museo de Arte Italiano y se había usado el espacio interior del museo para algunas obras que necesitaban de más cuidado, porque había algunos artistas célebres, entre comillas, que habían cedido sus obras para la Contacta 71, pero que, naturalmente, no podían estar en el parque.

M.Z.: Claro.

F.M.: En cambio, la Contacta 72 ya fue totalmente en espacio público, en el Parque de la Reserva. Y sí, gracias al apoyo de SINAMOS, por ejemplo, teníamos como tres o cuatro tabladillos para poder hacer actividades simultáneas de teatro, poesía, de danza.

M.Z.: Bonitas las fotos del archivo porque tienen bastantes fotos.

F.M.: Es una pena, naturalmente, en esa época no era tan fácil documentarse como ahora. Por suerte, se han recuperado algunos materiales... Había un espíritu de cambio en el Perú en ese momento. No sólo en el Perú, en el mundo, porque, en el, 68, 69, había habido el movimiento estudiantil y yo era estudiante en esa época. Yo venía con tod[a] esa dinámica.

M.Z.: En Europa, había también, a finales de los 60, un ánimo político de parte de los estudiantes.

F.M.: Yo venía con todas esas utopías también, y cuando veo que aquí había un fermento, una posibilidad, me impresionó. Y cuando hubo una respuesta positiva también, porque cuando, finalmente, se invitó a través de algunos avisos en el periódico para invitar a artistas de todo tipo...Para participar en la Contacta.

M.Z.: Sí, hubo una convocatoria grande, se alcanzaron bastantes artistas y ...

F.M.: Sí. Lo que fue muy, muy especial es que Alfonso Castrillón... Yo estaba totalmente desconectado de Lima ya después de tantos años, y Alfonso Castrillón me dio una lista de artistas que invité personalmente para participar en esta especie de proyecto de mix media, que era de estar tres días en el museo haciendo obra, esa era la idea original, no era la Contacta que después se hizo.

M.Z.: Ah, no era que tú llegas con tu obra, sino ahí mismo cada uno va haciendo.

F.M.: La idea era esa, de que cada artista recibía un pequeño espacio en el museo, porque habíamos hecho una experiencia parecida en Hamburgo, en el Museo de Arte de Hamburgo; y durante tres días, prácticamente 24 horas abierto al público para que el público pueda conversar y participar y ver cómo nace una obra.

Y el único artista, en realidad, que se entusiasmó con esta idea fue Lucho Arias Vera. Todos los otros que visité, que no es necesario que mencione los nombres, pero eran, digamos, los artistas más o menos conocidos en Lima, me dijeron no, no, no, si quieres te presto una obra... claro, como me tenían un cierto respeto porque yo venía de participar en la Documenta de Kassel, y en la Bienal de Sao Paolo, en fin, venía con un aura, digamos, de que tampoco me podían basurear así nomás.

Entonces, sí, dijeron "te prestamos un cuadro o una escultura", la cosa andaba muy mal en ese sentido. Entonces, ya con Lucho decidimos hacer una invitación ya abierta, ya no solo personal, y es así como se fija una fecha, una hora en el Museo de Arte Italiano para inscribirse y yo me acuerdo. porque realmente fue impresionante, porque estábamos ahí con Lucho y empezó a llegar gente y llegaban... grupos musicales, poetas, señoras, amas de casa, con sus cuadros, y cosas sí.

M.Z.: Pero eso es igual lo bonito, porque con convocatoria abierta llegó de todo, me imagino.

F.M.: Claro. Y, entonces, yo me acuerdo que le dije “Lucho, esto es, esto es lo que estamos buscando, esto va a ser un festival de arte total”. O sea, nos olvidamos de la idea del mix media y nació la idea de un festival de arte así popular y, total, o sea, con todas las disciplinas que se podían integrar.

M.Z.: Fue un poco en el camino, entonces, que fueron hallando eso.

F.M.: Fue en el camino, sí.

M.Z.: Bacán. Y otra pregunta que tenía, que es algo que me daba curiosidad, sí es que en este momento ya había este espíritu, esta sensación de que algo podía pasar, ¿no? Había otros grupos, o sea, grupo de actores o movimientos de artistas que también tuviesen este ánimo en ese mismo momento, o sea, ya yo sé que ya luego con Huayco digamos, ya todo se hace un poco más ...

F.M.: No, eso no. Esos grupos, así de talleres colectivos, no, lo que sí había era, ahorita yo no me acuerdo los nombres, pero seguro los has visto en el archivo, en los... en los folletitos que ahí se ve también quienes participaron.

M.Z.: Sí, salen los nombres de todos.

F.M.: Había, por ejemplo, grupos de danza, grupos musicales, en fin, que sí estaban en cierta forma ya organizados, pero grupos colectivos de arte, no, no ...

M.Z.: Eso surge después.

F.M.: Eso sí, eso vino mucho después.

M.Z.: Como de teatro sí había creo y de danza.

F.M.: Claro, porque de teatro es lógico que siempre es en colectivo, entonces sí, no... yo no me acuerdo ahorita, en la Contacta, uno qué grupos de teatro participaron y si hubo grupos de teatro, ahorita no me acuerdo. En la del 79 sí, porque...

M.Z.: Ahí encontré uno...

F.M.: Yuyachkani que participó, es posible que en la primera también, pero no me acuerdo, honestamente. Habría que revisar, pero eso usted lo puede ver en los documentos.

M.Z.: Encontré que había un grupo de teatro de Cusco, incluso que trabajaba también con títeres.

F.M.: En la 1, en la 71. Es posible. Sí, es posible. Yo ahí conocí a María.

M.Z.: Ahí se conocieron.

F.M.: Claro, porque ella estaba en Bellas Artes en esa época...

M.L.: Un amigo, un colega también de la escuela, Hernán Helfer, que estábamos en el mismo taller, él me comentó de esta Contacta que se había enterado y que estaba abierto a todos, y me dijo ¿por qué no preparamos un proyecto y participamos? Vamos a hacer un proyecto, elaboramos el proyecto, pero había que inscribirse, así que fuimos a inscribirnos al Museo de Arte Italiano y es ahí que me dice “ves ese señor que está allá, es el artista que organiza todo, famosísimo porque viene de la Documenta Kassel, en el Museo de Arte vi un documental sobre su obra”.

Y nos inscribimos y en la escuela, obviamente, teníamos que preparar nuestro trabajo para Contacta, y no nos permitían, pedimos permiso. Los que eran artistas y profesores nos dijeron no, ustedes no pueden participar en una exposición de esa naturaleza, ustedes son estudiantes.

F.M.: Imagínate, lo veían muy mal.

M.L.: Entonces, dijimos “no, lo que pasa que puede participar el que quiera”.

M.Z.: Claro, estudiantes también...

M.L.: Ustedes no, no pueden. Entonces fue una participación un poco clandestina, al final realizamos nuestro aporte, nuestra obra y la pudimos presentar en Contacta.

F.M.: La idea de exposiciones que no pasen por jurados, es una experiencia que ya venía de Europa de antes, creo que ya con Breton, con Marcel Duchamp, por ejemplo, la famosa obra de Marcel Duchamp, también la pudo mostrar porque no pasaba por un jurado.

M.Z.: La idea del jurado ya no era tan vigente.

F.M.: La idea de hacer esa muestra sin curaduría, sin jurado, sí, realmente, era una cosa que estaba también en esa época, más o menos, eran conquistas, digamos, del mundo del arte, que es increíble, porque como que se han vuelto a perder.

Es increíble cómo en la historia del arte hay también un retroceso y ahora, prácticamente, no sé, cualquier cosa, hay muchos, muchos concursos y posibilidades de participar por internet te apuntas, pero todas pasan en cierta forma por un tamiz o un jurado.

M.Z.: Siempre hay una evaluación.

F.M.: Hay una evaluación.

M.Z.: Pero es interesante porque el rol de la escuela ahora mismo es muy parecido a como estaba en ese momento, ¿No?

F.M.: Porque ha vuelto la escuela...

M.L.: Los dinosaurios regresan.

M.Z.: Claro, exacto, como que la gente que está a cargo siempre es restrictiva ¿no? Pero, finalmente, en esa década, la escuela es que... un poco se viene hacia abajo, ¿no?

F.M.: Sí, claro.

M.Z.: Ya como no aguantan más ¿qué es lo que...? ¿cómo ustedes vieron ese momento?

F.M.: ¿Como escuela dices? A eso tiene que referirse ella.

M.L.: Ah, no, como escuela. Después yo salí de la escuela...

M.Z.: Lo dejaste, cierto, pero ya había una deserción igual también de más de ...

M.L.: No, no

F.M.: O sea, ella había venido, en realidad, de La Católica, como se llamaba.

M.L.: *Yo primero estuve en las artes plásticas, en La Católica, hice un año allá y mi idea era irme a Brasil a continuar estudiando. Pero después visité la Escuela de Bellas Artes en Lima y encontré un ambiente que me gustó muchísimo. Sinceramente, me gustó mucho.*

F.M.: En comparación con La Católica...

M.Z.: Bueno, que La Católica también en ese momento era claro, otra historia.

M.L.: *No lo sé. No tengo formación política, nunca he militado en ningún partido político, pero me molesta el elitismo, ante todo, y eso yo lo sentía mucho en las artes, en La Católica.*

F.M.: Un sectarismo.

M.L.: *Razón por la cual, por fortuna, encontré la alternativa en la Escuela de Bellas Artes, un ambiente que me gustó muchísimo, sobre todo por los estudiantes, sentía peruanidad.*

M.Z.: El alumnado

F.M.: Sobre todo, el alumnado. Claro, justamente, más que los profesores. Era eso, ¿no?

M.L.: *justamente el alumnado, esto fue muy lindo*

M.Z.: Claro

M.L.: *Pero ocurrieron cosas muy interesantes. Me gustó el ambiente porque todos de origen provinciano. Conocí a un muchacho que había regresado de Estados Unidos y había aprendido una nueva técnica que se llamaba silk screen*

M.Z.: ya, sí

M.L.: *¿Qué es silk screen, le pregunté? Dificilísimo, respondió, es muy complicado de aprender, ¿pero de qué va, cómo es? "El secretito me lo guardo para mí" nunca compartió esa técnica de impresión. Después participé con Hernán en Contacta, conocí a Francesco,*

dejé Bellas Artes. Yo no terminé los estudios de Bellas Artes, por lo tanto, no puedo decirte cómo evolucionó la enseñanza.

M.Z.: ¿y tú lo dejaste por un tema [de] que ya querías hacer artes?

F.M.: Bueno, recién un año después. O sea, no fue en el 71 que dejaste Bellas Artes, recién en el 72, después, cuando ya hicimos Contacta 72.

M.L.: 72 exacto, abandoné los estudios en Bellas Artes.

F.M.: No es que, Contacta 71, dejas Bellas Artes. Después, nosotros ya no nos vimos, por casualidad, después nos hemos vuelto a...

M.Z.: ah, en ese momento, todavía ustedes no...

F.M.: No, no, ahí no hubo

M.L.: Nos conocimos trepados en una escalera de tijera, para ayudarme con un perno y tuerca armando nuestro proyecto.

F.M.: Sí, ahí en Contacta mientras ella armaba, pero no nos conocíamos, pero después nos encontrábamos e hicimos un proyecto juntos y terminamos casándonos. Fue recién en el 72 y ahí ya estábamos juntos cuando organizamos contacta 72, y ahí tu dejaste después Bellas Artes. Cuando nos fuimos al Cusco, nos casamos, nos fuimos al Cusco, porque ahí entró SINAMOS.

M.Z.: Ya, ya, estabas trabajando con el jefe de la división.

F.M.: Ahí, después, claro, sí

M.L.: Le ofrecen el trabajo a él.

M.Z.: Pero a ti también, tú trabajaste en Cusco como productora también.

M.L.: Sí, nosotros habíamos ya decidido irnos a Cusco.

F.M.: Antes de SINAMOS ya lo habíamos decidido.

M.Z.: ¿Por qué fue eso?

F.M.: ¿Por qué queríamos ir al Cusco? Bueno, por una idea.

M.Z.: De otros espacios, trabajar otros espacios.

M.L.: Queríamos dedicarnos a hacer juguetes de madera.

F.M.: Sí, queríamos.

M.L.: Sí, era una linda idea.

F.M.: Y, digamos, el mundo del arte este del oficial, del mercado del arte, las galerías, de los museos... Es que a mí ya no me atraía en nada y a ella más o menos.

M.Z.: Es muy cerrado igual, es muy pequeño.

F.M.: Bueno, sí, buscamos otras cosas, ¿no? otras experiencias siempre en el mundo de la cultura, del arte, en fin, de lo visual, no sé, pero ...

M.Z.: Claro, era otro ambiente.

F.M.: Pero sí, ha sido un momento naturalmente lleno de utopías, en el mundo y en el Perú fue una especie de... había un contagio.

M.Z.: Como que algo se abrió en ese momento igual en el Perú.

F.M.: Sí, sí, definitivamente.

M.Z.: Y lo que ustedes percibieron en Cusco era un espíritu similar. Había también esa sensación.

M.L.: En Cusco, te refieres en la población

M.Z.: Claro, en la gente, la gente sentía que de repente había algo que iba a cambiar.

F.M.: O sea, hay que diferenciar, digamos, lo que era el proyecto de SINAMOS que es, claro, la gente que trabajaba en SINAMOS, en gran parte. Eran muchas áreas, naturalmente, pero sí había un espíritu revolucionario, entre comillas, como se dice, de cambio de ilusiones. En todo sentido, desde la reforma agraria hasta las organizaciones del campesinado, de las organizaciones también artesanales, de todo. Había ese espíritu muy típico del proyecto, del de una democracia de base, propuesta en el programa del gobierno de Velasco Alvarado, pero que venía con muchas ideas de Carlos Delgado definitivamente, y de Carlos Franco y algunos otros intelectuales de la época, de la reforma de la educación como Salazar Bondy. Que el quechua se vuelva un idioma oficial. En fin, una serie de cosas que hasta ahora...

M.L.: Al menos, lo que se percibía en la población, era una recepción positiva, si bien era un gobierno militar y que, en esa época, en América Latina, había muchas dictaduras.

M.Z.: Al mismo tiempo, pero eran de otro tipo las dictaduras.

M.L.: Era algo que salía del contexto de estos otros militares. Lo que era interesante era la recepción de la gente. No es que veían algo... al contrario, era como que abrían las puertas de una casa y ven, hagamos juntos algo, lo que es maravilloso. No sé si lo has visto: El Chaski, el periódico, ese es el resultado.

F.M.: Periódico Chaski, que ha salido un libro interesante ahora. Ha salido una recopilación.

M.L.: El IEP ha publicado ahora el libro: "Un grito a la tierra. Arte y revolución en Chaski"

F.M.: Ese pues.

M.L.: Es el de Mijail Mitrovic, buenísimo.

F.M.: Y lo que ha sido importante... Una de las primeras acciones que hicimos en el Cusco fue el Festival Hatariy que era, si quieres, una continuación de Contacta.

M.Z.: Se siente como un hermano de Contacta.

F.M.: Cambia de nombre... pero le pusimos este nombre "Hatariy" o "Levántate". El festival lo organiza el Instituto de Cultura que estaba de director, Luis Nieto, Lucho Nieto y con el apoyo de la ORAMS VII. Él primero había propuesto "Jailly", como nombre, pero a mí me sonaba demasiado "heil" del alemán.

M.Z.: Un poco parecido

F.M.: Y, entonces, cambiamos a Hatariy. Eso creo que es una primicia en entrevista.

M.Z.: Qué bueno que cambiaron.

F.M.: Y salió como Hatariy y Hatariy fue interesante porque, además, fue la primera vez que se hacía, no sólo un festival, pero se hizo pequeños pre festivales para llevar al Cusco... después Inkari retomó esa idea. Sinamos toma la idea de Hatariy, le da un nuevo nombre, le da toda una dimensión un poco diferente. Bueno, aparte que es a nivel nacional, incluye deportes que no formaba[n] parte, eso venía, sobre todo, por la influencia de Héctor Béjar, que tenía el área juvenil de SINAMOS y, entonces, incluyen los deportes que, en fin, se puede discutir, era una forma de darle, digamos, más popularidad.

M.Z.: Más influencia, más llegada.

F.M.: Sí.

M.L.: Además, no sé si coincide con la época en que le dan a López Antay el Premio Nacional de Arte.

M.Z.: Lo de López Antay es en el 76, 77

F.M.: Si, pero, María, eso es mucho más tarde

M.L.: Y esto remeció mucho el arte artificial, el de las galerías.

M.Z.: Claro, fue una movida para estos grupos elitistas...

F.M.: Pero eso es más tarde.

M.L.: Pero es como que yo estoy segura que es como encadenamiento de situaciones que hubo una conciencia de, un efecto.

F.M.: Pero Hatariy fue en el 73, después vienen Inkari 73 y 74 creo, ahí muere el payaso y los efectos posteriores, como en el Premio Nacional de Cultura, a Lopez Antay...si viene por

esa dinámica, pero ya era un poco...un poco forzado, como en estas cosas siempre se da. Hay cosas que suceden, pero ya por intereses políticos, por intereses de presiones y movidas. Me parece fantástico, pero era una cosa que...

M.Z.: Se veía venir de repente

F.M.: Hay incluso, he leído algunos, creo que en el libro este de Mitrovic o en algunos otros se habla también sobre esto de...

M.Z.: En *Extravíos de la forma* de Mitrovic, el primero, ahí lo menciona.

F.M.: Ahí lo menciona.

M.Z.: Claro, sí, sí, un poco. Yo también siento que hay como una cadena de sucesos que ocurren a partir de Contacta y ustedes, ya pensando en Huayco, de repente sienten que ahí se pudo concretar más un poco, dilucidar mejor todo esto que sucedió...

F.M.: O sea, Huayco nace de una Contacta que es la del 79, que yo siempre la tomo con mucha reserva porque era la versión, yo digo, un poco "pequeño burguesa" de Contacta.

M.Z.: Claro, ya había sido un poco...

F.M.: Era ya, digamos, un grupo de artistas que organizan, que nos piden a nosotros si podemos darles un poco de asesoramiento, más que todo... y nos involucramos porque nos gustó la idea, nos involucramos a fondo, pero, naturalmente, no tenía el espíritu de la contacta 71, 72. Era una cosa muy limitada.

M.Z.: Eso creó nuevos problemas con la municipalidad de Barranco...

F.M.: Bueno, esos fueron detalles, pero venía más que todo por eso, ¿no?, porque había un protagonismo también de algunos artífices, que ya querían, digamos, cosas muy personales...

M.Z.: Moverlo hacia distintos intereses.

F.M.: Pero lo que es interesante es que de ahí nace el grupo Huayco, el colectivo, prácticamente surge con la Contacta, después de la Contacta 79.

M.L.: Queda ese grupo de personas

F.M.: Sí, con parte de gente que ya tenían el taller ahí en Pedro de Osma, que era el grupo paréntesis prácticamente. De alguna forma, así nos integramos a ese taller, pero con María y con las ideas que teníamos de cómo podíamos, cómo podía funcionar un colectivo, se reorganiza. Hay el libro de actas, que es muy interesante, que está en el archivo Mariotti-Luy también.

M.Z.: ¿El libro cuál?

F.M.: El libro de actas de Huayco.

M.Z.: Ah, libro de actas.

F.M.: Documento muy valioso y bueno, eso está también en el libro de Gustavo...

M.Z.: Sí, el de ... el naranja

F.M.: Ahora sí, sí, sí, el grupo Chaclacayo y después... NN de todos modos, es como un[a] especie de seguimiento de Huayco,

M.Z.: Y Los Bestias incluso con el teatro de carpa santa rosa de todas maneras hay una conexión directa

F.M.: Ahora el grupo de Chaclacayo, es... primero, que nunca tuvimos un contacto directo.

M.Z.: Eso sí lo sé

F.M.: Nunca... a mí después, yo recién después, algo a veces comentaban ¿no? Ahora, el grupo Chaclacayo, yo lo veo como una cosa bastante diferente en el sentido de que este artista austriaco...

M.Z.: Alemán, Psotta, Helmut Psotta.

F.M.: Venía con ideas muy concretas, digamos, porque esa cosa como que después hacen el grupo Chaclacayo. En ese momento, se estaba haciendo cosas muy similares en Austria,

ese expresionismo, tenía un nombre también esto, ahora se me escapa... ese movimiento, había movimientos muy fuertes vinculados al cuerpo.

M.Z.: Muy vinculados a la muerte.

F.M.: A la muerte, a lo escatológico, a esas cosas. Hermann Nitsch.

M.Z.: Tiene otro carácter, digamos, es menos utópico, un poco más resignado, yo siento, y un poco más vinculado a la agresividad es mucho más directo, en ese sentido.

F.M.: Era un proyecto, además mucho más relacionado al mundo del arte, en ese momento, que era muy esa onda, era muy actual en Europa, sobre todo en Austria. Y lo interesante, naturalmente, [es] que, en alguna forma, por los jóvenes, en ese momento, peruanos... en alguna forma, se relaciona después con cosas muy específicas como Santa Rosa y en fin, muy específicas de Lima, ¿no?

Eso sí, eso yo lo entendía así, pero yo no creo, o sea, no creo que necesariamente Contacta y lo que nosotros hicimos haya sido un motor para el Grupo Chaclacayo. Yo creo que esas eran ideas que ya venían de Europa, los colectivos. O sea, yo incluso antes de venir al Perú y ya en Hamburgo, como estudiantes, ya había formado parte de un colectivo, la idea del grupo de trabajo colectivo, en Europa, ya se hacía.

M.Z.: Ya se hacía.

F.M.: Entonces, yo creo que la idea de... no, no creo que haya habido una vinculación. Nunca lo he comentado, una vez, he conocido a Sergio Zevallos en Suiza, nos vimos hace unos años.

M.Z.: No conectado.

F.M.: No, bueno, no, tampoco demasiado, pero no tuvimos tiempo u oportunidad de comentarnos. Sí, ellos sabían de Huayco. No ha habido un...

M.Z.: Yo creo que tendrían que haber salido de todas maneras porque eran jóvenes estudiantes, Raúl y Sergio, que son los otros.

F.M.: Exacto, ellos posiblemente sí.

M.Z.: Pero Helmut no creo, porque, claro, él viene como profesor y viene enseñando otras cosas que ya son más de Europa.

F.M.: Claro, él incluso vino a La Católica, si no me equivoco con Winternitz.

M.L.: El es austriaco, porque Winternitz es de origen austraco

F.M.: Claro, claro.

M.Z.: Que luego Winternitz lo despide, se molesta con él y todo por lo que estaba enseñando.

F.M.: Sí.

M.Z.: Este no, yo creo igual, no creo que es que haya una conexión directa, pero sí siento que igual... Si bien la influencia de Helmut en ellos fue súper fuerte, yo creo que sí Raúl y Sergio tenían igual ideas que venían o eran posibles a partir del haber visto lo que estaba haciendo Huayco.

F.M.: Y lo que estaba sucediendo en el Perú, que posibilitaba eso. O sea, había una idea en los jóvenes también de estudiantes de arte o artistas de alternativas al arte individual de la galería, del mercado del arte, sino del arte como acción, como, como si, eso es seguro. O sea, entra en ese, en ese momento histórico ¿no?

Porque, pues, no creo que aparte... Bueno, NN, bueno, y las Bestias y todo eso...pero después, no, no se vuelve a repetir, digamos. Porque también cambia y suceden cosas demasiado... pero también de Europa desaparece[n] un poco a los colectivos. Ahora con la Documenta de Kassel, que prácticamente se la han dedicado exclusivamente a recuperar proyectos de colectivos, no proyectos de arte individuales.

M.Z.: Ahorita está[n] muy en boga los colectivos

F.M.: Entonces, puede ser que eso, eso, naturalmente...

M.Z.: Y sobre el libro de Buntinx sobre Huayco, ustedes sienten que sí hay de verdad o no, había una utopía y que luego decae, que un poco desaparecen cuando no sienten

que se logra concretar este espíritu de Huayco. Él dice que hay una modernidad fallida, que tenían ustedes una utopía o el deseo de hacer realmente arte total o arte vida, que sea un vínculo unido y que, finalmente, no se concret[ó].

F.M.: Como proyecto de Huayco, posiblemente, sí, porque se desintegra un grupo y no sigue. Ahora, como utopía individual de nosotros, no, porque prácticamente...

M.Z.: Porque ustedes siguieron más allá de Huayco

M.L.: Porque Huayco fue un año intenso.

M.Z.: 80, 81, ¿no es cierto?

M.L.: Un año intenso hasta Arte Al Paso. O sea, después, y con la sarita se terminó.

F.M.: Yo creo que es una lectura que hace Gustavo porque es una lectura que a él le gusta, la de las utopías perdidas

M.Z.: Digamos que es muy poco tiempo también para decir algo así

M.L.: A mí lo que me queda, cómo decir... una sensación de lástima, que las personas que quedaron con el taller no hayan podido continuar. Te das cuenta porque había muchas cosas, es cierto, el momento era muy complicado constatar que tenían no utopías. Regresaron a hacer arte individual y al mercado del arte.

M.Z.: Entra el Conflicto Armado también

F.M.: Sí, pero NN lo hizo

M.L.: Era un momento de enriquecimiento. También los conflictos ponen a prueba tu creatividad.

M.Z.: Crea otro tipo de oportunidades

M.L.: Totalmente, entonces, la cohesión, yo creo que no se dio. Eso es lo que a mí siempre me dio lástima, que ellos no hayan podido continuar con nuevos proyectos.

F.M.: Bueno, se integraron alguna gente después, incluso Lesly Lee, llegó Bolaños, alguna gente, pero claro, se perdió después de la encuesta, después de que nosotros nos fuimos y como que puede ser que faltó algo y, posiblemente, la utopía no era tan común en todos como...

M.L.: No la entendieron

F.M.: Como nosotros ¿no? En alguna forma para algunos me parece que fue un poco un trampolín.

M.Z.: Para hacer sus propias cosas individuales.

F.M.: Después volverse, en cierta forma famosos.

M.Z.: Y qué pena igual como dicen.

M.L.: Por eso a mí me da lástima.

M.Z.: Era un buen momento, quiero decir, en el sentido que podías aprovecharlo para hacer, construir con la gente.

M.L.: Cuando nos vamos para Suiza, logramos hacer el video de Arte Al Paso que lo ven mucha gente.

M.Z.: Que está en tu web también, creo.

F.M.: Sí, está en la web, se pude bajar ahí.

M.L.: Y eso es un trabajo nuestro independiente a ellos.

M.Z.: Ustedes han hecho un trabajo igual enorme de recuperación de archivo. O sea, lo que está en la web, lo que está acá en el archivo, sin eso es muy difícil la verdad.

M.L.: Y haber traído todo el archivo a Lima, una decisión importante.

2. Entrevista a Alfredo Márquez

Fecha de la entrevista: 8 de febrero de 2023

Entrevistadora: Melissa Zapata

M.Z.: A ver, veamos. Te hago un par de preguntas. Primero, saber cómo, a partir de la entrevista o la conversación, me dio curiosidad ¿qué es lo que ustedes sabían en su momento del grupo o de Sergio? ¿O era una cuestión que realmente no tenían cómo saber? Operaban en distintos ámbitos.

A.M.: Yo estudié arquitectura, en la Universidad Ricardo Palma. Ingresé a principio de los ochentas y producto del contexto de violencia política, un grupo de compañeros de arquitectura comenzamos a hacer una serie de actividades.

M.Z.: Con Los Bestias.

A.M.: Vinculadas. Todavía no eran ni siquiera Bestias de ese momento vinculadas a poder decir... a la denuncia.

M.Z.: Había, entonces, ahí ya un grupo de gente que estaba interesada en eso.

A.M.: O no, o sea, lo que había era un contexto de una espiral de violencia que hacía que tú necesitarás hablar algo al respecto y no había una plataforma por ningún lado de la cual tú poder siquiera enunciarte como un ser pensante, o qué siento, sino lo que había era una... un gran silencio de parte de la urbe limeña sobre todo y de las urbes también centrales en Perú.

Entonces, comenzamos a hacer como periódicos murales y terminamos haciendo festivales de arte. Es que, como los llamábamos bestiarios, porque era para estudiantes de la Ricardo Palma, que a la Ricardo Palma le decían el arca de Noé, o sea, estaba lleno de animales, que la gente que no era tan talentosa para estar en otra universidad, con requisitos académicos supuestamente mayores, terminan estudiando en Ricardo Palma.

Contrariamente, el programa arquitectura de Ricardo Palma, era visto como el mejor programa de arquitectura del Perú, pero también como un gran programa. Pero jugábamos con esta idea de las bestias diciéndoles a los otros. Al final terminaron diciéndonos a nosotros. Pero en ese contexto, entonces, de los festivales de arte comenzamos a interactuar con gente de otros lados que no conocía y eso llevó a, si no conocer, por lo menos a ver la existencia

de otros o que aparecían comenzando a participar de los eventos, pues básicamente era una plataforma que proponía un espacio a intervenir y en el cual se desarrollaban con actividades.

M.Z.: Tú hacías tu propuesta que sea, la propuesta que sea.

A.M.: Nosotros tratábamos de dar la plataforma y terminaba siempre un concierto, un evento más bien mucho más lúdico. Y también es con una carga erótica y drogadicta bastante fuerte. El ambiente era bien, bien visitado. Lo digo también porque es importante entender que, si bien es cierto el contexto político del Conflicto Armado Interno que ya había comenzado en esta presente, no es que estuviéramos haciendo romerías, o sea, no, no era por ahí la onda, la onda era mucho más festiva.

Había un nivel de denuncia por él, por algunos, pero la mayoría ni siquiera entonces, en ese contexto, Herbert Rodríguez se acercó al bestiario, él no es estudiante de arquitectura, él venía de arte y él en ese momento estaba muy motivado por hacer el traspaso de información de experiencias anteriores. Y, entonces, comenzó a contarnos de la existencia del taller del que él venía, de Huayco.

Nos habló de otra gente que estaban haciendo cosas como Chaclacayo pues, él, Herbert, fue que nos contó la existencia de Chaclacayo.

M.Z.: ¿Con él es que ustedes empiezan a hacer serigrafía luego?

A.M.: No, Herbert trae [a] todas sus experiencias y las comparte y una de las que transmite es la serigrafía, pero, o sea, no fue, no fue el primero, ¿no? Sí, sí, la aplicación de la serigrafía como finalmente se hizo, es decir, fue un vaso comunicante de la experiencia de todo lo que había aprendido en Huayco, porque él tampoco se había formado en grabado en La Católica, sino en pintura.

Básicamente, es pintor. Pero Herbert nos trae ese contacto de estos patas, son chéveres y estamos en plena actividad en la universidad. Estábamos haciendo un proyecto que se llamó “Desechos en arquitectura” que construimos con desechos en medio del campo estructuras con las cuales hacer una suerte de señalética que te llevaba por un camino atravesando el terraplén este. Y Herbert nos dice “Oigan, esos patas exponen hoy día en ...”

M.Z.: Ah, sí, así es como ustedes se llegan a la Exposición del 84.

A.M.: Exacto, en el 84 es el año del estallido, el primer estallido es en septiembre del 84, y “Desechos en arquitectura” es entre octubre, noviembre y diciembre del 84.

M.Z.: Claro, todo sucede ahí en ese mismo año

A.M.: Claro. Todos y todas las subtes en ese momento.

M.Z.: Lo de Kloaka, por ejemplo, estoy incluyendo también y una parte de los bestias.

A.M.: Termina pues, Kloaka termina ahí, cuando comienza toda esta cosa, Kloaka estaba terminando. Entonces, Herbert es quien nos dice “este Grupo Chaclacayo expone en el Museo de Arte de Lima, vamos pues”. Nos fuimos desde Campus universitario de Ricardo Palma, que es el final de Benavides.

M.Z.: Es un tripsazo.

A.M.: Claro, fue un super trip. Además, en esa época no había cómo, tomamos varios micros qué sé yo, fue una locura, y llegamos a la hora de la inauguración. Entonces, lo primero que nos pasó de vueltas es que trabajaban exactamente con los mismos materiales que nosotros. todo era reciclaje de desechos.

M.Z.: Pero qué sorpresa igual. O sea, es una sorpresa tremenda, claro.

A.M.: O, entonces, nosotros estamos en el terral haciendo estas cosas y en ningún momento teníamos una pretensión artística.

M.Z.: Claro, y ahí igual conecta eso.

A.M.: Pero nada, pero nada. Ahora lo de ellos se veía como arte, lo nuestro no.

M.Z.: Tenía un aura.

A.M.: Porque había, claro...

M.Z.: Igual todo puesto en sala te da otra idea.

A.M.: Estamos hablando del Museo de Arte de Lima. O sea, era...

M.Z.: Una institución.

A.M.: Una cosa vieja, pesada. No era este el museo, era un museo a la antigua, con sus paneles con patitas, todo tenía que estar dispuesto a la altura del ojo, ¿no? Entonces, era rarísimo pues, ver estas cosas que parecían un bestiario, pero que no era un bestiario y que estaban llenas de un aura joven, porque lo nuestro era una fiesta, era como una suerte de orgía inclusive creativa. Pero muy cromático, lo de Chaclacayo, pues, era medio blanco y negro... y rojo, bueno.

M.Z.: Como medio lúgubre.

A.M.: Además, la iluminación del lugar, era súper lúgubre porque era un espacio grande, con mala iluminación, pues hacía que todo se vea mucho más terrorífico y, sobre todo, se sentía el aura mística y se veía una, una disposición mística hacia los objetos, hacia sus prácticas. Toda esta cuestión ritual que tenía la puesta en escena de Chaclacayo no era la nuestra.

M.Z.: Claro, tienen, digamos, una escenografía o una puesta en escena.

A.M.: Era una puesta en escena, después entendí que era una suerte de Teatro Barroco, claro, todavía no tenía las herramientas para interpretar...

M.Z.: Pero hay una dirección de arte, digamos, en un sentido.

A.M.: Exacto. Entonces, había una profunda voluntad estética que el Bestiario no tenía, tenía otra, pero esa no la tenía. Y esto no es una crítica, solamente fue tratar de entender cuál fue el impacto, ¿no? Entonces, nos encantó, nos pasó de vueltas y no sé si todos mis compañeros hayan sentido lo mismo y yo sentí... "ah mira eso también era arte", era primera vez que veía algo que fuera arte, que también fuera arquitectónico como yo lo entendía y que implicara la toma de un lugar con elementos precarios, esa precariedad.

Entonces, creo que esa precariedad con esa ritualidad si había puntos de conexión. Pero esa solemnidad monástica, que era como yo lo veía en ese momento...este... si, no... pero por ahí no era. Entonces, fue muy chévere porque habían tapado un montón de imágenes y nosotros comenzamos a destaparlos todo porque pensábamos que era un juego, pensábamos que había cosas para sacar.

M.Z.: Participativo.

A.M.: Claro, porque el Bestiario era así que todo era para que tú lo tocaras. Y, a veces, el concepto que nosotros exponíamos, las cosas, inclusive las instalaciones, que no se llamaban instalaciones sino esas construcciones efímeras, para que cada quien haga con eso lo que le da la gana. Si quieren quemarlo, que lo queme, pero esa exposición tanto solemne del museo donde nada se podía tocar. No lo entendimos.

M.Z.: Era para ver y no tocar

A.M.: Resulta que habían censurado algunas de las fotografías.

M.Z.: ¿Y por eso es que estaban tapadas?

A.M.: Estaban tapadas. Entonces, nosotros no sabíamos y las destapamos.

M.Z.: Pero eso dice un montón, además, dice un montón.

A.M.: Por eso te cuento.

M.Z.: Es lo natural que uno piense “esto lo destapo”

A.M.: Por eso te lo cuento, porque eso no hay modo, o sea...nadie lo puede contar así porque sucedió y estábamos ahí y yo veo a Sergio y me era absolutamente familiar Sergio. Íbamos con un amigo entrañable de esa época que se llamaba Alfredo Távora, mi tocayo. Con Alfredo Távora nos íbamos a todos los recitales de poesía, presentaciones de libros, piezas de teatro o lo que fuera, claro. Pero era que no es que había mucho tampoco, entonces, en muchos de esos lugares nos cruzábamos con Sergio. Nunca nos habíamos dirigido la palabra, o sea, solamente era alguien que pasaba.

M.Z.: Siempre hay alguien que tú vas a eventos y lo ves todo el tiempo.

A.M.: Lo de siempre, y, en ese momento, Sergio me llamaba la atención porque era moreno, con el cabello largo, también enrulado. Teníamos, fenotípicamente, éramos parecidos, pero a él se le veía una gracia... te voy a decir cómo lo veía. Tenía una gracia asexuada, pero a la vez profundamente diva.

M.Z.: Tal cual

A.M.: Entonces, con Alfredo lo veíamos como una diva... Pero lo veíamos con simpatía.

M.Z.: Claro, tenía un aura también alrededor.

A.M.: Un aura bonita, ¿no? Pero era, era fuerte. No, no estaba intentando proyectar un personaje. Era él en el espacio. Entonces, cuando lo vimos en la inauguración y Herbert nos presenta...

M.Z.: Ah ya, ya conectamos.

A.M.: "A ti ya te he visto antes", este... Estuvimos esa noche con Helmut, con Avellaneda, y con Sergio de manera incidental conversando. Y después cada quien se fue por su lado ¿no? Cuando he visto fotos después que encontré, justamente, la investigación que estaba haciendo con Emilio Tarazona, Emilio encontró fotos donde estoy yo con Sergio conversando, estoy también con mi amigo Alfredo Távara ahí. Después fue secuestrado y ejecutado por la policía, pero en las fotos estamos juntos, ¿no? Entonces, las fotos no mienten que estuvimos así ahí juntos, chévere. No, este... no, no seguimos frecuentando, no pasó de qué Chaclacayo fuera a algún bestiario después o alguno de los eventos que hiciéramos en el teatro o algún concierto o algo. No.

M.Z.: Claro, eso queda ahí, pero quedó también la idea de que eso también podía ser arte.

A.M.: No, no lo sé más. O sea, por lo menos yo sentí que había arte, que le interesaba el espacio y eso fue lo que yo sentí, porque en todo lo que ellos tenían la foto, sobre todo, el protagonista era el espacio.

M.Z.: Claro

A.M.: Un espacio. Si quieres, este... abandonado.

M.Z.: Una onda de precariedad en...

A.M.: El espacio que evidenciaba esta precariedad, pero un espacio al fin. Entonces. esto yo nunca lo había visto en fotografía ni en pintura, arte, en arquitectura sí. O sea, ten en cuenta que mi formación es de arquitecto.

M.Z.: Entonces claro, otra mirada.

A.M.: Me llamó mucho la atención, esta disposición del cuerpo en el espacio ya eso sí me pareció bacanazo, y ahí fue la conexión que nosotros estábamos haciendo los mismos, Ese cuerpo se expresaba políticamente en el espacio, mientras ellos recurrían [a] el espacio abandonado, nosotros recurríamos a construir espacios no diseñados para eso, pero que implicaban una precariedad efímera. O sea, lo hacíamos un rato y nos íbamos, pero siempre quedó como una huella lo de Chaclacayo. Porque, entonces, había otros compañeros que también estaban muy cerca, preocupados por el espacio y no estábamos solos en eso.

M.Z.: Ya era una la sensación de que había alguien más también interesado.

A.M.: Sí, sí, sí.

M.Z.: ¿Y tú sientes que, en esa época, más allá del contexto del arte, digamos la expo, eso se recibió como arte?

A.M.: Ah, este...

M.Z.: Que es una pregunta, un poco...

A.M.: Tener en cuenta que yo, o sea, yo puedo tener una visión crítica actual, pero tú me estás preguntando en ese contexto

M.Z.: Tal cual, y luego tengo la pregunta para la obra.

A.M.: En ese contexto, a mí me importaba bien poco si era arte o no, no... no tenía ninguna importancia. Lo que sí tenía importancia es que era algo que tenía este significado.

M.Z.: Ya, claro.

A.M.: Mucho más allá de la categoría arte.

M.Z.: Claro. Tenía una importancia en ese momento.

A.M.: Exactamente. Que tenía sentido y que causaba sentido, fuera de la plataforma en la cual tú te apoyes, eso lo pienso ahora también, lo que tú produces puede tener movilidad y pertinencia e impertinencia en un montón de lados. Entonces. a mí... ni entonces, ni ahora me importaba en la institución arte y el hecho de que se estuvieran exponiendo.

M.Z.: En el MALI

A.M.: Que no era MALI tampoco, era el Museo de Arte de Lima, MALI es un nombre que le dan después. Esto no lo hacía más o menos artístico, solo lo hacía menos penetrable, menos permeable a la experiencia. Nosotros estábamos enamorados de la idea de coger todo y hacer lo que nos diera la gana, donde nos diera la gana.

M.Z.: Claro, sacarlo del museo.

A.M.: De hecho, el [ininteligible] lo que dijo fue "esto deberíamos sacarlo y ponerlo en el parque... ¿qué hace acá dentro? No tiene sentido" ... Y sí, yo creo que lo que él dijo en ese momento era mucho la onda que sentíamos, por eso fue que le quitamos todas. Ahora digo, si hubiésemos sabido lo que estábamos haciendo, de repente no lo hacíamos, le sacamos todas estas cosas con las que habían tapado las fotos, habían tapado las fotos que eran abiertamente homosexuales.

M.Z.: Eso que...

A.M.: Donde había penetración, donde era obvia la sexualización.

M.Z.: La reticencia. O sea, de repente lo que repelía no era tanto la muerte, sino el tema homosexual.

A.M.: Lo que eran, éramos... o sea eran fotografías las que tenían la sexualidad más expresa, esas eran las que habían tapado, las que podían leer como pornografía.

M.Z.: Claro, porque...

A.M.: Tampoco uno puede salirse del contexto de: no había modo de que alguien entendiera que existía una dimensión del arte donde podría haber una legítima exploración del cuerpo sexual. Eso es la pornografía.

M.Z.: Claro.

A.M.: La pornografía se tapa, se esconde, esto es muy gracioso. No fue la primera ni la última exposición donde hubiera censura explícita sobre sexo de alguien está retratado.

M.Z.: Pero, digamos, ¿era una cuestión más de la sexualidad o la homosexualidad?, existiendo en el ámbito sexual.

A.M.: Yo creo que era por la sexualidad en general.

M.Z.: Sí.

A.M.: Sí, sí, porque podrían haber estado unas chicas, no, pero es lo que yo siento.

M.Z.: Claro. Igual las entrevistas, es para tu percepción, claro.

A.Z.: Yo no tengo idea cómo podrían percibirlo los demás. Lo que yo siento es que ellos estaban expresando al reprimir esas imágenes, me refiero al Museo de Arte de Lima, a la imposibilidad de responder a imágenes relacionadas con lo pornográfico, porque lo pornográfico era entendido como algo que no podía ser visto, que no existiera, pero que no podía ser mostrado.

M.Z.: Era para el ámbito privado.

A.M.: Exactamente. Exacto. O sea, mientras sea en el ámbito privado no hay problema, lo has definido muy bien.

M.Z.: Eso es loco, porque incluso en sectores más progresistas que se entiende como la izquierda de repente o incluso el ámbito artístico, eso era igual de censurado. Eso no era una cuestión que venía desde los dos lados: izquierda, derecha.

A.M.: Yo creo que, afortunadamente, vivimos un momento donde está bien claro que la izquierda y la derecha no son las referencias para poder crear parámetros relacionales,

afortunadamente, entonces... pero, en ese contexto, está muy claro que el Perú es un país profundamente monacal. O sea, este es un país donde el sentido común ha sido construido por la represión de la Iglesia y las Fuerzas Armadas.

M.Z.: Profundamente puritano.

A.M.: Sí, pero, pero es un puritanismo hipócrita, pues, no lo estoy diciendo como adjetivo calificativo. Yo estoy diciendo que es una cuestión de ontológico, de ser, es.

M.Z.: Pero eso es más allá de que esté bien o mal.

A.M.: Es hipócrita, hipócrita y castrador. Entonces, no había una, no había un programa. Si quieres una agenda, ni siquiera había una agenda de liberación sexual en la izquierda.

M.Z.: Eso nunca llegó, realmente, ni siquiera estaba.

A.M.: Pero había individuos que sí lo aportaban. Y había iniciativas, claro que sí, cómo no.

M.Z.: Colectivos habían.

A.M.: Pero también individuos, te digo, los textos de Miró Quesada te hacen ver que no estaba solo. Y la formación del Mohl y las plataformas feministas también de época.

M.Z.: Manuela Ramos...

A.M.: Claro, te hablan de que sí había gente preocupada por el papel del cuerpo sexuado en el espacio público, o sea, en la gestión de lo político.

Claro, claro que sí, pero que eso fuera parte de un sentido general de gente de izquierdas o de derechas, no. Nunca hubo, creo yo, y más bien la agencia en el tiempo ha sido represiva. Claro, no, porque inclusive aquellos que se planteaban la lucha armada como un medio de liberación de la estructura política dominante eran profundamente castrantes en sus relaciones sexuales.

M.Z.: Porque no se planteaban necesariamente un rompimiento de la institución del Estado, sino convertir el Estado a que pase...

A.M.: A su imagen y semejanza.

M.Z.: Claro, por ahí la cosa.

A.M.: Claro, claro, era tomar la máquina del Estado. Pero para usar el Estado como algo que... un vehículo legítimo de utilización de la violencia. Y esa violencia política no pasaba por la liberación de los juegos de la mente.

M.Z.: Y desde incluso al lado de ellos había igual o mucha más reticencia a aceptar ciertas cosas, no como cuando ustedes...

A.M.: El lado de ellos ¿quien?, perdón

M.Z.: Del lado digamos, en lo que es Sendero.

A.M.: A las organizaciones armadas.

M.Z.: Claro, igual había mucho rechazo a la idea de la “mariconización”.

A.M.: ¿De la qué?

M.Z.: La “mariconización” de la cuestión o la sexualización.

A.M.: Olvídate, claro.

M.Z.: A veces incluso más que de los militares.

A.M.: Por igual. Es que, es que en el fondo no eran tan distintos.

M.Z.: Eso te iba a decir, es muy difícil decir cuál era...

A.M.: Como pasa un poco ahora también. Tú escuchas un discurso... no tienes por qué ponerlo tampoco, pero es para poder conversar contigo... tú escuchas un discurso de un parlamentario de Perú Libre, o escuchas el discurso... sin verlo... de un parlamentario del fujimorismo y es imposible que puedas diferenciarlo.

M.Z.: Claro, tiran para otro lado, finalmente.

A.M.: Así, sin verlos, están perfectamente de acuerdo, porque están en otra, en otra cosa o no tiene nada que ver con esto. Claro que cosas como el trabajo Chaclacayo sí suscita, o sea, está puesta en escena de la explícita sexualización de lo político y de la muerte, y del culto del cuerpo. Esto nadie lo había hecho, nadie, nadie, nadie, pero nadie, nadie lo ... lo que había hecho Herbert, por ejemplo, con la hiper sexualización femenina a partir de la sociedad de consumo son...

M.Z.: Eso tiene algunos paralelos.

A.M.: Son cosas bien sesenteras.

M.Z.: Claro.

A.M.: Lo de Chaclacayo no había referencias... acá.

M.Z.: Claro, lo que yo... O sea, eso me pareció interesante y he preguntado a algunas personas sobre qué piensan de eso, ¿no? Como si ya había algo como esto y todos dicen lo mismo, como que sienten que no y que por ahí que tal vez Helmut trajo algunas referencias de lo que en Europa se decía. Me dijo, por ejemplo, Pancho, que él pensaba que, en Alemania, en Suiza, por ahí que sí hay algunas referencias de ese tipo y que él trajo, pero bueno, ya la mezcla con el contexto, el conflicto igual detonó otras cosas, claro.

A.M.: Claro, además está este triángulo que tenían entre ellos ¿no? Creativo, sexual relacional, amical, político, o sea, eso tampoco existía como una, como un relacional.

M.Z.: Esa forma de creación.

A.M.: ¿No? Y ahí sí viene lo colectivo. Disculpa que hace rato no quise hacer énfasis en lo colectivo, pero ahí sí, porque tú, claro, cuando ves la experiencia de Hora Zero, por ejemplo, si conversas con ellos, resulta que sí han convivido contigo en algunos lugares, o sea, sí tenían esta cosa de la convivencia. En Kloaka, no, no han convivido. Las Bestias, sí, nosotros hemos convivido.

M.Z.: Ya.

A.M.: Alquilábamos un sitio, vivíamos juntos. Entonces, es bien distinto convivir a reunirse para hacer una acción de arte.

M.Z.: Claro que sí. Le da un objetivo, una finalidad, una temporalidad.

A.M.: Y claro, en cambio cuando tú convives va desde si comes o no comes, hasta quién se queda más rato en el baño jodiendo donde los demás no puedan entrar. Hay otro nivel de relación y eso. Entonces, ya la política del cuerpo, pues no son, no son menciones, son hechos concretos.

M.Z.: Claro.

A.M.: Entonces, esa experiencia de ellos en una casa, viviendo juntos, trabajando juntos, metiendo la mano o la pinga o el culo en la obra del otro, eso se veía en el espacio cuando tú veías la exposición de ellos y eso no lo puedes, no lo puedes fingir.

M.Z.: Claro, era una cuestión muy íntima también.

A.M.: Exacto. claro un nivel de... sí yo no había visto eso, qué cosas tan íntimas se mostrarán tan públicamente. Claro que había un nivel de riesgo, que nosotros Los Bestias ni hablar estuviéramos planteándonos, no nos interesaba, pero tampoco creo que nos hubiéramos permitido.

M.Z.: Claro, porque implica una valentía distinta entorno a exponerte

A.M.: Era una exposición distinta, no la de... no lo puedo dar ningún criterio de valor, pero sí era diferente, eso estaba claro. Los que acompañaron el bestiario, después NN.

M.Z.: Pero con NN sí hay algunas similitudes sobre cómo se les vio de repente, pero sí se les acusó a ambos, de apología igual, a pesar de ser cosas tan distintas.

A.M.: He tratado de pensar sobre estas cosas ya, he tratado de pensar. Podría decirse que no es que cambiáramos nosotros solamente, los tiempos cambian. Entonces, como dice la canción de Doobie Brothers, la banda de los 60 principios de los 70

M.Z.: Voy a buscar eso

A.M.: Los que antes eran vicios, ahora son virtudes y viceversa, cosa que era virtuosa de repente se convertían en algo inaceptable. Entonces, al cambiar los tiempos, cambió la mirada sobre lo que se estaba haciendo y eso nos fue empujando a un cajón, a un tacho donde otros... que es el que maneja la política te tira al tacho de basura.

M.Z.: Según conviene.

A.M.: Entonces, claro, “estos son terrucos”, “estos son filoterrucos”, “estos son unos cabros, no pasa nada”... entonces, al cambiar el tiempo cambian esos como tachos en los cual te tiran, ¿no? te etiquetan y te tiran, además. Entonces, yo creo que lo que pasó con NN y con Chaclacayo es que en el tiempo pasó que nos etiquetaron, otros, no nosotros. No es que hubiera cambiado la experiencia.

M.Z.: Sí, claro, tal cual.

A.M.: Sino que al cambiar el contexto cambiaron las etiquetas, cambió la voluntad, además de que esas etiquetas cumplían un...

M.Z.: Hay una facilidad todavía incluso hoy en hacer usos en esas etiquetas para conveniencia política, ¿no?

A.M.: Bueno, yo creo que ahí se comenzaron a hacer los primeros experimentos.

M.Z.: O sea, definitivamente, a eso es a lo que voy, claro, me parece lo que...

A.M.: Ahora ya es una institución.

M.Z.: Y tienes un correo donde denunciar.

A.M.: Y claro, que es curioso porque con NN justamente la pieza más importante creo que hemos hecho es la carpeta negra donde dice este teléfono con el código de barras es 424242 que es el mismo, o sea han pasado 35 años, 35 años sí y ahora es un correo electrónico. Pero es exactamente lo mismo y el parámetro es lo mismo, y esa ambigüedad... cualquiera puede denunciarte. Y en esa época éramos pelucones, cualquiera... podía denunciarte.

M.Z.: Con 0 información, información con 0 veracidad.

A.M.: Por eso es importante eso que estás haciendo, quizás en general, porque para entender el sentido último de las cosas, que, si no se estudia qué diablos estaba pasando, después se convierte en un[a] verdad suprema de la mentira.

M.Z.: Si, y he escuchado mucho “bueno, pero esta época ya pasó, estudiemos las cosas de ahorita” pero pienso, cómo... es que es lo mismo, es lo mismo en el sentido de que ¿qué habría pasado si todos estuviésemos de acuerdo como en otros países están de acuerdo que la memoria es ésta? ¿no? Eso fue lo que pasó, pero eso todavía se sigue cuestionando y se sigue intentando bajar esas realidades que ya estaban en algún momento establecidas. Y como cívicamente se sigue intentando que eso no exista, no haya existido y se está repitiendo ahorita.

A.M.: Claro, lo que sucede es que necesitamos analizar un poquito como individuos, como colectivo, también como sociedad. O sea, si tú ves tu estructura física y mental, no somos muy distintos que lo que hemos sido hace unos 50.000 años ¿no? Entonces, tu necesidad de alimentación, tus necesidades de recuperación de energía y de líquidos, necesidad de cobijo, tu necesidad de relacionarte con otras personas, es la misma. No hemos cambiado mucho. Ahora en términos culturales somos más o menos lo mismo de hace unos 5000 años, es nada, pero es un montón de tiempo ¿por qué? ¿Por qué podemos creer que contradicciones que no se han superado van a producir relaciones humanas distintas si solamente han pasados 20, 30 o 40 años? No, nunca hemos salido del mismo sitio. Estamos dándole vueltas al mismo sitio, en historia 40 años no es nada.

M.Z.: Sí, pues en el margen de las cosas...

A.M.: 100 años no es nada, mil años, bueno, de repente, ya puede ser, pero es en serio, te lo digo en serio. Eso pasa que creo que esta idea del progreso como una línea lanzada hacia el infinito, que siempre está yendo hacia adelante, es una estupidez de la cual tenemos que sacar bien rápido, porque... entonces, no se entiende esta repetición cíclica de algunas.

M.Z.: Se vuelve frustrante pensarlo de ese modo también.

A.M.: Claro, en cambio, si te das cuenta de que sencillamente hemos dado un bucle y hemos vuelto al mismo punto porque hay un movimiento en espiral para un lado, para el otro, ascendente, descendente por donde quieras, pero si hay un movimiento en el tiempo tan corto, es que las contradicciones que están de por medio no se resolvieron. Es eso o acaso...

M.Z.: Y de repente lo tienen que resolver.

A.M.: También. Pero, pero por lo menos sabemos que vienen de algún lado. Ahora yo sé que vamos a seguir hablando entonces no quiero ir por otro lado, pero en el caso de Chaclacayo, volviendo un poco a esto, ¿no? Como lo vimos, el hecho de que nunca volviéramos a vernos en ninguna actividad o en una plataforma...

M.Z.: ...Porque después de eso no se volvieron a ver

A.M.: No, salvo ver... verlo a Sergio por aquí o por allá, siento que es una oportunidad perdida.

M.Z.: Si se enteraron cuando ellos se fueron a Alemania.

A.M.: No, nos quedamos después, claro, porque lo que sucedió es que ya para el año 90, 91, poco antes de disolver NN, poquito antes de disolverlo, varios de nosotros nos mudamos a una casa que se llama La Casa Roja.

M.Z.: ¿Acá en barranco también?

A.M.: No, en Miraflores, es la casa donde alquilaban cuartos y en uno de los cuartos estaba el hermano de Sergio. Mmmm mira era mi vecino del cuarto o sea yo estaba en este cuarto y él estaba en el cuarto del frente, Abraham, y nos hicimos amigos muy rápido, Él es historiador, muy rápido nos hicimos amigos, y él me hablaba de Sergio, y yo le digo "Yo conozco a Sergio, conozco el trabajo" y él fue el que me tuvo un poco el tanto de lo que estaban haciendo allá en Alemania porque ya se habían ido a Alemania. Eso fue en 90, 91. Pero así fue como me enteré que se habían ido, no fue por otro lado. Sí es cierto que hubo todo este clima de cacería de brujas, pero creo que cada uno se lo ha tomado de distintas maneras. Yo no puedo decirte cómo lo tomaron ellos, creo que Sergio tiene bien claro eso, él podría decírtelo, pero en el caso de los NN lo que decíamos es que ya no había posibilidad de discurrir con libertad, habíamos hecho la carpeta negra, nunca pudimos esconderla, era imposible...

M.Z.: Es que era muy riesgoso ya.

A.M.: Claro, ya, ya no había ningún nivel de interpretación, se ponía a su imagen y entonces lo que estabas haciendo era apología, no importa que tú estés criticando, yo lo he hecho. Entonces, creo que a ellos también les pasó un poco eso. Ya ni siquiera decir los temas era posibles. A diferencia de ahora, eso tomó años. O sea, en la declaratoria de guerra que hace

simbólicamente Sendero es en mayo del 80, el ingreso de las fuerzas policiales de manera así generalizada en el sur andino, Ayacucho, es 82, 83.

El ingreso de las fuerzas armadas es en el 84, son cuatro años aquí. Ahora han declarado este estado de sitio prácticamente un día para otro, ¿no? Y han colocado como gestores políticos a agentes de las Fuerzas Armadas en Puno en menos de dos meses.

M.Z.: En Juliaca

A.M.: No, no, todo el departamento de Puno en este momento está bajo administración militar. Entonces claro, definitivamente eran otros tiempos, otros procesos, los objetivos eran los mismos de reprimir a la población, pero creo que lo de Chaclacayo, lo que hizo en ese momento era hacer evidentes cosas que no se podían decir públicamente, pero el cóctel de lo que ellos ponían sobre la mesa las relaciones entre violencia política, violencia sexual fue demasiado.

M.Z.: Es fuerte.

A.M.: Es súper fuerte, es súper fuerte, es súper fuerte. Incluso en una sociedad tan conservadora como esta, era difícil que pudieran ser replicados también. O sea, no es que nos invitaban para hacer exposiciones en los centros culturales.

M.Z.: Hubo una cuestión en ese momento de que el Goethe, pues tenía una influencia y apostó un poco por ello.

A.M.: Bueno, era lado la gestión de Psotta. O sea, Psotta no era cualquier profesor, era un tipo...era un ilustrado en la época, ¿no?

M.Z.: El peso de él de repente le permitió hacer eso.

A.M.: Claro que sí, yo creo que sí. Y el Goethe, además, en ese momento, era un centro cultural que tenía un perfil propio. Cualquier cosa que viniera de Alemania... era visto con mucho respeto. Eso no existe ahorita. El Lugar de la Memoria ha sido construido con capitales alemanes y López Aliaga lo primero que dijo es que el guion debería ser consultado con las fuerzas armadas y policiales.

M.Z.: Lo de ese señor es una locura.

A.M.: Pero claro, él ni siquiera estaba enterado de que esa gestión de un espacio público había pasado por capitales puestos por otro Estado que es el Estado alemán, en esa época, si tú venías con todo tipo del Goethe, era como...

M.Z.: Claro, tengo un peso.

A.M.: Yo no sé qué pasó por la cabeza de Luis Lama, pero sí creo que es alguien que tendrías que entrevistar.

M.Z.: Ojalá quiera, a él no le he preguntado porque siento que es imposible que me vaya a dar la entrevista y me preocupa más que me identifique como que trabajo en ciertos lugares porque tampoco quiero que se vuelva una cuestión así, voy a intentarlo, pero me encantaría saber que tiene para decir ahorita.

A.M.: Yo creo que... claro, porque han pasado cosas que, en la gestión de Luis Lama en la Municipalidad de Miraflores, en co-curaduría con David Flores se hizo una exposición dedicada al arte Censurado, donde se incluyó a Chaclacayo y a Sergio le cayó muy mal que una exposición curada por Lucho...

M.Z.: Luego de lo que dijo.

A.M.: ... expusiera un trabajo suyo ahí, claro, sin haberle preguntado a él.

M.Z.: No, pero eso es imposible...

A.M.: Entonces te digo para que no sea una cosa evidentemente histórica, sino que está viva.

M.Z.: Claro.

A.M.: Porque está vivo ese asunto.

M.Z.: Pero, además, claro, o sea, el tema legal con ellos continúa. Parece que recién va a acabar como después de lo que hizo Miguel no hay mucho más y un montón de material que luego hablando con Miguel me dijo que no se pudo incluir, ni siquiera pudo ... o sea, pudo ver, pero que nunca más va a ser visto por gente por el tema legal.

A.M.: Por el conflicto entre ellos.

M.Z.: Entonces, ahí hay cosas que todavía hay por actualizar.

A.M.: Claro. Bueno, sí. No sé.

M.Z.: Es un debate que continúa vigente, creo.

A.M.: Quizás valga la pena reflexionar sobre qué implica la memoria de lo hecho, versus la memoria de lo... tamizado por la gestión del derecho. Ya creo que el tamiz... tiene su nombre. Discúlpame, me falta lucidez en este momento.

Hay lo político, hay lo público, pero también lo que atañe al terreno del derecho. Y en el terreno del derecho están todas las trampas para borrar la memoria, en la exposición. Entonces, ellos, al haber introducido su gesto político, su gesto artístico, que sea servido por el derecho, lo jurídico. O sea, que lo jurídico determine la memoria sobre lo hecho me parece fatal.

M.Z.: Qué bronca eso.

A.M.: Fatal, fatal. Que te lo haga el Estado te lo entiendo, porque no puedes evitar, pero tú llamar al Estado para que haga eso, puta, es una mierda sí. Pero no. Es que es más que eso, le das el poder al Estado. Y si algo es importante, creo yo, en arte, es la posibilidad de arrebatarse de las garras al Estado, la posibilidad de tú decir algo afirmativamente sobre cualquier cosa.

M.Z.: Deja de ser tuyo un poco, una vez que lo pones en esa posición también.

A.M.: Además, deja de estar vivo, porque claro, le estás dando las armas al monopolista del ejercicio de la violencia en poder cooptar a un individuo, a un grupo social, pero también te destruir la memoria. Por eso yo creo que es este profundamente reaccionario que artistas judicializado el circular de la memoria de su trabajo, es mi posición y es una posición que estoy dispuesto además a ir hasta el extremo, porque hay quienes legitiman su tenencia sobre su obra a partir de que no te... que no dan derechos de reproducción.

Pero, claro, entiendo la protección de los derechos de autor, pero esa es una cuestión capitalista absoluta, ya tú necesitas capitalizar, chévere, cómo no, pero cuando son

cuestiones históricas, cuando es la memoria compartida, la memoria colectiva, cuando tu producción es una respuesta a lo que hemos vivido todos, no jodas.

M.Z.: Le pertenece un poco a todos eso.

A.M.: Al final, nos está quitando a nosotros.

M.Z.: La posibilidad acceder a ese relato.

A.M.: Y también de digerir esa propia memoria, metabolizar la experiencia para convertirnos en alguien que procesó el pasado. Pero sí me parece un punto importante, porque no solamente lo que se diga por sobre lo que se reproduzca, sino también lo que tú estás dispuesto a que se mueva, y en música es...

M.Z.: El derecho de los masters.

A.M.: Es alucinante, ¿no? En artes visuales felizmente todavía estamos un poquito por ahí, pero también viene lo otro, ¿no? y es que las megas corporaciones también nos convierten en fuentes de insumos y sin respetar para nada nuestro derecho, porque una cosa es el derecho de dominio de producir y lo otro es la imposibilidad de que eso pueda ser reproducido por nadie.

Entonces, claro, la inteligencia artificial lo que hace es convertir todo en una suerte de collage editable y saca de aquí y allá, pero también saca de obra que...

M.Z.: No le pertenece.

A.M.: Que no le pertenece a esas corporaciones que están... o sea han creado unas plataformas. Claro, no estoy haciendo una apología de la libertad para cualquiera, pero sí me parece importante que los procesos históricos puedan ser visitados.

M.Z.: Es de ahí es interesante, sabes pienso en términos de acceso a poder ver ciertas obras, por ejemplo, de muchos coleccionistas que tampoco quieren prestar, a veces eso pasa, y eso es algo que no logro entender hasta ahora, el artista vende su obra por un tema natural, el coleccionista la adquiere y luego, cuando le pides "oye préstame, quiero exponerla", el artista le pide "oye, quiero que se exponga" porque se le pide a los dos, obvio. El coleccionista dice no porque, si no, mi pared va a estar vacía. Pasa muchísimo.

M.Z.: Hay mucho registro que es algo que es raro.

A.M.: Porque era un momento donde hacer registro era caro, era difícil, casi era una cámara, un fotógrafo. No era que cualquiera tuviera una cámara, y hacía fotografía, era fotógrafo, pero como no hay cosas después hay una mitificación. Entonces, de eso que es tan poquito... es mucho de un momento, pero después ya no hay.

M.Z.: Se ha quedado en algo de Sergio, los dibujos, pinturas que tiene...

A.M.: Sí.

M.Z.: Pero la difusión que tienen no tiene el mismo alcance, de repente, por el mismo hecho del mito que se ha creado sobre Chaclacayo también.

A.M.: Es cierto.

M.Z.: Sí, lo que me pregunto es si todavía ese ímpetu, como tuvieron ustedes con NN, como tuvo Sergio con Chaclacayo, de crear igual cosas de manera artística, pero que tenga políticamente un *statement*, una postura.

A.M.: Yo no dudo que haya... yo que lo que siento es que es muy visible la producción situada dentro de la problemática de lo político, que es muy visible de aquella que es vehículo de comunicación, de agenda y agencia ajena al artista, esa si es una preocupación. Yo creo que, en primer lugar, cuando hablo de arte, yo no estoy hablando de los especialistas titulados para hacer arte, tampoco hablo de los especialistas titulados para hablar. Pero cuando hablo de arte, cuando pienso en arte, no pienso en ese territorio de acción y producción de significantes no administrados por ninguna otra plataforma, está, fuera, fuera antropología, fuera de...

M.Z.: Manera independiente.

A.M.: Que tiene, que tiene su ...tiene sus propias leyes de formación, pero es interno, entonces... como lo de el Bestiario, sí pues ahora resulta que sí estábamos trabajando de lo que es arte, pero era un contexto pictórico, era otro. En la historia, lo que ha pasado es que poco se ha rescatado de la arquitectura, mucho más se ha rescatado desde las artes visuales.

Curioso, nunca lo habríamos pensado. ¿Pero qué sucede entonces? Que cuando hay problemáticas como la que vivimos en ese momento, que no es una, hay muchas, pero los artistas sensibilizados por esto se movilizan para hacer cosas que hagan que esto se mueva.

M.Z.: Claro.

A.M.: Que movilice a la gente, que cree sensibilidad sobre lo que está pasando, que se sume a las causas de lo público, chévere todo eso, pero no están pensando mucho en su propio lenguaje, en su propia necesidad de tener una voz. Entonces, su voz propia está un poco postergada dentro de la misma acción. No les digo... no estoy diciendo que tienes que meterte al taller y olvidarte de lo que está pasando afuera, sino que no logro percibir que haya una voluntad de construir con las herramientas de la destrucción, sino una voluntad mucho más constructiva, con las herramientas de lo evocativo del buen deseo.

M.Z.: Ya, entonces, eso.

A.M.: Es muy fuerte, estas cosas de los buenos deseos proyectados. Yo soy de una generación que era subte, entonces, si bien es cierto, muchos de esos ex jóvenes se han convertido en viejos lesbianos, un montón, no quiere decir... en su momento no fueron otra cosa, que eran voces poéticas, que estaban actuando sobre lo que estaba pasando, no reflexionando sobre eso, no pretendiendo resolver el conflicto, sino participando del conflicto.

M.Z.: Teniendo una voz propia.

A.M.: No enunciando, sino siendo... ya entonces Los Bestias éramos esa huevada.

M.Z.: Porque eran y hacían.

A.M.: Exacto. Y NN también, no había un desfase. Yo sé que puede sonar duro así es, no quise que no haya gente que en este momento se esté jugando la vida. No es eso, es que era que las herramientas, los objetos, los territorios, pero también los relacionales. Te puedes operar, entendiéndose como un productor plástico, como artista visual, como lo que fuera. No se resuelven en poner el conflicto fuera tuyo y actuando hacia él, sino incorporándote en tu propio ser. Entonces, eso es lo difícil.

M.Z.: Es una forma de vida. Claro ¿quién está dispuesto a dejar?

A.M.: ¿Cuántos están dispuestos a eso? Yo entiendo, entonces, esta bueno.

M.Z.: Claro, tampoco es para todos.

A.M.: O sea, sí es para todos, pero no todos quieren, porque lo que pasa... ya viendo un poco más allá, Chaclacayo es muy rescatable eso de que tú no puedes separar el arte y la vida.

M.Z.: Eso es muy difícil.

A.M.: Están ahí, pero si hay una producción plástica con un profundo sentido estético, visibles si también, no son informalista. O sea, son sumamente formales.

M.Z.: Sí, hay mucha gente que piensa que es un desorden, pero...

A.M.: No, no todo está

M.Z.: Está todo bien armadito, es muy performativo todo, teatral casi.

A.M.: Sí, claro. Esa performance debe del teatro barroco y hace construcciones barrocas, creo yo, que son en primer lugar, visiones intelectuales. O sea, hay una cabeza que piensa primero y después formaliza, no hay, un expresionismo.

M.Z.: Se nota que hay un ejercicio detrás, o varios ejercicios detrás de cada cosa.

A.M.: Y, o sea, dominio ¿no? O sea, claro, es más fácil en pintura porque tú ves la mano, pero acá es el cuerpo.

M.Z.: Claro.

A.M.: Ese cuerpo nunca está liberado.

M.Z.: No, hay un trabajo del cuerpo fuerte en todos los chicos que...

A.M.: Se nota que hay ahí una voluntad de que el cuerpo diga algo y que para decirlo se está sometiendo a niveles de presión y logra una expresión.

Sí, yo sí creo que, a diferencia de cosas que logro constatar, es muy importante tener una disciplina y que Chaclacayo expresa disciplina. No es casual que cuando se hable ¿cuál es su disciplina? pintura ya, es que te tienes que disciplinar, tienes que tener un nivel de manejo, control, dominio para lograr expresarse. Si no, no lo logra, ¿verdad?

Es, yo creo que eso se descuida un poco el acontecer de algunas cosas que están sucediendo ahora, que ya dará fruto otras y está bueno. Pero sí, sí me parece bien importante que en un momento donde la agenda que gravita sobre el género.

De repente es, digo, en este momento, es descentrada y se pone mucho más fuerza en lo que es el cuerpo político donde el género es parte, pero no es todo, porque este cuerpo político está sometido a las presiones sólo por ser lo que es. O sea, tú si te pones a pensar en que más de 60 personas han sido masacradas en menos de dos meses de manera impune por el Estado, sin que medie ninguna razón. Razón en términos...

M.Z.: Claro, lógico, lógico.

A.M.: O sea, razonable, si no, claro, porque existe la voluntad política de impedir la manifestación de la población que está dispuesta a morir porque no tiene nada que perder. cuando tú ves eso ahora...

M.Z.: Es una cuestión de disciplina, dominar.

A.M.: Exacto, es algo que aún no es posible. Para los trabajadores en arte... conectar más allá de sentir, en nuestra generación hubo tiempo como para hacer muchos decidieran poner su cuerpo en riesgo absoluto. Y con eso no te digo que hayan entrado a las organizaciones armadas, sino que tenían la conciencia de que bueno al exponer su cuerpo podían morir. Murieron muchos. A diferencia de que ahora los que están masacrando personas que solamente quieren ser seres humanos.

M.Z.: Es una cuestión más básica.

A.M.: Suponte que es una niña saliendo de tu casa, eres un muchacho regresando a tu pueblo, eres un joven atendiendo a una persona herida en la calle, eres un anciano que decidió abrir la puerta a una persona herida y comienzas a ver los asesinatos...lo monstruoso de este aparato requiere respuestas de ese carácter para así decirlo en términos artísticos. Y no estamos en eso.

M.Z.: Si, eso siento también yo

A.M.: Eso todo a su tiempo.

M.Z.: Todavía, todavía

A.M.: Yo no le pido a nadie que lo haga por nadie, pero yo sí creo que eso es, no hay posibilidad que no suceda, va a suceder. Y esos que hagan esto van a ser muchas veces personas que no tienen ni idea de que querían hacerlo, va a ocurrir.

M.Z.: Probablemente, ni siquiera sean estudiantes de artes visuales.

A.M.: Exactamente, que no tengan nada que ver, que estén en otra cosa. Nada de eso, nos hemos entendido perfectamente

M.Z.: Que es así.

A.M.: Y así sucede. Es lo que tenemos, mucho respeto por poder identificar las fuentes de tu movimiento que está dado por la sociedad que está siendo afectada y aquellos agentes de comunicación que van a ser de cualquier otro lado, o sea ¿los genios absolutos que hicieron el hit del verano “Dina asesina el pueblo te repudia” son anónimos?

M.Z.: Nadie tiene idea.

A.M.: Se puede rastrear seguro por un investigador acucioso. No es difícil, pero que nadie sepa, pero tampoco están buscando, porque justamente lo que se necesita es que nadie sepa, porque nadie lo está buscando, porque si no te reprimen, aprendimos de hace unos años que las cosas te broten solitas.

M.Z.: Tiene que sentirse una colectividad.

A.M.: Entonces, que sea cultura, lo que trato de decirte es esto. Yo creo que ni Bestiario, ni NN, ni Chaclacayo logran ser cultura popular.

M.Z.: Un poco está en las esferas de lo que fue la historia... de lo que es historia del arte todavía.

A.M.: Y eso viene después, muchísimos años después.

M.Z.: En ese momento, todavía no era una cuestión que estaba en los libros, en el papel.

A.M.: No, no, para nada, está sucediendo. Pero su conexión con lo popular era por lenguaje, por voluntad por conexión sentimental, pero no tenía ninguna posibilidad de ser replicado más allá de sus esferas.

M.Z.: Sin duda.

A.M.: Sin embargo, Los Subterráneos logró... no sé, cultura ... popular, pero sí un nivel de...

M.Z.: Se asentó un poco más.

A.M.: Y reproducción. O sea, había momentos en que habían 200, 300 bandas. También el código estético.

M.Z.: Y todavía hay algún rezago de eso.

A.M.: Claro, y sigue habiendo. Claro, entonces no es que no se pueda, es que sucede o no sucede, pero sí es interesante para mi entender que cualquier tipo de ejercicio que quiera actuar sobre la realidad es legítimo. Todo es legítimo porque, si no se hace, no existe la posibilidad de tener conexiones que hagan que se convierta en otra cosa.

Entonces, claro, hay gente que dice “pero eso que has hecho es elitista” y creo que esa es una falsa dicotomía. Que tú lo hagas en un contexto que quizás sea sólo una élite quien pueda acceder a eso, no significa que no tenga significado, no significa que no haya posibilidad que eso adquiriera otro sentido para otros, en otro momento, en otro lado que se mueva.

Entonces, para contestar también lo anterior, no importa si la agenda en ese momento sea más importante que el arte para la producción sensible que trata de participar en un momento político, eso va a adquirir sentido en otro momento, y hay poética debes haber visto. Porque, si de repente está participando de esta procesión de los retablos, o sea en las marchas, cuando hubo uno o tres retablos era una imagen fuerte, bonito que estuvieran.

Cuando tú ves la procesión de los retablos es abrumadora, porque además es un panteón móvil. La elocuencia de eso te juro, estoy dispuesto a afirmar que no fue pensado, que cuando fue cuando apareció el primer retablo, eso ha ido ganando en su proceso.

M.Z.: Sí creo que fue un poco entre Gala, lo que me ha contado Venuca, en otra... entre Gala, Venuca, Natalia. Creo que estuvieron conversando sobre eso e hicieron un par y le dijeron bueno, hay que hacer 100. Pero cuando lo hicieron inicialmente era un par.

A.M.: Ya, a eso voy. Entonces, eso es un excelente ejemplo de lo que trato de decirte, que la capacidad de reproducción de algo nunca es algo que uno pueda medir previamente.

M.Z.: Va sucediendo.

A.M.: Pero tiene que ver con una línea fuerza que se llama vector en física. No sé si has estudiado física.

M.Z.: Lamentablemente, sí.

A.M.: Conoces lo que es un vector, tú puedes ver el vector, enorme, pero ves la cabecita de flecha, pero la fuerza que tiene, ya tiene que tener eso. Entonces, una experiencia que sí tiene una importancia muy grande, que la vinculo con lo Chaclacayo y que no tiene nada que ver con ellos, es este “no sin mi permiso”, ¿no?

La primera acción que se hace de las chicas cuando se colocan las trompas de Falopio dibujadas a mano y chorreando sangre cuando hicieron las primeras acciones era como una performance danza que fueron explorando. Cuando se convirtió en una marcha, fue cuando ellos participaron de la marcha, además, que organizó Plataforma de la Coordinadora de Derechos Humanos. Es que la sola aparición de la fotografía de ellas...

Yo estaba en Sao Paulo justo en una charla, y yo vi en Globo, en la carátula, a mi amiga Carlita en primera plana mostrando, gritándole a la cámara, mostrando su sexo cortado y sangrante y dije “Keiko perdió”. Apenas lo vi dije “Keiko perdió” porque lograron introducir una imagen de algo en ese contexto, porque era justamente la segunda vuelta, Ollanta-Keiko.

M.Z.: 2011.

A.M.: Claro, y el tema no existía. Y cuando pusieron el tema sobre la mesa no hubo capacidad de respuesta del lado de Keiko, creo. Yo creo que perdieron por eso, estas chicas cuando comenzaron a juntarse, a hacer estas acciones, ¿tú crees que pensaron eso? O sea, no, pero tenían muy claro, tenía un vector enorme, tenían muy claro que había que hacer una denuncia sobre las esterilizaciones.

M.Z.: Es una fuerza personal que uno va agarrando a partir de afectividad con otros.

A.M.: Y que se encuentran con algo que tenga sentido para muchos y gente que no conoces, de repente ellas estaban hablando de algo que tenía a miles de miles, de miles de personas que nunca conocerán y claro, se encuentra con agendas políticas, qué sé yo. Pero eso no es posible. Pre-diseñarlo, claro, hay mucha gente que se dedica justamente a hacer campañas e intentan pre-diseñar eso.

M.Z.: Publicistas

A.M.: Claro que son publicistas, nunca les digas, nunca les va a ligar.

M.Z.: No funciona así.

A.M.: Es que así no funciona la realidad, que una cosa adquiriera sentido, fuerza, pertinencia. Y si siento, entonces, que lo de Chaclacayo, que lo del Bestiario y NN han adquirido en el tiempo su pertinencia porque sí tenían conexión con su realidad en su momento, que tenían una fuerte relación y, aunque no hubiera sido parte de la cultura popular en el devenir del decantamiento, terminan siendo como algo que tú puedes identificar. Ah, mira, ahí pasó esto, ahí pasó el otro, que claro, son otros momentos, pasan 30 o 40 años, qué sé yo. Pero si son, si son posibilidades de interpretar la realidad de ese momento.

M.Z.: Sí, siento que igual con el tiempo han cobrado muchísima fuerza. O sea, lo ves ahora y todavía es fuerte de ver la carpeta negra también son imágenes todavía muy vigentes.

A.M.: Y que tienen... yo lo que digo es que siguen irradiando energía.

M.Z.: Sí, total, tú lo ves y todavía se siente... lo interpela.

A.M.: Exacto, justo una chica que no conozco me escribió, me mandó una foto al Instagram, me dijo que en la UNAM está la exposición el giro gráfico...

M.Z.: Sí, he visto que estás ahí también.

A.M.: Bueno, la chica me dice que entró y se encontró con Katatay, que son estos rostros del familiar desaparecido y el familiar que recuerda a su familiar desaparecido y se puso a llorar.

M.Z.: Es que esa es muy fuerte

A.M.: Y que es que no se lo esperaba ella fue "Ah, la muestra, hay artistas peruanos" y ¡pum! Ahora eso ha sido porque la curaduría en México ha sido muy rigurosa y se preocuparon por estar en comunicación conmigo. Me hicieron el favor de poder hacerlo como fuimos conversando ¿no?

M.Z.: Y ¿cómo lo han montado? Te pregunto ya como un tema de...

A.M.: ¿En dónde?

M.Z.: Allá en el...

A.M.: En el UNAM, han hecho o sea yo les dije que eso era para un paradero público.

M.Z.: Claro, porque tenía la retroiluminación

A.M.: Con la retroiluminación y con la banca delante, que es muy importante que... en el Reina Sofía pusieron dos gigantografías y ya que no tienen nada que ver... Han hecho un lugar de paso, no es la sala, lo han puesto fuera de la sala, la han puesto en penumbra le han hecho un muro falso detrás, con una trama metálica que te hace sentir como si estuvieran en la calle.

M.Z.: Claro, ya.

A.M.: Pero no es teatral. O sea, es bien escénico, pero no teatral. Y está la banca, entonces, te sientas y claro, las fotos me han mostrado, tú sientes que la cosa está vibrando porque la luz que viene de adentro hacia afuera es más fuerte que la luz del ambiente, claro, todos está

en penumbra y las imágenes están acá, te chocan, y tú sientas ahí y el reflejo está dando en todos lados.

M.Z.: Qué bueno que está muy bien montada. Es que de verdad que esa es impactante

A.M.: No, si está bien montada es una...

M.Z.: O sea, así nomás ya es impactante, pero me lo imagino con luz, yo nunca lo vi con luz porque soy chibola todavía, pero en ese momento. Pero claro, sí, todavía es una figura muy impactante.

A.M.: Pero eso, eso son cosas que adquiere en el tiempo, porque claro, cuando apareció sí tenía conexión con la Tierra. Yo creo que lo de Chaclacayo sí es eso, que tiene una gran conexión con la Tierra, que no es una fabricación su significado, sino que es una... Es más bien que el tiempo ha hecho que vaya a encontrarse con su significado, en correspondencia.

M.Z.: Claro, es algo interesante también, porque a veces el tiempo hace lo contrario.

A.M.: Muchas veces.

M.Z.: La mayoría.

A.M.: Y bueno, hay cosas que envejecen mal.

M.Z.: Bueno, eso es parte de todo.

A.M.: Claro, pero hay cosas que envejecen bien o sea yo todavía recuerdo lo que más me impactó a mí de Chaclacayo, más que la fotografía... que yo hago fotografía, me encanta la fotografía, las fotografías son increíbles, pero a mí más me impactó fueron las instalaciones. es que no sé cómo llamarlo esta suerte de instalación objeto.

M.Z.: Que tenía una onda muy ritual.

A.M.: Era todo ritual, pero llenos de clavos. O sea, tú sentías de que habían estado horas, días, meses machacando esas cosas para que tuvieran ese nivel de expresividad. No, eso no se logra sencillamente enunciando o retratando algo, sino que la materia está colocada de una manera que brotaba, que aún ahora, que solo me acuerdo, me interpela...

M.Z.: Es muy sensorial el poder tener esa experiencia.

A.M.: Yo sentía como que me habían metido clavos en todo el cuerpo solamente viendo, porque claro, eran como monigotes también llenos de clavos, era una maravilla.

M.Z.: Igual, o sea, te agradezco por haberme contado todo esto, te estoy quitando muchísimo tiempo, ya vamos como más de hora y media.

A.M.: Pero, ¿estás bien?

M.Z.: Pucha, sí. O sea, que lo que más me importaba, al menos desde tu experiencia, era como los habías conocido un poco, lo que había visto en aquel momento y también esta onda de si se mantiene todavía que es algo de lo que yo también siento que me respondes.

A.M.: Solo quisiera decirte una cosa que ellos... que no lo he dicho. Quien ha mantenido la memoria viva de Chaclacayo ha sido Sergio en Perú, porque la relación entre él y el teatro. La otra orilla. Es bien importante porque él ha venido durante muchos años, todos los años a hacer acción escénica con ellos. Y si bien es cierto el teatro y la performance tienen como su propio territorio, él ha sido un vaso comunicante de muchas experiencias y eso sí, sí me parece destacable, también, claro. De hecho, yo tuve una experiencia personal porque... con Sergio... fuera que nos hicimos amigos en el tiempo, muy rápidamente, a mí me parecía que su trabajo era muy importante que sea visto, su trabajo no fue visto durante 15, 20 años más o menos, y en Inkari, hice una curaduría que se llamó Inkari, donde estaba entre otros, el trabajo de Sergio, trabajo fotográfico y también, sus pictogramas. Estos dibujos, pinturas, que después ya aparecieron en el MALI, pero eso no se había visto y eso se vio en el 2005.

M.Z.: Y tú ¿tienes registro de eso?

A.M.: Sí, te lo puedo pasar. Claro, tengo registro, el texto no lo tengo en este segundo ya, pero te lo paso.

M.Z.: O sea, cuando tengas tiempo.

A.M.: Te lo paso, porque ahí fue como también una reaparición de Sergio, de hecho, Miguel me contó que la primera vez que vio el trabajo de Sergio fue en Inkari en esta muestra porque Sergio no estaba...

M.Z.: Desapareció. Literalmente desaparecieron muchísimo tiempo.

A.M.: Pero él seguía viniendo, pero no hacían la conexión entre su trabajo plástico y su trabajo performático.

M.Z.: Que en verdad es una sola cosa. Pero claro, incluso la forma en la que pinta.

A.M.: Su cuerpo

M.Z.: El cuerpo. Y tú fuiste a la expo de Miguel.

A.M.: He ido a las dos.

M.Z.: ¿A la de Amil también?

A.M.: Sí, a las 2 fui, claro. A la de Amil fue una mesa redonda donde también estuvo, no en la mesa, pero sí estuvo como público.

M.Z.: Me contó de eso Miguel que tú escuchaste. Sí, bueno, me queda averiguar todavía, ¿fue en el centro... en el CC España?, me parece, o es otra mesa.

A.M.: En la mesa de Amil fue en ... Las mesas que hubo en el MALI. Fueron MALI y en la mesa que yo estuve no estuvo Sergio que era de Inkari. Hablé del trabajo Sergio en el Centro Cultural de España, esa fue en el Centro Cultural de España, porque la exposición de Inkari fue en el Centro Cultural de España.

M.Z.: Me dijo Miguel que capaz los del Centro Cultural tenían una grabación de lo que había sido la charla.

A.M.: Uy, ni idea.

M.Z.: Difícil. No sé voy a preguntar, tal vez, un audio, tienen.

A.M.: Pero te paso las imágenes porque sí las tengo digitalizadas.

M.Z.: Sí, eso estaría bien

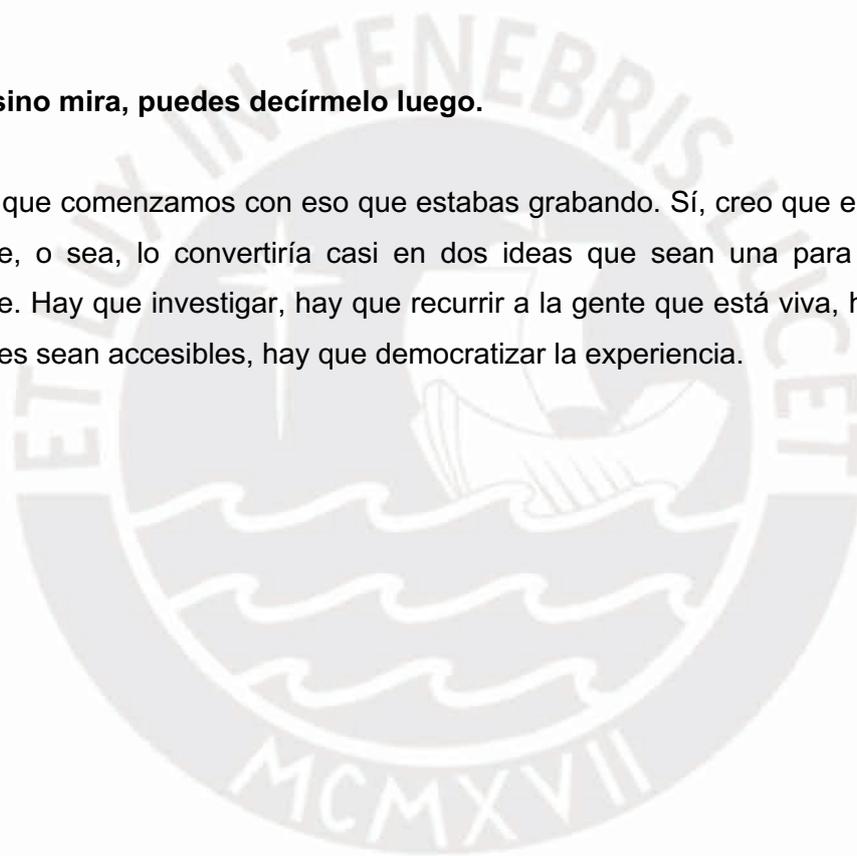
A.M.: De los trabajos de Sergio que estuvieron ahí, que eran fotos que él había tomado y pictografías. No eran cosas que se hubieran mostrado antes como lo que tú estás viendo, Creo que con eso te ayudo un poco.

M.Z.: Sí. No sé si hay algo más que quieres agregar.

A.M.: Este...

M.Z.: Igual, sino mira, puedes decírmelo luego.

A.M.: O sea, que comenzamos con eso que estabas grabando. Sí, creo que el investigar es impostergable, o sea, lo convertiría casi en dos ideas que sean una para investigar es impostergable. Hay que investigar, hay que recurrir a la gente que está viva, hay que hacer que las fuentes sean accesibles, hay que democratizar la experiencia.



3. Entrevista a Frido Martin

Fecha de la entrevista: 5 de marzo de 2023

Entrevistadora: Melissa Zapata

F.M.: Pero mi colaboración específica fue más con Sergio ¿no? Claro, con Sergio dentro del Grupo Chaclacayo, porque entiendo que después el Grupo Chaclacayo se disuelve y cada uno tiene su proyecto personal ¿no?, pero mi cercanía era más con Sergio.

M.Z.: ¿Cómo así es que se conocieron ustedes?

F.M.: Ya. Yo estaba en la Universidad Católica entonces, el año 81 y el año 82. Después ya me fui a San Marcos y yo siempre pasaba por las casetas de arte y, entonces, -había unas casetas- y siempre los veía trabajando a ellos. Bueno a un montón de gente. Pero, en particular, me atraía lo que Sergio y Raúl estaban haciendo. Y un día, casualmente, empiezo a conversar con ellos y fue así que nos conocimos, ¿no? Y, en una de esas ocasiones, cuando estaba conversando con ellos, vi que estaban armando una especie de monigote en andas y me dicen los dos "Oye, ¿no nos quieres acompañar a llevar esto? Vamos a hacer una procesión."

M.Z.: Esa es la del 82.

F.M.: Probablemente es la acción original, la primera de ellas, la Procesión y, en efecto, los acompaño. Para esto, yo tenía amigos más cercanos en esa época en arte que eran Fernando Bryce y Rodrigo Quijano, a ellos los iba a buscar, en esa época los dos estaban allí. Claro, Rodrigo Quijano después dejó arte y se fue a literatura, pero también pues, cuando iba a verlos, de paso iba a ver a Sergio y a Raúl. Y así fue como empezó un acercamiento, primero un interés por el trabajo que estaban haciendo y así poco a poco, fue naciendo una amistad.

M.Z.: Pero tú sales en casi toda la obra. O sea, buena parte de la obra performática, digamos.

F.M.: Sí, creo que sí, al menos en buena parte de las acciones principales, no tanto desde el inicio como hasta el año 86, 87. A través de ellos conozco a Helmut Psotta, ellos me hablaban mucho de su profesor alemán y me parecía que era interesante porque hacía algo diferente en relación con lo que en esos momentos se estilaba en la Escuela de Arte de Católica. Y bueno, en algún momento ellos alquilan una casa [en] Chaclacayo y me invitan a pasar algunos fines de semana en su casa, y fui, así que comencé a trabajar con ellos más

cercanamente. Ellos me invitaron a formar parte de estas secuencias fotográficas, algo así como acciones o performances, pero para la fotografía, digamos.

M.Z.: Y, en ese momento, no se entendía, o sea no se decía “performance” era nomás como una acción pública.

F.M.: Quien un poco manejaba más esos términos porque bueno, tenía la familiaridad de todo lo que se... de toda esa tradición que se había hecho en Europa y, en particular, tenía un poco a Fluxus en la mente, era Helmut Psotta. Pero claro, era una referencia todavía un poco extraña, por lo menos para nosotros. Y claro, directamente, no llamamos a eso performances, ¿no?

Pero claro, de alguna manera, ya cuando otras personas han venido a hablar sobre eso, han utilizado ese membrete, ese concepto para tratar de entender eso, ¿no? Yo creo que el asunto es un poquito más complejo, ¿no? Y, en fin...

M.Z.: Sí, porque anacrónico decir que es una performance...

F.M.: Probablemente, probablemente. Y además el mismo concepto de acción o performance es un poco complejo, ¿no? Hay diferentes, casi diferentes versiones de lo que es una performance, según tantos autores que hayan escrito sobre ella, ¿no? Y bueno, la primera acción en la que yo colaboro, es una, además de la Procesión, que fue espontáneamente... una acción en la que participamos, además de los tres del Grupo Chaclacayo, Fernando Bryce...

M.Z.: Ah, Fernando Bryce también estuvo ahí.

F.M.: Sí, claro, sí, yo te voy a mostrar las fotos.

M.Z.: No lo tenía, porque en las fotos no lo ubico.

F.M.: Ya, yo te voy a mostrar acá. Y no estoy seguro si estaba Rodrigo en esa ocasión, pero sí estaba Fernando Bryce y estaban dos personas más además de quien habla ¿no?

M.Z.: ¿Cómo es que se iban desarrollando? ¿Se producía, así como una obra, digamos?

F.M.: Bueno, ellos tenían un modo trabajo creo yo, a mi parecer, bastante sistemático. No sé si el punto de establecer algo así como un guion muy riguroso, pero, por lo menos, ellos solían hacer una planificación previa a lo que luego registraban. O sea, no era algo así como “bueno, nos mandamos hacer cualquier cosa y ya registramos lo que salga”.

No, no era ese su estilo y no era tampoco el estilo de trabajo de Helmut. Helmut era muy sistemático, como profesor siempre les encargaba a sus estudiantes hacer una investigación previa sobre un tema. Entonces, primero usaba la fase de documentación, se documentaban bastante, y luego comenzaban a armar una idea, hacer un esquema sobre una idea y sobre esa base ya comenzaban a desarrollar un trabajo, ya sea pictórico, en fin, con algún tipo de técnica mixta o también mediante acciones registrables en fotografía. Ese era el modo de trabajar que de alguna manera les enseñó Helmut ¿no? Y claro, ya sobre esa base ellos, que se daban cierta libertad para plantear ciertas cosas. Entonces, mira, aquí tenemos lo de la procesión que es del año 82.

M.Z.: Lo bacán es que lo tienes todo bien documentado.

F.M.: ¿Ves? Aquí estamos ahí en La Católica. A quien ves en primer plano es Sergio. Yo estoy acá a su costado, yo estoy con cabello largo. Fernando Bryce está por acá.

M.Z.: Ya claro, ahí tú y Sergio pues...

F.M.: Sí, ahí está Fernando Bryce.

M.Z.: Ah, mira. Se ve, pero súper distinto ahora.

F.M.: Que sí, que ha engordado un poquito. Tenía una especie de lata que tú ves ahí, que él tocaba como tambor durante la procesión. Por ratos ¿no? Y esto que ves es la avenida Bolívar ahí tú ves el frontis de La Católica ¿no? Todavía este... bueno, ese frontis era reciente, todavía no había la puerta principal que conocemos ahora. Había dos puertas, una pequeñita que daba más o menos a la altura del campo, de lo que antes era el campo Flores, lo que ahora es el campo deportivo, no sé.

M.Z.: El polideportivo.

F.M.: El polideportivo. Y la otra entrada, la de ciencias. Creo que nosotros salimos, me parece, por la por la puerta de ciencias, ahí está Fernando Bryce.

M.Z.: Mira, esa foto nunca la he visto.

F.M.: Aquí estoy yo y ahí está Sergio ¿no? A Raúl, curiosamente, no sale mucho en las fotos, pero él estaba ahí también. Ahí está Helmut, Raúl Avellaneda.

M.Z.: Muy serio, Raúl.

F.M.: Sí, siempre, siempre tenía, por lo menos para la fotografía, siempre que salía serio. No le gustaba sonreír, y bueno, está bien, era parte de su personalidad. Y bueno, este es un mercadito que todavía existe, pero ya no existe ese letrero, tiene otra forma. Y este es un mercadito de la Avenida Bolívar es ...bueno ahí Sergio, Raúl, este... creo que yo estoy acá.

M.Z.: Y ¿cuál era la recepción de la gente, o sea la gente, los que pasaban?

F.M.: Ah, bueno, es que sí, algunos se quedaban sorprendidos porque claro ¿no?, otros preguntaban qué es esto, alguna viejita medio despistada se persignaba. No como "Ay, Dios mío, estos son los diablos", sino realmente pensando que era una procesión de verdad ¿no? Sino que claro, no se fijaban muy bien en el detalle, pero asumía que era algún tipo de santo. Entonces, había todo ese tipo de reacciones y era interesante, esto de acá que ves es el Hospital Santa Rosa, aquí estamos entrando por Sucre, entonces.

M.Z.: Esa diagonal.

F.M.: Sí, nosotros caminamos por todo Bolívar hasta Sucre y luego entramos por Sucre. Sergio, vivía en la casa de sus padres, estaba en San Miguel, cerca del cruce de Cueva con la Marina, pero en la parte de San Miguel, cerca del colegio Bartolomé Herrera, claro. Y bueno, ahí, esto es otra toma.

M.Z.: Bonita esa foto de ahí ¿y quién hizo las fotos?, Cesar Guerra, ¿no?

F.M.: Creo que sí, no estoy seguro, me parece, de eso no podría asegurarte con certeza. Acá estamos, bueno, este es el seminario de Teología que está en la esquina de Sucre y la Marina. Todavía sigue ahí. Y creo que acá nos vamos a dar la vuelta hacia la derecha.

M.Z.: O sea, sí hicieron un buen recorrido.

F.M.: Más o menos. Sí, sí. Y ahí estamos, caminando, otra foto más.

M.Z.: Ya había planificado la acción, digamos, porque hay habido un registro bien completo.

F.M.: Sí, o sea, por lo menos le habían encargado a alguien para que saque las fotos y tenían trazado un recorrido.

M.Z.: Ya, eso implica una coordinación. Linda esa foto también.

F.M.: Ahí está Sergio, Raúl, Helmut, ¿tú tienes este material?

M.Z.: Esas no. O sea, yo he visto las primeras tres y eso es todo.

F.M.: Esta es la foto ya en la casa de Sergio. Acá estamos entrando al jardín, a la parte inicial de la casa de Sergio y ese es Raúl. Esa es ya en la casa de Sergio hay una parte que todavía estaban construyendo. Bueno, por ahí creo que sale un familiar de Sergio. Bueno, esta foto...

M.Z.: Un poquito quemada, pero ahí se ve, se ve la figura.

F.M.: Bueno ahí ya habían ya cubierto el monigote. Y esa es la última foto que tengo de esa secuencia, ¿no? De la Procesión.

M.Z.: Claro, eso ya indica, digamos, que ya [ha] habido una premeditación, un programa. Genial, pero me parece curioso cómo pasaron igual de esta procesión al resto de registros que ya tiene, digamos, mucha puesta en escena también ¿no?

F.M.: Ese es del catálogo de Miguel. Sí, bueno, yo lo tengo en PDF por acá.

M.Z.: O sea, eso... aquí son curiosas, pero digamos, no hay mucho diálogo, ¿no? Porque aparece solo Sergio, pero ya en las siguientes, particularmente en la que yo me estoy centrando, que es está de aquí, quisiera saber si la recuerdas, si me puedes contar un poquito de cómo sucedió, de repente, de cómo surgió la idea porque me parece increíble que apareciera este señor que como que no es parte de la narrativa en lo absoluto.

F.M.: Claro, este... bueno, para empezar algo interesante o parte de lo interesante es que esas tomas las registró un fotógrafo ambulante. Antes, más o menos hasta esa época, encontrábamos en algunos parques de Lima, y de hecho mucho más en provincias, fotógrafos ambulantes que tenían esas máquinas antiguas que estaban cubiertas por una especie de caja de madera y que sacaban las fotos en esa misma caja, que era una especie de cuarto oscuro, revelaba en la foto al toque, prácticamente.

M.Z.: Como un Polaroid.

F.M.: Sí, como un Polaroid o algo así, ¿no? Y fue esa persona que encontró, me parece, Sergio, en la plaza de Magdalena, en la Plaza Mayor de Magdalena, creo, y le dijo que, por favor, sacara unas fotos y que, claro, le íbamos a pagar y todo. Entonces, fue así, me parece, el contacto y Sergio...

M.Z.: Ustedes ya estaban listos, vestidos.

F.M.: Mejor dicho, Sergio había conseguido, digamos, la indumentaria ¿no? No, estábamos con la ropa entre comillas “normal” ¿no? Pero sí algo me había dicho “mira...” este... me había contado, digamos muy a grosso modo, más o menos, por dónde iba el asunto, ¿no? “mira, yo voy a estar vestido así, más o menos como interpretando cierto personaje y me gustaría que tú...” Bueno, “y me gustaría que tú vistieras de tal forma, vamos a hacer esto cerca de un parque en una casa abandonada ¿no? Y quién va a registrar las tomas es un fotógrafo ambulante”. “Bueno”, le dije, “ya, perfecto”, me gustó la idea.

M.Z.: Tú dispuesto a todo.

F.M.: Sí, era, además, bastante chiquillo en esa época, creo que tenía 17 o 18 años.

M.Z.: Ah, mira, sí.

F.M.: 18 años. Y, entonces, este... Bueno, siempre me atrajo el arte en general y me sentía muy entusiasmado por eso.

M.Z.: Pues aparte de la amistad también hacías ... lo más posible todas estas cosas.

F.M.: Claro, en sí. No sé si esa serie la tengo, voy a ver... si ahí está, “Velatorio”, bueno estas son anteriores.

M.Z.: Pero, claro, y empezaron con otras. O sea, para ese momento, ya ustedes habían hecho un par que son estas de “Cuartel”, de “La Casona”, me parece que ahí también.

F.M.: Ahora, si bien aparecen con la fecha del 84, esto es porque en realidad se organizó todo... esas fotografías para la muestra que hubo el año 84 en el Museo de Arte. No, pero son tomas anteriores al 84, sobre todo la de “Martirios”, esta de acá.

M.Z.: Es linda esta de acá.

F.M.: Sí.

M.Z.: O sea, la figura igual de las flores.

F.M.: Sí, el efecto del negativo, también tienen cierta fuerza.

M.Z.: Aporta muchísimo y, además, digamos, el ángulo frontal, todo eso le da una idea como de estampas.

F.M.: Sí, como de estampas, y, en efecto, parte de la investigación gráfica que había hecho Sergio. Él tenía una colección fabulosa de estampitas y él iba a veces, yo lo acompañaba, al centro de Lima a buscar estampitas.

M.Z.: Ah, o sea, iba a recorrer para buscar estampitas.

F.M.: Exacto. Yo lo acompañaba, por ejemplo, a esas tiendas que hay cerca del convento de Santa Rosa a buscar estampitas. Y también me decía, me pidió “Frido ¿no tendrás estampitas?” porque, bueno, mi mamá las coleccionaba, pues, y yo a veces a mi mamá le pedía las...

M.Z.: Le robabas las estampitas.

F.M.: Sí, para dárselas a Sergio ¿no? Y sí, él tiene algunas estampitas que yo le regalé. Estas son, estas acá también son individuales, deben ser del 82, 83 más o menos. Y bueno, aquí están estas de “Velatorio”, ¿no? Bueno, tú las has...

M.Z.: Esa serie me parece increíble.

F.M.: Sí, sí. Entonces este... bueno.

M.Z.: Hay varios elementos, hay como una historia, como una especie de velatorio realmente ¿no?

F.M.: Sí, es como una especie de velatorio. Ahora, digamos, este... si bien tú ves ahí escenas que podían calificarse de homoerótica. Claro, todo este rollo, digamos, de la teoría *queer*. Qué se yo, es una cosa que viene después. Y claro, hay personas que han tratado desde la teoría *queer* hacer algunas lecturas e interpretaciones de esto, pero claro, no había ninguna intención, ni tampoco ninguna lectura de nosotros que de alguna manera guíe una cierta elección de temas. O sea, simplemente nos planteamos, bueno, básicamente, planteaba los guiones. Yo a veces hacía algunas sugerencias de tomas, pero quien planteaba los guiones, básicamente, era Sergio. Sergio, y bueno, también con el apoyo de, a veces, de Raúl y Helmut.

M.Z.: En esta ¿estuvieron también presentes también Raúl y Helmut?

F.M.: No recuerdo bien, me parece que en algunas fotos debe salir Raúl, no estoy seguro. Ves, yo recuerdo este detalle que me llamó la atención. Me dijo "Frido, tú vas a estar con el rostro cubierto, vas a tener una especie de..."

M.Z.: Una sotana.

F.M.: Sí. "Y lo que yo quiero es que haya el contraste entre la corona de flores" que tú ves que yo estoy luciendo "y tu cabello largo negro". Entonces, este... y bueno, y él estaba con el rostro todo pintado de blanco.

M.Z.: Sí, la decisión del rostro pintado de blanco es una influencia de repente europea. Una cuestión del teatro. Se siente como...

F.M.: Puede ser, me parece que sí. No es algo 100% original, es algo que se ha destilado mucho en la tradición del teatro. Es probable que por ahí venga, ¿no? Y ahí está el fotógrafo.

M.Z.: Entonces, él es el mismo fotógrafo.

F.M.: Él es el mismo fotógrafo.

M.Z.: Es lo que yo me preguntaba ¿quién es este señor?

F.M.: Él es el mismo fotógrafo.

M.Z.: Pero le preguntaron “¿Quieres una foto?”. O le dijeron “Puedes tú posar”.

F.M.: Sí, sí. Le preguntamos y él, gentilmente, accedió. Y bueno, esto lo tomamos más o menos en la parte de la entrada de una casa que se estaba ya derruyéndose, en un parque que, en realidad, si bien es más identificable como Magdalena, es ya San Miguel. Ahora ya eso ha cambiado totalmente. Está cerca el malecón y hay de edificios. Hay edificios, pero sí [es] más o menos cerca. Sí, cerca de la Municipalidad de San Miguel,

M.Z.: Claro, por el parque Medialuna.

F.M.: Sí, exacto. Por ahí, por ahí. Y, bueno, yo estoy acá como medio, como de novia, ¿no? Novia con corona, como si fuera una Santa Rosa, algo así.

M.Z.: Hay mucho de un... ¿cómo decirlo? Como sacarse ciertos roles también. ¿No? No había, pues, un hombre, una mujer, sino que es una cuestión más andrógina en ese sentido, ¿no? Igual siempre, hay por ahí, un[a] índole sexual en algunas de las fotos, ¿no?

F.M.: Claro, claro, sí. De hecho, no, claro que sí, son escenas muy claras.

M.Z.: ¿Tú cómo lo entendías en ese momento? Pero claro, ahora como dices, hay mucho del rollo de teoría *queer*, pero, en ese momento, ¿cómo lo veían? O la interpretación que le daban, lo que te acuerdes, ¿no?

F.M.: Bueno, de hecho, yo las entendía como escenas eróticas bastante fuertes, ¿no? Pero bueno, independientemente incluso de mi auto identificación genérica o qué sé yo, me parecía interesante. O sea, no tenía mayores problemas en hacer eso ¿no? y claro, había algunas cosas que compartían a nivel de ideales artísticos o lecturas, o qué se yo, ¿no? gustos. Por ejemplo, ambos compartíamos un gusto por el surrealismo y toda esa tradición, Entonces, ambos leíamos a Artaud y nos parecía muy bacán todo lo que él había hecho. Entonces, era de alguna manera una especie de entorno, de lecturas que también compartíamos. ¿No?

M.Z.: Claro. ¿Y tienes alguna idea de por qué, digamos, era un velatorio? O sea, ¿hay algo, algún tipo de mensaje ahí? ¿o era puramente estético?, digamos.

F.M.: Bueno, yo creo que es una constante en los trabajos de esa época del Grupo Chaclacayo y, en particular, en lo que hacía Sergio, la presencia de la muerte, ¿no? Y creo que de hecho sí debe haber habido alguna relación con ese contexto que estamos viviendo o padeciendo en la época. Era la época de la guerra sucia y se sentía siempre un ambiente de mucha represión, en fin, matanzas y todo eso, eso estaba en el aire, ¿no? Entonces, de alguna manera esos temas, si bien muy referidos o, en todo caso, con referentes muy religiosos y oscuros, pero aparecían en la obra de ellos, que otros colectivos expresaban de manera muy diferente. Por ejemplo, Huayco iba por otra nota, pero también estaba el tema de la ... se sugiere de la muerte también. No sé, en NN, en fin, estaban en casi todos los colectivos que hacían arte en esa época en el Perú y en diversas partes de Latinoamérica también. Pero claro, esta era la manera particular que los chicos de Grupo Chaclacayo lo expresaban.

M.Z.: Sí.

F.M.: Pero claro, no es que hubiera así, una manera sistemática de decir “ah, no, existe estas características de la sociedad que nosotros queremos...”, era una cuestión, claro, masiva por ese lado ¿no?

M.Z.: Y sabes si esta, digamos, subserie se expuso en la expo del 84, porque Alfredo no lo recordaba con claridad.

F.M.: Tienes razón, yo tampoco recuerdo con claridad, si es que... esta serie...en estos momentos estoy recordando otras fotografías que me parece que pertenecen a esta serie, pero que no las veo en este registro, voy a ver si están acá en Casona. Sí, aquí están, estas son. Lo que en realidad... fíjate, tanto las fotografías de acá, como las de que llevan el título Casona, las sacamos en el mismo espacio, pero en distintas partes de esa casa derruida, ¿no? Entonces, claro, acá se hizo más claro el tema de la casa, sobre todo de la de la entrada. Los arcos, ¿no? Y bueno, un ratito vamos a aumentar esto.

M.Z.: Ahí la arquitectura toma un rol también.

F.M.: Claro, claro que sí.

M.Z.: Bonitas son esas, también tienen un marco.

F.M.: Sí. Y estas tienen incluso todo el aire de esas fotografías de postal de principios del siglo 20, ¿no? Un poco influidas por la nota, de quizá desde del Art Nouveau y qué se yo, ¿no? Tiene un poco ese aire de esas fotografías en las que había una especie de nube, ¿no? Alrededor de los personajes, ¿no? Y bueno, estas creo que son eróticamente más desenfadadas incluso que las del “Velatorio”.

M.Z.: Sí, sí, ya es mucho más explícita en sus poses.

F.M.: Y claro, hay una serie de referencias a obras entre comillas del arte universal. Por ejemplo, esta de acá, no sé si recuerdas, hay una que ... incluso ha sido inmortalizada en estampitas, es un santo que está atravesado de un montón de flechas y que está más o menos en esa pose, no recuerdo en esos momentos el nombre [de] esa, de ese cuadro.

M.Z.: Es un señor, el señor de los algo.

F.M.: Algo así, pero que él tomó porque él tenía de alguna manera estas, estas imágenes, y él a veces quería anularlas, pero de otra manera. Entonces hay acá como un trabajo, si tú quieres, meta gráfico o meta textual, en relación con la tradición artística occidental, Bueno, y estas son otras que titularon “Basural”.

M.Z.: Antes de la exposición del 2014 ¿ya tenían título todas?, porque por ahí me comentaron que no todas tenían título.

F.M.: Ya, 2014, te refieres.

M.Z.: A la que hubo en el MALI.

F.M.: En el 1984 o 2014

M.Z.: 2014

F.M.: Ya, ya, no, creo que no sé si todas tenían título, creo que sí, pero no estoy seguro. Estas son en otro espacio ya, me parece que estas son ya en Chaclacayo, cerca de la casa, en un cerro. Bueno, para esto la casa quedaba cerca ya del cerro estaba en la pendiente de un cerro, ¿no? Y creo que son ya fotografías...Sí, aparezco yo también.

M.Z.: Ahí aparecen los dos. ¡Qué bonita esta de acá!

F.M.: Sí, sí.

M.Z.: Y en términos de composición también.

F.M.: Sí, claro. Había un trabajo muy bueno en términos de composición. O sea, no era que ¡bom! se sacaba la foto como sea, no, había un trabajo, digamos, bastante sistemático en cuanto a...

M.Z.: Es decir, la acción está orientada, digamos, hacia la foto, finalmente. O sea, lo que se quería eran fotos como resultado.

F.M.: Exacto, exacto. Más que la acción misma. Sí, cierto. A veces uno cree que por el hecho de que se registra movimiento, eso ya es acción, no es exactamente así. Sé que hay algunos elementos de arte no objetual, es decir, acción, pero yo lo veo más como arte objetual. Pero bueno, es una cosa interesante dentro de los confines del arte objetual.

M.Z.: Te lo hace pensar, digamos, pero es bacán porque al final son fotos y se nota en la composición que todas están bien cuidadas. Eso es bacán, esa idea es bacán.

F.M.: Mira esta.

M.Z.: Muy buena, y hay varios elementos ahí ¿no? Ahí ¿cuál eres tú?

F.M.: Yo soy el... quién tiene el rostro con el trapo blanco.

M.Z.: ¿El de aquí, cierto?

F.M.: Sí, sí, sí. Sergio, Sergio sí, está ...el calato, digamos. Yo estoy vestido.

M.Z.: Claro, y aquí hay como una muñequita.

F.M.: Sí, esta es de una estampita. No sé si ... esta era una figura muy popular en las estampitas antiguas, que era algo así, creo que le llaman "La mano milagrosa", no sé, es una mano de Cristo sangrante. Pero claro, ya con detalle podría... Si te interesa también analizar

esta serie, puedes ya buscar los elementos, de hecho, casi todas estas series siempre tienen referencias a otros elementos de la cultura, tanto popular como entre comillas, de élite. ¿No?

M.Z.: La compo es muy buena, la compo es muy buena.

F.M.: Bueno, esto, esto sí lo tienes, creo. Esto me parece que forma parte de...

M.Z.: Creo que están incluidas [en] una plancha contacto.

F.M.: Ahora, si quieres te paso, si alguno de los PDF que tengo no los tienes, pues...

M.Z.: Si puedes compartirme las fotos de la procesión, eso me serviría.

F.M.: Ya. Y bueno, sí, esto es lo mismo, creo, pero en otro tamaño. Sí, sí, el tamaño más pequeño. Sí, es lo mismo.

M.Z.: ¿Hay, digamos, algunas de las fotos de “Velatorio” que no estén aquí? Debe haber algunos intermedios ¿tal vez tomaron más fotos?

F.M.: Déjame ver. No estoy muy seguro. Aquí hay más fotos, este de la serie de la que habíamos visto. Esta tampoco, estas tampoco.

M.Z.: Esa es ya la plancha de contacto completa.

F.M.: Esa foto es muy buena

M.Z.: Esta es claramente un muerto, digamos.

F.M.: Sí, sí.

M.Z.: Claro, estás nunca he visto, me parece que no todas.

F.M.: Y ahí también salgo yo, pero que no se me ve mucho, pero esto, por ejemplo, acá detrás de Sergio, acá estoy, acá abajo. Sí, aquí estoy yo.

M.Z.: Esa es bonita, porque están como en negativo. Ah, pero mira, ves, ahí está las de “Velatorio”, estas son los negativos. Claro, eso sería bravazo poder verlo en grande, y esa son las de Libreta.

F.M.: Sí

M.Z.: Ah, buenísimo, en verdad sí, lo tienen todo muy, muy ordenadito. Y tú fuiste a expo del 84.

F.M.: Sí, les ayudé también un poco a colocarlas.

M.Z.: Me dijeron que había una puesta en escena bien fuerte, como casi de ritual.

F.M.: Sí, sí, de hecho. Y hubo una censura, una censura que, para que quede clara la censura, le colocamos un trapo negro y la gente simplemente corría el trapo...

M.Z.: Pensaron que era participativo.

F.M.: Sí, funcionó muy bien. Tal como de alguna manera asimilamos el tema de la censura, ¿no? Sí.

M.Z.: ¿Y cuáles han censurado? O ¿por qué, en todo caso?

F.M.: Creo que, creo que fueron de esta serie de “La Casona”.

M.Z.: Que son las más explícitas.

F.M.: Sí, de la serie de “La Casona”, creo.

M.Z.: O sea, ¿el problema ahí era la sexualidad evidente o la homosexualidad?

F.M.: Sí, por ahí iba la cosa, me imagino perturbaba a algunas personas.

M.Z.: Es loco porque todo esto tiene súper vigencia hoy día también. Es decir, como que esta gente que sigue pensando igual solamente tienen otras caras.

F.M.: Así es. Así es, claro, por supuesto. Sí, lo que ha saltado esto tiempos, desde diciembre del año pasado, hay un culo de cosas que no han cambiado ¿no? Esas cosas con la que justamente, de alguna manera, reventaban mucha gente en los 80, como nosotros, o sea, estaban ahí, ¿no?

M.Z.: Loco, porque la expo del 84 tuvo montón de problemas, censura, denuncias, etc. Luego, en el 2014, 30 años después, lo mismo. Porque intentaron bajársela también, es como si no avanzara.

F.M.: Sí, sí, exacto, sí. Hubo varias censuras y, en especial, en la galería Miró Quesada de la Municipalidad Miraflores, este. Sí, sí, claro, claro.

M.Z.: Eso es lo interesante también de eso.

F.M.: Sí.

M.Z.: Todavía sigue siendo un trabajo muy, muy vigente. Y se nota mucho compromiso también detrás de quienes participan, se nota un trabajo, puesta en escena de producción, de conseguir el vestuario, de ir a la locación, cuidar las fotos, o sea, todo eso, me parece que es todavía un gran trabajo y más... me imagino que, en ese contexto, era mucho más difícil hacer algo como eso.

F.M.: Claro, sí, porque, bueno, no había internet, uno tenía que buscar las cosas directamente. Y, si querías libros y cosas, bueno, era ir a la biblioteca, y si no había, pues tenía que encargarlo al extranjero, esperar una persona que viaje, qué sé yo. En fin, sí, claro, conseguir las cosas eran mucho más difícil en esa época, sin duda alguna, ¿no? Y claro, también había una... Si bien es cierto que en el fondo las cosas no han cambiado, pero había, por lo menos, una represión, por lo menos, más explícita en esa época, con la cual nos enfrentábamos.

M.Z.: Es que ya con el tema de Sendero, siendo, pues, un actor en ese momento, me imagino que era mucho más complicado...

F.M.: Claro, ¿no? Y la reacción del medio crítico, al menos, en un primer momento, no fue, digamos, nada afable. Y pienso incluso en críticos que tienen fama de entre comillas "abiertos" como Lama, por ejemplo.

M.Z.: Bueno, abierto, Lama, no, nada.

F.M.: No sé, algunos creen eso, ¿no? Pero bueno, pues la primera reacción del entorno crítico fue de Lama y fue bastante adversa, bastante...

M.Z.: Personal, además, porque no se sentía como una crítica a la obra, sino más a cuestiones particulares.

F.M.: Sí.

M.Z.: Es lo que me sorprende más, porque en la crítica debería ir directo al artista, a la obra y eso es. ¿Cómo se recibió eso dentro del grupo? ¿Qué pensaban ustedes? O no se hablaba de repente.

F.M.: No, sí, ellos estaban muy atentos a las reacciones, digamos, en periódicos, a lo que hacían, a pesar de que, como colectivo, ellos no tenían mucho contacto con los otros colectivos, ¿no? Quizás conocían a una que otra persona, pero pues no hacían vida bohemia, lo que se conoce como vía bohemia, de ir a tomar tragos y a participar de una fiesta o algo. No, ellos, el Grupo Chaclacayo...

M.Z.: Era cerrado.

F.M.: Sí, tenían un perfil muy monacal, estaban, digamos, en su retiro, eran casi anacoretas ¿no? Y para ponerte en contacto con ellos tenías que visitarlos y visitarlos previa invitación. O sea, no cualquiera iba a llegar a su casa allá en Chaclacayo. Entonces... y claro, algunos teníamos la ventaja de ser amigos de ellos y bueno, solíamos frecuentarlos más, como era mi caso. Pero, no, ellos, es más, detestaban todo ese ambiente. O sea, lo consideraban como muy superficial, muy vano, y qué se yo, entonces, ellos no querían ir a Barranco a codearse con la gente.

M.Z.: Con la gentita.

F.M.: Con la gentita. Exacto, ¿no? Entonces...

M.Z.: Es interesante, entonces, ellos lo veían sobre el arte.

F.M.: Entonces, ellos también... por eso mismo, algunas personas de otros colectivos no los veían muy bien a los Chaclacayo, los veían como que muy...

M.Z.: Como que se botaban, los sobrados.

F.M.: Los sobrados, sí, los que se creen la gran cosa, qué sé yo ¿no?

M.Z.: Ya, claro.

F.M.: Y, claro, bueno, pues yo a veces, en esa época, al mismo tiempo que yo colaboraba con el Grupo Chaclacayo, colaboraba con Kloaka, un grupo de poetas y, claro, era totalmente distinto, la gente de Kloaka se les pasaba de juerga en juerga.

M.Z.: Es que la poesía está muy con la juerga.

F.M.: Sí, entonces, era... los encuentros con ellos de después de un recital... era ir a chupar, ir a fumarse tronchos, ir a bailar y que sé yo, entonces, era otra cosa.

Entonces claro, yo de alguna manera disfrutaba ambos ambientes, pero, claro, trataba de buscar un equilibrio, ¿no? O sea, yo no podría haber vivido todo el tiempo con la gente y tampoco en Chaclacayo en esta cosa muy monacal, ¿no? Entonces, claro, yo para ellos era una especie de puente para que les contara...

M.Z.: Qué es lo que está pasando, en la vida real.

F.M.: Y bueno, ellos se reían, ¿no? Sí, qué chistoso.

M.Z.: Entonces, la reseña del señor Lama la tomaron como ...

F.M.: Sí, o sea, claro, no les gustó, qué les va a gustar, pero no le dieron mucha importancia. ¿no?

M.Z.: Bueno, hemos conversado un montón, no sé si...

F.M.: Sí. Bueno, aquí lo demás que tengo es ya de las posteriores...

M.Z.: La de la ... es muy buena.

F.M.: La serie Detritus.

M.Z.: Muy buena. Esa tiene un look más editorial casi.

F.M.: Sí, bueno, soy yo quien está en ese ataúd, ¿no?

M.Z.: De nuevo lo de la muerte, el ataúd.

F.M.: Yo recuerdo que esas fotos fueron las que me costaron más paciencia, porque yo he estado horas ahí, o sea, claro, tú ves las fotos y uno dice qué fácil se mete a un ataúd con un poco de basura, era basura de verdad. O sea, había...

M.Z.: Apestaba.

F.M.: Apestaba, había cucarachas, había gusanos, era...

M.Z.: O sea, realmente la viviste.

F.M.: Sí, y yo estaba calato, o sea, sentía que por ahí unas cucarachas se me metía [en] el poto o qué se yo, era horrible ¿no?

M.Z.: Pero que linda esta foto.

F.M.: Sí.

M.Z.: ¿Y quién te maquillaba, Sergio?

F.M.: Sergio y Raúl. Raúl era muy bueno para esos detalles. El maquillaje sobre todo era de Raúl. Sí, Raúl era muy en general, digamos, como artista es detallista, ¿no? Tú ves los cuadros de Raúl muy, muy perfeccionistas, muy de detalle y lo mismo para el maquillaje. Entonces, bueno.

M.Z.: Son muy lindas esas, pero, además, ya se ve igual una evolución en el trabajo visual, es mucho más cuidado incluso, pero son lindas las de foto, sales lindo ahí también, Frido. Tiene un look editorial, casi, podrían estar una revista. Ahí la cámara sí lo hicieron Raúl y Sergio.

F.M.: Ajá, sí

M.Z.: Sí, pero esa está para foto de perfil, son muy buenas. Es como, igual, esta idea de lo virginal, lo puro dentro de... como... encima de toda la basura.

F.M.: Exacto. Sí, sí. Y como te decía, no era basura de utilería, era basura de verdad.

M.Z.: Real.... ¿el de ahí es Sergio?

F.M.: Sergio. Sí, sí. Esta foto es buena, esa es la última que tengo. Y después bueno están las que...creo que la más famosa son las de "Rosa Cordis".

M.Z.: Sí, de esas he leído bastante, son bonitas también y repiten el tema de Santa Rosa, es súper curioso eso.

F.M.: Bueno, era un tema obsesivo en Sergio, de hecho, él tenía una... yo diría, no sé... una colección de objetos en torno a Santa Rosa, desde libros, estampitas, revistas, cómics que se habían hecho con Santa Rosa, una gran cantidad de material. Bueno, ahí estoy, yo.

M.Z.: Maquillándote.

F.M.: Sí.

M.Z.: Pero flaquito.

F.M.: Era recontra flaco, sí, lástima que ya no soy así bueno, tampoco soy gordo, ¿no?

M.Z.: Bueno, estás flaquito igual, pero digo en las fotos se nota más, buenísimas son esas fotos.

F.M.: Y bueno, estas fotos las ha visto mi hija. Bueno, mi hija ya tiene 28 años, pero recuerdo la primera vez que las habrá visto como que a los 14 años o 13 años.

M.Z.: "Oye ¿quién es ese loco?"

F.M.: "Sí, mamita ese es tu papá", "¡No, papá!".

M.Z.: Pero un artista.

F.M.: Ella estudió arte, ha estudiado arte en Bellas Artes, está ya...su graduación es ahora en marzo. Estudió grabado y bueno, está en lo mismo, pues.

M.Z.: No es casualidad, no es casualidad. Son muy buenas esas fotos, ¿hay una donde sale Sergio aquí? Me parece...

F.M.: Sí, sí, bueno acá está Sergio. Hay una en la que estamos juntos, creo.

M.Z.: Es como una ducha, una cosa así.

F.M.: Algo así. Pero bueno, lo que ves ahí es un... son heces, heces reales también, no de utilería.

M.Z.: Muy buena esta, como la composición partida.

F.M.: Bueno, entonces... y también ese trabajo compositivo, pues era una característica del trabajo tanto de Sergio, como de Raúl, eran muy, muy, muy apegados a esos detalles, de la armonía visual, ¿no? Y también, pues, era parte de la formación que les había dado Helmut ¿No? Que Helmut mismo también le daba mucha importancia a la composición.

M.Z.: Ahí de nuevo Santa Rosa.

F.M.: Así es.

M.Z.: ¿Helmut asistía en estos casos, o su rol era más de investigación?

F.M.: Eh, bueno, en algunos, en algunas secuencias él estaba presente mientras sacaban las fotografías y hacía alguna que otra sugerencia, pero no en todas, no en todas, no recuerdo si Helmut, por ejemplo, estuvo en la secuencia de "Rosa Cordis", a pesar de que "Rosa Cordis" se sacó en la casa Chaclacayo.

M.Z.: Me encanta esta. ¿Tú te ves ahora y te identificas? ¿Te sientes... ese soy yo?

F.M.: Bueno, sí, me gusta, digamos, ver eso. Lo recuerdo como una buena época y un testimonio de aquello a lo cual me atreví.

M.Z.: Mucho compromiso. O sea, hay que creer en lo que uno está haciendo para poder estar encima de basura.

F.M.: Sí. No sé, creo que fue lo más consecuente que hice en esa época en función de mis ideales, que tenían que ver mucho con el surrealismo y qué sé yo y todo eso.

M.Z.: E igual de confianza, una relación de confianza con Sergio y Raúl porque para estar todos calatos igual hay que tener una confianza.

F.M.: Exacto. Por supuesto. Claro, claro, claro. Bueno, y salgo con una máscara, ¿no?

M.Z.: Como un río de sangre.

F.M.: Sí, no sé, como que yo estoy ahí, medio personificando la muerte.

M.Z.: ¿Este es Sergio o eres tú?

F.M.: Sergio y yo encima acá de mi amigo.

M.Z.: Las cortinas, también precisas.

F.M.: Ajá, Sí, sí, sí, sí, sí, sí.

M.Z.: Ya en este punto las fotos son a colores, además.

F.M.: Sí, ya son a color.

M.Z.: Ya una cuestión nada más de la época, del cambio de....

F.M.: Bueno, ya para entonces también ellos ya se habían comprado buenas cámaras y todo.

M.Z.: Claro, ya había pasado buen tiempo. O sea, en principio lo hacían con fotógrafos ambulantes.

F.M.: Sí.

M.Z.: Pero por una cuestión más que nada, digamos, logística.

F.M.: En parte sí. Pero claro, ya había una opción, por lo menos en las fotos que sacamos en la... en esa casona derruida en límites de San Miguel y Magdalena, quizá por el mismo efecto de ese tipo de cámara fotográfica. No, creo que no habrían salido igual si usábamos una cámara convencional, digamos, ¿no? Sí. Entonces, creo que sí había alguna cierta idea, por lo menos una curiosidad en Sergio, en ver qué tal salen así. Y esa fue su opción, ¿no? Bueno, esa es la última

M.Z.: ¿Esas fotografías, digamos, eran de la autoría del grupo o había un rol según serie de quién era? Porque ese también es un tema un poquito complejo.

F.M.: Bueno, básicamente eran autoría del grupo, bueno, cuando digo grupo me refiero básicamente Sergio y Raúl y Helmut, pero, claro, participaban más en el diseño Sergio y Raúl; y, en particular, en estas que estamos viendo quizá había más la impronta de Sergio, ¿no? Y, en todo caso, los invitados, porque yo no era el único invitado, también había otro chico, no recuerdo su nombre, que también colaboró con algunas secuencias.

Sí hacíamos algún aporte, algunas escenas que tú ves ahí son sugerencias de mí, no recuerdo exactamente cuál, pero ya sobre la marcha se nos ocurría, le decía "Sergio, ¿qué te parece si hacemos esta escena?" y si a él le parecía, decía "ya", la sacábamos y si no le parecía me decía "no", y no hay problema.

M.Z.: Claro, bacán era una cuestión colaborativa igual siempre, genial. En verdad, hemos visto bastante, yo lo que quería era saber la opinión, que me cuentas un poco lo que había sido, me has enseñado un montón de cosas que no había visto antes entonces me sirve muchísimo, te quiero enseñar la investigación para que puedas chequearla.

F.M.: Ya, encantado.

4. Entrevista a Sergio Zevallos

Fecha de la entrevista: 15 de marzo de 2023

Entrevistadora: Melissa Zapata

M.Z.: Te cuento un poco de la tesis, es sobre una serie en particular de *Suburbios* que se llama “Velatorio”, no sé si ahorita la tienes en mente.

S.Z.: Sí, la tengo aquí en PDF para verlo [y] así conversar.

M.Z.: Bueno, es una serie que me afana bastante y ya la estoy escribiendo, digamos, lo que es el documento. Ya tengo algún capítulo que es más un tema de contexto por ahí. He entrevistado a algunas personas también. Logré entrevistar a Miguel, Alfredo, a Frido lo entrevisté hace poquito, te manda muchos saludos me dijo que, si es que lograba juntarme contigo... y bueno, claro, me faltabas tú de todas maneras. Quería... o sea, tengo una serie de preguntas para hacerte y bueno, tú me contestas lo que puedas, lo que te acuerdes pensando en lo que sería el documento, igual yo te lo voy a compartir una vez que esté un poco más armadito para que tú le des una mirada. Entonces, eso, la primera parte es, básicamente, contexto, he entrevistado también a gente más de la historiografía del arte del Perú, de lo últimos 40 a 50 años. Luego, la segunda parte estoy concentrada en lo que es el análisis de la forma de la serie, porque yo estudié audiovisual, entonces, mi perspectiva es un poquito más de la fotografía, también por ahí, y luego igual una cuestión iconográfica que es lo que me piden en la Maestría de Historia del Arte.

S.Z.: ¿En dónde estás...? ¿En qué universidad estás haciendo la maestría?

M.Z.: En La Católica.

Entonces, de repente pasamos a las preguntas....

S.Z.: Sí, pasamos a las preguntas y de ahí vemos si de ahí nos desviamos o no es necesario.

M.Z.: Igual voy a intentar, yo, ser breve pensando en que, obviamente, tú tienes poco tiempo. Entonces, tú respóndeme cuanto puedas.

M.Z.: Lo primero es preguntar cómo empezaron con estas acciones públicas. Entiendo que hubo la de la procesión que fue un primer momento en la creación colectiva que

tenían ustedes, pero ¿qué impulsó que sea en este formato?, que es más una cuestión de performance o acción pública, se entendía de repente como una acción más no una performance, tal vez, ¿qué los motivó a esto?

S.Z.: Ya, te lo voy a poner un poco así, casi... cronológicamente. No en el sentido de fechas, sino en secuencia del desarrollo de algo, y empezando con una cuestión de base conceptual y es de que nuestro trabajo colectivo tiene varias fases, varios periodos, y, sobre todo, al comienzo, y durante mucho tiempo, el trabajo colectivo estaba definido por una relación de colaboración, no de co-creación. O sea, compartimos espacios de trabajos, muchas experiencias y ahí había un contagio, una interacción y un contagio mutuo, pero los proyectos eran de, por decirlo así, de iniciativa individual. Los demás, las invitadas y colaboradoras del momento eran colaboradoras para tu proyecto, para el cual tenías tu iniciativa y, al final, en todas las presentaciones hasta el día de hoy, esos proyecto[s] se manejan y se presentan con autoría individual, por eso [es] que esta serie de *Suburbios* que incluye "Velatorio", aparece siempre bajo mi nombre.

Es mi autoría, son mis conceptos, mi trabajo y todos los participantes son invitados como colaboradores. A mí me tocó ser invitada, colaboradora en los proyectos de Avellaneda de Raúl Avellaneda, Psotta y sus proyectos. En ese sentido, aparecen de la misma manera, como una creación de iniciativa individual, con la colaboración de... Eso, como marco de eso, eso fue desde el inicio y durante prácticamente todo el periodo de trabajo en Chaclacayo. Algunas de esas colaboraciones fueron un poquito más profundas, como que comenzaban a ver territorios ya un poco más difusos de creatividad colectiva, pero en general era bien claro siempre para nosotras quién estaba a cargo del proyecto, del trabajo este, y siempre esa persona decidía todo el tiempo lo que quería.

Es recién cuando el grupo... cuando nosotras como grupo nos trasladamos a Alemania, que se inician una serie de realmente performance, o sea actos, eventos performativos directamente en espacio público, con programación dentro de un espacio público en general, museos, donde realizamos una serie de acciones de performances que son completamente creación colectiva. Entonces, volviendo eso, digamos, una especie de pauta, de marco conceptual que te doy con respecto al concepto de lo que es lo colectivo, lo creativo o lo colaborativo.

Y, como esos detalles marcan cómo se dieron los procesos de creación, en nuestro caso no estoy tratando de definir los conceptos como si fuesen *per se* así, sino tratando de usarlos para definir cómo fueron nuestros procesos de trabajo. Llevado a eso, empezamos con la

primera. La primera acción en la cual estamos presentes prácticamente todas, es esta acción del de la procesión y, nuevamente, es una idea que surge en las conversaciones, en la cosa.

Así, a partir de una necesidad mía, la procesión es un... es, es, la tenemos entre nosotros, registrada como proyecto mío.

De lo que se trataba es lo siguiente: Yo, en ese momento, estaba siguiendo un curso de escultura y dentro de... estaba en el taller de escultura y dentro del taller había un curso que lo dictaba Helmut Psotta y en este curso yo creé un este... altar bajo su tutoría como tutor del curso de esta clase que sea impartida creo que una vez a la semana o algo así. Y las alumnas comenzamos a realizar diferentes trabajos con objetos y materiales de usados, reciclando material y yo hice este altar. Y hacia el final del ciclo, cuando termina todo esto, yo me retiro de la... yo decido retirarme de la universidad.

Quiere decir de que, no es que yo termino el ciclo y ya no volví a la universidad a inscribirme, ¿no? Y antes de terminar el ciclo, muy poco antes de terminar el ciclo, yo decido retirarme. No doy los exámenes de final de ciclo, por ejemplo. Um, ya, yo no, nunca tuve, o sea, simplemente decidí. Yo decidí terminar y ni siquiera di los exámenes de final de ese ciclo y me retiré. Y al retirarme tenía que también sacar todas mis cosas y dejar... retirarme completamente, entre otras cosas, tenía este altar como objeto muy grande para llevarlo. Por suerte la casa de mis padres, donde yo vivía en ese momento no estaba muy lejos, estaba hacia donde esta La Católica y nosotros vivíamos cerca al cruce de Brasil con La Marina, con la avenida La Marina, entonces, había que entrar, de la Avenida La Marina, hacia... entrando hacia San Miguel, Magdalena hacia dentro, hacia el mar. Creo que era una cuadra, nada más, una callecita paralela a la avenida La Marina hacia adentro y de la de lo que es la... no, la avenida Brasil, más arriba.

M.Z.: ¿Sucre?

S.Z.: La que está en la que está, La Marina a la altura de Cueva, y de

M.Z.: Como por el puente

S.Z.: Sí. Entonces, yo decido que, para llevar este altar, lo quiero llevar a la casa y tenía espacio en la casa de mis padres, en donde estoy viviendo. Entonces, surge la idea de llevarlo, como es un altar, llevarlo en andas y convenzo a un par de amigas para que me acompañen. Este... uno es este... Fernando Bryce.

M.Z.: Me sorprendió verlo en las fotos, se ve súper distinto.

S.Z.: Luego, luego está otra persona que yo no me recuerdo su nombre, que lo contactamos allí y la tercera persona que se juntó espontáneamente en ese momento porque todo se hizo en el momento, es Frido Martin, que lo conocí ese día.

M.Z.: ¿Ese mismo día?

S.Z.: Ese mismo día. Entonces, entre cuatro que éramos Raúl, Avellaneda, yo, Frido Martin y una persona más que ahorita no me recuerdo su nombre, no lo tengo apuntado, creo, cargábamos el alta.

Y se prestó ... a hacer... acompañar con un tambor.

M.Z.: Tiene como un tamborcito ahí.

S.Z.: Como un tambor. Aparte de eso ahí entró a tallar ya un espíritu de colaboración. Helmut habla con Chacho Guerra, que era alumno de un año superior y para que nos acompañe tomando fotos, o sea, se le pide, se le contrata, no sé cómo fue, exactamente esos detalles. Entonces, él se encarga de acompañarnos, tomar fotos, pero éramos las cuatro personas cargando, uno delante con el tambor, Helmut acompañándonos como un seguidor más o menos.

Y Chacho era acompañándonos como un fotógrafo y, por lo demás, la gente que se juntaba o seguía y el itinerario era salir de La Católica por la Avenida Bolívar, ir hasta Sucre, avanzar por Sucre hasta la Marina, entrar a la Marina y ir hacia el rumbo hacia el Callao, unas cuadras hasta la altura de Cueva y ahí entrar al barrio, era mi...

Y ese es el recorrido que hicimos, entonces, te lo describo tan a detalle para que veas que ha sido bien circunstancial.

M.Z.: Claro, pero eso, lo interesante, también de eso.

S.Z.: No es que... otra cosa que es importante ahí es de que, si bien nosotros teníamos, bueno, Helmut de todos modos, por su contexto cultural de prácticas culturales donde venía

de Europa, pero Raúl y yo teníamos obviamente una noción de muchas cosas, de accionismos y qué sé yo, a través de libros, prácticamente.

M.Z.: Claro

S.Z.: Y este, pero entendíamos ...entonces, pero no era una cosa así ¡ah vamos a hacer una performance!, no, vamos a hacer eso así y lo hacemos como una acción, creo que manejábamos más el concepto de decir “hagamos esta acción para llevar el altar a casa”, perfecto, ya nos ponemos de acuerdo y lo hacemos listo. Luego, Helmut que, como te digo, si manejaba una... tenía una experiencia de cercanía, seguramente en Europa ya había visto o participado en acciones específicamente ya denominadas, ya sean acciones o performance o happenings que se daban en espacios públicos, en galerías o qué sé yo.

Todas esas cosas han ocurrido en los sesentas, setentas...estamos hablando del inicio de los 80. 60, 70, mucho en Europa y aquí en Alemania, en Colonia, en Dusseldorf que serían lugares donde él había trabajado y estaba.

Él en el tiempo en el que... hay un tiempo inicial donde él hace un par de acciones organizadas y que estaban pensadas, no como performances públicas, sino como... o sea, si había alguien que aparecía ahí, no era ningún problema, pero estaba pensada como acciones y él quería un paisaje, más bien cuasi natural, libre, y contratamos a un fotógrafo, Piero Pereira. Él contrata este fotógrafo y a esas acciones vamos Raúl, yo y una vez también fue Frido para... como colaboradores, y creo que alguien más nos ayudó una vez con un carro, puede ser para transportar las cosas, puede ser que alguien más, y ahorita no me recuerdo bien la cosa era él tenía ciertas ideas y nos proponía hacer una especie de escenografía. Y ahí en ese momento, esos momentos de colaboración eran, como te digo, mucho más... por decir: a mí me gusta usar la palabra “más promiscuas”, o sea, cuando él nos decía mira, necesito unas máscaras de esto, más o menos. Entonces Raúl, sobre todo, después yo también, nos poníamos a confeccionar las cosas a nuestra manera y se usaba así. Entonces, en ese momento, “necesito unos personajes como unos muñecos de tal manera grandes”, qué sé yo. Entonces, ¿cómo lo hacemos? Nosotros proponíamos, los colaboradores, digamos, proponían algo y se ponían a hacerlo y gustaba y se hacía.

Pues hicieron esas acciones en la playa San Pedro, era época de invierno, no había bañistas, no había nada, la playa estaba vacía y hemos ido ahí a hacer esas acciones, y las acciones eran así, llevar todos los materiales que habíamos... los requisitos que habíamos confeccionado, los materiales que necesitábamos y Helmut como director de una puesta en

escena se encargaba de ubicar las cosas, crear la escenografía con todos sus materiales y pedirlos “A ver si puede... a ver tú aquí, tú allá en esta cosa” Inclusive hacer sugerencias.

M.Z.: Como un director realmente.

S.Z.: Casi como un director, Nosotros hacíamos... a veces a nosotros se nos ocurre, se nos ocurrían cosas, podían ser integradas o no. Entonces, ese era el trabajo, quiere decir, siendo una acción hecha en una playa cuasi vacía en época de invierno, ahí en San Pedro. La idea era tener siempre el fotógrafo y usar toda esta puesta en escena para crear una serie de fotos, una serie fotográfica.

M.Z.: Así se pensó siempre como una serie fotográfica.

S.Z.: Siempre, con eso se comenzó.

M.Z.: No como una acción

S.Z.: Como una serie fotográfica, o sea, la idea era quiero hacer una serie fotográfica y eso es lo que en alemán hay un concepto para eso...

M.Z.: Ah, genial

S.Z.: Ese es el link de Wikipedia en alemán, pero cuando entras ahí puedes poner el link en cambiar a inglés y te vas a encontrar con un concepto que se que en inglés lo llaman y eso te dice más.

M.Z.: *Staged photography*

S.Z.: Que quiere decir que en castellano eso significaría como fotografía puesta en escena, sería la traducción más o menos literal, pero no hay el concepto. Entonces, tú partes de la idea de hacer una fotografía y pones algo en escena para crear las fotos. Eso, como te digo, fue un primer proyecto colaborativo que surgió este... de que lo hizo Helmut e involucra a todas nosotras como colaboradores de ahí.

Después de eso, en ese tiempo, más o menos, se movieron varias cosas para iniciar el proyecto ya en Chaclacayo. Entonces, durante el periodo de Chaclacayo ocurrieron esto... Ocurrieron muchas veces que a partir de esa experiencia. Helmut, en algún momento, siguió

con ese tipo de trabajo, se tomó mucho más complejo. Pero este... Raúl y yo le entramos a ese concepto y comenzamos a desarrollar conceptos para fotografía, ideas para fotografía, que era *staged photography*, o sea, fotografía puesta en escena, puesta en escena para la fotografía.

Entonces, sin embargo, eso fue algo como parte de la complicidad del vivir y trabajar juntos, que las cosas y los contagios se iban desarrollando de modo este... impreciso.

M.Z.: Claro, es natural, era la convivencia

S.Z.: Una cosa así, entonces, por ejemplo, en el caso del primer proyecto de *staged photography*, que hice yo, después de eso de que Helmut... vino este Proyecto *Suburbios*, después Raúl ha hecho otros. Después Helmut volvió a hacer otro. Después yo volví a hacer otros, pero digamos que yo fui el que de ahí tomé la batuta de esa experiencia que nos había propuesto Helmut ya en Chaclacayo. Y la tomé la batuta otra vez, no desde una conciencia "ah mira, eso puede ser así" surgió de otra manera.

Yo estaba metido en un trabajo, había empezado a hacer los dibujos, pero había acá no hace ya mucho había terminado un trabajo, una serie de dibujos, collage, donde había recursos, que es la serie este, *Estampas*, ya que cuando veías en los libros, en esta la serie *Estampas*....

M.Z.: Es más como sobre modificaciones sobre fotocopia, ¿no?

S.Z.: Sí, intervenciones de fotografías.

Entonces, la fotocopia es una fotografía. O sea, que simplemente que la producción técnica es el papel en máquina fotocopadoras. Y en algunas de esas intervenciones yo había usado, había fotocopiado mi carné, mi foto carné... Entonces, había comenzado así y quería desarrollar más a eso, y en una conversación en el grupo me hicieron... me cuestionaron la pregunta por qué para ciertas cosas, porque yo usaba también fotos de otras... del periódico, de publicaciones, qué sé yo ¿no?

Y que para ciertas cosas por qué no usaba también mi propia imagen, qué sé yo. Entonces, yo decidí hacer una serie de autorretratos, fotos mías, de busto, de autorretrato para poder usarlas en collage y en... la mezcla de esta necesidad con una tecnología aún vigente en esa época, con mis limitaciones técnicas y económicas del momento hacen que yo busque la

opción más espontánea y barata y que era hablar con estos fotógrafos de la calle que usaban en ese entonces la tecnología.

M.Z.: Gelatina en plata es, ¿no?

S.Z.: Es, es, es, es fotografía análoga tal cual a la antigua en blanco y negro. Y en esa época esa fotografía era más barata que la a color, cuando la industria cambió hubo un momento que hubo ese cambio y, actualmente, todo lo que es fotografía análoga es carísimo.

M.Z.: Sí.

S.Z.: Comparado con fotografía a color y más aún comparado con fotografía digital. Pero era, como te digo, eran las circunstancias, era la época. Entonces, yo contraté, para hacer eso, contraté a estas personas para que me hagan las fotos carnet porque yo conocía ese territorio era parte de mi experiencia social, cultural.

M.Z.: Es un poco la....

S.Z.: Y eso es usar un contexto que ya existe porque la gente en la calle se sienta delante [de] ellos a tomarse fotos carnet para ponerlas después en sus documentos de postulación en sus trámites. Entonces, lo único que yo iba a ser era meterme en el mismo dispositivo y tomarme las fotos y llevarme las fotos para usarlas para collage, pero a la hora de usar, de tomarme las fotos carnet, yo me maquillaba, me transformaba y eso era en el mismo lugar donde después venía otra y se tomaba sus fotos para sus documentos. Entonces, es esa manera de intervenir en un dispositivo social activo en la vía pública se convertía automática en una performance. Sin embargo, yo llegaba a eso a partir de otros requerimientos y necesidades, pero en el acto de hacerlo, me era consciente de que lo que estaba en ese momento generando era una acción pública performativa.

M.Z.: Claro, inevitablemente había reacciones, digamos, más allá que tú solo querías...

S.Z.: Claro, el público y todo. Entonces, yo viví, y en... mientras hacía eso yo tenía un concentrado... qué fotos quiero y al mismo tiempo era consciente del entorno y podía jugar, interactuar un poco con eso.

Luego de hacer mi serie de retratos, vi las fotos y me parecieron de que el resultado fotográfico en sí se defendía solo y, en ese momento, dejo de lado completamente continuar el proyecto de los collages, me olvido de eso y convierto esto en un proyecto en sí.

Entonces, a partir de ahí busqué la posibilidad de hacer más sesiones donde ya no eran retratos, si no eran escenas completas de cuerpo entero, y de cuerpo entero a escenas y entorno. Entonces, fui aumentando cada vez la complejidad del escenográfica, de lo que se ponía en escena para la fotografía ahí al mismo tiempo.

M.Z.: Ahí, en varias de las series, más allá de “Velatorio” incluso, se nota que hay una selección cuidadosa de la locación.

S.Z.: Claro, claro. A partir de ahí, toda una puesta en escena en ese sentido de cómo usar las cosas que los contextos reales... que existen y cómo a partir de ciertas intervenciones puntuales se integra una con la otra. Entonces, cuanto más avanzaba en esas sesiones, al mismo tiempo también se desarrollaba más mi conciencia de que en paralelo había una intervención performática en la vía pública.

Entonces, a partir de después de dos o tres sesiones hechas, en las cuales comencé a invitar a Frido como colaborador escénico, como figura colaborador escénica, comencé a invitar, a pedirle a Raúl, como colaborador de documental... quiere decir que Raúl me acompañó un par de veces con una cámara análoga, profesional, no la antigua que usan esas.

Y él documentaba cómo hacíamos la producción. O sea, nos fotografiaba a mí trabajando con los fotógrafos ambulantes, fotografiaba el entorno. Entonces, en fotografía celuloide, análoga hay una documentación de todos esos procesos, de cómo se hacía.

Creo que hasta ahí te puedo cerrar tu pregunta ¿no? de cómo se inicia ese proceso de lo que preguntabas a partir del concepto de lo colectivo, durante... no recuerdo cuantos fueron ¿ocho sesiones quizás? Estoy casi seguro que fueron ocho, pero tendría que buscarlo en alguna.

M.Z.: De la serie *Suburbios*, se hizo 8.

S.Z.: O sea, que yo hice ocho sesiones de intervención... de intervención en... ¿cómo se llama?

En la vía pública, con puestas en escena para fotografía y toda[s] esas sesiones, cuando yo iba y todo eso, era dentro de la conciencia de grupo, era “Sergio va a hacer su acción quien lo acompaña para asistirle, llevar a ajustar, ayudar en el maquillaje o lo que sea, lo que haya

que hacer". Y yo invitaba...Y si necesitaba yo personajes extra también invitado, yo decidí que sólo fuese Frido, en este caso el único personaje extra que hay dentro de esa activación. Eso, en ese sentido, era un trabajo...y yo escribí una serie de guiones para esas acciones.

M.Z.: Yo he visto unos bocetos, o sea si había de parte tuya una preproducción en ese sentido.

S.Z.: O sea, era como una puesta en escena y yo dirigiendo y produciendo todo eso, y ellos como ... y esa era nuestra forma de colaboración en esa época, que incluía, por ejemplo... hay requisitos que yo estoy usando ahí y que habían sido creados para diferentes acciones, que estaba pensando y cosas así, y que, a Raúl, por ejemplo, se le había ocurrido hacer ciertos objetos, requisitos. Entonces, que él los había hecho según sus propias ideas para alguna... para algún trabajo que él de repente tenía en mente y yo podía entrar a su taller y decir "Oye, llevemos este objeto, préstame este objeto, préstame esta cosa" Cosas así. ¿No?

M.Z.: Claro. Genial. Ya me queda clarísimo. O sea, igual sé por el libro de Miguel que también... que las series que aparecen ahí, pues son de tu autoría en ese sentido, y que las demás personas son, digamos, colaboradores, ¿no? O que te han apoyado de distintos modos, ¿no?, pero que la visión creativa en ese nivel era la tuya.

Entonces eso me queda claro. Igual y conversando con Frido me dijo lo mismo que eras tú quien, digamos, dirigía la cuestión. Y por ahí que, si necesitas algún apoyo, por ahí te lo daban, te sugerían, ¿no?

Entonces, puntualmente sobre "Velatorio", no sé que les comparto las fotos o las tienes por ahí para poder chequear los puntos.

S.Z.: Las tengo aquí abiertas, no te preocupes.

M.Z.: Ya, ya, genial.

Es una serie de ocho fotos y yo percibo de cierto modo ahí, digamos, una historia, se siente como que hay una viñeta tras viñeta y que hay una historia que se cuenta finalmente. No sé si es así como se pensó, como que más allá de lo artístico, también una cuestión narrativa.

S.Z.: Quizás se podría decir que esto cae dentro de lo que es narrativas no lineales. Quizás ese sería el...

M.Z.: Por ahí, la forma de decirlo.

S.Z.: El concepto de que lo describe y no solamente narrativa, no lineal, sino una. O sea, la idea de serie, implica que se despliega a través de la serie.

M.Z.: Hay un parentesco, digamos, temático

S.Z.: Se desarrolla a través de la serie sin que necesariamente haya un orden obligatorio específico, sino más bien una aleatoriedad. Luego, una vez tenía la serie escogiendo las fotos, uno automáticamente les ve, les proyecta un cierto ordenamiento y crea a través de eso nuevamente una cierta linealidad en la narrativa.

Bueno, entonces, pero, en principio, el proceso de trabajo es así que yo tengo ya la escenografía, los materiales, los objetos, requisitos a disposición y lo que hago es lo siguiente:

Tomo decisiones sobre, a ver... primera escena, primera puesta en escena, cada foto en sí ya es una sola puesta en escena cerrada. Entonces, primera puesta en escena ¿qué necesito? segunda puesta en escena ¿qué necesito?, tercera puesta en escena, así. Y las voy... que, así como las... como están ordenadas en el catálogo o en las exposiciones, no es necesariamente como se hayan tomado las fotos.

M.Z.: Claro, sino que ya...

S.Z.: Es escenas individuales, puestas en escenas individuales que se preparaban. Algunas son sofisticadas y hay que preparar, las muchas otras son muy sencillas y se hacen rápidamente y una vez preparada el fotógrafo. Este encargado de registrar, hacer un registro dos, a veces más.

M.Z.: Me contabas un poco de cómo es que es una narrativa no lineal y que cada en escena es una puesta en escena en sí misma.

S.Z.: O sea, claro, entonces, entonces, el asunto está en... como te digo, habían escenas más complejas que demoraban hacer... que demoraban porque había que hacer cambios y otras más sencillas que una vez hecho un cambio, por ejemplo, este escrito está haciendo

poner al comienzo hay que poner la tela en el cuadro, que se yo, y de repente ok, eso lo dejamos así, ya no se toca y ahora lo único que necesito es hacer variaciones escénicas sobre esa mesa. Entonces, surge una serie de 3, 4, 5, 6 o 7 tomas, cada toma es una variación. Son estos dos cuerpos en diferentes poses, diferentes posiciones y son entendidas como variaciones y a una hacemos una pose, el fotógrafo tiene que registrarla inmediatamente, la siguiente y la siguiente y la siguiente, y se acabó. Y por eso de muchas de esas cosas existe solamente una toma. Se hacía, se tomaba y listo.

M.Z.: Es lo que quedaba

S.Z.: *Next*. No te escucho.

M.Z.: Es lo que quedaba, quiero decir

S.Z.: Ya, ah, okey

M.Z.: En un momento pasan a vertical quizá.

S.Z.: Y claro, según la vista que yo tenía podía decir ok, ahora salimos de la parte de la mesa, quiero este, ese fondo, así este espacio y comenzamos a hacer lo mismo. Puesta en escena, cambio, cambio y a veces le pedía que de una misma hiciera dos fotos o, generalmente, el mismo fotógrafo lo sugería porque tomaba la foto. “No sé si me ha quedado bien. De repente se movió, se movieron ustedes, algo pasó, ¿puedo tomar otra?” Porque el asunto era que teníamos que contar por hojas.

M.Z.: Se pagaba por hoja, por literal

S.Z.: Por foto, entonces, como te digo, todo ese era un proceso muchísimo más barato que cualquier otro proceso fotográfico. Pero igual yo tenía mis límites, tenía que calcular eso, entonces, estábamos así.

Luego.... Y lo otro es que, para ese proceso de tipo de dirección artística, digamos, ocurría de modo improvisado en el lugar mismo, en la acción misma. A veces entraba en diversos momentos, hubo situaciones en las cuales Frido dijo algo y lo hicimos, o el fotógrafo mismo se involucró mucho, dijo algo...” ¿y eso por qué no?” “a ver, póngase ahí “.... y yo lo asumí y así, esos momentos ocurrieron en algo... Nunca te podré decir si es específicamente en tal foto ocurrió o no, eso luego, pero yo manejaba todo el proceso de creación, o sea el proceso

de la... de la puesta en escena total, de todo el día del trabajo, yo lo manejaba a partir de este... de mis guiones que están en el libro, en el libro Negro creo que hay algunos.

M.Z.: Hay algún par de guiones. Sí, sí, sí.

S.Z.: Ya estos guiones que es una práctica que yo tengo desde muy, muy, muy antiguo, de que creo que es el lugar de encuentro entre mi lado más espontáneo, creativo y de improvisación, y un lado mío que yo tengo que es muy racional y que...

M.Z.: Más metódico

S.Z.: Y entre muy, muy, muy, como reaccionar en el sentido de práctico, organizativo, práctico, organizativo, en ese sentido racional. Y tengo otro lado que soy un fetichista de lenguajes. Entonces, creo que ahí se juntan esos aspectos y lo que ocurre al final es que yo escribo estos guiones cuasi como poemas, o sea, son descripciones que son como imágenes lingüísticas, descripciones de...

M.Z.: Es como un campo semántico más que como un...

S.Z.: Exactamente eso me ...un ratito, me lo voy a apuntar porque me gusta, porque no lo había usado con esas palabras, pero creo que este describe muy bien y mejor lo que trata de explicarte, ¿no? Entonces, yo tenía una serie de frases a veces pequeñas descripciones, a veces palabras claves.

Sí.

Puestas en el papel y flechas y marcadores que... porque indicaban a ver si tal cosa ocurre aquí. Eso podría derivar en eso y allí podríamos en esto y de ahí volver a esta otra cosa. O sea, entonces, esas mismas hojas como guiones tampoco son lineales. Es más semántico en ese sentido.

Pero me sirve porque yo las tenía ahí presente, las llevaba conmigo. Entonces, yo empezaba una escena primero, ya empieza una cosa a dos o tres cosas, una mirada al guion. Inmediatamente en una mirada y pescaba por dónde podía seguir.

M.Z.: Claro.

S.Z.: Entonces, mientras yo en escena mismo podía seguir, seguía. Pero en todos los momentos, que eran muchos de los cuales quería precisar la imagen, o de repente no sabía como seguir sin ese... Las ideas que me venían se repetían, ya no me interesaban, o quería precisar algo, o tenía en el recuerdo "Para qué he traído todos esos materiales, algo quería yo hacer con esto". Entonces, siempre viendo el guion.

M.Z.: Para no perder la vista.

S.Z.: Claro, viendo el guion y podía ingresar en algún momento del guion, en alguna frase, en alguna cosa e inmediatamente se activaba ese es el proceso. Ahora, siguiente nivel, digamos, semántico como tú lo describirías, es que tanto la fantasía que yo en ese entonces estaba...la fantasía que yo estaba generando con relación a ese trabajo y que yo trataba de plasmarlas en los guiones como notas es una fantasía vinculada a una iconografía, sí, una iconografía callejera, popular y parte de nuestra historia iconográfica urbana. Entonces, esta iconografía incluía historietas, fotonovela, revistas de pornografía, fotos de los periódicos, cómics, ilustraciones e ilustraciones de libros de colegio y qué sé yo. Entonces, yo tenía y coleccionaba muchas de esas cosas yo las tenía coleccionadas, en el taller en Chaclacayo. Entonces, cuando yo escribía los guiones, inclusive yo a veces me guiaba por cosas que había visto ahí, cosas, escenas y me inspiraba para este. Por ejemplo, en "Velatorio", y por eso a posteriori yo le he puesto ese título de velatorio, no en ese momento. En ese momento las sesiones no tenían nombre, pero, por ejemplo, en "Velatorio", o sea, las escenas de una mesa en un entorno precario, con una tela cualquiera y un cuerpo echado ahí. Son todas escenas típicas de los años 80 del diario La República, de los velatorios que se improvisaban con inmediatamente luego de masacres que se han dado en la sierra, sobre todo.

M.Z.: Muchos de los cuales se realizan con ropas, incluso nada más, era una mesa, ropas...

S.Z.: Y después, muy posteriormente, en otros proyectos fotográficos de los 80, alrededor del 86 más o menos, yo hice una serie de proyectos fotográficos a color que están en el libro también. Ahí, por ejemplo, hay escenas con las ropas, bien clara.

Y en este caso, por ejemplo, aquí en "Velatorio", el hecho que aparezca el cuadro, la estampa son citas de cosas que yo veía en la fotografía periodística, pero la estampa misma la conocía, ya la había recopilado en la calle, comparándola, etcétera.

M.Z.: Claro.

S.Z.: Y este, Velatorio de las verticales, la... Cómo se llama... la del centro donde hay una persona como rezando.

Sí.

Es cuasi lo que se llama un reinado, una reactuación de una escena, de una estampa de primera comunión, cosas así que coleccionaba. Entonces, yo me alimentaba de toda esta iconografía, sin embargo, el contexto me era muy sensible, muy abierto a las influencias y las ocurrencias que el contexto mismo me propone. Por ejemplo, la foto con el señor, ese señor es, era el papá del fotógrafo.

En este caso la cuestión fue así para “Velatorio” específicamente, estábamos tomando fotos, queríamos tomar fotos en un lugar en que ya hay otra parte de la serie este... la serie *Basural*, que es por ahí en Magdalena, en el Malecón y en parte en Miraflores y en parte en Magdalena, pero sobre todo de Miraflores, y por un problema que hubo, el fotógrafo no quería seguir trabajando ahí, se sentía inseguro, se sentía en riesgo porque sabía de que la cosa podía terminar mal y el no quería correr muchos riesgos.

Entonces, después de haber hecho varias sesiones, después de haber sido bastante valiente en ese sentido, me dice “yo creo que ya no seguimos por acá, no se puede, hay que cambiar hay que hacer otra cosa” y yo un poco así, bueno qué hacemos, ya estamos aquí, acabo de contratarte, tenemos un par de horas, qué se yo. Entonces me dice “si quieres vamos a mi casa, te puede servir.”

Y su casa era un terreno que estaba en construcción, lo que estás viendo es uno de esos terrenos donde está el terreno vacío y dentro del terreno han hecho unas construcciones precarias porque se supone que van a construir ahí su casa, pero todavía no está construida, pero a pesar que todavía no está construida, está precariamente implementada, porque en parte ya están viviendo ahí.

M.Z.: Claro, hay que seguir viviendo

S.Z.: Entonces, es lo que hay. Entonces, en ese momento, ese día a la mañana estaba el señor, su papá ahí y ese lugar donde estamos es casi como un espacio de cocina.

M.Z.: ya, claro, claro.

S.Z.: Que tiene un techo, es un galpón y tiene un techito y eso es una especie de cocina y ahí esa mesa donde come y el señor está ahí. Y el señor estaba siempre al lado o por ahí mirando, pasaba qué sé yo.

M.Z.: A ver que estaban haciendo

S.Z.: Un señor mayor y quiere decir que el es el fondo escénico para velatorio, en realidad lo propuso el fotógrafo, en su casa.

M.Z.: Claro.

S.Z.: Y el que esté este señor ahí es una circunstancia, una circunstancia y yo la vi el lugar y dije ah perfecto, lo hacemos aquí, trabajamos y luego después de media hora, una hora que hemos estado trabajando le digo oye, ¿me puedo tomar un par de fotos con tu papá? Y él ya estaba, él se divertía, el fotógrafo entonces decía “sí, por qué no, vamos a preguntarle” y le hablábamos, le comerciamos y nos tomábamos la foto. Entonces, surgen escenas que discursivamente desarrollan, potencian en la secuencia, pero surgen en el momento con aquello que en el momento te pone a tu disposición.

M.Z.: Es genial eso, que bacán.

Sobre los personajes, o sea, entiendo que el papá del fotógrafo es personaje espontáneo, digamos, que apareció un poco, pero sobre el personaje que cumples tú, que cumple Frido ahí, ¿había algún tipo de idea tuya? porque se sienten muy vinculados a la religión, a lo religioso y al mismo tiempo, claro, hay como un velatorio pasando ocurriendo, no sé.

O sea, esta cuestión de la religión un poco andrógina, un poco que... en medio, ¿no? No sé si era lo que había pensado o cómo tú lo entendías en ese momento

S.Z.: No, o sea no había una descripción de roles, no había un análisis de roles escénicos, lo que había, como te digo, son citas de una iconografía urbana. Entonces, por ejemplo, en la en la foto donde estamos, tanto Frido como yo sentados de frente, una foto vertical.

M.Z.: Sí.

S.Z.: Este ahí, por ejemplo, no es que haya una descripción, de una construcción de roles en el sentido de personaje, sino de repente yo hago esa, esta decoración con Frido, como sin rostro, pero como si fuese una especie de santa o de virgen, pero le digo que se siente y Frido, se sienta de cualquier manera, o sea, no está, nadie está tratando de representar mucho, y sino ponte así nomás.

Y yo me pongo ahí también, sin tener en mente un rol específico, sino simplemente poniendo como, como personaje que es anónimo, de ahí surge el título de original, más antiguo que se usó en la exposición primera en Lima, *Pasiones de un cuerpo ambulante*. Entonces, creo yo que ese título trata de explicar un poco la idea de que todo este proyecto, o sea, no solamente velatorio, sino todo el proyecto en general, desde Suburbios o de ambulantes, yo lo llamo ahora ambulantes más bien. Es como es... una fantasía sobre como un... el diario visual, el diario fotográfico de un vagabundo.

M.Z.: Esa idea es muy ...

S.Z.: En ese sentido, el cuerpo, este cuerpo ambulante es, como decían un vago que circula por una ciudad equis, por un mundo precario y vive en todos esos lugares, vive una serie de situaciones y esas situaciones no son situaciones de vida cotidiana a la que estemos acostumbrados o lo que entendamos por lo cotidiano, la vida cotidiana de este ..., de esta persona en vagancia, sin techo, sin familia, sin ninguna, completamente. Un despojado de vínculos sociales, su vida cotidiana es el universo iconográfico urbano, como si en el sentido de, por ejemplo, de lo que quizás contemporáneamente existe cuando en el mundo de los cómics y de las películas de animación, de ciencia ficción, que los personajes se pasan de un universo a otro universo y comienzan a vivir.

M.Z.: Multiverso

S.Z.: Sí, comienzan a vivir de repente en un universo de figuras de fantasía. Bueno este ambulante, este cuerpo ambulante, este vagabundo vive su día a día como parte de imágenes, como si las imágenes de esta iconografía urbana se le hicieran realidad en su vida cotidiana y él es parte de ese mundo, él ingresa a ese mundo y se forma parte de ese mundo.

Y, en ese sentido, este es un sujeto, algún tipo de sujeto que tiene una vida, una historia, que son todas esas escenas, pasa por muchas experiencias y situaciones, pero su condición de sujeto no es de un sujeto único con nombre, es sujeto múltiple, es un sujeto, en todo caso, un sujeto de múltiple personalidad y es un sujeto que nos representa a todas.

M.Z.: Es espacialmente muy peruano en ese sentido.

S.Z.: En ese sentido, es un sujeto como, es un sujeto colectivo. Claro, esa idea es muy interesante.

M.Z.: Claro, la idea de un sujeto colectivo e inevitablemente yo siento o es mi percepción que hay un vínculo con la muerte, con la idea de muerte no solo en esta, sino a lo largo de la serie de *Pasiones* o *Suburbios*, tiene esto algo que ver con el contexto o tú lo ves más como parte de una experiencia de más allá...

S.Z.: Sí, de hecho....

M.Z.: ...del contexto es peruana

S.Z.: Y sí, yo creo que había un sustrato de contextualización de la historia en general del Perú y la cultura y la civilización urbana y la cultura en general del Perú de una relación y la cercanía, por un lado, con la muerte en general, pero específicamente con la violencia y la precariedad, y la basura, y todo ese tipo de cosas que están jugando un papel, pero si en este caso ya estamos... Esto es 82, 83, ya estamos entrando en guerra interna, entonces, de hecho y como te digo, gran parte de la iconografía era de los periódicos y esa escenografía de los periódicos, era iconografía de guerra. Entonces, eso comienza a jugar un papel primordial muy fuerte, ¿no? Y lo interesante para mí era hacer el travestismo, para mí siempre ha sido entendido, eso es algo para mí importante porque para otras series juega todavía un papel muy importante que mi concepto de travestismo no era un travestismo, no es un travestismo que yo lo creo a partir de una binariedad de géneros entre lo femenino y lo masculino, que es... que a veces ubican mi trabajo mucho en dentro de eso, y a pesar que yo he dicho varias veces que no coincide porque mi travestismo es, por ejemplo, para mí travestismo era mezclar una identidad, mujer santa con un soldado masculino. El soldado ...

M.Z.: ... el Perú

S.Z.: El soldado trae su género masculino y las santas trae su género femenino si quieres, pero yo no estoy partiendo de la idea de hacer una... hacer, mi travestismo porque quiero moverme de un género a otro. No, mi primera intención, siempre lo fue, y en este proyecto de modo inicial muy fuerte, era mezclar, hacer híbridos de cuerpos, de cadáveres con soldados,

con santas, con obreras, con niñas, o sea, con todo y cada uno de esos cuerpos tenía sus propios géneros y a la hora de mezclarse se mezclaba.

M.Z.: Claro, no era una fusión de género, esencialmente, sino de estas figuras.

S.Z.: El punto no es que no hubiera la cuestión de género, no es que yo no fuese consciente de eso, no es que tampoco yo no digo que no es algo que también me haya generado placer en el hacer, sino que el punto conceptual de desarrollo de este proyecto todo eso, venía de otra comprensión de lo que es el travestismo.

Para mí el travestismo era, y eso para mí un punto que define mi posición política en mi trabajo, mi travestismo es como... y, actualmente continúo trabajando a veces de diferentes maneras sobre ese. Ahora justamente tengo un par de nuevas cosas de proyecto donde reflexiona de una manera similar en el sentido de que cómo crear una escena, o personaje, o una figura que sea mezcla de, por decirte este...Ministra del Interior con un enfermo terminal. ¿Como cuál es esa combinación?

M.Z.: Claro.

S.Z.: O cuál sería la combinación entre este...por decirlo, el gerente de un banco, y un soldado raso, y una comentarista de televisión, cuando se juntan los tres en un mismo cuerpo, ¿cómo [se] ve? esas son las cosas que a mí políticamente me interesa y, obviamente, incluyo todo lo que implica ese sancochado que son cuerpos también con sus propias definiciones ideológicas de género.

M.Z.: Mmm, claro. O sea, eso es un segundo nivel. Tercer nivel, de repente a pensar, pero primer nivel. Entiendo que sobre estas relaciones de mezclar estas identidades que son muy peruanas y, al mismo tiempo, yo lo siento como también analizar ciertos roles de poder que vienen desde la colonia. Tal vez, ¿no?

S.Z.: Claro, claro.

M.Z.: Ante esa figura de soldado, que son figuras muy fuerte[s], pero al mismo tiempo muy violentas y que ahora...

S.Z.: Siguen jugando un papel importante. Claro.

PROYECTO CURATORIAL

Título: “Velatorio” (1983), Sergio Zvallos. Cuerpos insubordinados.

Aspectos generales: Exposición individual de Sergio Zvallos, que conmemora los cuarenta años de realización de la serie Velatorio (1983). La fotografía de la serie “Velatorio” tiene aspectos clave que dan cuenta del proceso creativo de Zvallos como el trabajo de la puesta en escena con la representación de motivos relativos a la religión andrógina, la muerte y lo *queer*. Esta serie es parte de una serie fotográfica mayor llamada “Suburbios” o “Pasiones de un cuerpo ambulante”, que retrata la vida de un personaje que deambula por Lima durante la crisis estructural que se detonó en la década de 1980. El proceso artístico que da origen a la serie “Velatorio” surge desde avistamientos sobre el potencial de la fotografía no como registro de una acción, sino también en reconocimiento de su posibilidad artística. Así, si bien en sus inicios la obra de Sergio Zvallos estaba centrada en el grabado y la intervención de material como las fotocopias o las estampas, como en la serie denominada “Estampas”, que incluye diversas láminas de formatos pequeños con la figura de Santa Rosa de Lima, intervenidas por Zvallos con tiza o carboncillo con inscripciones como “Yo soy la esposa de cristo, su mujer, su hembra”. Esta serie dio pie a fotografiarse a sí mismo ataviado con maquillaje y coronas para poder intervenir en su propia imagen una vez revelada la fotografía, como en el caso de “Libreta Militar” (1982). Sin embargo, en el proceso la posibilidad de la acción y la puesta en escena fotográfica despertaron un nuevo interés en el artista sobre las perspectivas que ofrece la fotografía. De manera que surgen las distintas fotografías que forman parte de “Suburbios” o “Pasiones de un cuerpo ambulante”, dentro de estas, “Velatorio”. Al cumplirse cuarenta años de esta última, se invita con esta exposición a reflexionar, por un lado, sobre los procesos artísticos durante las décadas anteriores, en específico, los de Sergio Zvallos con el Grupo Chaclacayo y, por otro lado, sobre cómo el trabajo artístico de este artista invita a denunciar el rechazo a ciertos cuerpos durante el periodo de crisis, cómo estas tienen origen en la colonia y qué posibilidades ofrecen las imágenes como respuesta.

La exposición pretende entonces mostrar el proceso artístico detrás de “Velatorio” y su evolución visible en series anteriores, además iría contextualizada con material de archivo sobre el proceso de creación como guiones, bocetos y referencias gráficas.

Justificación: Recuperar “Velatorio” (1983) de Sergio Zvallos como una obra para la historia del arte que permite seguir denunciando contra los rechazos de los cuerpos disidentes en el Perú contemporáneo.

Objetivo: Visibilizar y recuperar “Velatorio” (1983), serie artística de Sergio Zevallos

Público objetivo: Público interesado en arte contemporáneo, específicamente arte *queer*. Sean historiadores, curadores, críticos, trabajadores del arte o público aficionado del arte contemporáneo.

Política y contexto: El Museo de Arte Contemporáneo de Lima propone ser una institución articulada con su entorno urbano, el distrito de Barranco, y con las sensibilidades y debates de su tiempo, aliada con la comunidad artística y abierta a públicos diversos. En ese sentido, la exposición se inscribe dentro de la propuesta del museo, pues pretende visibilizar y recuperar la que fue una obra clave en su contexto y que se mantiene vigente por la necesidad de seguir evidenciando la existencia de cuerpos disidentes en un contexto político polarizado como el actual.

Periodo de duración: 2 meses

Localización del espacio expositivo: Sala 1 del MAC Lima.

Recursos económicos y materiales disponibles: En lo que respecta de los recursos económicos, se propone postular a los estímulos económicos del Ministerio de Cultura que podrían otorgar un financiamiento de 25,000 soles que podría cubrir la reproducción, el enmarcado de las imágenes y un programa público alrededor de la muestra. Por otro lado, el museo cuenta con mesas de exhibición que podrían acoger el material de archivo, pannelería, personal de montaje y un plan de comunicaciones.

Requisitos específicos de seguridad: Al ser la muestra, una exhibición fotográfica y de archivo, no requiere mayor cuidado que los indicados por ley sin ninguna especificación extra.

Conservación: Por ser una exposición predominantemente fotográfica, se recomienda en cuanto a la humedad relativa, que no exceda del 40% y una temperatura estable de 18 grados. Por semana estos parámetros no deben fluctuar más de 2%. Para la luz, es importante no superar en lo posible los 50 lux.

Mantenimiento: El MAC Lima cuenta con personal de servicios generales, que se encarga del cuidado de las salas. Así como una conservadora que mantiene el cuidado del ambiente de modo que sea el ideal para las fotografías.

Presupuesto detallado

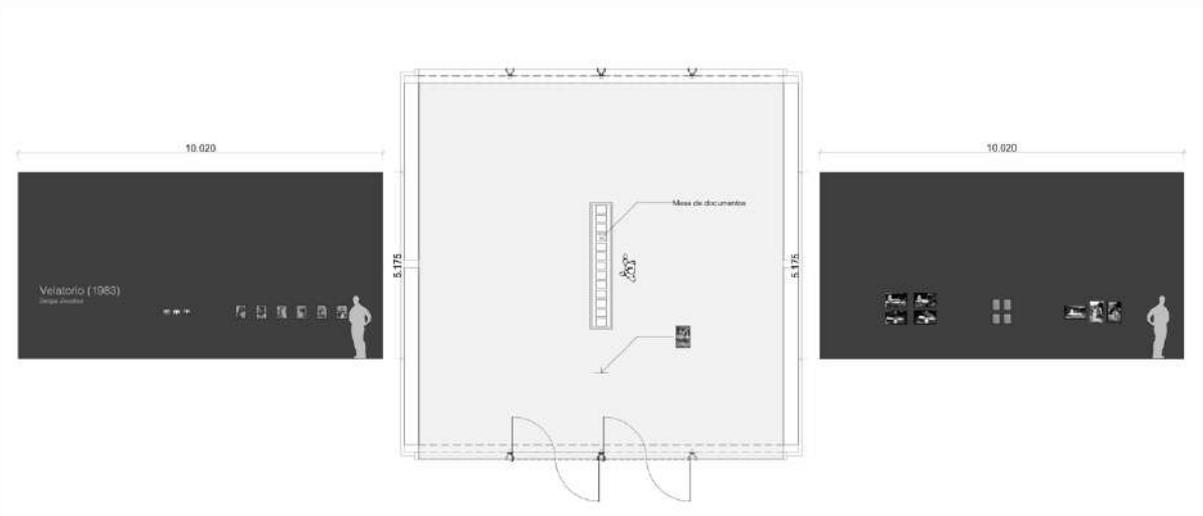
ITEM	Proveedor	COSTO en soles
Producción de obra e impresiones	Peiper Studio	4000
Viniles y banderolas	Happycat Print	900
Enmarcados	Alfredo Cornejo ART	2000
Traslados	Adolfo Lara	1500
Seguros	La Positiva	1200
Agencia de prensa	3 puntos comunicaciones	3000
Programa público	Varios	4500
Materiales museográficos	LOGEM	3500
MONTAJE	MAC Lima	0
DESMONTAJE	MAC Lima	0
Registro fotográfico y de video	Tornasol Producciones	1200
Fee del artista	Sergio Zevallos	3000
Vigilancia y mantenimiento	MAC Lima	0
TOTAL		24800

Lista de obras

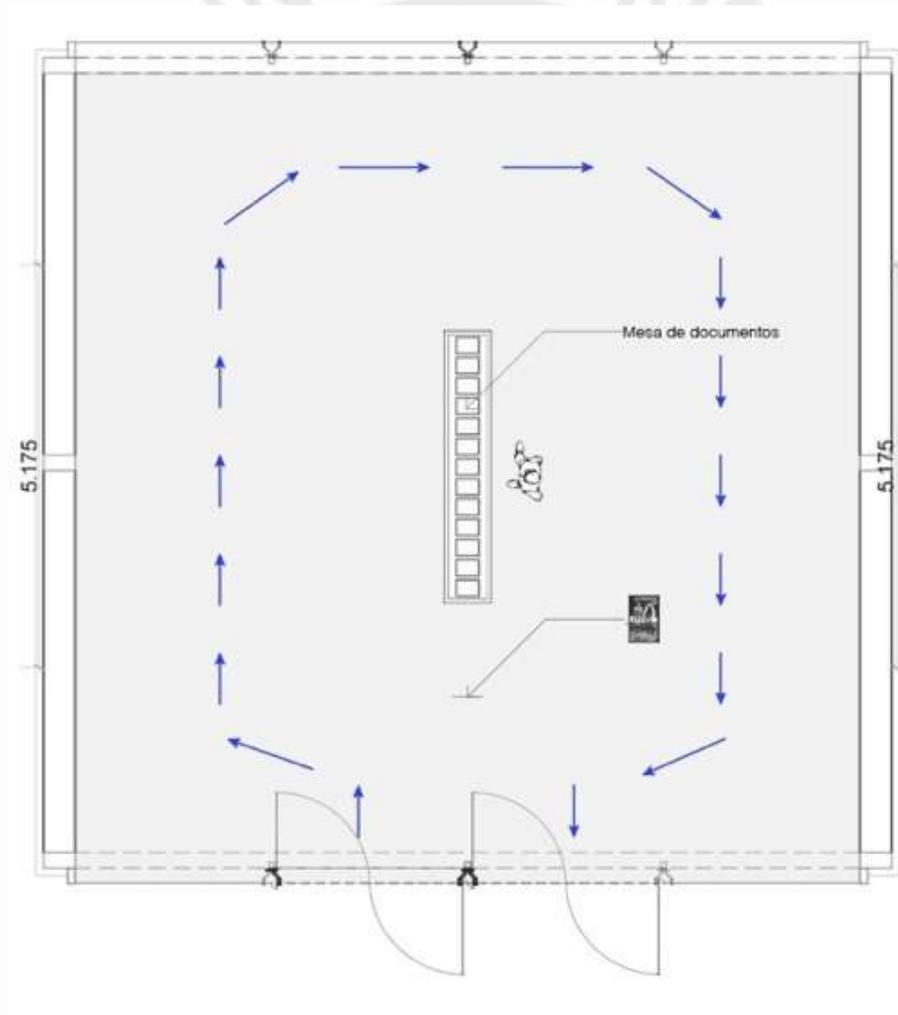
Artista	Serie	# de foto	Técnica	Año	Tamaño	Foto	Propietario
Sergio Zevallos	Velatorio	Foto 1	Fotografía a la plata en papel baritado	1983	60 x 38.5 cm		Sergio Zevallos
Sergio Zevallos	Velatorio	Foto 2	Fotografía a la plata en papel baritado	1983	60 x 38.5 cm		Sergio Zevallos
Sergio Zevallos	Velatorio	Foto 3	Fotografía a la plata en papel baritado	1983	38.5 cm x 60 cm		Sergio Zevallos
Sergio Zevallos	Velatorio	Foto 4	Fotografía a la plata en papel baritado	1983	38.5 cm x 60 cm		Sergio Zevallos
Sergio Zevallos	Velatorio	Foto 5	Fotografía a la plata en papel baritado	1983	38.5 cm x 60 cm		Sergio Zevallos

Sergio Zevallos	Velatorio	Foto 6	Fotografía a la plata en papel baritado	1983	38.5 cm x 60 cm		Sergio Zevallos
Sergio Zevallos	Velatorio	Foto 7	Fotografía a la plata en papel baritado	1983	38.5 cm x 60 cm		Sergio Zevallos
Sergio Zevallos	Velatorio	Foto 8	Fotografía a la plata en papel baritado	1983	38.5 cm x 60 cm		Sergio Zevallos
Sergio Zevallos	Libreta militar	Foto 1 y 2	Fotografía a la plata en papel baritado	1982	14 x 18 cm		Sergio Zevallos
Sergio Zevallos	Libreta militar	Foto 3 y 4	Fotografía a la plata en papel baritado	1982	14 x 18 cm		Sergio Zevallos
Sergio Zevallos	Libreta militar	Foto 5 y 6	Fotografía a la plata en papel baritado	1982	14 x 18 cm		Sergio Zevallos
Sergio Zevallos	Estampas	Foto 1	Fotografía a la plata en papel baritado	1982	35.5 x 25.5		Sergio Zevallos
Sergio Zevallos	Estampas	Foto 2	Fotografía a la plata en papel baritado	1982	35.5 x 25.5		Sergio Zevallos
Sergio Zevallos	Estampas	Foto 3	Fotografía a la plata en papel baritado	1982	35.5 x 25.5		Sergio Zevallos
Sergio Zevallos	Estampas	Foto 4	Fotografía a la plata en papel baritado	1982	35.5 x 25.5		Sergio Zevallos
Sergio Zevallos	Estampas	Foto 5	Fotografía a la plata en papel baritado	1982	35.5 x 25.5		Sergio Zevallos
Sergio Zevallos	Estampas	Foto 6	Fotografía a la plata en papel baritado	1982	35.5 x 25.5		Sergio Zevallos
-	Referencias y recortes	Estampas, dibujos y recortes	1982-1983	Varios		Sergio Zevallos	
-	Plancha de contacto					Sergio Zevallos	

Plano de sala, recorrido y vistas



Plano de sala



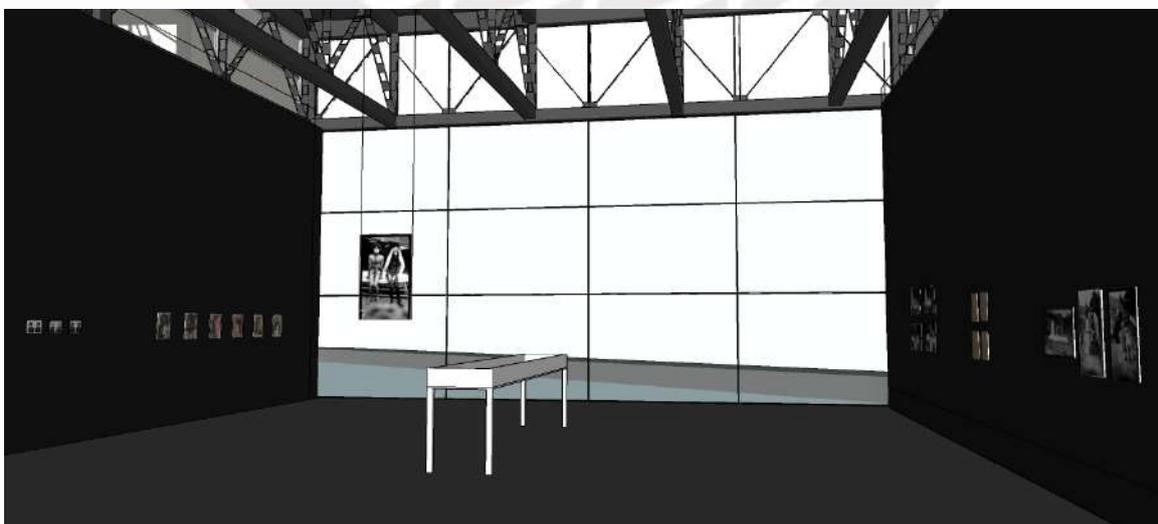
Recorrido de sala



Vista #1 de sala



Vista #2 de sala



Vista #3 de sala



Vista #4 de sala



Vista #5 de sala