

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTE



TÍTULO DE LA TESIS

NATURALEZA MUERTA: EL PODER SIMBÓLICO DEL OBJETO
“RELEYENDO EVIDENCIAS DEL TERROR”

Presenta

El Bachiller:

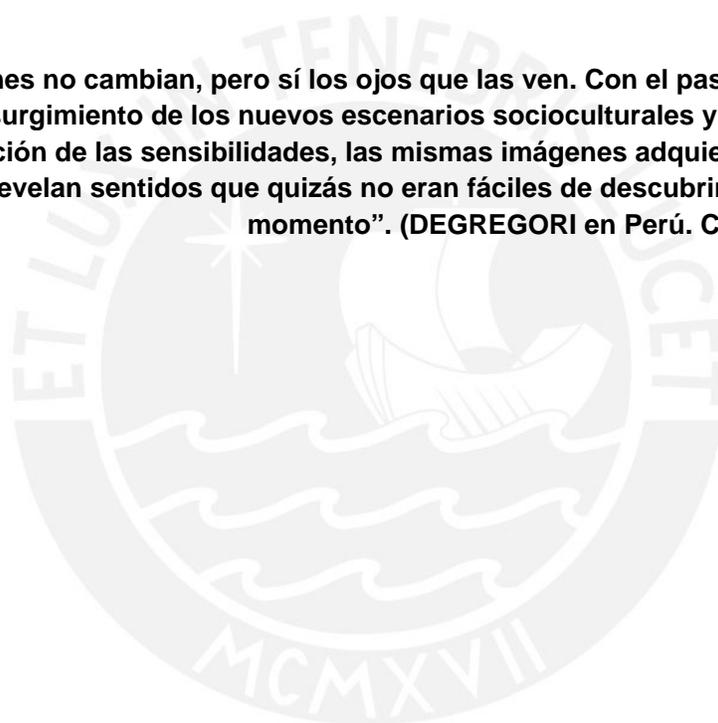
Santiago Quintanilla Flores

Asesoría Teórica: Miguel García Núñez

Asesoría Artística: Natalia Iguñiz Boggio

Lima, Julio 2012

“Las imágenes no cambian, pero sí los ojos que las ven. Con el paso de los años el surgimiento de los nuevos escenarios socioculturales y políticos, y la transformación de las sensibilidades, las mismas imágenes adquieren matices y revelan sentidos que quizás no eran fáciles de descubrir en un primer momento”. (DEGREGORI en Perú. C V R 2003: 17)



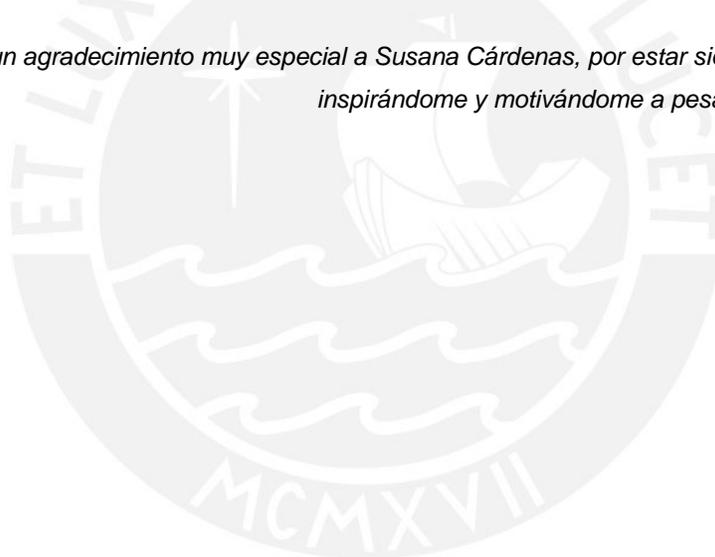
Esta investigación no hubiese sido posible sin el apoyo incondicional de mis padres, a ellos va dedicada esta tesis.

De igual manera quisiera hacer llegar mi más profundo agradecimiento a mis asesores, Natalia Iguñiz Boggio y Miguel García Núñez, ya que sin su orientación, exigencia y motivación esta investigación no hubiese sido posible de realizar.

Quisiera también extender mis agradecimientos a todas aquellas personas que colaboraron de algún modo al desarrollo de esta investigación. Agradecimientos especiales a Alfredo Marques, Marcel Velaochaga por aquellas conversaciones tan enriquecedoras y a Víctor Vich por sus consejos, interés y tiempo.

También quisiera agradecer a mis amigos y familiares por sus palabras de aliento a lo largo de este largo proceso.

Finalmente un agradecimiento muy especial a Susana Cárdenas, por estar siempre a mi lado, inspirándome y motivándome a pesar las distancias.



INDICE

INTRODUCCIÓN

CAPITULO I: BREVE RESEÑA Y ANÁLISIS ARTE-HISTÓRICO: NATURALEZA MUERTA: MÁS ALLÁ DE LA BELLEZA	8
1.1 DEFINICIONES DE NATURALEZA MUERTA: IRES Y DEVENIRES	8
1.2 ANTECEDENTES HISTÓRICOS.....	11
1.2.1 Origen y contexto del género Naturaleza Muerta.....	11
1.2.2 Autonomía y tradición del género	14
1.2.3 La Naturaleza Muerta en el s. XX: Nuevos alcances en la representación	22
1.3 CONCEPTOS Y CARACTERÍSTICAS VIGENTES EN LA NATURALEZA MUERTA	37
CAPÍTULO II:	39
EL OBJETO Y EL ARTE: DE SECUNDARIO A PROTAGONISTA.....	39
2.1 LA LIBERACIÓN DE LA FUNCIÓN DEL OBJETO	39
2.2 LA NATURALEZA MUERTA: TRASMUTACIÓN DE LOS OBJETOS REPRESENTADOS	41
2.3 “IMÁGENES EN LAS QUE NO HAY NADA QUE VER”	44
2.4 ¿QUIÉN REPRESENTA A QUIÉN?: NATURALEZA MUERTA, OBJETO LIBERADO Y ARTE CONTEMPORÁNEO	46
2.4.1 Tracey Emin: <i>My bed</i> (1999)	46
2.4.2 Nicolás Lamas: <i>Vestigios</i> (2009).....	48
2.4.3 Marcel Velaochaga: <i>La Mesa de Trabajo del Pintor Félix Rebolledo</i> (2002).....	50
CAPÍTULO III: “RELEYENDO EVIDENCIAS DEL TERROR”	53
3.1 CONTEXTO HISTÓRICO: BREVE RESEÑA SOBRE EL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ ..	53
3.2 ANTECEDENTES DEL PROYECTO “RELEYENDO EVIDENCIAS DEL TERROR”	58
3.2.1 <i>Motivaciones e intencionalidad del proyecto</i>	58
3.2.2 <i>Antecedentes plásticos del proyecto “Releyendo evidencias del terror”</i>	59
3.3 PROYECTO ARTÍSTICO: ““RELEYENDO EVIDENCIAS DEL TERROR”	62
3.3.1 <i>Inicio del proyecto y planteamientos generales</i>	62
3.3.2 <i>Descripción del proyecto: “Releyendo evidencias del terror”</i>	67
3.3.3 <i>Acerca del proceso de Trabajo</i>	68
CONSIDERACIONES FINALES	81
BIBLIOGRAFÍA.....	84

INTRODUCCIÓN

El inicio de este proyecto se remonta a mis años como estudiante de grabado en la facultad de arte de la PUCP. La experiencia de haber construido imágenes mediante las técnicas mecanográficas y digitales del grabado, sumadas a la aproximación a nociones fundamentales del grabado, como la reproductibilidad de la imagen, ha sido determinante para mi formación de artista y ha marcado significativamente la manera cómo me relaciono con dichas imágenes.

Desde mis años de estudiante de Bellas Artes, he trabajado a partir de imágenes publicadas en medios masivos de comunicación, ya sean periódicos, revistas e imágenes provenientes del cine o la televisión. La apropiación de imágenes provenientes del *mass media* se convirtió en una estrategia creativa que me permitió elaborar obras que pudieran transmitir mensajes o ideas diferentes a las que las imágenes originalmente publicadas transmitían. De este mismo modo, el uso de yuxtaposiciones de imágenes mediáticas me permitió jugar con los posibles significados latentes que dichas imágenes portaban. Las posibles lecturas de las imágenes mediáticas y su potencial de re-semantización pasaron a constituir parte fundamental dentro de mi proceso creativo y que ha estado presente a lo largo de los últimos siete años.

Bajo la experiencia anteriormente descrita surge el proyecto “**Releyendo Evidencias del Terror**”, dando a su vez inicio a la investigación desarrollada en esta tesis. Mi interés por las imágenes mediáticas y su potencial semántico constituye una de las motivaciones de este proyecto. Este proyecto es una indagación por la memoria personal y colectiva de los peruanos a partir de las imágenes periodísticas de circulación pública referida a los terribles sucesos que se dieron durante Conflicto Armado Interno del Perú entre los años 1980 y 2000

El proyecto se inició con el ordenamiento de un archivo personal de imágenes acerca del conflicto Armado Interno, obtenido como resultado de múltiples visitas a hemerotecas a lo largo de años de investigación sobre el tema. Durante el ordenamiento de dicho material gráfico algunas imágenes llamaron mi atención, éstas consistían en evidencias policiales que se exhibían a la sociedad mediante estos medios de comunicación. La manera en como estas imágenes estaban configuradas visualmente, conllevó a que estableciera, de modo casi automático, una asociación visual con el género artístico Naturaleza Muerta. Pero estas imágenes parecían ocultar algo más, parecía que ellas eran reflejo de la sociedad fracturada por la violencia y muerte que asolaba al Perú en aquel entonces.

De esta manera surgen algunas inquietudes; por un lado, querer saber el potencial simbólico de los objetos representados en aquellas imágenes periodísticas, por otro, la necesidad de saber si es que estas fotografías de evidencias policiales podían ser consideradas como naturalezas muertas y, de ser así, ¿Podría ser acaso el género artístico Naturaleza Muerta un medio capaz de construir un relato acerca del conflicto histórico, mencionado antes, ocurrido en la sociedad peruana?

Es entonces que para poder dar respuesta a esta inquietud surge la necesidad de desarrollar esta investigación. Así, en el primer capítulo haremos una reseña arte-histórica sobre el género Naturaleza Muerta, incidiendo en aquellas obras que

suponen un cambio paradigmático en la concepción de los objetos representados y los cambios económicos y culturales que motivaron este cambio.

En el segundo capítulo se analizará más detenidamente el papel de los objetos en la cultura contemporánea y el nuevo lugar que ocupan en el imaginario colectivo y en sus representaciones, aludiendo al carácter indiciario de sentimientos y pensamientos reprimidos en el sujeto, no presente pero constante, en el juego creativo. Así mismo, se verá el caso de tres artistas contemporáneos, uno extranjero y dos nacionales, que hacen del objeto referente y protagonista de sus obras, contando historias, reales o no, que remiten a su sujeto creador, más allá de los significados establecidos.

Finalmente, en el tercer capítulo se presenta el proyecto **“Releyendo evidencias del terror”**, proyecto que da cuenta de lo tratado en los capítulos uno y dos y que recrea imágenes de objetos sacados de evidencias policiales y publicados en medios de comunicación impresos que, a manera de naturaleza muertas, narran historias recreadas a partir de la historia del conflicto armado en el Perú, entre los años 1980 y 2000.

Para ello se hará un resumen del contexto histórico en que el proyecto “Releyendo evidencias del terror” se crea, recogiendo los datos que la Comisión de la Verdad y Reconciliación presenta en su informe final. Así mismo, se hará una presentación formal de los trabajos incluidos en el proyecto, incidiendo en el proceso de trabajo y, finalmente, el análisis sintáctico y semántico del mismo.

CAPITULO I: BREVE RESEÑA Y ANÁLISIS ARTE-HISTÓRICO: NATURALEZA MUERTA: MÁS ALLÁ DE LA BELLEZA

1.1 Definiciones de Naturaleza Muerta: ires y devenires

El término *Naturaleza Muerta* resulta ser un término ambivalente y complejo ya que, por un lado, contiene la palabra naturaleza, es decir lo natural, lo esencial, la característica primaria del ser y, por otro, la muerte; el cese de la vida. Si a esto le añadimos su contraparte del habla inglesa *Still life*, referido a vida quieta o vida inmóvil, encontramos que la denominación de este género se complejiza aún más. La esencia primaria de lo fúnebre se enfrenta a la vida, a la fuerza interna que provee de existencia a los seres, pero en este caso se trata de una fuerza interna cuya esencia radica en la quietud, en la no acción, en lo pasivo.

Stefano Zuffi (Zuffi, 1999) nos explica que el concepto *Nature Morte*, del que deriva el término en castellano *Naturaleza Muerta*, aparece en el léxico italo-francés a mediados del Siglo XVIII para denominar a un tipo de pintura que centraba su principal interés en representar objetos inanimados de la cotidianidad. Cabe mencionar que el origen del término tenía un fin despectivo pues implicaba una postura inferior ante la

naturaleza “viva” mostrada en las representaciones pictóricas de la figura humana. Una cesta con frutas, un reloj de arena, un ramo de flores eran generalmente subestimados al no encontrarse a la “altura” de los grandes temas de la pintura como eran los temas históricos, los relatos bíblicos o incluso géneros pictóricos como el retrato y el paisaje. (Schneider, 1999: 7-8)

Fernando Castro Flores, en su libro “Sainetes y otros desafueros del arte contemporáneo” nos dice:

“Los cuadros de naturaleza muerta supusieron un desplazamiento del interés por la acción, puesto que propiamente en estas obras no sucede nada, a las cuestiones compositivas aunque en un sustrato alegórico se manifiesta un deseo de representar lo que propiamente escapa a toda expresión: la muerte misma. Si lo “inmóvil” es el instante (el tiempo de representación de la pintura), el caso central de esta paradoja será la naturaleza muerta, que arrastra el devenir hasta el punto cero, consiguiendo presentar el sentido inexorable del tiempo [...]” (Flores, 2004: 45)

Así, para representar el paso del tiempo en una obra de arte (al que llamaremos tiempo representado) es necesario bloquear el tiempo de representación. Es por ello que en los cuadros de naturaleza muerta se encuentra representada la intimidad de lo doméstico y la vecindad de las cosas, de aquellas representadas. Como dice el diccionario Akal de estética:

“La naturaleza muerta... ha sido considerada el más adecuado, dentro de los géneros, para revelar la existencia propia de las formas, de los colores y de los valores de luz” (Souriau, 1990:280)

Por ello, la temática de la Naturaleza Muerta, así como su estructura formal y el repertorio de los objetos representados, ha evolucionado a lo largo de la historia del género, mostrando así el cambio de interés en los objetos representados y con ello el cambio de estructuras paradigmáticas acerca de la función de éstos. Así, se puede encontrar en sus inicios manifestaciones que centran su interés en flores, frutas y verduras de temporada, animales de caza y aves de corral. Más tarde los objetos

esconderían significados alegóricos,¹ como el caso de las “mesas servidas” y “las vanitas” que guardaban complejas simbologías cristianas ampliando las posibilidades semánticas del género. Ya en el Siglo XX, como veremos después, la inclusión de fragmentos de periódicos y revistas en los *collages* cubistas permitiría al género abarcar un nuevo campo de exploración formal. La inminente llegada del surrealismo y el *ready made* llevarían al género a un horizonte incluso mayor.

A pesar del logro histórico alcanzado por el género, éste aún suele considerarse como un género artístico menor, poco serio. Como menciona Anne Gallagher (Gallagher, 2002), dicha asociación quizás sea lo que ha permitido este potencial de transformación que ha desarrollado a lo largo de los siglos.

El interés por los objetos cotidianos constituye la columna vertebral del género naturaleza muerta y se encuentra presente en las diferentes manifestaciones que lo integran como los bodegones, las vanitas, las mesas servidas o las cámaras de curiosidades. Esta característica acompañará las diversas expresiones del género en la historia del arte; desde su construcción en la tradición pictórica anterior a la fotografía, pasando por su etapa de experimentación en la primera mitad del siglo XX, hasta llegar a convertirse en un género flexible capaz de reunir múltiples medios y técnicas y, al mismo tiempo, congrega los diferentes pensamientos y motivaciones de los artistas contemporáneos.

¹ Entiéndase aquí la alegoría como la representación de una idea abstracta bajo un aspecto corporal.

1.2 Antecedentes Históricos

1.2.1 Origen y contexto del género Naturaleza Muerta

Resulta difícil determinar una fecha exacta para el surgimiento del género naturaleza muerta como un género autónomo² pero autores como Stefano Zuffi y Norbert Schneider coinciden en que se puede señalar el último decenio del Siglo XVI como un momento decisivo para su aparición.

Durante el siglo XVI la sociedad europea presenció numerosos cambios iniciados en el Renacimiento. La investigación científica, el auge económico, las nuevas rutas comerciales y el desarrollo de nuevas técnicas agrícolas fueron algunos factores decisivos que propiciaron la inclusión de nuevos motivos en la pintura europea. Las tempranas formas de representación de naturalezas muertas incluyeron temas que respondían a un momento caracterizado por revoluciones económicas y por la naciente disolución de estructuras de poder feudal en algunos ámbitos de la vida cotidiana. (Schneider 1999: 25)

De esta manera, encontramos las escenas de mercados y carnicerías como precedentes del género de naturaleza muerta, escenas que surgen como nuevo tema de interés para artistas de los Países Bajos hacia la segunda mitad del Siglo XVI. En este tipo de representaciones (Fig.1) se pueden observar los numerosos alimentos que el mercado ofrecía en aquellos tiempos; aves de corral, liebres, carneros, diversos pescados, frutas, flores y vegetales. Estas escenas de realismo cotidiano exponen la opulencia y bienestar alcanzado por un sector importante de la sociedad y pueden

² Se ha optado aquí por utilizar el término género autónomo para referirnos a aquellas formas de representación donde se aborda el objeto inanimado como sujeto protagónico dentro de la obra, con la finalidad de ser estudiado, analizado y/o interpretado.

interpretarse como claro reflejo de la abundante oferta de alimento, producto del desarrollo, en Holanda, de una economía agrícola que dejaba de ser autárquica y que producía también para el mercado. (Zuffi, 1999, 40-41) (Schneider 1999: 25)



(Fig. 1) Joachim Beuckelaer, *Cristo en casa de Marta y María*, 1564. (Zuffi, 1999)

En ese mismo contexto, aparece también en Europa un nuevo tipo de coleccionismo como consecuencia de la llegada de productos exóticos procedentes de los nuevos continentes a puertos europeos. Este nuevo coleccionismo dio origen a los primeros museos enciclopédicos, colecciones señoriales que volcaban su interés por lo “exótico” y lo “sorprendente” donde se exhibían ornamentos hechos por culturas lejanas, huesos de animales, perlas, conchas de formas curiosas, cuernos, crustáceos disecados, animales embalsamados etc. La curiosidad y el asombro domina el panorama de este particular período y es alimentando a su vez por la formación de institutos de investigación y la formación de facultades de botánica y zoología comparada. Los museos enciclopédicos (Fig.2) o *wunderkammer* (también conocido como cámara de curiosidades) proporcionarían nuevos motivos a la pintura de este período, a partir de los cuales los artistas reproducirían parte de estas colecciones en

sus telas y en grabados para satisfacer principalmente la intención científica y documental de la época, más allá de una mera exploración estética. (Zuffi,1999:35-36)



(Fig.2) Grabado del Museo de Ferrante Imperato, autor anónimo, 1599
<http://www.ausgepackt.uni-erlangen.de/presse/download/index.shtml> (Consulta el 20/06/2012)

Si bien este tipo de representación volcaba su interés hacia los objetos inanimados, éstas no podrían considerarse como manifestaciones autónomas de naturalezas inanimadas debido a que los artistas de este período utilizaban los objetos inanimados como elementos compositivos complementarios a la acción de uno o más personajes, mas no como elementos poseedores de una autonomía valiosa por sí misma. Sin embargo, también hemos podido observar que los objetos inanimados representados es este período son señal de los cambios ocurridos en la sociedad occidental de aquel entonces como el desarrollo del interés científico y el desarrollo de potencias económicas directamente vinculadas a la aparición de la burguesía, como se mencionó anteriormente.

1.2.2 Autonomía y tradición del género

Iniciado el Siglo XVII, la pintura de objetos inanimados lograría imponerse como un producto de masas en la población burguesa de Holanda y Alemania. La comodidad de los formatos, por lo general de pequeño y mediano tamaño, y la temática alegre de riqueza y bienestar, convierten a la naturaleza muerta en un tipo de pintura que responde a las necesidades y requerimientos de un grupo social inédito en el mercado del arte. Stefano Zuffi establece tres factores con los que se erige el afianzamiento de la naturaleza muerta en el mercado artístico del Siglo XVII. La amplia demanda, la ductilidad del género y la adhesión de artistas consagrados a este nuevo tipo de pintura:

“En primer lugar, la presencia de una cantera amplia, asegurada por el mercado[...]; en segundo lugar la extraordinaria ductilidad del género, que pronto está en condiciones de ofrecer un amplísimo abanico de temas, formatos y referencias simbólicas hasta el punto de presentar a cualquier adquisidor la posibilidad de elegir un cuadro prácticamente a medida; y por último, aunque su importancia no es menor, el efecto de atracción, interés y polémica que la adhesión de Michelangelo Merisi, Caravaggio, causa en todos aquellos que se ocupan de la pintura” (Zuffi 1999: 47- 48)

Cuando Zuffi se refiere a la adhesión de Caravaggio se está refiriendo a la realización de la obra titulada *Cesto con frutas* (1596) (Fig.3). Caravaggio toma en este cuadro los frutos de la canasta como motivo principal en su pintura, a diferencia de sus antecesores que aún no prescindían de la inclusión de una figura humana que acompañe la escena. Es en este destacable trabajo donde, según Zuffi, ocurre la primera manifestación en la que el objeto no es representado como un accesorio compositivo más en la imagen, sino por el contrario, es aquí donde el objeto se convierte en el sujeto de análisis *per se*.



(Fig.3) Caravaggio, *Cesta de Frutas*, 1596 (Zuffi, 1999: 49)

De esta manera, la naturaleza muerta alcanzaría su punto de esplendor durante el Barroco, manifestándose en aquel período la cosmovisión del hombre de aquella época, llena de cambios y crisis religiosa, pero también de abundancia y riqueza.

La Reforma Protestante ocurrida a inicios del Siglo XVI ocasionaría un efecto determinante en la sociedad europea. El paso del Siglo XVI al XVII albergaría la disyuntiva para las personas de tener que elegir uno entre los diversos credos que se presentaban como interpretaciones puras y verdaderas y como único modo de salvación. Los artistas no se vieron ajenos a dichos cambios y ello se puede ver de manifiesto en las marcadas tendencias de artistas de naciones protestantes y naciones católicas. (Zuffi 1999: 67)

En Flandes, Holanda y Alemania la tendencia de los artistas satisfacía la demanda de la sólida clase burguesa, ávida en querer decorar sus moradas con obras que ilustren el bienestar y las comodidades de esta clase social, que para entonces había

conseguido un poder económico considerable. En palabras de Stefano Zuffi: “*la naturaleza muerta de estos lugares se presenta rica, triunfante y pródiga en todos los bienes otorgados al hombre por Dios*”. (Zuffi 199: 69) Así, podemos observar que los objetos representados en las naturalezas muertas de este período exhiben riquezas y manjares de una sociedad que ha ascendido con potencia a la cima del poder económico. Ejemplo de ello es *El Postre* de Jan Davidszon de Heem (fig.4), donde se lucen numerosos frutos de distintas temporadas, lujosas copas y botellas, un pastel a medio cortar e incluso un instrumento musical. Paradójicamente este tipo de naturaleza muerta esconde a su vez sutiles referencias simbólicas e incluso enigmáticas

El uso alegórico de los objetos para transmitir sentidos alcanza mayor notoriedad con las Vanitas, un tipo de naturaleza muerta donde se representaban calaveras, flores marchitas o velas a medio consumir para tocar, de manera simbólica, el tema de la muerte. Este tipo de objetos planteaban de manera implícita lo efímero de las posesiones terrenales frente a la inminente llegada de la muerte. “*Vanidad de vanidades, todo es vanidad*” advierten las Sagradas Escrituras, sirviendo el tema como advertencia moral ante la creciente opulencia del bienestar burgués de aquel momento. (Schneider 1999: 79)



(Fig. 4) Jan Davidszoon de Heem, *El Postre*, 1640 (Zuffi, 1999: 77)

Trabajos como el de Antonio de Pereda plantean composiciones en las que el poder político es criticado, incorporando insignias militares y símbolos de poder político en las representaciones de vanitas, refiriéndose al poder político como otra forma de vanidad terrenal. *Alegoría de la caducidad*, 1640-1650 (Fig.5) es una obra en la que se observa un ángel que sostiene entre sus manos un globo terráqueo y un camafeo con el rostro de Carlos V, elegido emperador del sacro imperio romano en 1519. Entre otros objetos que acompañan la composición se puede distinguir un cúmulo de cráneos, una vela apagada sobre un candelabro y una clepsidra en primer plano, aludiendo al paso del tiempo y la llegada inminente de la muerte.



(Fig. 5) Antonio de Pereda, *Alegoría a la caducidad*, 1640 (Zuffi, 1999: 246)

Hacia inicios del Siglo XIX el género pierde fuerza y las representaciones de objetos inanimados se diluyen ante las composiciones narrativas de figuras. Sin embargo, algunas manifestaciones, como las escasas naturalezas muertas de Francisco de Goya, marcan la diferencia al hallarse como antecesoras de motivos y concepciones característicos de las vanguardias del Siglo XX (Batistinni en Zuffi 1999, 121). *Bodegón con costilla, lomo y cabeza de cordero* (Fig.6) es una obra donde la enérgica y expresiva interpretación del objeto es utilizada “como vehículo de transmisión de contenidos simbólicos de carácter intensamente dramático” (Batistinni en Zuffi 1999: 121). Dicha característica también puede ser apreciada en trabajos como *La trucha* (1873) (Fig.7), de Gustave Courbet. En este trabajo el gesto pictórico del artista induce al espectador a enfrentarse a un momento trágico, un instante en que el que un ser vivo se enfrenta a una muerte próxima. La obra podría entenderse, según

Michael Fried, como un antropomorfismo, por considerarse como expresión de los sentimientos de persecución de Courbet y de su mala salud durante y después de su encarcelamiento entre 1871 y 1872. (Fried 1990: 246)



(Fig. 6) Francisco de Goya, *Bodegón con cabeza, lomo y cabeza de cordero*
<http://www.allpaintings.org/> (Consulta 14/3/2012)



(Fig.7) Gustave Courbet, *La Trucha*, 1873 (Zuffi, 1999: 125)

Posteriormente a la experiencia impresionista, donde la corporeidad de los objetos se había disuelto en el espectro de la luz atmosférica, Paul Cezanne retoma el interés por la definición de las estructuras volumétricas de los cuerpos en la pintura, interés que el artista canaliza en la realización de numerosas naturalezas muertas. Así, en obras como *Naturaleza muerta con cesta de frutas* (1888-1890) (Fig.8), el artista lleva su interés al estudio de la percepción óptica de los objetos en el espacio y a tratar de capturar sensaciones de perspectiva. Cezanne renuncia a la perspectiva lineal clásica, lo que facilita al artista a explorar las posibilidades compositivas del espacio pictórico dándole una posición a la pintura de realidad autónoma. La contribución de Cezanne a esta nueva concepción del espacio pictórico sirvió posteriormente a los pintores cubistas a establecer un nuevo horizonte en la concepción de la obra de arte en el Siglo XX. Bestinni establece la importancia de Cezanne para la siguiente generación de artistas:

“En esta reelaboración del reglamento [...] la lección de Cezanne asume un valor emblemático: la interpretación de la obra de arte como organismo autónomo dotado de un valor completo en sí y paralelo a la naturaleza, la independencia de la imagen de cualquier referencia exterior, la abolición del principio de semejanza como condición básica de la representación, la concentración sobre el potencial constructivo de los medios pictóricos (forma y color) y la abolición de la tridimensionalidad prospectiva influyen profundamente en las direcciones de búsqueda de los pintores cubistas.”
(Bestinni en Zuffi 1999: 160)

En esta cita, Bestinni afirma el aporte revelador de Cezanne para la formación del estrato sobre el cual una de las vanguardias más importantes del Siglo XX constituiría sus diferentes exploraciones y discursos sobre la obra de arte, haciendo posible que el género se convierta en el campo de trabajo ideal para las futuras experimentaciones en la búsqueda de nuevos lenguajes en el arte.



(Fig. 8) Paul Cezanne, *Naturaleza muerta con cesta de frutas*, 1888

<http://www.lienzos.net/2011/02/paul-cezanne-el-padre-del-arte-moderno.html> (Consulta 14/03/2012)

De esta manera, en este subcapítulo, se ha podido examinar el inicio y desarrollo de la Naturaleza Muerta como género autónomo, ubicando su aparición en Europa hacia finales del Siglo XVI, su instauración en la academia y el mercado de arte durante el Siglo XVII, entendiendo el período de auge económico europeo y el desarrollo de la burguesía en naciones protestantes (Países Bajos, Alemania y Flandes) como el contexto que facilitó y propició su afianzamiento y autonomía. Así mismo, hemos podido reconocer dos tendencias durante el Barroco que permiten entender la cosmovisión del momento, por un lado, el bienestar, la riqueza y la sobre producción de alimentos de la creciente aristocracia burguesa en países de la Europa septentrional; y por el otro, la temática del *memento mori* de los países católicos meridionales de Europa. También se ha esbozado la etapa inicial de experimentación que tuvo el género a finales del Siglo XIX, sirviendo a los artistas como fuente para plasmar las impresiones subjetivas de la experiencia natural perceptiva. Por último,

cabe destacar la constante, en diversos creadores a lo largo de los siglos, de asumir el género como vía para manifestar anhelos, miedos, ideas y pensamientos de su tiempo de manera implícita, mediante el uso simbólico en la representación de los objetos cotidianos.

1.2.3 La Naturaleza Muerta en el Siglo XX: Nuevos alcances en la representación

Hacia inicios del Siglo XX aparecen en Europa diversas manifestaciones plásticas que determinarían un cambio radical en la concepción de la problemática pictórica. Para los nóveles movimientos artísticos del Siglo XX, el espacio pictórico dejaría de ser entendido como una ventana que exhibe una porción de realidad reproducida. En su lugar el espacio del cuadro iría adquiriendo vida propia, alejándose de la mimesis y acercándose a la subjetividad de la experiencia perceptiva del creador (Walther, 2005: 67).

En la primera mitad del Siglo XX, los cubistas enfrentarían la pintura como una renuncia al “engaño visual”, característica de la representación pictórica desde el Renacimiento hasta aquel entonces. Los pintores cubistas procuraban encontrar la “verdad” de las formas y dejaron de guiarse por el punto de vista único en el que se basaba la perspectiva lineal. En el cubismo, los elementos constitutivos del lenguaje pictórico (línea, volumen, espacio y forma) cambiaron su uso tradicional por una nueva interpretación propia de lo percibido. El interés de artistas como Georges Braque (1882) y Pablo Picasso (1881) por el espacio, la forma y por la autonomía del lenguaje pictórico propició que los objetos inanimados sean retomados nuevamente como sujeto de interés en las obras cubistas.

Braque mostraba un interés particular por la representación del espacio que separaba las formas del motivo elegido a ser pintado. Braque se refería al espacio “táctil” en la pintura cubista, le interesaba pintar aquellos espacios de separación, de tal manera

que se presentaran tan reales y táctiles como los objetos mismos. Por ello, numerosas naturalezas muertas sustituyeron a los paisajes en la pintura del artista (Golding, 1993: 86).

En *Piano y Bandurria* (1920) (Fig.9), Georges Braque analiza los objetos fragmentándolos y reconstruye los cuerpos considerando, en palabras de Battistini, “la concepción táctil de la espacialidad pictórica, conduciendo a Braque, a concebir la relación de los cuerpos como una entidad espacial continua”. (Battistini en Zuffi 1999: 296). Los objetos, en esta obra, pierden la connotación ilustrativa para convertirse en una muestra del potencial del lenguaje pictórico. Se entiende aquí, que la función de los objetos reconstruidos yace en enriquecer la obra con las posibilidades formales y plásticas resultante de la interpretación de éstos. El motivo se convierte en pretexto, el objeto no es entendido ni como símbolo alegórico ni como símbolo metafórico del cual se vale el artista para poner de manifiesto un contenido implícito, sino que es el detonante de una exploración del lenguaje plástico de la pintura.

Por otro lado, el interés de Picasso radicaba en el estudio de la naturaleza de los objetos. Para Picasso, la perspectiva lineal sólo mostraba una visión incompleta de los objetos, él deseaba romper con aquella limitación de la pintura y otorgar a sus representaciones una dimensión escultórica. Picasso interpretaba la tridimensionalidad de las formas en el plano bidimensional buscando romper las convenciones tradicionales del ilusionismo y procurando encontrar nuevas soluciones en la representación de la realidad subjetiva. (Golding 1959: 85)



(Fig.9) J. Braque, *Piano y Bandurria*, 1908-09 (Zuffi, 1999: 296)

En *Naturaleza muerta con silla de paja* (1912) (Fig.10) Picasso construye, bajo la lógica interpretativa cubista, una obra que interpreta, como lo indica el título, una silla de paja. La importancia de la obra radica en ser la primera obra de arte que incorpora objetos reales en la obra plástica. Sin duda, la inclusión de estos materiales (un fragmento de entramado de paja, material comúnmente usado en el asiento de sillas),

a modo de pistas, permite al espectador descifrar que, efectivamente, se encuentra ante la interpretación subjetiva de una silla. La inclusión de objetos cotidianos en esta obra de arte supuso un golpe a la pintura tradicional. El *collage* de Picasso cuestiona la concepción de la obra de arte como destreza manual y como belleza absoluta e implica, a su vez, la inclusión de objetos carentes de valor estético al material pulcro de la obra de arte. Con esta obra la naturaleza muerta quiebra la relación de la representación del objeto, ya no sólo lo interpreta subjetivamente sino que, además, incluye objetos reales a la realidad autónoma de la obra de arte.



(Fig. 10) Pablo Picasso, *Naturaleza muerta con silla de paja*, 1912 (Zuffi, 1999: 166)

La obra citada permite entender cómo la naturaleza muerta se convierte en un campo experimental para los artistas de aquel entonces. Con el cubismo, la imagen admite cualquier motivo que pueda ser traducido del plano tridimensional de la realidad percibida al plano bidimensional de la realidad pictórica. Por ello, los objetos inanimados se convierten en el pretexto perfecto para el estudio de las formas y el

espacio pictórico, donde la fragmentación de las formas cerradas y las múltiples perspectivas del objeto y el espacio estructuran el esqueleto compositivo de las obras.

Así Picasso introduce una nueva variable que sería de gran importancia en el movimiento dadaísta, así como en el collage. Las cosas no simulan ser lo que no son aunque sí funcionan de nuevas maneras, en un nuevo contexto, el del mundo del arte, diferente al contexto originario.

Baudrillard nos dice al respecto:

“El *collage* fue introducido en “las artes superiores”[...] por Braque y Picasso, como una solución a los problemas planteados por el cubismo analítico, solución que finalmente proporcionó una alternativa al “ilusionismo” de la perspectiva que había dominado la pintura occidental desde inicios del Renacimiento [...] El collage cubista, al incorporar directamente a la obra el fragmento real del referente (forma abierta) sigue siendo “representacional” [...] El “collage” es la transferencia de materiales de un contexto a otro, y el “montaje” es la “diseminación” de éstos préstamos en el nuevo emplazamiento” (Baudrillard, 2008: 126-127)

Los aportes cubistas al arte del Siglo XX permitieron diferentes exploraciones que redefinieron la concepción de la obra de arte. Nociones como la representación y la belleza dejaron de ser la estructura sobre la cual al arte se erigía, permitiendo que diferentes vanguardias aprovecharan dichos aportes para construir discursos sobre cómo el arte debiera ser entendido.

Landow propone que, tanto Braque como Picasso pasaron del pincel y la pintura a los contenidos del cubo de la basura, ya que “El collage les permitía explorar la significación y la representación poniendo en contraste lo que nosotros, en la era digital, llamamos lo real y lo virtual.” (Landow, 2009: 243)

Los futuristas aprovecharon esta fragmentación de las formas y la solidez del espacio para interpretar el movimiento dinámico de las máquinas que abrían paso hacia el

futuro, mientras que la inclusión de fragmentos de objetos en las obras reales iniciada por Picasso dio pie al desarrollo de los *ready made*. (Walther, 2005)

El interés por los objetos inanimados se mantuvo de manera distinta en las vanguardias de inicio del Siglo XX, pero quizás un aporte sustancial que contribuyó a la permeabilidad y flexibilidad del género provenga de la obra *Rueda de bicicleta* (1913) de Marcel Duchamp (Fig.11). Considerada el primer *ready made*, *Rueda de Bicicleta* probablemente se encuentre lejos de ser una Naturaleza Muerta e, incluso, resultaría exagerado tratar de encajarla en el género, pero el haber sido mencionada por Bestinni hace difícil no prestarle atención. Sin duda, el valor de esta obra para la historia del arte radicó en el acto de elevar un objeto cotidiano, carente de valor artístico, a la categoría de obra de arte para, así, señalar que son los espacios (galerías, museos) los que legitiman lo que se entiende por obras de arte. Pero lo que atañe a esta investigación es el uso de un objeto inanimado, real y cotidiano como centro neurálgico de esta obra de arte, pues de la misma manera en que Caravaggio decidió colocar el cesto con frutas como el protagonista de la obra (*Cesto con frutas*), Duchamp, lo hizo con *Rueda de bicicleta*. Ambos artistas trastocaron el valor que se les otorgaba a los objetos inanimados cotidianos en el campo de las artes. Sin embargo cabe destacar que:

“Duchamp tomó con los objetos un rumbo muy distinto al que, casi al mismo tiempo, tomaría Picasso... éste último desde su primer collage “Naturaleza muerta” (1912)... llevaba implícita una intención radicalmente opuesta al “ready made” de Duchamp. Duchamp simplemente sacaba el objeto de su contexto y lo hacía arte, un arte que a nadie le interesaba adquirir. Picasso en cambio, los ensamblaba, transformaba y vaciaba en bronce, produciendo objetos de consumo de una indudable calidad estética.” (Römer, 2003: 8)



(Fig.11) Marcel Duchamp, *Rueda de bicicleta*, 1913 (Zuffi, 1999: 190)

La aparición del *ready made*, sumado a las exploraciones de Picasso en el campo de la escultura con trabajos como *Vaso de absenta*, permitió, pues, que la incorporación de objetos de la realidad cotidiana en obras de arte se extendiera hacia diversos movimientos y disciplinas artísticas. Los objetos reales como protagonistas estructurales en la obra de arte y como obras de arte en sí, permitieron disolver el estatuto de la Naturaleza Muerta como género exclusivo de la disciplina pictórica. (Betistinni en Zuffi 1999: 190)

Años más tarde, los objetos surrealistas, herederos del *ready made*, añadirían a los objetos cotidianos una carga erótica y psicológica. Estos objetos, hallados por los artistas en una suerte de encuentro casual, separados de su fin y utilidad,

materializarían el azar y buscarían despertar asociaciones inconscientes en el espectador mediante el ensamble de dos o más objetos. Por tanto, en trabajos como *Plato, taza y cucharilla forradas en piel* (1936) (Fig.12) de Meret Oppenheim, los objetos sugieren un erotismo oral mientras que al mismo tiempo generan rechazo, jugando con la ambivalencia de lo atractivo y lo repulsivo. Para Rosalind Krauss las asociaciones provocadas por los objetos surrealistas “estimulan las proyecciones inconscientes del espectador, le invita a traer a la conciencia una íntima narración fantástica que hasta entonces desconocía”. (Krauss, 2002 :130)



(Fig.12) Meret Oppenheim, *Plato, taza y cucharilla forradas en piel*, 1936 (Walther, 2005)

Así, los objetos cotidianos mantuvieron un lugar destacado durante la primera mitad del Siglo XX, de manera diversa, ya sea a través de la investigación de la representación analítica de la forma y el espacio con los cubistas, como con el aislamiento y re-contextualización del objeto en las corrientes dadaístas y surrealistas o apareciendo en contextos espaciales que enfatizaban un orden espiritual, como el caso de los artistas de la escuela metafísica de Morandi. (Gallagher, 2002:6)

Diferente sería la condición de los objetos cotidianos en el arte desarrollado durante la segunda mitad del Siglo XX, pues como afirma Ann Gallagher: “la alteración

más radical en su significado (del objeto) ha sido afectada a consecuencia de la mercantilización”. (Gallagher, 2002)

De esta manera, los artistas de este período explotarían el mercado como tema de interés, ya sea por la fascinación que sentían ante él, o para establecer una posición crítica a los valores de la sociedad de consumo burguesa contemporánea.

En Europa podemos ubicar obras como *Merde d'artiste* de Piero Manzoni (Fig.13) que usa el formato de comida enlatada para hacer una parodia acerca del papel del artista como productor de obras de arte y del valor mismo de las obras de arte como objeto de mercancía (recordemos que cada enlatado de excrementos del artista se vendió al valor del peso en oro de aquel momento, mayo de 1961).



(Fig. 13) Piero Manzoni, *Merde d'artiste*, 1961

<http://www.artespain.com/21-11-2008/subastas/mierda-de-artista-de-piero-manzoni-a-subasta-en-sothebys> (Consulta 04/05/2012)

Obras como las de Robert Rauschenberg (Fig.14) y Jasper Johns también fueron en algún momento consideradas como *neo dadá* al cuestionar implícitamente el concepto

y la validez intrínsecos del arte ya que incorporan elementos considerados basura o desecho. (Fleming, 1987)



(Fig.14) Robert Rauschenberg, *Monogram*, 1955 (Walther, 2005)

En este mismo sentido, Oldenburg comentó acerca de su obra “Hamburguesa gigante” (Fig.15) que:

“[...] sintió la necesidad de devolverle al arte el dominio de la vida ordinaria, tras el mudo tono solemne y la seriedad extrema del expresionismo abstracto [...] “Estoy por un arte que se confunda con la mierda cotidiana y emerja de ella victorioso” declaró.” (Fleming, 1987:621)



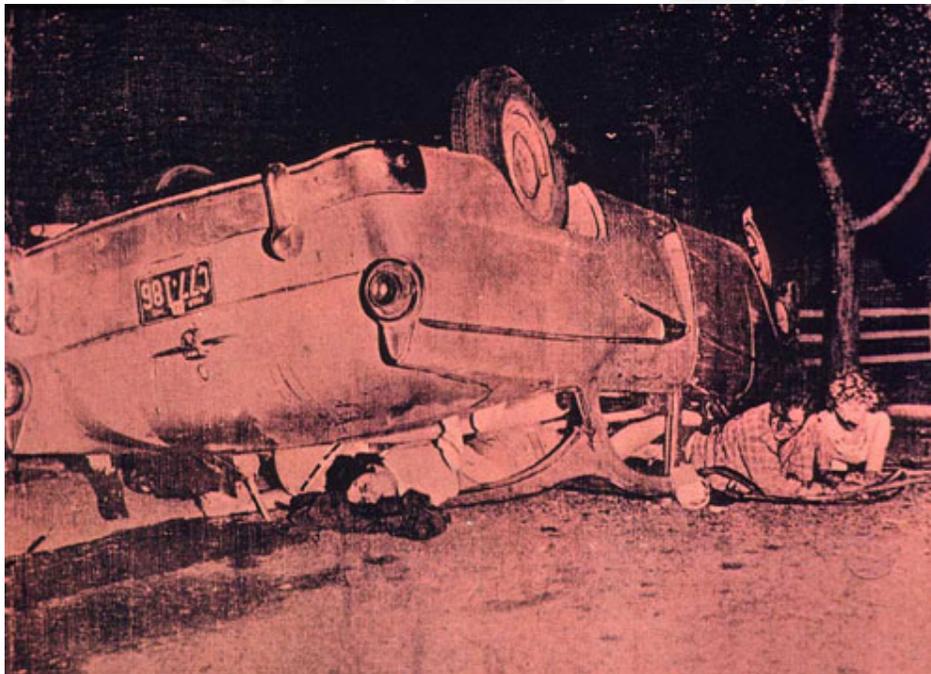
(Fig.15) Claes Oldenburg, *Burger*, 1962.
<http://mealimentodearte.blogspot.com/2011/02/me-alimento-de-arte-este-blog-esta.html>
 (Consulta 08/05/2012)

Por otro lado en Norteamérica, el *pop art* de Warhol abordaría enfáticamente los objetos cotidianos como parte del imaginario de los consumidores de la sociedad norteamericana, explotando los recursos como la masificación de su obra a través de técnicas de impresión en serie como la foto-serigrafía.

“El pop partió de la cruda reivindicación del objeto manufacturado, producido en serie, como una alternativa artística al repertorio de cosas que había codificado la naturaleza muerta tradicional. Pero nos parece importante tener en cuenta la distinción entre la representación o mera reproducción de las cosas y la recuperación directa de los objetos propiamente dichos [...] el pop [...] puso en marcha poderosos mecanismos de trasmutación mediante los cuales logró que los objetos presentados parecieran representados, y viceversa, que la figuración fuera tan literal que pareciera una mera apropiación de la realidad.” (Ramírez, 2009: 125)

En la obra “Brillo Box” (1964), Warhol busca, en lugar de banalizar la experiencia estética, a diferencia de lo que se creía cuando se pensaba en Naturaleza Muerta, volver artísticos los objetos de la vida cotidiana, “artistificarlos”, si el neologismo

expresa lo que se quiere decir, “las cajas fueron editadas en un número limitado de ejemplares, y así es como los modelos que eran objetos repetibles hasta el infinito, pasaron, en la recuperación de Warhol, a ser originales”. (Ramírez, 2009: 129) Warhol sin embargo, quería retratar no sólo los objetos de consumo de su sociedad sino también las imágenes que a diario eran expuestas en ella. Así, entre los años 1962 y 1964, Andy Warhol creó una serie conocida como la *Muerte y Desastre*. Estas serigrafías se basaban en imágenes granuladas, tabloide en blanco y negro de los disturbios raciales, suicidios, escenas de accidentes mortales y los instrumentos de la muerte como sillas eléctricas, armas de fuego y explosiones de bombas atómicas. *Red Car Crash* (Fig.16) es una imagen tomada por el fotógrafo John Whitehead y publicado en el 03 de junio de la revista Newsweek.



(Fig.16) Andy Warhol, *Red car crash*, 1963.
<http://www.jerseyarts.com/blog> (Consulta 15/ 11/ 2011)

Obras más críticas, en el mismo contexto, podemos encontrar en los ensamblajes e instalaciones de Edward Kiendhlz (Fig.17), artista de la década del 60 que toma los

objetos inanimados en desuso para concebir instalaciones, esculturas y ensamblajes de gran impacto visual. “Para comprender una sociedad, empiezo por recorrer las tiendas de baratijas y los mercados de segunda mano. Para mí, es una forma de educación y de orientación histórica. Puedo ver el resultado de ideas en los desechos de una cultura” (Walther, 2005:509) dijo Edward Kienholz. Caracterizada por lo grotesco y chocante la obra de Kienholz usa el objeto inanimado en desuso para elaborar obras que manifiestan el despilfarro del consumismo norteamericana y que se oponen a la construcción de la belleza hollywoodiense. (Walther, 2005:509-511)



(Fig. 17) Kienholz, *Back seat Dodge '38*, 1964
<http://www.beatmuseum.org/kienholz/dodge.html> (Consulta 12/ 12/ 2011)

Siguiendo la línea de Kienholz de los objetos desechados, encontramos la obra escultórica de Tony Cragg (Fig.18) hacia finales de los años 70. Cragg valiéndose de la estrategia duchampiana del *ready made*, reúne en sus obras objetos encontrados en desuso y reciclados para transformar su sentido al congregarlos en un

ordenamiento de acuerdo al material y al color, formando figuras que buscan establecer una relación real con los objetos que lo rodean y su entorno. Aquí el objeto cotidiano se muestra en su naturaleza pura, sin alteración alguna, como producto de la era del consumismo, estableciendo una relación directa entre el objeto, la imagen que dibuja con la disposición de los objetos y el material.



(Fig. 18) Tony Cragg, *Stack*, 1975
<http://artandtoday.blogspot.com/2008/09/art-deformation.html> (Consulta 30/ 11/2011)

Así, hemos podido apreciar el carácter experimental de la práctica del género Naturaleza Muerta a lo largo del Siglo XX en el ámbito de las artes visuales. Por un lado hemos distinguido su distanciamiento del ámbito exclusivo de la pintura hacia los años 20 con la incorporación de materiales u objetos cotidianos para luego dar un salto a los *ready made* y a los *object trouve* de los surrealistas. También hemos revisado el cambio significativo que experimentaron los objetos inanimados de la

cotidianidad en el período de posguerra con carácter de mercancía, al que le fue sumado y cómo, de aquella posición del objeto, diversos artistas abordaron este punto ya sea por el fenómeno en sí o por una postura crítica. Cabe resaltar también las diferentes connotaciones semánticas de los objetos representados y cómo ellas mantienen aún el carácter de ser síntoma de los deseos, miedos y anhelos de quienes los poseen y del contexto en el que han sido representados.

A pesar del reconocido valor, como hemos visto, que el género Naturaleza Muerta posee a lo largo de la historia, éste mantiene el prejuicio de ser un género poco serio, cuyo valor sigue siendo pasado por alto. Sin embargo, la Naturaleza Muerta ha demostrado ser una plataforma de creación flexible capaz de adaptarse a los cambios de la cultura y el pensamiento y estar dispuesto a incorporar una gran variedad de técnicas para su interpretación. Esta flexibilidad se deba quizás, como señala Ann Gallagher, curadora de la exposición *Still Life* del British Cónsul, a su bajo *status* y a su falta de asociación con el logro y la grandeza, características que han permitido un alto potencial de transformación y la posibilidad de que distintos artistas se nutran de la iconografía del género, abstrayéndolo, ampliándolo, multiplicándolo, fotocopiándolo, filmándolo y digitalizándolo.

La exposición *Still Life*, antes mencionada, se exhibió en el Museo de Arte de Lima en el año 2004 y se ha convertido, sin duda, en uno de los referentes más importantes de la producción artística contemporánea de naturalezas muertas. Si bien muchas de las obras presentadas en la exhibición aportaban características innovadoras al género, el interés por los objetos inanimados cotidianos constituye el eje central de la muestra. La riqueza e importancia de esta exhibición, quizás, no radica en los objetos mismos presentados sino, más bien, en las diversas perspectivas y motivaciones subjetivas de los autores, cobijadas bajo el crisol de la Naturaleza Muerta, en este caso del *still life*.

1.3 Conceptos y características vigentes en la Naturaleza Muerta

Al inicio de esta investigación hemos podido establecer una definición general del término Naturaleza Muerta, reconociendo la ambivalencia, su asociación a ser un género poco serio y a identificar a los objetos inanimados como punto protagónico sobre el cual se levantan los diferentes intereses de los artistas. En este acápite se procurará establecer ciertas características que han acompañado al género históricamente.

Como ya ha sido mencionado, la Naturaleza Muerta alcanzó sus primeros logros en la sociedad burguesa del Siglo XVII. Temáticas como el bienestar y el lujo se plasmaban a través de los preciosos objetos que este novel género representaba. El bienestar y la temática alegre de la abundancia de productos comestibles se hallaban directamente relacionadas a la sobreoferta de productos, resultado de la implementación de nuevas técnicas agrícolas y nuevas rutas comerciales. Una manifestación similar puede encontrarse también en algunos planteamientos artísticos en la segunda mitad del Siglo XX como es el caso de arte *pop* norteamericano o el hiperrealismo. Si bien la obra de Warhol evidenciaba interés del artista por la serialidad y la mecanización de la producción artística, la cultura de masas y la sociedad de consumo, ella también es reflejo del bienestar, y de los excesos de éste, en la sociedad norteamericana. La autora Estrella de Diego se refiere a esta característica del género, de la siguiente manera:

“[...] en su rutina y sus contradicciones, las naturalezas inmóviles siguen siempre expresando los deseos de una clase que comparte unos valores, los del bienestar de las sociedades de la sobreabundancia [...]” (De Diego 1994: 79)

De esta manera, las sopas enlatadas, las cajas de detergente, las botellas de agua gaseosa, etc., resultan también ser objetos representativos de una sociedad de la sobreabundancia; pero, como también se ha visto, de la violencia y el desperdicio producidos por esta sociedad. Las naturalezas inmóviles en ambos casos, a pesar de configurarse visualmente de forma aparentemente disímil, son reflejo de sus contextos, contextos en el que los objetos se tornan en mercancías, en objetos de intercambio, reflejando el poder de las sociedades capitalistas, inclusive, 400 años después.

Otra característica que permanece en las naturalezas inmóviles es la de objeto como metáfora, como alegoría que oculta un poder simbólico en el cual se pone de manifiesto el miedo por lo desconocido y el terror a la muerte, como una manera de capturar los miedos, de vencerlos, de contenerlos a modo de amuletos curiosos pero que son temores tácitos del ser humano ante la llegada de la muerte.

La lectura de lo connotado en las Naturalezas Muertas, sin embargo, parece centrar su interés en aquellas obras en donde los objetos representados poseen un componente tanático. Sin embargo, sería ingenuo pensar que aquellas Naturalezas Muertas que muestran objetos aparentemente inocuos (frutas, vajilla, mantelería, etc.) no representarían, a su vez, también una crítica subliminal a la época. La ausencia del sujeto en dichas representaciones pone en manifiesto un reemplazo del objeto de interés, una liberación de la cosa y, con ello, una exaltación al objeto *per se*, como bien señala De Diego

Como veremos a continuación, lo aparentemente oculto de esta significación tiene razones potentes en el mismo análisis del sentido de las Naturalezas Muertas.

CAPÍTULO II:

EL OBJETO Y EL ARTE: DE SECUNDARIO A PROTAGONISTA

“La potencia del objeto se abre camino a través de todo el juego de simulación y simulacros, a través del artificio mismo que le hemos impuesto” (Baudrillard, 2005: 33)

La relación del artista con el objeto, no sólo en su forma escultórica, también en la representación bidimensional de él se ha modificado con el auge de la revolución industrial. El preciosismo de los objetos únicos, hechos a mano, no puede ser comparado con aquellos hechos en serie y la relación que entre ellos se dan, hablando de manera semántica.

En este capítulo abordaremos los procesos por los cuales los objetos ha ido tomando una posición protagónica no sólo en la vida de las personas, sino también en el mundo del arte y cómo éstos han ido desplazando el papel del sujeto para volverse un reflejo referencial de éste.

2.1 La liberación de la función del objeto

Baudrillard nos dice algo sustancial acerca del papel de los objetos en la vida del hombre: “[...] los objetos tienen como función, en primer lugar, personificar las relaciones humanas, poblar el espacio que comparten y poseer un alma. La dimensión

real en la que viven está cautiva en la dimensión moral a la cual deben significar.” (Baudrillard, 1969:14)

Para Baudrillard los seres (humanos) y los objetos estan relacionados y es a través de esta relación que a los objetos se les confiere un valor afectivo al que él llama “presencia”. Baudrillard nos define al objeto de esta manera:

“El objeto: ese figurante humilde y receptivo, esa suerte de esclavo psicológico y de confidente, tal y como fue vivido en la cotidianidad tradicional e ilustrado por todo el arte occidental hasta nuestros días, ese objeto fue el reflejo de un orden total ligado a una concepción bien definida de la decoración y de la perspectiva, de la sustancia y de la forma. Conforme a esta concepción, la forma es una frontera absoluta entre el interior y el exterior. Es un continente fijo, y el exterior es sustancia. Los objetos tienen así [...], aparte de su función práctica, una función primordial de recipiente, de vaso de lo imaginario.” (Baudrillard, 1969: 27)

Los objetos, por lo tanto, en su calidad de signos tienen la posibilidad de significar y de resignificar. Para Baudrillard el ser humano delega los signos de su presencia, cual narrador omnisciente, en los objetos. Sin embargo, Baudrillard advierte que “ [...] la forma, al consumarse, habrá relegado al hombre a la contemplación de su poderío.” (Baudrillard, 1969: 61). La funcionalidad, según Baudrillard, no está referida a un fin sino a un orden o sistema. Así

“La funcionalidad es la facultad de integrarse a un conjunto. Para el objeto, es la posibilidad de rebasar precisamente su “función” y llegar a una función segunda, convertirse elemento de juego, de combinación, de cálculo de un sistema universal de signos” (Baudrillard, 1969: 71)

Baudrillard dice que, así como sucede con los dioses, de la misma manera los objetos también tienen la oportunidad de una segunda existencia. Porque:

“En el nivel tecnológico no hay contradicción: sólo hay sentido. Pero una ciencia humana tiene que ser del sentido y del contrasentido: de cómo un sistema tecnológico coherente se difunde en un sistema práctico incoherente,

de cómo la “lengua” de los objetos es “hablada”, de qué manera este sistema de la “palabra” (o intermedio entre la lengua y la palabra) oblitera al de la lengua.” (Baudrillard,1969: 9)

Los objetos, al tener la oportunidad de esta “segunda existencia”, en su calidad de ser re-significados, de transmutar su identidad, más allá de si están representados o presentados, le ofrecen al artista, como veremos después, la posibilidad de crear distintas cadenas semánticas, según su ubicación en el espacio, ya sea este bidimensional o tridimensional.

2.2 La Naturaleza Muerta: trasmutación de los objetos representados

En las Naturalezas Muertas los objetos representados parecieran no tener nexo entre ellos, pero –asociados- narran al espectador del momento, a veces perturbador, de historias acaecidas (De Diego 1994: 75). El *display* de objetos en una Naturaleza Muerta es signo y característica de este género. La mayor parte de las veces se trata de objetos amontonados o dispuestos en una mesa y pareciera que justamente esa conglomeración hablara más allá de cada objeto representado.

Estrella De Diego en su ensayo titulado “Cámaras maravillosas y naturalezas inmóviles” (De Diego 1994) adjudica esta especie de amontonamiento en las naturalezas inmóviles de finales del Siglo XVI a las fascinaciones de la época, fascinaciones que “[...] ya entonces resumían esa doble cualidad del placer y la repulsa e, incluso, el terror colectivo ante lo inusual que de alguna manera se exorcizaba a través de su reducción a curiosidad.” (De Diego 1994: 75)

Estas aglomeraciones de objetos están lejos de tener una noción clara clasificatoria, pues, a pesar de estar “ordenados” en secuencias, los objetos parecen hablar de una historia. Estrella De Diego, basándose en Baudrillard dice que estos objetos

representados en esta especie de mundo de nostalgia se han resignificado como “nuevo objeto de pasión”. (De Diego, 1994: 76)

“Los “objetos de una pasión” [...] constituían la famosa Wunderkammer, un conjunto de curiosidades en el que se trataba de producir significados superponiendo objetos en un espacio designado para potenciar la variación frente a la estructura o el tipo [...] la Wunderkammer se convertía en pretexto para hablar de los miedos colectivos – los miedos sociales hacia la muerte, lo diferente, lo desconocido ...” (De Diego, 1994: 77)

De Diego, recoge de los estudios de Bryson sobre las Naturalezas Muertas que los bodegones son más que la representación de objetos de uso diario, ya sean éstos modestos o exóticos, son más bien síntomas de las primeras sociedades de la sobreabundancia. Baudrillard comenta al respecto, que “hasta una máquina puede volverse célebre” (Baudrillard, 2005: 37), aludiendo a la sociedad del espectáculo, en donde hasta los objetos son estrellas fotogénicas.

Sin embargo, De Diego advierte una serie de significados, sobre todo en las Vanitas, que estarían asociados a lo que ella llama “miedo hacia la caducidad” o “miedo a lo desconocido” (De Diego, 1994: 78). La ausencia de un sujeto, sin embargo, es un referente de la significación de los objetos desplegados convirtiéndose en una paradoja: Los objetos se liberan del sujeto, al no estar éste representado en la obra, pero su omnipresencia les confiere un significado, que lo vuelve enigmático o siniestro.

De Diego dice al respecto:

“Este doble juego de ausencia presente del sujeto podría ser la clave de la trampa: a partir de la exclusión premeditada, las naturalezas inmóviles asaltan la centralidad, el valor y el prestigio de la figura humana [...] junto con la figura humana se expulsan, definitivamente, los valores que ésta impone al mundo, los valores narrativos [...] En las naturalezas inmóviles, al reducir lo particular – las historias- a la pura rutina cotidiana anónima, se elimina lo narrativo y, consiguientemente, se trastoca el canon.” (Diego, 1994: 79)

Este trastocamiento del canon, al que se refiere De Diego, el de la permanencia de los objetos en un universo sin sujetos, los vuelve, a los primeros, bizarros y les permite representar las imágenes de la repulsión (De Diego, 1994: 80. Esto quiere decir que, al estar los objetos solos en la representación (pintura o escultura) ellos dejan entrever, más explícitamente, los miedos connotados por el sujeto ausente.

Así, en esta búsqueda de la subversión de lo establecido, la naturaleza inmóvil nos cuenta historias que pueden haber o no ocurrido, historias que para De Diego son el pretexto para hablar de la culpa y el desasosiego y “para representar objetos de la repulsión que, de otro modo, en otro contexto, no serían admitidos.” (De Diego 1994: 83)

De Diego analiza el caso de la fotografía, sustancial a este proyecto de tesis, indicando que en ella, los objetos de repulsión se resignifican una vez más y pasan a ser objetos preciosos, en cuanto extraños y, por lo tanto, “museables”:

“Con frecuencia, e incluso más en una sociedad como la nuestra, los objetos preciosos son, paradójicamente, aquellos de alguna forma prohibidos y hasta desechados desde el punto de vista estético, éstos, que, igual que las vánitas, recuerdan que nos esforzamos por olvidar: la caducidad y la muerte.” (De Diego, 1994: 85)

Los objetos representados en las Naturalezas Muertas, al margen de parecer bellos o preciosos, como en las del Siglo XVII, esconden un significado latente. Al estar el sujeto ausente, dichos objetos se convierten en los portadores de aquellos significados “no presentes”, aquellos significados que van más allá de su funcionalidad primaria y que dicho sujeto ausente les adjudica con el sólo hecho de su omnipresencia. Si a esto le sumamos que en las Naturalezas Muertas de los siglos XX y XXI, y especialmente la fotografía, los objetos de la repulsión se resignifican una vez más, debido a que en su reproducción se convierten en nuevos objetos (la fotografía de un objeto se torna en un objeto que contiene a otro), estamos frente a una cadena de

palimpsestos, en donde la huella original es borrada y vuelta a reescribir, sin perder la escritura original. Hablamos del juego de la simulación.

2.3 *“Imágenes en las que no hay nada que ver”*

Baudrillard nos dice que el arte en su conjunto no es más el metalenguaje de la vanidad, a la que él describe como “un aura del simulacro”, una simulación.

“Es preciso que cada imagen le quite algo a la realidad del mundo; es preciso que en cada imagen algo desaparezca, pero no se debe ceder a la tentación del aniquilamiento, de la entropía definitiva, es preciso que la desaparición continúe viva: este es el secreto del arte y de la seducción.” (Baudrillard, 2005: 26)

Para el autor, tanto en el arte contemporáneo como en el clásico, hay una doble postulación y una doble estrategia: una pulsión de aniquilamiento, borrar, tachar, desaparecer todas las huellas del mundo real y, por otro lado, una resistencia contra esa pulsión, “el artista es aquel que resiste con todas sus fuerzas a la pulsión fundamental de no dejar huellas.” (Baudrillard, 2005: 26)

La realidad es tan vasta que se vuelve poco elocuente. Las imágenes a las que nos vemos sometidos, en su realidad, o en su testimonio de dicha realidad, dejan de aprehenderla para el espectador. Éste se resiste a lo connotado en ella y al focalizar lo denotado pierde su contacto con ella. Es un juego y una paradoja a la vez. Las imágenes se nos repiten una y otra vez, como en los noticieros o en la reproducción de una fotografía periodística que da la vuelta al mundo. La vemos muchas veces multiplicada, pero en esta proliferación se nos hace poco evidente el referente, ese que le dio sentido. La crónica se desvanece en la espectacularización de la imagen y esta muta su esencia, su función, su referente.

“En el horizonte de la simulación no solamente ha desaparecido el mundo real, sino que la cuestión misma de su existencia ya no tiene sentido [...] vivimos en un mundo de simulación, en un mundo donde la más alta función del signo es hacer desaparecer la realidad y, al mismo tiempo, enmascarar esta desaparición” (Baudrillard, 2005: 26-27)

La función crítica del sujeto, al éste desaparecer de la representación, es decir, al dejar solo al objeto en la representación, es sucedida por la función irónica del objeto. El objeto, dejado solo para recibir los aplausos o críticas de las audiencia, ante el horror escénico y la responsabilidad de conferir sentidos, opta por la ironía, señalándose a sí mismo mientras le guiña el ojo al sujeto que está tras bastidores. Esta ironía se refiere a la capacidad polisémica del objeto (signo). Así, una flor puede significar a la vez, según el contexto, una declaración de amor, pureza, delicadeza o fertilidad.

“ [...] las cosas ejercen, por su propia existencia, una función artificial e irónica. Ya no necesitan proyectar la ironía sobre el mundo real, ya no necesitan ningún espejo exterior que tienda al mundo la imagen de su doble: nuestro propio universo se ha tragado a su doble, y por consiguiente se ha vuelto espectral, transparente, ha perdido su sombra, y la ironía de este doble incorporado, estalla a cada instante, en cada fragmento de nuestros signos [...]” (Baudrillard, 2005: 31)

Al ser nuestro mundo moderno publicitario por excelencia, las cosas (las imágenes de éstas) son privadas de su secreto, de su ilusión. Las cosas están para representar, para hacer creer, para hacer ver, para hacer valer.

“Creemos fotografiar tal o cual cosa por placer y en realidad es ella que quiere ser fotografiada; somos nada más que la figura de su puesta en escena, secretamente movidos por la perversión autopublicitaria de este mundo circundante.” (Baudrillard, 2005: 33)

Los simulacros de la realidad dejan de ser simulacros y pasan a ser fetiches. El sujeto cae en el juego y al despersonalizarlos, al reproducirlos, al copiarlos, al seriarlos son investidos del papel de interlocutores. Y a manera de máscaras en una fiesta de

disfraces, exorcizan al sujeto: lo protegen y le quitan protagonismo. Tomemos como ejemplo, la imagen ícono del Che Guevara, un objeto con la imagen de éste o la imagen misma, al volverse fetiche, ya no sólo deja de aludir al guerrillero, sino que se vuelve un fetiche en sí mismo (un fetiche de rebeldía). Esta imagen al ser reproducida, copiada y seriada se vuelve un interlocutor de quién presenta u observa la imagen, con todo el discurso que una imagen del Che Guevara implica. Más allá del Che Guevara, el guerrillero, quien ya no es más protagonista de su propia imagen, lo que vemos, percibimos y leemos es un símbolo más, junto a otros de su tipo (Bob Marley, Marilyn Monroe o James Dean).

2.4 ¿Quién representa a quién?: Naturaleza Muerta, objeto liberado y arte contemporáneo

A continuación, expondremos el trabajo de tres artistas contemporáneos, uno extranjero y dos peruanos, que conscientes o no de la supremacía del objeto en la representación de la obra artística analizada, hacen del juego de seducción de los objetos el punto neurálgico de su obra.

2.4.1 Tracey Emin: *My bed* (1999)

“*My bed*” (Fig.19) es una instalación, que formó parte de la terna final del premio Turner de 1999, en donde aparece la propia cama de Emin con sus sábanas sucias, tampones y preservativos usados, paquetes de cigarrillos, una botella vacía de vodka, las sábanas manchadas, bragas usadas y otros objetos que atestiguan de noches de alcohol y de amor o la sangrienta secuela de una crisis nerviosa. Ella misma ha señalado que tuvo una especie de visión y decidió convertir en obra de arte su propia cama después de varias noches interminables de borrachera.



(Fig.19) Tracey Emin, *My Bed*, 1999
<http://www.saatchi-gallery.co.uk/> (Consulta 08/05/2012)

En la obra de Emin se entrelazan continuamente las esferas individual, íntima y pública. El espectador se convierte sin darse cuenta en *voyeur* que puede satisfacer su necesidad de sensacionalismo y su interés humano de una manera que sólo proporcionan los medios de comunicación. Pero también pueden conseguir de la artista algo que éstos medios no ofrecen, ya que una observación más detenida de su arte revela un mundo poético y preciso, evidentemente auténtico, que es capaz de transportar al observador a su propia vida y a sus propios problemas, únicamente a través de los objetos que Emin coloca en la escena, creando una narración de por sí polisémica. Emin confiesa que “para mi cama, no hay imagen, no hay una nota escrita, no hay huella física de sí misma. De todos modos, Tracey Emin es, al mismo tiempo presente y ausente de su cama. Por ejemplo, la píldora del día siguiente puede referirse a la experiencia personal del artista hacia la maternidad (ya que había tenido

dos abortos en el pasado) pero también pueden ser una manifestación de derechos, como feminista que es.

La cama se refiere a un lugar donde las personas puedan nacer y podrían morir. Es un lugar que puede estar relacionado con el placer (*la petite mort*, la pequeña muerte) o el dolor (*la mort*, la muerte). La cama es a menudo asociada con la primera idea de tener un descanso pero, en este caso, la artista la transforma en un lugar de miedo, de dolor y de angustia. Los fluidos del cuerpo tienen significados opuestos también. Por ejemplo, la sangre menstrual tiene significados muy poderosos. Una mujer que menstrúa demuestra su capacidad para concebir hijos, pero al mismo tiempo significa que no está embarazada en este momento. La sangre se refiere a la vida y la muerte, la salud y la enfermedad.

Tracey Emin se toma la libertad de elegir la subversión, mostrando todos estos objetos molestos. Esta cama tiene una resonancia internacional. El sincretismo trasciende el ceremonial cosmológico a partir de un enfoque basado en hechos.

2.4.2 Nicolás Lamas: *Vestigios* (2009)

Por otro lado, la obra *Vestigios* del artista peruano Nicolás Lamas, presentada en su segunda exposición individual, *Denaturaciones* en el año 2009, es una naturaleza inmóvil que aproxima al espectador hacia el difuso límite de lo natural y lo artificial.

Vestigios consiste en una pieza escultórica en la que se aglomeran diversos materiales. Sobre un escritorio de madera, color verde agua, se amontonan diversos objetos a modo de desmonte. Este amontonamiento reúne fragmentos de ladrillos y concreto, piedras, tierra, ramas secas y raíces, plantas vivas, aves e insectos disecados y restos óseos de animales. De los cajones entreabiertos del escritorio

aparecen raíces secas de plantas, de uno de los cajones se asoma el ala de un ave disecada.



(Fig. 20) Nicolás Lamas *Vestigios*. 2009
<http://lamasnicolas.blogspot.com/> (Consulta 20/05/2012)

Los objetos antes mencionados poseen una carga semántica interesante. Por un lado, tenemos los fragmentos de ladrillo con restos de pintura y concreto que hacen referencia a la destrucción o demolición de una estructura moderna creada por el hombre. La idea de algo creado por el hombre también se hace presente en el escritorio y adquiere potencia en los animales disecados, un artificio humano que “preserva” las características vitales de un animal para la posteridad.

Por otro lado, la tierra, las piedras, las raíces y los huesos se asocian al sustrato terrestre, una superficie capaz de engendrar vida pero que la vez se nutre con los restos de aquellos que culminaron su ciclo vital. Esta asociación se refuerza con el

acompañamiento de plantas y flores que se disponen en diferentes puntos de la pieza.

En este sentido, las plantas se asocian a lo vital y las flores connotan fertilidad.

La muerte también se hace presente en la obra, los huesos así lo determina, del mismo modo que los sórdidos y repulsivos animales disecados (carentes de cualquier signo de mantenimiento o interés por la preservación de la taxidermia). Las aves e insectos disecados contienen la paradoja de vida y muerte; animales muertos que “aparentan” tener vida aún y que a la vez son fracciones de la naturaleza preservada artificialmente por el hombre.

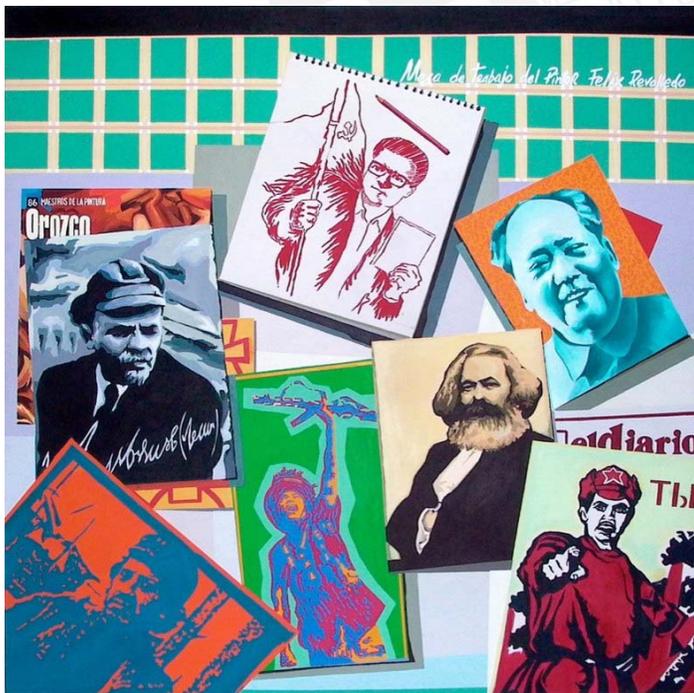
En esta obra, Lamas recrea una especie de gabinete de curiosidades, los objetos por más conocidos que puedan resultar, son presentados como curiosidades; elementos repulsivos dispuestos sobre un escritorio a modo de material de estudio o quizás como resultados de un trabajo intelectual/científico. La naturaleza inmóvil de Lamas resalta la mirada científica como artificio, como un complejo artilugio elaborado por el hombre para preservar aquello perecible ante la inminente llegada de la muerte.

2.4.3 Marcel Velaochaga: *La Mesa de Trabajo del Pintor Félix Rebolledo* (2002)

En el año 2001, en el marco del V Concurso Pasaporte para un Artista, el artista peruano Marcel Velaochaga exhibió una obra titulada *La Mesa de Trabajo del Pintor Félix Rebolledo*. Esta pintura pone a la vista una serie de objetos que “conformarían” (bajo la libertad creativa e interpretativa del artista) el material de trabajo del pintor Félix Rebolledo.

La obra es una pintura realizada con acrílico sobre tela. Velaochaga utiliza colores vibrantes en la obra, herencia del arte pop norteamericano pero con claras influencias del colectivo valenciano Equipo Crónica. En esta pintura, el artista representa una

mesa sobre la cual se disponen diversos objetos: representaciones de fotografías, libros, posters, una libreta de apuntes y sobre ésta un lápiz, en la esquina superior de derecha se puede notar un texto que dice: “Mesa de trabajo del Pintor Félix Rebolledo”. Los elementos dispuestos sobre la mesa corresponden a figuras del imaginario comunista. Se puede distinguir rápidamente un afiche de Mao Tse Tung en colores amarillo y azul, una fotografía de Karl Marx y otra de Lenin en blanco y negro detrás de esta última se asoma un libro que lleva el título de “Maestros de la pintura: Orozco”, hacia la esquina inferior derecha se aprecia un afiche del realismo socialista soviético, detrás de él se distingue el título “el Diario” referido al periódico senderista que llevó ese nombre. Acompañan a estos objetos dos imágenes más, una en la que se distingue al cantautor chileno Víctor Jara en colores naranja y azul y en la otra un guerrillero vietnamita que se utilizó en la portada del disco. Finalmente una libreta de notas y un lápiz se superpone a los demás objetos, la libreta lleva un dibujo esquemático del líder senderista Abimael Guzmán.



(Fig. 21) Marcel Velaochaga. *La mesa de trabajo del pintor Félix Rebolledo*. 2001. Archivo personal del artista.

Como el título de la obra lo señala, estos objetos dispuestos conformarían la mesa/escritorio de trabajo del Pintor Félix Rebolledo. Lo que Velaochaga plantea en esta naturaleza inmóvil es una interpretación de las posibles influencias creativas del pintor. Aquí los objetos señalarían las influencias visuales del artista (el libro del muralista Orozco, el afiche de realismo socialista soviético) pero también indicarían su ideología política, sus gustos musicales (la imagen de Víctor Jara y la imagen del disco del grupo musical Quilapayún así lo señalaría) y también su oficio como artista (un lápiz y un cuaderno de apuntes con un dibujo).

Velaochaga aborda los mitos y misterios que rodean la figura casi mítica del pintor Rebolledo (quien fue acusado de terrorismo y asesinado en los trágicos sucesos de la matanza de los penales en 1986) de manera imaginaria, pues nada parece poder probar el nivel de filiación de Rebolledo a las filas de Sendero y menos aún su desempeño como artista dentro del partido

Sin embargo, lo interesante de esta obra es cómo la asociación que se establece entre los objetos inanimados es capaz de reconstruir al personaje que los posee, incluso si este personaje fuera imaginario o no. Seguramente cada uno de estos objetos pintados por separado se prestaría a diferentes niveles de interpretación, pero al estar reunidos y al señalarse mediante el título de la obra como propiedad de alguien, estos objetos determinan gustos, anhelos, opciones políticas, oficios, llegando incluso a constituir la personalidad de un individuo.

CAPÍTULO III: “RELEYENDO EVIDENCIAS DEL TERROR”

3.1 Contexto histórico: Breve reseña sobre el conflicto armado interno en el Perú

A pesar de que existen innumerables reflexiones históricas, antropológicas y sociológicas acerca del conflicto armado interno (1980-2000) creo oportuno hacer esta breve reseña en base al informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación ya que es quien ha hecho un estudio sistemático e imparcial de los hechos.

El conflicto armado interno vivido entre los años 1980-2000 ha sido el más extenso, territorialmente hablando, con mayor víctimas humanas y costo económico en la vida republicana del Perú. El número de muertos y desaparecidos se estima que fue de 69,280 personas.

Las causas fundamentales del desencadenamiento del conflicto armado interno fue la decisión del Partido Comunista del Perú, Sendero Luminoso de iniciar una “guerra popular” contra el Estado peruano, ejerciendo violencia subversiva en Ayacucho y Apurímac.

El MRTA ingresa a la lucha armada en 1984 y buscó diferenciarse de Sendero Luminoso organizando lo que ellos llamaron “ejército guerrillero”.

Los gobernantes aceptaron la militarización del conflicto, dejando la lucha contrasubversiva a las Fuerzas Armadas sin tomar previsiones para impedir atropellos a los derechos fundamentales de la población.

La CVR ha hecho una periodización del proceso ocurrido basada en sus propios hallazgos e investigaciones:

- a) El inicio de la violencia armada (mayo de 1980 – diciembre de 1982), que transcurre entre el primer acto de violencia por parte de SL en Chusqui, Cangallo el 17 de mayo de 1980 y el ingreso de las fuerzas armadas el 29 de diciembre de 1982 en la lucha contrasubversiva en Ayacucho.
- b) La militarización del conflicto (enero de 1983 – junio de 1986) que va desde la instalación el 1 de enero de 1983 del comando político militar en Ayacucho, hasta la matanza de los penales del 18 de junio de 1986.
- c) El despliegue nacional de la violencia (junio de 1986 – marzo de 1989) que va desde la matanza de los penales de junio de 1986 hasta el 27 de marzo de 1989, fecha del ataque senderista a un puesto policial en Uchiza en el departamento de San Martín.
- d) La crisis extrema, ofensiva subversiva y contraofensiva estatal (marzo de 1989 – setiembre de 1992) que va desde el asalto al puesto policial en Uchiza y concluye el 12 de setiembre de 1992 con la captura de Abimael Guzmán Reynoso.
- e) Declive de la acción subversiva, autoritarismo y corrupción (setiembre de 1992 – noviembre del 2000) que comienza con la captura de Abimael Guzmán y se extiende hasta la fuga del país de Alberto Fujimori y el final del mandato de la CVR.

Los escenarios territoriales del conflicto armado fueron principalmente la región sur central, la región nororiental, la región central (entre Ayacucho y Lima), Lima Metropolitana y el sur chico, donde se produjo la mayor destrucción en infraestructura.

La estrategia usada por el PCP- SL incorporaba el terror como un instrumento al servicio de sus objetivos políticos y que rechazaba explícitamente las reglas del derecho internacional. Optó por una política de aniquilamiento selectivo y para reprimir toda resistencia aplicó represalias crueles e indiscriminadas.

Más del 35 % de las víctimas fatales se registraron en distritos que se ubican, según el censo de 1993, en el quintil más pobre del país, mientras que apenas el 10% de los muertos se ubican en el quintil menos pobre.

Los actores armados identificados por la CVR fueron el PCP-SL, el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), los comités de autodefensa, las fuerzas policiales y las fuerzas armadas.

Sobre los asesinatos y masacres, la CVR recibió reportes directos que dan cuenta de 11,021 casos de personas asesinadas por el PCP-SL que sumados a los 1,543 desaparecidos atribuidos a dicha organización, totalizan 12,564 personas.

Asimismo, la CVR ha recibido reportes de 4,423 víctimas de ejecuciones arbitrarias por agentes del Estado. Que, sumados a las 2,911 desaparecidas adjudicadas al mismo origen, suman 7,334 personas.

Es importante anotar que las Fuerzas Armadas y policiales fueron responsables de desapariciones forzadas que constituye un delito de lesa humanidad y que fue una modalidad de ejecución arbitraria encubierta.

Por otro lado, entre 1988 y 1995 el MRTA perpetró secuestros y asesinatos como parte de su plan político militar.

Todo lo descrito anteriormente originó una fractura al interior de la nación que trajo como consecuencia sentimientos de miedo, pena, desamparo y desesperanza en las poblaciones y personas afectadas por esta guerra. Se originó asimismo, un proceso de desintegración social y de incremento de la pobreza que puso de manifiesto la herida más antigua del Perú, a saber, la discriminación étnica y racial.

Nelson Manrique, en su libro *El tiempo en el olvido* señala algunos puntos sustanciales a esta tesis, dice:

“El sentido de los hechos es siempre producto de una interpretación; es una construcción ajena, que por cierto no es ajena a las correlaciones de las fuerzas existentes.” (Manrique, 2002: 29)

Como veremos más adelante, el tema de la interpretación de los hechos acaecidos durante el conflicto de la guerra interna en el Perú, más allá de los resultados dictaminados por la CVR, llegaron a la población en general a través de los medios. La publicación de las conclusiones de la CVR puede entenderse, en lo que es pertinente a esta tesis, como la confirmación o no de ciertas sospechas que el ciudadano común y corriente pudo tener con respecto a los hechos. Sin embargo, la mayoría de “evidencias” sobre las cuales trabaja este proyecto son aquellas aparecidas en los medios (periódicos, revistas, noticias televisadas, etc) haciendo de la información obtenida una información, de por sí, parcializada y conferida de la interpretación que el medio que la publicó quiso darle. Manrique agrega:

“La existencia de este sentido común no fue accidental. Fue el resultado de la aplicación de una estrategia psicosocial que considera que la creación de la opinión pública es un campo de batalla más de la guerra subversiva...en el Perú se uniformizó la manera de presentar la información, no sólo filtrando qué debía decirse y qué callarse sino inclusive la manera que debía decirse aquello que podía ser informado.” (Manrique, 2002 :30)

En el informe final de la CVR, en el capítulo referido a los medios de comunicación, señala varias etapas acerca de la cobertura de los medios:

“En la primera de ellas, que corresponde a los primeros años del conflicto armado interno, mostró un gran desconcierto frente a los orígenes de dicha violencia [...] Una segunda etapa estuvo signada por la propagación de los hechos terroristas que hizo que algunos medios le dedicaran las primeras planas de sus periódicos. Esto implicó que la prensa tratara estos temas de manera sensacionalista, no permitiendo que la población pudiera formarse un concepto cabal y ajustado a los hechos. Una segunda etapa la constituye el esfuerzo que realizó el periodismo peruano por replantearse sus propios objetivos frente a la violencia como tema periodístico. Esto desembocó en una profesionalización de su ejercicio caracterizado por su empeño en lograr una mayor objetividad partir de la investigación, del examen de fuentes y de una distancia crítica de los hechos, así como de su propósito de informar de modo independiente.” (CVR, 2003: 489)

Finalmente, para propósitos de esta investigación, el informe final de la CVR concluye que:

Del mismo modo, La CVR no puede dejar de mencionar que, a lo largo de las etapas mencionadas, se empleó comercialmente la violencia en favor de los intereses particulares de algunos medios de comunicación, olvidando que su responsabilidad principal está en la objetividad y la cooperación para la construcción de una sociedad equilibrada. La responsabilidad que tienen los medios de comunicación desde esta perspectiva es grande, pues no ayudaron a disminuir la violencia y el temor que embargó al país, sino que la fomentaron.” (CVR, 2003: 490)

Es importante anotar que el material gráfico que sirve de sustento a este proyecto proviene íntegramente de archivos mediáticos. Ninguno de ellos fue conseguido a través de una investigación policial o periodística particular. Es por eso que creí necesario hacer un resumen de los hechos, tal cual los presentó en su informe final la CVR para luego, en el desarrollo del proyecto, contrastarlos con aquellas evidencias o vestigios de uso público que dieron origen a este trabajo visual.

3.2 Antecedentes del proyecto *“Releyendo evidencias del terror”*

3.2.1 Motivaciones e intencionalidad del proyecto

Este proyecto es resultado de un largo proceso de indagaciones y exploraciones a partir de la masificación de imágenes del Conflicto Armado Interno en medios de prensa escritos. El modo de aproximarme a este tipo de imágenes mediáticas y su reproductibilidad proviene del aprendizaje de las técnicas del grabado. Pero este aprendizaje no sólo se limita al oficio técnico sino más bien a una serie de operaciones conceptuales y lógicas a la hora de concebir una obra. Por este motivo optar por la elección de técnicas como el agua tinta en el proyecto no resulta azarosa, pues en ellas la lógica de adición de pigmento sobre un soporte es similar a la empleada en técnicas de impresión como la serigrafía o la litografía. Construir imágenes a través de capas de información resulta el punto de encuentro en el que todos los medios empleados para el proyecto convergen.

Pero no sólo en la construcción las obras comparten un origen común con el grabado. Todo el proceso de desarrollo de este proyecto implica nociones como la reproductibilidad o edición (concepto constitutivo del grabado). Llevar una imagen publicada hace décadas al ámbito del arte implica un proceso de mediatización de la imagen, que de muchas maneras se hace evidente en el proyecto.

Así, el proyecto *“Releyendo imágenes del terror”* reúne una serie de motivos y técnicas en la que conceptos ligados a la reproductibilidad y la mediatización de evidencias policiales confluyen junto a nociones como la violencia política, la memoria social y la construcción de la historia.

Este proyecto propone construir un relato más acerca del pasado violento ocurrido en el Perú, a través de objetos que narran, a modo de evidencias, un conflicto complejo que mostró las grandes fracturas que se arrastran en el Perú contemporáneo. El proyecto plantea relacionar arte y memoria intentando construir nuevos testimonios visuales que susciten la reflexión acerca de la complejidad del Conflicto Armado Interno, sobre sus actores políticos, sobre la violencia ejercida por los distintos agentes que participaron en la conflagración y sobre el uso del terror como instrumento de control. Considero además, que el proyecto reivindica el arte como un instrumento que recupera la memoria reciente de una sociedad fragmentada partiendo de la subjetividad personal del creador y que se alimenta con el intercambio colectivo a través de la circulación y difusión de la obra de arte.

3.2.2 Antecedentes plásticos del proyecto “Releyendo evidencias del terror”

Desde hace siete años vengo elaborando proyectos artísticos cuyo eje central es la memoria reciente de Lima, mi ciudad. Dicha memoria difícilmente puede desvincularse a la crisis social, política y económica que vivimos los peruanos durante la década de los años 80 y 90.

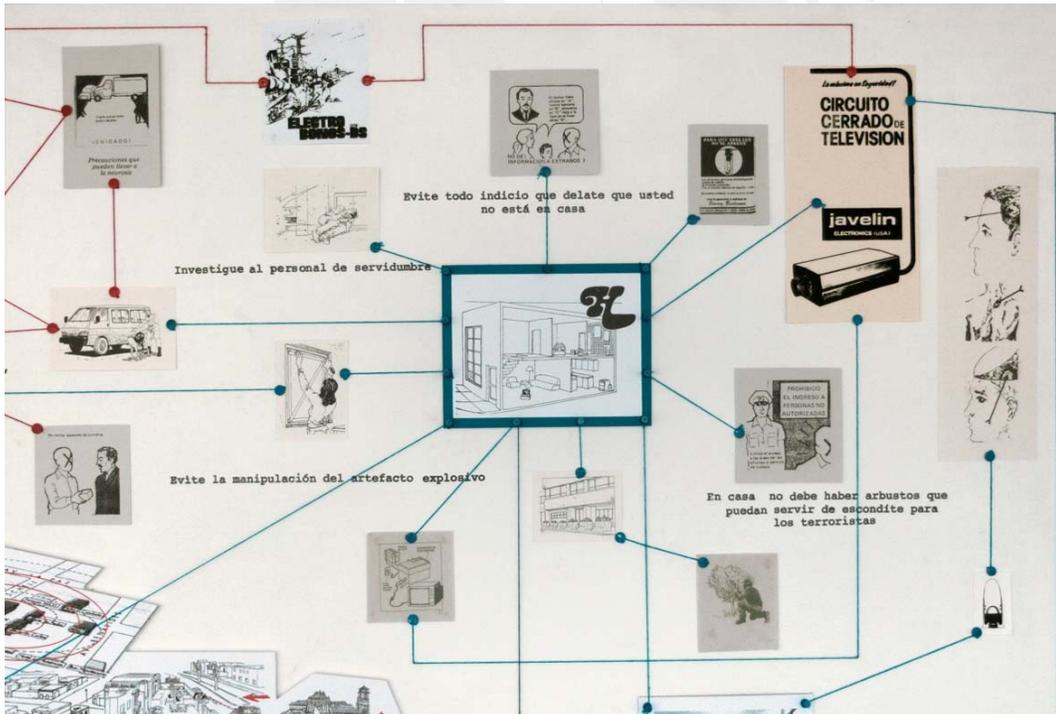
Mi interés por la historia de Lima llevó a que investigase en revistas y diarios pasados acerca de los acontecimientos trágicos, vividos en el Conflicto Armado Interno (1980-2000) que quedaron registrados en la memoria colectiva de muchos peruanos. Resultado de aquellas iniciales exploraciones es un trabajo realizado en el año 2008 titulado “Lo Mejor Está Por Venir: Historia gráfica de Lima y sus desastres 1983-2007”. Dicho trabajo recopilaba diversas portadas de diarios de distintos medios escritos de la época a los que les yuxtaponía elementos gráficos y pictóricos que correspondían a imágenes tomadas de historietas de las que me servía para ilustrar gráficamente el

conflicto relatado. La yuxtaposición de imágenes me permitía crear un conflicto visual entre los dos medios masivos y de esta manera poder construir un documento visual que reuniera ficción y realidad. Cada obra correspondía a un año y a su vez a un desastre o tragedia distinta. El proyecto procuraba generar una narrativa histórica de aquellos trágicos eventos que ocurrieron entre los años 1983, año de mi nacimiento y el año 2007, año de la realización del proyecto. Dicho trabajo reunía 28 grabados que relataban la historia de Lima como una continua catástrofe. El conjunto de obras evocaba diversas tragedias y abarcaba desde desastres naturales, epidemias, crisis económica, caos social, hasta violencia política. De esta manera el interés que sentía por la historia de mi ciudad me llevó hacia la historia reciente del Perú y ello, a su vez, al conflicto armado interno que vivió el Perú entre los años 1980 y 2000. (Fig.22)

Así, dos años más tarde, realicé junto a Vicente Cueto Piazza, un trabajo titulado “Morfología de Lima (1989-1992)” para la III Bienal de Grabado. Esta obra quizás sea el primer trabajo en el que decido abordar como tema central el conflicto armado. Morfología de Lima (1989-1992) es un trabajo que pretendía funcionar como una obra en proceso y que buscaba desarticular los relatos de la historia oficial del conflicto para dar paso a un gran número de imágenes obtenidas de diversos medios escritos impresos. Las imágenes, superpuestas sobre un tablero, consistían en fotografías, ilustraciones, anuncios publicitarios, textos extraídos de manuales de seguridad y principalmente infografías que representaban de manera genérica y esquemática la violencia presente en la vida cotidiana de aquellos días. La disposición de las imágenes proponía una lectura abierta a modo de mapa mental, en la que el espectador establecería una particular manera de decodificar este periodo histórico específico. (Fig.23)



(Fig. 22) Lo Mejor está Por Venir; historia gráfica de lima y sus desastres (fragmento de la serie)



(Fig. 23) Morfología de Lima (1989-1992). En coautoría con Vicente Cueto. 2009

A partir de las investigaciones antes mencionadas, un gran número de documentos fue recolectado y almacenado. Esta búsqueda de información relacionada al conflicto armado desencadenó una especie de archivo personal sobre el tema que reunía artículos, noticias, manuales de seguridad, publicidad, fotografías, ilustraciones e infografías. El proyecto que aquí presento es el resultado del ordenamiento y organización de dicho archivo.

3.3 Proyecto artístico: ““Releyendo evidencias del terror”

3.3.1 Inicio del proyecto y planteamientos generales

Las fotografías que dieron inicio a este proyecto son imágenes de medios masivos de información (periódicos y revistas en su mayoría) que obtuve tras consultar archivos físicos y virtuales como la hemeroteca de la Biblioteca Nacional, el archivo virtual de la Comisión de la verdad y la reconciliación CVR, la hemeroteca de la Pontificia Universidad católica del Perú PUCP y el archivo del Centro de Documentación de la facultad de Ciencias Sociales CEDOC.

Durante el proceso de clasificación de este archivo personal pude notar que diversos medios escritos publicaban constantemente fotografías de evidencias policiales. Aquellos registros fotográficos mostraban un ordenamiento intencionado de los objetos registrados al estar dispuestos dentro de un espacio para su exhibición y reconocimiento, ya sea por su calidad de evidencia probatoria o incriminatoria de alguna acción. Este tipo de imágenes se convirtieron en el detonante para iniciar este proyecto artístico.

Las fotografías mencionadas registran escritorios, mesas, botellas, anteojos, libros, panfletos, máscaras, armas, municiones y explosivos. Los objetos presentados en

estas fotografías son, en su mayoría, evidencias que comprueban operativos policiales, requisas, capturas, etc., pero además señalan actos delictivos y designan culpables. El encuentro con estas imágenes se convirtió en la fuente principal de mi estudio. Ellas motivaron en mí el deseo de querer ver más allá de la propia imagen, poder imaginar los significados simbólicos y no sólo los utilitarios, que estas especies de bodegones podrían configurar.

Al observar estas imágenes, vi una conexión inmediata con el género pictórico Naturaleza Muerta, un género que me resultaba familiar pero del cual conocía poco, ya que es un género elemental de las bellas artes (y yo he estudiado seis años de bellas artes). Si bien contaba con la experiencia de haber realizado una buena cantidad de naturalezas muertas en mis años de estudiante de arte, (esta experiencia centró su fortaleza en desarrollar habilidades técnicas como estudio de luz y color, estudio de formas y desarrollo de planteamientos compositivos, además de competencias como la observación y el análisis de los objetos del natural) nunca me había propuesto la tarea de transmitir un sentido simbólico a través de la representación de objetos inanimados. La falta de conocimiento del tema despertó algunas preguntas: ¿Era la Naturaleza Muerta acaso, un género exclusivo de la pintura? O en todo caso ¿Era posible hablar de Naturaleza Muerta cuya fuente no sea el estudio del natural? Anne Gallagher, curadora de la exposición *Still Life*, exhibida en el Museo de Arte de Lima en el año 2004, comenta en el catálogo de la muestra lo siguiente:

“Casi ninguno de los artistas cuyo trabajo está siendo presentado en esta exhibición se considera a sí mismo representante contemporáneo del género naturaleza muerta. Lo que ellos comparten es una conexión con las premisas básicas del género. Para algunos la fascinación reside en la relevancia contemporánea de los arreglos formales y yuxtaposiciones, para otros sus motivos y simbolismo fuera de fecha proveen un motivo útil para su exploración personal. Para muchos el estatus de los objetos cotidianos permanece como tema para la observación o investigación, desplazamiento o interacción”. (Gallagher, 2002: 8)

Bajo esta consideración procuré establecer semejanzas entre las fotografías originalmente publicadas en medios de prensa escrito y las naturalezas muertas de los distintos periodos de la historia del arte, para así poder ubicar alguna premisa básica del género que fuera compartida por la fotografía de evidencias. Así, pude determinar que en ambos casos se presenta al objeto inanimado como sujeto principal de interés, encontrándose los objetos dispuestos en un espacio con la intención de ser claramente reconocibles, siendo esta particularidad la característica fundamental de la Naturaleza Muerta. Si bien las imágenes reunidas de archivos periodísticos fueron concebidas con la finalidad de ser publicadas y así informar a los lectores acerca de un hecho específico, a saber, evidencias del Conflicto Armado Interno, transferirlas al campo de lo artístico requeriría de ciertas operaciones conceptuales ampliamente desarrolladas en el arte del Siglo XX. Estas operaciones mentales podrían ser entendidas como las estrategias creativas que he utilizado para desarrollar este proyecto.

La re-contextualización implica trasladar la imagen de su contexto original a uno nuevo, en este caso el arte. La imagen apropiada requerirá de un contexto que le adjudique el valor de obra artística, ya sea una galería de arte, una sala de exposición, un libro de arte o un museo, para que ella pierda su sentido y función inicial. El nuevo contexto condicionará al espectador a percibir la imagen apropiada como obra de arte.

La apropiación, como estrategia del arte contemporáneo, también ha sido empleada en este proyecto, aunque cabe mencionar que esta estrategia resulta poco significativa de manera aislada y requiere de la re-contextualización para cobrar mayor notoriedad. Este acto implica tomar una imagen o un objeto ya existente y re-significarla, es decir, cambiarle su cometido inicial otorgándole un nuevo sentido. Podría considerarse a los objetos surrealistas y a Duchamp como los predecesores de esta estrategia, o a Richard Prince como el máximo exponente del apropiacionismo contemporáneo

(ejemplo idóneo es su pieza “*Marlboro cowboy*”), pero quizás mi referente más directo se encuentre en la obra del artista peruano Alfredo Márquez. En la obra de Márquez la apropiación está presente, el artista hace evidente que las imágenes provienen de otras fuentes, las utiliza como citas o referencias visuales, explota su naturaleza mediática amplificándolas, cambiando su soporte y utilizando herramientas como el collage digital, el uso de fotocopias y de tramas muy abiertas en serigrafía. Es a través de este señalamiento que parte del referente mediático que las imágenes cobran otro valor, adquieren un nuevo sentido, las imágenes dejan de ser descripciones periodísticas, se convierten en reflexiones, adquieren un carácter simbólico. Buchloh nos dice a propósito de este proceso:

“En la medida en la que el auténtico montaje contemporáneo las distintas fuentes y autores citados como <<textos>> se dejan intactos y son, por tanto, plenamente reconocibles, el espectador se encuentra con un texto descentralizado que se completa a través de su lectura y de la comparación del sentido original con las posteriores capas semánticas que ha adquirido el texto/imagen.” (Buchloh, 2004: 103)

Una tercera estrategia ha sido fundamental para el proyecto y es la edición. Editar implica elegir, seleccionar, es la selección de imágenes la que articula el discurso del proyecto. La selección de las imágenes determina cómo estas serán leídas. Considero como referente cercano a mi trabajo la obra titulada Atlas Perú del artista peruano Fernando Bryce. En la obra de Bryce la edición/selección de las imágenes generan lecturas intencionadas a partir de la relación que se establezcan entre ellas. De esta manera, la reproducción de una publicidad que anuncia la venta de equipos de vigilancia acompañada de dibujos que reproducen atentados subversivos, condiciona la lectura de ambas imágenes.

Pero la semejanza formal entre las fotografías de evidencias y la naturaleza muerta no era la única motivación del proyecto. Las imágenes despertaban mi curiosidad, quería

saber más acerca de ellas, pareciera que los objetos en ellas registrados ocultaran algo más.

Al observar las imágenes advertí que resultaba casi imposible evitar notar la funcionalidad de los objetos retratados, pues fueron concebidos, en su mayoría, con una finalidad destructiva; fusiles, granadas de guerra, cartuchos de dinamita, balas, todos ellos asociados a devastar, a eliminar, a aniquilar. Incluso aquellos objetos cuya función no involucra un acto letal, su uso es puesto en duda por el simple hecho de acompañar la escena; una banderola roja se convierte en una declaración de guerra, un paquete de panfletos incitará la violencia, un libro contendrá ideas subversivas. Los objetos adquieren así una suerte de autonomía. Jean Baudrillard lo expresa de la siguiente manera.

"El objeto se encuentra casi dotado de pasión o por lo menos podía tener una vida propia, salir de la pasividad de su utilización para adquirir una suerte de autonomía y tal vez incluso la capacidad de vengarse de un sujeto demasiado convencido de dominarlo." (Baudrillard, Contraseñas, 2002:14)

Efectivamente, las evidencias registradas parecieran abandonar su pasividad, su carácter inanimado, parecieran referirse a los sujetos que los emplean y a sus conflictos; "Así pues el objeto designaba al mundo real pero también su ausencia, y en especial, la de su sujeto". (Baudrillard, 2002: 14)

Así, estos objetos autónomos se convierten en reflejo de la sociedad violenta de la época, evocan a sus participantes, a sus víctimas y victimarios. Las representaciones de objetos inanimados, aunque activamente fúnebres, se tornan en los protagonistas del proyecto, pues evocan un pasado violento, documentan un conflicto, se convierten incluso en alegorías fúnebres, en símbolos de violencia y muerte. Una Naturaleza "de" muerte.

Sin embargo, este trabajo no pretende dar una mirada objetiva y conclusiva acerca del papel determinante de los objetos durante Conflicto Armado Interno, por el contrario, este proyecto es sólo una aproximación subjetiva más sobre lo acontecido en el país. Es una re-lectura personal de documentos que pertenecen a la historia reciente de una sociedad que aún sufre las secuelas de dicho periodo. Re-leer estas imágenes en el presente implica recordar, implica luchar contra el olvido de los sucesos que estas imágenes evocan, re-leerlas es también un pequeño aporte a construir y ampliar una memoria colectiva.

3.3.2 Descripción del proyecto: “Releyendo evidencias del terror”

El proyecto Naturaleza Muerta se estructura a partir de varios conjuntos de obras que abordan como tema principal la vorágine de violencia resultante del Conflicto Armado Interno del Perú, a partir de los objetos/evidencias. Las obras que conforman dichos conjuntos han sido elaboradas a partir de fotografías publicadas en medios de información de la época y toman el género naturaleza muerta como punto de exploración para construir una reflexión acerca del Conflicto Armado Interno. Así, el proyecto procura articular un relato de la memoria colectiva a partir de la re-lectura y re-semantización de imágenes de objetos inanimados. Las técnicas utilizadas para la realización de las obras son diversas e incluyen la serigrafía y el dibujo sobre papel como principales herramientas de trabajo.

El Proyecto está conformado por seis conjuntos de obras:

- *Alcohol y malos pensamientos, binomio de alto riesgo (pertenencias de Abimael)*
- *Vestigios*
- *No supimos dar la cara*

- *Objetos fúnebres*

- *S/T*

- *Mesas*

Cada uno de estos conjuntos de obra aborda distintos puntos de interés personal acerca del universo del Conflicto Armado Interno, haciendo un paralelo con el modo de representación plástico del género Naturaleza Muerta, la violencia imperante de la época y el poder simbólico de los elementos representados.

3.3.3 Acerca del proceso de Trabajo

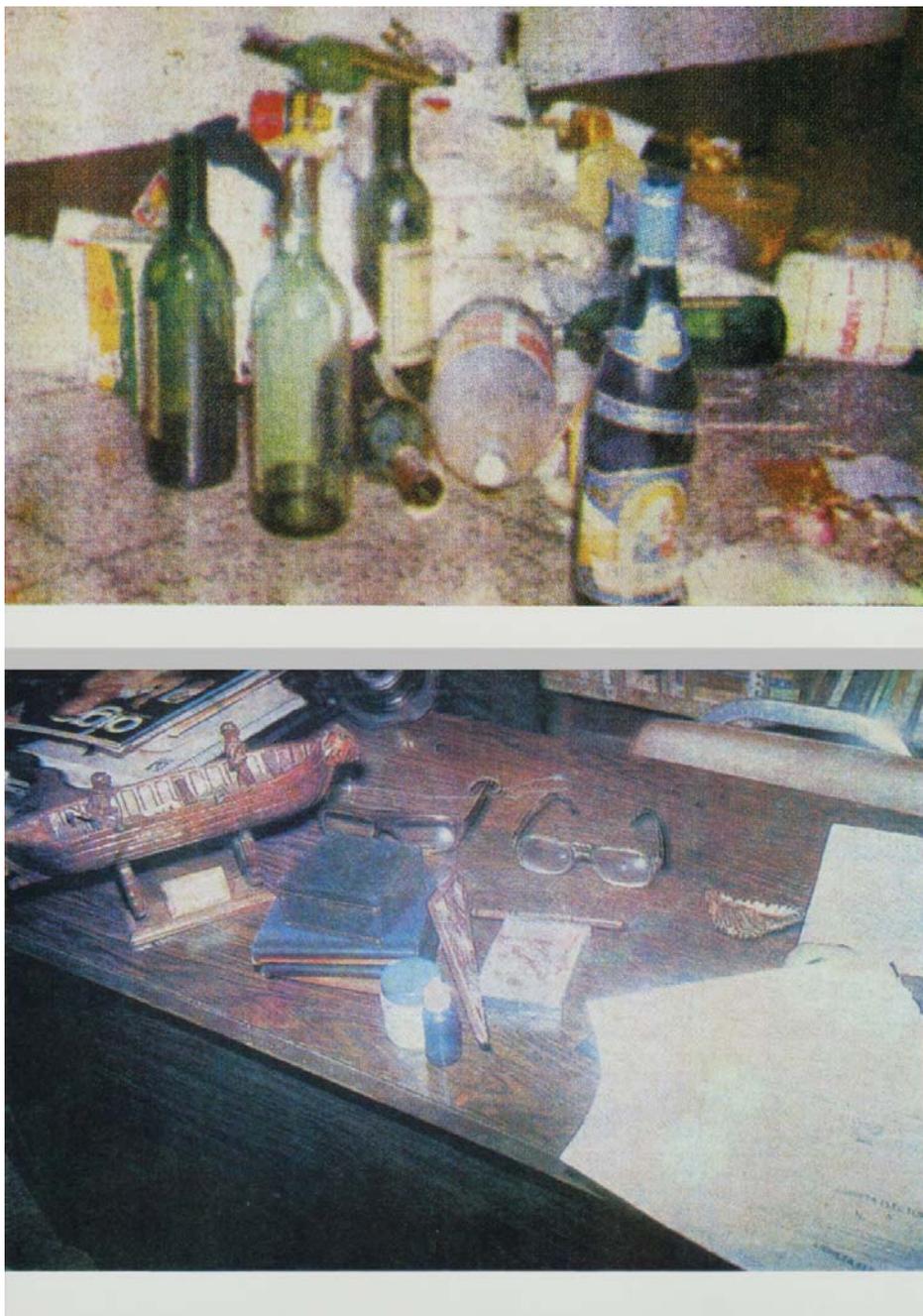
Como ya lo he mencionado, este proyecto artístico se inició con el ordenamiento de un archivo personal de imágenes relacionadas al Conflicto Armado Interno. La primera imagen en llamar mi atención tras este ordenamiento fue una fotografía publicada en el diario *La República*, el 12 de septiembre de 1992, día de la captura del líder senderista Abimael Guzmán Reynoso. La fotografía mostraba un grupo de botellas amontonadas sobre el piso y estaba acompañada con el texto: “En la casa aún quedan restos de orgías de licor y sexo”. La fotografía corresponde a la primera incursión de la prensa a la casa donde se escondía el líder terrorista.

Lo interesante de la imagen era el mensaje mediático que quería transmitir en aquel momento; desbaratar la imagen casi divina del líder de sendero, mostrándolo como un hombre común, dedicado a los placeres más mundanos, un alcohólico lleno de comodidades. Decidí entonces explotar la naturaleza mediática de la imagen, amplificando la impresión del diario y trasladándola a la técnica de serigrafía, resultado de ello es una impresión sobre papel a cuatro colores de un metro por setenta centímetros de ancho.

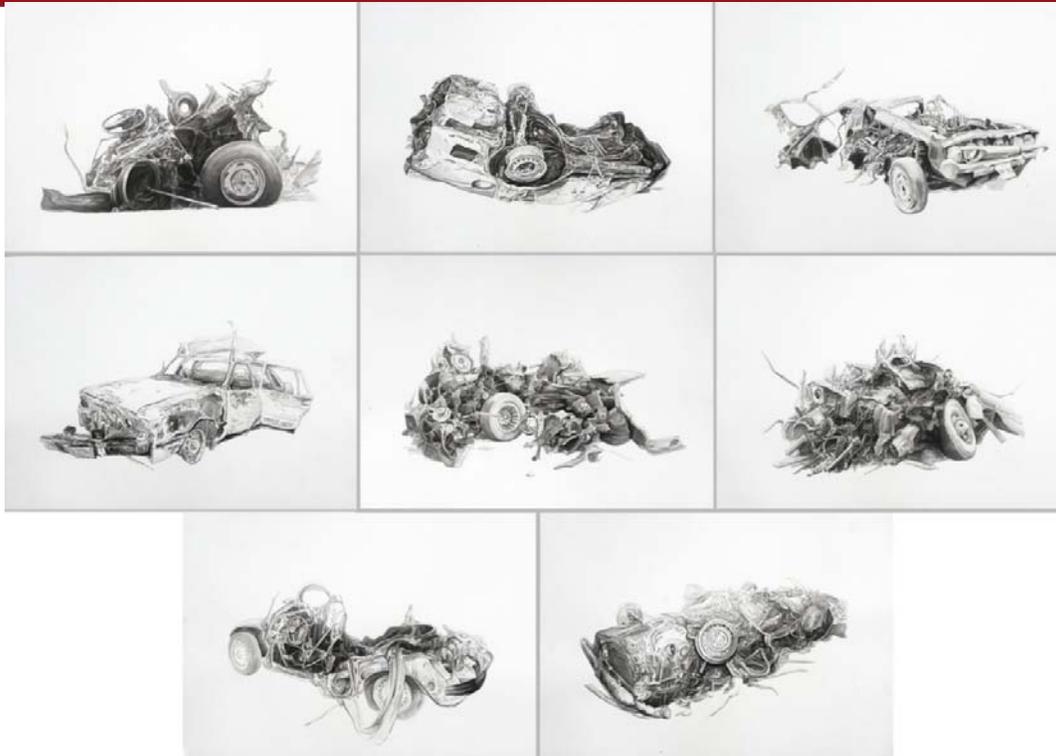
La imagen ampliada adquirió una connotación distinta pero aún requería de algo más. Meses después, revisando diarios en la hemeroteca de la PUCP, hallé por casualidad una fotografía que registraba el supuesto escritorio que Abimael Guzmán habría usado, la fotografía fue publicada por el diario *La República* en el año 1991 y en ella se mostraba el escritorio junto a sus libros, documentos y anteojos, objetos que “se remiten los unos a los otros en la medida en que no remiten más que al sujeto” (Baudrillard, 2002: 8). Hallar esta imagen me permitió establecer una relación con la fotografía de las botellas. De esta manera concebí la obra a manera de díptico para así establecer una especie de tensión entre ambas imágenes que constituyen la personalidad mediática y mítica del líder terrorista; por un lado botellas de licor, asociadas al placer y al goce, por el otro el escritorio como lugar de trabajo intelectual. Pero si bien existe este contrapunto, estas imágenes también son un señalamiento que acusan al sanguinario líder de dirigir una guerra desde la protección y el confort económico. Decidí entonces colocarle el título de “**Alcohol y malos pensamientos, binomio de alto riesgo (pertenencias de Abimael)**” (Fig.24) para ser enfático en cómo las imágenes debían ser decodificadas por el observador. Considero que la obra debía dejar en claro a quién pertenecían los objetos mostrados en ella.

La segunda serie que fui desarrollando, paralelamente al díptico antes mencionado, es un conjunto de dibujos en los que se describen vestigios de coches bomba titulada “**Vestigios**” (Fig.25). La serie está constituida por 8 dibujos en tinta china sobre papel, en el que cada uno de ellos documenta un automóvil detonado en la ciudad de Lima entre los años 1989 y 2002, año en que explotó el último de estos artefactos. Lo que motivó el desarrollo de esta serie fue el desplazamiento de la función al uso de esta máquina, concebida bajo la finalidad de transportar al ser humano de un lugar a otro, a ser usada como un arma de aniquilamiento. Los dibujos han sido realizados a partir de fotografías de periódicos y revistas de la época. Aquí, el dibujo ha servido de herramienta ideal para reconstruir los documentos visuales que, debido al paso del

tiempo, han perdido definición y nitidez. Al momento de realizar los dibujos consideré pertinente eliminar la información que rodeaba a los artefactos para así destacar mi decisión de señalarlos como objetos inanimados, maquinas que sugieren atentados, víctimas y operadores, vestigios de acciones violentas.



(Fig.24) *Alcohol y malos pensamientos binomio de alto riesgo*, 2012 Serigrafía sobre papel.



(Fig.25) *Vestigios*, 2012, Serie de ocho dibujos. Tinta china sobre papel

Como tercer conjunto de obras desarrollé una serie de grabados en técnica de serigrafía en la que reproduzco diferentes fotografías de evidencias policiales publicadas en medios impresos de comunicación (Fig.26 y 27). En ellas se distingue armamento incautado y propaganda terrorista (panfletos banderolas, afiches) pero además, ellas cuentan también con la presencia de personajes, ya sean aquellos acusados de cometer el delito o policías y militares que exhiben dichos objetos a modo de trofeos.

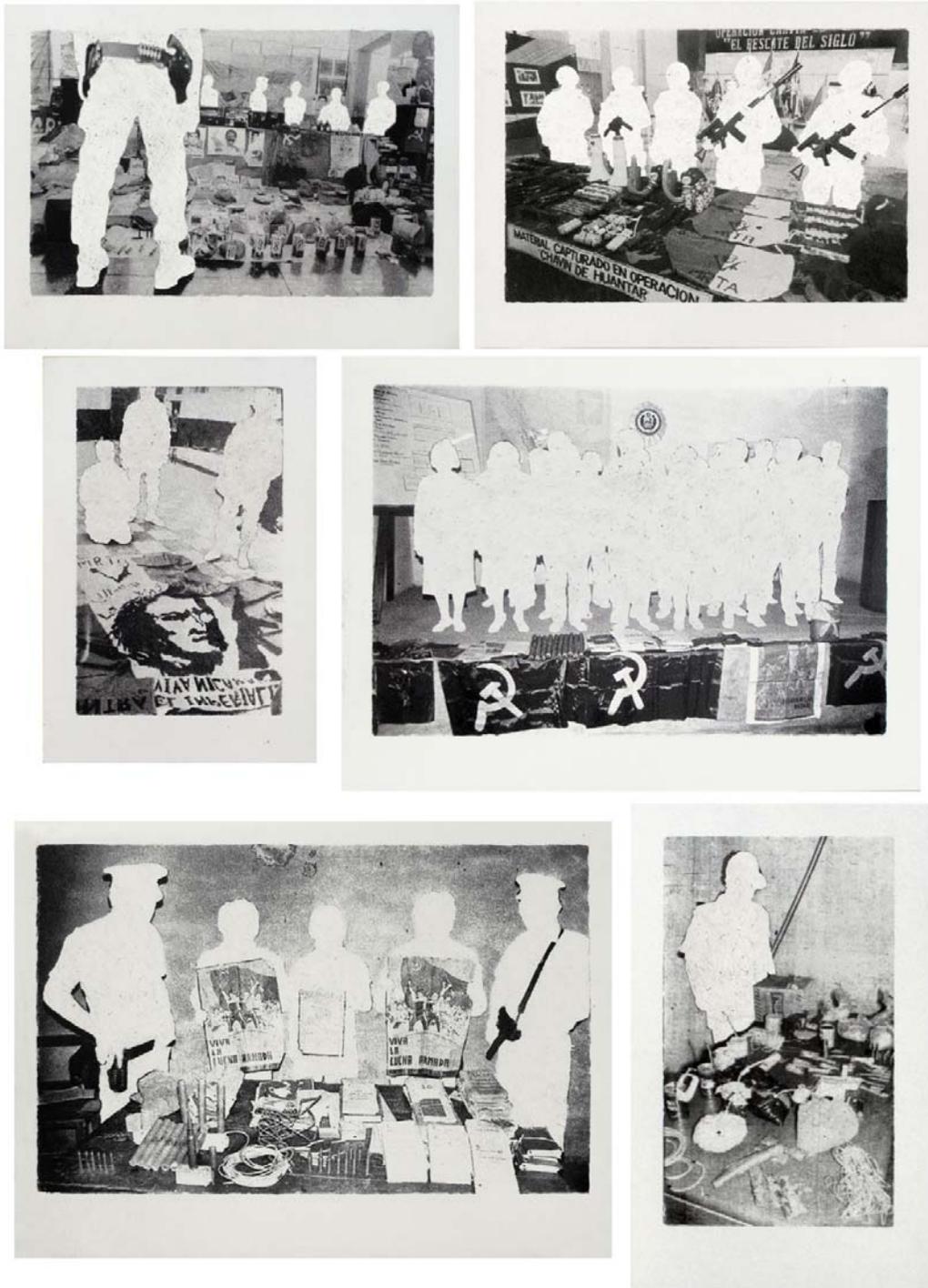
Sin embargo, decido intervenir las serigrafías realizadas arañando el soporte ya impreso en las zonas correspondientes a los personajes y, así, poner en evidencia la forzosa e intencional exclusión de la figura humana en la escena, ya que un concepto central de la muestra es que los objetos hablen. La decisión de retirar a los personajes mediante el arañado o rasgado del soporte, en este caso papel, corresponde a la

necesidad de violentar la obra para dar pie a posibles asociaciones que vinculen la connotación violenta de los objetos representados y la anulación violenta de los personajes. Estrella De Diego dice respecto a la ausencia del sujeto en la naturaleza muerta:

“[...] a partir de la exclusión premeditada, las naturalezas inmóviles asaltan la centralidad, el valor y el prestigio de la figura humana [...] junto con la figura humana se expulsan los valores que esta impone al mundo, los valores narrativos.” (De Diego, 1994: 79)



(Fig.26) S/T, 2011. Serigrafía sobre papel.



(Fig.27) S/T, 2011. Serie de siete serigrafías sobre papel.

Continuando con la reflexión de De Diego, acerca de negación de la figura humana, doy inicio a una serie de dibujos titulada **“No supimos dar la cara”** (Fig.28) que plantean una reflexión sobre la relación y participación de los actores del conflicto y la sociedad peruana. Tomándome ciertas libertades, inicié una serie de quince dibujos describiéndose en cada uno de ellos un personaje cuyo rostro se oculta tras una máscara. Si bien la estructura compositiva de los dibujos se encuentra más vinculada a la visualidad del retrato que al género naturaleza muerta, considero que el conjunto también centra su interés principal en un objeto cuya característica radica en anular la identidad del personaje. Así, los pasamontañas, pañoletas, máscaras de gas y capuchas niegan la identidad de los individuos convirtiendo a los actores del conflicto en una amenaza anónima donde el poder no da la cara y se esconde tras una fachada. La técnica utilizada para su descripción es la técnica de aguatinta y consideré pertinente mantener la misma lógica en la construcción del dibujo que la planteada en la serie de **Vestigios**. Para el desarrollo de esta serie de dibujos se recolectó decenas de imágenes provenientes de diversos medios informativos cubriendo diversos años (desde 1983 hasta el año 2000). Al momento de elegir qué máscara representar procuré abarcar la mayor cantidad de grupos participantes del conflicto. De esta manera la serie está integrada por los grupos subversivos (tres miembros de SL, tres emerretistas), las fuerzas del orden (un miembro de la Guardia Civil, un miembro de las FF AA, un juez sin rostro, un miembro de la Policía Nacional del Perú PNP,) y civiles (una mujer rondera, un niño rondero, un estudiante, un periodista y un congresista).



(Fig.28) *No supimos dar la cara*, 2012. Tinta china sobre papel

Ante la posibilidad de una disociación en la lectura visual de la serie de encapuchados y el resto de obras, consideré necesario elaborar una pieza a modo de juntura cuya finalidad fuera ser más explícita en señalar a la “máscara” como sujeto de estudio. Resultado de esta consideración es un dibujo realizado en tinta sobre papel, **Máscara**, (Fig.27) en el que se describe una máscara dispuesta sobre una mesa y acompañada de otros objetos. La imagen referencial provino de una fotografía publicada en el extinto diario *La Crónica* el día 14 de febrero de 1987, un día después del allanamiento a las universidades nacionales por las fuerzas policiales.



(Fig. 29) *Máscara*, 2011. Tinta china sobre papel

Todos los trabajos realizados en la técnica de tinta china sobre papel son el resultado de un largo proceso. No cabe duda que la acción de redibujar tiene una referencia directa al “análisis mimético” de Fernando Bryce. Pero al tener una formación cercana al grabado, considero que este acto de redibujar se encuentra también vinculado a la noción de reproductibilidad característica del grabado. Más allá del trabajo que tomé ubicar las imágenes en las diferentes hemerotecas y bibliotecas, éstas debieron ser reconstruidas digitalmente ya que la falta de nitidez, y el pequeño formato de la publicación y el paso del tiempo, impedían el fácil reconocimiento de los objetos que a mí me interesaban. Por ello, una vez digitalizadas, las imágenes fueron redimensionadas, mejorando con ello su resolución y nitidez. Posteriormente fueron resanadas debido a que en algunos casos el papel del periódico se encontraba manchado o roto, y finalmente calibradas con la finalidad de corregir la calidad de contrastes.

La siguiente obra **“Objetos fúnebres”** (Fig.30 y 31) elaborada para este proyecto consiste en un tríptico hecho en serigrafía sobre papel, que a modo de collage condensa y yuxtapone diversos elementos que describen tres hechos específicos de la conflagración. Los hechos citados corresponden a: El inicio de la violencia, el caso La cantuta y el caso Uchuraccai. Cada pieza centra su interés en un objeto cuya participación fue determinante en el hecho referido. La serie plantea representar de manera tácita la violencia ejercida y recibida por los agentes participantes del conflicto, los subversivos en el primer caso, las fuerzas armadas en el segundo y los civiles en el tercero.

De esta manera el inicio de la violencia subversiva se encuentra representado a través de la figura del perro colgado, figura que alude a la perversa acción simbólica de realizó el PCP SL en las calles del centro de Lima en el año 1981, acción con la que sus miembros manifestaban su rechazo al líder chino Teng Hsiao Ping. Sin duda, la figura del cuerpo sin vida del perro mantiene un nexo directo con la tradición pictórica de naturalezas inmóviles, como las de Goya, Rembrandt o Soutine, pero la razón de mi interés por este hecho en particular yace en la figura del perro muerto como síntoma anticipado de la violencia futura, pero a la vez como sentido figurado de las víctimas de la violencia, víctimas cuyas vidas carecían de valor ante los ojos de gran parte de la sociedad.

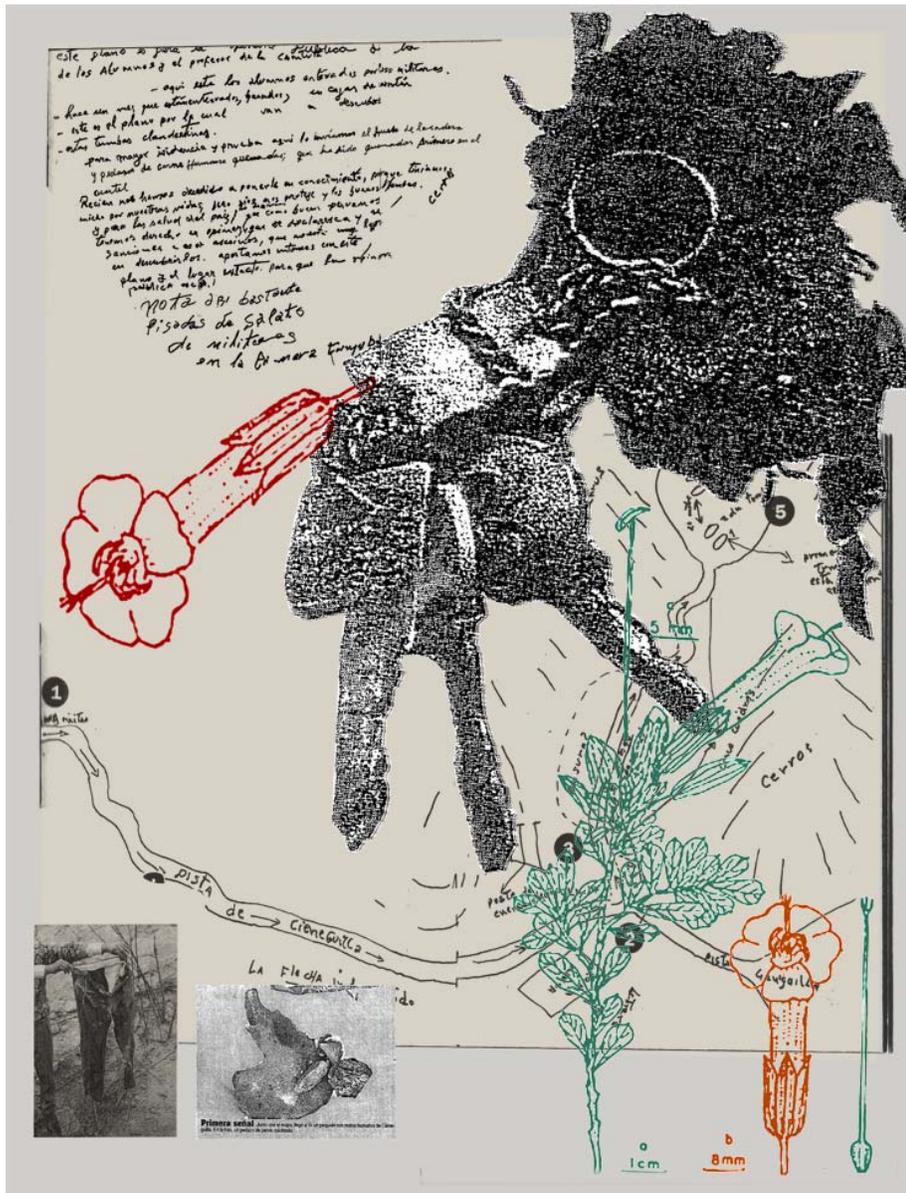


(Fig.30) Serie *Objetos Fúnebres*, 2012. Serigrafía sobre papel

El caso Uchuraccai centra su mirada en objetos como el hacha y un grupo de rollos fotográficos. Los rollos, pertenecientes a las víctimas, aluden a su oficio, señalan a sus propietarios, el hacha en este caso es el arma homicida. Dada la complejidad de este caso emblemático de la violencia, opté por acompañar el registro de los objetos antes mencionados con algunos textos extraídos de documentos oficiales que se publicaron a raíz de la matanza (como extractos de noticias publicadas los días posteriores al conflicto), también decidí incluir fragmentos del informe Vargas Llosa, así como referencias de la CVR.

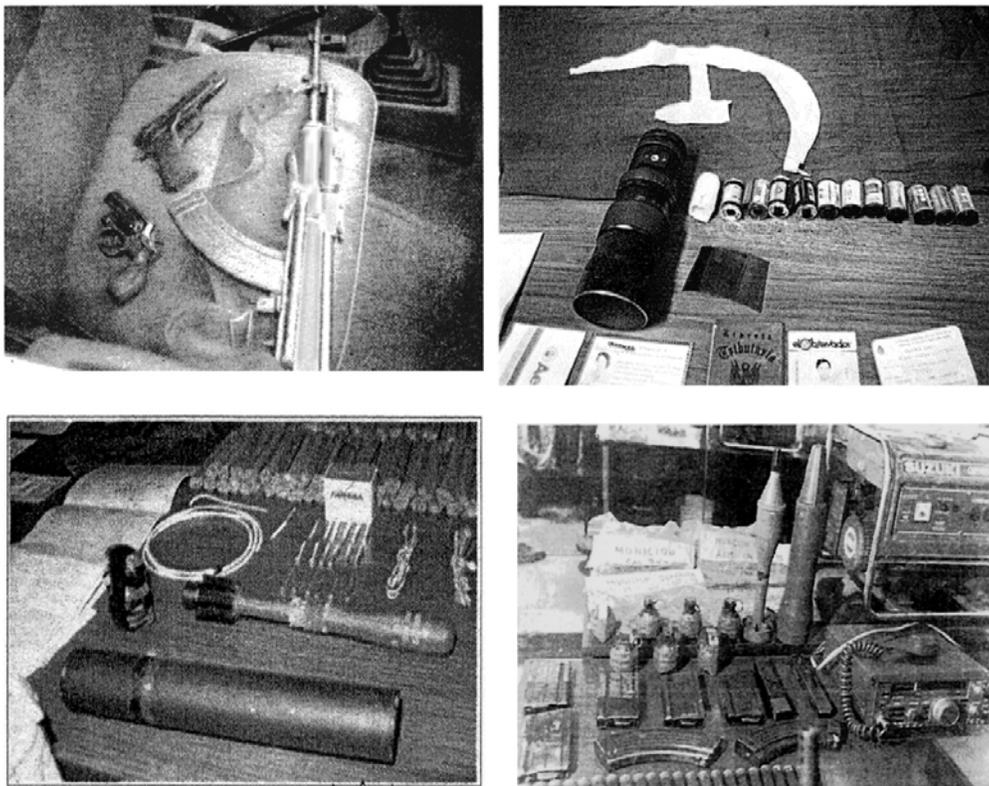
La tercera parte, referida al caso La Cantuta, señala el hallazgo de las fosas clandestinas que contenían los restos calcinados de los estudiantes y el profesor de la universidad a manos del grupo Colina. La figura central en este grabado es el manajo de llaves perteneciente a Armando Amaro Condori, llaves que de alguna manera llevaron a abrir las puertas de la verdad, comprobándose a través de este objeto la identidad de los restos enterrados clandestinamente en Cieneguilla. Pero el manajo de llaves no es el único elemento que compone esta obra, a éste le acompañan otras evidencias forenses sobre el caso y el mapa que dio aviso a la prensa sobre el lugar donde se ubicaban las fosas. También decidí incluir la flor de la cantuta como símbolo

de la lucha de los familiares de las víctimas ante el indignante atropello por parte del estado que debió defenderlos. La idea de esta pieza y sus similares es generar la noción criptografía a modo de sustratos de información yuxtapuestos que evidencien las complejas operaciones políticas y sociales que condensan cada uno de los casos.



(Fig.31) Llaves (De la serie *Objetos fúnebres*), 2012. Serigrafía sobre papel

Para Finalizar, el último conjunto de obras *Naturalezas de muerte* (Fig.32) de este proyecto reúne una serie de ocho serigrafías sobre papel. Esta serie consiste en la reproducción de fotografías de evidencias policiales. A diferencia de la serie de personajes intencionalmente excluidos, esta serie de pinturas carece de toda presencia de un personaje. En todo caso, considero que esta serie de obras es parte fundamental del proyecto debido a que se trata de imágenes cuya construcción formal se inserta de manera evidente dentro de la tradición del género naturaleza muerta. Los objetos que se describen en estas obras son principalmente armas y material terrorista exhibido a modo de trofeos de guerra.



(Fig.32) *Naturalezas de muerte*, 2012. Serigrafía sobre papel

CONSIDERACIONES FINALES

1. La naturaleza muerta es un género ampliamente identificado en el siglo XVII, que vio sus primeras manifestaciones en la pintura, siendo la fotografía y la escultura, los escenarios preferidos para su representación en el arte contemporáneo.
2. Se ha marginado al género naturaleza muerta considerándolo banal por entenderse como un catálogo de objetos inanimados. Sin embargo, en el arte moderno y más vastamente, en el contemporáneo, la naturaleza muerta ha visto su resurgir al ser el género ideal para retratar los objetos inanimados provistos de carácter y desembarazados de su funcionalidad, por el sujeto ausente.
3. La omnipresencia del sujeto, en toda la historia de la naturaleza muerta, ha ido reconfigurándose; así, de ser un narrador en *off*, que arroja sus temores y repulsiones al objeto representado, pasó a ser el titiritero, que habiendo dejado al objeto sólo a merced del espectador, no deja de estar presente, guiándole e indicándole tras bastidores, qué papel debe jugar.

4. El entender al objeto representado en el ámbito visual de las artes plásticas como un signo, no sólo por parte de la crítica sino, y principalmente por el artista, ha abierto un umbral inconmensurable, en donde la reproducción de éste y su representación, es decir, sustancia y forma, significado y significante, son el vehículo del juego de la representación en el arte.
5. Los objetos vueltos a significar en nuevas cadenas semánticas, construidas por los artistas, y deconstruidas por el espectador, se vuelven simulación de ellos mismos, contenedores de nuevas investiduras, funciones y presencia. Las imágenes de estos objetos son , a su vez, en tanto objetos portables, impresos de nuevas imágenes, volviéndose, en el fenómeno de la fotocopia de la fotocopia, portadores de infinitas huellas, todas aquellas de quienes usaron y reusaron estas imágenes.
6. Las imágenes fotográficas periodísticas, aquellas que llegan a nosotros a través de los tabloides y los diarios, al ser reproducidas en masa para su difusión, son alienadas de su significación original. De meras crónicas de acontecimientos se vuelven portadoras de las expectativas, miedos y recuerdos reflejados por cada ojo que las vuelve a leer.
7. El conflicto armado interno ocurrido en el Perú entre los años 1980 y 2000 fue conocido por la opinión pública a través de los medios informativos de la época. Sólo años después, con la instalación de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, y la posterior publicación de su informe final en el año 2003, los ciudadanos comunes y corrientes pudieron cotejar los hechos que habían construido en sus imaginarios, a través de las noticias e imágenes rubricadas por los medios.

8. Los objetos representados en las imágenes del proyecto “*Releyendo evidencias del terror*” son evidencias policiales y vestigios de un periodo específico de la historia reciente del Perú que han adquirido una segunda función, convirtiéndose en portadores de nuevas cargas semánticas como la violencia y la muerte imperantes en los años de la conflagración.
9. Los objetos retratados en el proyecto “*Releyendo evidencias del terror*”, son las imágenes de los objetos, que a manera de evidencias, fueron presentados por la policía del Perú y fotografiados y publicados por la prensa. Vuelto naturalezas muertas.
10. Las diferentes obras que constituyen el proyecto, al ser objetos por sí mismos, establecen a su vez nuevas cadenas semánticas que refuerzan el mensaje al espectador de encontrarse ante síntomas del miedo, de violencia y terror, que asolaron al Perú en las décadas pasadas.
11. Así, los objetos re-significados en “*Releyendo evidencias del terror*” pasan de ser naturalezas muertas a naturalezas de muerte. En su nuevo hábitat, aquel del arte, su referente de muerte se hace más explícito.
12. El arte es un medio que permite fabricar nuevos sentidos, capaz de generar nuevas lecturas acerca de la historia de una sociedad. Es también un medio que permite rescatar y construir una memoria personal y por qué no, colectiva.

BIBLIOGRAFÍA

BAUDRILLARD, Jean.

1969 *El sistema de los objetos*. Siglo XXI editores.2002 *Contraseñas*. Barcelona: Anagram.2005 *El complot del arte*. Amorrortu editores.2008 *La posmodernidad*. Madrid: Kairós

BUCHLOH, Benjamin H. D.

2004 *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid, Akal

CARETAS

2003 *La verdad sobre el espanto. El Perú en los tiempos del terror*. Lima: Caretas

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN

2003a Web Oficial de Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú. Consulta: 15 de Enero del 2012.<<http://www.cverdad.org.pe>>2003b *Yuyanapaq. Para recordar. Relato visual del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.2008 *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Versión en cinco fascículos*. Lima: IDEHPUCP.

DE DIEGO, Estrella

1994 *Los géneros de la pintura*. Barcelona, Centro Atlántico de Arte moderno.

DEGREGORI, Carlos Iván

2011 *Qué difícil es ser Dios: el Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú: 1980-1999*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos

FLORES, Fernando

2004 *Castro. Sainetes y otros desafueros del arte Contemporáneo*. Murcia: CENDEAC.

FRIED Michael

1990 *El realismo de Coubert*. Madrid: A. Machado Libros.

GALLAGHER, Ann

2002 *Still life*. Londres: British Council.

GOLDING, Jhon

1993 *El Cubismo, una historia y un análisis 1907-1914*. Madrid: Alianza.

HONOUR, Hugh y FLEMING, John

1987 *Historia del Arte*. Barcelona: Reverte

IDEELE

2006 Comisión de la Verdad - CVR - Perú - Agentes del estado [videograbación]. Lima: IDEELE - Instituto de Defensa Legal. Consulta: 25 de Enero de 2012.<<http://www.youtube.com/watch?v=drcGRMHBTck&feature=related>>

- KRAUSS, Rosalind
2002 *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid: Akal.
- LANDOW, George P
2009 *Hipertexto 3.0: La teoría crítica y los nuevos medios*. Madrid: Paidós.
- MANRIQUE, Nelson
2002 *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú 1980-1996*. Lima: Fondo editorial del Congreso del Perú, .
- RAMÍREZ Juan Antonio
2009 *(Des)orden visual del arte moderno*. Madrid: Akal.
- SCHNEIDER, Norbert
1999 *Naturaleza muerta: apariencia real y sentido alegórico de las cosas. La naturaleza muerta en la edad moderna temprana*. Köln: Taschen.
- SOURIAU Étienne
1990 *Diccionario Akal de Estética*. Paris: Akal.
- UBILLUS, Juan Carlos; HIBBETT, Alexandra y VICH, Víctor
2009 *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*. Lima: IEP
- WALTHER, Ingo F.
2005 *Arte del siglo XX*. Köln: Taschen.
- ZUFFI, Stefano (editor)
1999 *La Naturaleza Muerta. La historia de los artistas internacionales, y las obras maestras*. Milán: Electa.