

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO



**La imagen de Santa Rosa de Lima en tres proyectos de arte contemporáneo:
revoluciones culturales que los atraviesan.**

**TRABAJO DE INVESTIGACIÓN PARA OBTENER EL
GRADO DE BACHILLERA EN ARTE CON MENCIÓN EN
PINTURA**

Autora

Medina Siancas, Karin Azucena.

Asesor

Mitrovic Pease, Alejandro Mijail

2019

Tabla de contenido

Resumen	3
Abstract	4
Introducción	5
Estado de la Cuestión y Marco Teórico	7
I. Grupo Chaclacayo (1982-1994).....	7
II. Natalia Iguñiz	8
III. Metodología Feminista	9
IV. Marianismo y la construcción de género en Latinoamérica.	9
V. Postura crítica	10
Dos proyectos de arte contemporáneo y las revoluciones culturales que los atraviesan	11
<i>Estampas</i> (1982) Sergio Zevallos.....	12
<i>Santa Rosa</i> (1999) Natalia Iguñiz.....	16
Situación de los discursos desafiantes a la estructura hetero-patriarcal desde el arte	18
Censura como respuesta social y transversal a las propuestas.....	19
Conclusiones	22
Bibliografía	24

Resumen

El presente texto busca profundizar en la situación de las revoluciones de género que se han venido desarrollando desde el campo artístico a través de una mirada local a nuestros referentes culturales. Entre estos, se muestra predominante, en la construcción de los roles e identidades de género locales, el símbolo de Santa Rosa de Lima. Se parte del análisis de dos de los proyectos más controversiales que utilizan la imagen de la santa limeña en el arte contemporáneo peruano: “Un cadáver ambulante” (2013-14) de Sergio Zevallos y *Santa Rosa de Lima* (1999) de Natalia Iguiñiz. Además, se analiza la censura y los contextos de cada uno de estos proyectos en relación a la representación del discurso de género en las obras de arte locales. Para esto, se toma como referencia la censura a la exposición “La migración de los santos” (2008) de Cristina Planas, buscando profundizar en la relevancia de la imagen de la santa limeña para las identidades de género locales y la importancia de nuevos enfoques de representación visual desde íconos propios. Las conclusiones de esta investigación permiten dar nuevas miradas a los símbolos locales como influencias dominantes en la construcción de identidades de género latinoamericanas y la importancia de su reutilización en los nuevos discursos de género desde el arte. A la vez, permite evidenciar la precaria situación del terreno para que estos discursos se asienten y cobren fuerza debido a la predominancia de la mentalidad tradicional frente a las liberaciones del arte y de los feminismos.

Abstract

The purpose of this research is to dive into the situation of the developing gender revolutions of our local artistic field through a review of our cultural references. Among these, Saint Rose of Lima's symbol prevails on the construction of local gender roles, therefore, I begin analyzing two of the most controversial art projects of the peruvian contemporary scene which make use of the saint's image: "A wandering body" (2013-14) of Sergio Zevallos and *Saint Rose of Lima* (1999) of Natalia Iguñiz. Then, I analyse the censorship each of these projects faced and their contexts in relation to the representation of gender speech in local artworks. As well as using the cancellation of the exposition "Migration of the saints" (2008) of Cristina Planas as a reference on the subject of censorship, in order to assess the relevance of Saint Rose's image in the construction of local gender identities and of new approaches of visual representation from our own icons. The outcome of this paper gives new insight at local symbols as dominant influences in the construction of Latin American gender identities and the importance of their insertion in artistic projects on gender speech. At the same time, it evidences the precarious situation of the art field in which these discourses take place due to the predominance of traditional mindset over the liberations of art and feminisms.

Introducción

Este texto busca realizar un análisis de dos obras de arte contemporáneo que se sirven de la imagen de Santa Rosa de Lima en la creación de discursos opuestos al paradigma patriarcal y heteronormativo dominante. Tomando como premisa que las condiciones de representación y recepción de cada una de ellas pueden ser leídas como indicadores del posicionamiento de los discursos de género, tanto en la institucionalidad del arte como en el contexto social.

La metodología utilizada parte del análisis de dos de las obras más controversiales del arte contemporáneo limeño –“Un cuerpo ambulante” (2013-14) de Sergio Zevallos y *Santa Rosa de Lima* (1999) de Natalia Iguñiz - y la respuesta social e institucional representada a través de la censura que es transversal a ambas. Así, la revisión de la imagen de la santa como símbolo del arquetipo de género hegemónico local va de la mano con el análisis de la transgresión, disección y apropiación semántica de su imagen a fin de establecer un marco crítico. Esto permite dar una mirada a la situación social e institucional de los discursos de género disidentes a través de una dialéctica de las reacciones generadas por estos proyectos, la situación del artista en el arte local y la utilización de símbolos religiosos en los discursos de arte.

En un primer momento, se eligen estas propuestas porque su manejo de la imagen de la santa las hace pertinentes a la discusión de las nuevas revoluciones culturales que están atravesando el medio social en relación al desarrollo de discursos de género opuestos al orden hegemónico-patriarcal. Sin embargo, las respuestas de grupos religiosos y las consecuentes censuras en cada caso nos llevan a problematizar la situación de la emergencia del arte y artistas portadores de estos discursos añadiendo al análisis la exposición “La Migración de los Santos” (2008) de Cristina Planas. Esta última -que trabaja también con la imagen de la santa entre otras representaciones de santos peruanos- se desliga de la temática de cuerpo y la subversión del ícono, pero colabora a ensanchar el terreno de las incomodidades sociales de las que se sirve el arte al dejar notar que el poder del símbolo predomina sobre la mirada crítica a la que puede aspirar el conjunto social local.

Se trata, entonces, de miradas sobre la problemática de nuevos discursos de poder desde la reformulación de símbolos comunes y su uso en el arte, que aporta no solamente a la comprensión de la complejidad del terreno en el que se asientan estos proyectos, sino a su difusión, discusión y consideración en el análisis de un contexto de arte contemporáneo local. Además, a la apertura de nuevos caminos tanto para la formulación de preguntas sobre proyectos artísticos de discursos controversiales como para el problema de la representación de identidades de género desde una perspectiva local.

¿Qué posibles sentidos se desprenden del juego con la imagen de la santa para el terreno del arte cuando se sirve de estos íconos en la subversión de estructuras de poder? Esta es la cuestión que trata de abordar el texto y de su desarrollo surgen otros cuestionamientos transversales: ¿Cuál es la situación del artista que trabaja estos discursos en la escena local? ¿Cuál es el papel de los discursos de género desde el arte en el progreso social de las revoluciones culturales de nuestros tiempos?



Estado de la Cuestión y Marco Teórico.

I. Grupo Chaclacayo (1982-1994)

Grupo Chaclacayo estuvo conformado por tres artistas, Helmut Psotta, Raúl Avellaneda y Sergio Zevallos, quienes se conocieron cuando Psotta fue invitado a dictar clases en la Escuela de Artes de la Universidad Católica y, tras pocos meses, se exiliaron voluntariamente a una casona en las afueras de la ciudad en la que desarrollaron un amplio trabajo colectivo que se mantuvo en las sombras de la escena cultural limeña por casi 30 años. A inicios de 1989 el Grupo se trasladó a Alemania donde continuaron produciendo colectivamente hasta que se separaron en 1995.

La producción que se dio entre 1982-1994 estuvo caracterizada por la experimentación artística, la performance, la fotografía y el uso de escenarios y estéticas del desecho. En esta línea, es sintomático que su trabajo haya surgido en simultaneo a la movida subte con la cual compartían estética y contexto, ambas coincidían con los años más cruentos del conflicto armado interno.

La crítica a su primera y única exposición, titulada “Perú, un sueño...” (1984) - presentada en el Museo de Arte de Lima y el Centro Cultural de España y financiada por el Goethe Institute- fue sumamente severa y condenó su trabajo adjetivándolo como patológico, ofensivo y de apología terrorista debido a la presencia de escenas de sexo y cuerpos disidentes, uso herético de imágenes y símbolos religiosos y la constante figura de la muerte. Las reacciones procedían tanto de espectadores cercanos como de la crítica informada, siendo la más recordada la del crítico de arte Luis Lama que exigía la censura de la obra del circuito artístico local, hecho que llegó a hacerse efectivo con la censura Institucional de la Embajada alemana a cuatro obras -cubriéndolas con papel que el público en algún punto retiró- en un gesto de asentimiento a las instituciones peruanas.

A partir de esa experiencia el Grupo se alejó de la escena artística local y continuó su producción en Alemania. Desde ese momento hasta la exposición “Un cuerpo

ambulante” (1982-1994), curada por Miguel López en el 2013 y presentada en los mismos espacios anteriores, su trabajo no había vuelto a circular por la escena local.

II. Natalia Iguíñiz

Natalia Iguíñiz es artista visual y activista feminista egresada de la Universidad Católica, cuya obra empieza en los años 90’ en contexto de guerra con Sendero Luminoso y represión por la dictadura Fujimorista, hechos que influyeron en la temática y medios con los que desarrolló su trabajo.

Durante estos años formó parte del colectivo Sociedad Civil con quienes desarrolló intervenciones al espacio público en oposición a la dictadura Fujimorista. A finales de la década trabajó directamente con instituciones y ONG’s feministas como DEMUS (Estudio para la Defensa de los Derechos de la Mujer), CLADEN (Comité de América Latina y El Caribe para la Defensa de los Derechos de la Mujer) y el Centro Flora Tristán, período en el que utilizó el lenguaje del afiche en búsqueda de la inserción del debate feminista en espacios públicos, logrando nutrir el puente entre la esfera del arte y la del activismo. Su trabajo con estas asociaciones influyó en la inclusión de la narrativa gráfica, con mensajes claros y contundentes que resultaban más comprensibles y empáticos al público no adiestrado en artes plásticas. Además, su producción ha sido moldeada por sus experiencias de vida, desarrollando temas como las demandas por una educación sexual sin sesgos religiosos; los derechos de las trabajadoras domésticas -durante la época en la que trabaja por y para las instituciones feministas- la incapacidad de las instituciones privadas y estatales de cubrir derechos de básicos de las mujeres y la reivindicación de una maternidad no idealizada, ligada a su propia experiencia materna y la búsqueda de justicia para las víctimas de crímenes durante el conflicto armado interno. La constante en su trabajo ha sido la llamada de atención a temas incómodos y debido a esto, trabajos como *Perrahabl@* (1999) y *Santa Rosa* (1999) se han enfrentado al escándalo religioso y la censura social e institucional.

Por otro lado, la artista se ha constituido como un referente en la discusión de género y política participando en conferencias universitarias, revistas y ponencias a la vez de desenvolverse en el ámbito educativo y de gestión cultural.

III. Metodología Feminista

La perspectiva feminista de la que se sirve esta investigación no está orientada a catalogar, a través del establecimiento de categorías fijas, qué artistas, obras y tipo de arte se considera o no “feminista”, en cambio se sirve del aporte de Catherine Morris que la propone como un marco interpretativo, como “una metodología para mirar la cultura (cualquier forma cultural o período histórico) y como una manera de interrogar y modificar nuestra realidad” (Catherine Morris citada en Ehrlich, 2014, p.163). En ese sentido, no se usa el feminismo con un carácter descriptivo ni como una cuestión que sólo compete a la mujer o al ser femenino sino como un método de investigación fundado en el poner en duda y revisar ciertas verdades y preceptos establecidos como naturales, y con la capacidad “de estrechar lazos, a su vez, con los nuevos paradigmas que se hayan ido construyendo, desde políticas radicales, en otras disciplinas” (Mayayo 2003: 63).

IV. Marianismo y la construcción de género en Latinoamérica.

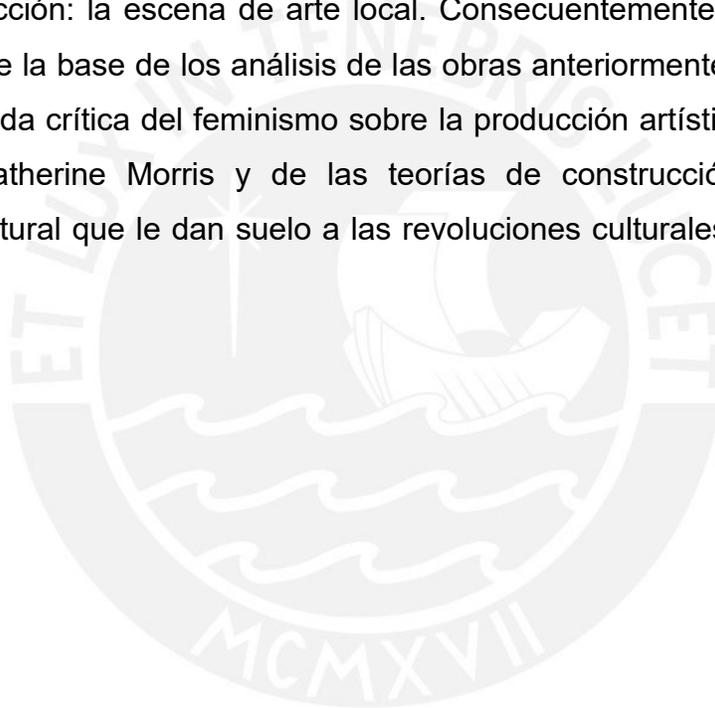
Dentro de los estudios de género contemporáneos sobre el tema de la mujer en Latinoamérica, el marianismo ha sido la teoría base con la que se han analizado los roles de género (aprendidos, no biológicos) desde la publicación del ensayo *Marianismo, the other face of machismo in Latin America* de Evelyn Stevens en 1973. El Marianismo es un paradigma investigado en un inicio por sociólogos estadounidenses, simultáneo al surgimiento del feminismo multirracial a finales de los 70' y que se intensificó con el auge del concepto de la interseccionalidad durante los años 80' y 90'. Esta teoría alcanzó mayor riqueza y profundidad con los trabajos de Sonia Montecino (1990) (1996), Norma Fuller (1996). Alonso Moises (2012) que evaluaron este fenómeno social estudiándolo directamente en sus contextos latinos -Chile, Perú, Mesoamérica y México.

La teoría marianista expone cómo en el contexto latinoamericano las identidades y roles de género están moldeadas por el ideal de la Virgen católica representada por las figuras religiosas locales. Consecuentemente, el género femenino es validado en la medida en cuanto se acerque a vivir el ideal impuesto por el ícono religioso

local mientras que el masculino se define por su oposición a lo femenino y su referencia al macho alfa o el caudillo.

V. Postura crítica

El análisis que se llevará a cabo tiene como detonante la poca visibilidad y afectada recepción de las obras en el plano de arte local determinada, en cierta medida, por el uso del símbolo religioso predominante en nuestro territorio en relación a cuerpos y discursos que se entienden como nocivos bajo la mirada heteronormativa patriarcal. Hecho que nos da pie a sumergirnos en el análisis del símbolo desde su lugar de producción: la escena de arte local. Consecuentemente, este trabajo se constituye sobre la base de los análisis de las obras anteriormente expuestos y se sirve de la mirada crítica del feminismo sobre la producción artística local que nos proporciona Catherine Morris y de las teorías de construcción de género y legitimación cultural que le dan suelo a las revoluciones culturales de las que son parte las obras.



Dos proyectos de arte contemporáneo y las revoluciones culturales que los atraviesan.

Estampas (1982) y *Rosa Cordis* (1986) de Sergio Zevallos junto con *Santa Rosa* (1999) de Natalia Iguñiz son proyectos de arte locales que a través de la transgresión semiótica del símbolo de la santa han abordado el concepto de cuerpo desde la subalternidad del individuo inserto en la estructura heteronormativa-patriarcal local. En dicha estructura, la religiosidad permea todas las áreas de desarrollo y el uso de la imagen de la santa como elemento principal de estos proyectos nos lleva a cuestionar ¿qué significados posee este símbolo para el contexto? y ¿qué deconstrucciones se ha tenido que hacer para que se inserte como pieza fundamental de estos proyectos?

Los íconos religiosos en nuestro territorio funcionan como arquetipos de comportamiento social y moral y como guardianes culturales de la tradición, por este motivo, la constitución de su valor y validez inexpugnable se construyen al ignorar los procesos, modificaciones y acciones contextuales que los llevan a ocupar un lugar predominante en el panteón religioso latinoamericano. Este insight es importante para entender el símbolo de Santa Rosa de Lima como un constructo social y no como una realidad inamovible, con lo cual, la complejidad que adquiere el símbolo desafía la superficialidad religiosa y exhibe aristas que lo sacan de la comodidad e infalibilidad de su posición sagrada.

Los rasgos principales del hecho social que representa la santa limeña implican los intereses político-religiosos de La Corona española para avanzar en la extirpación de idolatrías en las Indias, el interés de la Orden de Predicadores Dominicos por posicionarse a la cabeza de la evangelización con la primera santa latinoamericana en su haber, el interés de la clase criolla dominante y de la sociedad creyente que buscaba consagrar un símbolo que pudiese servir como punto de referencia para la construcción de una identidad propia desligada de las conciencias españolas, y el interés del culto inmaculista por permear en la imagen de la santa limeña los atributos de la Virgen. Todas estas relaciones de poder contextuales sembraron el terreno para erigir una estructura de control que definiese las pulsiones,

orientaciones y reacciones locales del propio conjunto social a través de la diseminación de las únicas imágenes de la santa, sus representaciones pictóricas.

Habiendo sido el símbolo de la santa construido desde el terreno del arte y usado como bastión en la expansión del discurso que domina todo nuestro territorio, y que coloca a todo elemento fuera de este en una situación de otredad y subalternidad a la que atribuye el carácter de lo degenerado y contaminado, es lógico que las revoluciones culturales que atraviesan estas obras lo hagan a través de la apropiación y subversión del símbolo que se cierne sobre la realidad. Al deconstruir la arbitrariedad del símbolo se hace permeable a la crítica y a la apropiación para la formulación de nuevas ficciones de poder desde su propio campo.

Estampas (1982) Sergio Zevallos.

Estampas (1982) es una serie de collages de Sergio Zevallos que llegó a exponerse en “Un cuerpo Ambulante” (1982-1994) -exposición de parte de la obra de Zevallos en el Grupo Chaclacayo bajo la curaduría de Miguel López.

En esta serie se acompaña la imagen de la santa con cuerpos conectados en dinámicas de penetración y eyaculación, plagados de símbolos del imaginario religioso (coronas de espinas, cruces, capuchas papales, túnicas, tridentes, etc.) en los que se incluye, además, fotografías o recortes del artista en su niñez, de desnudos femeninos y textos sacados de periódicos o revistas pornográficas. (Figura 1).

El lenguaje, la estética de la serie -o de la obra del Grupo en general- en conjunto con el desconocimiento de las obras y su alejamiento de la escena de arte local sugieren, principalmente y bajo una interpretación superficial, la exhibición de pulsiones homosexuales reprimidas del artista en sus luchas personales identitarias. Aunque, la crítica también ha variado desde una intencionalidad herética a una inclinación a la perversidad sexual y afinidad a la violencia terrorista. Sin embargo, a partir de la investigación y curaduría de Miguel López, otras lecturas se han ido desarrollando, desde las publicadas en el libro de la muestra por Paul B. Preciado y Fernanda Carvajal, a otros artículos en revistas de arte y blogs locales.

La interpretación reciente coincide en que el objetivo no es reivindicativo sino exploratorio y profundamente político:

“Lejos de cualquier reivindicación ortodoxa de una identidad gay o sensibilidad homosexual, su trabajo fue un experimento de producción de subjetividades desviadas que deshacían las identidades sociales y de género a través de un vocabulario sadomasoquista y ritual que buscaba exorcizar los efectos opresivos de la ideología, la religión y el legado del colonialismo” (López 2019:127)

Y que, en este, el uso del símbolo de la santa no es otro que la subversión de sentidos semánticos de la imagen en búsqueda de retratar las relaciones del eje de poder Estado-Iglesia y los actos de violencia socavados dentro de sus respectivas ideologías opresivas. Santa Rosa es revelada por el Grupo como un ambiguo símbolo de cómo el dolor y el sufrimiento extremo eran asociados a la promesa de redención propagada por los preceptos religiosos y gubernamentales (Psotta en López 2019:132).

Otras miradas menos populares han hecho hincapié en la relación identitaria, no necesariamente homosexual, entre la imagen de Zevallos y la de la santa. Relación que estaría planteada como una narrativa de su identificación con el símbolo a través de la cual ya no hablamos de veladuras ni revelaciones sino del carácter sexual, gozoso y violento que sería consecuente con los intersticios flagrantes de su imagen,

“Es por esta senda donde comprendo el abordaje a la imagen de Santa Rosa (...), no existe lo sagrado sin lo profano ello se complementa y el sentido de religiosidad dirigido hacia lo místico que no desaparece entre lo aparentemente señalado como bien y mal. Lo sexual es pieza clave y la carga de la profanación de la imagen de la santa es fruto del desborde proporcionalmente directo al tabú y a lo prohibido” (Blásica 2014).

Con esta visión del símbolo, se puede dar mejor seguimiento a la idea de la relación del cuerpo y sus represiones desbordadas a través de la imagen del travesti que no es más que el siguiente paso en la narración de su identificación con la santa. En *Rosa Cordis* (1986) (Figuras 2, 3 y 4) vemos el travestismo de la imagen de la santa

y el uso de una estética de despojos y desechos tanto humanos como industriales. La parafernalia de las fotografías ofrece un contexto que fue entendido como una referencia a la violencia que experimentaba el país, “fue una reacción a algunas acciones del Gobierno peruano, principalmente la condecoración pública a Santa Rosa de Lima con la Orden del Sol del Perú (...) Este hecho tuvo lugar poco antes de la llamada <<masacre de los penales>>, donde fueron asesinados numerosos presos que ya se habían rendido luego de un motín en Lima” (López 2019:135), y al uso de la imagen de la santa como una distracción fervorosa de los actos criminales de Estado e Iglesia.

Por otro lado, la auto representación del artista en el cuerpo de la santa puede llegar a ofrecer una profundidad que se desligue de ser enteramente una consecuencia de su contexto de crisis específico sin dejar de ser una metáfora de la violencia, pero quizá de una violencia singular en una narrativa propia del sujeto aislado, en específico, una narrativa sobre la otredad sexual, racial, social y cultural.

“Su trabajo se constituyó en una posición frente al tabú y la libertad entremezclada con claras referencias personales que se ubican en los nexos inconscientes de Zevallos y Avellaneda donde la confrontación, la huella y la herida subyacen como producto educativo y así mismo ello es legible en su procedencia social” (Blásica 2014)



(Figura 1)



(Figura 2)



(Figura 3)



(Figura 4)

La imagen travesti de la santa funciona como representación del poder presente en los cuerpos de la subalternidad, que permite la vampirización de espacios y símbolos a su alcance bajo el concepto de sexualidad como fenómeno social que libera un poder en su ejercicio y entreteje una red de relaciones de sumisión/dominación que moldean la identidad del sujeto. Se presenta en el cuerpo de la santa travesti una apropiación de la violencia que tiene como producto la creación de una ficcionalidad desde la cual repensar las relaciones sociales de poder.

Santa Rosa (1999) Natalia Iguñiz.

El trabajo de Natalia se desenvuelve en la línea del cuestionar lo establecido, tema central en su díptico de fotografía (Figura 5) basado en el cuadro de la santa de Francisco Laso que contrapone un cuerpo femenino desnudo y otro cubierto con una túnica dominica de la santa. Este trabajo se expuso en la galería Pancho Fierro como parte de una muestra colectiva.

Poco se ha documentado sobre esta obra, sin embargo, en el ensayo *Natalia Iguñiz en una genealogía de solidaridad y supervivencia*, Miguel López comenta brevemente sobre la dialéctica del dualismo de las identidades femeninas bajo la mirada católica que se expone en este díptico acompañada de la frase reflexiva “¿Es posible una religiosidad reconciliada con el cuerpo?”.

Este díptico trabaja la idea de cuerpo en la dicotomía católica-marianista de la virgen y la puta, las dos identidades femeninas antagónicas que están presentes en la subjetividad social y reforzadas por el símbolo de Santa Rosa. No desde una subjetividad personal de la artista, sino que socialmente el símbolo de la santa establece relación con aquel de la Inmaculada y se refleja en esta las virtudes e ideales establecidos social e históricamente para el personaje femenino de nuestro territorio. Este paradigma colabora a establecer la relevancia y predominancia de la figura de Santa Rosa de Lima no solo en territorio peruano sino Latinoamericano.

La complejidad del mensaje se ubica en los códigos que maneja la frase “¿Es posible una religiosidad reconciliada con el cuerpo?”, esta ambivalencia, en la

emisión de una pregunta personal, en el ambiente privado de la desnudez, dentro de un formato de eslogan político -mucho más literal e ilustrativo que en su propuesta pasada *Perrahabl@*(1999)- deja entrever la propia reflexión de la artista sobre las formas de producción y distribución del arte y las posibilidades o límites que plantea para discursos, que como este, intentan desnudar la estructura social y el problema de género latente.

La transgresión de la imagen de la santa al desnudarla se presenta como objeto de incomodidad, pero también de intimidad, en ese sentido la obra toma el papel no de una crítica feroz de género sino de un tanteo del terreno en el que se insertan estos discursos incómodos y bajo qué términos puede darse esa discusión. ¿Se puede desde la fe replantear los conceptos del cuerpo? ¿Es posible desde la institucionalidad discutir la estructura heteronormativa local? ¿Qué posibilidades tiene el arte y los artistas de inducir al cuerpo social a una reflexión de este calibre?



(Figura 5)

Aunque separados por una década en su producción, ambos artistas encuentran en la imagen de la santa limeña un símbolo de poder e identidad social cuya influencia expone cómo la situación del género y de la sexualidad modelan las relaciones de poder existentes en nuestro territorio. Desde lo político, religioso, social y cultural, los constructos sobre moral y ética, las relaciones de justicia y corrupción se demarca la línea que separa al uno de “el otro”. En estos casos ese otro estaría enmarcado dentro de todo lo que no encaja en la concepción hegemónica de lo masculino, hablando en términos de raza, género, sexualidad y vulnerabilidad. Este

otro está también asociado a lo que no se quiere mirar o se prefiere ver desde la visión aséptica de la realidad social, sexual y cultural en la que aquello que no encaje con el parámetro se comprenderá como oculto, contaminado y peligroso en favor de hacer prevalecer un orden establecido. De la misma forma en que se aísla en la práctica religiosa el carácter sexual y el hecho social de la santa.

La incomodidad que genera la exhibición de la sexualidad en la imagen de la santa está ligada a que, bajo esta estructura normativa, se la estaría asociando a aquello que debemos mantener oculto o de lo que debemos aislarnos. Aunque, ciertamente, es la identificación de su imagen sagrada y los valores nacionales que representa con lo “impuro y lo contaminado” lo que ha disparado la controversia sobre estos proyectos.

Situación de los discursos desafiantes a la estructura heteropatriarcal desde el arte.

Con el advenimiento del modelo moderno o democrático nuevos personajes se han sumado a la categoría reciente de ciudadanos, en este proceso han tomado parte desde los campesinos hasta las mujeres. Esta añadidura ha resignificado las relaciones de poder entre los actores sociales: las relaciones de jerarquía profundamente asimiladas ahora son percibidas como de poder y dominio (Fuller 1995:246) Sin embargo, la sociedad peruana aún se encuentra en una transición del modelo tradicional al democrático, lo que implica la convivencia de ambas determinaciones sociales.

Existe un fuerte desfase entre un ideal moderno expresado en sus instituciones formales y transmitido por los medios de comunicación e instancias socializadoras como la escuela, mientras convive con otras instancias que no han perdido su vigencia, como la familia, la parentela, las adscripciones locales, las jerarquías étnicas y genéricas, las diversas tradiciones culturales y mentalidades que están bastante lejos de considerar a los seres humanos como ciudadanos libres e iguales. (Fuller 1995: 247)

La coexistencia de ambos modelos es lo que permite vislumbrar las relaciones de poder que se entretajan al interior de la posición democrática oficial de la sociedad y lo que permite que los discursos contemporáneos en los que se insertan las obras trabajadas sean posibles más no comprensibles ni discutibles a profundidad.

El simulacro de democracia que se vive abre espacios de conciencia desde el arte que buscan medios de problematización y discusión de estas realidades establecidas y solapadas, sin embargo, se encuentran con la realidad social cotidiana que aún está regida por las determinaciones tradicionales y rehúye la subversión de posiciones de poder que estos plantean. Estos efectos se ejemplifican en lo común a estas dos obras y a muchas otras que trabajan discursos desafiantes a la estructura heteropatriarcal: La censura y la exclusión o invisibilización en la historia del arte.

Censura como respuesta social y transversal a las propuestas.

En ambos proyectos es posible observar dos puntos de rechazo e incomodidad social, la utilización de la imagen de la santa vista como un insulto a los valores nacionales -católicos- y la situación de la escena de arte local y sus agentes.

Es notable que la censura a estas dos obras -o los intentos de censura- provengan del ámbito religioso. En cuanto a la muestra de Zevallos, las presiones vinieron de parte del grupo católico Tradición y Acción, quienes tienen una larga lista de pedidos de censura a muestras de arte, bajo las consignas: “el Perú está siendo afrentado en sus más sagrados valores” “La libertad artística no otorga derecho a ultrajar la santidad ni a agredir nuestros valores más sagrados”, redactadas en sus peticiones a las cabezas del Centro Cultural de España y del Museo de Arte de Lima. Sin embargo, la muestra no llegó a cerrar ni las obras fueron censuradas como sí ocurrió en su primera muestra de 1984 en el mismo museo. Dicha muestra fue criticada vorazmente por algunos de los personajes sobresalientes de la escena artística limeña como Luis Lama -en su columna para Caretas- quien denunció el carácter escandaloso de la muestra y el exceso iconográfico de las obras,

“Lamentablemente cuando la herencia alemana penetra en terrenos psicopatológicos, se tiene un espectáculo sadomasoquista... parafernalia de la blasfemia” ... “El trasnochado profesor posiblemente quiso también convertir al cuerpo en el centro de sus experiencias sin comprender que el tiempo ha demostrado que estos carecían de cualquier dimensión ideológica o estética y si bien pretende argumentarse que ellos tampoco pretenden tener esa dimensión estética ¿qué hacen en el Museo de Arte? ...” (Luis Lama, Revista Caretas, 3 de diciembre de 1984)

Este último cuestionamiento justifica un punto a desarrollar, la escena del arte limeña de los 80' estaba recién abriendo sus puertas a propuestas conceptuales después de haberse estancado -en comparación con sus pares latinoamericanos- por un largo periodo, con la tradicional presencia de la abstracción, figuración y expresionismo. Alrededor de estos años, el mercado ya había comenzado a abrirse a propuestas conceptuales fáciles de asimilar lo que quiere decir con discurso e ideologías no tan radicales (Salazar 1984:114) y mucho menos con lenguajes y estéticas como las del Grupo. En este sentido la crítica intelectual no habría surgido necesariamente de la moralidad sino del acomodo y proteccionismo de la escena tradicional del arte (Blásica 2014)

Por otro lado, la crítica de su exposición más reciente evidencia los fuertes efectos de control que ejerce la institución religiosa sobre la distribución de la cultura local. Desde la consideración de los valores católicos como valores nacionales insertos en el panorama de un estado laico se puede observar lo poco preparada que están tanto el terreno social como el del arte institucional en la creación de esferas públicas que permitan el cuestionamiento y discusión de nuevos sistemas de pensamiento.

Es palpable que las revoluciones culturales de los últimos años han modificado la escena local para los discursos disidentes y algunos espacios de mercado se han abierto para artistas insertos en estos discursos, desde los círculos de investigación y crítica que han permitido acercar obras como la del Grupo a una escena más contemporánea, los puentes que se han tendido entre el activismo feminista y el

arte feminista, la mayor presencia de artistas mujeres y notoriedad de problemáticas de género en sus obras y las ampliamente difundidas protestas sociales de grupos largamente invisibilizados y vulnerados (comunidades andinas, comunidad LGBTQ, grupos feministas).

Es sintomático, también, del avance y evolución de la escena y sus agentes, la presencia de Luis Lama en ambos proyectos analizados y en otros que se sucederían, en los cuales su actitud hacia la censura o amenazas de censura sería reprobatoria y ajena a la estrechez de miras y conservadurismo con los que juzgó el trabajo del Grupo, como sucede en el caso del díptico de Natalia. El pedido de censura a su obra llegó desde el arzobispo Juan Luis Cipriani, alegando que el espacio de exposición -la Sala de la Municipalidad de Lima, Pancho Fierro- ubicado frente a la catedral no podía albergar una obra que ofendiera las sensibilidades religiosas de la población al exhibir la desnudez del símbolo religioso más importante de nuestro territorio. Como respuesta, Luis Lama, director de la sala en cuestión, terminó cerrando tres días antes de lo establecido como una estrategia para no tener que quitar la obra.

Siguiendo la línea de casos relacionados al crítico en cuestión, la censura a la mayoría de las obras de Cristina Planas, en los últimos años, debido a su uso frecuente de santos locales -Santa Rosa, San Martín, Sarita Colonia, el Señor de los Milagros y Jesucristo- hacen notar que este mecanismo aún se esgrime como un arma de exclusión e invisibilidad de discursos que atentan contra la estructura social y cultural al exponer sus lógicas misóginas, racistas y discriminadoras y que una aproximación crítica a estas obras se ve, aún en estos planos, superada por la sacralidad del símbolo.

Son justamente ejemplos como el caso de Cristina Planas que eligen servirse del aspecto mediático de la censura para revertir sus efectos, y así, visibilizar y problematizar la obra. Es importante en ese caso estar alertas a cuáles son las posibilidades del arte y del discurso de género de crear espacios de discusión y de activación política del cuerpo social sobre el que discute ¿Qué medios, qué espacios y cuánta visibilidad tienen estos discursos o cuántas pueden llegar a obtener al

subvertir las políticas de invisibilización y exclusión? ¿Qué legislación posee la institución sobre la distribución de discursos culturales fuera de su capacidad de legitimarlos?

La activación de las instituciones artísticas como espacios de discusión y educación abiertos a distintos discursos aún está pendiente, al igual que la creación de un terreno o pequeños terrenos de subjetivación que puedan desenvolverse fuera de las estructuras largamente establecidas.

Conclusiones

Para finalizar, las lecturas que se les ha dado a estas dos propuestas han tratado de enfocarse desde la significación del símbolo de Santa Rosa de Lima como un vínculo tanto con el contexto social local como con las revoluciones culturales de raza y género que se han ido desarrollando en estos últimos años. Así mismo, se ha realizado un repaso de las interpretaciones y discursos de las obras y de sus contextos artísticos tomando en cuenta las vivencias y metodologías de los artistas implicados, los agentes de la escena de arte local, sus contextos políticos y las reacciones y recepción de la crítica intelectual y social.

Todos los puntos revisados anteriormente nos sirven de referencia para reflexionar sobre la situación del terreno local en relación a los discursos que se oponen al orden de poder hetero-patriarcal utilizando símbolos de la propia cultura en búsquedas o ficciones identitarias, como recursos de concientización sexual y racial o en dinámicas de subversión de poderes sociales y sexuales.

En vista de que entre las reacciones a estos proyectos siguen predominando las voces de grupos elitistas con sesgos religiosos que colocan por encima de la movilización social de cuerpos e identidades y la re-significación cultural, la sacralidad de un símbolo podemos decir que aún hay un largo trecho que avanzar en busca de una escena cultural fértil en la que se puedan desarrollar las múltiples subjetividades ostentadas. Del mismo modo, es importante hacer notar que comparativamente la situación de los artistas que trabajan estas disidencias ha evolucionado al entrar en contacto con medios de distribución fuera del plano

institucional, es por esto que las intenciones del discurso disidente deben abocarse a definir nuevas formas de politización de los sujetos, para poder dar alcances críticos profundos que no se basen en la superficialidad del símbolo sino que permitan, a través del uso de este, acceder a la propuesta de las nuevas subjetividades que hay detrás.



Bibliografía.

Apología a la Tristeza. *Las muestras de Sergio Zevallos y el grupo Chaclacayo en el Centro Cultural de España y el Museo de Arte de Lima.* Consulta: 15 de noviembre del 2019.

<http://apologiaalatrizeateatroloco.blogspot.com/2014/02/los-muertos-permanecen-jovenes-las.html?m=1>

ARTISHOCK. NATALIA IGUIÑIZ: ARTE, ACTIVISMO, FEMINISMO (1994-2018). Consulta: 31 de marzo del 2019.

<http://artishockrevista.com/2018/03/21/natalia-iguiniz/>

BARRIGA, Irma. 2017. “De Catalina a Rosa: Un ensayo de interpretación”. En Instituto Riva-Agüero. *Santa Rosa de Lima: Miradas desde el cuarto centenario.* pp 27-45.

BOURDIEU, Pierre. 2010. “Sociología de la percepción estética”. En *Sentido social del gusto.* En Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. pp 65-84.

CARETAS. *Habla claro.* Consulta: 19 de junio.

<http://www2.caretas.pe/Main.asp?T=3082&S=&id=12&idE=1075&idSTo=0&idA=61613#.XP1n9VxKjIU>

CARVAJAL, Fernanda. “La frialdad del éxtasis”. En MALI. *Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994).* pp 30-41.

CONSTRUYENDO NUESTRA INTERCULTURALIDAD. 2010. *Cristina Planas: La migración de los santos - Catálogo de la exposición.* Consulta: 31 de marzo del 2019.

https://issuu.com/interculturalidad/docs/1001-cristina_planas-migracion_santos

FOUCAULT, Michel. 1978. “Las relaciones de poder penetran los cuerpos”. En *Microfísica del poder.* pp 153-162.

FULLER, Norma. 1995. “En torno a la polaridad Machismo- Marianismo”. En Universidad Nacional de Colombia. *Identidad femenina y transformación en América Latina.* Colombia: Ediciones Unidas, pp 241-264.

STEVENS, Evelyn P. 1973. *Marianismo: The other face of Machismo.* Female And Male in Latin American Essays. University of Pittsburgh Press.

HAMPE, Teodoro. 1998. "Santa Rosa en el imaginario y el arte". En Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas. *Santidad e Identidad Criolla: procesos de canonización de Santa Rosa*. pp 75-117.

LAMA, Luis. *Un siglo de 25 años*. Consulta: 19 de junio.

http://caretas.pe/artes_ensartes/82263-un_siglo_de_25_anos

LaMula.pe. *Post: El Arte de repensar lo femenino*. Consulta: 6 de Septiembre.

<https://redaccion.lamula.pe/2014/06/07/el-arte-de-repensar-lo-femenino/alonsoalmenara/>

LaMula.pe. *El feminismo y activismo a través del arte de Natalia Iguñiz*. Consulta: 31 de marzo del 2019.

<https://tvrobles.lamula.pe/2018/03/18/el-feminismo-y-activismo-a-traves-del-arte-de-natalia-iguiniz/tvrobles/>

LÓPEZ, Miguel. 2019. *Ficciones disidentes en la tierra de la misoginia*. Lima: Pesopluma.

LÓPEZ, Miguel. 2014. "Exorcismos tóxicos. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo". En MALI. *Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994)*. pp 1-27.

MAYAYO, Patricia. 2003. "En búsqueda de la mujer artista". En Madrid: Cátedra. En *Historias de mujeres, historias del arte*. pp 21-87.

MICROMUSEO-Bitácora. *Otra estúpida, contraproducente censura*. Consulta: 31 de marzo de 2019.

<http://micromuseo-bitacora.blogspot.com/2008/11/estpida-contraproducente-censura.html>

MITROVIC, Mijail. 2019. "Escenas, retratos y reflexividad. Tensiones en el trabajo de Sergio Zevallos". *A&D*. n° 6. pp 8-19.

MONTECINO, Sonia. 1990. *Símbolo Mariano y constitución de la identidad femenina en Chile*. Estudios Públicos, Chile. n° 39, pp 283-290. Consulta: 26 de marzo de 2019.

<https://www.cepchile.cl/simbolo-mariano-y-constitucion-de-la-identidadfemenina-en-chile/cep/2016-03-03/184955.html>

MONTECINO, Sonia. 1995. "Identidades de género en América Latina: Mestizajes, sacrificios y simultaneidades". En Universidad Nacional de Colombia. *Identidad femenina y transformación en América Latina*. Colombia: Ediciones Unidas, pp 265-279.

NEVARES, María Fe. (2001). “La verdad de las mentiras (análisis de un texto artístico)”.

Lima: SUR Casa de Estudios del Socialismo. 13 pp. Consulta: 13 de junio.

<http://www.inca.net.pe/assets/objeto/la-verdad-de-las-mentiras-analisis-de-un-texto-artistico2/>

SALAZAR DEL ALCAZAR, Hugo. (1983). “Veleidad y demografía en el No-Objetualismo Peruano”. Hueso Húmero.Lima, número 18, pp. 112-121.

<http://inca.net.pe/assets/objeto/veleidad-y-demografia-en-el-no-objetualismo-peruano4/>

TARAZONA, Emilio. 2010. “Marcas de la violencia por debajo de la piel”. En *Arte Marcial*. Consulta: 20 de mayo.

https://www.academia.edu/874678/El_Grupo_Chacacayo_Marcas_de_la_violencia_por_debajo_de_la_piel

TARAZONA, Emilio. (2009). “Soñando sin dormir, al ojo abierto. Una (abreviada) conversación con Helmut Psotta”. Illapa.Lima, año 6, número 6, pp. 87-94.

<http://www.inca.net.pe/assets/objeto/sonando-sin-dormir-al-ojo-abierto-una-abreviada-conversacion-con-helmut-psotta6/>

Tradición y Acción por un Perú mayor. Petición a: Ministro de Asuntos Exteriores de España y Directora del museo de Arte de Lima. Consulta: 24 de mayo.

<https://www.citizenengo.org/es/1781-clausuren-muestra-blasfema?tc=fb&tcid=673445>

UTERO.PE. LA POLÉMICA DE LA CENSURA A LOS SANTITOS CALATOS. Consulta: 19 de junio.

<http://utero.pe/2008/11/09/la-polemica-de-la-censura-a-los-santitos-calatos/>

UTERO.PE. ¡BLASFEMIA EN EL MALI!. Consulta: 19 de junio.

<http://utero.pe/2013/12/20/blasfemia-mali/>