

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



(): Emei, actos de supervivencia.

Un estudio sobre la artista Mercedes Idoyaga (Emei) su paso por *Paréntesis* y su devenir como activista en prácticas de arte-conflicto

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

Marisella Aranibar Conder

Asesor:

Max Alfredo Hernández Calvo

Lima, 2024


Informe de Similitud

Yo, Max Alfredo Hernández Calvo, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis titulada(o) "(): Emei, actos de supervivencia. Un estudio sobre la artista Mercedes Idoyaga (Emei) su paso por Paréntesis y su devenir como activista en prácticas de arte-conflicto" de la autora Marisella Aranibar Conder dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 11%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 25 de junio de 2024.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de investigación, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Lima, Perú, 25/06/2024

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Hernández Calvo Max</u> Alfredo	
DNI: 07869524	Firma 
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3470-5642	

“Hay millones de artistas que crean; sólo unos cuantos miles son aceptados o, siquiera, discutidos por el espectador; y de ellos, muchos menos todavía llegan a ser consagrados por la posteridad”.

Marcel Duchamp



AGRADECIMIENTOS

Todo proyecto de investigación significativo –y una tesis de maestría apunta a serlo– implica no solamente la movilización de recursos materiales (bibliografía, trabajo de archivo, entrevistas...) sino también recursos *afectivos*. Es fácil para el joven investigador y, en especial, para la joven investigadora, sentirse abrumada por el fantasma de la página en blanco. Romper el pánico de empezar a investigar y escribir es, en principio, un acto *de afecto*. De allí que este trabajo esté en deuda con aquellos que representaron una red de soporte emocional y apoyo inmaterial más allá de lo meramente burocrático o académico.

Esta tesista agradece especialmente al investigador, curador y coleccionista Alfredo Vanini Benvenuto, quien, desde el comienzo de esta travesía donó un archivo bastante completo sobre Paréntesis, *Contacta 79*, Fernando “Coco” Bedoya y Emei. Las gestiones de Vanini me permitieron contactar con Emei hacia el año 2019, lo cual resultó en la elaboración de esta tesis. Asimismo, quisiera agradecer a la propia Emei, a pesar de su reticencia inicial, por acceder a dialogar sobre su trayectoria y trabajo artístico así como por permitirme disponer de material inédito, por primera vez revisado para esta tesis.

También quiero agradecer a Lucy Angulo por su generosidad, abrirme su casa y también compartir sus archivos. Lucy fue una pieza clave para poder reconstruir la historia del Grupo Paréntesis y del Festival *Contacta 79*. Por otro lado, Fernando “Coco” Bedoya tuvo la gentileza de reunirse conmigo en varias ocasiones para entrevistarlo y en nuestra última reunión me hizo un recorrido por los lugares que fueron parte de la “vanguardita barranquina” (Emei *dixit*).

La experiencia de cursar y finalizar esta maestría es un sueño logrado y que he disfrutado durante los casi tres años de clases: la vida en el campus universitario, la disposición de profesores que me motivaron y me ayudaron a encontrarme con mi verdadera vocación. No quisiera dejar sin mencionar aquí a Natalie Montes, compañera y colega, quien me ayudó a través de su propia experiencia de investigación, redacción y sustentación (y me salvó de un momento de pánico), y a Matheus Calderón, también compañero y colega, por sus consejos académicos y apoyo bibliográfico. Mi red de amigos, además, me dieron ánimos y me aportaron la seguridad de que todo saldría bien cuando el futuro era incierto. Max Hernández, asesor y curador de talento, fue pieza importantísima en la elaboración de esta tesis.

Por último quiero agradecer infinitamente a mi familia. Si ser una mujer académica ya implica diferencias de acceso a tiempo y a recursos, lo es más ser una mujer académica y *madre*. De allí que guarda un lugar especial en estos agradecimientos mi hijo Caetano, quien fue mi principal motivación y fuente de energía para no desistir y tirar la toalla. Sacrificar tiempo de materner y dedicarlo a la investigación académica es una decisión difícil; es objetivo de esta tesis que ese tiempo sacrificado no sea en vano. Agradezco a mis hermanos, quienes sacrificaron su propio tiempo (ocupándose de cuidar de mi hijo) para darme tiempo a mí; y a mis padres, quienes aunque no entiendan para qué me sirve haber estudiado una maestría en Historia del Arte, siguen apostando por mí. La “rebelde de la casa” hoy finaliza su tesis.

Agradezco también a quienes accedieron a ser entrevistados y me brindaron apoyo:

Rosa María Vargas

Gustavo Buntinx

Sharon Lerner

Augusto Del Valle

Miguel Sánchez

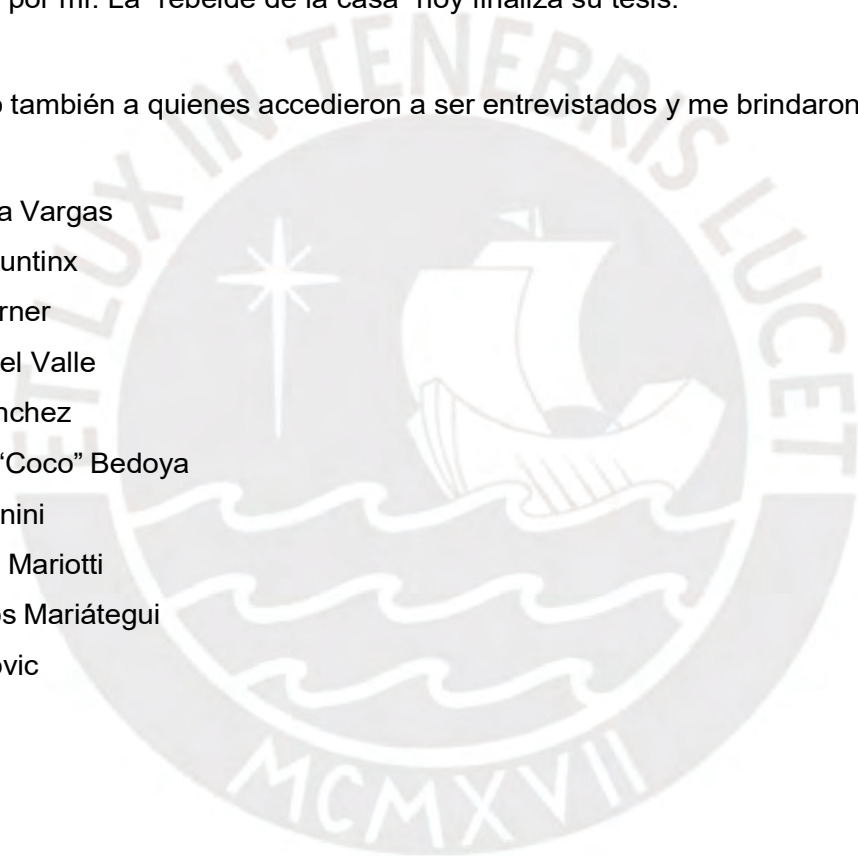
Fernando “Coco” Bedoya

Alfredo Vanini

Francesco Mariotti

José Carlos Mariátegui

Mijail Mitrovic



RESUMEN

La presente investigación aborda el complejo entramado de prácticas artísticas y militancias políticas de la artista argentina Mercedes Idoyaga “Emei” (Buenos Aires, 1953). Para ello, se ocupa de la reconstrucción de su trayectoria artística en su paso por la escena del arte peruana hacia finales de la década de los 70 y su posterior desarrollo en la escena del arte argentina; así como su militancia política en el Partido Socialista Trotskista (PST /MAS /Nuevo MAS). Tal reconstrucción rastrea sus primeras experiencias de arte de producción colectiva alrededor del Grupo Paréntesis (1979) y el Festival de Arte Total *Contacta 79* en Lima, Perú; su adopción del trotskismo a inicios de la década posterior y sus consecuencias en su pensamiento y prácticas creativas; hasta su participación, a través de acciones artístico-políticas, en las masivas movilizaciones desplegadas en Argentina a propósito del clima de dictaduras en el Cono Sur en la década de los 80 y 90, continuadas de manera espaciada hasta el día de hoy. La trayectoria de Emei, una que ocurre en conjugación pero también en posicionalidad crítica con el circuito *oficial* del arte contemporáneo, permite así recuperar objetos y acciones poseedores de una visualidad crítica en un contexto de producción que será denominado por la artística como uno de “movimiento de vanguardia movilizada”. Al analizar en clave feminista y de manera puntillosa la trayectoria de Emei, nos encontramos frente a la mirada y acciones de una mujer artista del circuito *alternativo* del arte, así como frente a la pregunta por el poder y la legitimidad en la escena del arte, desde una perspectiva de género, en primera persona.

ABSTRACT

This research addresses the complex entanglement of artistic practices and political militancy of the Argentinean artist Mercedes Idoyaga *Emei* (Buenos Aires, 1953). To do so, it deals with the reconstruction of her artistic trajectory during her passage through the Peruvian art scene towards the end of the 1970s and her subsequent development in the Argentinean art scene, as well as her political militancy in the Trotskyist Socialist Party (PST /MAS /Nuevo MAS). This reconstruction traces her early experiences of collective art production around the Grupo *Paréntesis* (1979) and the Festival de Arte Total *Contacta 79* in Lima, Peru; her adoption of Trotskyism at the beginning of the following decade and its consequences in her thinking and creative

practices; and her participation, through artistic-political actions, in the massive mobilisations in Argentina in the wake of the climate of dictatorships in the Southern Cone in the 1980s and 1990s, which have continued in a sporadic manner up to the present day. Emei's trajectory, one that occurs in conjugation but also in critical positionality with the official contemporary art circuit, thus allows us to recover objects and actions that possess a critical visuality in a context of production that will be called by the artist as one of "mobilised avant-garde movement". By analysing Emei's trajectory in a feminist key and in a punctilious manner, we are confronted with the gaze and actions of a woman artist from the alternative art circuit, as well as with the question of power and legitimacy in the art scene, from a gender perspective, in the first person.

Palabras clave: Emei, Mercedes Idoyaga, género, poder, colectividad, militancia



ÍNDICE GENERAL

AGRADECIMIENTOS.....	4
INTRODUCCIÓN.....	10
CAPÍTULO I.- MERCEDES IDOYAGA FRENTE A LA CUESTIÓN FEMINISTA	14
1.1.- EL INICIO DE UNA VIDA ANTISISTEMA	14
1.2.- LA MUJER ANTISISTEMA EN TANTO FEMINISTA.....	16
1.3.- UNA MUJER ENTRE UN MAR DE HOMBRES Y LOS COLECTIVOS GAS-TAR / CAPATACO	23
1.4.- LA MATERNIDAD Y LA MILITANCIA. UNA CRIANZA COLECTIVA	24
1.5.- ARTISTA MUJER SIN PODER EN LA INSTITUCIÓN DEL ARTE.....	26
CAPÍTULO II.- EXPERIENCIAS Y DINÁMICAS COLECTIVAS (LIMA-BUENOS AIRES)	31
2.1.- PRIMERA DINÁMICA COLECTIVA Y <i>PARÉNTESIS</i> COMO GRUPO BISAGRA	32
2.1.1.- ¿QUÉ PASÓ LUEGO DE <i>CONTACTA</i> 79?.....	32
2.1.2.- <i>Coquito</i> y la carpeta de <i>Paréntesis</i>	35
2.1.3.- La disolución del grupo y comienzo del nuevo colectivo.	41
2.1.3.1.- E.P.S. Huayco y el regreso de Emei a Buenos Aires	41
2.1.4.- Las prácticas artísticas de mujeres Post- <i>Contacta 79</i>	45
2.1.4.1.- Devenires: las mujeres integrantes de <i>Paréntesis</i>	45
2.1.4.2.- ¿Autoexilio? Emei regresó a Buenos Aires	47
2.2.- SEGUNDA DINÁMICA: COLECTIVOS GAS-TAR/ CAPATACO.....	49
2.2.1.- <i>Contactas</i> perfilados	49
2.2.2.- El Partido Socialista Trotskista y los colectivos	51
2.2.3.- <i>Ready-made</i> social	52
2.2.4.- Un paso adelante, dos atrás.....	54
CAPÍTULO III: ANÁLISIS FORMAL Y COMPARATIVO DE CIERTAS OBRAS COLECTIVAS IMPULSADAS POR EMEI	56
3.1.- ANÁLISIS DE <i>LA LEY DEL GALLINERO</i>	56
3.2.- UN PARÉNTESIS EXISTENCIAL Y EL ANÁLISIS DE <i>FOTO DNI</i> COMO CUERPO POLÍTICO	61
3.3.- <i>BICICLETAS A LA CHINA</i>	67

CAPÍTULO IV: COLECTIVO VS. INDIVIDUALIDAD.....	72
4.1.- ¿ES EL COLECTIVO UN FIN EN SÍ MISMO? EMEI Y SU TRABAJO COLECTIVO	72
4.2.- DEBATE Y CONTROVERSIA EN LA MUESTRA “30 AÑOS NO ES NADA” (2010)	76
4.3.- ALGUNAS OBRAS INDIVIDUALES DE EMEI	80
4.3.1.-Primeros óleos (Material inédito) (Circa 1973)	80
4.3.2.- Carta sobre <i>Contacta</i> (1979).....	81
4.3.3.- Máquina de historiar (1988)	88
4.3.4.- <i>TIERRA DE NADIES- TIERRA DE TODO</i> (1989).....	90
4.3.5.- <i>Virtudes de un múltiple oportunista</i> (1999)	90
4.3.6.- <i>Agroturismo/ Tapera Rupestre</i> (1999-2000) (Material Inédito)	106
4.3.7.- <i>Sin título Objeto digital-Textil y Metal</i> (2000-2001).....	108
4.3.8.- <i>Matria y Suerte. Camino a la Riqueza</i> (2001-2002)	111
4.3.9.- Exposición ¼ de Artista. La vida como una performance (2005).....	114
4.3.10.- Volantes (2013-2015).....	121
CONCLUSIÓN.....	126
BIBLIOGRAFÍA.....	132
ANEXOS.....	142
PLAN CURATORIAL.....	212



INTRODUCCIÓN

Esta investigación gira en torno a la trayectoria y prácticas político-artísticas de la artista nacida en Argentina Emei, seudónimo de Mercedes Idoyaga (Buenos Aires, 1953). Emei tuvo un breve paso por la escena artística limeña a finales de la década de los 70, en lo que sería llamada la “movida barranquina” (precisamente por estar basada en el distrito de clase media-alta de Barranco), para luego asentarse de vuelta en Buenos Aires durante las décadas siguientes y desarrollar una práctica que conjugaba sus intereses artísticos con acciones políticas enmarcada en la emergencia de dictaduras, violencia sistematizada, desapariciones forzadas y crisis de toda índole en el Cono Sur latinoamericano. Así, Emei forma parte de toda una corriente del denominado “arte político” que habría de cambiar la relación entre arte, instituciones y reflexión estética, y que, paradójicamente, terminaría por insertar estos artefactos con intencionalidad política en un mercado de arte *contemporáneo* y en sus respectivas instituciones.

Respecto de este arte político y sus exponentes en América Latina, vale mencionar la ineludible muestra “Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en Latinoamérica”, exposición itinerante comisariada por la plataforma de trabajo e investigación comunitaria Red Conceptualismos del Sur, organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo (AECID). Tal muestra actuó como gatillador para la presente investigación, en tanto no daba cuenta del trabajo de Emei –la artista, admitidamente, no fue convocada entre los artistas de la exhibición, lo que la motivó a un conjunto de acciones de “revalorización” de su propio archivo personal de prácticas artísticas: durante la exhibición “Perder la forma humana...” en mayo del 2014 en Buenos Aires y la feria ArteBA celebrada en paralelo, Emei inició acciones de volanteo que buscaban poner en valor comercial su archivo personal de prácticas desarrolladas por los colectivos GasTar - CAPaTaco (1982-1992).

¿Qué significa la exclusión en “Perder la forma humana...” de una artista que participó activamente de la escena del “arte político” latinoamericano? ¿Se trata de un mero descuido o una decisión curatorial, o lidiamos aquí con un síntoma de una historiografía (e historia) del arte latinoamericano respecto de una artista que siempre navegó de manera crítica entre los circuitos *alternativos* del arte contemporáneo? ¿Y cuál es el papel que juega el hecho de que se trate de *una artista*?

Esta investigación busca *poner en relevancia histórica* la figura de Emei como parte nuclear de diversos colectivos artísticos con valor para la historia del arte y el desarrollo de prácticas del llamado “arte político” en Latinoamérica, al mismo tiempo que con valor para la exploración del desarrollo y expansión del campo del arte contemporáneo y sus instituciones. Así, otro de sus objetivos es el de la *renarrativización* de la historia del arte contemporáneo peruano y latinoamericano atendiendo de manera específica a la cuestión de género en el mismo. Por otra parte, también busca *describir* los procesos artísticos de Emei en conjugación con su práctica y trayectoria política; y finalmente busca explorar las relaciones entre prácticas artísticas y militancias políticas a propósito del caso de Emei.

Para ello, esta tesis aborda la trayectoria de Emei centrándose en cuestiones de género, colectividad y poder, que se estructuran en cuatro capítulos. En el primer capítulo la cuestión de género es el tema principal con interrogantes como: 1) ¿Cómo caracterizar la militancia de género de Emei? ¿Se trata de una postura “feminista”, a pesar de no haber militado directamente en grupos o activismos vinculados a consignas de género y/o disidencias? ¿Cómo evaluar retrospectivamente la militancia de una mujer que no se declara “feminista” pero sí “contrahegemónica”?; 2) ¿Cómo se experimenta la condición de mujer artista en un contexto históricamente liderado por hombres? ¿Cómo se negocia el tener una posición creativa predominante o equitativa frente a los hombres? ¿Cómo reconstruye la historiografía vigente estas negociaciones?, y 3) ¿En qué sentido se invisibiliza (o no) a las mujeres artistas dentro de la narrativa más general de la historia del arte peruana y latinoamericana?

En cuanto a metodología, para este capítulo, abordo el análisis del contenido bibliográfico que existe sobre Emei, la mujer, activista, la madre y la artista en el contexto en el que se desarrolló en las plásticas desde 1978 hasta fines de los noventa, y lo contrasto con las entrevistas a profundidad realizadas principalmente a Emei y a otras personas involucradas. Estas entrevistas son apoyadas y argumentadas a través de una lectura desde la teoría de género aplicado a la historia del arte, específicamente sobre la poca historiografía existente sobre Emei; y, por otro lado, un análisis de la pieza *La ley del gallinero* (1979), obra realizada por Emei dentro del Festival *Contacta 79*, que permitirá indagar respecto de Emei como artista (o no) del feminismo interseccional.

En el segundo capítulo, los objetivos buscan responder a las preguntas relacionadas con el activismo político, las prácticas artísticas y dinámicas colectivas: 1) ¿En qué

sentido se negocia la construcción de una trayectoria artística versus la realización de militancias o activismos políticos? ¿Qué prácticas y sentidos se subordinan y qué prácticas y sentidos son asumidos como principales? ¿Cuáles son los límites del propio espacio del arte –y de su historiografía– para con prácticas políticas críticas y/o disidentes? 2) ¿Cuál fue la recepción de Emei en los años 80 y 90?? 3) ¿Cuáles fueron los factores clave en su recepción? ¿Jugó un papel importante la cuestión de género? 4) ¿Cuáles han sido las diferencias entre las trayectorias de artistas hombres vs artistas mujeres para los colectivos en los que Emei formó parte?

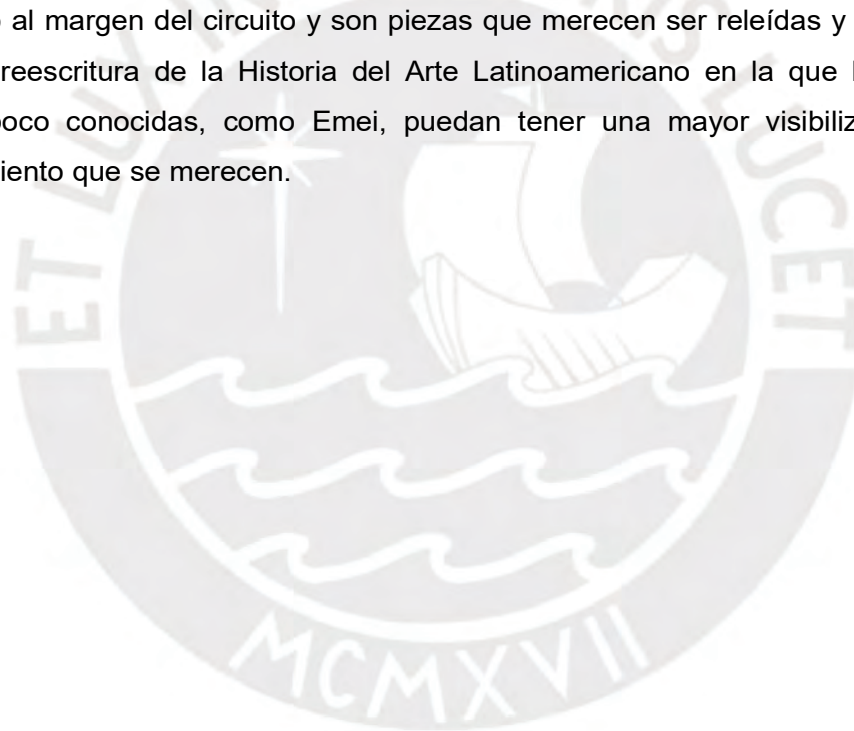
En esta sección de la investigación me propongo acercarme a la idea de prácticas colectivas en las que Emei se desarrolló durante gran parte de su trayectoria artística, la importancia de la militancia política, el socialismo trotskista y las dinámicas de poder dentro los grupos a los que perteneció. Aquí también, en cuanto a metodología, se aborda el análisis desde una revisión histórico-social que es pertinente para poder releer los procesos, el contexto y la misma práctica artística ad-hoc a los tiempos en la que se desarrolló, para ello la entrevista a profundidad contrastada con la vasta bibliografía existente sobre aquellos movimientos durante los regímenes políticos autoritarios y/o militares en Latinoamérica durante el periodo 1970-1990 y el retorno a la “democracia”.

En el tercer capítulo, realizo un acercamiento más profundo a las obras y para ello me valgo de la utilización del análisis formal y comparativo desde la historia del arte de ciertas obras colectivas que fueron impulsadas por Emei. La influencia de la ideología trotskista, la militancia política, así como las propias necesidades contextuales, intelectuales y expresivas de la artista, y los conceptos fundamentados por los estudios filosóficos cursados durante cuarenta años en la Universidad de Buenos Aires son los pilares para la construcción de la nueva obra. Para Emei, es imprescindible la libertad total para poder desarrollarse en el acto creativo sin ataduras de ningún tipo, de manera colaborativa y que ese trabajo pueda tener valor en la calle, por esa razón las gestas artísticas colectivas se daban durante las movilizaciones sociales y tenían que ser autosostenibles tanto económicamente como en lo material.

La trayectoria plástica de Emei transitó por varios colectivos y acercamientos con grupos artísticos desde la experiencia con el grupo Paréntesis (Lima-Perú, 1979) hasta su gran aporte dentro de los colectivos Gas-Tar y CAPaTaCo (1982-1992) y su continuidad en grupos con esporádicas gestas político-artísticas hasta la actualidad, estos mismos son analizados en el último capítulo, en contraposición con las obras

individuales realizadas por Emei a lo largo de su carrera. Ambas experiencias son analizadas desde la revisión histórica y bajo una mirada de la Teoría Social del Arte, en la que también se aplica la Teoría de Género y los roles de poder ejercidos en el sistema artístico-cultural de Lima y del contexto argentino.

En este cuarto capítulo, parto de unas experiencias colectivas y su devenir historiográfico-curatorial y la revisión de varias obras, escritos y performances individuales de Emei que ella misma autorizó para ser publicadas en este trabajo; ese salto de lo Colectivo a lo individual o la misma contraposición de ambas facetas es vital para el estudio de la trayectoria artística de Emei. El aporte de esta investigación está en gran parte en dar a conocer y analizar los trabajos inéditos o poco conocidos de la artista que están presentes en este capítulo, muy aparte de su gran impulso en las gestas colectivas y en las movilizaciones sociales, sus obras individuales se han mantenido al margen del circuito y son piezas que merecen ser releídas y estudiadas para una reescritura de la Historia del Arte Latinoamericano en la que las artistas mujeres poco conocidas, como Emei, puedan tener una mayor visibilización y el reconocimiento que se merecen.



CAPÍTULO 1 MERCEDES IDOYAGA FRENTE A LA CUESTIÓN FEMINISTA

“El hombre se define como un ser humano y la mujer
como una hembra: siempre que se comporta como un ser
humano se dice que imita al macho”
(Beauvoir, 1949)

1.1.- El inicio de una vida antisistema

Según su propio testimonio, Mercedes Idoyaga “Emei” (Buenos Aires, 1953) nació en el seno de una familia de clase acomodada en el centro de la ciudad de Buenos Aires, en medio de una vida tranquila y con comodidades. Desde su temprana juventud decidió romper con la monotonía de esa cotidianeidad para empezar a “abrirse al mundo”. Experiencias vividas y relaciones distantes con algunos miembros de su familia generaron un quiebre en su vínculo familiar y, siguiendo los pasos de un amor decidió viajar. De Bolivia, por tren, pasó luego a Puno y finalmente a Lima. Su travesía había empezado con los doscientos dólares americanos, que en ese entonces tenían otro valor, producto de la venta de uno de sus cuadros a una amistad de su familia.

A sus 20 años, edad en la que salió de Argentina a conocer Bolivia y Perú¹ aproximadamente en el año 1976, fue el semi-hipismo el que se volvió su estilo de vida. A su arribo a Lima, en el estudio de diseño de Ángel Santiesteban en Miraflores, conoció a Fernando Bedoya (Amazonas, 1952), quien fuera su pareja y es padre de su hija. Ambos vivían vidas ligadas a la bohemia, las artes y a la anarquía. A fines de ese mismo año, ambos regresaron a vivir a Argentina, según lo que recuerda la propia Emei, y fue en esta ciudad en la que frecuentaron las exposiciones del Centro de Arte y Comunicación CAyC y aprendieron más sobre los artistas del Instituto Di Tella, algunos de los cuales fueron parte de la diáspora durante la dictadura militar. Para esta misma época, Mercedes Idoyaga, a quien de aquí en adelante llamaremos solo Emei, y quien ya había cursado clases de Pintura en la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano, dejó de pintar. Para la artista, la decisión tenía que ver con una comprensión

¹ Según la artista, el Perú resultaba ser muy llamativo para viajar durante el velasquismo, existía por parte de grupos comunistas, guerrilleros y de izquierda una curiosidad por lo que dicho gobierno planteaba con las reformas. Además, con el hipismo había un interés por lo ancestral, culturas prehispánicas, templos Incas y todo el misticismo que de ahí se desprende.

de los procesos de mercantilización del objeto artístico: según señala, dejó de hacer óleos porque se dio cuenta de que estos se volvían meras mercancías, compradas por su familia o amigos. Tal concepción del arte, en tanto “objeto coleccionable”, no le interesaba. Tras establecerse en Argentina, Emei empezaría a servir como colocadora y marchante de los cuadros de Fernando Bedoya, aprovechando la red de contactos y conocidos forjada por su madre, quien era una consumidora habitual de arte. De esa manera, Emei y Fernando Bedoya se sostienen en su estancia en Argentina durante los años 1977-1978.

Para ese momento, Emei ya cursaba estudios en Filosofía en la Facultad de Letras y Filosofía de la Universidad de Buenos Aires (UBA), a la cual ingresó en 1975, a la par de sus estudios en la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano. Su no interés de hacer arte para vender, que implicaba que su arte se basaba en el sostenimiento económico que podía brindarle su familia, la hizo cuestionarse y cuestionar su vocación, así como su vida y el sistema del arte. La filosofía podía ser una forma de poder llegar a alguna respuesta.

Tras ello, Emei regresa a Lima un tiempo después de su estadía con Bedoya en Buenos Aires; él regresa unos meses antes (1978). Así, se construyó una relación de idas y venidas entre Buenos Aires y Lima. Según relata Emei fue recién a partir de su iniciática trotskización en Lima en 1979 y en el siguiente regreso a Argentina en 1980 que se vendría a enterar de las desapariciones y de los terribles actos cometidos durante la dictadura cívico-militar-eclesiástica-empresarial a cargo del dictador Jorge Rafael Videla. En Lima, vivió sin una residencia fija, sin un trabajo estable y sobreviviendo con lo que ganaba trabajando como Modelo Vivo en el taller de la esposa de Santiago Suarez-Vértiz. Vivió con su compañero en el taller de Pedro de Osma 112, el mismo espacio que luego daría lugar al taller del Grupo *Paréntesis*.

Emei ya había abandonado el arte como objeto de transacción; este pensamiento anticapitalista en el sistema del arte fue complementado con el socialismo trotskista, que conoció a través del artista trotskista Guillermo Bolaños (ya fallecido) y Alejandra Checa, ambos de origen peruano y cercanos al taller de Pedro de Osma. Definitivamente, el conocerlos ahondó en las ideas iniciales en las que ya se perfilaba hacia una ideología socialista rondando al anarquismo, pero desde que conoció el trotskismo, nunca más dejó de militar -hasta la fecha de la redacción de esta tesis, ella sigue siendo parte de un partido socialista trotskista. Tal consecuencia, mantenida por

cerca de cincuenta años, da una clave de lectura importante para su gesta artística, su militancia política y su trabajo en colectivos.

La vida de Emei estuvo marcada por quiebres e hitos que bifurcan su trayecto en caminos diferentes. La radicalización de su pensamiento y su búsqueda por una utopía de un mundo mejor también la hicieron buscar un lugar mejor para ella. Su trayecto de vida da cuenta de un constante alejarse de las instituciones oficiales del arte así como del mercado, lo que la obligará a realizar una acción de “revalorización” de su archivo personal hacia la década pasada (más sobre ello más adelante).

Al día de hoy, Emei vive en el campo argentino, abrazando la no dependencia del mercado del arte y de la propia institución cultural. Desde el 2018, en que deja la capital, se dedica al taller y a la docencia en serigrafía, lo que le permite cierta libertad para crear de acuerdo a sus propias atracciones (las más de ellas, referidas a conflictos sociales), sin una agenda que pretenda responder a un objetivo de mercado o que busque ubicarse en algún circuito comercial.

1.2.- La mujer antisistema en tanto feminista

La década de los sesenta, setenta y ochenta no fueron años importantes solamente en el desarrollo de un arte contemporáneo latinoamericano y la renovación de un arte político de cara a las dictaduras del Cono Sur, sino también época de profunda ebullición y discusión de la conciencia feminista tanto en el sur como en el norte global. En el sur global, como respuesta al desarrollo de dictaduras, también se generó una profunda militancia política de grupos activistas, subversivos y guerrilleros en los que la conciencia feminista, a pesar de no estar en primer plano, sí fue madurando. Así lo describe Alba Carosio:

Las mujeres jóvenes, principalmente estudiantes, participaron profusamente de los movimientos de izquierda, fueron militantes y también guerrilleras, estuvieron batallando codo a codo en las luchas de la época. En el ejercicio de la participación política no solamente ejercieron derechos, sino que también desarrollaron nuevas ideas y prácticas sobre lo que definía a las mujeres. Las políticas, especialmente las socialistas, dieron preeminencia a la lucha social, convencidas de la necesidad de aceptar, incluso, papeles secundarios para no dividir las luchas. Más adelante, ellas también se fueron acercando a los grupos feministas en el camino de las reflexiones sobre la

opresión femenina. Así, de la militancia y de la búsqueda de transformación social, se pasó al análisis de la situación de las mujeres en la vida social y las determinantes de su especial opresión. (Carosio, 2019, p.145)

En Latinoamérica en la década de los setentas no existían movimientos feministas como los que existen ahora al nivel de movilización de “Ni una menos” o “*Me too*”², la consciencia de la igualdad de género no era un tema tan debatido entre las luchas sociales, empero en países como México surgieron artistas como Mónica Mayer³ o Maris Bustamante⁴ que desde los setentas ya se hacen llamar artistas feministas. Sin embargo, para Emei esa lucha no estaba dentro de su radar o no de manera consciente, para ella había otras causas por las que luchar como prioridad: la pobreza, mortalidad infantil, represión social, censura y un eterno etc. Por otro lado, el semi-hipismo procuraba un modo de vida más pacífico en contra de la violencia y la guerra, y que por el contrario propiciaba amor, paz, libertad sexual, liberación en el uso de drogas y la hermandad. Esta nueva forma de vivir en un contexto de comunidad generaba que las brechas entre los géneros sean menos visibles, o en todo caso menos perceptibles.

En este contexto, Emei se recuerda como una mujer poco femenina, poco delicada y más bien como un clásico estereotipo masculino en un cuerpo de mujer y sintiéndose mujer. Su imponente forma de ser siempre la hizo estar a la par de sus compañeros tanto en su práctica artística como en el activismo político y dentro de los colectivos. Lucy Angulo la recuerda de esta manera: “Mercedes siempre fue contestataria y con capacidad crítica que la sustentaba como intelectual por su formación en filosofía, al igual que Fernando que es bastante analítico...creo que al final se dejó llevar más por su proselitismo político trotskista”⁵.

A mi juicio, podemos leer la persona pública de Emei, siendo mujer en la década de los setenta en Latinoamérica, poseedora de una personalidad difícil de doblegar o subyugar, como una respuesta a una conciencia o semi conciencia feminista. Podemos pensar la militancia de Emei, aunque no declaradamente feminista, como parte de una

² En Europa y Estados Unidos ya se gestaba la Segunda Ola feminista desde 1960

³ Mónica Mayer (Ciudad de México, 16 de marzo de 1954) es una artista mexicana feminista que se dedica a los campos de la performance, la gráfica digital, el dibujo y la práctica social. Como artista feminista, pedagoga, curadora y escritora participa en varios foros y grupos, y organiza talleres y acciones colectivas.

⁴ Maris Bustamante (Ciudad de México, 20 de noviembre de 1949) es una artista visual, profesora, escritora e investigadora mexicana.

⁵ Entrevista a Lucy Angulo sobre su relación con Mercedes Idoyaga (11 octubre 2023)

conciencia feminista general e interseccional. Tomo la premisa propia del *feminismo interseccional*⁶ (Crenshaw, 1989) que busca romper con los paradigmas preestablecidos entre sociedad y cultura en temas de género, vale decir romper con el sistema ya establecido por el patriarcado.

En el *feminismo interseccional*, término acuñado por la feminista y jurista Kimberlé Crenshaw en medio de juicios a mujeres en los años 80, no sólo se presta atención a la opresión hacia las mujeres *en tanto que* mujeres, sino que se piensa la opresión bajo la famosa imagen, ofrecida por Crenshaw, del “cruce de caminos”: uno es mujer, pero también es clase trabajadora, pero también es negra, pero también es musulmana (o católica, o judía). Cada una de estas identidades forma un “camino” que se cruza, cada uno significando un modo de opresión que tiene que ser analizado, ya sea de manera independiente (cada opresión por su cuenta) o ya sea de manera entrecruzada (cada opresión no puede entenderse sin otra opresión). El feminismo interseccional es una pieza clave para retar a lo que luego, durante la tercera ola del feminismo⁷, se ha llamado feminismo “blanco” o feminismo “burgués”: esto es, el feminismo que no considera las distintas opresiones que sufre la mujer.

Si la práctica y la conciencia de Emei es, efectivamente, contestataria y guiada por el abordaje de diferentes conflictos (no solamente el de género), entonces lo que aparece es este tipo de feminismo, que podríamos denominar de *práctica general*, sin referentes teóricos o metodológicos. Quizás ella no lo tenía claro con esas palabras en ese momento, pero esa personalidad defensiva iba acorde con un pensamiento igualitario propio de las luchas feministas. De hecho, su personalidad, irreverente, confrontacional y hasta insoportable, como ella misma se define en esa época, la hacía estar “al nivel de los hombres”. A lo largo de los años la lucha feminista por una igualdad de derechos en la región ha ido creciendo, la concepción y narrativas sobre el feminismo, las entiende, comparte y las ha adaptado a su vida, pero sus principales gestas siguen siendo por otro tipo de conflictos. Sin embargo, al evaluar retrospectivamente algunos sucesos de la trayectoria de Emei, lo que podemos encontrar son diferentes episodios de conflicto y hasta de censura por parte de “compañeros de ruta” e instituciones culturales donde la cuestión de género es

⁶ Feminismo interseccional: concepto acuñado en 1989 por Kimberlé Williams Crenshaw, refiriéndose al “fenómeno por el cual cada individuo sufre opresión u ostenta privilegio en base a su pertenencia a múltiples categorías sociales”.

⁷ La llamada tercera ola feminista surge en la década de 1990 y abarca los derechos de la mujer, así como de raza, clases e identidades de género.

imposible de no leer. La respuesta de Emei ha sido, no obstante, conceptualizar estos discursos en su propia práctica artística a modo de respuesta.

El primer golpe fue luego del Festival de Arte Total *Contacta 79* en el año que estuvo viviendo en Lima (1979), cuando fue echada del taller de Pedro de Osma 112, el taller del Grupo *Paréntesis*. Francesco Mariotti, un artista peruano-suizo diez años mayor que los demás del Grupo *Paréntesis* y quien ya venía con la experiencia de los dos Festivales *Contacta* anteriores (1971 y 1972), de trabajar en la oficina de SINAMOS en Cuzco y con una trayectoria artística que lo había colocado en escenarios internacionales como la 4° Documenta de Kassel, tomó el liderazgo para ordenar y hacer cambios en el taller. Entre estos cambios, se toma la decisión de retirar a Emei. Para la artista, su retirada fue producto de las tensiones entre las personalidades de los integrantes del grupo, muchas de ellas incompatibles. De todos modos, Emei le agradece a Mariotti la transferencia de la técnica serigráfica, la misma que pasó a ser su modo de sustento principal, tanto de vida como de recurso visual, y de quien recibe como recurso conceptual la noción de “módulo” – como rescata en su ponencia/ texto *Virtudes de un Múltiple Oportunista* (1999)-.

Aludiendo a su temperamento bastante confrontacional, ella misma relata que facilitó su salida al detonar con “Cortocircuito” (1979), una obra instalada en el taller con dos puertas colgantes en el pasillo de la casona que generó incomodidad y desacuerdos entre los integrantes del Grupo *Paréntesis* y en aquellos que se fueron adhiriendo post festival. La pieza de arte “Cortocircuito” fue una instalación que, según el testimonio de Emei, tuvo como finalidad ser un “cortocircuito” en el que se produce una descarga establecida entre las dos terminales de un circuito eléctrico. La pieza debería entenderse también en un sentido figurado y autorreferencial al propio taller de *Paréntesis*: el circuito eléctrico eran las dinámicas en el taller y las dos terminales aluden a las personalidades más fuertes de los miembros de *Paréntesis* (Bedoya y Salazar, ambos dos artistas, que en palabras de Emei, rivalizaban entre sí al igual que sus egos). Es esta dinámica la que produce un fallo en la resistencia del conjunto y aumenta la intensidad de la corriente que lo alimenta (la referencia es a las discusiones continuas y conflictos interpersonales que desencadenaron la salida de algunos integrantes, como la de Emei).

¿Por qué salió Emei del taller de *Paréntesis*? La artista también alude a una división del trabajo artístico por cuestiones de género que se da al interior de *Contacta 79*. Las artistas mujeres, entre las que contamos a Lucy Angulo, Rosario “Charo” Noriega y

María Luy, mayoritariamente se encargaron de los talleres para niños (una marca de género que naturaliza el trato con niños y el trabajo de cuidados por parte de las mujeres), mientras que fueron los artistas hombres los que mayoritariamente presentaron “obras críticas” hacia un público adulto. La disparidad en cuanto a la cuestión creativa ligada al pensamiento crítico y político en las obras que se presentaron dentro del festival podría explicarse en palabras de Linda Nochlin, “la falta no está en nuestros astros, en nuestras hormonas, en nuestros ciclos menstruales y tampoco en nuestros vacuos espacios internos, sino en nuestras instituciones y en nuestra educación” (Nochlin, 2022, s.p.). Emei rompe también con esta división y esta disparidad del trabajo artístico por cuestiones de género al presentar la pieza *La ley del gallinero* en el festival. Así, Emei ingresa a la esfera preponderantemente masculina del arte “crítico” o “experimental”, al tiempo que “egresa” del espacio físico del taller de *Paréntesis*, lo cual puede ser leído en términos de disciplinamiento de una personalidad confrontacional, que reta no solo los estereotipos de género sino la división por género del trabajo.

A raíz de esa salida forzosa del taller, en el que también vivía con Bedoya, a los pocos meses regresaría a Buenos Aires. En el tiempo entre la salida del taller y el regreso a Argentina fue recibida en la casona del Malecón Pazos por Guillermo Bolaños y Alejandra Checa. Este acercamiento a Bolaños y Checa es fundamental para la práctica artística y el pensamiento político de Emei, en tanto fue esta pareja la que la acercó a la militancia trotskista. En esta casa se creó de forma colectiva la serie de collages llamada “Coquito” (1980) y Emei aprendió la técnica serigráfica a través de Bedoya quien a su vez la aprendió durante el día con Francesco Mariotti en el taller de *Paréntesis*. De este modo, por las noches y de manera clandestina, Emei regresaba a ese taller con Bedoya y así salió la obra “Agenda” (1979-1980) (Fig.12). Ella abrió y serigrafó su agenda personal con todo el entramado social y de contactos durante su estancia en Lima. De este modo, podemos leer “Agenda” como una respuesta, en el terreno de las prácticas artísticas, al contexto hostil de “cortocircuito” con amistades y colegas artistas en medio de su salida de Lima.

Otro momento conflictivo que considero relevante fue el uso que le dio Ana Longoni a la obra *Virtudes de un Múltiple Oportunista* en su primera edición en 1998 en el número siete de la revista *Causas y azares*. Este texto está compuesto por insertos de tipo collages y fotografías. El compuesto entonces es en sí mismo un ensayo visual. Para la artista, debió la pieza ser publicada tal cual sin alterarse ni cambiarse en la misma revista; sin embargo, al momento en el que fue presentado para ser parte *Causas y*

azares, en vez de ser insertado como una ponencia de artista, terminó siendo desmembrado. Esta desilusión fue un segundo golpe, pero esta vez de parte de la institución cultural, el que su ensayo visual terminará siendo despedazado y, en opinión de la propia artista, censurado pues se eliminó el texto y se utilizaron las ilustraciones como meras figuras de descanso entre artículo y artículo. Este hecho desencadenó una ruptura de Emei hacia la conocida historiadora Ana Longoni⁸ y hacia la institución misma de la historia del arte: el archivo de Emei se cerró ante cualquier crítico o historiador del arte. Al año siguiente, en 1999, reeditó su ensayo visual y lo vendió como volante en el contexto de la Muestra-Coloquio “La Desaparición, Memoria, Arte y Política” en el Centro Cultural Recoleta (Buenos Aires- Argentina) (Fig. 63-72), a la cual no la convocaron, siendo ella una de las propulsoras de dos de los colectivos más importantes en las intervenciones urbanas en procesos de movilización social y política en toda la década de los ochentas y parte de los noventas.

Estas dos situaciones están relacionadas no sólo a las cuestiones de género, sino que también tienen su origen en el poder. La relación que hay entre las diferencias de género y el poder se reflejan en sociedades patriarcales, como lo menciona Graciela Hierro en su ponencia en noviembre del 1989 durante el 11 Encuentro Internacional de Feminismo Filosófico en Buenos Aires:

Dado que el poder puede ser ejercido sin amenazas y sin recurrir a la fuerza, puede distinguirse entre poder e influencia. Se entiende por poder el producir las consecuencias deseadas en la conducta o creencias de otro. Cuando en la persona que produce estos efectos existe el propósito de ejercer una ascendencia personal, entonces se habla de autoridad. Es por ello que el motivo que guía la conducta al ejercer el poder o la influencia es de la mayor importancia para el juicio moral de la relación interpersonal. Es posible que la víctima haya llegado desde tiempo atrás a aceptar su posición y a considerarla como algo natural. (Hierro, Buenos Aires, 1989)

Emei no generó poder ni económico, ni institucional, ni político y probablemente no haya distinguido la marginación por ser mujer. Al no tener ningún respaldo, llamémosle “poderoso” es blanco fácil de ser eliminada o discriminada sin el más mínimo reparo.

⁸ Ana Longoni es una investigadora del CONICET, escritora, profesora de la Universidad de Buenos Aires y doctora en arte argentina que se especializa en el cruce de arte y política de América Latina y, en especial, de Argentina desde mediados del siglo XX hasta la actualidad.

Haciendo trabajo anónimo y colectivo, era muy difícil en ese momento una identidad definida que la relacione con las luchas, pues había mucha paranoia y asedio. Tampoco le importaba mucho el reconocimiento, pero el no acumular poder la hizo susceptible de saqueo, cuando dichas prácticas años después empezaron a valorizarse. Entonces al final desde el punto de vista de quien esto valoriza recae doblemente en la marginación: artista mujer y sin poder de ningún tipo en un sistema patriarcal con estructuras que privilegian a los que sí construyen poder y pueden manejarse en ese circuito sea por lo económico, político, social o racial.

Emei, de este modo, encarna una práctica artística que sin denominarse ni declararse feminista, termina adoptando los presupuestos del feminismo interseccional. Analicemos la pieza *La ley del gallinero* (1979): el mini universo compuesto de jaulas y gallinas, hace de demo de cómo funciona el sistema que nos rige y que es fácilmente entendible como una cuestión sobre el género, en el que no es lo mismo ser mujer blanca con privilegios que ser mujer trans afrodescendiente y pobre. Definitivamente la última descripción ubica a la persona con tales características en una posición de múltiple marginación debido a las otras variables que se conjugan como lo son la etnia o la clase social, a diferencia de la primera descripción de persona que probablemente se vea compensada en ciertos aspectos y sea menos discriminada.

La obra de Emei tuvo matices feministas en tanto antisistema y antinormativo: generó arte como mecanismo para actuar en prácticas callejeras que rompieron con la institución – según ella dice, prácticas que funcionaron ‘lateralmente’ a la institución-. De este modo, puso en la calle lo que por siglos fue parte de un espacio cerrado orientado para una élite con capacidad adquisitiva que busca tener arte como objetos decorativos o símbolos de estatus. El pensamiento y despliegue paralelo al circuito en el cual se desarrolló Emei, la hace estar en contra de cualquier tipo de poder que subyugue por jerarquías y discrimine de manera arbitraria a cualquier grupo menos poderoso. En este aspecto, conecta con el feminismo de la tercera ola, que a diferencia de la segunda o primera ola va agregando otras variables dentro de la combinación, en ella se aboga por lograr igualdad entre las personas y que no exista ningún tipo de discriminación sea por sexo, raza o clase social. Podemos realizar el ejercicio mental de pensar qué ocurriría si su obra “Cortocircuito” se presentara hoy, en el 2024. Podría caer en el cliché de “una mujer generando una descarga entre dos personalidades/egos masculinos”, pero en aquel contexto -más de cuarenta años atrás- era considerado demasiado atrevimiento y por esa razón su salida era

indiscutible entre las voces predominantes que lideraban el taller, en su mayoría hombres.

1.3.- Una mujer entre un mar de hombres y los colectivos Gas-Tar / CAPaTaCo

Las prácticas artístico-políticas en los colectivos durante la década de los ochentas en Argentina y en la región fueron una huella sensible de luchas para poner fin a las dictaduras, la represión y la desigualdad. En el caso argentino los colectivos GASTAR y CAPaTaCo actuaron contra la autoamnistía, las desapariciones y las persecuciones políticas, por la liberación de los presos políticos, contra el FMI, en conflictos obreros, recuperación de las fábricas, entre muchas otras más luchas.

Emei impulsó activamente ambos colectivos, Gas-Tar (Grupo de Artistas Socialistas-Taller de Arte Revolucionario) y luego CAPaTaCo (Colectivo de Arte Participativo-Tarifa Común) ambos ligados al Movimiento al Socialismo (MAS) hasta que el partido se disolviera a comienzos de los noventas. Sus gestas no se limitaron a los conflictos dentro de su territorio, pues también tuvieron actos de solidaridad con causas internacionales como la que tuvieron con las víctimas, muchos de ellos estudiantes, en la masacre de Tiananmen y su *ready-made* "Bicicletas a la China", contra la dictadura de Pinochet con "Vela X Chile" y su apoyo a la revolución nicaragüense con el "Gallo sandinista".

Estas prácticas comenzaron durante la III Marcha de la Resistencia⁹ y para Emei estas acciones artísticas le dieron sentido a su propia práctica para que tuviera coherencia con su ideología. La explanada de la Recoleta, la Plaza de Congreso, la Plaza de Mayo, el Obelisco y el icono de la movilización con las Madres de Mayo son algunos de los espacios donde se desplegaron esas visualidades colectivas en las que participó e impulsó Emei durante los ochentas.

Emei fue la que por años militó y trabajó en las prácticas colectivas, su casa siempre estuvo abierta para su partido y los colectivos. Fue de las pocas mujeres entre un mar de hombres, que participó en los colectivos artísticos de la década de los ochenta. De ahí la importancia que tiene Emei en abrirse a un circuito alternativo, pero igualmente

⁹ La III Marcha de la Resistencia (21 y 22 de septiembre de 1983) conocida por prácticas visuales con la impresión en el asfalto de la silueta de Dalmiro Flores, un obrero asesinado por parapoliciales durante una marcha contra la dictadura. Todas estas prácticas estaban ligadas a organizaciones de derechos humanos de lo cual hay innumerables relatos sobre el hecho, uno de ellos el registro de Roberto Amigo. Véase <https://www.archivosenuso.org/viewer/460>

tan androcéntrico como el circuito tradicional. Su postura contestataria, crítica y no amilanada por la presencia masculina la hizo estar a la misma altura que sus compañeros varones, quizás por esa razón ella no sintió esa diferencia entre géneros; en parte por su capacidad intelectual y su base ideológica, como ella misma comenta “nadie leía, solo Coco y yo leíamos todo el tiempo”¹⁰, lo cual quiere decir que se fue cultivando constantemente para sustentar su práctica artística con una base teórica.

1.4.- La maternidad y la militancia. Una crianza colectiva.

En 1983, Mercedes Idoyaga se convirtió en madre. La maternidad puede ser en muchos casos una razón para la renuncia de carreras profesionales, trabajos y de la vida anterior por un reemplazo de la crianza de los hijos. En febrero del 2024 *The Economist* hizo un estudio¹¹ sobre el impacto de la maternidad en las decisiones laborales de las mujeres en 134 países, esta investigación concluye que, en América Latina, el 38% de las mujeres trabajadoras abandonan la fuerza laboral después de tener hijos, y el 37% aún no ha regresado después de diez años. Sin embargo, para Emei no fue así, incluso considerando que se convirtió en madre cuarenta años atrás. Por el contrario, fue muy activa hasta pocos días antes de dar a la luz, tal es así que ella recuerda haber salido un viernes del hospital para asistir con su hija en brazos a una asamblea del frente de artistas de su partido.

Aunque para muchas mujeres la maternidad puede ser un cambio radical en sus vidas, para Emei no fue un impedimento para su desarrollo artístico. Un caso bastante particular y atípico, Emei es una madre que priorizó su militancia política, sus estudios filosóficos y sus prácticas artísticas ante cualquier otra cosa, entre ellas la maternidad. Como su casa siempre estaba abierta para su partido, pudo construir lo que en crianza se conoce como “red de apoyo”. Esa red estaba compuesta por sus compañeras y compañeros de militancia, es así que ella *crio en colectivo*. Su experiencia con la maternidad no se limitaba a la repartición de los roles entre madre y padre, en este caso Fernando Bedoya, sino que también tenía el apoyo de sus camaradas. Una forma peculiar y adelantada a su época, en la que aún las tareas propias de la crianza recaen casi enteramente sobre las madres.

¹⁰ Conversaciones con Mercedes Idoyaga sobre sus prácticas colectivas, septiembre de 2023.

¹¹ La investigación, basada en el trabajo de Claudia Goldin, economista de Harvard, Premio Nobel de Economía en 2023 por su destacada investigación sobre la igualdad de género en el ámbito laboral, proporciona una visión integral de cómo la maternidad afecta las carreras profesionales de las mujeres en diversas partes del mundo.

Esta particular crianza que parecía tan natural compartir con pareja, amigos y camaradas del partido, fue también contra un sistema que relegaba la maternidad como función exclusivamente femenina, algo que ha ido cambiando en los últimos veinte años con las movilizaciones feministas que reclaman una repartición homogénea de la crianza para ambos padres y que reclaman un justo trato a las madres que por años vivieron bajo la lupa de culpabilización y de la mirada por la sociedad de una sola forma de maternidad. Siendo la madre un sujeto político también.

Simone de Beauvoir (2017), en su obra *El segundo sexo*, sienta las bases de una teoría feminista sobre la reflexión sobre la dependencia y la opresión hacia las mujeres, en el que recalca el carácter cultural y social que cumple la maternidad y como esta es un constructo, no es natural sino social y sobre todo político. Esta idea del feminismo que no excluye a las madres es un desarrollo importante de cara a las ideas previas, porque incluso durante la Segunda y parte de la Tercera Ola Feminista en el marco de una liberación sexual autoras como Kate Millet con su texto *Política sexual* (1970) o Shulamith Firestone con su obra *La dialéctica del sexo* (1970) alude a la maternidad como la servidumbre biológica que se sitúa a la raíz de la opresión de las mujeres, desmitificando a su vez al mito del amor romántico y a la familia nuclear. Para ambas autoras la maternidad significaba un obstáculo para su liberación, denunciando que tanto la sexualidad como la maternidad forman parte de las estrategias de dominación en un sistema patriarcal. Pronto, no obstante, se desarrollaría un nuevo paradigma de la concepción de la sexualidad femenina como mera acción reproductiva para ser también una acción placentera en la que las mujeres también puedan experimentar sin juzgamientos sociales. Entonces, a raíz de estos aportes la manera en la que se entendía la maternidad cambió y dejó de tener esa idea idílica y naturalista. Esta idea se malinterpretó por algunos grupos feministas ligados a la segunda ola que asumen la maternidad como imposición social y no como un deseo en sí mismo.

La periodista y socióloga Esther Vivas afirma que la maternidad debe ser feminista y el ideal materno oscila entre la madre sacrificada, al servicio de la familia y las criaturas, y la *superwoman*, capaz de llegar a todo compaginando trabajo y crianza (Vivas, 2019). Volviendo al caso de Emei, para ella la maternidad nunca significó una carga, ni sintió que fuera un sacrificio en el que ser madre significaba dejar sus intereses de vida. Por el contrario, fluyó de manera colectiva y su hija siempre estuvo presente y acompañando a sus padres en sus acciones.

Es entonces la militancia y el activismo visual el eje de la vida de Emei y todo lo demás, vida familiar, casa y sus relaciones son las que giran en torno a ese eje. La intensidad y la vorágine en la que estaba sumergida con profunda convicción la hizo ser muy activa a pesar de cualquier circunstancia, nada la limitaba y aunque pueda ser muy romántico ese idealismo también a la larga le ha costado reclamos, relaciones fallidas y un sinfín de conflictos interpersonales.

1.5.- Artista mujer sin poder en la Institución del arte

“Feminism: we need to cite each other into existence” (Ahmed, 2019, s.p.)

Sin embargo, descolonizarse del poder patriarcal no significa crearse poder en subsistemas como el que compone el mundo del arte. A pesar de ese poder de convocatoria que compartió con sus camaradas de ruta no construyó poder en el circuito cultural. Tampoco le interesaba. Al inicio era factible llevar una práctica visual performativa paralela a la institución como mera prolongación y en paralelo a la práctica específicamente militante-partidista, como asevera Emei, en conversaciones personales para esta investigación, que fue recién en 1988 con los “museos bailables” cuando se vinculó más asiduamente con la movida *under*, hacia el final de la experiencia que Emei describe como “frustrante” con las madres chilenas burocratizadas en el Partido Comunista y Partido Socialista Chileno con la movilización “Vela x Chile”¹².

El 14 de julio de 1989, a 200 años de la revolución francesa, saldrían por iniciativa de Bedoya, con los activistas del *under* a hacer la acción “Bicicletas a la China”, totalmente independiente de cualquier organización específicamente convocante. Estas prácticas crearon sinergias creativas, cuando aún no eran consideradas prácticas artísticas.

¹² “Vela x Chile” fue un movimiento de masas organizado por CAPaTaCo con las Madres de Pañuelos Negros y la comunidad chilena en el exilio (11 de setiembre de 1986 al 10 de setiembre de 1987).



Fig. 1 Juan Carlos Romero, *Informe salvaje*, Impresión sobre papel. Buenos Aires 1985.

Años más tarde aparecieron tesinas prolíferas, promediando los 2000 y con posterioridad a la escritura de Roberto Amigo Cerisola (1994), conocido como Igor, Ana Longoni rescataría estas prácticas para agruparlas en la categoría de Arte y Política, lo que devino en el nuevo milenio en una gran exposición itinerante que abarcó estas manifestaciones artísticas durante los gobiernos represivos y dictatoriales a partir de la segunda mitad del siglo veinte en toda la región latinoamericana; trabajada en conjunto con otros curadores de diversas nacionalidades sudamericanas llamada “Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina” (Museo Reina Sofia 2012, MALI 2013 y MUNTREF 2014).

Retomando entonces el inicio del párrafo anterior, van pasando los años y a comienzo de los noventas su partido se rompe. Por consiguiente, el trabajo colectivo se agotó hasta desaparecer orgánicamente. Los intereses entre los miembros del ahora colectivo CAPaTaCo (pues Gas-Tar terminó como grupo en 1985) también se

bifurcaron, para virar hacia otros lados. Emei inició un trabajo de docencia artística en grabado serigráfico durante unos años en un taller para jóvenes en condición de calle que impulsaba el Centro Cultural Recoleta Ser y Estar (1997-1998) y a comienzos del nuevo milenio impulsó la creación del Taller “La Estampa” con las mujeres de la Cárcel Nro. 3 de Mujeres de Ezeiza. En ambos talleres, trabajó enseñando la serigrafía como herramienta de producción artística y laboral a personas vulnerabilizadas, en el marco de instituciones del estado durante la crisis de representación que surgió alrededor de principios de este siglo y finales del anterior. Ella define la tarea realizada como “prolongaciones institucionales de las prácticas de Gas-Tar y CAPaTaCo”.

Este aspecto de su producción como artista/docente excede el tema de esta tesis y solo se lo menciona para dar cuenta de su trayectoria cuando lo grupal se desvaneció. Pero si hay algo que resaltar sobre estos trabajos que de alguna manera alimentan la hipótesis de Emei como una artista feminista es que ella dentro de los colectivos estuvo muy presente en las movilizaciones con las Madres de la Plaza de Mayo, con ellas se crearon dinámicas artísticas como la creación conjunta de serigrafías; luego hicieron lo propio con las madres chilenas a las que llamaron “las madres de pañuelo negro” (véase el texto de *Virtudes de un múltiple oportunista*). En ambas ocasiones los sujetos para el trabajo artístico son mujeres-madres de desaparecidos y/o de exiliados, pero aparte de ello es curioso cómo fueron influencia para un grupo de estudiantes de Bellas Artes alumnas de Juan Carlos Romero, quien les presentó estos trabajos a estas estudiantes, todas mujeres, las mismas que luego formarían el grupo GAC (Grupo de Arte Callejero)¹³ en 1997. Sobre este último grupo es importante señalar que sus propuestas son muy similares a las GAS-TAR y CAPaTaCo diez años antes: intervenciones visuales y/o performáticas por fuera de los circuitos tradicionales de exhibición, la toma de los espacios públicos con visualidades creativas-artísticas; prácticas en las que también denunciaron los crímenes de lesa humanidad cometidos por la dictadura militar en Argentina.

¹³ Según su propia descripción, el “GAC (Grupo de Arte Callejero) está integrado actualmente por Lorena Bossi, Carolina Golder, Mariana Corral, Vanesa Bossi y Fernanda Carrizo. Todas viven y trabajan en Buenos Aires. El grupo se formó en 1997 en Buenos Aires, con un pequeño grupo de estudiantes de Bellas Artes. Sus primeras intervenciones fueron variando del mural-grafiti a acciones sobre carteles publicitarios. En 1998 comienzan a participar de los escraches de la agrupación H.I.J.O.S. con la creación de una señalética de denuncia basada en la tergiversación de los códigos urbanos. En 1999 resultan ganadoras del concurso de esculturas para el Parque de la Memoria con su obra carteles de la memoria, la que se encuentra ya emplazada. Los formatos elegidos para sus intervenciones abarcan la instalación, la gráfica, lo performático y el video. Han trabajado de manera colaborativa con organismos de derechos humanos, sindicatos independientes, agrupaciones políticas no partidarias, organizaciones de desocupados y grupos de investigación en diversas áreas de la cultura”.

Regresando a las experiencias en las que la artista estuvo involucrada, considero que pese a esas labores artísticas en la calle y en talleres para grupos sociales marginados, no se hizo de poder en el circuito tradicional. ¿Por qué? ¿No quiso, no supo o no pudo?, siempre se mantuvo o quedó al margen, en la periferia y en el círculo *under* de la movida cultural en Buenos Aires. Sin embargo, en el anexo 19 al que llamé “Hoja de vida de Mercedes Idoyaga” actualizado hasta el 2005, se señala: “Coincidiendo con mi ingreso como docente en el taller de grabado serigráfico *Seriestar* en el Centro Cultural Recoleta – 1997/1998- realizo algunas puestas y obras en espacios convencionales de arte (C.C. R. - Estudio Giesso – Museo Nacional de Bellas Artes)”. Queda esto como un interrogante.

Con el tiempo esta marginación voluntaria, o no, produjo que fuera fácilmente “saqueada” bajo el paraguas del “*copy-paste*” como ella misma lo afirma (ver Anexo 1). “[...] Ana Longoni [...] usaba el método de entrevista a los artistas, luego hacía una sopa de letras y escribía y luego firmaba con su nombre. Ponía lo que los artistas le habían dicho, sin ningún esfuerzo intelectual o interpretativo...” (Emei, comunicación con la artista, 16 de setiembre de 2023).

Es importante entender aquí los cambios y valoraciones que ocurrieron con los artefactos y prácticas artísticas que empezaron a operar, años después, como mercancías al interior del mercado y de las instituciones del arte. Para Emei, lo que ocurre es un “cambio de estatus ontológico”, donde las obras dejan de tener **valor de uso** (es decir, practicidad política en contextos específicos) para empezar a tener **valor de cambio**. Ello ocurre, en parte, gracias a la exposición “Perder la forma humana...” (2012-2014), ya mencionada como hito de alteración de la categoría **valor de uso**, según se infiere y justifica con el cambio dado a **valor comercial** del archivo. En respuesta, y como se verá más adelante, Emei desarrollará la práctica del volanteo y puesta en venta de su propio archivo fotográfico y textual concerniente a sus prácticas colectivas. Al ser excluida de “Perder la forma humana...”, Emei volantea y pone a la venta su propio archivo como gesto irónico y al mismo tiempo económico. El nuevo estatus de las prácticas artísticas que ahora yacían en un museo no fue el imaginado al momento de gestar las acciones visuales/performativas concebidas bajo valor de uso, para satisfacción de las necesidades artístico/expresivas/amplificadores de los motivos convocantes, como dice Emei en conversaciones telefónicas no registradas.

Emei responde a este conflicto de exclusión con la frase “*Porque Emei no tiene quien le escriba, y es por eso que se ocupa de sí misma*” (Idoyaga, Buenos Aires, 1999). A

pesar de la cantidad de historiografía que existe sobre su trabajo hay varias razones para esa omisión; en primer lugar, el que ella nunca se haya vinculado a la institución cultural, salvo como docente, y tangencialmente mientras duró la docencia como artista, como ya señalé, por el mismo hecho de que ella siempre haya pivotado en la periferia. Segundo, siempre utilizó seudónimos que iba cambiando de acuerdo a su grado de popularidad, ya que si se le reconocía por su seudónimo lo cambiaba por otro y así pasó de llamarse Mercedes a Emei, que adoptó a su regreso de la experiencia barranquina cuando experimenta las dinámicas colectivas, de Emei a Rosita, de Rosita a Nadia Candelaria, de Nadia Candelaria a “Z” Zorrina y de “Z” Zorrina a La superheroína, tal como aparece en su firma en la edición N° 39 de la Revista *Ramona* publicada en 2004 (p. 20). De la variedad de seudónimos, seguirle el rastro se complicaba y el anonimato siempre fue su estrategia durante su práctica artística. Tercero, Emei ha sido muy reacia a compartir información después de algunas malas experiencias y luego de la exhibición “Perder la forma humana” decidió poner en venta su archivo, solo así se podría tener de primera mano los datos más completos sobre su trayectoria y trabajos artísticos tanto personal como colectivo.

Por último, Emei no se autodefine como artista profesional porque no está consagrada en el circuito ni pertenece a él. Como ella misma dice parafraseando a Pedro Yagüe en *Engendros II*, “Pasa en el arte como en el sexo: hay más placer, riesgo y verdad en el amateur que en el profesional” (2018, parr.3). Por esa razón ella infiere que no hay libros sobre ella, aún. Porque no es una persona que pueda abrirse a dar entrevistas con facilidad, de hecho, a mí me tomó tres años y medio convencerla de que cediera a responder mis preguntas y a darme una pequeña parte de su archivo en lo que respecta a su trabajo individual, lo colectivo que menciono es de público conocimiento y circulación y de lo que extraigo de la escritura de *Virtudes de un múltiple oportunista*. Todavía hay muchos temas en los que ella decide no responder o no brindarme más información, por lo que hay un gran trabajo por hacer para comprender y conocer a esta artista en todas sus dimensiones. Emei, como he comentado en líneas anteriores, abrió un camino para otras artistas mujeres que también centraron su práctica en tocar temas sensibles relacionados a las movilizaciones políticas tal es el caso de GAC; por ello, es que considero que Emei ha sido una pieza clave para toda una generación de artistas en Argentina.

CAPÍTULO II EMEI FRENTE A LA CUESTIÓN DE LO COLECTIVO

En este capítulo recojo parte de toda la experiencia que vivió Emei durante su participación en colectivos y grupos artísticos que implican las cuestiones que involucran las relaciones de poder/género y que se desarrollaron en el trabajo colectivo. En este recorrido, parto de la experiencia que significó el *Festival de Arte Total Contacta 79* durante su estancia en Lima en 1979 y, de manera más concreta, de la experiencia del fin del festival; ya que, su mayor intercambio con el Grupo *Paréntesis*, del que ella se asume como “periferia”, fue la presentación de la pieza *La ley del gallinero* que, si bien fue producida e instalada de forma colectiva, fue ella quien la impulsó y la construyó, así como otros artistas se encargaron de ciertas obras particulares mostradas en el evento.

Como ya se había comentado en el primer capítulo, la experiencia en el taller del Grupo *Paréntesis* no fue de lo más armoniosa y Emei, poco tiempo después del festival, ya no solo no podría vivir ahí sino ni siquiera frecuentar el taller para trabajar. Esta mala experiencia le abrió otra oportunidad; ya que, al mudarse a la casa de Guillermo Bolaños y Alejandra Checa profundizó y reforzó su ideología adoptando el trotskismo, participando en la serie de collages “Coquito” y aprendiendo la técnica serigráfica rescatada del taller de Pedro de Osma, la que no solo aplicaría como técnica principal a lo largo de su trayectoria artística; sino que, además, usaría como oficio en estampados comerciales para terceros. Esta técnica se volvería su medio de subsistencia alternado con el de la docencia¹⁴.

Luego en la segunda sección del capítulo intento hacer una recopilación de la experiencia en los colectivos Gas-Tar y CAPaTaCo en Argentina. Tomando en consideración el entramado de relaciones que dieron vida a las gestas. Estas experiencias fueron aquellas que dieron a conocer a Emei como una de las impulsoras de una nueva forma de hacer prácticas artísticas con crítica social-política, las mismas que fueron un frente contra los actos y vejaciones violentas cometidos hacia la población civil por parte del estado durante la dictadura, en defensa de los derechos humanos y la libertad de presos políticos, entre otras muchas causas, todas ellas durante los años ochenta y principios de los noventa. Estos colectivos se desprendieron de la militancia política, específicamente del Partido Socialista Trotskista

¹⁴ Por esa razón, Emei siente un profundo agradecimiento por Francisco Mariotti quien fue el que les enseñó esta poderosa herramienta de trabajo creativo.

(P.S.T) en un primer momento y luego continuado por el incipiente Movimiento al Socialismo (M.A.S). De esta experiencia salen varias acciones conocidas con posterioridad como *ready-made social*¹⁵, término acuñado por Fernando Bedoya, que aparece por primera vez en el video de “Bicicletas a la China” de. 1989, ya de modo independiente de todo partido político. La importancia de estos dos colectivos ha generado eco e interés investigativo no solo en Argentina y en la región, sino también ha catapultado estudios sobre la relación arte-política a nivel internacional. En parte, ello se debe a la publicidad importante de la exhibición itinerante que recorrió varios países latinoamericanos y que partió del Museo Reina Sofía (España), en colaboración con la AECID¹⁶ y comisariada por Red Conceptualismos del Sur “Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina” (2012-2014), como lo mencioné en el capítulo anterior.

2.1.- Primera dinámica colectiva y *Paréntesis* como grupo bisagra

2.1.1.- ¿Qué pasó luego de *Contacta 79*?

El festival *Contacta 79* fue un evento que se realizó en el marco de las Fiestas Patrias peruanas de 1979 (27, 28 y 29 de julio) en la Plaza Central de Barranco, que se diferenció de sus versiones anteriores (1971 y 1972) por ser autónomo, organizado por un grupo de jóvenes artistas, sin relación alguna con el gobierno y con iniciativas creativas experimentales, con una convocatoria abierta que integrará todo tipo de expresión que se pudiera considerar artística, de esta manera se amplió el espectro artístico en el circuito cultural barranquino-limeño, de ahí el origen del slogan “arte total”.

Con el cierre del festival comenzaron a saltar las diferencias entre los integrantes del *Grupo Paréntesis* (Rosario Noriega, Lucy Angulo, Mercedes Idoyaga, Fernando Bedoya, Juan Javier Salazar y José Antonio Morales). El grupo hizo sus primeras apariciones públicas con el anuncio de *Mecenas*¹⁷ (véase el anexo 2). A pesar de las versiones que señalan diferentes razones y a diferentes personajes como los incitadores de la ruptura y separación, es importante entender y analizar qué se

¹⁵ Graciela Sacco en una ponencia hace la conexión de Tucumán Arde y las vanguardias artísticas que utilizan el *ready-made* como acto de protesta y denuncia político-social, la ponencia se llama “De Tucumán Arde al *Ready-Made social*” en 1990.

¹⁶ AECID: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

¹⁷ *Mecenas* fue un aviso publicitario publicado en tres ocasiones en el Diario *El Comercio* (marzo 1979) con las frases “Plásticos Buscan Mecenas”, “Mecenas: persona influyente que protege a los artistas”.

produjo tras de esa experiencia (de significancia tal que algunos diarios locales le dieron alguna que otra cobertura) (fig.2).

Para Emei, la gran experiencia que sacó de *Contacta 79*, fue darse cuenta del poder que tienen las luchas. Ello, a raíz de un incidente en el que para realizar el festival *Contacta 79* en la Plaza de Barranco, en el que tuvieron que pedir un permiso a la municipalidad, el cual inicialmente se lo otorgaron, pero después quisieron desentenderse del acuerdo y se lo denegaron para en su lugar poner una feria agropecuaria, fue entonces que el grupo salió a protestar por esa arbitraria medida de la municipalidad barranquina y lograron que se respetara lo acordado inicialmente. Este momento casi anecdótico es lo que le dio el ánimo y marcó el camino para hacer activismo político con prácticas artísticas adelante. En palabras de Emei, su llegada a Lima fue con un sentimiento de derrotismo y decepción del arte y de la pintura¹⁸, qué es lo que había hecho antes de 1976 en Buenos Aires. Esta experiencia fue el quiebre que crea un antes y un después en su trayectoria artística, para ella fue un momento bisagra.

Luego del festival tuvieron que organizar una fiesta para poder reparar los destrozos que hicieron con la casa-taller de Pedro de Osma, donde el baño quedó inutilizable. Como menciona Buntinx (2005): “bajo todo ese aparente caos asomaba la ilusión de una comunidad alternativa, fugazmente articulada por la fusión creativa del arte y de la política” (p. 61); tal esta sensación post *Contacta 79* le dio nuevos aires al circuito en el que podían tener libertad creativa para pronunciarse sobre sus opiniones políticas y experimentar con el arte.

La influencia del socialismo trotskista es parte de la experiencia del grupo, la cercanía con Guillermo Bolaños les aporta a Emei y a Fernando Bedoya una base ideológica importante para buscar una estética instrumental que les servirá de ahí en adelante en todas sus gestas colectivas. La primera de ellas fue la serie *Coquito* donde el llamado del Centro de Estudiantes de Arte y Filosofía (CEAF) de la UNMSM les encargara obras para una exposición y venta con un fin de proyección social en el marco de la huelga magisterial que se daba en aquellos años.

Este proyecto inicialmente fue pensado como un periódico mural y terminó en *collages*, en los que se transforman las letras, palabras e imágenes, de un libro de enseñanza

¹⁸ Entrevista a Mercedes Idoyaga (Emei) sobre *Contacta 79* en septiembre del 2023. (Anexo 1)

pre escolar muy popular en Perú y en varios países de Latinoamérica, en piezas con un lenguaje político. El juego de palabras con imágenes produjo mensajes que criticaron la precarización de la educación en el Perú y el poco interés del estado de querer impulsarla o mejorarla. Han pasado cincuenta años y la historia es la misma, tanto la educación como la cultura siguen siendo el último eslabón de los gobiernos de turno. No existen verdaderas políticas que pretendan cambiar la situación, debido a que hasta el día de hoy son más los intereses de grupo hegemónicos y de poder que prefieren mantener un sistema educativo público y privado precario que no responde a los estándares necesarios para considerarse de calidad.

Luego de *Contacta 79*, los miembros y allegados hicieron unas visitas a las playas de Huacho, al norte de Lima, donde el Grupo hizo reciclaje con lo que encontró que regresaba el mar a la arena y crearon piezas a modo de una plástica renovada desde una experiencia más popular al usar elementos reciclados (fig. 3). Estas prácticas de utilizar elementos o materiales reciclados, muy comunes en el *arte povera*¹⁹, sería una constante en el trabajo plástico de Emei a lo largo de su carrera, lo que ella misma llamaría “hacer arte con nada” y también se desarrollaría ampliamente en toda América Latina durante la década de los años ochenta como bien analiza en el libro *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980* (Leval, 1994).



Fig. 2 (Izq.) Nota sobre el Festival *Contacta 79*. Diario *El Comercio*. Lima 15 julio 1979. Archivo Lucy Angulo

Fig. 3 (Der) Jacques Dumont, Fotografías de *Paréntesis* haciendo reciclaje en Playa Norte, Lima 1979. Archivo Lucy Angulo.

¹⁹ El arte pobre (del italiano: *arte povera*) es un movimiento artístico surgido en Italia en la segunda mitad de la década de 1960, al cual se adhirieron autores del ámbito predominantemente turinés. Fue llamado así por Germano Celant, debido a que se utilizan para su creación materiales humildes y pobres, generalmente no industriales (plantas, sacos de lona, grasas, cuerdas, tierra, troncos, piedras). Estos materiales se valoran principalmente en sus cambios, ya que a medida que se van deteriorando, transforman la obra.

2.1.2.- *Coquito* y la carpeta de *Paréntesis*

Como ya habíamos mencionado sobre el proyecto *Coquito*, el mismo fue resultado una invitación del Centro de Estudiantes de Arte y Filosofía (CEAF), de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. A continuación, en las siguientes figuras podemos ver que la carta va destinada a Emei (fig. 4-5). Esta exposición se llevó a cabo en octubre de 1979 y todo lo recaudado fue estrictamente usado para fines de proyección social. Esta acción nos hace pensar que existió un interés por los trabajos artísticos de Emei, probablemente el primer acercamiento en Perú que ella recibiría y esta carta pone en evidencia que se le consideró como una artista joven con propuestas interesantes y relevantes para los fines sociales que pretendió dicha exposición.

El contexto que enmarcó este proyecto y que le otorgó sentido político fue la huelga magisterial dada entre mayo y octubre del mismo año, esta movilización fue dirigida por SUTEP²⁰, cuya dirigencia ha estado históricamente vinculada al partido de orientación marxista-leninista-maoísta Patria Roja²¹. En aquellos meses posteriores a *Contacta 79* existía un clima bastante hostil en el taller de Pedro de Osma, prontamente comenzaron a crear reglas de convivencia y se prohibió que se usará el taller como vivienda. Es en ese momento, que Mariotti tomó el mando; Emei, como ya comentamos, sale y poco a poco Bedoya también se va alejando de esa casa-taller. Estas tensiones con el Grupo *Paréntesis* post *Contacta 79* que alejaron a Emei, también lo hicieron con Lucy Angulo, quien definiría esta situación como un “cisma”.

²⁰ SUTEP: Sindicato Único de Trabajadores de la Educación Peruana.

²¹ Patria Roja: Grupo de Izquierda. El Partido Comunista del Perú Patria Roja fue fundado por José Carlos Mariátegui el 7 de octubre de 1928, con el nombre de Partido Socialista.

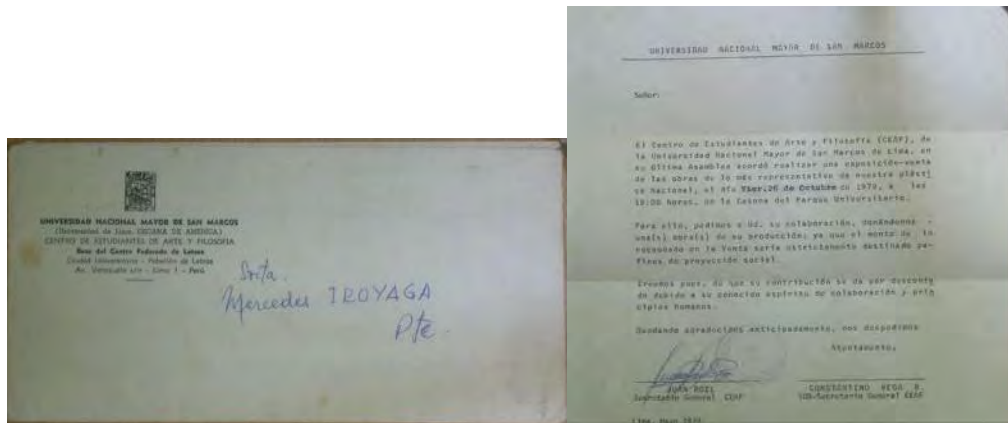


Fig.4-5 Carta de invitación del CEAFA. Lima, mayo 1979. Archivo Alfredo Vanini

Volviendo al proyecto Coquito quienes participaron en el proceso creativo de las piezas fueron Fernando “Coco” Bedoya, Emei, Guillermo Bolaños, Lucy Angulo, Martin Luna y Rolf Knippenberg. Este proyecto se pensó como un periódico mural que tendría que haber sido expuesto en la UNMSM, pero se terminó presentando como *collages*. Así como se puede apreciar en las siguientes imágenes registradas por Rolf Knippenberg.



Fig.6 (Izq.Superior) Rolf Knippenberg. Mercedes Idoyaga y Fernando Bedoya, Lima 1979. Archivo Alfredo Vanini

Fig. 7 (Der.Superior) Rolf Knippenberg. Lucy Angulo trabajando en el proyecto. Lima 1979. Archivo Alfredo Vanini
Fig.8 (Izq.Inferior) Rolf Knippenberg. Lucy y Mercedes trabajando en Coquito. Lima 1979. Archivo Alfredo Vanini
Fig.9 (Der.Inferior) Rolf Knippenberg. Casa del Malecón Pazos y el Proyecto Coquito. Lima 1979. Archivo Alfredo Vanini

El proyecto *Coquito* cuestionó el sistema educativo a nivel integral y consistió en intervenir los libros *Coquito*²². Hicieron *collages* tomando palabras del libro de manera aleatoria, imágenes de revistas o diarios, formas y elementos gráficos que se construyeron de acuerdo a la idea principal. Este trabajo tuvo un carácter colectivo, aunque en la adquisición del Museo de Arte de Lima – MALI solo mencionan como autor a Fernando “Coco” Bedoya (Museo de Arte de Lima) y a los otros participantes se les menciona como “filiación Cultural”. Según Augusto del Valle (2014), las fechas de trabajo, la idea principal, y algunas otras cosas de carácter práctico estaban incluidas en el diseño de Bedoya; “pero el diseño de las imágenes propiamente dicho fue un acto creativo *colectivo* que se *individualizó* según el caso, con cada uno de los que pusieron su energía para ello” (p. 38). Incluso cita a Walter Benjamin (p. 38) en comparación del dadaísmo político con el trabajo de *collage* de John Heartfield (p. 40) y con el proyecto de *Coquito*. Esta comparación va por el uso de una pieza gráfica preexistente y dejando un legado de un lenguaje muy político. Los trabajos de Heartfield fueron publicados en revistas de izquierda, ocuparon iconos con tono irónico para cuestionar el régimen nazi y las cubiertas de los libros cambiaban de *estatus ontológico*. El “cambio de status ontológico” es una categoría usada por la propia Emei para explicar el cambio de estado de una pieza de arte o no arte hacia una esfera política (o, viceversa, una pieza de arte que pasa a la esfera de la mercancía, como ya se ha mencionado anteriormente. A esta altura de mi intercambio con Emei. asumo con naturalidad una categoría de gran utilidad explicativa tanto para dar cuenta de sus trabajos como hacia un futuro para mis análisis de otros autores de objetos politizado o, como señala Walter Benjamin en su ensayo *El autor como productor* (2004), en “instrumentos políticos” (p. 41)

En el caso de *Coquito* se interviene todo el libro, las hojas son utilizadas una por una como soporte o un medio para crear. Sobre el devenir del proyecto hay tres versiones: la primera es que las piezas siempre estuvieron en el archivo personal de Bedoya; tales piezas serían adquiridas por el MALI para su colección. La segunda se resume en que un conjunto de piezas fue almacenadas en casa de Lucy Angulo, en una casona muy antigua límite entre los distritos de Barranco y Chorrillos; por su antigüedad y cercanía al mar, la residencia era muy húmeda y ello terminó por dañar los *collages*, que se llenaron

²² Los libros *Coquito* creados por Everardo Zapata fueron un éxito editorial en América Latina y el Perú y son una suerte de guía práctica para aprender a leer y escribir. Desde la década de 1960 se convirtió en el emblema de los libros escolares de la educación inicial.

de moho y hongos, y tuvieron que ser desechados. Y la última versión es que pudieron haberse quedado algunos *collages* en casa de Angulo y otros en poder de Bedoya, los últimos son los que hoy son parte de la Colección del MALI.

De las piezas que se conservan se puede advertir que hay dos tipos: las primeras que son las hojas del libro ampliadas a color en formato vertical que miden 85 x 62 cm (fig.10) intervenidas con diferentes íconos; mientras que las segundas son explícitamente producidas como láminas dirigidas para los maestros con un menor tamaño de 52 x 37 cm (fig.11).



Fig.10. Registro a color de dos láminas del proyecto *Coquito*. Lima, 1979. *Collage* sobre papel.
52 x 37 cm c/u. Colección MALI.



Fig 11 Registro a color de ampliación de una hoja del libro *Coquito* (desaparecida). Proyecto *Coquito*. Lima, 1979. Collage sobre papel. 85 x 62 cm. Archivo Alfredo Vanini.

Sobre la carpeta de grabados serigráficos de *diciembre de 1979*, se puede decir que fue armada por la reconfiguración de *Paréntesis* en la que no estuvo involucrada Emei ni Lucy Angulo y en la que se adherieron Mariela Zevallos y Herbert Rodriguez, estos grabados fueron los inicios de E.P.S. Huayco, es decir la “transición”, en el taller de Pedro de Osma y en la que Emei no participó. Entre las piezas que la componen, se encuentra la de Bedoya llamada “Yan-Ken-Po” (fig.12). Este aprendizaje de la técnica serigráfica es fundamental para sus siguientes trabajos dentro y fuera del Perú, sobre todo a su regreso a Argentina y su activismo político junto a Emei del cual hablaremos más adelante. Sin embargo, Emei hace una serigrafía llamada “Agenda” (Fig.13) fuera de la carpeta una réplica, de hecho una reproducción de su agenda pequeña donde deja ver el entramado de relaciones sociales que manejó durante su estadía en Lima y que se repetirá en futuras obras como el video de *Bicicletas a la China* (Buenos Aires, 1989) y *Petitorio Volante Expo “19 y 20”* (Buenos Aires, 2021). Este último nunca fue exhibido y solo se dio a conocer por el libro *Documentos* publicado por Gustavo Buntinx (2005) sobre E.P.S. Huayco.

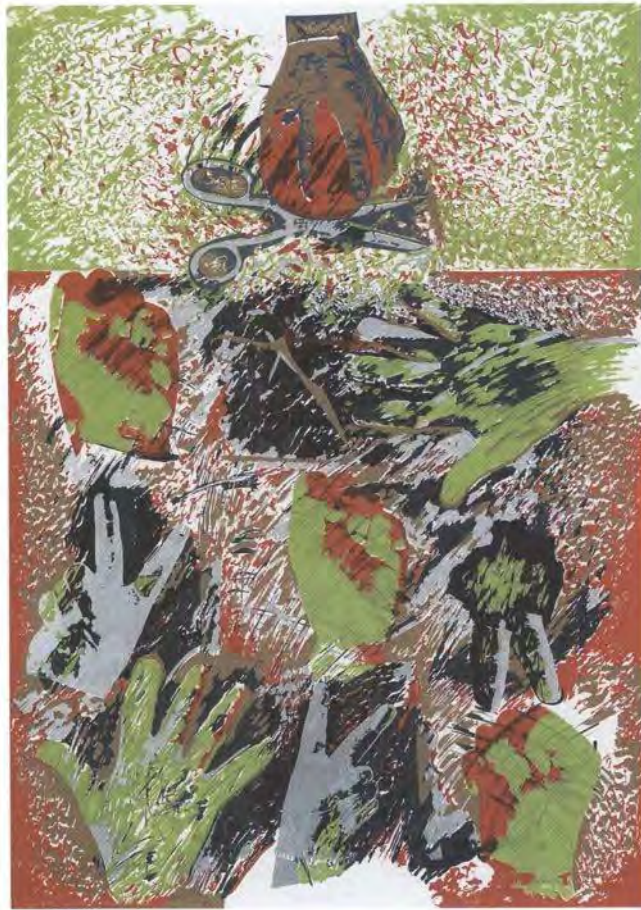


Fig. 12 Fernando "Coco" Bedoya. Yan-ken-po, diciembre 1979. Serigrafía sobre papel 72 x 51 cm. De la carpeta diciembre 79. Fotografía: DG

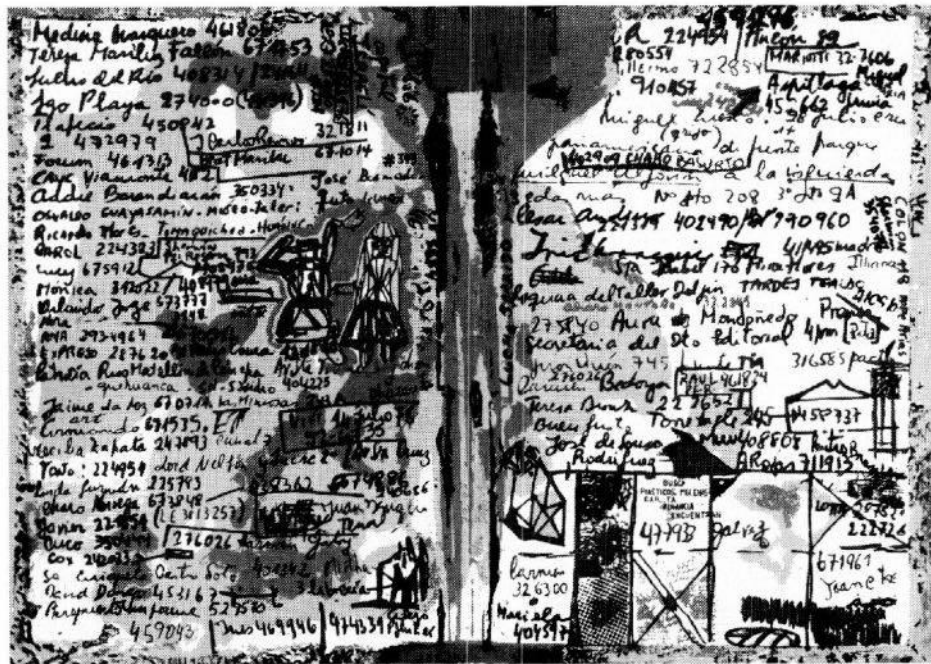


Fig. 13 Mercedes Idoyaga (Emei). Agenda. Lima-BsAs 1979-1980. Serigrafía sobre papel 50 x 70 cm. Fotografía: DG (Fuera de carpeta)

2.1.3.- La disolución del grupo y el comienzo de un nuevo colectivo

2.1.3.1.- E.P.S. Huayco y el regreso de Emei a Buenos Aires.

Luego del proyecto *Coquito*, las diferencias y roces con quienes produjeron el festival *Contacta 79* crearon distancias entre los integrantes iniciales de *Paréntesis*. Existen muchos relatos sobre la intensidad que se vivía en aquel taller de Pedro de Osma, los excesos de algunos integrantes, los conflictos propios y la convivencia. Emei había colgado dos puertas en un pasadizo de la casa, instalación que llamó “Cortocircuito” (fig. 14-15), las puertas las pudo instalar gracias a la ayuda de Walter Augusto Quillo. Esta instalación no fue bien recibida por los demás, pues para poder pasar tenían que esquivar y darse con las puertas, una analogía de las circunstancias hostiles y de poca fluidez en las relaciones que ahí se generaban. Poder tocar este tema con otros exintegrantes no ha sido posible por las mismas tensiones que hasta el momento existen entre ellos. Tampoco existe registro sobre esta obra, por lo que dificulta mucho más poder armar y entender las verdaderas razones. Es por esa razón que las imágenes que están señaladas solo muestran el espacio en el que la instalación estuvo ubicada como para acercarnos a una posible interpretación de lo que las versiones mencionan.

Angulo, a quien también excluyeron en la reorganización del grupo, redirigió su trabajo hacia las prácticas creadas desde la casa de Bolaños (Malecón Pazos) junto con Emei y Bedoya. Esta casona se convirtió en vivienda de Emei con Bedoya y la misma que también compartieron con Rolf Knippenberg. La reorganización del taller de Pedro de Osma fue dirigida por Mariotti, quien comentó que era importante que se diera el paso de ser un grupo cerrado a volverse un verdadero taller, en el balance interno comentó lo siguiente:

...hagan del Taller [sic] un verdadero centro de trabajo, traten que no se convierta en un salsódromo, en un burdel, en un fornicódromo, en un tragódromo –y tampoco en un vacilódromo o en esteticódromo. Realmente no perdamos de vista la idea de que el Taller [sic] debe ser básicamente un lugar de trabajo colectivo, un centro de información básicamente de asuntos relacionados con la comunicación visual. (Mariotti, 1981)

Con estos comentarios quedaron claras las intenciones y pretensiones de Mariotti, la experiencia inicial del grupo no fue manejable y se hicieron cambios, como mencioné anteriormente. Sobre este hecho Emei quedó muy molesta. Para algunos fue un momento traumático e injusto y, quienes se quedaron, terminarían por integrarse al taller, como es el caso de Herbert Rodríguez y Mariela Zevallos. Ambos fueron parte de los que trabajaron en la carpeta *Diciembre 79* considerada como obra de E.P.S. Huayco y a raíz de este trabajo se creó el nuevo “colectivo”, propiamente dicho; el cual es considerado así por la manera en que se configuró: con libro de actas, repartición de funciones, reglas de convivencia, usos restringidos de la casa-taller, cuotas mensuales y repartición equitativa de gastos. El desarrollo de E.P.S. Huayco trajo nuevos aires y cambios significativos en la historia del arte peruano, el activismo político y el paso a nuevas formas de expresión artística. Por esa razón, es que la experiencia previa con el Grupo *Paréntesis* fue ese momento “bisagra” que dio el primer paso a un cambio en el circuito artístico local y también fue un termómetro del contexto social con el rompimiento de paradigmas culturales y artísticos pre establecidos por las instituciones. A partir de ese momento y experiencia se formaron los nuevos jóvenes creativos que dieron la pauta.



Fig.14-15. Rolf Knippenberg. El pasadizo y la puerta de entrada del taller de Pedro de Osma 112 en Barranco. Lima, 1979.

Al volver a Buenos Aires en 1980, Emei retomó la facultad y sus estudios en Filosofía. La serigrafía “Agenda” (fig.13), la cual finalizó de producir en Argentina, es un trabajo en el que se pueden analizar varios puntos: el primero es que lleva anotaciones de contactos y teléfonos de personas que confluyen en la pequeña escena intelectual barranquina de su estadía en Lima, que de por sí ya nos da toda la referencia del círculo social y de relaciones que manejó en ese momento, el segundo es que se distingue un bosquejo de *La ley del gallinero* (fig.16) y tercero que hay alusiones a los avisos de *Mecenas* y del proyecto *Coquito*.

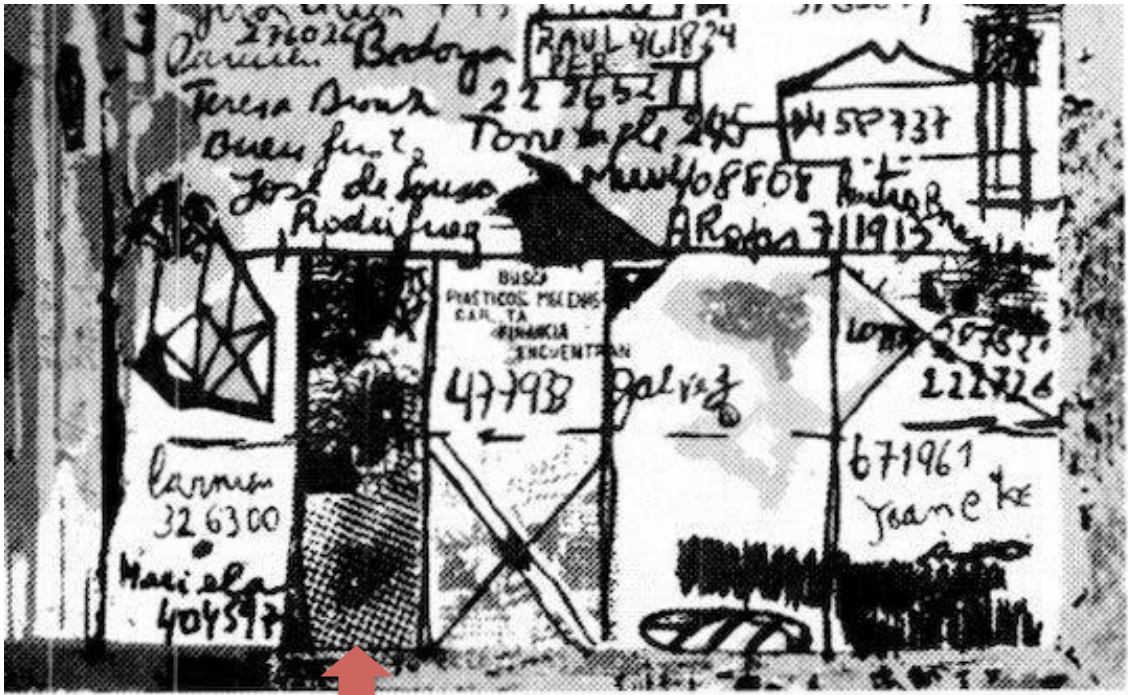


Fig.16. Mercedes Idoyaga (Emei). Extracto de *Agenda* en la que hace un boceto de las jaulas y lo señalado con rojo es un inserto de la fotografía de *La ley del gallinero*. Lima-BsAs. 1979-1980. Serigrafía sobre papel.

A mi juicio, tanto las tachas, los borrones, como las partes quemadas e incompletas dejan espacios de la agenda privada a la imaginación, como conservando una dimensión de lo íntimo. Después de una especie de exhibicionismo de relaciones, se guarda algo en privado. Incluso hasta se podría mirar como una “proto red social”. En aquella época, exponer una agenda, considerada íntima, vendría a ser como la versión anterior de lo que hoy se conoce como crearse un perfil en alguna red social. Pero algo que particularmente me llama la atención son los dibujos de dos personajes (fig.19), por el lado izquierdo pareciera un personaje con falda y sombrero, en el lado derecho otro personaje con falda, lo cual parece guardar relación con una fotografía tomada por aquella época por Rolf Knippenberg (fig. 17-18). Efectivamente, Emei ha confirmado que los personajes son ella y Bedoya. Bedoya se intervino y se dibujó como un gaucho argentino²³, él se hacía llamar “gaucholo” y ella era una “chola peruana”. A ambos se les conoció por mucho tiempo como “los cholos”²⁴.

²³ Gaucho: es la denominación utilizada para nombrar al habitante característico de las llanuras y zonas adyacentes de Argentina, Uruguay, Paraguay, Zona Austral de Chile y parte de Brasil. (anexo 7)

²⁴ Conversaciones con Mercedes Idoyaga sobre “Agenda”. Septiembre 2023 (anexo 6)

Agenda es una obra que no solo evidencia el entramado social de aquel periodo en el que Emei vivió en Lima, sino que se puede leer también como una obra feminista y se podría explicar tomando lo dicho por algunas teóricas feministas que asumen como una postura de lo femenino con consciencia de condición marginal al expresar una actitud de rebeldía que cuestiona los patrones hegemónicos de la cultura en este caso conviene citar a Hélène Cixous (1995) “un texto femenino no puede ser más que subversivo: si se escribe, es trastornado, volcánica, la antigua costra inmobiliaria. Es incesante desplazamiento. Es necesario que la mujer se escriba porque es la invención de una escritura nueva, insurrecta lo que, cuando llegue el momento de su liberación, le permitirá llevar a cabo las rupturas y las transformaciones indispensables en su historia” (p. 61).

Véase aquí la referencia fotográfica de la que parece haberse inspirado para el dibujo de “los cholos” de la cual explicaba líneas arriba:



Fig.17-18. Rolf Knippenberg. Fotografías inéditas y nunca antes publicadas de Mercedes Idoyaga “Emei” y Fernando “Coco” Bedoya. Lima, 1979. Archivo Alfredo Vanini



Fig. 19 Mercedes Idoyaga (Emei). Extracto de "Agenda". Lima-BsAs. 1979-1980. Serigrafía sobre papel.

2.1.4.- Las prácticas artísticas de mujeres post *Contacta 79*

2.1.4.1.- Devenires: las mujeres integrantes de *Paréntesis*

Los caminos tomados por los ex integrantes del Grupo *Paréntesis* fueron muy dispares: por un lado, algunos continuaron con el activismo (Emei y Bedoya), unos se dedicaron a la pintura y otros hicieron obras experimentales dentro y fuera de colectivos. De esta manera y de diferentes formas, cada uno continuó con sus carreras en las plásticas. Los caminos se bifurcaron según lo que cada quien fue buscando, de manera más o menos orgánica. En cuanto a la experiencia que representó *Paréntesis* para Emei marcó un hito importante que definió su producción artística, la cual ha estado ligada estrechamente con el activismo, la crítica social y las luchas por los derechos humanos. Como bien lo menciona Emei, la pelea para conseguir que se respete el pacto con la Municipalidad de Barranco para realizar el Festival *Contacta 79* le hizo darse cuenta de que se puede, como ella misma dice: "cambiar el mundo con el activismo, no basta con decir cosas, hay que hacerlas"²⁵. Esta idea de "hacer cosas, no solo decir las" (parr.10), es a mi parecer, la base que utiliza Emei para la construcción de obra visual, que se fundamenta teóricamente con la ideología trotskista, sobre todo por el texto *La cultura proletaria y el arte proletario* (1923) y que se germina en activismo y luchas a lo largo de su trayectoria artística.

²⁵ Entrevistas a Mercedes Idoyaga sobre la experiencia *Contacta 79*. Junio 2010, Lima-Perú. (anexo 6)

En el caso de Lucy Angulo, ella estuvo en movimientos artísticos como AVA, Conexiones, Propuestas 1-2-3 y Aproximaciones, también hizo *performance* como en “Acto Creativo” (1983), se dedicó a la enseñanza de artes plásticas, todo ello a la par de su vida familiar, la maternidad y la crianza. Aun así, nunca dejó su carrera de lado y siguió produciendo, sobre todo haciendo pintura. Tuvo varias individuales en diferentes galerías tanto locales como extranjeras y en exposiciones colectivas; participó en varias Bienales y vivió por muchos años en la antigua casona²⁶ hasta que se mudó a una casa que poco a poco ella misma construyó en las afueras de Lima en Pachacamac. Hoy es una pintora alejada del bullicio y del ajetreado barrio de Barranco, se pasa sus días pintando, dando clases y construyendo su casa. Sus pinturas son una mezcla entre lo onírico y lo metafísico, atrás quedaron las piezas no-objetuales o experimentales, los colectivos juveniles y la bohemia de los de la década de 1970; ahora su experimentación es más reflexiva y su producción es más una memoria de la tierra y sus circunstancias, Además, fue condecorada como “Personalidad Meritoria de la Cultura” conmemorando los 100 años de la Escuela de Bellas Artes dada por el Ministerio de Cultura. (Angulo Lafosse, 2022)

La trayectoria de Rosario “Charo” Noriega (1957-2022) fue algo similar a la de Angulo luego de la experiencia con el *Grupo Paréntesis*, pero ella sí fue incluida, formó parte de la nueva reorganización del taller de Pedro de Osma y trabajó en el Colectivo E.P.S.Huayco. Aquí se despliegan las prácticas artísticas iniciadas por *Paréntesis* y explotan las imágenes como el medio principal para hacer crítica social. La serigrafía fue una de las técnicas más utilizadas para la producción colectiva. Años más tarde se fue a Francia a estudiar xilografía y posteriormente regresó al Perú. Noriega ha sido una artista muy activa al igual que Angulo, hizo varias exposiciones individuales y colectivas en galerías tanto locales como extranjeras, al regresar de París fue profesora en el MALI durante mucho tiempo y sus últimas obras son catalogadas como *abstractas*. Como bien lo define la historiadora Rosa María Vargas (2019), “Charo pasó de una abstracción geométrica que toma elementos prehispánicos a una abstracción lírica” (pp.104-105).

En cuanto a Emei, como ya lo había mencionado, nunca se sintió parte del Grupo *Paréntesis*. Ella misma se considera “periferia” porque, en su opinión, el fin de los integrantes del grupo era poder vender cuadros y ella no quería hacer eso. Según lo revisado en su currículum y en los volantes en los que ella misma ofrece su archivo

²⁶ Fue casa del ex-presidente Guillermo Billinghurst y una de las pocas casonas que aguantó el asedio de la Guerra con Chile, la invasión y los terremotos -una casa que fue testigo silencioso de los cambios de los tiempos, recinto y albergue de muchos artistas que andaban de paso por el Perú, ha sido un lugar donde se gestó muchos proyectos artísticos, poéticos y políticos-,

personal (fig.20), ella aparece y se describe como “Ex Grupo de arte PARÉNTESIS” (sic). A mi criterio, es evidente que Emei se nutrió de esa experiencia, creció con ellos en ese corto periodo en el que frecuentó el taller Pedro de Osma y haber participado con una obra tan potente como *La ley del gallinero* en el Festival *Contacta 79*. En conversaciones no registradas ella asevera que dejó los avisos de *Mecenas* en el Diario *El Comercio* para que sean publicados. Además, ella estuvo en la lucha y organización por la realización del Festival, por esa razón considero que sí existe una fuerte influencia de parte de ella hacia el Grupo *Paréntesis*.

LIMA/PERÚ: DESDE EL MALI EL 22 DE NOVIEMBRE DE 2013 en *PERDER LA FORMA HUMANA*
ARCHIVO GASTAR-CAPATACO (1982-1992) - BUSCA COMPRADOR -
 (sin ironía ni cinismo se aceptan prosaicas “reglas de juego”)

LANZO MEDIANTE VOLANTEADA EN EL MARCO INSTITUCIONAL DEL MALI Y DEL CONTEXTO DE LA MEGAMUESTRA ITINERANTE “*PERDER LA FORMA HUMANA*” (22-11-2013 al 23-02-2014) (MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA/Madrid – MALI/Lima – MAC/Valparaíso de Chile – BS. AS.) con la investigación y curaduría de la RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR

“DECLARACIÓN DE PUBLICA PUESTA EN VALOR COMERCIAL”

DEL COMPLEJISIMO Y COMPLETISIMO MATERIAL DE REGISTRO/DOCUMENTOS/OBRAS DE LAS PRACTICAS VISUALES/PERFORMATICAS COLECTIVAS IMPULSADAS POR LOS GRUPOS GASTAR/CAPATACO en/desde/sobre/con/junto al/el movimiento organizado de masas movlizado en alza antiaudictorial HACE 30 AÑOS (1982/1992) **AUN SIN CLASIFICAR Y DEL QUE UNA PEQUEÑA PARTE DEL MISMO SE EXHIBE EN ESTA EXPOSICIÓN**

PRACTICAS QUE comenzaron como socialistas-revolucionarias y devendidas las más de las veces antiburocráticas HALLARÍAN FINALMENTE, fatal y falladamente SU SER CONSUMIDAS/CONSUMADAS -INSTITUCIONALIDAD MEDIANTE- EN TANTO “DEMOCRÁTICAS” YA QUE EL CONTEXTO DE LA RECEPCION ALTERA EL ANIMO DE SU PORTATIL **POLITICIDAD**.

EN EL ENTENDIDO DE:

“la imposibilidad (DE LA CENTRALIDAD INSTITUCIONAL) de valorar las cosas en el momento en que éstas inciden en el medio, porque la institución solo deja entrar productos ya prestigiados a los que utiliza cuando, o han perdido vigencia, o son indiscutibles dado el grado de profesionalismo del que los produce, (...)” (1)

MATERIAL ENCANUTADO/CUIDADO/NUNCA OLVIDADO Y ACERCADO ESPONTANEAMENTE POR ANONIMOS MANIFESTANTES A LO LARGO DE SU QUEHACER sin especulación de historia.

INCLUIRA TEXTO SOBRE HISTORIA DE LAS CONDICIONES DE RECEPCION Y NO RECEPCION DE ESAS REALIZACIONES

Emei –Mercedes Idoyaga- CONTACTAR AL E.MAIL.: **rositapresenta@yahoo.com.ar**

///ex Grupo de arte PARENTESES ” (...), Lima/Perú 1979/// - ///ex Grupo “GAS-TAR” y “C.A.Pa-ta.co. , Bs. As/Argentina 1982-1992///

(sigue al dorso)

Fig.20 Emei. Volante Final y Venta de Archivo durante la muestra *Perder la forma humana* en el MALI en el que Emei aparece como Ex grupo *Paréntesis*. Noviembre 2013. Archivo Emei

2.1.4.2.- ¿Autoexilio? Emei regresó a Buenos Aires

Cuando Emei llegó a Perú (1979) se sentía desilusionada del arte y en una suerte de “Crisis existencial”; a su regreso un año después, ya no sentía esa desilusión, por el contrario volvió a Buenos Aires con ideología y un destape de creatividad todo ello gracias a la experiencia a la que llamó la “vanguardita barranquina limeña del 79”, tal como ella lo describió en su texto *Virtudes de un Múltiple Oportunista* (1992) - adjuntado en el capítulo 4.3.5 de esta investigación- y que le dio el empujón para dar un giro radical tanto en su vida y como en la práctica artística. Sin embargo, el regreso tuvo una carga emocional fuerte para ella: según sus propios testimonios, Emei

reconoció sentirse molesta por cómo terminó todo con los integrantes del Taller de Pedro de Osma.

Emei combinaba el lado intelectual y creativo, entonces eso es doblemente más temido en un contexto patriarcal. Emei dentro de ese mundo era fácilmente eliminable, no conocía a nadie, no estaba en su país, no tenía poder económico y era competencia. En este sentido, podemos postular que su “ninguneo” contribuyó a hacerla fácilmente blanco de saqueo. Y esto tiene que ver con la construcción de poder, históricamente los hombres en países como Perú o Argentina han generado más poder que las mujeres en todos los ámbitos incluso en el cultural-artístico, es por eso que la relación género y poder están tan relacionadas y según los movimientos feministas a lo largos de los años han ido incluyendo más territorios.

Según el BID (Banco Interamericano de Desarrollo) en un primer informe titulado “Brechas de Género: trabajo femenino en sectores culturales y creativos” (2023) que realizó junto con la investigadora chilena Sofía Lobos con el objetivo de plantear un marco y antecedentes que permitan indagar en los condicionantes del trabajo femenino en países latinoamericanos (Argentina, Brasil, Chile, Colombia, México y Uruguay) en las artes escénicas, visuales, audiovisuales, música y videojuegos, concluyó, como era de esperarse, que revelaba una menor participación laboral de las mujeres en comparación de los hombres y esto aplicado a todos los sectores estudiados, y que además las mujeres enfrentan barreras para lograr liderar proyectos artísticos y decisiones creativas; lo cual también se traduce en una menor remuneración y nula equidad laboral.

En el año 1979, la situación era aún más desproporcional en el contexto latinoamericano, por lo que tiene sentido que Emei haya despertado celos o rivalidades; aunque ninguno de los involucrados lo diga expresamente y prefieran no opinar, lo cierto es que lo que toca llaga, incomoda y estorba. Ella fue punzante, tocó la llaga y por eso estorbó. Quizás no era su época y se adelantó. La equidad de género o paridad en las industrias culturales que señalo en el párrafo anterior no estaba en el radar de Emei, porque esas nociones feministas en ese entonces para ella le eran ajenas. Para su regreso a Buenos Aires ella adoptó el nombre ‘Emei’ - que son las iniciales de su nombre M - I, los sonidos de ambas letras juntas suenan “EME-I”- y dejaron de llamarla Mercedes, y para Bedoya esa fue la mejor ‘obra’ que se le pudo ocurrir, según lo relata ella misma.

Finalmente, Emei frecuentó las exhibiciones del CAyC²⁷ y de los artistas del Instituto Di Tella²⁸, con la vanguardia argentina de la década de 1960. Estas influencias fueron las que le hicieron pensar en otra forma para hacer y consumir arte. Las exposiciones No objetuales, de arte conceptual, artistas como Luis Fernando Bénédict, Pablo Suárez o Juan Carlos Romero, por decir algunos nombres, son los que le hacen girar el eje y decide hacer un alto ya no le interesa más hacer pinturas para vender. Entendió que con el activismo se pueden cambiar cosas, sus ideales comenzaron a tomar forma y se preguntó: ¿de qué manera puedo hacer un arte coherente con mi pensamiento? Con el Activismo e ideología, así surgieron los colectivos “Gas-Tar”²⁹ y “CAPaTaCo.”³⁰.

2.2.- Segunda dinámica: colectivos Gas-Tar/ CAPaTaCo

2.2.1.- *Contactas* perfilados

Las experiencias argentinas con Gas-Tar y CAPaTaCo son definidos por Emei como “*contactas* perfilados”. ¿En qué sentido?, ¿a qué se refiere con ello? Sus respuestas fueron concisas y directas.

La experiencia del festival *Contacta* en el Perú organizado por *Paréntesis* tiene otro carácter porque fue una convocatoria abierta desde el propio y efímero grupo, sin ninguna consigna convocante más allá de la de “arte total” y libertad creativa. Por otro lado, las experiencias en los ochentas en Argentina se dieron de manera anárquica, con independientes, con punks y los militantes activos del viejo MAS, desde un grupo abierto y horizontal donde fluían y acompañaban todo tipo de artistas y no artistas que se enrolaban en el taller artesanal de impresiones serigráficas de Emei y Bedoya. Desde la consigna “Por toda licencia en el arte”, en asamblea permanente se consensuaba la mejor propuesta viable según alguna convocatoria de colectivo en conflicto con quienes contactaban -eran muy conocidos en el microclima de la vanguardia sociopolítica por

²⁷ CAyC: El **Centro de Arte y Comunicación (CA y C)** fue una organización artística basada en Buenos Aires, Argentina, instrumental en la creación de un movimiento artístico internacional basado en las ideas del arte de sistemas, parte del arte conceptual.

²⁸ El **Instituto Di Tella** fue un centro de investigación cultural sin fines de lucro de la Argentina. Fue fundado el 22 de julio de 1958 por la Fundación Di Tella, en homenaje al ingeniero y empresario ítalo-argentino Torcuato Di Tella. Fue un semillero de talentos y sus ex integrantes son conocidos como la «**Generación del Di Tella**».

²⁹ Gas-Tar (Grupo de Artistas Socialistas-Taller de Arte Revolucionario)

³⁰ CAPaTaCo (Colectivo de Arte Participativo-Tarifa Común)

participar en las marchas con o sin imágenes como meros activistas lo que facilitaba la conexión- ofreciendo a veces, informando siempre la actividad visual que realizarían. Fueron económica y políticamente independientes al autofinanciar sus obras pues trabajaron con los restos del taller de impresiones comercial y en este sentido los denomina perfilados (fig. 20 y Cap. 4.4.10.-) con los conflictos sociopolíticos como disparadores de lo que los mancomunaba. Según Emei, fueron grupos con mayor densidad y experiencia que el incipiente Grupo *Paréntesis*; y al menos los primeros años de Gas-Tar se desarrolló sin egos que rivalizaran pues el objetivo de la lucha pertinente sublimó esas dañinas pequeñeces. Resumiendo, la relación Gas-Tar/CAPaTaCo concluye: “GASTAR fue a CAPaTaCo como DADÁ lo fue al surrealismo”.

Si *Contacta 79* en el Perú fue el evento en concreto considerado la gran obra del Grupo *Paréntesis*; con Gas-Tar y CAPaTaCo en Argentina los eventos al perfilarse con propósitos políticos, maximizaron el poder de convocatoria. La repercusión social que estos colectivos lograron son una visión macro de la experiencia barranquina, el perfil al que se refiere es a la cuestión ideológica que enmarca una línea narrativa en todas las luchas en las que se involucraron en la experiencia argentina.

La primera diferencia con *Contacta 79* es que este se organizó en apenas un mes y es evidente entonces que no pudo ser del todo ordenado y programado; muchas acciones tuvieron un curso azaroso. Lo que vendría después del Grupo *Paréntesis*, el colectivo E.P.S. Huayco con Mariotti a la cabeza, reorganizaron el taller de barranco cambiando a varios integrantes. En el caso de E.P.S. Huayco según Gustavo Buntinx la diferencia consistía en tener un libro de actas donde apuntaban cada uno de los avances por día, con una programación de trabajo, el taller tenía sus propias reglas y las responsabilidades estaban repartidas.

La experiencia barranquina de 1979 no solo significó un gran aprendizaje para la pareja que volvería a Buenos Aires al año siguiente, sino también para los demás participantes que sobre esa base generaron nuevos movimientos ligados al trabajo colectivo con propuestas críticas ante contextos políticos. Esto incluyó al mismo Mariotti, quien dejó la dirección de la fábrica de pegamentos en que se desempeñaba y se volcó de lleno a retomar la producción artística que había suspendido luego de finiquitada la experiencia con el taller comunitario de serigrafía en Cusco años atrás. Expresiones similares al año bisagra con raíces ideológicas que se valen de imágenes para expresar posturas de reclamo político social fueron surgiendo en toda la región como respuesta a los gobiernos dictatoriales y militares.

2.2.2.- El Partido Socialista Trotskista y los colectivos

La primera huella del socialismo trotskista para Emei se dio en Lima en 1979 con la introducción que le hace Guillermo Bolaños sobre el pensamiento de León Trotsky, durante el tiempo que habitó en la casona del Malecón Pazos, posterior al *Festival Contacta* y poco antes de que ella regresara a Buenos Aires.

Posteriormente, ya en Buenos Aires, la gesta colectiva se inició con Gas-Tar y continuó con CAPaTaCo, ambas conformadas por grupos de jóvenes que circularon, en algunos casos, en movimientos políticos de izquierda como “Juventud Socialista” o “MAS”. En lo relacionado a Emei es el partido con ideología Socialista Trotskista al que ella se integra, siguiendo la línea de lo ya explorado con Bolaños en Lima. Las complejas relaciones entre el núcleo duro de los colectivos y el organismo específicamente político superan el marco de la tesis y además Emei se las reserva y solo comenta, con cierta ironía y entre risas, que: “el/la compañerx se caía con el libro *Literatura y Revolución* de Trotsky bajo el brazo”, en alusión a las constantes lecturas y estudios sobre los pensamientos e ideas de León Trotsky como una especie de manual de cabecera para aquellos jóvenes que circulaban los grupos y eran parte de la gesta colectiva.

Es importante tener en cuenta que todas las prácticas de Emei, incluso en Gas-Tar y CAPaTaCo, fueron hechas en un primer momento por artistas que estuvieron organizados por el viejo MAS (El viejo Movimiento Al Socialismo) y tuvieron un carácter independiente al partido, porque el trotskismo (1924) justamente postula por una libertad y licencia abierta al arte, y a su vez la independencia de los artistas que no dependan de expresiones estrechamente partidarias, y este pensamiento no solo aplica para el mundo del arte, también incluye a las ciencias. El concepto de arte y de la cultura va más allá es más amplio y no puede o -no debería- tener sesgos ideológicos. Trotsky sostiene en su texto *Literatura y Revolución* (1924) que la creación artística es “una deformación, una alteración y una transformación de la realidad según las leyes particulares del arte”, “una de las tareas más importantes de la crítica consiste en analizar la individualidad del artista (es decir, su arte) en sus elementos componentes, y mostrar su correlación” y que “El partido dirige al proletariado, no al proceso histórico” (p. 233).

Emei sigue siendo militante, se mantiene activa en su partido y en diferentes movilizaciones que se siguen dando en la actualidad; todo ello es una demostración de

la coherencia con la que ella se desarrolló como artista y en la que plasmó una ideología en gran parte de las obras que produjo dentro de toda su trayectoria en el trabajo colectivo y que perdura hasta hoy. La idea de revolución permanente que propone el trotskismo es perfectamente aplicable en todo el despliegue performático que hizo fluir a lo largo de su carrera; por ejemplo, hacer asambleas permanentes para la producción de imágenes y acciones visuales performáticas en todos los diez años que trabajó agrupada es una forma de tomar la forma de trabajo del socialismo trotskista y aplicarlo a su propio trabajo artístico. Otro ejemplo es la postura de la artista frente al sistema, siempre en las antípodas del circuito cultural promoviendo obras y situaciones completamente independientes al mercado, lo cual alude a una independencia en el arte y en la creatividad desligada de un estado o un sistema.

2.2.3.- *Ready-made* Social

“El conflicto como *ready-made*” (Bedoya, 1989, p.9)

Tanto para Gas-Tar como con CAPaTaCo la movilización se vio como un recorte escenográfico marcado por los tiempos vertiginosos y en la que los artistas estaban atrapados en una vorágine creativa sin límites. Estas dinámicas comienzan a partir de los sesenta en el que se acelera un proceso de modernización cultural. En Argentina, el Instituto Di Tella inaugurado en 1958 y clausurado en 1970 por el gobierno de facto de Juan Carlos Onganía y el Centro de Arte y Comunicación- CAyC (1968-2012) que inventó el llamado “arte de sistemas” Para Emei, más que un arte de sistemas, lo llama “un arte de papelitos” refiriéndose a su propia experiencia cuando frecuentaba en CAyC entre 1977-1978, cuando este quedaba en la calle Viamonte 452, sede del movimiento que eludía la censura en tiempos de militares. Este centro propició una vanguardia artística con sofisticación conceptual, que operó bajo censura y como suele suceder con las censuras terminaron causando el efecto contrario. La curiosidad y la transgresión contra lo prohibido es mucho más tentador, acto seguido se traduce en un proceso más radicalizado, en el que la relación arte-política se volvió materia obligatoria en la currícula cultural.

La no-objetualidad y el “hacer obra con nada”, fueron las claves para las acciones participativas en la década de los ochenta, el trabajo colectivo desde varias expresiones artísticas fue el catalizador para que estas se dieran a través de gráficas o actos performáticos. Juan Acha, con su ponencia *Teoría y práctica no-objetualistas en América Latina* para el Primer Coloquio Latinoamericano Sobre Arte No Objetual en

Medellín (1981), analizó estas nuevas expresiones artísticas en América Latina y expresó lo siguiente: “el arte deja de ser un fin en sí mismo y se instaura como un medio, sea de las preocupaciones políticas como de las contraculturales. Es cuando brotan los no-objetualismos con sus anti-cosas, cuyo camino fue paradójicamente abierto por un objeto: por el *ready-made* duchampsiano.” (p.3)

Acha entiende estos cambios en el campo artístico en los que se diferencia “arte puro” de “arte aplicado” y analiza los objetos artísticos desde un punto de vista marxista en las que el objeto artístico, desde el Renacimiento, se vuelve mercancía al responder a un sistema capitalista, y por consiguiente con el post modernismo aparecen los no-objetualismos que ponen arte no como un fin (objeto mercantilizable) sino como un medio para expresar y también para politizar.

Es por ello, que ese espíritu post-modernista al que alude Acha se ve reflejado en el trabajo creativo que tanto Emei como sus compañeros y compañeras de los grupos y colectivos en los que participó, y que encontraron la calle como un espacio privilegiado y a las movilizaciones sociales los canales o medios por donde fluyeron sus prácticas artísticas. Para poner un ejemplo concreto, los *ready-mades* en las acciones en las que participó Emei, como en “Bicicletas a la China”, fueron un homenaje a Duchamp, según lo menciona Emei (conversaciones personales, 25 agosto 2023) y el término adherido “Social” fue acuñado por Bedoya, que en ese entonces y en ese contexto en el que se movía Emei hablar de Ready-Made era una excentricidad, hoy evidentemente ya no lo es.

Es interesante volver a Juan Acha y su ponencia de 1981, pues cuando él escribe su ensayo aún no existe Gas-Tar ni mucho menos CAPaTaCo y es muy oportuno leer como él analizó a varios artistas latinoamericanos en cuestión a esta nueva distinción que se abrió campo en el mundo del arte con los no-objetualismos y para acercarse a ello lo hizo en cuatro pasos, de los cuales el cuarto es el que me llamó mucho la atención pues tiene mucha concordancia con los movimientos artísticos- políticos en los que Emei tuvo y tiene participación activa, “...Primero sus ventajas generales: mayor acercamiento al binomio teoría-practica a través de los conceptualismos que gracias a su carácter un tanto críptico, se adaptan a denuncias políticas y contraculturales en países de mayor represión”(Acha,1981, p. 2). Hace sentido que para Emei haya sido de vital importancia la parte ideológica en las prácticas con GAS-TAR y CAPaTaCo y su relación con los partidos políticos trotskistas. En su defecto, Emei ha sido muy activa con su partido y creyó fielmente en ese binomio (teoría-práctica); aunque no necesariamente

todas sus gestas u obras tengas una relación directa con su militancia, pues en algunas como *Agroturismo* que es una obra personal se ven reflejados otros conceptualismos que no necesariamente responden a luchas sociales y más bien recaen en expresiones íntimas y circunstanciales.

El conflicto como objeto y el *ready-made* del conflicto se resume en un *ready-made* social, que no se limita únicamente al espacio expositivo tradicional como lo sería un museo o una galería, es decir una institución cultural. Si no que por el contrario democratiza el concepto de “arte” y lo saca a la calle, que es también una manera de salir del cuadro. Emei escribió la frase: “de las masas a las masas” en su ensayo visual *Virtudes de un Múltiple Oportunista* (1999), lo cual significa que sobre las bases de las gestas colectivas se instala el poder de las prácticas de arte revolucionario para amplificar el objeto (conflicto) en las mismas movilizaciones sin tener que pasar por todo proceso burocrático, que sería el medio tradicional, por ejemplo: una exhibición en un museo o galería.

Como la opción de las visualidades no era hacer arte vendible, los *ready-mades* junto con las serigrafías, el arte en fotocopias, las pintas en el asfalto, el stencil, sellos, gráficos como posters, entre otros fueron las herramientas comunes en aquellas intervenciones sociales, elegidas primordialmente por su bajo costo, por la practicidad en su reproductividad y por la participación e interacción que se generaba en las calles, que era lo que buscaban con sus prácticas.

2.2.4.- Un paso adelante, dos atrás

Se disuelve el partido a lo largo de varios años y también se van diluyendo las prácticas de CAPaTaCo (1986-1992), el regreso a la democracia en Argentina, la quietud de algunos conflictos y el triunfo del menemismo dispersan las intervenciones urbanas en el tiempo y el espacio. Cada uno vuelve a lo suyo, muchos rompen con la ideología, otros se afilian al sistema y otros pocos como Emei se mantienen.

Durante la década de los noventa el trabajo en su casa taller se solventaba de la serigrafía, Emei tuvo la iniciativa de crear alguna que otra -no más de 50 obras personales, arriesga decir- que hizo a la par del trabajo en los colectivos y que poco a poco acrecentó después de la disolución de los grupos. Estas obras personales circularon en un circuito *under* de espacios marginales de la ciudad de Buenos Aires.

Para fines de los noventa también se da la ruptura entre Emei y Bedoya, sobre este hecho Emei lo describe con esta frase: “No hay espacio para los dos”.

Quiebres difíciles en la vida personal de Emei como también en lo profesional, que conllevan exclusiones en exposiciones sobre arte y conflicto con los que ella está sumamente relacionada, simplemente fue obviada. Su temperamento fuerte y sin miramientos con nada ni nadie, tampoco le dieron posibilidad alguna. Sin embargo, no deja de ser preocupante que por ser una pieza clave en parte de la historia del arte que envuelve las prácticas colectivas relacionadas a los conflictos, no se le haya convocado.

Estos hechos puntuales se dieron en el marco en el que las prácticas colectivas en el contexto de las movilizaciones sociales por los derechos humanos o luchas sociales comenzaron a redescubrirse como objetos artísticos, personajes como Juan Carlos Romero o Ana Longoni giraron la mirada a estos movimientos para analizarlos y estudiarlos. Entonces, para Emei si antes ya tenía una posición anti-sistema, ahora su objeción se incrementó. Sus intervenciones en revistas como *Ramona* y sobre todo con la circulación de *Virtudes de un Múltiple Oportunista* dejó en claro su postura sobre los críticos e historiadores del arte/ curadores; sus comentarios son virulentos y sin rodeos. Dentro de sus agudas críticas refutó a Ana Longoni, Valeria Gonzales y Andrea Giunta. Inconforme con los textos y malos tratos dentro del circuito artístico, la paranoia post despedida del taller La Estampa y una oportunidad de dejar la ciudad le hace replantear su propia vida, deja la ciudad con sus algoritmos y empieza otra recreándose en el campo. Su militancia continua, aunque por la distancia física ya no participa de las asambleas y de las marchas, nunca ha dejado de activar los conflictos sociopolíticos, ni en las peores circunstancias. Actualmente tiene apariciones esporádicas en el activismo, sobre todo denunciando algunas prácticas en el circuito artístico, como en las que ha participado con ARTE GUANACO en acciones por la memoria, la dignidad y la apertura de los archivos guardados desde el fin de la dictadura en el contexto de muestras artísticas con contenido político (anexo 20).

CAPÍTULO III

ANÁLISIS FORMAL Y COMPARATIVO DE CIERTAS OBRAS COLECTIVAS IMPULSADAS POR EMEI

Continuando con la reconstrucción del trayecto de Emei, en este capítulo analizo algunas de las obras que tienen carácter colectivo impulsadas por la artista. Vale la pena un breve comentario respecto de una pieza: con “Foto DNI” pasa algo peculiar; ya que, no fue concebida inicialmente con la categoría de obra de arte por Emei, pero sí para Rolf Knippenberg, autor de la foto, por considerarla como un retrato fotográfico. Sin embargo, siendo Emei el personaje retratado, propongo en esta tesis una segunda lectura desde un punto de vista performático. En este capítulo ubicado por ser colaborativa entre dos miradas y dos dispersiones matéricas que la pueden definir como arte.

Empiezo con una pieza que significa el regreso de Emei a las prácticas artísticas desde que dejara de pintar, en la experiencia vivida con el Grupo *Paréntesis* y desplegado en el festival *Contacta*, luego analizo las miradas de uno de los pocos retratos que existen de Emei en aquel contexto barranquino. Finalmente, concluyo este capítulo con una de las experiencias más importantes de *ready-made* social realizadas en colectivo en la que Emei tuvo un rol protagónico. Es entonces esta selección un extracto de las obras y prácticas de la artista como impulsora en trabajos colaborativos que me sirven para entender su dinámica artística dentro de estos grupos, todo esto bajo una mirada desde el enfoque de género y las teorías feministas.

3.1.- Análisis de *La ley del gallinero* (1979)



Fig. 21-22. Rolf Knippenberg. Registro de las jaulas durante el Festival *Contacta* 79. Julio 1979, Lima.

La ley del gallinero, una pieza que sin duda fue una de las más potentes y con una clara ideología política, se presentó en el Festival de Arte Total *Contacta 79*. Esta pieza divide jerárquicamente tres jaulas en tres niveles superpuestos, en cada una había gallinas distribuidas de la siguiente manera: en la jaula más alta había una gallina que tenía agua y comida, en la del medio había otra con solo agua y en la de abajo había dos gallinas que no tenían nada. Las jaulas están acompañadas de radios transistores, la misma cantidad que de gallinas y los asistentes al festival los podían manipular. De hecho, las radios fueron robadas durante el evento, así como los huevos puestos por las gallinas en esos tres días, “la escultura le dio de comer a la gente y le puso música al festival” (así lo menciona Emei en una entrevista realizada por Alfredo Vanini sobre *La ley del gallinero*). La construcción de las jaulas fue apoyada por el escultor español Oswaldo Paz quien tenía un taller de soldadura al fondo de la casona de Pedro de Osma 112 y le enseñó a Emei el oficio, así ella pudo soldar la escultura que expondría durante el festival. Las gallinas fueron prestadas por Irene Ulrich, pintora chilena que estudió en Bellas Artes, unos años mayor que el grupo y que tenía una granja, según conversaciones “no registradas” con Lucy Angulo, por eso pudo apoyar en la escultura mencionada como “BIO ESCULTURA EXPERIMENTAL” (anexo 19) o conocida localmente como *La ley del gallinero* (fig. 21-22)

Para ello es importante tomar en consideración que la generación de Emei vivió la aparición de la televisión y los comerciales publicitarios, que comenzaron a ser más y más masivos, pero no solo eso, sino que durante el periodo 1973-1976 se vivió en Argentina una crisis política y del sistema de medios; la cual consistió en estatizar los canales de televisión, emisoras de radio, medios escritos e incluso hasta las productoras, tal es así que los medios se volvieron órganos de propaganda oficial y en los que se intensificó la mirada política; ello también devino en la censura y en un declive cultural que antes de la crisis tuvo un espacio resaltante en los medios argentinos (Heram, 2018).

Las radios generaban aturdimiento en las gallinas, en analogía con la de los medios a la sociedad. La dinámica de la escultura consideraba que las tres radios sonaran todas al mismo tiempo; por lo cual, puedo interpretar que en esta obra existió una crítica hacia los medios, “el adoctrinamiento ideológico” el mismo que ella pudo presenciar en ese periodo de la estatización y como mediante ellos (los medios) y el ruido producido por la transmisión paralela de los transistores lograron generar un caos mental, en las que entre tanto ruido las mentes podrían aturdirse como las gallinas y no poder interpretar la información de las transmisiones.

Por otro lado, puedo ubicar la ideología presente en la obra, influida por un sentimiento de indignación socialista que delata las desigualdades sociales -incipientemente recibido en las asiduas visitas al taller del vecino geográfico y de intereses artísticos, el escultor trotskista Guillermo Bolaños. La jerarquía social está evidenciada en que coloca al más pobre en la última escala social debajo del más poderoso (con agua y comida) y de la clase media (solo con agua). En esta jerarquía que Emei evidencia la gallina de encima (la que tiene mayor poder) defeca y orina a las gallinas inferiores, y la del medio orina a las dos gallinas de abajo. En palabras de la artista “la de más arriba caga a la de más abajo”. Los huevos que llevaban escrita la frase “SOMOS LIBRES, SEÁMOSLO” igual que el afiche de convocatoria al festival que citaba el comienzo de una estrofa del himno nacional de Perú redoblaban la denuncia. Esta pieza describió el contexto social y político no solo en Perú, sino también en Argentina y en toda la región. La artista cuestiona con su instalación de época el estatus quo de la sociedad estamentada en clases sociales y a la luz de esta distancia interpretativa también menciona veladamente el status quo del microclima androcéntrico en el que se desenvolvía. Emei había frecuentado al CAyC, al Instituto Di Tella y a exhibiciones de los artistas de la vanguardia argentina de los sesenta y setenta; conocía la obra para-científica de Luis F. Bénédict con organismos vivos y laberintos para ratas, a ello se suma que conocía ya incipientemente el trotskismo como recién mencioné por intermedio de Guillermo Bolaños. De esa amalgama de conocimientos previos, surge la bioescultura experimental conocida como *La ley del gallinero*.



Fig 23-24. Rolf Knippenberg. Huevos pintados para *La ley del gallinero*. Julio, 1979. Lima

En la carta de Mercedes Idoyaga a unos amigos suyos sobre el

Festival Contacta hace referencia a esta obra de la siguiente manera:

...3 módulos-jaulas superpuestas y desmontables con 4 gallinas (2 en la jaula-inferior-proletaria y productora de huevos sin agua y sin comida que recibía los excrementos de las jaulas superiores, bueno, que debía recibir pues los agujeros (sic) del alambre tejido eran muy pequeños. Fue un error en la construcción, 1 gallina en la jaula media con 1 recipiente con agua, y 1 gallina en el estrato burgués con agua y comida permanente). Adosadas a otra jaula mayor con radios, a transistores que el público sintonizaba, la manipulación de las radios y el saqueo de los huevos derivó en el robo de una radio. Uno de los conceptos del proyecto era su capacidad de alimentar nutricionalmente al público (en el Perú gran parte de la población de pueblos jóvenes consume alimentos balanceados para aves); la caja con los transistores (sic) mostraba el "circo", como los medios de difusión ocultan y deforman la realidad, aturden, desvían, condicionan y neutralizan toda actitud crítica y posibilidad de reacción y transformación. Aspectos conceptuales más generales aluden a la contraposición naturaleza-tecnología, los diferentes canales funcionando al mismo tiempo connotan la atención dispersa de aquel que se mueve en las ciudades" (Idoyaga, 1979, s.p).

Destaco cuando ella habla del "concepto" de la obra, como decía Duchamp "El arte es la idea" (Cabanne, 1967), que en este caso se refiere a tres ideas en particular: la primera ligada a la precaria nutrición de los sectores más pobres de Lima, cuando ella menciona que este proyecto tenía la capacidad de alimentar al público también explica que por esos años gran parte de la población de los pueblos jóvenes de Perú se alimentaban en base de alimento balanceado para aves conocido como Nicovita. Hay aquí en la obviedad de los objetos exhibidos una clara sensibilidad social que asumirá la practica social-trotskyista, que mantendrá aun al día de hoy. La lucha de clases en la que cree Emei y el cuestionamiento a estos gobiernos que durante ese periodo propusieron un cambio social resuenan como fondo en esta escultura (Instalación) inaugurada en fechas patrias al final de la segunda fase del régimen militar velasquista (1968-1980) a cargo del general Francisco Morales Bermudez (1976- 1980), que fue colocada en la plataforma del techo de los baños públicos de la plaza de Barranco a la que se accedía por sendas escaleras a cada costado ubicados frente al taller de Pedro de Osma – solo

avenida mediante- ; una amplia plataforma que fungía de pedestal de la obra como prócer.

La segunda idea, es la crítica hacia los medios como herramientas de adoctrinamiento y adormecimiento popular. Así lo dice cuando explica el uso de las radios transistores llamando “circo” a todo el embuste, mezcla y aturdimiento que generan las cuatro radios sonando al mismo tiempo. El aturdimiento que genera ese ruido impide un razonamiento claro, porque interrumpe y bloquea la concentración.

Y el tercer concepto es la dicotomía naturaleza-tecnología que aquí inaugura y se replica en futuras obras como *Agroturismo/ Tapera Rupestre* - un trabajo inédito de Emei en 1999-2000 que se compone de cinco fotografías y un video (Idoyaga, 1999-2000)-. En esta oposición, la naturaleza termina siendo dominada por la tecnología y por la agitación de las ciudades grandes versus el campo. La experiencia de Emei de vivir gran parte de su vida tanto en el campo como en ciudades grandes como Buenos Aires o Lima habilita contrastar ambas realidades y estilos de vida.

Por ejemplo, pienso en lo que plantea la película *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang basado en el libro de Thea Von Harbou en la que se evidencia una clara división social entre proletarios y poderosos, pero con la diferencia de que los poderosos son máquinas (burgueses) y en un tercer nivel jerárquico por encima de los dos anteriores están los políticos. Lo cual es claramente una referencia a la diferencia de clases marxista la misma que también presenta Emei con *La ley de gallinero*, pero además la película presenta la dicotomía hombre-máquina (naturaleza-tecnología) con esta ciudad futurista e industrial llamada *Metrópolis* donde sus trabajadores actúan como autómatas adoctrinados, los mismos que vemos en la primera escena de la película caminando con la cabeza agachada hacia las fábricas o saliendo de ellas en el cambio de turno.

La escultura juega con lo tridimensional del armado de las jaulas y de los transistores y con la bidimensionalidad, puesto que la forma que tiene la totalidad del complejo da como resultado una roja cruz de considerables dimensiones donde lo escultórico es un ala de la cruz y la otra ala de la misma esta pintada sobre el piso de la explanada, un guiño a la ley de la memoria de la teoría Gestalt.

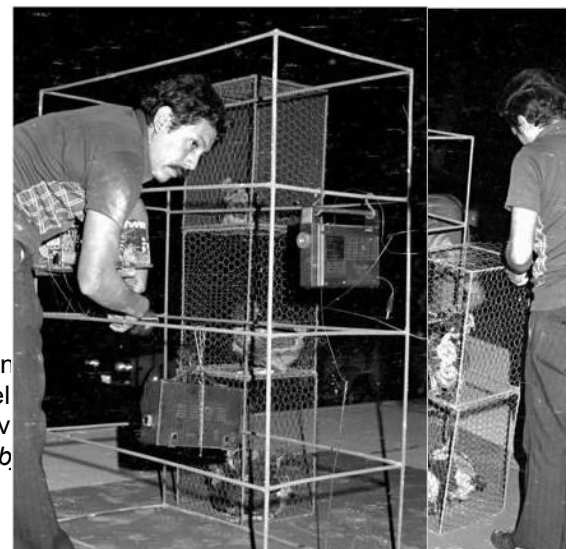
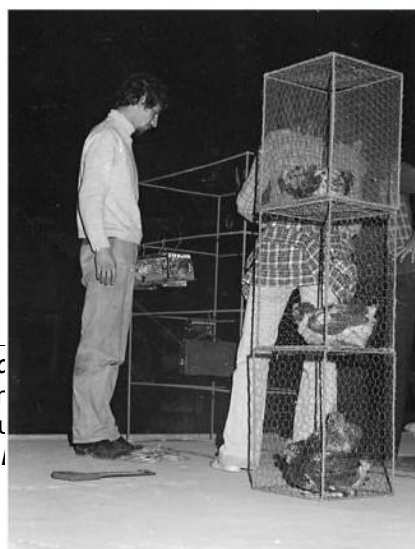
El público completó la escultura con su interacción la manipulación de las radios y la sustracción de los huevos marca distintiva de las obras exhibidas por *Paréntesis*. Dejar

al espectador poder completar las obras, que los asistentes puedan reaccionar con ellas de maneras inimaginables, es entonces el objetivo cuando las obras ya no son de los artistas y la(s) interpretación(es) quedan al “azar objetivo”³¹.

Finalmente, esta obra replica con metáfora escatológica al omnipresente sistema capitalista, las jaulas son el espacio, que tranquilamente podría ser Perú o Argentina, el sistema está compuesto por jerarquías en las que el más poderoso y el que más tiene es el que pisa, orina y defeca a los de las jerarquías más bajas. Para Emei, según ella misma declara, el sistema no funciona, nunca funcionó, privilegia a unos cuantos y menosprecia a la mayoría. No es equitativo, no es justo y se tiene la esperanza de un mundo mejor.



Fig.25-26. Rolf Knippenberg. Registro de las jaulas durante el Festival *Contacta 79*. Julio 1979, Lima.



³¹ El azar objetivo (*hasard*) expresión procede de Er peculiar. Designa la conflu ofrece. (Abolgassemi, M.)

fun del div ob

3.2.- Un paréntesis existencial y el análisis de *Foto DNI* como cuerpo político

“Del cuerpo político a la política de los cuerpos”

(Idoyaga, 1999, p.4)

Esta fotografía en modo retrato puede ser catalogada de dos maneras: Primero, como una fotografía “Retrato” siendo el artífice el fotógrafo Rolf Knippenberg y Mercedes Idoyaga la modelo en el que la significación de la imagen está en la imagen misma y en expresión de la que está posando en el momento que el fotógrafo decide hacer el disparo, en donde lo importante es la mirada del fotógrafo y lo que retrata de ese momento. Y segundo, como una *Performance* y/o *body art* en donde el artífice es Emei que crea el concepto y la significación de la imagen al decidir ponerse ese *sticker* con su nombre y DNI en la frente, lo que significa aprenderse de memoria ese número, la connota detrás de la actuación, la expresión que ella decide tener al momento que dispara con la cámara el fotógrafo. En ambas maneras de interpretación, hay entonces una inversión de roles activo/pasivo en las que se dan dos miradas, dos conceptos distintos y dos posibles escenarios en los que esta fotografía tiene sutil relevancia en el conjunto de su explícita obra.

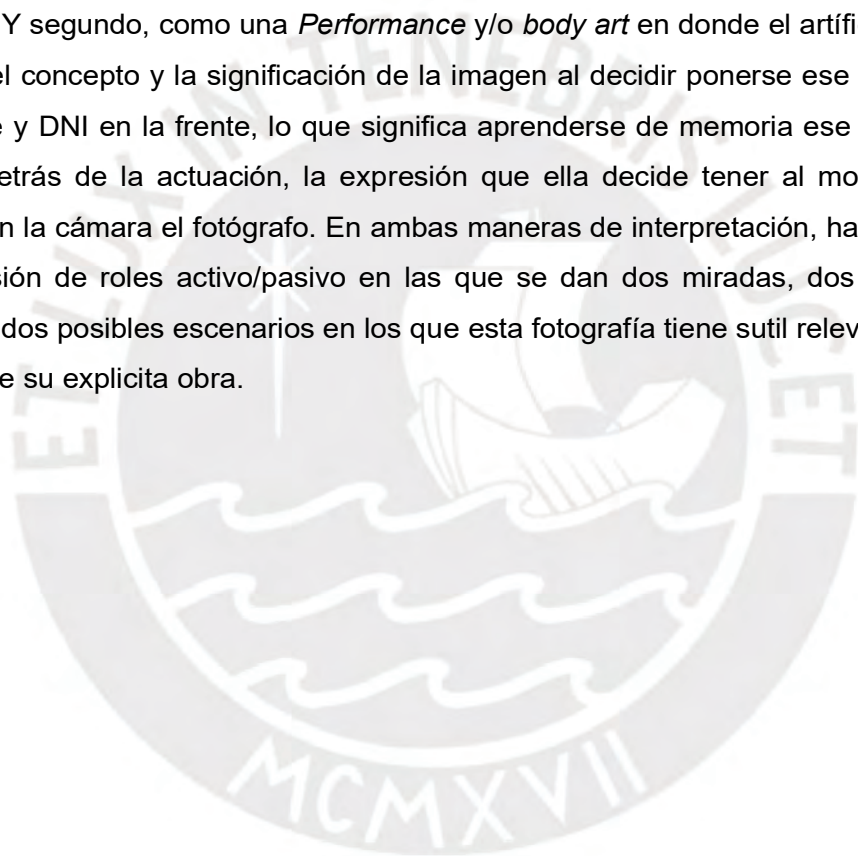
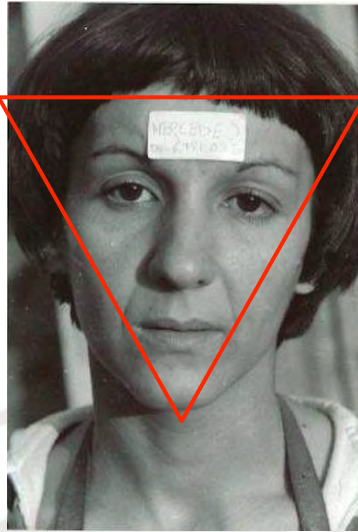




Fig. 30 Rolf Knippenberg, Sin título, Julio 1979 (Previo al festival Contacta 1979). Lima- Perú.

- La imagen es una fotografía de estilo retrato con una visión de líneas definidas delimitadas por el sujeto fotografiado, en este caso su rostro y cuello.
- La imagen enmarca en líneas superficiales donde no hay profundidad y se concentra en el rostro/ expresión de la retratada. El fondo está difuminado y no se distingue, puesto que toda la atención queda en la mirada, en el *sticker* y en la expresión melancólica.
- Su forma es cerrada al ser un retrato el contorno se distancia del fondo.
- La imagen está compuesta por un solo sujeto como único motivo que es el rostro de Emei.

- La fotografía no es a color, sino en blanco y negro, lo cual responde a la época en la que fue tomada, pues aún no eran tan populares y comunes las fotografías a color.



Este triángulo invertido muestra la tensión y el foco de atención de la imagen en la que se pronuncia el peso en la frente que lleva el *sticker*, luego va bajando con la mirada melancólica y la expresión general del rostro. Para motivos de esta investigación llamaré esta imagen como Foto DNI, esta fotografía fue tomada por Rolf Knippenberg en un momento en el que Emei dice, en entrevista para esta tesis, haber sentido “desolación” y su rostro lo demuestra. En el momento que se dio el disparo fotográfico se estaba organizando el Festival, ella lleva un *sticker* en la frente que dice “MERCEDES DNI: 6.751.037”, está usando un mandil de cuero que usualmente usan los soldadores porque justamente ella aprende a soldar gracias a un escultor español Oswaldo Paz, debido a ese aprendizaje Idoyaga puede materializar *La ley del gallinero*.

Esta fotografía podría tomarse de dos maneras: la primera como un retrato más de los que hizo Knippenberg a todos los que pasaban por el taller Pedro de Osma en Barranco. Y la segunda como un retrato sobre lo que llegó a ser un anticipo de arte no-objetual y performático que luego el Grupo *Paréntesis* desplegó en el Festival *Contacta 79*.

Una segunda lectura podría darnos como resultado una acción de *body-art*, que quizás pudo no ser la primera, pero sí posiblemente una de las más tempranas en el arte contemporáneo peruano; ya que, todo lo que Juan Acha (1966) llamó como “la Vanguardia” con la primera exposición del Grupo Arte Nuevo es lo más próximo a las

acciones artísticas que se hicieron en el Grupo *Paréntesis* y para lo cual según los registros de la exposición hubo happenings y experiencias efímeras. A la vez esta imagen nos remite a aquellos procedimientos usados por arqueólogos en las excavaciones de osamentas y en donde se anotan en los cráneos los datos de los restos exhumados y con esa intención retomarlos luego a su exacto lugar de origen. Es también una referencia a la frase en latín “*caput mortuum*” o “*caput mortem*” que significa “cabeza de muerto”, y que refiere a un tipo de pigmento muy usado en la pintura de carácter religioso, al cual los alquimistas denominan “nigredo” o “púrpura cardenal” porque el color es semejante al de la sangre seca y su comportamiento al secar o mojarse es también muy parecido.

Mercedes Idoyaga, en lo que parece haber sido un lapsus y una confusión entre los números, como ella misma lo menciona en conversaciones “no registradas”, confunde su número de DNI con el de la Cédula de Identidad Policial. Eso revela una cierta condición de tensión personal transferida desde su ciudad natal, Buenos Aires, que en esos años se encontraba bajo la dictadura de Videla, donde el secuestro y la desaparición de personas era algo común. Esta imagen tiene mucha significancia tomando en cuenta las propias palabras de la artista, “memorizar este número de identidad otorgado por la policía federal argentina, hacia la diferencia entre ser detenido o no” (comunicación con la artista, 23 de julio 2023)³².

La escena de la foto se dio de forma espontánea, no fue pautada. Sin embargo, me queda la duda si se trató de la primera vez en que alguna configuración numeraria como elemento de significación e identificación en las prácticas experimentales, no-objetuales y performativas en el círculo artístico de Lima. Luego con los siguientes Colectivos E.P.S. Huayco y Grupo NN esta práctica se hace más común sobre todo en la década de los ochentas. Por ejemplo, para Buntinx en *Los Cuatros Cilindros* (fig. 31) de Mariotti, serigrafía hecha para la carpeta *Diciembre 79* con la nueva configuración de *Paréntesis*, hay un semioculto código de barras. Vale citarlo en extenso a continuación:

³² Entrevista a Mercedes Idoyaga por Alfredo Vanini sobre la fotografía. Junio 2010, Lima-Perú. (Anexo 6). ¡Durante la dictadura militar de Jorge Rafael Videla entre 1976 y 1978 hubo supresión del derecho a la defensa, encarcelamientos ilegales, torturas y asesinatos de opositores, entre otros crímenes fueron parte de estas prácticas, sobre todo en sectores de mayor presencia de estudiantes. El golpe militar encabezado por Videla trajo consigo también la desaparición de miles de personas.

Se trata, probablemente, de la primera aparición del código de barras en la plástica peruana. Un elemento que luego tendría presencia marcante en desarrollos críticos para el arte local, como los del taller NN durante los finales años ochenta. En una variante de este grabado, Mariotti hace claramente visible el código de barras, al igual que la interpretación facial de la empaquetadura mecánica. Este detalle último refuerza la lectura aquí ensayada de Cuatro cilindros. Cabe anotar que el artista además incorpora una porción del rostro de su esposa (María Luy) (Buntinx, 2005, p. 65) .



Fig. 31 y Fig. 32 Francesco Mariotti. *Cuatro cilindros* y detalle de código de barras de *Cuatro cilindros*.
Diciembre 1979. Lima.
Serigrafía sobre papel: 72 x 51 cm. (De la carpeta *Diciembre 79*) (Fotografía: DG)

Finalmente, esta fotografía tuvo muy poca visibilización, de hecho, solo fue expuesta una vez antes de esta investigación en el fanzine *URGENTE* (anexo 7) hecho por Emei y Alfredo Vanini y distribuida durante la exhibición curada por Augusto Del Valle en la Galería de Jorge Villacorta [e]Star en el centro de Lima llamada “30 años no es nada” (2010). Es por ello que es una imagen inédita y que documenta que existió un guiño y una práctica visual que desarrollará a partir de ese momento con la utilización del cuerpo como medio más para la práctica artística.

Para el fanzine *URGENTE* se utilizó esta fotografía en tamaño real; es decir, con las mismas medidas del rostro de Emei, es así que Rolf Knippenberg le midió la cara para hacer las impresiones del fanzine con esas dimensiones para darle un efecto mucho más real a la publicación como si a Emei la tuvieras al frente (fig. 33). Lo cual termina de redondear la idea de lo performativo y el uso del cuerpo, en este caso de manera no

objetual y a través de la representación del tamaño original de la cabeza para que la experiencia sea más vívida.



Fig.33. Rolf midiendo la cara de Emei. Junio 2010. Lima

Sus ojos son las esquinas de un triángulo invertido, y como tercer ojo, ese del que hablan tanto los taoístas, está el *sticker* que lleva su nombre y DNI, como ese ojo que mira al interior y proyecta esa mirada del alma. Un pesimismo, un grito en silencio que se lleva por dentro, incomoda, inquieta y no encuentra la salida. El llevar su nombre y DNI en la frente no me diría nada si no supiera el contexto, pero si no lo conociera pensaría en que se trata de una mujer desahuciada, inserta y etiquetada por un sistema que a toda costa nos quiere colocar en un lugar determinado, con categorías: Sexo, Raza, Nacionalidad, Idioma, Nombre, Apellidos, DNI, etc. Para esto el cuerpo es el medio expresivo, que para el arte feminista (Ballester, I. 2010) ha sido una de las herramientas como objetos de reflexión y experiencia creativa, lo que le llaman el cuerpo como pincel para reinterpretar, cuestionar o explorar las prácticas artísticas como la *performance* o el *body art*. El cuerpo de Emei, en este caso su rostro es el medio para expresar un cuestionamiento a un sistema que funciona por binarismos,

eliminando otras versiones, otras tonalidades y otras gamas, y al que no quiso pertenecer. Y a su vez, expresar su sentir sobre el contexto y aquí volvemos a que lo personal se vuelve político, en el que el entorno machista no solo social sino también en el medio del arte sumado a una situación política represiva generalizada en toda la región, son experiencias que de alguna manera se pueden percibir en esta pieza.

El contexto que la acoge radica básicamente en que Emei estuvo ubicada en un país que no era suyo, vivió conflictuada con su vida y con el de esa casa, de ese taller, se engancha a esa movida barranquina desde ese paréntesis existencial que vivía. Como el Mito del Andrógino de Platón, ella se sentía como un uno. La existencia sostenida por el amor, la fantasía del complemento perfecto, la juventud y sus idealismos, y se aplica a cambiar el mundo como una consigna: buscar un mundo mejor. La utopía socialista, le llaman.

Esta mirada de conflicto interno y tristeza, cambia cuando encuentra una forma de hacer ese cambio, como ella dice “no hace falta hablar, hay que actuar” (comunicación con la artista, 10 de julio 2023), que es como ya hemos mencionado antes un postulado de la ideología trotskista. Pero a pesar de esa circunstancia poco favorable, al final aparece un semblante mucho más optimista, con una sonrisa que demuestra que se sentía algo más cerca de una subjetividad afín con los nuevos ideales, más coherente y activo, como el que vemos en la imagen en la que ella está junto a su obra *La ley del gallinero* (fig. 21); hacer esta pieza y ser parte de *Contacta 79* le dio las respuestas que en ese momento buscaba.

3.3.- Bicicletas a la China (1989)

Uno de los proyectos más interesantes impulsado por Emei dentro del colectivo CAPaTaCo fue el de *Bicicletas a la China*, un *ready-made* que triangula tres sucesos importantes: el primero fue en julio 1989 el recién electo presidente argentino Carlos Menem anunció el aumento del precio de la gasolina y que, desde entonces, los argentinos tendrían que andar en bicicleta como los chinos. El segundo acontecimiento fue la Masacre de Tiananmen por parte del gobierno chino contra los manifestantes, en su mayoría estudiantes, que reclamaban por libertades democráticas. Estos dos eventos se combinaron y se tomó como fecha para el recorrido en bicicleta el 14 de julio a los 200 años de la Revolución Francesa. En una reseña realizada por Emei, texto inédito y recientemente adjuntado al video “Bicicletas a la China” subido a Youtube, dice lo siguiente: “esta doble triangulación, geográfica y temporal, fue una

iniciativa de Fernando -Coco- Bedoya, activo del grupo CAPaTaCo, que junto al "Centro de Cine Comunitario" (CECICO) y la agrupación estudiantil de la Facultad de Filosofía y Letras (U.B.A.) "Compañeros de Base" nos hicimos responsables de orquestar una 'coreografía de protesta'." (Idoayaga, 2019)



Fig 34 -35. Afiches de Ready Made Social "Bicicletas a la China" activismo con Capataco. 1989. Buenos Aires- Argentina. Archivo Alfredo Vanini

El despliegue de esta acción estuvo compuesto por varias etapas performáticas que invitan a la colaboración. Se abrió la convocatoria para que se envíen los diseños tipo estampillas y se armó un paquete postal hecho de papel de arroz translúcido. Este envío postal sería intermediado por los medios (radio y televisión) insertos en el microcircuito del recorrido que harían las bicicletas por el microcentro porteño, donde tenían planeado ir parando para hacer la entrega de los sobres con la solidaridad de los participantes hacia el pueblo chino, para su eventual amplificación.

La *performance* como tal es el rally en bicicletas: se concentraron en el obelisco, marcharon hacia Plaza de Mayo y Constitución, y por la noche se desconcentran en el Obelisco, ahí los ciclistas alzan su voz de protesta, como se puede ver en el video disponible en YouTube (CAPaTaCo & CECICO, 1989).

Como se puede apreciar en el video los motivos de las arengas hacen referencia al lema oficial de Francia y que tiene su origen en la Revolución Francesa "Liberté, égalité, fraternité" (Libertad, igualdad y fraternidad), hubo varias performances de danza, poesía, música, etc. que se daban en los intermedios del rally. Al llegar a la estación de trenes Constitución los esperó el Frente de Artistas del Neuropsiquiátrico

Borda, quienes tenían un acotado tiempo para su actuación por el restrictivo tiempo de salida dado por las autoridades del hospital. La cuota política estuvo a cargo del poeta José, conocido como “el abogado” quien motiva a los jóvenes y a la clase trabajadora, y quien cierra su intervención tocando una armónica.

El video es uno de los pocos vestigios que quedan sobre este *ready-made* social y es también una obra en sí misma, así lo describe Emei como una “producción registrada (la cinta) de una producción efímera (el homenaje visual de Bedoya al invento del *ready-made*, en 1913, del artista francés Marcel Duchamp) fue montada entre CECICO y CAPaTaCo, 24 horas después de terminado el rally. La cámara la hace Jorge Amaolo (CECICO) que filma desde una moto.

El costo de producción del video fue de cero presupuestos, montado artesanalmente con recursos “caseros”. Ese era el trabajo colectivo en el que Emei se enrolaba, “hacer arte con nada”, el arte *povera* de la década de los ochentas en Argentina y Latinoamérica (en Perú, un gran representante es el Colectivo E.P.S. Huayco) donde se buscaba una identidad, impulsada por los nacionalismos surgidos en la época, los discursos decoloniales y antiimperialistas. Además, donde las practicas basan sus exploraciones creativas no en el objeto como tal, sino en el contenido-la sustancia-el concepto y la materialidad como un medio para expresar artísticamente (Leval, 1994). Hay dos versiones del video con dos finales distintos, por un lado, está el que tiene el discurso completo de José y la segunda que es esta, en la que se corta el discurso y se suma una voz *en off* del levantamiento de Villa Martelli (hecho a fines del 1988).

Lo interesante en *Bicicletas a la China* es esta doble gesta; por un lado, está la parte performática que tiene como esencia lo circunstancial, azaroso y efímero, y por el otro lado, el registro audiovisual de la misma que a su vez tiene su propio lenguaje, estructura narrativa y sensibilidad. Es por ello que, sobre el cierre del video, Emei, lo comenta de la siguiente manera:

Terminada la función de José, hay en la filmación un quiebre mayúsculo con la imagen del televisor filmado en 'ruido visual' y la canción de Fito Páez "... Napoleón, y su tremendamente emperatriz; los Schoklender..., Noy y sus ojos...". Fernando Noy, poeta, es el animador del rally. A partir de ese corte, la película continúa, mostrando el entramado de relaciones sociales que hicieron posible ambas obras, la performance y la película misma.



Fig. 36-37. CECICO-CAPATACO. Capturas del video *Bicicletas a la China*. 1989, Buenos Aires-Argentina

El interés de Emei por los nuevos medios, temas sociales, coyunturales (como la crisis de los medios en Argentina 1973-1976, la dictadura militar, las desapariciones, etc.) y su preocupación de cómo los medios influyen como aparatos de adoctrinamiento ideológico en la sociedad; además, de la indignación en el contexto peruano, las crisis económicas (como la precarización de las clases bajas limeñas) y las diferencias sociales tan marcadas son el cúmulo de situaciones o preocupaciones que se ven reflejadas en su pensamiento ideológico y postura política socialista (trotskista). Estas desigualdades ella las comprueba tanto en Perú como en Argentina, así como también sabe que son similares en toda la región. Estas desigualdades no solo se limitan a lo económico o social (clases) sino también al género. En una sociedad con estamentos liderados por hombres, ella cuestiona estas relaciones de poder hombres-mujeres así como la dicotomía naturaleza/tecnología.

La influencia que ella recibe de sus visitas al Di Tella y al CayC, con obras que son materializadas con elementos orgánicos -como es el caso de Benedit-, de ahí el término que Emei acuña como "bio-escultura experimental" para referirse a *La ley del gallinero*. Estas exploraciones en la materialidad de los objetos en las obras y el interés por nuevas formas de exploración y creación artística, luego derivarían en las propuestas que desarrolló en su práctica, sobre todo en su trayectoria individual en la que el no-objetualismo y el *arte povera* son dos estéticas predominantes, ambas fundamentadas por su ideología política, el socialismo trotskista y respondiendo a los contextos sociales.

En síntesis, ella aprovecha la exploración creativa para hacer crítica social-política, para lo cual se vale de medios, materias y formas diversas, para ese entonces novedosas -como el *ready-made* o la *performance*- con el fin de operar de una manera artística en contra de un sistema y crítica del status quo todo ello dentro de un trabajo colectivo e individual en el marco de las movilizaciones sociales como lo fue en

Bicicletas a la China (1989). Este conjunto de características hace de ella una artista que pretendía hacer obra plástica con poco presupuesto, colaborativa y con un fin social, la puesta en valor de las obras no estaba en un museo o galería sino en el soporte que le da la misma gente de las movilizaciones y su efecto en la sociedad sobre aquellos temas coyunturales en un contexto determinado.



CAPÍTULO IV COLECTIVO VS. INDIVIDUALIDAD

4.1.- ¿Es el colectivo un fin en sí mismo? Emei y su trabajo colectivo

La naturaleza de los colectivos es que tienen un tiempo finito de duración, como menciona el historiador del arte Alan W. Moore:

En la historia del arte, los colectivos han surgido cuando se necesitan. Los artistas se asocian continuamente como parte de su trabajo, y los grupos se forman en respuesta a condiciones particulares, cuando se necesita hacer algo. Los artistas han utilizado durante mucho tiempo sus grupos para obtener cierta influencia en los mundos del arte dominados por agentes que dirigen las instituciones y los mercados para los patronos y coleccionistas. Los artistas se organizan para mejorar las situaciones difíciles, especialmente en torno a la exposición, para hacer llegar su arte al público. (Moore, *General Introduction to Collectivity in Modern Art*, párr.7)

Partiendo de esa premisa podemos entender la naturaleza efímera de los colectivos, en la que los artistas se juntan por una razón específica, mostrando que en América Latina las motivaciones están urgidas frecuentemente a conflictos sociales o cuestiones políticas. En el caso peruano, Sánchez Flores (2018) investigó el trabajo colectivo en el arte nacional y producto de esa investigación surgió la exposición “Del individuo al ser social: colectividades artísticas desde Bellas Artes”. Pensar en colectivos artísticos también es pensar en la complejidad del trabajo en conjunto.

En la historia del arte ha habido varios grupos o movimientos que se dieron según las circunstancias, los contextos y las sensibilidades. Sánchez (2018) aborda en el texto mencionado desde el Grupo *Paréntesis* al que considera el punto de partida de las exploraciones colectivas. Según Emei, el punto en común para los Paréntesis era vender cuadros, por eso ella dice no pertenecer, porque ella ya no pintaba. Aunque en algunos momentos que la enlazan con Perú se asume como *ex-Paréntesis* por lo que asumo que tiene una posición ambigua; habría que dilucidar, si hubiera un criterio de adscripción, cuando se incluye y cuando no.

Los colectivos artísticos nacen también entre grupos de amigos o conocidos con intereses estéticos comunes; un ambiente propicio son las escuelas. En el caso peruano, las escuelas más importantes eran Bellas Artes o Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), y en el contexto argentino fueron dos los grandes referentes relacionados a Emei: por un lado el CAyC, el cual visitó con frecuencia, y el Instituto Di Tella que conoció mediante la tesis de King previo al 1979 y por el libro de Garcia Canclini en los ochenta cuando ya había regresado a Buenos Aires, de ahí se desprende la vanguardia de los 60's y *Tucumán ARDE*, que para Emei no se considera como una influencia relevante en su trayectoria. Otro factor que los conecta es el generacional, el estar en la misma edad les permite poder compartir con más facilidad experiencias similares que devienen en una amistad, el cual Sánchez menciona que es fundamental para que se pueda generar un colectivo.

Los contextos políticos suelen ser un caldo de cultivo propicio para que se den estas sinergias colectivas con corte militante, pues son las situaciones críticas las que empujan a los artistas a querer generar dinámicas grupales o sinergias con un fin común o tomar una posición. Por ejemplo, para *Paréntesis* fue la toma de la ENBA y la suspensión de sus clases por más de un año. En ese tiempo libre y sin un lugar para producir, surge la idea de juntarse en un taller y poder explorar distintas formas de hacer arte, que es algo que se explica en el primer capítulo. Para poder contextualizar como se formulan los colectivos es importante citar a Ana Longoni (2010) quien explica como surgieron los activismos artísticos desde la década de los ochenta y principios de los dos miles: "Dentro del 'activismo artístico', expresión genérica (y conscientemente problemática) [...] se pueden agrupar un conjunto de prácticas muy heterogéneas, producciones y acciones, generadas muchas veces en forma colectiva, que abrevan en recursos artísticos y los cruzan con saberes extra- artísticos, animados por la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político, entendiéndolo como espacio del disenso." (p.15). Los colectivos ingresan al espectro de lo político y sus acciones se constituyen en contra de lo real o como le llama Rancière (2010, p.77) la 'ficción dominante' al desquebrajar lo real con el fin de construir un nuevo horizonte y establecer escenas de disenso, de esta forma muestran que todo contexto puede ser reconfigurado bajo otra percepción y significación (Rancière, 2010, p.51).

Para Emei, la experiencia *Paréntesis* y *Contacta 79* le abre el panorama sobre otras visualidades experimentales y las posibilidades del trabajo colectivo. La influencia de Guillermo Bolaños, el Grupo de Estudios Revolucionarios (G.E.R.) en el P.O.M.R. (Partido Obrero Marxista Revolucionario de Orientación Trotskysta) es el punto de

partida para el activismo. A partir de 1982 es parte de los colectivos abiertos Gas-Tar. y CAPaTaCo de alguna manera su familia por elección.

Es conocido también su trabajo con las Madres de Plaza de Mayo, ex combatientes de las Malvinas, Comunidad Chilena en el exilio y activistas afectados en conflictos obreros y populares. Con estos colectivos Emei realizó sistemáticas ocupaciones gráficas callejeras que años después, a partir de 1989, llamarían “ARTE AL PASO”, sobre el asfalto, las veredas y el piso como soporte privilegiado para hacer los estampados mediante esténcil manual y *schablon*es foto serigráficos.



Fig.38-40. Anónimo. Gestas de activismo de Gastar y Capataco. 1982-1992. Buenos Aires-Argentina

El último trabajo colectivo en el que participó Emei ha sido con el Colectivo ARTE GUANACO compuesto por ella, David Acevedo y Federico Langer “Aguja” con el que hicieron diversas intervenciones urbanas en protesta por la poca intención de los gobiernos democráticos post dictadura de abrir los archivos que involucran delitos de lesa humanidad. Hicieron diferentes y variadas intervenciones – *performances*, video, afiches, sellos, petitorio de firmas, partes diarios (Anexo 20) en el marco de la exposición colectiva “19 y 20” en el Centro Cultural Haroldo Conti (ex ESMA)³³ por la memoria colectiva a veinte años de los sucesos en diciembre del 2001³⁴ en Argentina. Emei intervino a distancia el diseño de los afiches y sus compañeros se encargaron de hacerlo en serigrafía en el taller de Mauricio Berzi. Hicieron las pegatinas de los afiches en diferentes momentos y en varios puntos de la ciudad de Buenos Aires. David

³³ E.S.M.A: En la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), un centro de instrucción militar para cadetes, funcionó paralelamente durante el período de la dictadura el centro clandestino de detención más grande de la Argentina. Durante el Kirchnerismo se volvió en un Centro Cultural y el nombre Haroldo Conti es en honor a uno de los desaparecidos durante la dictadura

³⁴ En diciembre del 2001 en Argentina sucedió un estallido social en el marco de una crisis mayor que se extendió entre 1998 y 2002, causada por una larga recesión que disparó una crisis humanitaria, de representatividad, social, económica, financiera y política.

Acevedo intervino con una performance en plena inauguración junto con otros activistas anti represivo arengando por la apertura de los archivos de la dictadura reclamando la aparición de los nietos que aún permanecen secuestrados en delito que no cesa; y sobre la Memoria, Verdad y justicia, contra el olvido y el silencio, y una irrupción en la Noche de los Museos que quedó registrado en este video adjuntado, el mismo que fue viralizado en redes como algunos de los diseños creados por Emei. A su vez su compañero de grupo Federico Langer “Aguja” realizó una performance clandestina asistido a la distancia por Emei mediante celulares llamado “ETIQUETADO FRONTAL” en vivo frente al espacio Estación DARIO Y MAXI, ambos gestaron esta performance clandestina de manera colectiva durante la exposición "19 y 20" de 2021.



Fig.41-43. Mercedes Idoyaga. Afiches serigraficos para intervención en contexto de muestra "19 y 20". Arte Guanaco. 2021. Buenos Aires- Argentina

Los colectivos pueden disolverse, desintegrarse o desinteresarse por el fin que los juntó en un comienzo, pero las obras quedan como registro de esas prácticas en esos contextos específicos. El carácter efímero de los grupos o colectivos es parte de su naturaleza; sin embargo, me posiciono en que en la historiografía de estos colectivos y de las obras no deberían de perderse esa raíz grupal, ni se debe pretender desenterrar autorías basándose en memorias frágiles y no en archivos que documenten la veracidad de esas memorias. Aun así, los documentos también tienen esta tónica de ambigüedad, porque los actos fueron concebidos bajo varias miradas y aportes. Habría que cuestionar, entonces, la decisión curatorial de haber alterado el estatus ontológico colectivo inicial de las obras experimentales del Grupo *Paréntesis* que fueron exhibidas en el Festival *Contacta 79* y que al ser rememoradas 30 años después en el espacio [e]Star fueron expuestas con autores individuales anulando así el carácter del

³⁵ En el anexo 18 se encuentra la intervención urbana con estas piezas serigráficas.

colectivo. Cuando digo “documentos” me refiero a la carta de Emei a sus amigos en el extranjero donde, ni bien terminado el festival hace un recorrido por las obras del taller como “obras colectivas” y detalla la importancia de cada una de las piezas, como fue expuesta y percibida por los asistentes del festival. La carta fue introducida al menos hace un par de décadas en el circuito historiográfico por el investigador Alfredo Vanini bajo el ítem “reliquia” y no fue mostrada en el espacio de la retrospectiva hasta que Emei, llegada de Buenos Aires el día de la inauguración pidió que la misma se expusiera junto a su obra, *La ley del gallinero*, única foto de la pieza sin rubricar de todas las demás exhibida y que quedaba como anónima. Es por ello que en el siguiente apartado aportaré un debate controversial sobre objetividad investigativa; lo sucedido precisamente por obviar este carácter colaborativo y grupal al servicio de las individualidades y no intentar basarse en un relato que englobe todas las voces relacionadas.

4.2.- Debate y controversia en la muestra “30 años no es nada” (2010)

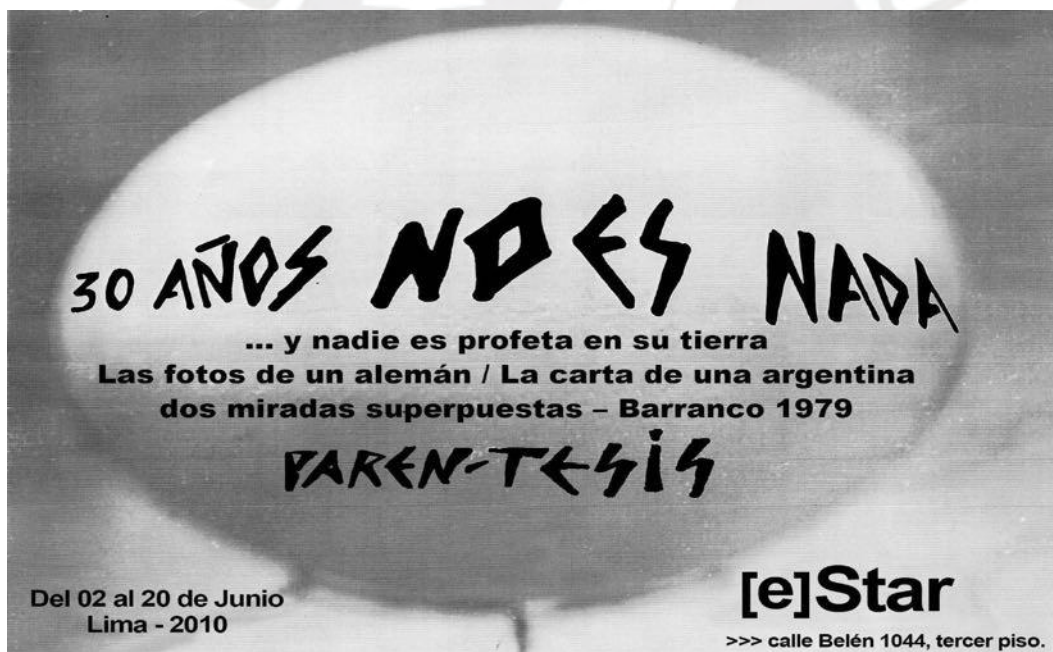


Fig.44. Afiche de muestra “30 años no es nada”, Galería [e]Star, junio 2010. Lima-Perú. Archivo Alfredo Vanini

Conmemorando los treinta años del Grupo *Paréntesis* y con una lectura posterior de Bedoya sobre el nombre “Paren-Tesis”, el juego de palabras le da una nueva connotación al nombre, al inicial Grupo ()= Grupo Paréntesis. Ese es el modo en que es colocado en el afiche de la exposición en la galería de Jorge Villacorta [e]Star (otro juego de palabras). Curada por Augusto Del Valle, la exposición tenía la tónica de querer mostrar el otro lado del grupo, esa mirada extranjera compuesta por las

imágenes que sacó Rolf Knippenberg (Alemania) durante su estadía en Lima entre 1979-1980 y la expuesta en la carta que Emei (Argentina) había escrito a sus amigos Nora y Dean sobre la experiencia de *Contacta 79*. Esta última finalmente exhibida ante la insistencia de Emei como ya indiqué en el anterior ítem y que estarían colocadas cerca de su obra *La ley del gallinero* para corroborar su autoría. El uso de imágenes-documento es lo que le da a la exposición otra dimensión de miradas superpuestas.

La exhibición de corte expo-documental que por primera vez expondría las fotografías de Rolf y la carta de Emei fue un acontecimiento muy especial para los ex-*Paréntesis* y periferia, se pudieron encontrar nuevamente casi todos y la sorpresa especial fue la llegada de Emei, muy pocas personas sabían que iría; ella misma se enteró de la expo 4 días antes por puro azar y decidió inmediatamente viajar. De ese encuentro salieron varias reuniones entre ellos en diferentes lugares: el Hotel Bolívar, el Bar Queirolo de Quilca y la casa de Lucy Angulo. De estas reuniones hay varios registros siendo que en el 2010 las cámaras digitales eran un bien común. Se tienen imágenes tomadas por Lucy Angulo, Martin Luna y Alfredo Vanini (véase anexo 11).

Lo controversial de la muestra del 2010 fueron las discusiones que se dispararon a partir de ella, el tema de las autorías y firmas vino a saltar treinta años después del festival, así como también el ninguneo del trabajo colectivo y pasarlo a trabajo individual y viceversa aplicado a un solo caso, *La Ley del gallinero* de Emei, que ya fue mencionado con anterioridad. Esta discusión inicia por un correo enviado por Emei a Rolf con copia a todos los participantes de *Paréntesis* sobre sus apreciaciones y observaciones acerca de la muestra; entre las observaciones, Emei menciona lo cerrada que fue la realización, pues Lucy Angulo se había ofrecido a participar y nunca le devolvieron la llamada para integrarla en la organización. Emei, por su parte, le sugirió al curador (Augusto Del Valle) que evitara autorías en las rotulaciones de las obras y que en los pies de objeto se mencionara únicamente que eran obras colectivas. Sin embargo, Del Valle ya tenía decidido manejar la curaduría bajo una relación de obras con artífices. Es así que el único pie de objeto que utilizaba el nombre colectivo fue con la obra *La ley del gallinero*, mientras que todas las demás llevaban los nombres de los artistas. Esta decisión del curador alteró la categoría de colectivas que habían venido teniendo las obras para abrirse a sus propias individualidades. Este hecho fue criticado, tomado como censura hacia Emei y por ello las tensiones en los ex integrantes de *Paréntesis* se agudizaron, y no solo por esta muestra, sino también por la obra *Coquito* de la que también quedan varios cabos sueltos que deberían ser resueltos (anexos 15-16).

A esta discusión se agregan correos enviados por Lucy Angulo a Alfredo Vanini expresando su punto de vista, envía este texto titulado "YO LO HE VIVIDO" dentro de un intercambio de correos en los que se da la agitación sobre la muestra y sobre una reseña escrita por Herbert Rodríguez en su blog "Controversiarte" (Rodríguez, 2010) sobre su experiencia en el taller Pedro de Osma 112, *Contacta 79* y la muestra " 30 años no es nada" en la galería *[e]Star* (anexo 16). Citamos aquí la respuesta de Angulo sobre algunas imprecisiones en el texto de Rodríguez y sobre la naturaleza de los colectivos en base a su experiencia en toda su carrera artística.

Carta de Lucy Angulo en respuesta al texto de Rodríguez

15 de junio 2010 2:59:27

"YO LO HE VIVIDO "

Hola Alfredo

Hoy estuve en el espacio star que dirige Jorge Villacorta con un grupo de artistas y fotógrafos como Roberto Cores, Consuelo Amat, Eduardo Cochachin, artistas de diferentes generaciones.

Y pude observar el gran interés en sus rostros por estas acciones realizadas en los 79.

Después de 30 años mi reflexión ha cambiado mucho en relación a la vida y el arte, y podría definirte que más vale una imagen que mil palabras, pero más importante aún es la experiencia que mil imágenes.

Y después de vivir todos estos años haciendo arte, he tenido la paciencia para leer detenidamente toda esta información, considero que algunos de los datos están confusos. Pancho Mariotti llega al taller invitado por mi persona cuando acababa de llegar de Suiza, después de varios años de ausencia, no sé en que tiempo dio clases en bellas artes, seguro que fue después del festival de arte total. Comprendo en entusiasmo de Herbert, porque él fue engendrado en Paréntesis y amamantado por Huayco.

Es muy curioso apreciar todo el polvorín que ha despertado esta situación del pasado, muy próxima para nosotros, que todavía estamos vivos para ver como fabulan de nuestra experiencia ¡imagínate como será cuando ya no estemos con vida!

Lo que no dicen, o no se dan cuenta, es que, a partir de Paréntesis, todos los grupos y movimientos de los 80 siempre estuvieron integrados por la misma generación. Los grupos se disuelven por cumplir su objetivo de intentar un cambio en las conciencias de ese entonces. Así veras que la amistad entre la mayoría de los integrantes de Paréntesis, Huayco EPS, Paréntesis, Ava (artistas visuales asociados) conexiones, proyecto por el derecho a la vida, continuaron realimentando el contenido de imágenes de carácter colectivo.

Quiero dar énfasis que a veces suceden que en los tiempos que aparecen grupos humanos creadores y que no sé porque razón funcionan orgánicamente para producir chorros de ideas, imágenes de tremenda energía para generar cambios generacionales como si fuéramos unos profetas salvajes.

Felizmente hasta el momento seguimos con esa energía y con la misma jovialidad que nos caracterizaba. Pienso que en estos tiempos de tremenda crisis de corte ético -moral que en el mundo acontece, esta muestra fotografica que gracias a Rolf Knippenberg debería estimular a las jovenes generaciones de que la inclusión siempre conlleva a experiencias nutritivas.

Atentamente

Lucy angulo lafosse

Las tensiones que se generaron a raíz de la exposición “30 años no es nada” crearon varios distanciamientos y rupturas en las relaciones de los *ex-Paréntesis*. Excluir algunos miembros que se ofrecieron a colaborar con el armado de la muestra; sesgar desde una sola mirada la historia de *Paréntesis* y *Contacta 79*, eso a pesar de que la muestra se compuso de las fotografías tomadas por Rolf Knippenberg y la carta de

Emei (las supuestas miradas extranjeras), incluir esa carta a último momento resulta siendo algo extraño. A lo que Emei agrega llegar el último día a colocar los cartelitos explicativos y los pies de obra, indica la insuficiente curaduría de Augusto Del Valle (comunicación con la artista, 29 de noviembre 2023).

Las decisiones curatoriales exceden el marco de esta investigación y valdría la pena dedicarles espacio a profundidad en un futuro estudio. Emei para ese entonces (2010) no era conocida en el circuito artístico limeño, no se pensaba que vendría a ver la muestra y tampoco tenía muy buenas relaciones con algunos de los artistas participantes que fueron muy activos en la preparación de la misma. Más allá de las vidas privadas de los artistas lo importante es que las historias de las prácticas artísticas se construyan por ellas mismas y no por vínculos o intereses. Ya lo decía Artemisia Gentileschi “el nombre de una mujer suscita dudas hasta que se ve su obra” (1649), en una carta que le escribió a un coleccionista, por eso considero que este hecho que inscribe como la única obra colectiva o “anónima” a *La ley del gallinero* desliza la posibilidad de pensar sobre las decisiones tomadas por el curador, que lo motivó y que personas pudieron estar detrás narrando una historia basada en relatos sesgados. Además, queda otra pregunta: ¿por qué no se permitió que Lucy Angulo también se involucre con la muestra? Sin embargo, pese a toda la controversia lo más acertado del curador fue haber aceptado incluir la carta y colocarla al lado de las jaulas. Ello les devuelve el carácter original a las obras y las ubica en el lugar que les corresponde. Las obras y el archivo hablan por sí solos, como escribió Gentileschi.

4.3.- Algunas obras individuales de Emei

Dentro del trabajo colectivo y militancia en el que participó Emei muy activamente desde 1979 hasta el día de hoy hubo trabajos individuales que realizó al paralelo o en ciertas ocasiones particulares. Estas piezas a excepción de los primeros óleos tuvieron un disparador a veces existencial y a veces político social.

4.3.1.-Primeros óleos (Material inédito) (Circa 1973)



Fig. 45. Mercedes Idoyaga, Sin título, circa 1973, Óleo Bs. As., Argentina. Registro fotográfico digital, 2023.

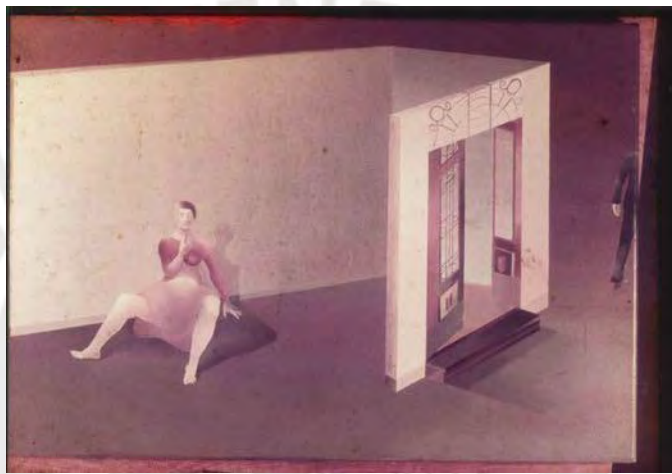


Fig. 46. Mercedes Idoyaga, Sin título, circa 1973, Óleo Bs. As., Argentina. Registro fotográfico digital, 2023.

Estas piezas son de las pocas pinturas que realizó Emei durante los diversos talleres de pintura que llevó, pocos años más tarde dejará de pintar para dedicarse a hacer trabajo colectivo. Esta ruptura con la pintura se debió a una decisión muy personal que la hizo cuestionar el sistema del arte y el uso del mismo como objetos de estatus, coleccionables y de carácter meramente mercantil. Se aleja para conocer el “mundo”, viajar, involucrase en el hipismo y el despojo de una vida materialista; se desprende del arte que hasta ese entonces conocía, el tradicional y poco a poco abre nuevos caminos, conoce su vocación militante y su accionar político-anti represivo a través de la práctica artística.

4.3.2.- Carta sobre *Contacta* (1979)



Fig.47-52. Carta de Mercedes Idoyaga a Nora Vilaseca y Dean Sauve (amigos y ex visitantes del taller), 6 noviembre 1979, Lima.

La carta fue escrita por Mercedes Idoyaga en respuesta a otra carta enviada por sus amigos Nora Vilaseca (Argentina) y Dean Sauve (canadiense) (Fig.47-52), quienes estuvieron una corta temporada por el taller, se fueron unos días antes de *Contacta 79*, dejaron una obra (*collage*) llamada "Ofertotas" que medía 2 m. x 2 m. que al final no fue sacada al festival. Esta carta es el archivo textual y descriptivo de la mirada de una extranjera sobre la experiencia del evento y sobre su perspectiva del circuito cultural limeño al que llama "mediocre", a las galerías e instituciones (como el INC)³⁶ las llama "anticulturales" y de los espacios culturales de los medios de comunicación menciona y describe sobre cómo dejan la cultura como la "...quinta rueda del coche. La ignorancia

³⁶ El INC era el Instituto Nacional de Cultura que años más tarde se volvería Ministerio de Cultura.

es un medio para dominar y explotar al pueblo, medio que utiliza la clase dominante también semi bárbara(sic) y al servicio de otras potencias más poderosas” (anexo 8).

Su experiencia y su mirada están plasmadas en este escrito en el que narra y describe detalle a detalle, la preparación, la poca financiación, las trabas burocráticas, las motivaciones para realizar el festival y menciona al Grupo *Paréntesis* como “nuestro grupo”, aunque ella ahora se reivindica y señala que nunca se sintió parte de este y siempre fue periferia. Esta carta es, tal vez, el único archivo que nos da otra mirada distinta a la del archivo fotográfico de Rolf Knippenberg, ambos extranjeros en Lima, cuando comenta sobre *Contacta* y el carácter que tuvo el festival que para ella es descrito así “...fue tan anarquista como lo fue nuestro grupo que necesitó de esa infraestructura para poder reventar hacia afuera con los varios proyectos que se fueron sacando del taller a lo largo de los 3 1/2 (sic) días del evento resultado de 3 meses de reunidos unos 8 artistas...” (anexo 8).

Queda claro que la postura de Idoyaga era muy frontal contra el sistema, para ella la experiencia la describe como “riquísima”, aunque la utópica idea de trabajo de experimentación en grupo fuera efímera y durará no más de un mes después del festival, como ella misma lo señala “...el grupo como tal terminó una vez pasado un mes del festival era la lógica consecuencia de la diferencia de niveles de información, de calidad de trabajo, de la adolescencia casi (para todos era el 1er trabajo en equipo) y de diferentes ideologías de sus participantes” (anexo 8).

Aquí se bifurcan los caminos y cada uno de los participantes tanto del Festival como aquellos que fueron parte del grupo comienzan a hacer su propia línea de trabajo y a trazar sus horizontes. A pesar de que Idoyaga no lo mencione de esa manera son los egos, las personalidades y las conductas que separan al grupo. Existían muchas rivalidades y se generaban muchos desencuentros desagradables, la tensión del taller era muy fuerte, en el caso de la relación Bedoya- Salazar por ejemplo había mucha competencia y las colgantes puertas fue su comentario en términos de obra.

Otro punto importante es la diferente historia de vida de cada uno del grupo y no todos tenían una situación económica estable. Tanto Idoyaga como Bedoya vivían en la absoluta miseria, así lo describe ella en repetidas ocasiones en las conversaciones que hemos tenido, ambos sobrevivieron modelando para la escuela - taller de pintura de la esposa de Santiago Suarez- Vertiz. Esta idea se redondea cuando les cuenta en la carta a sus amigos sobre la deriva del taller: aquí ella habla en plural de tercera

persona, ya no se incluye. "...Ahora por ejemplo en el taller de Pedro de Osma 112, Barranco, se está sacando una carpeta con 7 serigrafías para comercializar para Navidad, parece así que las cosas han tomado un cariz más comercial, aspecto que considero bien legítimo para un artista de solucionar...". Esta es la famosa carpeta *Diciembre '79* de algunos que fueron *Paréntesis* más los que integrarán el próximo E.P.S. Huayco.

Ella no es parte, Bedoya sí y está enterada de lo que sucede en el taller a través de él. El motor que moviliza a este nuevo taller liderado por Mariotti no es el mismo que ella había compartido y que sintió fugazmente en *Contacta 79*.

Cuando Idoyaga habla de *Paréntesis* y de su participación en el festival, habla del grupo y no señala piezas individuales como aparece en las historiografías de algunos artistas que fueron parte del grupo, en las que ponen las autorías de las obras a pesar de haber sido concebidas con un espíritu colectivo y en trabajo conjunto, que es muy importante no olvidar. Para Idoyaga ese espíritu es clarísimo y esta carta escrita a sus amigos, siempre está en plural desde el "nosotros" el que refiere un conjunto, un todo y un grupo. No se desliza en *La Ley de Gallinero* ni siquiera un ímpetu de individualidad.

...por otro lado el grupo fue sacando e hizo una zona de arte experimental presentando trabajos-impacto cuyo rasgo (sic) común era lo efímero, la presentación de situaciones que unieran el arte a la vida y a lo cotidiano, y estimulando (esta última palabra está tachada) el estímulo a la participación del público en las obras. (Anexo 8)

Por ejemplo, en esta frase hay una lejanía en la que el Grupo *Paréntesis* ya queda representado como un tercero. Es interesante percibir cómo, por ratos, Idoyaga se ubica en una posición externa al grupo. En varios momentos se siente como que entra y sale según su comodidad. A parte de este punto, Idoyaga explica en este párrafo lo que ella rescata del trabajo de *Paréntesis* como propuesta artística para el festival, algo sin duda novedoso para la época y la escena plástica limeña. Prácticas de arte que juegan con lo efímero, trabajar con lo efímero cuestiona al sistema de arte que resume las plásticas en meros objetos de consumo. Al romper con el paradigma de arte=élite y que se pueda llevar el arte a una posición más democrática y menos jerárquica hace que se pueda unir el arte a la vida y a lo cotidiano. Luego tenemos la interacción: darle un lugar al público para que sea parte de las obras y que sienta una estimulación a participar. Esta idea de que cualquiera puede ser artista y de que el arte está en todas

partes. Hasta ese momento el Festival de Arte Total *Contacta 79* fue una novedad en Lima, fue un evento único y sin precedentes que se distanció de las anteriores versiones de *Contacta* que tenían otros fines y propósitos, partiendo de que *Contacta 79* no tenía relación alguna con el gobierno militar y las anteriores sí fueron organizadas por SINAMOS que fue un organismo gubernamental creado en el gobierno militar de Velasco Alvarado.

En la segunda mitad de la carta habla sobre la distribución física de los espacios y exposiciones del festival, ya no solo se concibe como un evento que muestra cosas, sino que promueve experiencias sensoriales para poder llegar a la zona experimental había que pasar por los talleres de pintura y arcilla, este segundo espacio ideado para uso de adultos, aunque terminó siendo tomado por los niños. En un gran paredón se colgaron todos los trabajos de los niños, dibujos propios de la niñez con motivos patrios. A mí parecer ese orden físico y esa secuencia, propiciaba inicialmente una postura lúdica e inocente, como una especie de borrador de todo lo socialmente aprendido para insertarse luego en la zona de lo experimental, que los participantes podían experimentar y ver las obras con otros ojos. Como los de un niño que se sorprende con todo, abriendo la mente a un tipo de expresión distinta y nueva, en muchos casos inentendible, pero para otros muy suspicaces e interesantes. Pasar de lo tradicional/figurativo a lo conceptual como jugando, no rígido ni acartonado, abierto a todos. Cuando describe obra por obra, no menciona autoría alguna pues las autorías todas son producto de un trabajo en colectivo. Por ejemplo, *Cacal-col* (fig. 53-54) o *Somoza* (fig. 55-56) dos obras extraordinarias expuestas en el festival que hoy sabemos que son de autoría de Francesco Mariotti, pues así lo muestra en su página web (Mariotti) como parte de los proyectos que realizó en el año 1979 en *Contacta 79*.



Fig.53-56. Rolf Knippenberg. Obras *Cacal-col* y *Somoza*. Festival *Contacta 79*. Julio 1979, Lima.

Luego comenta sobre el carácter premonitorio de la obra *Objeto Obelisco-Pirámide*, una escultura en distintos materiales y símbolos patrios que mostraba las condecoraciones de las tres Órdenes del Sol y su carácter simbólico, pues a los pocos

días el presidente Morales Bermúdez y su dictadura militar condecoraron con la Orden del Sol a Víctor Raúl Haya de la Torre (1895-1979) -quien fuera un ideólogo político muy importante en Latinoamérica y en la política peruana, el fundador y líder del APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana)-, poco antes de que este falleciera. Esta pieza fue robada a las pocas horas de ser exhibida el mismo 28 de julio, a lo que ella jocosamente bromea con esa cuarta condecoración y la rapidez por parte del público de interactuar a tal punto de llevarla, interesante sería saber ¿por qué alguien(es) se la llevó?, ¿para qué? y ¿cuál fue su paradero final?

Otra de las cosas que Emei menciona en la carta es la actitud del público que pasó de una posición pasiva, respetuosa y distante a sentirse en confianza e interactuar al punto de destrozar y hurtar varias piezas. Lo que más le llamó la atención fue como la alfombra roja que colocaron el día de la inauguración en las escaleras que dan al Puente de los Suspiros, que era un paso obligado y una invitación a recorrer el festival, no había sido comprendido por el público el primer día porque no se atrevían a pasar por encima, iban solo por los costados. Hasta que comprendieron que la alfombra era una invitación al recorrido y no dudaron en saquear y destrozar lo que encontraron en el evento. Como una especie de experimento social, las gentes al principio pensaban que podría ser sancionadas por alguna autoridad, sentimiento común en un periodo dictatorial y represivo, hasta que se dieron cuenta de que no habría consecuencia y esa represión fue desahogada saqueando y destruyendo los trabajos.

En esta carta ella también detalla su trabajo de *La ley del gallinero* también como colectiva solo que se explaya más ampliamente que sobre las otras, único indicio de posible autoría y los conceptos que hacen interesante el proyecto. En esta parte también señala los errores en la construcción como el hecho de que los agujeros de las rejas fueran muy pequeños y al final las heces de las gallinas no pasaban a la jaula de abajo.

Algo que me causó mucha curiosidad es como se refiere a sus compañeros como “los artistas” cuando comenta sobre la construcción del *Becerro de Oro*, ella en ese momento no se siente artista, aún no sabe muy bien qué es. Ella narra todo el recorrido que hizo esta obra que se sometió a un ritual pagano, adoptado por los fieles que salían de la iglesia para llevarla con un anda como en una procesión religiosa que integra el arte a la vida. Por otro lado, las tensiones con las autoridades, el público y los mismos que lo llevaban en hombros se sintieron durante la procesión con el Becerro en dos momentos que aquí detalla: “1º cuando el toro cayó sobre el Somosa

(sic) y 2º frente a la Iglesia antes de terminar la misa de 7pm. Todo esto con caras de horror, paradas del tráfico, cantos, ruidos, indecisiones, miedo, paranoia y anarquía. Finalmente quedó el anda en las manos del público que la llevó al centro de la plaza y le prendió fuego. La purificación había terminado”.

Para Emei la experiencia *Contacta 79* fue el primer paso para más adelante continuar haciendo activismo con arte o también llamado “artivismo”, término acuñado por Marcelo Delgado (2013). Emei entendió que se pueden lograr cosas luchando y empujando la práctica a una agenda política desde el arte; por ende, es posible que se puedan generar ciertos cambios en la sociedad. Por ejemplo, Frida Kahlo de las Guerrilla Girls comentaba en tono paradójico para una entrevista en el canal de youtube Rompeviento (2014) que desde sus primeros activismos hasta la actualidad (2014) la paridad en los museos ha cambiado mínimamente a favor de las mujeres, pero lo que sí ha incrementado son los desnudos de hombres, aludiendo a su famoso poster de 1989 que dice “...aunque menos del 5% de los artistas de las secciones dedicadas al arte moderno son mujeres, el 85% de los desnudos son femeninos”.

En el activismo hay una suerte de espíritu justiciero, muchos artistas toman el arte como el medio para hacer frente a una posición, como es el caso de Emei, que además piensa que los artistas que se quedan cómodamente en un cubo blanco y dentro de espacios para las élites perpetúan el estado de las cosas, por eso para ella esa nunca fue una opción. Está claro que las elites no quieren perder sus privilegios y hacer arte para ellos, resulta siendo vacío y nulo de interés para Emei. Cuando ella entendió que el interés y la participación de un público, principalmente de clase media, sobre las obras del festival le daba una esperanza de cambio, se perfiló y fue parte de lo que ella acuñó como “*Contactas perfilados*”: Gas-Tar y CAPaTaCo (comunicación personal, 02 de agosto 2023).

Por último, en la carta les cuenta a sus amigos que la situación económica y sociocultural que se vivía en ese momento, no muy distinta de la actual, dicho sea de paso, con el poco acceso a la tecnología que tenían los artistas fueron las condiciones que enmarcaron las obras, el festival fue montado con US\$ 200 que donó la Embajada de España, pero sobrepasó los contratiempos y las adversidades con la creatividad y el trabajo colectivo de los artistas y complementado con la del público. Y antes de despedirse les explica a Nora y a Dean que con el vertiginoso trabajo de *Contacta* se le pasó sacar su obra y se quedó en el taller. Y aquí se corta la carta con un “pero...” que

pareciera que se perdió junto con la última página y será otro misterio que quedará por resolver.



Fig. 57. De izquierda a derecha Emei, Bedoya, Nora y Dean. Lima, 1979.

4.3.3.- Máquina de historiar (1988)



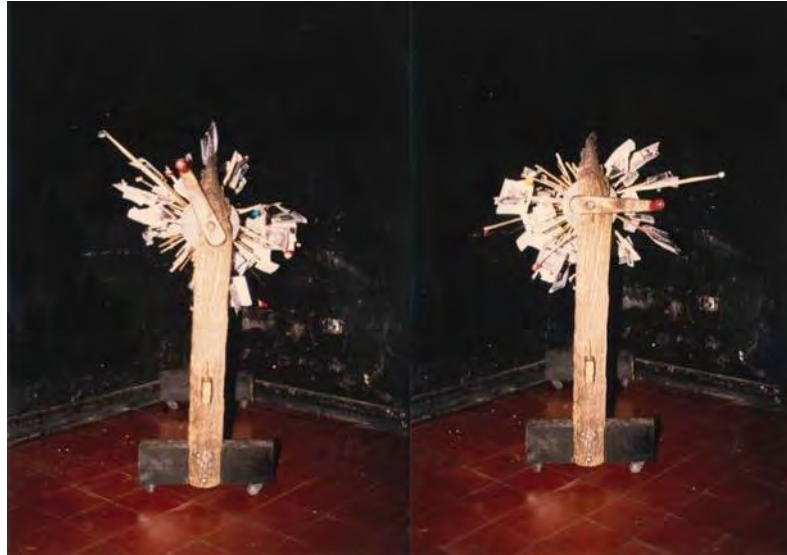


Fig. 58-61. Mercedes Idoyaga (Emei). Máquina de historiar, Muestra "Murales serigráficos y Objetos móviles", Medio Mundo Varieté. 1988. Buenos Aires- Argentina.

Esta pieza se hizo en Argentina y es un objeto móvil que se mostró en la exposición "Murales serigráficos y Objetos Móviles" en Medio Mundo Varieté, uno de los lugares donde se hacían los museos bailables. Es una obra descrita como una historia de arte dentro de ella misma, armada con "desechos", algunos de los objetos que la componen como el cilindro de tecnopor que recogió de los restos de una escultura de Pablo Suarez que hacía de pedestal en el Centro Cultural Recoleta por esos años. Emei caló en el cilindro "Tierra de nadie" por un lado y "Tierra de todo" por el otro la manija hacia girar el cilindro para cambiar de leyenda que tenía pinchado caramelos y papelitos con fotocopias de obras que le interesaban que habían sido sacados del libro de García Canclini *Arte popular y Sociedad en América Latina* (1977). Por ese entonces la lectura de los textos de Garcia Canclini era en parte lo que componía su obra, sobre todo en la etapa temprana como esta pieza. Lo interesante es que, como dice Roberto Amigo (1988), se crea con nada, se "hace arte con nada". Emei recoge la basura de un artista *mainstream* y cosas que va encontrando para esa obra específica y con eso la monta. Ella misma lo dice: "con la basura de Pablo Suarez, yo hago obra y con sorna agrega: 'de lo que vos tiras, de lo que a vos te sobra, a mí me está faltando'; 'figuritas disponibles a voluntad de un público prudente que no se animó' (comunicación con la artista, 20 de julio 2023).

El conflicto que ella plantea es con los que llama "decidores del arte" aquellos encargados de tomar las decisiones sobre los artistas y el sistema del arte nunca con sus colegas de arte. Quienes deciden qué artistas van o no a una Bienal, por ejemplo, el hecho que la marcó cuando envió esta obra a Justo Pastor Mellado, el encargado de elegir los artistas para la Bienal de Sao Paulo, y a otros decidores, como su

propuesta para la Bienal titulada “Asuntos de Falsificación de la Historia” y por la que jamás obtuvo ninguna respuesta de ninguno de ellos. De este conflicto se desprende también en la siguiente instalación.

4.3.4.- *TIERRA DE NADIES- TIERRA DE TODO* (1989)



Fig. 62-63. Mercedes Idoyaga (Emei). Instalación, CIUDAD DEL ARTE en Cantera de La Plata, 1989, La Plata, Buenos Aires- Argentina.

El Grupo Escombros, que en los años 70's participaba en el CAYC, regresó al circuito veinte años después con varias obras objetuales. Convocaron remedar una ciudad del arte durante un día en una cantera abandonada en La Plata. Evento muy exitoso en el que participaron alrededor de 300 personas haciendo obra y donde se instaló esta obra que incluye *Máquina de historiar*. Es una clase de historia basada en los textos de García Canclini que la formaron junto con la experiencia en *Paréntesis* y *Contacta 79*, sobre todo las obras colectivas y las que ella realizó en ese año en Perú. Además, para ese momento ya se habían terminado las prácticas con Gas-Tar.

Esta instalación fue realizada con la obra *Máquina de historiar* en un formato que se adaptó para el espacio de la cantera abandonada en La Plata. En este caso se presentó esta obra con el fin de apoyar el evento Ciudad de Arte organizado por el Grupo Escombros. Fue una obra participativa que logró una buena convocatoria y que tuvo mejores resultados de aceptación que en la primera vez que fue expuesta en Mundo Varieté.

4.3.5.- *Virtudes de un múltiple oportunista* (1999)

Vértigo de escritura sobre el vértigo, ¿el scanner es a la fotocopiadora lo que el plotter, a la serigrafía? se pregunta Emei (1999, p.1). Las gestas artísticas con Gas-Tar y CAPaTaCo, donde la manera de salirse de lo tradicional y revolucionar es a través del arte, pero el arte como conflicto. Las influencias de los textos de Nestor García Canclini

y la experiencia con la vanguardista barranquina fueron los cimientos para lo que desarrollaría en toda su trayectoria artística.

Emei se presenta no como artista con formación, sino autodidacta. La impronta de Tucumán Arde como quemaduras que siguen ardiendo pero diferente al fuego rosarino con otros medios. Un movimiento masivo organizado y diverso, desde madres en la más profunda tristeza por la pérdida de sus hijos hasta los excombatientes de la Guerra de las Malvinas, pasando por grupos indígenas y también asuntos de derechos humanos en países hermanos, como en Chile con la movilización "Vela x Chile". El escenario es la calle, el nuevo museo. Sacar el arte de la institución, democratizar y utilizarlo como medio para politizar. Todo regresa... "de las masas a las masas".

De todas de las intervenciones efímeras en las que participó como *ready-made* social, la que más la enorgullece es "Bicicletas a la China". Para Emei, ya no había sentido pretender hacer activismo político desde murales institucionales, por el contrario, había que sacar el arte a la calle y las movilizaciones sociales sirvieron como hojas de ruta dentro del activismo. Esa es la forma para revelarse contra el sistema y con la institución cultural.

Las prácticas artísticas del *under* surgieron como la nueva vanguardia, aquella que no era registrada por los escribas del mundo del arte, como Emei comenta sobre lo que pasaba en escenarios alternativos y que les pasaba por las narices, pero no las olfateaba, es decir no las entendían (comunicación con la artista, 15 julio 2023). Es probable que para poder entender lo actual hay que tomar una distancia histórica, Sin embargo, los apartados policiales en los diarios le daban harta cabida, ¿arte vandalizado? o nuevas formas artísticas con sensibilidades otras. Esto último es curioso.

Hacer arte en los ochentas en Argentina y en la región, pasó de ser arte decorativo a un arte disruptivo, *povera*, de reciclaje, pocos recursos, muy *under* o subte. Relacionar arte con derechos humanos y disidencias, lo cual resultaba ser correlativo; sin embargo, durante esa década convivió con las artes tradicionales que fueron mejor aceptadas para las instituciones y el mismo mercado del arte (Giunta, 2019).

Es interesante como se pasó del caballete a volver al pavimento un gran lienzo y a la serigrafía la técnica preferida para las visualidades de las movilizaciones, por su practicidad y economía. En Argentina, las persecuciones a los detractores de la

dictadura se podían pagar con detenciones arbitrarias o incluso con la vida, es por eso que la práctica se tenía que hacer desde el anonimato, pues había terror por ser detenido. He ahí una de las razones por las que Emei pasó a usar varios nombres y no solo eso; las prácticas hechas en las movilizaciones no se registraban, si con suerte eran registradas era por gente que era ajena a los colectivos y por esa razón no existe tanto archivo fotográfico o filmico sobre GASTAR o CAPaTaCo a diferencia de GAC (Grupo de Arte Callejero) que sí tenía la posibilidad de hacer registro de cada gesta o acción que realizasen.

Sobre la frase: “Emei no tiene quien le escribe, y es por eso que se ocupa de sí misma” (Idoyaga, 1999), es pertinente decir que existe poca documentación por parte de historiadores, curadores o investigadores sobre su práctica. De hecho, los pocos que han podido escribir algo sobre ella y que haya tenido un eco importante son en Argentina Ana Longoni y Andrea Giunta y en Perú solo se le menciona como parte del Grupo Paréntesis (Buntinx, Del Valle o Quijano). Poco existe sobre su trabajo, por esa razón ella decidió hacer esta ponencia de artista en la que conjuga lo visual con la escritura, lo cual no es una invención suya hay mucha inspiración en el trabajo de Mirta Dermisache³⁷, como ella misma lo comenta sobre todo en lo que se refiere a las Jornadas del color y de la forma (MALBA, 1975-1981) en las que participó activamente.

Virtudes de un Múltiple Oportunista es un texto escrito en 1998 y del que fue tomado los insertos para la revista *Causas y Azares* como meras figuras decorativas. Reeditado un año después es presentado como una ponencia de artista, la que se vendió durante el Coloquio- Muestra “La desaparición, Memoria, Arte y Política” en el Centro Cultural Recoleta y al cual no se convocó a Emei para participar; de todos modos, ella presentó su pieza de estandarte y fue rechazada. Un golpe que la excluyó por completo del circuito de arte y sumó a las causas que pocos años después la motivan a hacer una retirada al campo. En este texto inserta unos collages de diferentes elementos que han sido parte de otras obras como las servilletas en la instalación *Utopías de café* (1996) tras la ruptura de CAPaTaCo y la disolución del partido en el que militaba, que simbolizan aquellas reuniones y juntas partidarias, las cuales se daban en bares en las que se intercambian ideas se debatían proyectos y se armaban las movilizaciones.

³⁷ Mirtha Dermisache (1940-2012) fue una artista argentina y docente en artes visuales que trabajó con la escritura asémica y es reconocida por su estética propia, fue además quien organizó en seis sesiones las jornadas del color y de la forma en el MALBA.

En *Utopías de café* la materialidad de ese simbolismo era representada por aquellas servilletas comunes que siempre estuvieron presentes en esas juntas partidarias en aquellos bares, y que consistía en quemar esas servilletas tan peculiares con guarda azul y blanca y que eran muy comunes en los bares a los que iban durante esas reuniones y en las que hacían apuntes. Emei utiliza estas servilletas y coloca alrededor unas monedas argentinas, pero para que estas no se caigan quema la servilleta y se crea una especie de barrera que impide que las monedas puedan deslizarse. Y son estas mismas monedas las que también están presentes en *Matria y Suerte. Camino a la riqueza* (2001-2002) donde a modo de *collage* se muestran las monedas, en este caso con las imágenes del astro sol, sobre la servilleta quemada.

Esta composición de diferentes elementos que se repiten o insertan en otras obras, es algo muy común a lo largo de todas las obras que componen la trayectoria artística de Emei. Estos insertos hacen de resumen iconográfico de su práctica en su propia práctica, lo cual redundante en imágenes que hacen un eco en la tautología de su simbolismo.

Y el propósito de utilizar un escáner para hacer el *collage* es una preocupación de la artista por las nuevas tecnologías, su paso de la serigrafía al escáner como ella misma menciona: “¿El scanner es a la fotocopidora lo que el plotter, a la serigrafía? La oveja Dolly y sus desigualdades a la saga. Repliegue, retruco.” (1999, p. 1). Que alude al arte con fotocopias que se hacían discutiendo el concepto de “aura”³⁸ de Walter Benjamin. Artistas como León Ferrari³⁹ con la serie Heliográfica y las copias Xerox expuesta en Ciudad de México en 1982 y que también haría Fernando Bedoya en Gráfica Alternativa- Artistas con Fotocopia en el Museo Sívori en 1987 son una muestra de que a partir de la década de los ochenta se empezó a darle una utilidad artística a ciertas herramientas que brinda la tecnología para poder duplicar o multiplicar las gráficas o diseños, como es el caso de la fotocopidora o el escáner. Esto responde a un interés por explorar distintas herramientas no convencionales aplicadas a las plásticas, por su economía, practicidad y porque de alguna manera

³⁸ Definición: el aura es aquello que hace única a cada obra de arte, “el aura está atada a su aquí y ahora”. Es decir que cada obra de arte tiene un tiempo y un espacio determinado que sigue un trayecto a partir de su creación. La obra de arte tiene, según Benjamin, “su unicidad, es decir, su aura”. Cada creación es única, y aunque puedan existir falsificaciones o reproducciones de ella, no puede haber otra que recorre su trayecto espacio-temporal.

³⁹ León Ferrari (Buenos Aires, 1920), hijo del artista y arquitecto Augusto César Ferrari, comenzó tardíamente a dedicarse a las artes plásticas.

podían utilizar para tener un mayor alcance acorde a sus intereses artísticos, como es el caso de las movilizaciones.

El desglose del título se compone y utiliza cada palabra como explicación de sus trabajos y de sus propias formas de hacer arte, en el que la palabra *Virtudes* se afilia y relaciona a los *cigograbados* (Grabados con cigarrillos). *Múltiple* es un resumen de la reproductividad, la economía y la catalogación numérica que es inseparable de cualquier objeto en tiempo y espacio; ya el mundo se contabiliza no por tiempo sino por el espacio. *Oportunista* sobre las decisiones tomadas en el tiempo y lugar precisos, por ejemplo los trabajos con servilletas que dan cuenta de ciertos encuentros y debates de la militancia de la que Emei es parte.

Este ensayo visual es uno de los tantos textos en los que participó Emei y en libros colectivos, como “No al indulto, obediencia debida, punto final” (1989) y “XX años 361 imágenes contra los crímenes de ayer y de hoy” (1996). Este trabajo fue preparado especialmente para la revista *Causas y Azares* se le entregó a Ana Longoni. Según Emei, Ana Longoni lo desmenuzó y no lo usó como una ponencia de artista. Por el contrario, solo se basó en él para crear un texto propio, en el que tomó algunas cosas e hizo (lo que Emei llama “sopa de letras”) y utilizó los *collages* como grabados los cuales insertó en toda la publicación como si fueran ilustraciones comunes, quitándole así todo el sentido de un ensayo visual (comunicación con la artista, 10 de julio 2023). Posteriormente Emei lo editó y lo hizo circular como un cuadernillo con el título “Virtudes de un múltiple oportunista”. Es a raíz de este hecho que Emei rompe relación con Ana Longoni y atribuye a este descuartizamiento de su ensayo visual como una censura; pues para Emei, Longoni no entendió el sentido de *Virtudes de un múltiple oportunista* y lo categorizó como un texto explicativo acompañado de imágenes que sirven de descanso entre texto y texto (comunicación con la artista, 10 de julio 2023).

Sobre la opinión de Emei ante este conflicto con Ana Longoni pienso que son muchas las susceptibilidades las que entran a tallar. Por un lado, entiendo que Longoni se haya regido bajo una línea editorial que probablemente la haya limitado en el uso completo del ensayo visual de Emei y no con el afán de perjudicarla o censurarla como Emei considera; por el contrario, es Longoni una de las pocas investigadoras que más se ha interesado por su trabajo y ha querido ahondar en él. Más bien Emei ha cerrado sus puertas a que otros curadores o investigadores puedan investigar y darlo a conocer, por esa razón se hace tan difícil poder tener una imagen completa de las obras de la artista y reconstruir su historiografía es una tarea bastante ardua y desgastante.

Finalmente, en cuanto a la obra en sí es un ensayo visual que debe tener una lectura distinta, aún no me convengo de cuál es la mirada correcta, cada vez que lo reviso hay más datos que resaltan o que parecen tener mensajes intrínsecos no tan evidentes. Entiendo que el trabajo de Emei se compone de mucha ambigüedad y se reinventa todo el tiempo, a pesar de que existen insertos de otras obras que componen sus piezas, sus formatos cambian vertiginosamente y la materialidad con la que se desarrolla su práctica también. Es por eso que de pronto puede hacer una pieza portátil en la que crea a partir de deshechos de otro y arma una instalación en la que toma lecturas y textos ajenos para crear una obra que da cuenta de un momento específico de lo que le interesa mostrar a ella dentro de un evento en específico como lo es *Máquina para historiar* (1988), para pasar a un ensayo visual en el que combina texto con imágenes y que responden a una situación particular de lo que ella decide expresar.





***VIRTUDES DE UN MULTIPLE
OPORTUNISTA***

(PONENCIA DE ARTISTA)

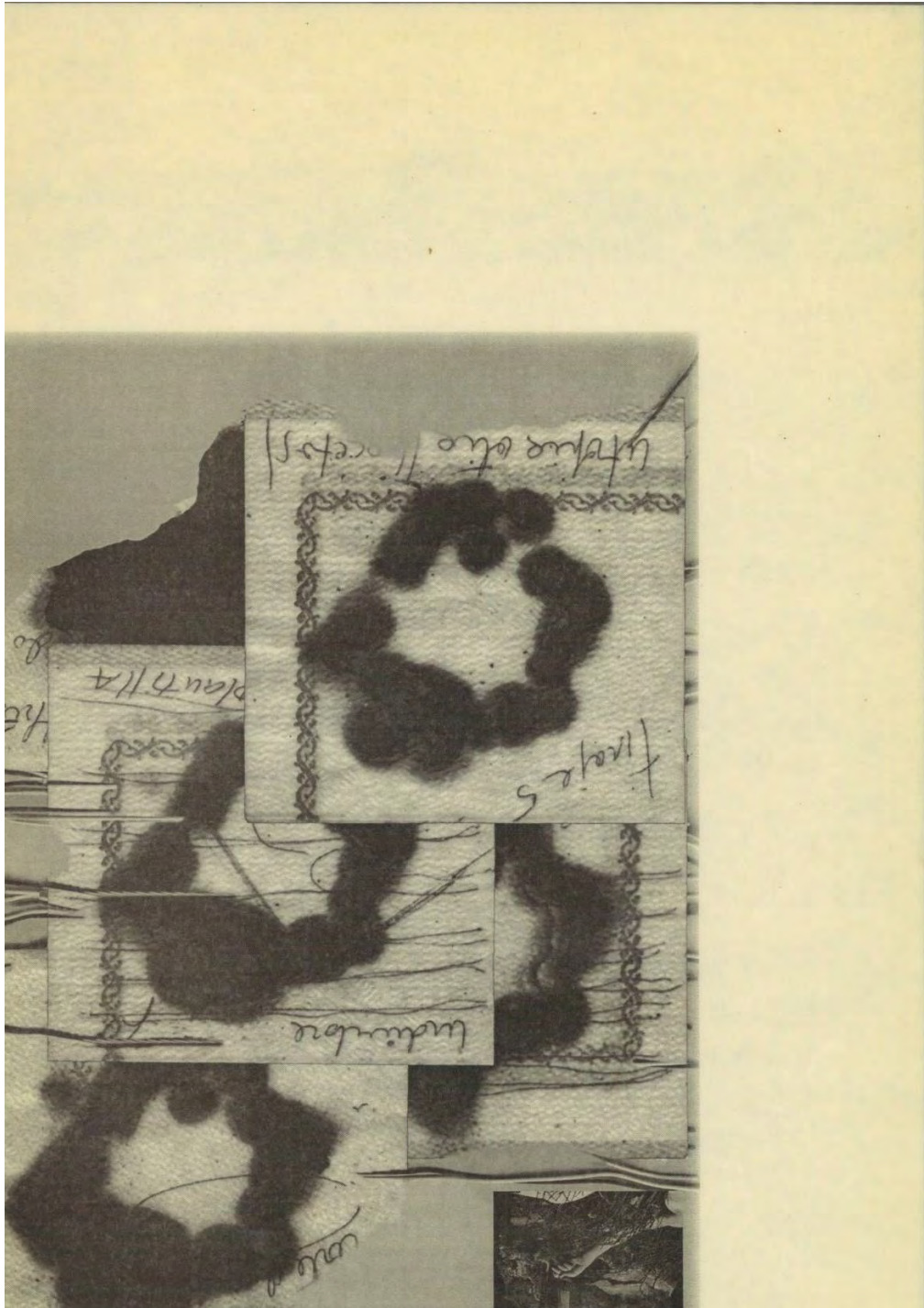
EMEI

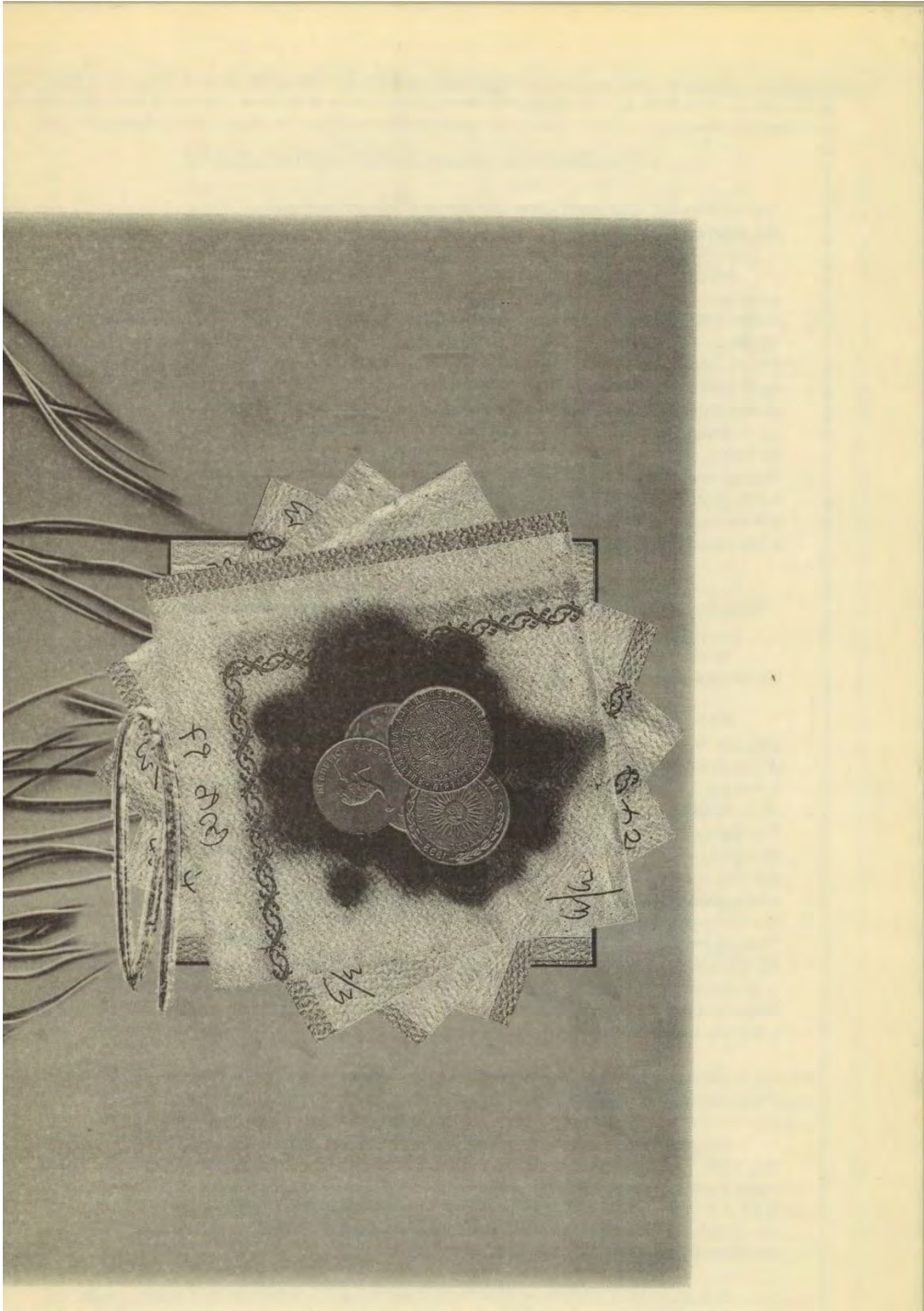
VOLANTE DE CIRCUNSTANCIAS ANTE LA
MUESTRA COLOQUIO DE BUENOS AIRES
LA DESAPARICION, MEMORIA,
ARTE Y POLITICA

DEL 13 AL 22 DE AGOSTO DE 1999
CENTRO CULTURAL RECOLETA



UNCEET





ALUCET

Si lograra elevar el chorro a 2,20 mts. haría una ola montada en muletas dalinianas (Fragmento epistolar de Emei aprox. 07/97)

VIRTUDES DE UN MULTIPLE OPORTUNISTA

Voy a hablar de lo que tengo ganas, más que de lo que me conviene.
Hoy poco tengo, nada pierdo.

Llegada por segunda vez a Bs. As. en el 81, al filo de la cresta de una ola —echada con juicio sumario del "()" limeño⁽¹⁾— con alguna complicidad desde adentro, había incursionado en la técnica serigráfica que Mariotti, artista suizo-peruano, transferiría a aquella vanguardita barranquina limeña del '79. Serigrafista entonces, por 0,55 —el criterio de un pasaje en micro (ya hoy —que retoco, reentinto este texto— subido a 0,65 "aguante la *'UTOPIA NACIONAL'* todavía")— y hasta 5 dólares la pasada. Moverse en términos serigráficos conlleva arañar la situación inversa-perversa, positivo/negativo, fondo/figura, blanco papel soportes otros/mancha. Dar vuelta la media escurriéndote por el agujero, que pasa/no pasa, que bloquea/perfora (¡ah divino troquel!). Sí, pero no. Oportunismo/sectarismo, o al menos por un rato. Estampo-miro-figuro por barridas manuales-visuales sucesivas. Mamparas de baño que al descolgarse al modo de biombos translúcidos, unas sobre otros van dejando aparecer la imagen. Del punto, al pleno. Barridas de manigueta que, escurridor de pisos mediante, deja al agua sucia colar por la rejilla su mancha figuración. Impresos a una pasada. Todo el grano de la ampliación xerográfica como película, reventando.

Aquel "*cool dramático*" diría Jorge Carvalla.

"*¡Ma, la pintura e una cosa mentale!*", recita Juan Carlos Romero parafraseando a Leonardo.

Practico imágenes-conceptos-objetos-situaciones. Las manipulo e intervengo. Las reproduzco y acelero su circulación —hasta donde me da el cuer(p)o.

No enseño arte, palabrota. Meras técnicas serigráficas; ¿el cuento del zapatero?. Un abúlico paso por la Escuela Nacional Manuel Belgrano en el 75 me volvió autodidacta. Coser, ni sé; el alfiler de gancho, mi más sutil costura. Me las arreglo y ato con alambre tecnotrucho, y así, estiro y tensiono —filiaciones locales presupuestas— extendiendo y prolongo. No enseño arte y desconfío de su historia; ¿hay más que la violencia de sus patentes? Ahí nomás, Richiger en su jaula de Sunchales. Ricardo fusilado conocía el arte de las expropiaciones. Marcelo suicidado practicaba el firulete de arrojarse al vacío —y dedico ésta, *mi ficción*, al Erdosain de Roberto Arlt⁽²⁾. Demonte nos dejó sus fotos de modelos masculinos mutilados con la PC, mimando antiguas poses de viejos torzos-trozos griegos, —esta onda Frankenstein con lo digital— como Gustavo Romano (pasó del matizado serigráfico por recorte a generar digitalmente, vía internet, la pareja universal " 'xx' 'xy' " cosida perfectamente con múltiples partes ajenas entre sí (siendo su performance "*MI DESEO ES TU DESEO*" mucho más sutil y perversa que esta descripción) con su look cromosomático. Y a mí que ni me alcanza con el *Budú Colectivo* a las 7 máscaras de: Gustavo Niño, Escudero, Gonzalo, Cuervo, Angel Rubio, Angel de la Muerte, alias Astiz, pronto enviadas al mundo vía autopista satelital⁽³⁾.

¿El scanner es a la fotocopiadora lo que el plotter, a la serigrafía? La oveja Dolly y sus desigualdades a la saga. Repliegue, retruco.

Colectivos febriles-fabriles ochentas; armada de otra manera: ayer, Nosotros; ensayando hoy, decir Yo. Hacer hacer; el arte como conflicto, manera de salir del cuadro. **El conflicto como readymade** (Fernando Bedoya dixit ⁽⁴⁾ —"El conflicto como objeto", *Ready-made Social*. Entrevista a Fernando Bedoya en revista *Manuscritos, El Socialismo para la Liberación definitiva del Arte*, Bs.As., año 2, n°4, agosto 1989,p.9) asistido, intervenido, rectificado, amplificado, acelerado; virilizado de Virilio. La movilización como recorte escenográfico.

C.A.Pa-ta.co. Colectivo de Arte Participativo—tarifa común. grito de guerra. guacho del

CONTRADICCIONES DE UNA HISTORIA PLÁSTICA QUE SE RESISTE A SER MERA EXPRESIÓN DEL POLÍTICO.

...y con la ya mencionada deflación a cuestras, poco informado, el chileno Angel Andrade atravesó los Andes hegemónicos sorteando huaycos, lejos aún del callejón sin retorno (radicalidad y revista *Ruptura* del colectivo de arte chileno C.A.D.A. bajo el brazo). Por la paraperiferia, encontró a Emei quien lo llevó a Capataco que en la VI Marcha de la Resistencia, el 03 y 04 de diciembre de 1986 —2° acción— enredó los pañuelos negros y los blancos—mal que les pese a las de los blancos— con las velas que mojaban ya hacía rato, calientes manchas, líneas, estrellas y siluetas fronterizas: puntos mínimos chorreando ristas de sentidos profusamente relevados por la prensa aquel 11/09/86 —1° instalación— frente a las vallas policiales que protegían-encerraban la embajada chilena capitalina. Sentidos que sacaron al argentino Espinoza de las cárceles chilenas. Luego, el viento bolseando banderas hilachadas desató la guerra del sonido. Al grito de "Compañeros, que el acto es acá, que hemos traído a fulana para manifestar. Vengan compañeros. Vamos, que el acto va a comenzar". Volviéndose así el Obelisco el 09/03/87 un doble escenario: el visual participativo donde transcurría la 3° instalación, y la tarima de los organizadores que había quedado afuera de las banderas trasladadas espontáneamente de su escenografía inicial por los manifestantes para rodear a la silueta que no lograba iluminarse por el viento. ¿Doble escenario por falta de cable que ligara el micrófono a la acción, o de megáfono, o de reflejos que dieran cuenta del acto de andar en cuatro patas reencendiendo los 20 mts. de silueta envelada y de perfil de embarazada recostada sobre el piso de la explanada Obelisco, para abrigar a esa doña que urgía-rugía por el desmadre?

"A la velita, a la velita, por la muerte del padre André Jarlán"⁽⁷⁾: espontáneas flamas iluminan los apagones de Caro, la Victoria, la Legua, Clara Estrella y otras poblaciones. Veladas santiagués.

Finalmente el crimen de, en nombre de... hacer por otro, cuando todos proposicionábamos cabe muchos — en estado de asamblea. De pretender los organizadores arrogarse el derecho de no llevar las velas a aquel encuentro en la explanada Congreso ese 10/09/87. Intervención y —4° performance: del micrófono al megáfono— y ruptura de los jóvenes manifestantes que se dispersan de la explanada Congreso sin representación que los (m)ate, y que, vaciando de velas los kioscos alledaños, regresarán para, (en)velados juegos de correspondencia, estrellar-estallar un cielo vanhogiano de buenas y a primeras. Hubo una —quizá última— esta vez procesión de chilenos en el exilio con velas, creo. Capataco, se enteró por los diarios. ¿A fines del 87, principios del 88? —trabajo de archivos, pendientes alhajeros.

"De las masas a las masas", Justo a tiempo.

Lo que, siguiendo el chiste de los forzamientos metafóricos, comenzaba como una práctica de arte revolucionario —la amplificación del conflicto como criterio— volviase vuelta a vuelta revulsivamente antiburocrático, chocando más de una vez con la reserva de las direcciones políticas cristalizadas.

Megavisualidades junto a un soporte social-económico-jurídico-político- institucional, alternativo al de las empresas y fundaciones —pues no ibas a vivir del arte aunque la movilización, las más de las veces, costaba las obras; más bien se hacía escuela de morir de él (aún no registro a Céline). Pero algunas acciones darían la "hybris"⁽⁸⁾ incandescente de los grupos autoconvocados al atender a los procesos, preguntarse por los resultados y evaluar las adrenalinas invertidas. Coreografías de protesta y esculturas heroicas. arte postal y performances ciclistas a los estudiantes

QUE SE SOSTIENE EL MODELO TEATRAL DE LA POLÍTICA. ESTAS OBRAS VAN MÁS ALLA DEL OJO. ELLO

Aunque lo tuvieron en cuenta, ni G.A.S.—T.A.R., ni C.A.Pa.—ta.co., participaron del sistema arte, unos dólares de hambruna —y no de la simbólica— como \$400, fueron arrancados a la Sally Baker⁽¹⁰⁾ en mercadería afiches, quien tardó más de un año en hacer llegar el cheque. Ella buscaba "something to show"; acá, le contestábamos "we don't have any stones", pero se llevó de prepo las impresiones en el piso que luego usó su conyuge en el mismo New York, a la entrada de su obra de teatro. Y por eso, no pagó nada. Lugares comunes; más por menos.

Las visualidades que produjo la oleada que abrió el histórico SILUETAZO⁽¹¹⁾, todas las prácticas under que dió la vanguardia artística —en sentido lato— desde los fanzines hasta las producciones hechas alrededor de la venida del Papa, fueron sistemáticamente ignoradas por la crítica de arte lugareña especializada o amateur, no así por las páginas policiales de los matutinos, o por sus revistas como "Lo que no". Ni hablar del resto de la fauna. Cuando Sally le preguntó a Ruth dónde ubicaba a los Capataco —traía el dato vía Bernard Reilly⁽¹²⁾ que nos conoció por A. B. B., a cada cual su mérito— se le respondió que o bien seríamos un grupo de pintores de caminito (folkloristas urbanos) o bien, un grupo de rocanrol. Aunque hubiera bastado —o quizás no, pues, en rigor, Bs. As. notenía una letra, ni la tiene, que pudiera dar cuenta de esas visualidades acumuladas a lo largo de 10 años, y menos a la orden del día— moverse de las galerías, fundaciones y centros culturales, unas cuadas al microcentro, ambos capitalinos, siderales distancias.

Hoy, se ve un vuelco hacia una explícita repolitización de la crítica lugareña, desde un recabamiento historiográfico-arqueológico, —¿museográfico congelante?— que pone nuevamente en la lumbrera el final del Instituto Di Tella⁽¹³⁾ con la futura muestra "Experiencias 68"⁽¹⁴⁾ a realizarse en Fundación Proa próximamente. Al Di Tella lo conocí por el libro de King⁽¹⁵⁾ y antes, por el de Canclini⁽¹⁶⁾. Mis conexiones con sus integrantes han sido —durante mis al menos 15 años que me enredo con las imágenes— básicamente superficiales y de entre pasillos de las inauguraciones ¿Cuál es el recambio? A fines de los 80 con el regreso del exilio de algunos artistas de tradición politizada y la venida de Reilly, el arte y los DD.HH. se volvieron curriculares. Nadie se la quería perder. ¿Qué hiciste tu en la guerra...? nos dirían desde afuera, esos que esperan que les retornemos alguna pluma muestra-nuestra de autoctoneidad. Ya sabes... ellos te hacen la guerra y ellos te venden las curitas. Por eso dije antes que las visualidades generadas en los '80 en el circuito callejero ligado a los conflictos —los más conocidos, los de las Madres; ver reseña de las acciones visuales hasta esa fecha (noviembre-diciembre 1985) y llamado a intensificarlas en el artículo del que fui coautora junto a Fernando Bedoya, Guillermo Kexel y otros "Madres de Plaza de Mayo, un espacio alternativo para los artistas plásticos" en la revista *La Bizca*, año 1, n° 1, nov.-dic. 1985— no tuvieron discursividad que pudiera dar cuenta de ellas. Solo el artista visual Juan Carlos Romero las menciona en tanto arte en su "Informe Salvaje" del '85⁽¹⁷⁾. Terminando la década del 80 se ocupará la artista rosarina Graciela Sacco con su artículo "De 'Tucumán Arde' al 'Readymade Social'"⁽¹⁸⁾ y el investigador Roberto Amigo Cerisola quien se especializará en dar cuenta del Siluetazo y rescatará las siluetas estampadas en el piso, desde la Catedral hasta el Cabildo, mediante stencil de poliestireno-altoimpacto (arte callejero, realizado con materiales povera para la impresión sobre el pavimento, tácticas de sobrevivencia al ex MANLIBA, el recolector diario de basura que arrasaba con las visualidades de las marchas, por artistas periféricos y desde el anonimato, arte que no se produce para la foto, obra que se consume en el contexto de la movilización, que estimula la autorreproducción de la práctica solidarizando técnicas con el resto de los manifestantes, que golpea en conjunto con la marcha —como un anónimo con la silueta— y marcha por separado con la astucia de la técnica, la eficacia del soporte y la enigmática fecha 16/12/82 que no coincide con la fecha de su realización el 21/10/83) que memoriaba "TODA LA VERDAD DALMIRO FLORES" (el obrero muerto por los parapoliciales unos meses antes en la famosa MARCHA DE LA MULTIPARTIDARIA, el 16-12-82, que selló el traspaso en orden de una dictadura que se caía a pedazos a manos de los flamantes neodemócratas, radicales y peronistas que venían de llenarle las intendencias a la dictadura, lo menos por decir...) realizadas por el grupo proto GAS-TAR que se enteró del evento vía el diario *LA VOZ* de la época. El investigador Amigo Cerisola reclama el derecho a otra interpretación - Amigo, Roberto, Aparición con vida: las siluetas de detenidos -

Múltiple Oportunista, pero aquí se me complica, pues ya la letra debería no solo dar cuenta de sí misma, al dar cuenta de la ausencia de otro cuerpo (y ya ahí, ni pretendo, pues yo no escribo, a veces hablo) más aún, poder decir sobre este otro —aquí presente— por sí y por otro que está a la vista. En ambos incursión, recién llegada, más bien de vuelta, aún sin retorno. Es que Emei no tiene quien le escriba, y es por eso que se ocupa de sí misma.

Virtudes como es virtuoso un cuchillo puro filo, o un violín que se toca solo. Los **cigrobados**, grabados con cigarrillos, eficacia perseguida, dirigible a voluntad, aunque mucho se me escape de las manos —todas las manchas del quemado, por ejemplo.

Múltiple de 10 x 10, uno a uno, al cien por ciento, cuerpo a cuerpo. Portátil como virus que se cuele en todas partes. N/N —nou neim, nou number— ¿tiraje infinito? Pretencioso llegar a 30.000, la parte por el todo, y viceversa. Móvil y económico (la lección dittborniana digerida) aunque me tiene mostrarlas en exhibidores supercaros que no alcanzan —delirios de vieja pobre.

Oportunista el juego de las servilletas y de los bares, aquellos bares. ¿Y en qué consiste? En el juego de ir quemando por turnos, con un pucho alrededor de una moneda suspendida en una servilleta, apoyada en la boca de una taza, intentando evitar que la moneda caiga. Pero, ¿y las reglas? Sólo una de antemano, nunca aliarse al enemigo (ni enemigo principal, ni enemigo por etapas), aunque el que pierda gane. Las normas específicas se dan al calor-color del juego-fuego. Oportunistas en múltiples sentidos, de "**Utopías de Café**" (servilletas de los bares de las marchas que atraviezan la Avenida Corrientes que busco mostrar en transparentes exhibidores giratorios) y "**Utopía Nacional**" (servilletas de cotillón con guarda celesteyblanca que registran el paso inflacionario de las monedas que también hacen de **solcito de banderita de guerrita**, y exhibidas en cuadritos transparentes a 2mts. del piso, casi al alcance de la mano) a "**Utopías Otras**" (servilletas manchadas con todo tipo de fluidos y registros comestibles y corporales —muestrarios en preparación).

"Del cuerpo político a la política de los cuerpos". Nimiedades testimoniales.

Me queda sobre el cable, entre otras cosas, lo más difícil. Aquello que me ata esta obra a otra que no supo hacerse ver en los ochenta —rupturas y continuidades. Reempe(n)z(s)ar de nuevo, o sea de cero, tuvo sus ventajas. La chica se había dado una vuelta por el rioba —ya que no el mundo— y (re)vuelve las manos pretenciosa(s) tras haberse demorado por un rato —nunca largo... Pero al llegar acá, se me acaba el espacio pactado de antemano, y es que estos objetitos me habilitan a tocar desde otros lados. Mañana entrego y aún me queda señalar con las elipses aquello que yo ofrezco de banquete: la res aún fresca, espero no haya sido destrozada por el nombre. Mientras tanto, hoy por hoy, me dirijo al bazar de más finos instrumentos.

EMEI, BUENOS AIRES, CORREGIDO EL 20/03/98

Agradezco muy especialmente a mis amigos **José Luis Meirás** quien me facilitó su Mac por días y días, y a **Asunción Suarez** quien me explicó algunas cuestiones conceptuales en relación con la teoría psicoanalítica para poder seguir la **NOVELA CHILENA DEL GRABADO** y otros textos del investigador —a, ante, bajo, cabe, con, contra, de, desde, en artes visuales— J.P. Mellado Suazo; la mirada sobre los cuales me ha sido decisiva para una reconsideración en estos diseños —por sólo mencionar algo— *del cable telefónico*, (el cual pasó de ser un mero término medio —aislado como instalación del piso al árbol— de conexión entre el "ES TAN D'ARTE" (¿1985?) más precisamente entre las postales (ampliadas xerográficamente) intervenidas con siluetas, una obra de serigrafía textil de mediados de los ochenta), y *las servilletas de mi expo del año pasado "UTOPIAS DE CAFE"* en el parque de la Escuela Superior de Bellas Artes E. de la Cárcova. Del cable telefónico, digo entonces, en cuanto sonorte urdimbre-urdiendo alcometratiamente las...

LA CRISIS. UN 'PUNCTUM' EN LA PRODUCCIÓN CULTURAL, PERO UN 'PUNCTUM COECUM'. AL MENOS UNO,

⁶² Erdosain, protagonista de la novela *Los siete locos* de Roberto Arlt, 1ª edición 1930.

⁶³ "Budú colectivo a Astiz", grabado que reproduzco y distribuyo desde aproximadamente 1985, donde el genocida lleva la silueta de Dagmar Hagelin encerrada en su puño. Próximamente distribuida vía autopista satelital.

⁶⁴ "El conflicto como objeto", Ready-made Social. Entrevista a Fernando Bedoya en revista *Manuscritos, El Socialismo para la Liberación definitiva del Arte*, Bs.As., año 2, n°4, agosto 1989, p.9.

⁶⁵ García Canclini, Nestor, *Arte popular y sociedad en América Latina*, Grijalbo, México, 1977, p.200.

⁶⁶ "VELA POR CHILE" (1986/1987, *Corrijo aquí la fecha errada que figura en el catálogo de mi muestra "Utopías de Café" realizada en 1996 en el parque de la Escuela Cárcova, en Bs. As.*). Propuesta de instalación de velas frente a la embajada de Chile traída aproximadamente en julio de 1986 por Ángel Andrade, artista plástico nacido en Santiago, a las filas del Capataco. Se realizaron entre 4 y 6 performances callejeras —arte correo e instalaciones luminicas— entre el colectivo de arte C.A.Pa-taco, la comunidad chilena en el exilio (U.M.E.C.H. —Unión Mujeres Exiliadas Chilenas— y Chile Democrático), CASCHI —Comité Argentino de Solidaridad con Chile—, FUSCH —Frente Universitario de Solidaridad con Chile—, HOJE-HOJA HOY (LA PLATA), Grupo Inti de Amnistía Internacional y manifestantes: (I) Frente a la embajada de Chile, el jueves 11 de setiembre de 1986, 13 horas de vigilia convocadas por U.M.E.C.H., desde las 0 hs. hasta las 13 hs. (II) En la Plaza de Mayo. Performance de la comunidad chilena en el exilio en adhesión a la VI MARCHA DE LARESISTENCIA convocada por las Madres de Plaza de Mayo el 03 y 04 de diciembre de 1986. Toma de 24 hs. frente a la Casa de Gobierno que año tras año convoca la Asociación Madres de Plaza de Mayo, organización radicalmente principista en cuestiones de DD.HH.; (III) En el Obelisco convocado para el lunes 9 de marzo de 1987 — 20hs.— el volante dice así: " SON TANTAS LUCES COMO HOMBRES FUERON ASESINADOS/ UNA, DOS, MILES DE VELAS, EL SIGNO SERA EL MISMO, 'UNA SILUETA DE MUJER QUE DARA LUZ' 'UNA LLAMA ENCENDIDA PARA AYUDAR AL PUEBLO CHILENO EN LA NOCHE SINIESTRA DE PINOCHET' "; (IV) En el Congreso el 10 de setiembre de 1987, 21hs.

⁶⁷ André Jarlán, sacerdote francés, muerto a los 44 años de un balazo en la nuca en su parroquia en las jornadas de protesta del 4 y 5 de setiembre de 1984 según reza en "VELAS POR BALAS" en *BOLETIN CODEPU*, Chile, Setiembre 1984, p.21.

⁶⁸ "Hybris -eos", sust. fem. del griego antiguo, tal vez traducible como: "desmesura", concepto clave en el mundo griego.

⁶⁹ "BICICLETAS A LA CHINA, Ready made Social". Sellos postales realizados por numerosos artistas como parte de un Informe dirigido a los estudiantes de la masacre de Tien An Men en China, a los 200 años de la Revolución Francesa, el 14/07/89, proyectado para acercar a los medios (intento fallido por cuestiones de organización) ubicados en el microcentro mediante un rally de bicicletas. Realizado por los colectivos Capataco, Cecico (grupo de video), Frente de Artistas del Neuropsiquiátrico Hospital Borda y la agrupación Compañeros de Base del Centro de estudiantes (Cefyl) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (U.B.A.). El videoarte del evento, presentado en la Cinemateca Argentina ese mismo año, 1989, sacó el premio *Georges Méliès* organizado por la Fundación Cinemateca Argentina en la categoría, Votación del público.

Ver entrevista de Ricardo Demonte a Fernando Bedoya en "Marcha concebida como un clip" en revista *Manuscritos, el Socialismo para la liberación definitiva del Arte*, año 2, n°5, noviembre 1989, p.13.

⁷⁰ Sally Baker, se autopresentaba como "representante de artistas", vino a Bs. As. en ¿1990? a llevar una muestra de arte y política que cuajó finalmente como "Arte de las Américas, el Proyecto Argentino" presentada en 4 galerías de N. York con el envío de los artistas: N. Gomez, L. Benedit, V. Grippo y J. Bedel.

⁷¹ Me refiero al gigantesco taller colectivo convocado por las Madres de Plaza de Mayo en la III MARCHA DE LA RESISTENCIA el 21 de setiembre de 1983. Ver en la revista *Boletín 2 Publicación de los artistas del Movimiento al Socialismo*, Bs.As., ¿1983, 1984?, el primer reportaje realizado —por Fernando Bedoya— a Guillermo Kexel titulado: "...Nos miran, Crónica de un proceso de gestación.

⁷² Bernard Reilly, curador del sector "Caricatura Política" de la División de Estampas de la Biblioteca del Congreso de los EE. U. en Washington D.C. Opino que su llegada (creo que en el 89) definió un vuelco en la repolitización del ambiente a finales de la década. ¿Es en ese contexto que se dió la muestra de Arte y Política en el Museo de Arte Moderno curada por Santana y Alfredo Benavidez Bedoya quien reivindicó públicamente el haberlo traído a estas pampas?

⁷³ El Instituto Torcuato Di Tella fue el centro de investigación científico, artístico y cultural que se inauguró en Bs. As. en 1958 —en el marco modernizador del Plan Marshal para América Latina. Hegemonizó las prácticas artísticas de la década del '60, reduciendo por un rato, las desigualdades en las transferencias visuales centro-periferia. Desarrolló el arte conceptual, el body, el happening y trabajos con los medios entre otras tendencias. Su Centro de Artes Visuales, abierto en 1963, fue dirigido por el crítico de arte Jorge Romero Brest.

EL VERBO DE OTRO, DE QUIEN TIENE EL PODER DE FIGURAR(LO) TODO.

evento "Menos de 30" en Buenos Aires, el 5 de mayo de 1985 según reza *La Bizca*, p. 18. (anteriormente citada en p.5).

⁽¹⁸⁾ Sacco Graciela, " De 'Tucumán Arde' al 'Ready-made Social' " en I jornadas de Teoría e Historia de las Artes, realizadas en la Fundación San Telmo, 11, 12, 13 de setiembre (edición sin año), pp. 247-255.

⁽¹⁹⁾ Cito textualmente: "Sobre Utopía.

Moro, "inventor" de la palabra *utopía*, jugaba con los dos componentes del término: la partícula negativa *ou* que significa "no", y no el término griego *tópos* que significa "lugar" sino un vocablo latino no muy corriente, *topia*, usado por Vitruvio (siglo I a.c.) y por Plinio (siglo I d.c.), que alude tanto a artísticos paisajes pintados como a jardines artificiales. Pronunciado a la inglesa, volvía irreconocible su prefijo, que de "no" (*ou*) podría transformarse en *eu*, "bueno", "venturoso", de modo que podía significar "jardines artificiales que no los hay" o "venturosos jardines artificiales". *Topia* tiene todo el aire de ser traducción del término griego *parádeisos*, que significa "jardín". (De una conferencia del Prof. Francisco J. Olivieri en un ciclo dedicado a T. Moro en la FFyL de la UBA con motivo de cumplirse cinco siglos de su nacimiento en 1980)."

Dato por escrito que me fue cedido generosamente por la Prof. Victoria Juliá el 04/12/98 y que fuera recordado por mi como etimología marginal de las clases de griego del ya fallecido maestro Prof. Lorenzo Mascialino en los '70, ¿o habrá sido en las clases de Antigua de Olivieri?...

Estas notas se terminaron en diciembre de 1998.

P.S.: ESTE TEXTO, *VIRTUDES DE UN MULTIPLE OPORTUNISTA*, NO ACOMPAÑA LAS INFOGRAFIAS "CORTE DE RUTA" —QUIENES COMPARECEN POR SI MISMAS — PUBLICADAS EN OCTUBRE DE 1998 EN *CAUSAS Y AZARES*, N°7 —AGRADEZCO EL ESPACIO DE INTERVENCION VISUAL QUE ME FACILITO LA INVESTIGADORA ANA LONGONI CON SU INVITACION A PUBLICAR EN LA REVISTA LOS DISEÑOS, LOS CUALES FUERON DIAGRAMADOS COMO *UN INSERT*— Y CIRCULA ADOSADO A SOLO 30 EJEMPLARES DE LA MENCIONADA REVISTA, PUES NO FUE ACEPTADO —EL TEXTO NO, LAS "ILUSTRACIONES" SI— POR EL GRUPO EDITOR DE LA MISMA ADUCIENDO RAZONES DE ESPACIO Y HERMETICIDAD; ¿ES QUE NO SE ENTIENDE? —ESPECIFICO PARA LA FAUNA ARTISTICA.

AGRADEZCO, FINALMENTE, LA OPORTUNIDAD DE EDICION QUE ME DARA LA REVISTA *RAZON Y REVOLUCION* MEDIANTE SU COLABORADOR EL INVESTIGADOR ROBERTO AMIGO CERISOLA.

Buenos Aires, a los veinte días del mes de abril de mil novecientos noventa y nueve.

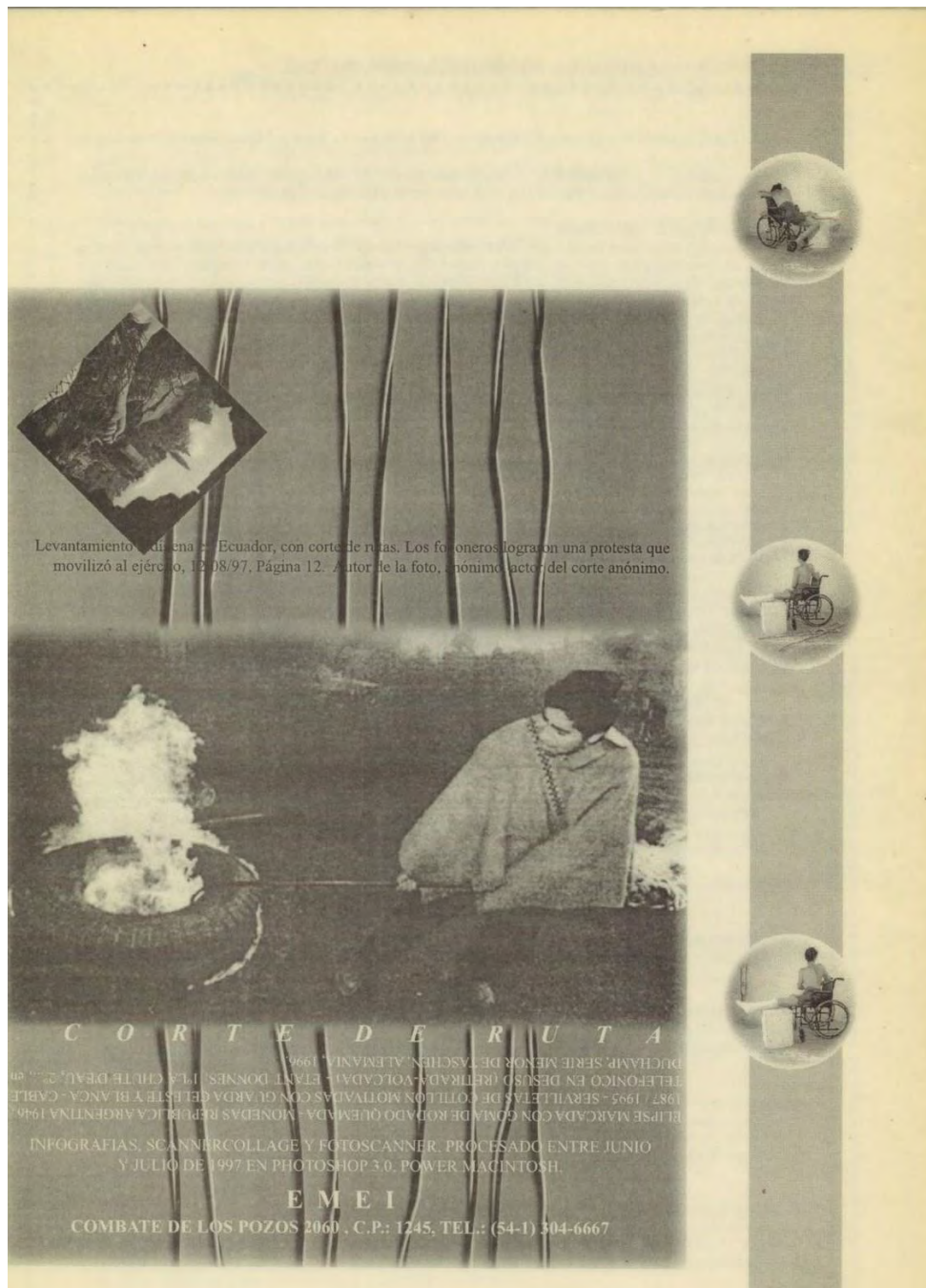


Fig 64-73. Mercedes Idoyaga (Emei). Copia de texto *Virtudes de un Múltiple oportunista*. Ponencia de Artista, Texto-volante de circunstancias ante la Muestra-Coloquio "La Desaparición, Memoria, Arte y Política" (CC Recoleta). 10 de agosto de 1999. Buenos Aires-Argentina

4.3.6.- Agroturismo/ Tapera Rupestre (1999-2000) (material inédito)



Fig.74- 78. Mercedes Idoyaga (Emei). Fotografías y autorretrato de Agroturismo/ Tapera Rupestre. Circa Diciembre-enero 1999-2000. Chacabuco, Provincia de Buenos Aires-Argentina

Esta obra es un *biopic* de Emei por Emei; un *ready-made* u *objet trouvé*, como ella le llama, que está compuesto por cinco fotografías y un video en los que se muestra los murales anónimos encontrados en una tapera en medio del campo en Chacabuco, Provincia de Buenos Aires. El video registrado por su tío Juan Tormey, fotógrafo amateur, fue de manera espontánea y no tiene edición, una especie de cadáver exquisito que se conforma por el azar circunstancial. Sí, un azar objetivo, surrealista y a la vez realista.

Las pintas en las paredes son de autores desconocidos que intervinieron la tapera (un lugar abandonado) con dibujos de figuras humanas, alguno de ellos eróticos. El encontrar el espacio abandonado con estos dibujos le y nos recuerda a las pinturas rupestres en cuevas (proto viviendas) también abandonadas. Las palabras escritas por Emei sin alterar los dibujos encontrados dicen TA-PE-RA/ RUPES-TRE en el TRE la T y la R por encima de dibujos de vaca y caballo, y por debajo de la E está Emei.

En el video aparece Emei cabalgando, baja del caballo y extrae a través de un sistema manual agua del pozo, son varios minutos en los que vemos a una mujer (Emei) haciendo lo cotidiano en la vida del campo en un día de verano, mientras se refresca es observada por nosotros. Entra a la Tapera abandonada y se encuentra con los murales, también hay muchos residuos y vestigios de lo que alguna vez albergó vacas y caballos, entra a los cuartos y sacó una placa calamina vieja, es como si les encontrara vida a los objetos y busca construir con estos desechos, ¿será la impronta de su práctica artística de hacer arte con nada? son fierros y mallas como restos de una cerca, encuentra una cámara y hace el registro de los murales. La foto de la foto, metalenguaje: nuevamente, la dicotomía naturaleza-tecnología, muy frecuente en la obra de Emei como un recordatorio del origen con el hoy.

Tiene 47 años. Es el cambio de siglo 1999-2000, el rechazo de su texto *Virtudes de un Múltiple Oportunista* de parte de Ana Longoni en la revista *Causas y azares*, encontrarse sin trabajo pues había terminado el taller “Ser y estar” en el C.C. Recoleta, se quebró el tobillo, la operaron, tenía un tema económico, temas personales como la separación con Bedoya y también sintiendo que la vejez se le venía encima. Era un tiempo de crisis total. Cuando Emei habla de este trabajo se refiere a él como una *selfie* en el que quiso registrar los últimos vestigios de su juventud, dice no haber sido muy de tomarse fotos y casi no tenía fotografías de ella a lo largo de los años. Es como una *selfie* prolongada. Y ¿de qué manera lo podría hacer si no es haciendo arte conceptual, teniendo ella misma una vida conceptual?

Esta obra me resulta tener un corte muy feminista, es ella utilizando su cuerpo como medio expresivo y como el lienzo para mostrar lo que sucede en su mundo interior. Ese mundo interior que en ese momento se compone por varias crisis en el plano profesional y personal, por el profesional está lo que ella considero como censura y exclusión, por el personal está lo emocional con la ruptura amorosa, el reparo sobre la edad que sobre todo recae duramente contra las mujeres y lo físico con el rompimiento

de un hueso que la imposibilita caminar y la somete a una operación. Sobre lo profesional ya lo he expresado líneas arriba en cuanto a mis apreciaciones sobre el hecho y mi cuestionamiento si realmente fue censura o si es más bien ceñirse a una línea editorial, aunque eso no quita que se pueda pensar que Emei si es más susceptible de poder ser “censurada” porque no existe mucha documentación sobre su trabajo o sobre ella y tampoco está inserta en el medio, por lo cual si fuese así cualquier sospecha de censura saltaría inmediatamente a la luz, más en un país como Argentina. Esto se debe a como he mencionado no generó poder en el circuito, pero también porque es más común vulnerar a una artista mujer que a un artista hombre y esto se demuestra en lo reciente que es considerar a las artistas mujeres dentro de la historia del arte, como dice Linda Nochlin (2022) no es que no hayan existido buenas artistas mujeres, es que de ellas no se ha escrito y poco se les ha exhibido.

Por el lado de lo personal, aunque es poca la información que he podido obtener hay cosas que caen en la obviedad y que encuentran sentido con lo que ella misma ha expresado (comunicación personal, 10 de julio 2023), para el año 1999 ella ya se estaba acercando a los cincuenta años y el paso de la juventud hacia la vejez puede ser terriblemente dolorosa para muchas mujeres, esto se debe a ciertas exigencias de la misma sociedad, que son muy difíciles de evadir. A esto sumarle que la separación con Bedoya significó un golpe muy duro para Emei, pasaron de ser dos para todo a ser solo ella; es por eso que es muy simbólico que, así como en Foto DNI ella también atravesaba por momentos de crisis y aparece por primera vez su rostro en alguna obra, así también decida grabarse y aparecer ella, ser el sujeto de la obra para expresar y crear. Pero esta vez utilizando otra herramienta, el video digital, expresar a través de un video arte y mostrarse, este es un registro que plasma ese momento de su vida, un autorretrato sensible que expone las fibras más profundas de las heridas y preocupaciones de Emei. Lo cual pone en evidencia la versatilidad y sensibilidad de la artista que crea de acuerdo a sus circunstancias y sus propias inquietudes, no necesariamente a necesidad de un mercado o una moda, decide explorar desde el cuerpo denotando a una mujer que pese a las adversidades físicas o emocionales es una mujer fuerte que puede hacer el trabajo de campo, históricamente relegado a los hombres. Emei hizo obra feminista, sin catalogarse como tal.

4.3.7.- *Sin título Objeto Digital-Textil y Metal (2000/2001)*

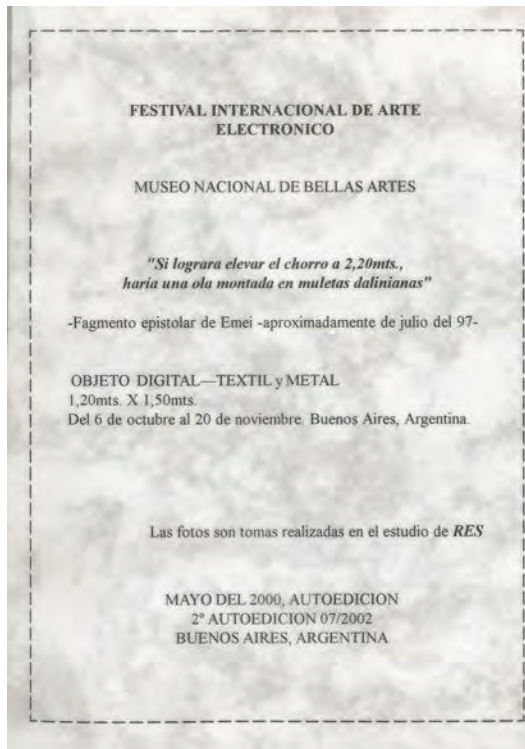


Fig. 79-81. Mercedes Idoyaga (Emei) (izq. a der). Caratula book, fotografía de la obra y foto detalle del Pin de 14cm de diámetro con foto inserta. 2000-2001, Buenos Aires-Argentina

Esta pieza representa una vez más la tautología siempre presente en la obra de Emei, en donde las partes que la componen explican sobre la misma obra y que la utilización de ciertas imágenes son redundantes en otras piezas también. Se replica la idea con metáforas visuales y se presenta con una carátula que dice "Si lograra elevar el chorro a 2,20mts, haría una ola montada en muletas dalinianas" aludiendo a las prolongadas

patas del caballo y de los elefantes en “La tentación de San Antonio” de Salvador Dalí. En ese momento Emei se había quebrado el tobillo, por lo que fue operada y tuvo que usar muletas para ella las muletas representan la extensión de sus piernas, como el alargamiento de las patas de los animales en la obra de Dalí, pero claro en una versión poco natural y más tecnológica, por así decirlo, que vuelve a tomar la dicotomía de naturaleza-tecnología. Las fotografías son retratos de ese momento en el taller RES/ Raul Stolkiner, que describen cómo se siente ante varios sucesos personales, como la separación con quien fuera por mucho tiempo su compañero de vida. Como ella misma lo dice “Cada quien se quiebra cómo puede. Algunos nos quebramos el cuerpo y otros se quiebran por adentro, se quiebran en sus convicciones” (Anexo 6). Esta obra es un reflejo de esa debilidad normal en los humanos de quebrarse de alguna forma u otra, como bien lo menciona en la cita de arriba. Su quiebre se dio por varios lados y aquella mujer que parecía ser inquebrantable, eran tan débil como cualquiera en sus peores momentos; en mi opinión, esta situación la hizo aterrizar y hacerle reconocer que ella también es susceptible a derrumbarse, de alguna manera la humanizó. Como todo lo que le mueve fibras a Emei, desde lo social hasta lo personal, lo motiva a crear y esta no sería la excepción. Retratarse con el yeso, con muletas o en silla de ruedas significaba congelar ese momento sensible y utilizarlo para comunicar algo más.

La composición en sí consta de un vestido recubierto de pines de diferentes tamaños, a los costados las muletas que como ya mencioné simbolizan la extensión de sus piernas, su movilidad y su herramienta primordial para las movilizaciones, en los extremos de las muletas hay otros dos pines de mayor dimensión uno en el extremo derecho de arriba y otro en el extremo izquierdo de abajo. Lo curioso de los pines es que todos tienen retratos de Emei en silla de ruedas. Mostrarse vulnerable podría significar debilidad, por el contrario, considero que ella buscaba lo contrario tomar la debilidad y volverla una poderosa herramienta de expresión en la que ella maneja la crisis y la convierte en obra, tomar estas situaciones a lo largo de su trayectoria ha sido una constante. Otro punto importante es el vestido, que es la prenda que históricamente ha diferenciado el género femenino del masculino, entonces ella se ve representada por el vestido que es como un color rojo viejo, teja o medio marrón, que nuevamente recae en esta idea de la vejez, la vejez en las mujeres que no es la misma que en los hombres. En uno de los pines podemos ver la fotografía que la muestra tirada en el piso con la cabeza gacha, en la que pareciera estar fatigada o derrumbada y que da la impresión de haberse arrastrado con el pie enyesado. Las muletas a un lado como si ya no le sirviesen para andar. En mi opinión es como si quisiera decir que está cansada y necesita abrazar su tristeza, transitar la crisis y darse ese tiempo de

sentir. Nuevamente considero que hay mucho contenido que habla desde la feminidad y de las emociones que la circundan como mujer las mismas que se han repetido en obras anteriores y que se van alimentando las unas a las otras.

Sobre la historia que envuelve este trabajo es clave para entender el quiebre de Emei en su carrera artística, el conflicto con la institución, la decisión de terminar con su práctica plástica, dejar la ciudad y regresar al campo. Esta obra fue inicialmente presentada en el Festival Internacional de Arte Electrónico en el Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires (2000), compuesta por un vestido cubierto de pines de metal con las fotografías impresas y dos pines grandes de 14cm de diámetro que son colocados por arriba o por abajo de las muletas cerca de la parte de las muletas que se usa de apoyo al piso, utilizar las fotografías es como crear un metaverso/meta imagen. Es decir, una tautología visual y conceptual. Las muletas a los lados que con el vestido configuran una silueta de una mujer en el suelo en muletas, como los famosos Siluetazos que dibujaban siluetas en protesta por los desaparecidos durante la dictadura (Hupert, 2022).

Esta pieza luego es expuesta en un concurso del *underground* artístico convocado por Juan Carlos Romero llamado "Nuevos Medios" en el Museo Eduardo Sívori y en el cual la pieza fue dañada y deteriorada. Esta mala experiencia a pesar de haberse intercambiado cartas con la institución para reclamar por los daños, no hubo respuesta y más bien se terminó en malos términos. A partir de ese momento nunca más se volvió a enviar obra de Emei a ninguna institución.

4.3.8.- *Matria y Suerte. Camino a la Riqueza* (2001-2002)



CMXVII

UCET



Fig. 82-90. Mercedes Idoyaga (Emei) Fotografías de Verismo Objetual re construido en formato Pines hecho de residuos recolectados. 2001-2002, Buenos Aires-Argentina

Ante las revueltas y acontecimientos político-sociales del 20 de diciembre del 2001 en Argentina, Emei recolectó ciertos objetos que encontró como residuos post-conflicto y que los vio como valiosos para su práctica, como una remembranza de lo que también hizo con el Grupo *Paréntesis* en la playa. Estas piezas componen nueve imágenes, en ese orden de izquierda a derecha que se volvieron a su vez en pines, inicialmente lo recolectado fue mostrado en el “Encuentro de Artistas en Centro Cultural del Sur” en el 2002 en Buenos Aires.

Luego ya con formas de pines tuvieron lugar en performances que realizó Emei tanto en Buenos Aires como en Santiago de Chile en una intervención que Emei realizó en un Coloquio, pines que llevó puestos y repartidos en un abrigo largo. Los objetos que fueron recolectados y seleccionados para la obra son muy diversos y aportan diferentes simbologías explicadas por Emei de la siguiente manera (comunicación con la artista, 10 de julio 2023):

- 1) La bandera del Parque Lezama, bandera que fue pintada e identificada por el activismo de la Asamblea del Parque Lezama, donde se fundó la ciudad de Buenos Aires. Es una bandera con la que marcha y que llevó como solidaridad al desalojo de las obreras de la Textil Bruckman, un conflicto del momento, luego Emei la tomó cuando se terminó el conflicto. Este símbolo de insurgencia es el fondo de casi todas las composiciones de la obra.

- 2) Botines, son los últimos zapatos cerrados tipo botín que Emei pudo usar antes de que se quebrara el tobillo. Símbolo que explica lo personal.
- 3) Monedas de época con efigie de Eva Duarte. Que simboliza la economía del conflicto y el peronismo.
- 4) Chaqueta con gases lacrimógenos: Simboliza la insurgencia
- 5) Alarifes (únicos objetos comprados): Las placas con la numeración de las casas, muy típico y tradicional de Buenos Aires. Que simboliza las asambleas populares vecinales que se hacían en las plazas.
- 6) Adoquín: Recogido de la revuelta. Simboliza la revuelta del conflicto estado-país.
- 7) Plato: Es el que Emei llama como “Cacerolazo” la pieza que ella usaba durante todas las marchas, movilizaciones y en las arengas.
- 8) Planta: Simboliza que todo el conflicto y las cosas sucedían entre plantas, el conflicto en la ciudad.
- 9) Pañuelo: Usar un pañuelo en una revuelta es indispensable para protegerse de los gases lacrimógenos.
- 10) Gases: Los restos de los gases en la revuelta
- 11) Balines: Encontrados post revuelta
- 12) Bomba molotov hecho de forma casera con una botella de vidrio de Coca-Cola. En la última imagen se puede apreciar la composición general de la obra, la disposición de los objetos y la resolución del concepto. Aun así, las piezas por separado también son una composición en sí misma que redundan en el concepto de la totalidad de la obra; es decir, las composiciones por separado pueden jugar un rol independiente, como lo vemos en los pines, con el mismo significado que al ser parte del conjunto total en el plano general de la obra. Nuevamente la tautología es muy frecuente en la obra individual de Emei y la utilización de un metalenguaje visual que redunde en la idea es parte del concepto que se usa para exponer un conflicto.

Por último, su nombre *Matria y Suerte*, es un juego de palabras que alude a Patria y Muerte. Nuevamente el conflicto sigue estando presente en todas las piezas que componen el uso del lenguaje visual como símbolo, la semántica de sus títulos y la semiótica de sus significados apoyan, reafirman y replican la conceptualización tautológica de la obra.

4.3.9.- Exposición *¼ de Artista. La vida como una performance* (2005)

“Remontar la historia, en los dos sentidos que admite de nuevo esta expresión: remontar, es decir nadar contra la corriente del río por el que actualmente nos quiere llevar la historia política; remontar, es decir predisponer todas las cosas trabajando en las divisiones del tiempo, deconstruyéndolo” (Didi-Huberman, 2008, p. 224-225)

La cita anterior se me hace pertinente para poder entender la naturaleza de esta exposición y de toda la obra plástica de Emei. Hasta el momento he mostrado algunas de sus obras que considero más importantes y he comentado sobre su trayectoria en los colectivos, con todo ello queda claro que Emei siempre ha tenido un espíritu contracorriente y el hecho de *deshabituar* una exposición para darle otras dimensiones y características a las habituales demuestra su originalidad y que en definitiva es apoyado por sus discursos ideológicos. Un amigo de Emei, José Magliatti “Tano”, ex militante de la Juventud Socialista en los años 80’s, decía: “Emei no hace arte conceptual, Emei tiene una vida conceptual”.

Un cuarto de artista

Expo de Emei
Desde el viernes 19 de agosto- 20hrs-
En continuado
Hasta el sábado 20 de agosto -24hrs-

Puesta, Performance, Café bla bla...

Sábado 21 hs: FICCIÓN EN LA HABITACIÓN y CIERRE con
CHOCO-RON

*Como el espíritu de la expo es su propia experiencia.

[Esta no es una exposición que merece un análisis tradicional y me tomaré la licencia de poder experimentar con la escritura]

Casa Emei- Bs.As. / Ficción/ Belleza y Felicidad/ FIN DEL ARTE

“NO CÁMARAS PERMITIDAS- NO REGISTRO- NO FOTOS- UN POEMA- 6 TEXTOS”

ÚLTIMA PERFORMANCE/ PUESTA/ ADIÓS CIUDAD/ VUELTA AL CAMPO

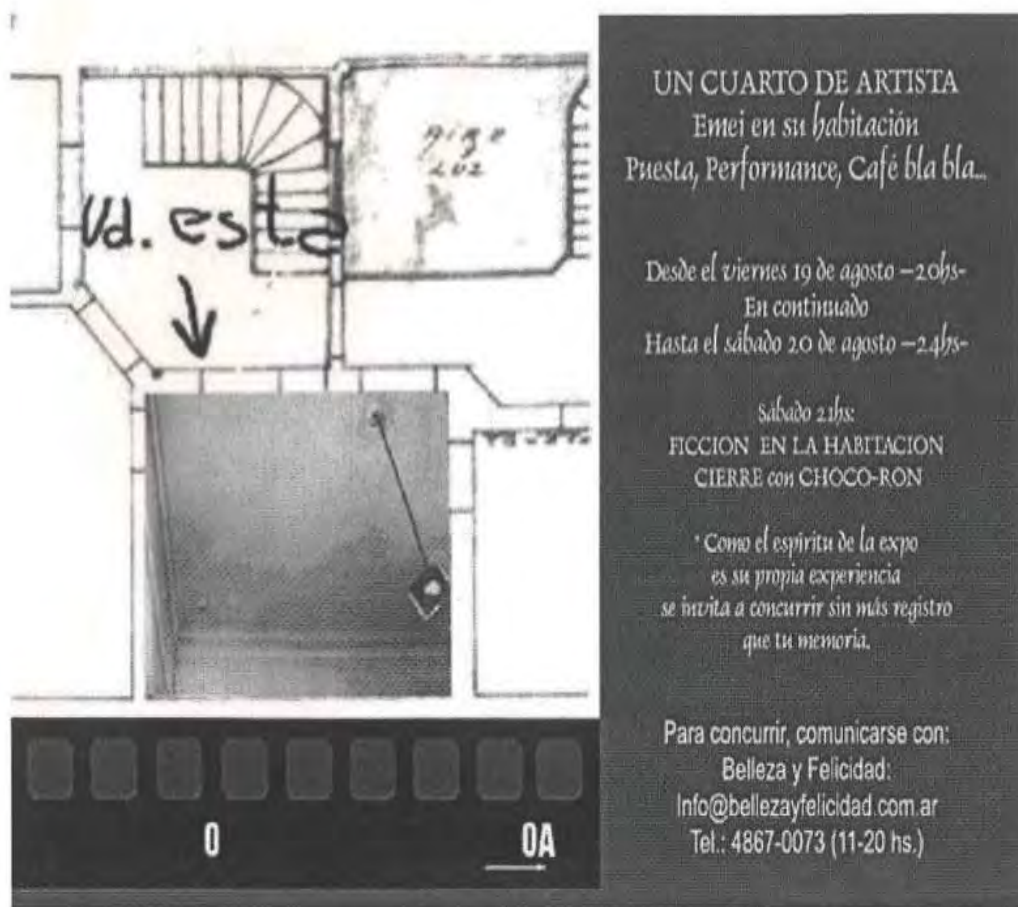


Fig. 91. Mercedes Idoyaga (Emei). Invitación a la muestra de Emei "Un cuarto de artista", agosto 2005, Buenos Aires-Argentina

PARANOIA/ ALGORITMOS/ PERSECUCIÓN/SEPARACIÓN/DESPIDO



INVITACIÓN A ESCRIBIR (POEMA)



Un cuarto de artista
Sujeto Público – Objeto Privado

Sr. H.J.F. y mariela

Sigo los pedazos, eso que me muestran aves de carroña
(no se decir rapiñan, abrevan, se sirven;
de ellos abrojan

mojones-miguitas, el hilo de Ariadna
Tu pac ama rumia la montaña

¿qué no mostraría por un texto de inf(v)ierno?

¼ de artista, hace ½ desorden

sin cámaras-registros se pudre la carne,
pedazos al aire Yo casta regreso
la ley observada transgrede la marcha

corrermee de objeto

Teseo de aliento

violencia inaudita;
sin riesgo, sin juego, ni cuerda, ni trama
derramó su bilis fría desde el sol
que amordaza mi silencio

maz(h)orca siniestra, ¡ Vicenta regresa!

SUBENSTRUJENBAJEN

la gata, la cama, la mancha
farsa x farsa
el lápiz acaba; papel que desmarca

EMEI – verano de 2005

Fig.92.Mercedes Idoyaga (Emei) Poema invitación de escritura sobre la muestra "Un cuarto de artista", verano de 2005. Buenos Aires- Argentina

SUBEN- ESTRUJEN-BAJEN

¿Qué hay después de todo?
¼ de artista y ½ desorden
¿Hilo de Ariadna o El mito del Andrógino de Platón?
Activa-Ismo-Sismo
el fin del conflicto ¿y ahora qué?
media cama/no cama vacía
Se acabó la UTOPIA
Se venden almas como se venden cuadros
Cierro un ciclo
Naturaleza en mi mesa
Caballos, perros, grandote y chiquitita
Mi mundo, mi utopía, el campo
la tierra, SOY.

EMEI NO- ROSITA PRESENTA

FICCIÓN/ REHABI(- -)/TACIÓN

9 tornillos

Guía por los cuadros fantasmas

Espacios delimitados por el tiempo

“Todos nos quebramos de alguna manera”

ROSITA PRESENTA
FICCIÓN EN LA REHABI(- -)TA
PUESTA-PERFORMANCE blablablablablaba
Sábado 19 de agosto – galería ByF
Con David Armando Guerra y Alberto Vázquez

Música LIBERTONIA "Dark side of the mind"

/PEONES DE GUERRA/

25 (veinticinco) soldados llevan la vista al frente, mirarán hacia el sur. Conejitos de guerra de un verdugo bufón van sin decir adiós. Hay terror en sus ojos. No hay calor ni frialdad. El rey titere juega con la dama de hierro al ajedrez criminal /*No sé quién es el enemigo. ¿a quién hay que disparar? Sólo hay sangre en la neblina y la de todos es igual. Y últimamente temo morir en la ciudad, en esta guerra material/*

24 (veinticuatro) soldados morirán al azar de este juego fatal. Corazones latiendo al compás de un motor a punto de fundir. Se vacía el tablero sacrificando al peón. Sólo hay cuerpos tendidos entre el barro y el hielo, entre miedo y dolor /*No sé quién es el enemigo. ¿a quién hay que disparar? Sólo hay sangre en la neblina y la de todos es igual. Y últimamente temo morir en la ciudad, en esta guerra material/* Detrás de cada mirada puede haber un arma que haga BANG!!!

.....


Fig.93 Mercedes Idoyaga (Emei). Letra de canción Libertonia. Agosto 2005. Buenos Aires-Argentina.

NO MÚSICA

Interpretación de la obra a través de 6 textos (anexo 13)

Abrir su casa, exponerse al juicio público como acto final, no es novedad en las obras de Emei, ya lo había hecho con *Agenda*. En la que deja al descubierto su entramado social, como exponer sus contactos, sus ideas, sus proyectos plasmados en aquella agenda que usaba en 1979. La abrió y la volvió en una serigrafía en un acto de rebeldía, estaba molesta, la habían echado del taller Pedro de Osma. La *Agenda* fue el cierre de una etapa y su regreso a su país. No hay casualidades.

A su manera y 25 años después lo hizo en *Un cuarto de artista* otra vez. Las etapas son cíclicas. Volvió a abrir su intimidad, su lugar ganado como diría Virginia Woolf, “*a room of One’s own*”, lo que uno podría pensar cómo ponerse en una posición vulnerable. Esta última cita al ensayo de Woolf es también una mirada feminista sobre la exposición en la que se hace un símil del “cuarto propio” con el hecho de exponer en su propia casa y así tener la libertad, no solo espacial sino en todo el sentido de la palabra, de poder hacer lo que quisiese sin tener que responder a ninguna institución cultural o curador. Algo que hasta el día de hoy se mantiene, pues se entiende que cualquier espacio expositivo exige ciertos parámetros y no existe una libertad absoluta, que es precisamente lo que Emei requería como condición fundamental.

De lo que se puede inferir por los textos es aquella incomodidad que se generaba por parte de los visitantes, los voyeurs, pero no por ella. Estos visitantes son vistos como los que invaden su privacidad, son los que sienten como la casa y la presencia de Emei termina tomándolos e imponiéndose. Ella pasa a ser objetualizada, de ser Sujeto a ser Objeto, la casa pasa a ser el museo/galería, la artista es la obra y los visitantes son co-creadores de la *performance* que con su presencia deconstruyen un relato y construyen el suyo propio basado en sus experiencias.

A Emei recientemente la habían echado del taller de la cárcel, La Estampa. Como la historia es cíclica y la vida de Emei no escapa a esa posibilidad, la historia se repitió. Pero esta vez no hay un compañero, no está ese uno con el otro, solo quedan sus fantasmas por la casa disfrazados de huellas de cuadros que alguna vez fueron colgados en las paredes y que dejaron su marca por el paso del tiempo. Ella hizo una especie de visita guiada por esos espacios fantasmas con marcas del tiempo en el que los cuadros alguna vez estuvieron expuestos antes que Bedoya se los llevara y que habían dejado huella. Media cama vacía, medio desorden que en una retórica

tautológica si se duplica en los medio desórdenes se crearía un orden nuevo que es esa esperanza a una nueva vida.

Con este despliegue privado de actos, happenings y performances cierra un ciclo. Un estilo de vida, una casa y un amor. Todos volvemos al lugar que llamamos hogar, Emei vuelve a casa, al campo, a vivir de trabajar la tierra, a disfrutar del silencio. Nunca hubo música, pero ama la música, siempre quiso aprender música, leer partituras y escucharlas en su mente. Sueño frustrado. No importa porque mira en retrospectiva la vorágine que fue su vida pasada y hay satisfacción, está reconciliada con su pasado.

Hoy escucha el sonido que el campo le da, montar sus caballos, manejar la chata, cuidar a sus perros, dormir con chiquitita en la misma cama y curar a su grandote. Una vida plena, ya no hay caos, no hay conflicto. Se acabó el arte, pero sigue el activismo.

4.3.10.- Volantes (2013-2015)

Esta acción artística se dio durante la exposición “Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina”, a partir de las investigaciones de la Red de Conceptualismos del Sur en colaboración con el Museo Reina Sofía que se dio en varios países iniciando su recorrido en el Museo Reina Sofía de España (2012-2013). La muestra se expuso, entre otros puntos, en el Museo de Arte de Lima (MALI) en el 2013 y en el MUNTREF C.A.C Museo de los Inmigrantes en Buenos Aires en el 2014.

La exposición toma las prácticas artísticas y políticas que tuvieron lugar en diversos contextos durante la década de los ochentas en América Latina. Evidentemente dentro de la muestra estuvieron consideradas las gestas en las que Emei estuvo involucrada a lo largo de su trayectoria y su militancia política.

Los volantes salen a raíz de este “cambio de estatus ontológico” de las acciones y piezas artísticas desde su concepción totalmente antisistema y anticapitalista para volverse objetos mercantiles. Emei lo detalla de esta manera: “Prácticas que comenzadas como socialistas-revolucionarias y devenidas las más de las veces antiburocráticas hallarían finalmente, fatal y fallidamente su ser Consumidas/Consumadas -institucionalidad mediante- en tanto “Democráticas” ya que el contexto de la recepción altera el ánimo de su portátil politicidad. En el entendido de: “La imposibilidad (de la Centralidad Institucional) de valorar las cosas en el momento

Volante 2 Muntref (2014)

Desde Bs. As., MUNTREF, C.A.C., MUSEO DE LOS INMIGRANTES, 20 de mayo de 2014
en **FEDER LA FORMA HUMANA**
ARCHIVO GASTAR-CAPATACO (1982-1992) - BUSCA COMPRADOR
(sin monedas ni cintas se recogen prototipos "reglas de juego")

LANZO MEDIANTE VOLANTEADA EN ESTE MARCO INSTITUCIONAL, EN EL CONTEXTO DE LA MEGAMUESTRA ITINERANTE "FEDER LA FORMA HUMANA" -MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA, Madrid, 26-10-2012 al 11-03-2013 - MALI, Lima, 23-11-2013 al 23-02-2014 - MUNTREF, C.A.C., MUSEO DE LOS INMIGRANTES, Bs. As., 20-05-2014 al 17-08-2014 - COMISARIADA POR LA RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR.

"DECLARACIÓN DE PÚBLICA PUESTA EN VALOR Y COMERCIAL"

DEL COMPLEJISMO Y COMPLETÍSIMO MATERIAL DE REGISTRO DOCUMENTOS OBRAS DE LAS PRÁCTICAS VISUALES PERFORMÁTICAS COLECTIVAS IMPULSADAS POR LOS GRUPOS GASTAR-CAPATACO en desde sobre con junto al el movimiento organizado de masa movilizadas en sus actividades y democráticas entre 22-32 AÑOS (1982-1992) ALIX SIX CLASIFICAR Y DEL QUE UNAS "intencional" DEL MISMO SE EXHIBEN EN ESTA MEGAMUESTRA:

PRÁCTICAS QUE concuerdan como socialistas-revolucionarias y ~~de~~ las más de las veces ~~propuestas~~ HALLARÍAN FINALMENTE, tal y ~~del~~ SER CONSUMIDAS CONSUMADAS -INSTITUCIONALIDAD MEDIANTE- EN TANTO "DEMOCRÁTICAS" YA QUE EL CONTEXTO DE LA RECEPCIÓN ALTERA EL ANIMO DE SU PORTADILLO.

EN EL ENTENDIDO DE:
"la imposibilidad (DE LA CENTRALIDAD INSTITUCIONAL) de valorar las cosas en el momento en que éstas suceden en el medio, porque la institución sólo deja entrar productos ya prestigiosos a los que utiliza cuando, o han perdido vigencia, o son indiscutibles dado el grado de profesionalismo del que los produce. (...)"¹⁾

MATERIAL EN ANTIJARO CUIDADO NUNCA OLVIDADO Y ACERCADO ESPONTANEAMENTE POR ANÓNIMOS MANIFESTANTES A LO LARGO DE SU QUEHACER, sin especulación de botina.

INCLUIRÁ TEXTO SOBRE HISTORIA DE LAS CONDICIONES DE RECEPCIÓN Y NO RECEPCIÓN DE ESAS REALIZACIONES

Emel-Mercedes Idoyaga- CONTACTAR al E.MAIL. rositapresenta@yahoo.com.ar
//lex Grupo de arte PARENTESIS " (...)", Lima/Parú 1979//
//lex Grupo "GAS-TAR" y "C.A.Pa-Ia.co.", Bs. As./Argentina 1982-1992//

Y agradeciendo al agente de ADRIÁN (C.A.Pa-Ia.co) y FEDERICO AGUIA LANGER, en esta volanteada.

ULTIMOS RESULTADOS DE LOS RESULTADOS DE LOS RESULTADOS (sigue al dorso)

ARCHIVO GASTAR-CAPATACO (1982-1992) -BUSCA COMPRADOR-

DESDE BS. AS., MUNTREF, C.A.C., MUSEO DE LOS INMIGRANTES, MAYO-AGOSTO 2014,
en **FEDER LA FORMA HUMANA**.

PUESTO EN VENTA CON UN DOBLE OBJETO:

(1) CONSTITUIRLO EN ARCHIVO FÍSICO SIMBÓLICO -MEDIANTE RECEPCIÓN DE INSTITUCIÓN PERTINENTE LOCAL O FORANEA- CON TODAS LAS IMPLICANCIAS QUE ESTO SUPONE EN LAS ACTUALES RELACIONES CAPITALISTAS MUNDIALES DE PRODUCCIÓN MATERIAL/ IDEOLÓGICA/SIMBÓLICA EN GENERAL Y DE SUS INSTITUCIONES EN PARTICULAR.

(2) QUE EL RESULTADO LOGRADO SEA MERECIDAMENTE USUFRUCTUADO POR ARTISTAS Y CERCANOS QUE JUGAMOS EL CUERPO Y LA CABEZA (FÍSICA Y EMOCIONAL) DURANTE ESE COMBATE -masa cruda de placer de sobrevivir, cambio político-social y acercamiento de quienes, a EXCEPCIÓN DE ALGUN CONTRAEMPLO, NO HEMOS HECHO CABEREA COMO TALES PRODUCTORES EN LA INSTITUCIÓN, O SEA NO NOS HEMOS PROFESIONALIZADO COMO ARTISTAS Y PODAMOS SIN EMBARGO, LOGRAR ALIVIO ALGUNO Y MEJoras OTRAS EN LAS CONDICIONES DE EXISTENCIA, COMO RECONOCIMIENTO AL "BIEN" PRODUCIDO, TANTO DE LOS QUE AÚN ESTAMOS COMO DE LOS ALLEGADOS DE LOS FALLECIDOS, PUES NOS QUEREMOS.

"[...] Esta centralización hace que todo producto pase a alimentar el prestigio, no ya del que lo ha creado, sino del Instituto, que con esta ligera alteración justifica como propia la labor ajena y todo el movimiento que ella implica (...)".²⁾

(1) y (2) Carta del artista argentino Pablo Suárez al crítico de arte del Instituto Di Tella Jorge Romero Brest en 1968 reproducida en Carpentero Rafael, Manifiestos Argentinos: Políticas de lo visual 1960-2000, 1ª ed. 2ª edición, Bs. As., Adriana Hidalgo Editora, 2011 (ppg. 367 y 388).

INCLUIRÁ TEXTO SOBRE HISTORIA DE LAS CONDICIONES DE RECEPCIÓN Y NO RECEPCIÓN DE ESAS REALIZACIONES

Emel-Mercedes Idoyaga- CONTACTAR al E.MAIL. rositapresenta@yahoo.com.ar
//lex Grupo de arte PARENTESIS " (...)", Lima/Parú 1979//
//lex Grupo "GAS-TAR" y "C.A.Pa-Ia.co.", Bs. As./Argentina 1982-1992//

Y agradeciendo al agente de ADRIÁN (C.A.Pa-Ia.co) y FEDERICO AGUIA LANGER, en esta volanteada.

ULTIMOS RESULTADOS DE LOS RESULTADOS DE LOS RESULTADOS (sigue al dorso)



Volante 3 Mali (2013-2014)

ARCHIVO GASTAR-CAPATACO (1982-1992) – BUSCA COMPRADOR-

DESDE EL MALI (MUSEO DE ARTE DE LIMA - PERU) en *PERDER LA FORMA HUMANA*
(desde el 22-11-2013 hasta el 23-02-2014)

PUESTO EN VENTA CON UN DOBLE OBJETO:

(1) CONSTITUIRLO EN ARCHIVO FÍSICO/SIMBÓLICO –MEDIANTE RECEPCIÓN DE INSTITUCIÓN PERTINENTE- CON TODAS LAS IMPLICANCIAS QUE ESTO SUPONE EN LAS ACTUALES RELACIONES CAPITALISTAS MUNDIALES DE PRODUCCIÓN MATERIAL/IDEOLÓGICA/SIMBÓLICA EN GENERAL Y DE SUS INSTITUCIONES EN PARTICULAR.

(2) QUE EL PEQUÑO LOGRADO SEA MERECIDAMENTE USUFRUCTUADO POR ARTISTAS Y CERCANOS QUE ARRIESGAMOS EL CUERPO (FÍSICO Y EMOCIONAL) DURANTE ESE COMBATE –nunca exento de placer de subversión, cambio social y acrecentamiento de subjetividad-. QUIENES, A EXCEPCIÓN DE ALGUN CONTRAJEMPLEO, NO HEMOS HECHO CARRERA COMO TALES PRODUCTORES EN LA INSTITUCIÓN, O SEA NO NOS HEMOS PROFESIONALIZADO COMO ARTISTAS Y PODAMOS SIN EMBARGO, LOGRAR ALIVIO ALGUNOS Y MEJORAS OTROS EN LAS CONDICIONES DE EXISTENCIA ADEMÁS DE RECONOCIMIENTO AL “BIEN” PRODUCIDO TANTO DE LOS QUE AUN ESTAMOS COMO DE LOS ALLEGADOS DE LOS FALLECIDOS; PUES MIS QUERIDOS:

“[...] Esta centralización hace que todo producto pase a alimentar el prestigio, no ya del que lo ha creado, sino del Instituto, que con esta ligera alteración justifica como propia la labor ajena y todo el movimiento que ella implica (...)”
“[...] Nadie puede darte fabricado y envasado lo que está dándose en este momento (...)”⁽¹⁾

INCLUIRA TEXTO SOBRE HISTORIA DE LAS CONDICIONES DE RECEPCIÓN Y NO RECEPCIÓN DE ESAS REALIZACIONES

⁽¹⁾ y ⁽²⁾ Carta del artista argentino Pablo Suárez al crítico de arte del Instituto Di Tella Jorge Romero Brest en 1968 reproducida en Cippolini Rafael, *Manifestos Argentinos: Políticas de lo visual 1960-2000*, 1ª ed. 2ª reimp., Bs. As., Adriana Hidalgo Editora, 2011 (pág. 367 y 368).

Emei –Mercedes Idoyaga- CONTACTAR AL E.MAIL.: rositapresenta@yahoo.com.ar

///ex Grupo de arte PARENTESES “ (...)”, Lima/Perú 1979/// - ///ex Grupo “GAS-TAR” y “C.A.Pa-ta.co.”, Bs. As/Argentina 1982-1992///

LIMA/PERÚ: DESDE EL MALI EL 22 DE NOVIEMBRE DE 2013 en *PERDER LA FORMA HUMANA*
ARCHIVO GASTAR-CAPATACO (1982-1992) - BUSCA COMPRADOR -

(sin ironía ni cinismo se aceptan prosaicas "reglas de juego")

LANZO MEDIANTE VOLANTEADA EN EL MARCO INSTITUCIONAL DEL MALI Y DEL CONTEXTO DE LA MEGAMUESTRA ITINERANTE "*PERDER LA FORMA HUMANA*" (22-11-2013 al 23-02-2014) (MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA/Madrid - MALI/Lima - MAC/Seg. de Chile - BS. AS.) con la investigación y curaduría de la RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR

"DECLARACIÓN DE PUBLICA PUESTA EN VALOR COMERCIAL"

DEL COMPLEJISIMO Y COMPLETISIMO MATERIAL DE REGISTRO/DOCUMENTOS/OBRAS DE LAS PRACTICAS VISUALES/PERFORMATICAS COLECTIVAS IMPULSADAS POR LOS GRUPOS GASTAR/CAPATACO en/desde/sobre/con/junto al/el movimiento organizado de masas movlizado en alza antitictorial HACE 30 AÑOS (1982/1992) AUN SIN CLASIFICAR Y DEL QUE UNA PEQUEÑA PARTE DEL MISMO SE EXHIBE EN ESTA EXPOSICIÓN

PRACTICAS QUE comenzadas como socialistas-revolucionarias y ~~después~~ ~~de~~ ~~las~~ ~~más~~ ~~de~~ ~~las~~ ~~veces~~ ~~antiburguesas~~ HALLARÍAN FINALMENTE, fatal y ~~fatalmente~~ ~~fatalmente~~ SU SER CONSUMIDAS/CONSUMADAS -INSTITUCIONALIDAD MEDIANTE- EN TANTO "DEMOCRÁTICAS" YA QUE EL CONTEXTO DE LA RECEPCION ALTERA EL ANIMO DE SU PORTATIL ~~POLITICIDAD~~.

EN EL ENTENDIDO DE:
"la imposibilidad (DE LA CENTRALIDAD INSTITUCIONAL) de valorar las cosas en el momento en que éstas inciden en el medio, porque la institución solo deja entrar productos ya prestigiados a los que utiliza cuando, o han perdido vigencia, o son indiscutibles dado el grado de profesionalismo del que los produce, (...)". (1)

MATERIAL EXANITADO/CUIDADO/NUNCA OLVIDADO Y ACERCADO ESPONTANEAMENTE POR ANONIMOS MANIFESTANTES A LO LARGO DE SU QUEHACER sin especulación de historia.

INCLUIRA TEXTO SOBRE HISTORIA DE LAS CONDICIONES DE RECEPCION Y NO RECEPCION DE ESAS REALIZACIONES

Emei-Mercedes Idoyaga- CONTACTAR AL E.MAIL.: rositapresenta@yahoo.com.ar

//ex Grupo de arte PARENTESIS " (...)", Lima/Perú 1979// - //ex Grupo "GAS-TAR" y "C.A.Pa-ta.co.", Bs. As/Argentina 1982-1992//

(sigue al dorso)



CONCLUSIÓN

En esta investigación he recorrido las prácticas artísticas y el activismo político de la artista argentina Emei, una artista que tuvo su impronta en el Grupo *Paréntesis* y el Festival de Arte Total *Contacta 79* en Perú. Estas primeras experiencias con un arte más experimental, el acercamiento al socialismo trotskista y el descubrimiento personal de encontrar en el trabajo colectivo un medio para lograr cambios sociales que fueron el punto de partida para lo que desarrolla después en sus gestas que trabajan mediante el arte el conflicto, siendo este el objeto conceptual.

Este concepto no es nuevo. Pero en Latinoamérica tiene un despliegue importante desde la década de los ochenta a raíz de los contextos políticos y sociales que se suscitaron con mucha intensidad por ese tiempo en la región. Esto último con respecto a su trabajo colectivo, pero en cuanto a su trabajo personal el conflicto también es el germen de su producción y ese ímpetu revulsivo se mantiene en ambos; sin embargo, hay algo que los diferencia en cuanto a la materialidad y el uso del cuerpo como medio de expresión, en sus obras personales entran el *body art* y el autorretrato. El intimismo que nos permite reconocer sus miedos y sus debilidades, mientras que en lo colectivo se genera la fuerza, la unión y la esperanza. Con este recorrido he intentado responder las cuestiones relacionadas al género, colectividad y poder, de los cuales se han desplegado a lo largo de los cuatro capítulos. Las respuestas obtenidas a las interrogantes e hipótesis que me llevaron a esta investigación se expondrán a continuación.

Sobre la hipótesis principal, considero a Emei un caso aislado y muy particular de artista feminista (sin que se considere ella misma como tal) que pudo llevar una maternidad a la par de su práctica artística y así como creó arte en colectivo también crio. Esto último es super importante y probablemente ella no lo sabía o no tenía la consciencia de pensar en la crianza como un trabajo de tribu, digamos que fue algo natural que le tocó por vivir en constantes asambleas de su partido y que además aquellas reuniones casi siempre se llevaran a cabo en su casa. Esta idea de maternar y ser una profesional productiva al mismo tiempo es bastante revolucionaria, por lo que una de las luchas feministas de velar por espacios profesionales que respeten las maternidades y las infancias, podría parecer lógico pero la realidad no es así, como lo demostré en un informe de Claudia Goldin sobre como la maternidad afecta la vida profesional de las mujeres. Es por eso que la crianza en tribu es una forma de hacer de la crianza una responsabilidad compartida y equitativa, que no se centre todo el

peso del trabajo que este implica solo en la mujer. Este punto es la partida de la cual depende en gran parte que ella haya podido desarrollar su trabajo artístico, porque de no ser así ella hubiera estado destinada a criar y a dejar de lado su carrera plástica y su activismo político. Eso es un hecho, como ha sucedido con tantas artistas y con tantas mujeres, en general, que al convertirse en madres tienen que renunciar a su carrera profesional y a sus trabajos para dedicarse a las labores domésticas.

Aunque ella no sustente su trabajo bajo la etiqueta de feminista, no es necesario la auto denominación, pues no solo en su vida procuraba una equidad bastante adelantada a su época, sino que además mucha de su obra personal es feminista de una manera tácita, que no tiene solo que ver por el simple hecho de mantener un propio ideal de igualdad y de romper con el paradigma preestablecido por la sociedad y en la cultura. Sino que la femineidad presente en las prácticas plásticas lo demostraban, en cuanto a elementos simbólicos, conceptos, abrir sus sensibilidades y plasmarlas desde su visión de mujer ¿era feminista y no era consciente de ello? Probablemente sí, y aunque sabía que sus ideas no eran compartidas por una mayoría por ser contrahegemónica, actuó a la par de movimientos sociales y de derechos humanos que fueron bastante significativos para la lucha por una memoria post dictadura en Argentina, como su trabajo con las Madres de Mayo o las madres chilenas.

En cuanto a la pregunta si Emei fue discriminada por ser mujer en los colectivos, inicialmente se podría decir que para participar en ellos no fue discriminada. El aporte en el trabajo colectivo se daba de manera grupal sin distinción de sexo, raza o clase; sin embargo, no queda claro si en la experiencia con el Grupo *Paréntesis* (En Perú cuando se instaló en lo que ella llamaría como la “vanguardita barranquina” en la cual se gestaba una nueva sensibilidad artística, sumado a un contexto de jóvenes con una gran efervescencia creativa) y su pronta expulsión haya sido una cuestión meramente de género o no, pues Emei es de una personalidad difícil y en su juventud más aún, como ella misma lo afirma. O simplemente no podía congeniar con personalidades masculinas que se impusieron como líderes dentro del grupo, entre ellos Juan Javier Salazar, Francisco “Pancho” Mariotti o el mismo Fernando “Coco” Bedoya; Emei por tener una postura bastante crítica y cuestionadora podía ser un elemento incomodo en esa dinámica en la que se conjugaban muchos egos, por esa razón retirar a Emei fue más fácil que haber retirado a uno de los hombres que lideraban el grupo *Paréntesis*.

Sin embargo, en el contexto argentino no ocurrió esa situación, por el contrario, Emei tuvo una posición igualitaria al resto y de mucha importancia en las gestas colectivas, movilizaciones sociales y activismo político que, a comparación de la experiencia peruana, que duró poco y solo tuvo un gran evento (Festival de Arte Total *Contacta* 79), las gestas argentinas fueron a gran escala y duraron cerca de una década (1982-1992). De ahí que Emei los denomine como “*Contactas* Perfilados”.

A pesar de ello y de que Emei fue una pieza imprescindible en los colectivos Gas-Tar y CAPaTaCo, la revisión historiográfica no le ha hecho ningún mérito y su invisibilización en la historia del arte es un indicativo de que se puede contar la historia desde muchas versiones y dejar de lado otras. Tal es así que debido a que Emei no creó ningún poder institucional, se mantuvo al margen del circuito y además es mujer, la hizo un blanco fácil para ser eliminada de la historia. Esto se reflejó en la convocatoria para la exposición “Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en Latinoamérica”, para la cual Emei no fue convocada a pesar de que varias de las obras que se exhibieron pertenecieron a los colectivos en los que ella participó. Sin embargo, esta situación como tal no le interesó, pero sí cuestionó el cambio que se le estaban dando a esas obras que pasaron de tener un valor de consumo durante las movilizaciones callejeras a tener un valor de cambio y volverse “vendibles”, pues al ser exhibidas en museos bajo una curaduría que mal que bien busca una rentabilidad económica le daba un giro al “status ontológico” de las piezas. A raíz de eso, ella decide darle el giro y poner en venta el archivo generado por los mismos activistas que les entregaban las fotos de las obras realizadas de las marchas que se iban sucediendo, porque como ella dice: “no teníamos conciencia de archivo, ni de historia, solo de la (ins)urgente inmediatez que nos convocaba”. El mismo que guardo sobre esas experiencias artísticas en las cuales ella perteneció y co-impulsó.

Es por esa razón que considero que ser mujer, artista y de izquierda con una militancia activa, no le permitieron a Emei crear poder en el circuito artístico que es tradicionalmente capitalista, y tampoco ella tuvo interés en construirlo debido a su pensamiento antisistema, lo cual responde a la pregunta si Emei generó poder o se hizo un nombre dentro de la Institución cultural. Pero esto no quiere decir que no se le dé el reconocimiento a su aporte, sea individual o en sus prácticas colectivas. No se puede evadir que sobre las obras que allí se crearon se tuvieron cambios con el devenir del arte político en Latinoamérica y la historia a raíz de estas luchas que partieron con personalidades como Emei. Si bien en un inicio estas prácticas no fueron vistas ni catalogadas como arte, con el tiempo y la historización de ese contexto, se

les ha otorgado un valor artístico y económico, y el giro del estatus ontológico, que en primera instancia las hicieron perder el carácter primario de -antisistema- para insertarse en el sistema del arte, y en segunda instancia quitándole así y en muchos casos esa concepción de obra colectiva para etiquetarla con alguna autoría. Como es el caso de la muestra “Perder la forma humana” y “30 años no es nada”, respectivamente. Con esto no se quiere decir que la primera instancia sea negativa; por el contrario, es importante que se rescate el trabajo artístico creado durante y sobre los conflictos y que por esta naturaleza política no dejen de ser catalogados como arte. Pero el punto es que, para una ideología, como la que mantiene Emei, esta categoría la hace entrar automáticamente a un circuito económico del arte, que no era el fin de las obras. Una forma de hacerla digerible para el circuito y fácilmente insertada en el mercado del arte.

Por otro lado, obviar las intervenciones de ciertos artistas y no convocarlos por tener opiniones frontales, sesga de cierta manera los discursos y aunque es entendible que las instituciones quieran cuidar(se) no deja de ser cuestionable la manera en cómo operan, al servicio de una narrativa movida por las modas o influencias, en algunos casos siendo hasta poco consecuentes y objetivos; continuando con una frivolidad basada en la superficialidad con la que son manejadas las obras y temas tan sensibles como son las prácticas artísticas. Este “hacer arte con nada” como decía Roberto Amigo para explicar el trabajo de Gas-Tar y CAPaTaCo al reutilizar materiales que son desechos para crear con lo que se pueda, como lo demuestra con su trabajo personal.

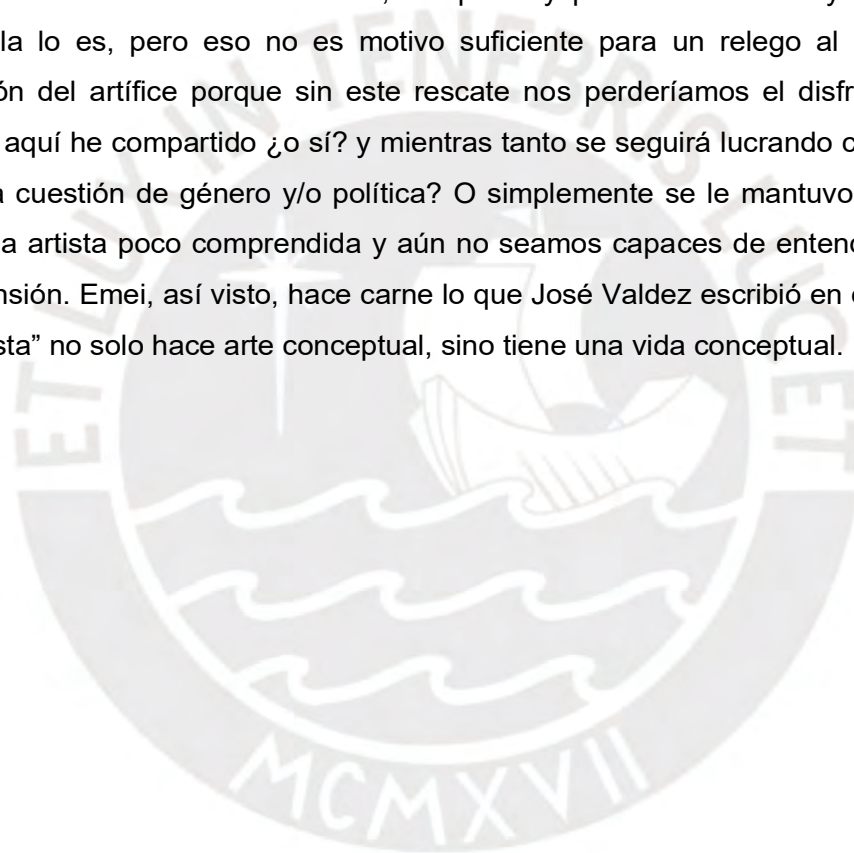
Queda claro que para ella vale más lo que hay que decir y hay que hacer, pues lo importante en la práctica no es el objeto sino lo que dice, parafraseando a Duchamp, “el arte es la idea”. El no objetualismo, los *ready-mades*, las *performances* y los *happenings* fueron la nueva manera de hacer arte (dispersión artística) en los ochentas en América Latina, el uso de la sátira y el humor para hacer crítica política y social tuvieron un lugar importante en aquella década y Emei tuvo un papel importante que yo, mediante esta investigación, le reconozco; desde la primera experiencia en Perú hasta las que se desarrollaron colectivamente con los grupos que ella denomina *Contactas* perfilados que formó al regresar a argentina en los que volcó el aprendizaje hecho en lima con los textos de Arte Popular y Sociedad en América Latina de García Canclini como marco teórico, las visitas al CAyC y la vanguardia de los sesentas del Instituto Di Tella que son el conjunto de azares contextuales que sirvieron de caldo de cultivo para artistas como Emei en sus gestas con los colectivos y en su trabajo personal. Como ella misma dice su trabajo más íntimo es una extensión en

pequeño, de lo que fuera el trabajo colectivo, que es magnánimo. Es por eso, que siempre hay una conversación entre su obra personal con el trabajo colectivo y en sus trabajos personales se citan sus anteriores obras, a modo de tautologías que explican las obras en sí mismas, la metáfora de la metáfora y así repetidas veces. Los conceptos que se trabajan en sus obras como por ejemplo la dicotomía de Naturaleza-Tecnología que es una forma de ligar la conexión de sus dos vidas: la del campo y la de la ciudad y de su curiosidad por el material, el uso de nuevas tecnologías para la creación, el reciclaje, desterritorializar los objetos para connotarlos de nuevas significancias y símbolos, tal es *Matria y Suerte. Camino a la riqueza* (2001-2002) creado con objetos recogidos en las movilizaciones de diciembre del 2001 en Argentina, en la que cada pieza que compone la obra es un símbolo en sí mismo y al componerse con los demás objetos simbólicos crean un nuevo símbolo genérico. Como por arte de magia o con una varita mágica gestáltica completar las fichas del rompecabezas y construir nuevas lecturas de los conflictos.

Pero, ¿qué pasa cuando la marginalidad de las obras y de los artistas pasa a tener valor estético y se vuelve mercancía, sigue siendo marginal? y ¿dónde quedaron las consecuencias ideológicas?, ella lo responde como un quebrantamiento del que nadie está exento: algunos se quiebran el cuerpo, otros se quiebran por dentro, por sus convicciones. Para Emei si no hay conflicto no hay motivo para hacer arte. Su obra está basada en la tesis de que el arte y el conflicto se correlacionan y dependen entre sí. Emei conserva una ideología que enmarca sus prácticas y escupe un Arte disruptivo al servicio de y para un público en conflicto, “de las masas y para las masas”. El arte de los museos y lo lleva a la calle, dispone del pavimento como de un gran lienzo y los *ready-mades* sociales le sirven como nuevas formas creativas de movilización y lucha social. Aunque los efectos de la paranoia, los algoritmos, el desgaste, la marginación y la decepción de los seres que le circundan propiciaron un cambio: abandono de la urbe para volver a sus raíces, el campo. La naturaleza y la tecnología, una dicotomía que está intrínseca en la vida misma, casi veinte años después se abren los vestigios del pasado, el archivo, las memorias y las gestas. La vida como una *performance*, ergo, tener una vida conceptual.

Emei es una artista confrontacional y aguda en su pensamiento crítico. Impulsadora de colectivos artístico-políticos que han marcado un hito en la historia del arte argentino. Es por ello, que a Emei no se le puede obviar y se le debe dar un espacio en la historia del arte. Eso es lo que yo hago con mi tesis ¿Se puede separar al arte del artista? Aplica para algunos casos y para otros es una condena perpetua en la marginación y

el olvido, cuantos artistas hombres han sido denunciados o acusados por conductas inadecuadas e incluso delitos y siguen teniendo vigencia en el circuito, para muestra un botón la cantidad de páginas que existen para denunciar a artistas hombres de diferentes áreas: teatro, cine, arte, músicos, etc. Crece todos los días alrededor del mundo, mientras que una mujer que dice lo que piensa, mal o bien, pero que es consecuente con sus ideales y se mantiene en ellos, solo es tildada de “loca” y apartada de la institución, su obra es rescatada pero su trabajo no. El que Emei se haya apartado en el campo no es gratuito, fueron una serie de acontecimientos aquí explicados que se dieron y que la hicieron alejarse incluso de la ciudad. Los ataques de pánico y sentirse perseguida, son solo algunos de los síntomas, y con esto no quiero hacer una defensa sobre Emei, sé que hay personalidades muy difíciles de tratar y ella lo es, pero eso no es motivo suficiente para un relego al olvido y la marginación del artífice porque sin este rescate nos perderíamos el disfrute de sus obras que aquí he compartido ¿o sí? y mientras tanto se seguirá lucrando con su obra ¿Será una cuestión de género y/o política? O simplemente se le mantuvo al margen por ser una artista poco comprendida y aún no seamos capaces de entenderla en su total dimensión. Emei, así visto, hace carne lo que José Valdez escribió en el mural de “¼ de Artista” no solo hace arte conceptual, sino tiene una vida conceptual.



BIBLIOGRAFÍA

Acha, J. (1981). *Teoría y práctica no objetualistas en América Latina*. Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No Objetual en Medellín.

Ahmed, S. [@aranahmed] (2019, 9 de marzo). *Feminism*. Twitter. Recuperado de <https://twitter.com/saranahmed/status/843574390587604994?lang=en>

Ahmed, S. (2017). *Living a Feminist Life* (Illustrated ed.).

Angulo Lafosse, L. (2022, octubre 2). *Lucy Angulo Lafosse*. Disponible en <https://www.lucyangulolafosse.com/bio/>

Abolgassemi, M. (2008). *Pour una poétique du hazard objectif: étude analytique de ses motifs d'écrire (Nerval, Strinberg, Breton): La richesse conceptuelle du hasard objectif* [Tesis de Licenciatura, Universidad de París IV Sorbonne]. Disponible en <https://bit.ly/3J9sNhy>

Ballester, I. (2010). *El cuerpo abierto: representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. [Tesis doctoral, Universidad de Valencia]. Disponible en <https://bit.ly/3U83IKb>

Beauvoir, S. d., & López Pardina, T. (2017). *El segundo sexo* (A. Martorell Linares & A. Martorell, Trans.). Cátedra.

Bedoya, F. (1989, agosto). *El conflicto como objeto, Ready-made social*. Manuscritos, El Socialismo para la Liberación definitiva del Arte. Arte, 4-9 (Buenos Aires),

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (A. E. Weikert & B. Echeverría, Trans.). Itaca.

Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. (1era Ed.). Itaca.

Bensaïd, D. (2007). *Trotskismos*. El viejo topo.

Buntinx, G. (2005). *E.P.S. Huayco. Documentos*. (ed.). Institut français d'études andines. Extraído de <http://books.openedition.org/ifea/4716>

Cabanne, P. (1967). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Pierre Belfond. París.

Canclini, N. G. (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina*. Grijalbo. Mexico D.F.

Carosio, A. (2019). *Sin disociar la investigación de la lucha: feminismos militantes en la academia latinoamericana y caribeña*. Disponible en <http://www.scielo.org.co/pdf/recs/n29/2011-0324-recs-29-139.pdf>

Castrillón, A. (Ed.). (2007). *Cuatro décadas de arte en el Perú 1960-2000*: Colección del Instituto Cultural Peruano Norteamericano. ICPNA.

Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa*. Anthropos

Crenshaw, K.W. (1989). *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*. University of Chicago, Legal Faculty. 139. Disponible en https://scholarship.law.columbia.edu/faculty_scholarship/3007

Centro Regional para el Fomento del Libro en America Latina y el Caribe (CERLALC). (8 de marzo 2017). *¿Cómo inciden las prácticas culturales en la igualdad de género?*. UNESCO. Disponible en <https://cerlalc.org/COMO-INCIDEN-LAS-PRACTICAS-CULTURALES-EN-LA-IGUALDAD-DE-GENERO/>

Danto, A. C. (2014). *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia* (E. Neerman Rodríguez, Trans.). Grupo Planeta.

Delgado, M. (2013). *Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos* (p.68-80). [Quaderns-E. Institut Català D'Antropologia, N°18 (2)]. Disponible en <https://www.raco.cat/index.php/QuadernsEICA/article/view/274290>.

Diario Ojo, Diario *Expreso*, & Diario *El Comercio*. (1979).

Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición* (I. Bértolo, Trans.). A. Machado Libros S. A.

Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú (Lima). (2018). *Un siglo de arte desde la Escuela Nacional: las exposiciones* (A. Servat, C. Miró-Quesada, R. A. Cáceres, & L. A. Muro, Eds.). Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú.

Feminisme i Història de l'art. (2009). Documenta Universitaria.

Firestone, S. (1970). *La dialéctica del sexo*. Manifest Llibres.

García, L. I. (2015). *Vanguardia y revolución: Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. (Vol. 19). Prismas.

García Canclini, N. (1973). *Vanguardias artísticas y cultura popular*. Buenos Aires, CEAL.

García Canclini, N. (1977). *Arte popular y Sociedad en América Latina*. Editorial Grijalbo S.A.

García Canclini, N. (1980, setiembre). *La Participación social del arte: El porvenir de una ilusión*. Hueso Humero, 5(6), pg. 74.

Giunta, A. (2019). *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI Editores.

Gramuglio, M. T., Rosa, N., & Braun, N. (n.d.). *Visor*. Disponible en <https://www.archivosenuso.org/viewer/2347#>

GAC (Grupo de Arte Callejero). grupodeartecallejero.wordpress.com. Disponible en <https://grupodeartecallejero.wordpress.com/quienes-somos-2/>

Hupert, P. (2022, November 28). *El Siluetazo, su estela y los derechos humanos como sismos de expresión* – Pablo Hupert – Historiador. Pablo Hupert. Disponible en <https://www.pablohupert.com.ar/index.php/el-siluetazo-su-estela-y-los-derechos-humanos-como-sismos-de-expresion/>

Rositapresenta.e (28 de septiembre 2023.). *AGROTURISMO/ TAPERA RUPESTRE* [Archivo de videlo] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=v8MWCvRMK6s>

Idoyaga, M. ". (1979, noviembre 6). *Carta 1. Alfredo Vanini*.

Idoyaga, M. E. (1979, noviembre). *Carta de Emei*.

Jacoby, R., Costa, E., & Escari, R. (1966, julio 29). *El Manifiesto "Un Arte de los Medios de Comunicación"*. Proyecto Idis. <https://proyectoidis.org/un-arte-de-los-medios-de-comunicacion/>

Lauer, M. (Lima, 1976). *Introducción a la pintura peruana del siglo XX* (Mosca Azul ed.). Lima

Lauer, M. (2023). *Crítica de la artesanía plástica y sociedad en los Andes peruanos* (segunda edición). Heraldos Editores S.A.C.

Leval, S.T. (1994). *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*. Centro Wilfredo Lam (Cuba). Proyecto Regional de Patrimonio Cultural: Urbano y Natural ambiental. PNUD/UNESCO.

Logos, S. (2003). *Brechas de género: trabajo femenino en sectores culturales y creativos*. Banco Interamericano de Desarrollo.

Longoni, A. (1997). *Corte de ruta/ Infografías de Emei*. Causas y azares, 7 (Emilio Cafassi), 222.

Longoni, A. (2010). *Tres coyunturas del activismo artístico en la última década*. (Poéticas Contemporáneas, p. 43-46). Fondo Nacional de las Artes.

Longoni, A. (2011, diciembre 16). *¿Qué queda hoy del activismo artístico?* (p.15), Clarín, Revista Ñ.

Longoni, A. (2014). *Vanguardia y revolución: arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Ariel.

Longoni, A. (2014, 24 de junio). *El mito de Tucumán Arde*. Artelogie. Disponible en <https://journals.openedition.org/artelogie/1348#quotation>

López, M., & Dávila, J. (2006, 25 de junio). *A propósito de 'Arte Nuevo' y la vanguardia peruana*. *Arte nuevo*. Disponible en <http://artenuovo.blogspot.com/2006/06/proposito-de-arte-nuevo-y-la-vanguardia.html>

MALBA- Fundación Constantini. (2010). *Marta Minujín Obras 1959-1989*. Fundación Eduardo F. Constantini. Disponible en <https://www.malba.org.ar/wp-content/uploads/2020/06/Catálogo-Marta-Minujin.pdf>

Marchán Fiz, S. (2012). *Del arte objetual al arte de concepto*. Ediciones Akal.

Mariotti, F. (n.d.). *Contacto*. Francesco Mariotti. Disponible en <https://www.mariotti.ch/es/contact/>

Mariotti, F. (1979). *Contacta 79* (1979). Francesco Mariotti. <https://www.mariotti.ch/es/expositions/1979/contacta-79/>

Mariotti, F. (1981, marzo). *Balance interno E.P.S. Huayco* [Interesa destacar el que la alusión última sea a la comunicación visual antes que al arte en sí: un gesto que agudamente remite a la sumilla del frustrado curso de Mariotti en la ENBA (1976).].

Mayayo, P. (2003). *Historia de Mujeres, historia del arte* (Ensayos Arte Catedra ed.). Catedra.

Millet, K. (1969-1970). *Política sexual*. Ediciones Cátedra S.A. 1995

Mitrovic, M. (2022). *Un fabricante de figuras*. Jedeque Ediciones.

Moore, A. W., & University of Chicago. (2002, Abril). *General Introduction to Collectivity in Modern Art* (Smart Museum, Ed.). "Critical Mass" Exhibition.

Disponible en <https://www.joaap.org/3/moore.htm>

Museo de Arte de Lima. (n.d.). *Coquito*. Colección MALI. Disponible en

<https://coleccion.mali.pe/search/coquito>

Museo de Arte de Lima (Ed.). (2014). *Fernando "Coco" Bedoya. Mitos, acciones e iluminaciones*. Museo de Arte de Lima.

Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, Queens Museum of Arts (New York), & MARCHESI, M. (Directors). (1999). *TUCUMAN ARDE* [Archivo de video].

Youtube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=buabHkwdBVg>

Nochlin, L. (2022). *Mujeres, arte y poder y otros ensayos*. Ediciones Paidós.

Nochlin, L. (2022). *Mujeres artistas* (M. Reilly, Ed.). Alianza Editorial.

Oyarzún R., P. (2000). *Anestésica del ready-made*. LOM Ediciones.

Perazzo, N. (n.d.). *Tucumán Arde*. ArtNexus, 31 (Arte en Colombia 77). Disponible

en <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/639a0aa87bd43d50b9aa8f34/31/tucuman-arde>

Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Político y filosofía*. Nueva Visión.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial

Rich, A. (2019). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*.

Traficantes de sueños.

Rodriguez, H. (13 de junio 2010). *Herbert Rodriguez: La Movida barranquina en mi memoria*. Controversiarte. <http://controversiarte.blogspot.com/2010/06/la-movida-barranquina-en-mi-memoria.html>

Rompeviento TV (7 de febrero 2014). *Arte feminista con Guerrilla Girls en Luchadoras. Rompeviento TV. 5/2/2014*. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=Z_mk1PUzMWQ&t=2s

RositaPresenta.ediciones (28 de septiembre 2023). *Bicicletas a la China, Envío postal a la China, Buenos Aires, Argentina, 1989*. [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=7iRXMKP5YLM&t=321s>

Sontag, S. (1970). *The Art of Revolution: 96 Posters from Cuba*. McGraw-Hill. Nueva York

Suarez, P., & Cippolini, R. (1968). *Manifiestos argentinos de lo visual 1900-2000* (2nd ed.). Adriana Hidalgo. 2011

Ticktin, H. (2002, noviembre). *Las ideas de Trotsky hoy en día*. CEIP León Trotsky (Centro de Estudios, Investigaciones y Publicaciones). <https://ceip.org.ar/LAS-IDEAS-DE-TROTSKY-HOY-EN-DIA-HILLEL-TICKTIN>

Trotsky, L. (1923, 10 de enero). *La cultura proletaria y el arte proletario*. Pravda. (N.del T.)

Trotsky, L. (1931). *La revolución permanente*. Editorial Cenit. Madrid- España.

Vargas Romero, R. M. (2019). *Charo Noriega en la abstracción pictórica (1995-2016)*. Lulu.com.

Villacorta, Jorge y Max Hernández (2002). *Franquicias imaginarias. Las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo*. PUCP.

Vivas, E. (2019). *Mamá desobediente: una mirada feminista a la maternidad*. Capitán Swing.

Walker, R., & Steinem, G., & Davis, A.Y. (1995). *To be real: Telling the Truth and Changing the face of Feminism* (p.250). Anchor Books

Wölfflin, H. (1988). *Reflexiones sobre la historia del arte* (J. García García, Trans.). Ediciones 62 (Ediciones Península).

Wölfflin, H. (2013). *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* (J. Moreno Villa, Trans.). Austral.

Wuffarden, L. E., & El Comercio. (2004). *Enciclopedia temática del Perú tomo XV: arte y arquitectura*. El Comercio.



ANEXOS

Anexo 1: Entrevista a Emei sobre su práctica artística

Audios Emei 16.09.2023:

¡Hola Mara! ¿Cómo te va?

Bueno. He... nadie interpreta eso...

La historia de mi producción es la historia del malentendido que nadie ha casado, la especificidad de lo que hay detrás de mis intenciones. Pero, a ver, todo está remitido a la producción colectiva de Gastar y Capataco de los años 80 de la salida de la dictadura, ¿sí?

Casi todo mi trabajo personal es una extensión en pequeño, personal, íntimo, etc. de todo lo que quieras decir en chiquitito de lo que fuera todo al revés grande, colectivo, magnánimo, etc. Bien, o sea hay una duplicación de lo personal posterior o al mismo tiempo en simultáneo en algunas circunstancias. Es una duplicación de lo colectivo, seguramente con un aditamento.

Lo que hicimos en los años 80s el circuito de arte se ha formado en estos 50 años, se ha consolidado, sobre todo después de la dictadura que destruyó lo incipiente del instituto di Tella. Lo que hicimos, fue tomado por 1 o 2 historiadores, que eran ex militantes de mi vieja organización la juventud socialista y que estudiaron historia del arte o que eran de la facultad filosofía. Uno de los primeros que se ocupó de eso fue el tal llamado Igor, a los 19-20 años, Roberto Amigo Erízala, esto es gente que está bien metida en el circuito del arte, que ejerce la profesión por decirlo así y que como cualquiera que ejerce, bueno compete y trata de encontrar el lugar más destacado.

Las prácticas que hicimos acá post paréntesis, que son como CONTACTAS PERFILADOS, se empezaron a hablar sobre ellas, fue Igor. y Juan Carlos Romero (artista fallecido) que fue el primero que habló de eso como arte, reformista. Yo Le llamo nuestros reformistas. Romero fue el primero que vio esto como práctica de arte. Estas prácticas las hicimos en la década de los 80 's. Igor en los 89-90 o a principios de los 90 's empezó a hablar de esto, habló de las prácticas como un modo de reconstruir las luchas, hablaba de las luchas. Mayormente del movimiento de derechos humanos. Yo nunca estuve de acuerdo con ese tipo de escritura, era una escritura política. Era como un espejo. ¿O sea, si yo hago un afiche que dice por ejemplo "Prohibido Genocidas" y que el escriba las madres de mayo tienen como consigna prohibir genocidas, entonces cuál es tu aporte?, no estaba conforme con ese tipo de escritura. En los 90s no me podía dar cuenta de porqué.

El archivo se hizo solo, en los 90s no teníamos cámara para hacer archivo, no teníamos cámara, vivíamos en la indigencia total con un taller de serigrafía y vivíamos de ese taller. En las movilizaciones y en las marchas nos iban dando archivo, fotos, etc. Con 10 años de práctica eso que íbamos llenando en un baúl se llenó, pero

nosotros no teníamos consciencia de archivo ni especulación de archivo, así se continuó.

Y a partir de los 90s aparece la figura de Ana Longoni, también ex militante de mi partido, juventud socialista, empezando a hacer carrera con este tipo de producciones y haciendo también este tipo de escritura y peor usaba el método de entrevista a los artistas, luego hacía una sopa de letras y escribía y luego firmaba con su nombre. Ponía lo que los artistas le habían dicho, sin ningún esfuerzo intelectual o interpretativo y siempre en la reconstrucción de las luchas.

Avanzando en los 90s empieza a generarse una historia con el archivo y con los archivos y comienzan a salir otros grupos como Escombros, aparecen otros grupos, en los 80s éramos nosotros quienes actuamos. En los 90s, a fines, aparece un grupito de chicas, que fueron alumnas del Bellas Artes de Juan Carlos Romero. Nuestras prácticas eran anónimas porque había una paranoia, había miedo por la dictadura, salíamos de la dictadura. Fue Juan Carlos Romero el que le cuenta de nuestras prácticas. Y eran anónimas porque no teníamos consciencia porque fijate bien en mi carta sobre paréntesis, el taller de barranco y las producciones en Contacta 79 yo describo todo como un trabajo colectivo, es más bien Bedoya que 30 años después comienza a ponerle autorías o las instaure como producciones personales y es ahí donde Lucy se siente desplazada y con justa razón.

Aparece este grupo GAC (grupo de arte callejero, unas chicas) y el grupo HIJOS ya por el 90-91-92 y aparece este grupito que también algunas eran hijas de desaparecidos. Yo me las encuentro en plaza de mayo y me las encuentro replicando obras nuestras y combinándolas, pero mientras las hacían, tomaban fotos. Ósea hacían archivo. Las reconozco y me acerco a ellas y ni pelota. Grupito de arte constituido como grupito de arte tomando fotos, archivando así... bueno como una comparación. En la década de los 60's en mi país el rock and roll sale de los garajes y salió de los tugurios, en los 80s y los 90s un grupo que quiere hacer rock and roll primero busca abogados, hace el grupo, hace toda la institución y después se pone a tocar. ¿Entandes la diferencia? Bien.

Entonces empezamos a ver esto, que se hacía la práctica, pero se hacía la práctica para tomarle foto y llevarla a otro lado. mientras que nosotros hicimos es íbamos al circuito, con todas las dificultades, porque salíamos de la dictadura, porque todo estaba desconectado, no había internet, y aparte como militante del socialismo yo iba a ver a los artistas importantes a los que tenían 20-30 años más que yo, a pedirle colaboración económica, incluso en la dictadura, eso hizo que yo estuviera más conectada con artistas, así como Romero y otros o León Ferrari. Yo me salté mi generación, porque las políticas de mi partido era ir a ver a los jetones, los artistas importantes, porque se supone que los famosos es un amplificador de sus ideas, eso hizo que yo me saltara una generación. porque me vinculaba con gente de 20 años más.

Bien, entonces, empieza a ver una cuestión con los archivos y ya en los 2000 comienzan a salir las tesis sobre nuestras obras, se llega así hasta la muestra "Perder la forma humana" en el MUN3F (Universidad 3 de febrero) el Kirchnerismo hizo una política muy correcta que fue crear instituciones educativas y muchas universidades en

el conurbano porque antes tenían que venir a la UBA, y el UN3F obtuvo el museo de los inmigrantes, donde llegaban todos los barcos a principios del siglo 20. Y se hizo un centro de arte contemporáneo ahí y ahí longo ni presentó esta muestra de arte latinoamericano donde el 30% de la muestra era nuestras prácticas, yo no entregue nada para esa muestra, bueno ahí nuestros objetos, nuestras imágenes pegaron un salto ontológico, cambiaron de status, pasaron de tener valor de uso a valor de cambio.

Bueno, yo le mostré el volante y después planteé la venta del archivo, que acá lo tengo. y a partir de ahí saqué las cosas del baúl y armé el archivo, porque un archivo se constituye, tiene otra categoría, tiene entidad propia, políticas de archivo. Te diría en el 2010 empiezan las políticas de archivo, la muestra "1 cuarto de artista", después de que me despidieron de la cárcel porque se dieron cuenta que era Trotskista y por ese trabajo ese taller, ese fabuloso taller, se montó con las crisis de las instituciones en el 2000-2001, cuando se caían las instituciones políticas, y de hecho funcionó 1 o 2 años sin tener institución política, tomada por bedoya y por mí. Hicimos un taller de grabado serigráfico que penetró el circuito de arte local, un día después de una famosa masacre la de Avellaneda y cuando a partir de ahí sube Kirchner, cae Duhalde. Eso fue un miércoles o jueves y al día siguiente que voy a la cárcel le dicen te vimos en la movilización que linda te ves de rojo y un tiempo después me echaron. Un día una mina, porque el taller depende de la subsecretaría de cultura del gobierno de la ciudad de Buenos Aires, en un momento dado pusieron a una intermediaria y ella fue un cascote en el taller de la cárcel taller "la estampa" y un día esa mina me dijo que las producciones del taller la estampa son patrimonio ideológico, capital simbólico de las instituciones que las promueven. Entonces yo ahí me di cuenta que esto dejó de ser algo progresivo. Yo aca no puedo seguir. Yo estuve 3 años ahí hasta el 2005 donde fue también la muestra, el taller produjo 2 mil obras como 10 exposiciones anuales. Cumplía los requisitos de mi tesis de arte "arte y conflicto" (casa, comida, tiempo libre y un buen conflicto) en la cárcel de N3 de Ezeiza. y además tenían unos talleres que se llamaba Ente (coser, peluquería, tarjetería española, etc.) eran unos talleres que, como unos 100 años, estas mujeres que venían con esos oficios manuales llegaron a nuestro taller.

Un taller auto gestionado al interior de la cárcel en plena crisis institucional, yo desmonte mi taller personal de serigrafía porque ganaba buena gaita 2000\$ algo así, las serigrafías ya habían sido desplazadas por el Plotter y por otras tecnológicas que también es otro tema de investigación.

De hecho, prácticas personales mías combinan tecnologías primadas (hasta el 98-99) combinan con tecnologías avanzadas que es una puesta en escena del desarrollo desigual y combinado que es una de las leyes marxista por excelencia.

¿Quién puede entender esto?

Esto es parte de mi retirada, porque lo que yo hago nadie lo caza, para poder entender lo que digo.

Deja de sonar el teléfono, ostracismo, pánico, entre en pánico, se me desbocaba el corazón y ahí decidí dejar capital justo coincide con que se habilitaba una casa en el campo y decidí hacer esa muestra para dejar una impronta en términos de imágenes en términos de práctica visual de mi retirada.

Sentí que todo el éxito que había tenido el taller la estampa y yo como galerista era inflado, que al final, la secretaria me saca el apoyo y no me llama nadie. El poder de la institución estatal en el terreno del arte, que yo creía que el taller era dependiente y no, entonces es como un aterrizaje y puesta a tierra de un plazo de un momento a otro deo de sonar mi teléfono. Y al calor de eso hago la muestra "1 cuarto de artista" donde puse de manifiesto toda la situación de indefensión y de debilidad y además prohíbe el archivo no quise imágenes no quise registro y convoqué a textos mediante un poema.



Mujer Edición No. 37 1979



PINTORES PERUANOS

buscan
mecenas

El pasado 10 de marzo, más de un lector de "El Comercio" debió sorprenderse ante un aviso económico que decía: "Plásticos Buscan Mecenas". Escondido entre un mar de avisos, en un rincón de la página, el mensaje además definía: "Mecenas: persona influyente que protege a los artistas".

Esta idea bastante peculiar provenía del grupo de artistas plásticos "Paréntesis", quienes han tomado el gigantesco re-

to de vencer la apatía limeña y promover la financiación de proyectos artísticos a cambio de sus obras. El grupo está integrado principalmente por cinco jóvenes pintores: Lucy Angulo, 29 años; Fernando Bedoya 27; José Antonio "Cuco" Morales, 26; Juan Javier Salazar, 23 y Charo Noriega 22. Todos ellos han estado o estarán presentando en las últimas semanas, sus primeras exposiciones individuales en diferentes galerías limeñas.

A diferencia de los



grupos o movimientos artísticos a los que estamos acostumbrados, "Paréntesis" es un equipo que no se mueve en grupo, "porque perderíamos nuestra concepción individual", afirma. De ahí

quizá — y esto es lo que más destaca de estos artistas — que todos posean un singular talento, ya sea los dibujos con pintura esfáltica de "Cuco" Morales, o el arte neo-figurativo de Lucy Angulo, o los enormes cuadros conceptualistas de Juan Javier, las obras de estos jóvenes tienen un sello artístico indiscutible.

"Paréntesis" entre otras cosas, ha decidido que "la experiencia artística sobrepasa al exponer en galerías, pues un artista tiene la necesidad de participar activamente con su arte". "Queremos despertar la sensibilidad de la gente", dice Lucy, "ya que este tipo de sociedad de concreto invade tanto que vuelve maquina a las personas".

En cuanto al aviso solicitando mecenas, el grupo recibió muchas llamadas de personas aparentemente influyentes o que presumían de gran chequera; sin embargo todo hasta ahora ha sido puro bluf.

Lucy: "He dejado un poco el elemento formal para lograr algo más vivencial. La soledad colectiva por ejemplo".



1979

**Pintores Buscan Mecenas
Con Aviso en un Diario**

Tienen ya Varias Llamadas

☛ "Grupo Paréntesis": "En este país todo el mundo considera que le está haciendo un favor al artista cuando le compra un cuadro".

☛ Cucco: "El dibujo debe resumir y poder dar lo máximo en un mínimo de líneas".



☛ Juan Javier: "El arte está en una situación sistemática, conceptual, como construcción de la obra en sí".



☛ Fernando: "Un planteamiento de la humanización de la naturaleza".



MECENAS. Se Necesita. Diríjase a "Grupo Paréntesis" Pedro de Osmar 112 - Barranco", rezaba un aviso publicado hace varios días en un diario local. ¿Artistas en busca de patrocinador? ¿Aviso en clave que encubría algún otro propósito? La novedad del procedimiento no sólo atrajo periodistas, como en nuestro caso, sino inclusive a la Policía de Investigaciones, según nos relataron los artistas del grupo. Y obviamente, a algunas personas interesadas en ayudarlos realmente.

"La idea de conseguirse un mecenas a través de un aviso la puso Fernando Bedoya, artista plástico conformado a partir de 1974 en el Instituto Art Center, Escuela Nacional de Bellas Artes, Cristóbal Gálvez, Buenos Aires

y que exhibirá en la Galería Forum este año. Y el resultado está a la vista: más de diez llamadas de artistas ansiosos de "subirse al carro", personas con contactos, galeristas, etc. que han quedado en visitarios.

"No queremos un mecenas que nos mantenga. Sería absurdo eso. Lo que necesitamos es alguien que nos permita trabajar y poner en práctica algunos proyectos, como el de Centro de Arte y Comunicación", precisó Bedoya, que no ha perdido todavía un cierto acento bonaerense.

El "Grupo Paréntesis" está conformado fundamentalmente por egresados recientes de la Escuela de Bellas Artes y lo integran Lucía Angulo, Rosario Noriega, Mercedes Idoyaga, Fernando Bedoya, Juan Javier Salazar, Raúl Villavicencio

Jaime La Hoz y José Antonio Morales. El Grupo se creó hace unos dos meses.

"El problema del Perú no es de identidad, sino de incapacidad de expresarla artísticamente y de manera coherente y madura" —manifestó Juan Javier Salazar, pintor con estudios en Lisboa (Portugal) y al parecer, uno de los portavoces de "Paréntesis".

Agregó que pese a ello, nuestra realidad aparece de una manera u otra en la obra de los diversos artistas que exponen en nuestro circuito de galerías. Independientemente de su línea de trabajo y de la dependencia cultural en la que vive la plástica peruana en sus marcos generales.

Se quejó de que en nuestro país no fuese posible experimentar el nivel que se lleva a cabo en otras capitales, por la imposibilidad de los artistas de acceder a la "porción de la tecnología que le corresponde", por la falta de conciencia de la empresa e industria sobre el valor del arte.

"En el Perú, el artista no tiene más remedio que circular entre galerías y circunscribirse a la producción de lo que éstas exhiben y prefieren, o sea las expresiones plásticas más tradicionales: pintura y escultura, una pintura para colgar en las paredes y una escultura funeraria".

Fue consciente de nuestra situación al expresar que en el Perú hay problemas políticos y de realidad atosigantes, lo cual no limita el derecho y las posibilidades de investigación estética.

Salazar Pereyra ha expuesto en La Paz (Bolivia) y proyecta hacerlo en la Galería "Tradeo" este año. L. F.



Integrantes de Grupo "Paréntesis"

4. 4. 1979

Anexo 3: Volantes Contacta 79

Verso y reverso del volante-manifiesto de Contacta 79. 1979. Fotocopier sobre papel.

DECLARACION

CONTACTA 79 ES UN FESTIVAL DE ARTE TOTAL QUE INCORPORA A LAS ARTES TRADICIONALES CONOCIDAS COMO LA PINTURA, LA ESCULTURA, MUSICA, TEATRO, DANZA Y LITERATURA LA RIQUEZA TRADICIONAL Y LA EVOLUCION PERMANENTE DE NUESTRAS EXPRESIONES ARTISTICAS POPULARES, LAS NUEVAS TECNICAS Y SUS POSIBILIDADES MATERIALES Y MAGIFICACION, LA FOTOGRAFIA, EL CINE, LA CIRQUE, LA CINEASTICA, LA MUSICA ELECTRONICA, EL VIDEO ARTE, LA TELEVISION, ETC. LAS ARTES APLICADAS DE ESTRECHA RELACION CON EL COOTIDIANO, LA ARQUITECTURA, EL DISEÑO GRAFICO, EL DISEÑO INDUSTRIAL Y EL PERIODISMO ASI COMO LOS PROCESOS RITUALES DE LA VIDA DIARIA EN SUS POSIBILIDADES CREATIVAS, DANDESE ASI MISMO UNA IMPORTANCIA ESPECIAL AL TRABAJO EXPERIMENTAL DE GRUPOS DESARROLLADO EN LOS ULTIMOS TIEMPOS COMO CONSECUENCIA DEL DESARROLLO TECNOLOGICO CIENTIFICO Y SOCIAL SE PRECISAN SOLUCIONES INNOVADORAS QUE SE OMBAN A LA NEUTRALIZACION DE LA CULTURA, LA CREACION DE UNA CULTURA QUE RESPONDA A LAS NECESIDADES, INTERESES Y ASPIRACIONES DE NUESTRA SOCIEDAD, PLANTEA EXIGENCIAS DE CALIDAD Y MASIVIDAD QUE SOLO PUEDEN RESOLVERSE SI SE CREAN LAS CONDICIONES MINIMAS PARA LA PRODUCCION ARTISTICA A GRAN ESCALA.

CONTACTA COMO MOVIMIENTO PLANTEA COLABORAR ACTIVAMENTE CON LA TAREA DE CREAR LA BASE MATERIAL INDISPENSABLE PARA NUESTRO DESARROLLO CULTURAL, PARA DAR PASO A UN AVANCE ARTISTICO MASIVO BASADO EN NUESTRAS RAIGES NACIONALES Y DE AFIRMACION DE IDENTIDAD CON UN LATINOAMERICANA Y CON POSIBILIDADES DE PROYECCION INTERNACIONAL CONCIENTES DE QUE EL ARTE COMO MECANISMO DE APREHENSION Y CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD DESEMPEÑA DESTACADO PAPEL IDEOLOGICO EDUCATIVO E INFORMATIVO.

CONTACTA PROPONE:

REINCORPORAR LAS ARTES A LA REALIDAD REINVIENDIARLAS EN SU VALOR SOCIAL.

5 APOYAR LAS NUEVAS FORMAS DE ACCION SOCIAL DE LAS ARTES CONCRETADAS EN EL TRABAJO COLECTIVO Y LOS TALLERES GRUPALES.

6 PROPICIAR UN PERMANENTE INTERCAMBIO DE EXPERIENCIAS DE INFORMACION Y DE OMBIO.

PROMOVER LA BUESQUEDA DE UNA ENSEÑANZA ARTISTICA RELACIONADA CON LA REALIDAD PERUANA Y LATINOAMERICANA, CON EL DESARROLLO TECNOLOGICO Y FORMAL CONTEMPORANEO Y CON LOS RAGGOS AUTENTICOS DE LA CULTURA Y LA VIDA MATERIAL DE LA NACION.

INTRODUCIR LAS BARRAS ARTISTICAS EN LA ENSEÑANZA, EMPLEAR DE UNA MANERA CADA VEZ MAS EPICAZ Y CREATIVA LOS MEDIOS DE INFORMACION, DIFUSION Y PROMOCION.

CREAR LOS ESPACIOS NECESARIOS PARA LA DIVULGACION DE LA CREACION ARTISTICA ACTUAL EN TODAS SUS MANIFESTACIONES Y PARTICIPACION EN EL INTERCAMBIO CULTIVO ENTRE LAS DIVERSAS POSICIONES.

POR UNA CULTURA QUE RESPONDA A LAS NECESIDADES, ASPIRACIONES E INTERESES DE:

BARRANCO 20/7/79

CONTACTA 79

27-30/7

CONTACTA 79 **27-28-29-30**

DANZA
MUSICA
TEATRO
CINE
Artes Plasticas
Artes Aplicadas
Arte Popular

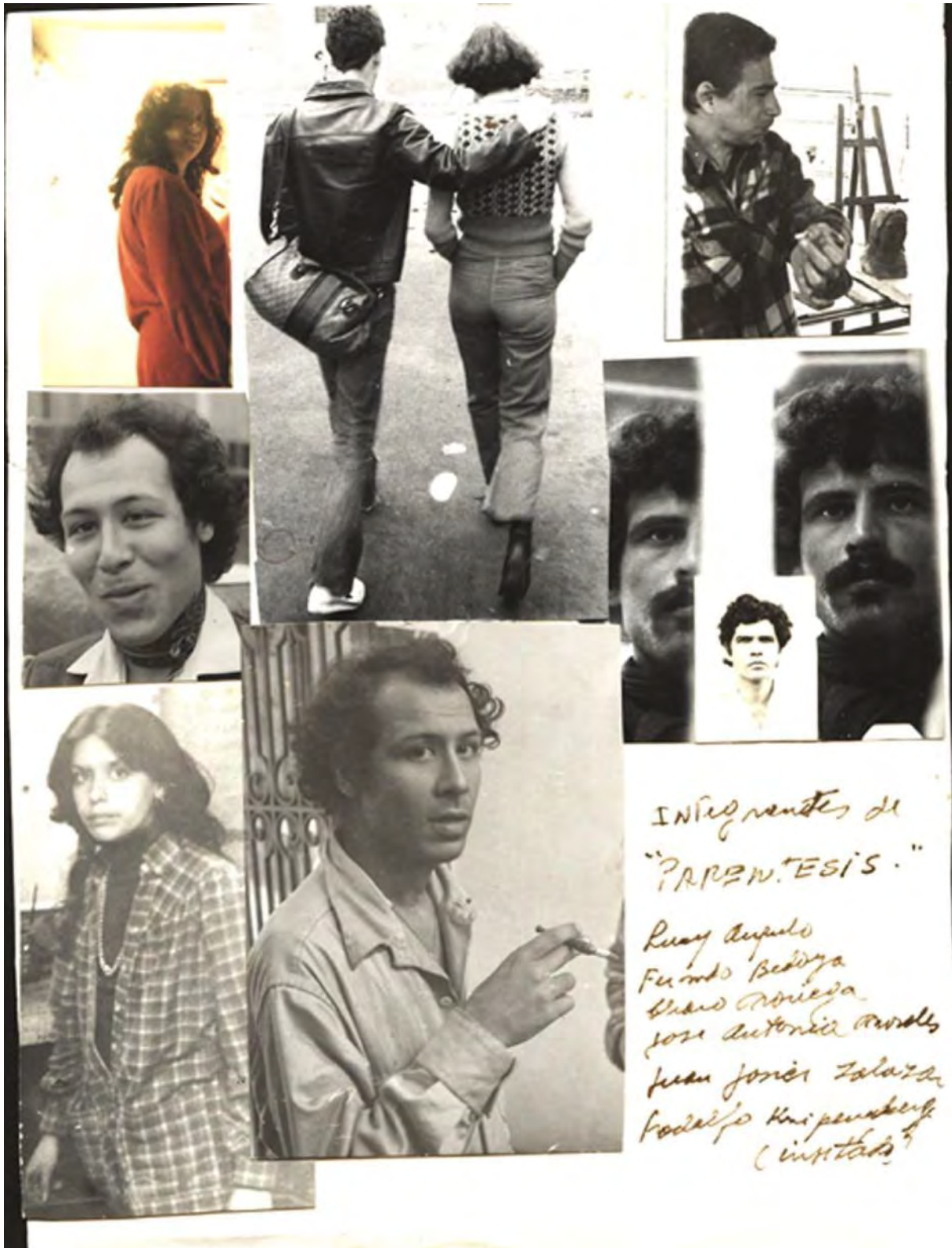
4 TABLAS

PARENTESIS MONOS Y MONADOS

COR-19 de Julio

PARQUE MUNICIPAL
EL PUEBLO de
Los SUSPIROS
Teatrin-Tus
ticia y PAZ
BARRANCO

150 ARTISTAS Y GRUPOS INGRESO LIBRE



Rolf Knippenberg. Retratos de integrantes de *Paréntesis* y periferia. 1979. Lima-Perú. Archivo Lucy Angulo

Anexo 5: Referencia Indumentaria del Gaucho

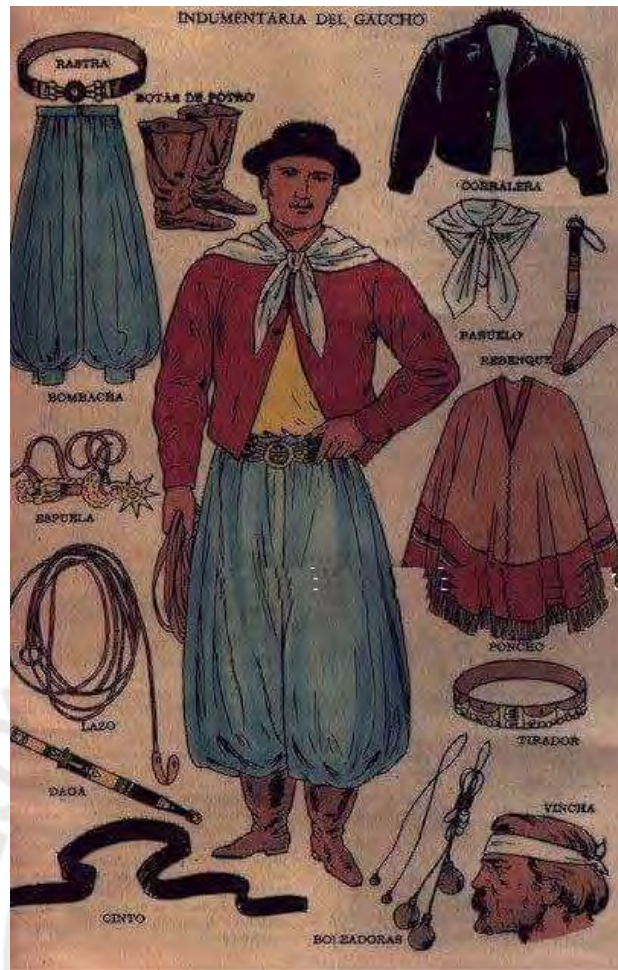


Ilustración de la Indumentaria del Gaucho Argentino

Anexo 6: Entrevista de Alfredo Vanini a Emei publicada en el Fanzine *URGENTE*

VIERNES 18 DE JUNIO DE 2010 – CASA DE VANINI

Hablamos de Paréntesis-Contacta 79 –la muestra documental-

Hablemos a partir de hoy; ¿qué te suscita volver a ver esas fotos?

Lo que tenemos que conversar en este momento es: ¿cuál va a ser el método de investigación? Vos venís de trabajar o de insinuar este tema en la Bienal de grabado, en lo que has titulado Serigrafía Urgente (1). Ahí se muestra tu interés en las artes serigráficas de Lima (yo hablo de Lima, porque hablar de Perú es mucho), y que de alguna manera tienen un re-origen, una reinención en el año 1979 ya que sabemos que a fines de los 60 hubo un primer origen.

Abordemos entonces cómo sería el modo de abordar la reconstrucción, la investigación y la producción de literatura sobre el tema. Y con toda la libertad autoral que eso implica, toda la libertad de interpretaciones y abordajes a estas obras desde múltiples puntos de vista. Desde los puntos de vista ficcionales hasta los puntos de vista “científicos” con documentos de época. Abordar algo que se ha hecho hace treinta años –treinta y uno para ser más precisos- y que está en el limbo; una obra que circula y de la cual cada uno tiene su interpretación. Yo he preguntado el día de la inauguración a diferentes personas y cada uno responde a través de su memoria. Entonces ¿cómo irnos hacia el pasado? Es ilustrativa una anécdota que me ha sucedido el sábado pasado: cuando fuimos a Barranco, a aquel famoso taller de Pedro de Osma, hoy día el pub La Estación, hice nuevamente el recorrido del festival. Y sucedió que cuando me paré en la plaza y vi la cuadra donde está la iglesia –donde estuvimos a punto de entrar con “el anda” (2)-, en mi recuerdo la iglesia está... ¡ubicada a la derecha, en la otra esquina de donde realmente está! Obviamente la iglesia no se ha corrido de lugar. Si hubiese sido otro elemento, yo hubiese dicho “está alterado, me dejo matar que eso no fue así”, pero lo que yo vi ahí el sábado era una vivencia de piedra: el encontrar que la iglesia, que yo ubicaba a la derecha, está a la izquierda. Lo curioso es que esto no produjo en mi una rectificación de la memoria. Al contrario, yo te podría seguir diciendo que la iglesia está a la derecha (pero está a la izquierda).

Y es que los datos empíricos, no reconstruyen, no rectifican mi memoria que está fijada de esa manera. Eso fue una conmoción para mí, un llamado de atención sobre este tema de los recuerdos y de intentar reconstruir el pasado a partir de los testimonios hablados. Y creo que es un tipo de literatura válido el testimonio, incluso las memorias sesgadas. Esa frase tan oportuna que escribió Herbert ¿no es cierto? quien fue el primero que escribió un texto en su blog sobre esta muestra. “Sesgo de la memoria” escribió él, una literatura acerca de los recuerdos de los que hemos participado y que tiene el valor de los sentimientos y de los recuerdos. Sería un error, o sería meter gato por liebre intentar darle otro valor que no sea un valor sentimental, un valor de los corazones.

Pero también hay otros tipos de literaturas igualmente válidas. Yo creo que todo aquel que aborde esta época debe tener claro, antes de comenzar, qué tipo de escritura va a realizar alrededor de producciones y de personas que circularon en un lugar determinado, en un contexto determinado, en una formación artística determinada, en un época determinada, que ubicamos acá en Lima, Barranco, 1979. En este sentido, estoy por la absoluta libertad de expresión y que cada un@ escriba el pedo que le de la gana de escribir, ¿si? Pero quienes ejercen la escritura desde una pretensión de oficio, deben tener en claro qué tipo de texto van a abordar. Si va ser una escritura de entrevistas, en cuyo caso, como te digo va a tener fundamentalmente un efecto sentimental; si van a buscar fuentes de reconstrucción de época, yo me inclino por las que tendrían un lugar privilegiado y que ocuparían un lugar de consulta para futuras otras literaturas. Aunque tampoco caigamos en la ingenuidad de creer que con solamente recolectar fuentes vamos a tener una verdad histórica. No caigamos en el fetiche de la documentación. En ese sentido hay una película interesante de un flaco que ha perdido la memoria instantánea, dos, tres minutos y olvida todo; tiene memoria antigua, tiene una polaroid y el tipo cree que toma la foto y escribe ahí y cree que puede así reconstruir quien ha sido el asesino de su mujer, eso también es una ingenuidad.

Es importante dejar abiertos otros tipos de escritura, por ejemplo, las ficcionales. Yo deseo hacer un texto ficcional, pero que tiene bases materiales. Es lo que me propongo desde Buenos Aires, enviarte y que vos puedas publicar si te interesa, un texto alrededor de la casa anarquista, de la casa comunista –llamadas al orden mediante “Hagan del taller...etc”-, de la casa trotskista (Coquito), y una vuelta al estalinismo con la Casa Verde (no la de Vargas Llosa, sino la de 1979) o la casa maoísta (los no name, no number). Y sus implicancias en las prácticas visuales de la

década que se abría, la de 1980. Eso es lo que tengo ganas de escribir y esta es la tarea que yo me propongo, y la deuda que establezco acá, en este grabador.

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

Seguramente, sí, sí, pero es un sentimiento que corresponde a una época y redactado desde ella. Yo puedo leer mi carta y no atender a lo que dice sino a cómo lo dice, las omisiones que hace, la ironía final de la carta que dice: “archívese y publíquese”. Este mandato se ha tardado treinta años en hacerse realidad. Y recién ahora puede constituir archivo, porque recién ahora se publica. Y sí, no hay razón sin sentimiento, o sea, pensar es una pasión, hacer matemáticas, hacer lógica es una pasión. Que no es sentimentalismo, es otra cosa.

Lo que yo veo en estas fotos, y en su correlato textual que es la carta, es un grupo muy vital, casi anarquista, que toma la plaza de Barranco por cuatro días, tres días y medio, y realiza una serie de performances, arte no catalogado, integrando a mucha gente. Además es un grupo en realidad muy abierto, contrariamente a lo que se ha escrito por ahí, que era un grupo cerrado y elitista. y si hay algo que en estas fotos llama la atención, es que Rolf fotografía a los miembros de este grupo, de este grupo expandido, casi como estrellas de rock, ¿no?. No hay como una cosa de división de trabajo, como en fotos posteriores donde se ve a las chicas del siguiente grupo lavando las latas, en fin, sino como una explosión jubilosa de individualidades, que sin embargo, eso se ve en las fotos y en tu carta, nadie se impone finalmente. Tu carta es magistral en la medida en que no le atribuye ninguna obra a nadie, el único sujeto al que nombras es el público que al final se hace cargo. ¿Fue una característica de Paréntesis esta... voluntad comunitaria, jubilosa, anárquica?

No sabría decirte si esa carta refleja un espíritu general de la época, o refleja el punto de vista de mi participación, porque en su origen Paréntesis fundacional, Paréntesis como acto de voluntad inscriptiva, y voluntad y deseo de institucionalidad -y aquí justito te cito, como solicitas en tu último texto de la Web del miércoles 16 de junio ESPACIOS DE ARTE (4)-, entonces este primer grupito con voluntad inscriptiva, con voluntad de vivir del arte, cuestión que Bedoya reclama hasta hoy en día y desde el inicio, ¿no? ¿de que viven, de que comen los artista? hizo un primer Paréntesis fundacional. Y fueron cinco los participantes, grupo fundacional en el cual yo no estuve

y no quise estar. Todos eran recién ingresando a las escuelas, o terminando las escuelas, en realidad todos eran nonatos, eran recién llegados, y recién nacidos todos éramos, solo que yo siento haber tenido una autocrítica mayor. Probablemente, al no tener urgencias económicas en mi país, hizo que hubiera un cierto retardo en mi en esta GUAUUUU necesidad de protagonismo. Yo sabía que me faltaba mucho, y como tengo mucho amor propio, y mucho sentido de la autoestima no me sentía en condiciones de poder respaldar o justificar lo que hoy día sí puedo con total seguridad, equivocándome o no, pero puedo exponerme al juicio de los otros, y sentir que salgo airiosa, que mi autoestima, y mi super amor propio sale airioso. En esa época, yo no participé de ese Paréntesis original, primero porque no estaba pintando cuadros, y no tenía interés en vender, y entonces volviendo a tu pregunta, esa no atribución autoral de obras yo no podría decirte en este momento, sí se que lo que refleja esa carta fue lo que reflejó mi espíritu, pero no se si fue el espíritu del grupo, se contradeciría con esta voluntad o vocación de inscripción institucional que supuso estas tres exposiciones que se hicieron, estos cinco artistas que fueron: Lucy, Fernando, Juan Javier, Cuco y Charo. Estos cinco Paréntesis que fue un núcleo original con vocación institucional, que después en las condiciones de ese taller, se vio atravesado por su propia vitalidad que excedió esa voluntad, excedió, yo creo que ellos fueron atravesados por la energía más allá de esta vocación de hacer bien los deberes para entrar en el circuito de arte, habría que ver como, la apertura del taller, las visitas que se hacían al taller atravesó y contradujo su propia voluntad inscriptiva al entrar en una vorágine de productividad, al momento de CONTACTA, ellos han dejado sus aspiraciones para hacer pura creatividad productiva, más allá de ese deseo primero, ellos se entregaron a la producción, se entregaron al Festival, se entregaron a este hacer obra sin premeditación, en este sentido, sin especulación posterior. Eso es lo valioso de Contacta.

Yo vuelvo a hacer obra después de haber dejado de pintar dos años, estoy atravesada por el Festival. Rodolfo, un enfermero, vuelve a Alemania y entra a una escuela de arte. Martín Luna, pintaba cuadritos en puntillismo y cuando termina el taller de Contacta, no puede volver a pintarlos y cuando pierde contacto con nosotros, no le satisfacen sus obras. La energía que ese Festival produjo, alteró todas nuestras expectativas, nuestras prácticas y la voluntad inscriptiva de este grupito. Atravesó todo y se liberó una potencia y una energía, que bienvenida fue. Una experiencia de arte y vida REAL, real en el sentido de, puta, no descriptiva, sin palabras, que funcionó, que liberó energías, real en ese sentido, de realidad.

VANINI: Para ir terminando, por lo menos esta primera conversación, Emei, tu te has referido a tu experiencia personal de pintora, habías dejado de pintar dos años (EMEI DICE: dos años, pero ojo ¿ehh? había pintado tres o cuatro cuadros, tampoco era GUAUUU una PiNtOrA); justamente es que la pregunta es pertinente porque tu prácticamente vuelves a Lima después de treinta y un años, hay antes una breve estadía determinada por ciertos acontecimiento personales y familiares, pero esto es como un reencuentro tuyo con una escena que fue para ti muy importante. Entonces, la pregunta creo que es pertinente ¿de dónde venía Emei, cuando cayó en 1979 a Lima, tu ¿habías estudiado en una escuela de arte? tu, ¿habías hecho cuadros?

EMEI –M.I.- Yo había hecho el primer año de la Escuela Manuel Belgrano en Bs As en 1975 y trabajé en el taller de un pintor surrealista y no hace al caso como se llama porque hoy en día, no reconozco sus enseñanzas como que me hayan marcado ¿no? Entonces, para que nombrarlo ¿no? en donde pinté tres o cuatro cuadros y llegué ahí por recomendaciones familiares ¿no? y de todos modos cuadros pequeños de 30cm x 50cm, pero cuadros que me llevaban muchos meses de elaboración y que también por relaciones familiares yo vendía, o sea, que podría haber seguido en un camino bastante ficticio de copar un mercado y de autojustificación, en última instancia engañosa, porque hubiese estado recostado en condiciones socioeconómicas particulares de bienestar, de contexto familiar, y sin embargo, situaciones fortuitas hicieron que me retirara, había una cierta insatisfacción en esa producción pictórica, por lo cual me tomé un impasse de dos años, el 77 y 78 y dejé de producirlas, y cuando llego a Lima, y me instalo en Barranco soy atravesada, no participo de este núcleo duro, fuerte, primitivo de Paréntesis, de estos cinco, pero inevitablemente al ser compañera sentimental –como a ti te gusta decir y a mi me gusta rededir- de uno de los muchachos del grupo, me ví atravesada en el taller por estas prácticas hasta un punto que hago cuatro obras en el contexto de la época. La primera fue colgar dos puertas en el pasillo interior de 100mts con cuartos a la izquierda y a la derecha de la casona vieja afectada por un terremoto y que había sido abandonada y que se alquilaba muy barato, bueno, yo instalo dos puertas colgadas desde vigas que están arriba del pasillo. Me ayuda en esto un obrero que notablemente, es un lapsus mío que me tiene bastante preocupada, porque recuerdo el nombre de todo el mundo menos del propiamente obrero de barrio independiente, que era plomero, carpintero, que ofrecía su trabajo tocando la puerta de las casas. Un hombre como de unos 40 años, el es quien me ayuda a colgar, el se acerca al taller, se integra al taller, se integra a sus prácticas, y me ayuda a colgar las puertas que producían como un cortocircuito, donde al prender la luz en una de ellas, se iluminaba la otra y viceversa. Estas puertas colgadas produjeron mucha molestia al interior del taller, pero era la

molestia que se vivía por la intervención mutua de las obras, de manera anónima, hasta un punto que Javier se queja de que en una caja de fósforos le aparece una araña.

Esta es la primer obra donde ya estoy metejoneada por esta intensidad de intervenciones mutuas de obras, coloco una interferencia en la circulación del taller que es imposible de eludir pues cada vez que se iba al baño que estaba al fondo, había que lidiar con estas puertas muy pesadas, eran antiguas, lo que traía un cortocircuito pero ya manifiesto al cortocircuito que venía dándose al interior del taller donde muchas individualidades venían haciendo esta intervención mutua y anónima de obras que hace que finalmente haya que explotar hacia fuera para no reventar hacia adentro, y que fue bastante psicológicamente saludable de modo de sostener un grupo ampliado de artistas este festival de aparentemente cuatro días porque dice 27/28/29/30, así que aparentemente fue de cuatro días.

La segunda obra que hice, va a estar publicada mañana sábado para el conversatorio en esta especie de hoja-periódico que vamos a hacer. Interesante ¿no? dado que tu vas a encarar un tema de dos piezas que no figuran en la selección que hace Augusto del Valle para la exposición documental que está en este momento –y que Rolf nos ha enviado mediante el Internet hoy día mismo- ahí, en el espacio (e)Star

Entonces vamos a editar, vamos a publicar dos obras no-objetuales.

La toma de Rolf con su cámara fotográfica tomándose la foto sobre tiras de espejos fragmentadas, que –casi fractalmente- se la devuelven, lo que es muy interesante desde el punto de vista de los problemas de idioma que tenía Rolf. Como ahí, obviamente, el sentido del festival se le presentaba fragmentado. El sentido de esa casa descontroladamente creativa se le muestra fragmentado y como su obra es un reflejo, un reflejo de fragmentación de sí mismo repartido, en su intento de tener una comprensión unitaria. Ahora, el ha escrito desde Alemania donde ha vuelto hace 10 días ya que estuvo acá para la muestra, y me dice: ojalá hubiera leído la carta antes, al menos cuando estuve ahora, por segunda vez en Lima, porque la carta me ha dado una unidad de comprensión que jamás logré tener. Esta pieza fotográfica de Rodolfo que editamos en la tapa como “puesta en abismo”, es el fotógrafo que en tiras de espejos, se toma la foto a sí mismo y refleja en fragmentos su propia fragmentación comprensiva y descriptiva. La importancia de la foto ha crecido como pieza, como obra, más aún con el protagonismo que viene cobrando hoy día la fotografía.

La otra foto, que vamos a editar en la contratapa, me parece debió haber estado en la selección, pero bueno, se cruzó con el criterio de no-retratos, solo que no es un retrato sino un documento, un registro de obra. Cuando en días previos al festival habíamos abierto el taller para la recepción de obras, me coloqué un sticker en la frente y he pedido a alguien que escriba mi nombre y que coloque el número de mi documento. Donde también tengo un lapsus en ese momento porque hago poner D.N.I. que significa Documento Nacional de Identidad que es el mismo documento que figura en el pasaporte, pero se ve que yo no lo sabía de memoria, esa es la explicación que encuentro, y lo que yo usaba en Bs As y tenía que saber de memoria, pues estamos en el 79, plena dictadura militar argentina es la cédula de identidad emitida por la policía federal que era lo que vos tenías obligatoriamente que circular en Bs As. Así que dice D.N.I. y el número de la cédula de identidad y no del D.N.I. propiamente dicho.

Estas obras que presentaremos en la hoja –periódico, que no figuran entonces, en la selección de la curaduría de la muestra y que publicamos porque hablan de un arte de carácter no-objetual y desmaterializado más ligado a la performance que a la producción de objetos.

VANINI: Una última pregunta Emei, tampoco conocemos mucho en Lima tu labor posterior, tras tu partida de Lima, lo que sabemos es que no fue un tango, que no te pasaste los años 80 recordando con amargura aquella experiencia, sino que con ese saber que adquiriste en Lima de la serigrafía hiciste una carrera, digamos para no usar superlativos, una carrera constante, sostenida (interrumpe Emei: yo no he hecho carrera con el arte), una trayectoria.. (Emei dice: porque yo no corro y porque en principio todas las prácticas que yo he hecho en mi vida se han autojustificado en el placer de haberlas hechas y es lo que yo recomiendo a cualquiera que inicie en la vida cualquier tarea, no solo de arte o de cultura, cualquier tarea que hagas en la vida, ya que probablemente no vas a tener reconocimiento, y probablemente vas a malvivir de eso con las condiciones que actualmente se dan el planeta, yo le diría a mi hija, o al tuyo, o a los jóvenes esto: encuentren...o sea... no hay cosa más jubilosa en la vida, que encontrar un deseo, encontrar un algo que a uno le guste hacer y dedicar la vida a eso que a uno le gusta hacer, aunque no le de dinero, aunque no le de prestigio, que le produzca una alegría y un cosquilleo en el cuerpo que se autojustifique. Así he vivido la vida, y no he hecho carrera. He trabajado mucho, muchos artistas han trabajado mucho. Me acabo de encontrar con la sorpresa de la historieta de Guillermo Bolaños que hace 20 años la está haciendo y nadie conoce y acabo de encontrarme antes de ayer en su computadora con un trabajo de una chamba, de una dedicación y

obsesividad de aproximadamente 200 páginas de una superhistorieta que me ha conmovido y me ha dicho: guarda, que acá por sobre todo hay chamba, Guillermo que no tiene prestigio como artista y no tiene dinero como artista pero tiene un trabajo solitario frente a frente primero con el papel –como diseño- y luego en el computador – con el color- que se ve que se ha recontradivertido. Entonces, ¿qué más?.

Entonces yo he producido hartas imágenes, por 10 años más hasta el año 92 en forma grupal (dice VANINI: en la creación de grupos), he sido parte de la creación de grupos, no he sido líder, no tengo perfil de liderar, no lo puedo hacer, no me dan pelota, no por falta de voluntad sino por falta de éxito (risas mutuas), me doy cuenta cual es mi lugar, pero se que puedo potenciar y me gusta trabajar desde atrás, porque el que pone la cara recibe el cachetazo, entonces prefiero trabajar desde el agazapamiento o desde la solapa, o desde lo canuto, y divertirme, que tener que trabajar desde el primer plano y estar recibiendo el puchinbol de todos lados y dedicarte ya a tratar de autojustificar todo. He resignado prestigio, dinero y reconocimiento en función de placer ¿eh? Placer. El poder y el poder en artes visuales me parece una meada. Ese deseo, por sobre todas las cosas de mear el territorio me parece superprimitivo, supermasculino, recontra a lo macho-bestia, estar buscando: meo acá, meo allá, que me reconozcan esto, nadie se meta en mi territorio, me parece una cosa completamente prehistorica ¿no? Soy más delicada y sofisticada que ese brutal deseo de adueñarse simbólicamente de ciertas pertenencias. Ni mear, ni ser meado. Un intercambio entre iguales y en situación de solidaridad, no en situación de competencia, no a lo macho-perro-bestia, quien le quita a quien. Yo, de eso, no participo. Entonces, terminando Contacta 79 no puedo dejar de mencionar, el proceso de trotskización que yo hice acá, no quiero que se deje de mencionar eso; mi entrada en el Partido Obrero Marxista Revolucionario limeño –que hoy ya no existe- no mencionaré a través de quien, por futuras condiciones de represión que pudieran haber y llegando a Baires, a fines de marzo de 1980, mi entrada al Partido Socialista de los Trabajadores, el PST argentino que luego se convertirá en un gran partido de vanguardia que se llamará el Movimiento al Socialismo M.A.S. –nada que ver con el MAS boliviano-. Desde dentro del MAS, y por varios años y luego ya no como militante, sino como simpatizante del MAS pero reivindicando esta tradición, yo se de donde vengo, vengo de ahí, es que hasta el año 92 hice prácticas de imágenes en el movimiento de masas organizado alrededor de sus luchas solidarias y reivindicativas, como Contactas, pero perfiladas. En Contacta nosotros tuvimos que generar el público, pero en Baires, estas prácticas colectivas, las hicimos recostadas en la movilización, el público, la base social estaba garantizada, ahí no estaba el esfuerzo. El criterio de la movilización también estaba garantizado, entonces podíamos dedicarnos específicamente a la producción de obra

participativa, y la gente realmente producía al calor de la amplificación de sus necesidades que los había llevado a movilizarse. Esto hacía de estas prácticas, procesos de construcción de obras hiperpotentes. En el año 92 termina lo colectivo, tres o cuatro años me tomo mi tiempo; esto en el contexto del retroceso de la serigrafía como técnica por el avance de las técnicas digitales y en el año 96 empiezo a hacer obra personal. Lo que fue desde el 79 acá hasta el 92 allá, lo que fue un arte público, un arte megalítico, un arte grupal y heroico; en el 96 dando una vuelta de tuerca, se pliega replegando a uno personal, individual, pequeño, canuto, privado, afectivo a escala mia, a escala humana. Produje obra personal en tanto y en cuanto yo pudiera llevarla en una valijita, en tanto y en cuanto yo me pudiera sola hacer cargo de ella, con obras con rueditas que yo pudiera mover, girar, instalar. Autoabastecimiento y autosuficiencia personal. Y cuando fue colectivo, solidario y mancomunado. Eso, ha sido mi trabajo, y más allá de que tuve el privilegio de haber vivido de la serigrafía que aprendí en Lima que me apropié de ella clandestinamente en el taller de Paréntesis del cual fui echada y agradeciendo a quien fuera mi compañero sentimental Fernando Bedoya clandestinamente y por las noches, pude hacer mi serigrafía, me hice de la técnica, y eso es lo que me dio esta libertad y este privilegio de haber hecho arte porque sí.

Eso también es serigrafía urgente de alguna manera –acota Vanini- Mas que urgente (responde Emei).

Sí, claro –Vanini terminando-

VANINI: Bueno Emei, paramos por esta vez.

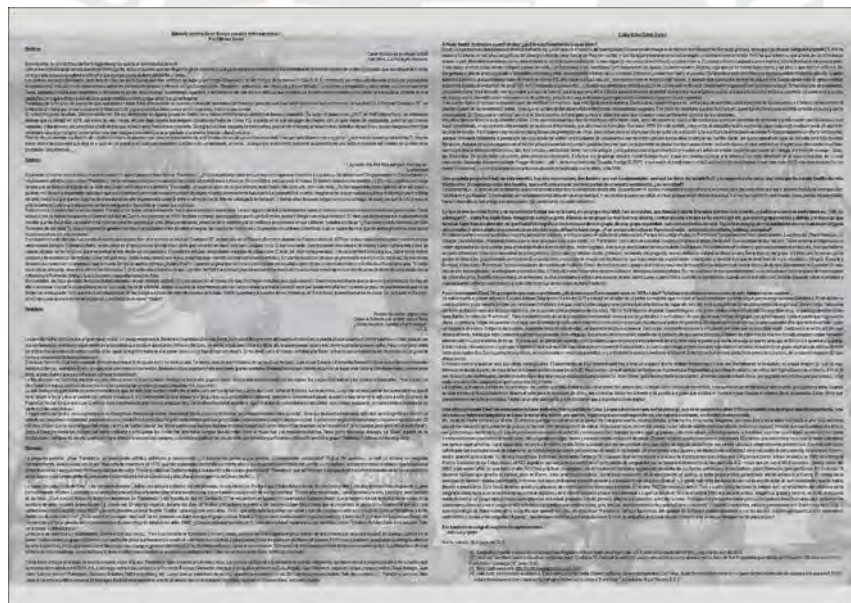
AGENDA, JAULAS

Anexo 7: Fanzine URGENTE

Carátula del Fanzine



Reverso del Fanzine



Diseño por Mercedes Idoyaga (Emei), Textos por Alfredo Vanini y colaboración de Rolf Knippenberg. Fanzine URGENTE repartido como

volante en la muestra "30 años no es nada". Galería [e]Star. Tiraje 50 und. junio 2010, Lima-Perú.

Anexo 8: Transcripción carta

Transcrita por Alfredo Vanini (2010)

Carta escrita por Emei a Nora Vilaseca y Dean Sauve

Lima, 6 noviembre 1979

Queridos amigos: pasaron casi 2 meses desde que llegó su carta tan comprimida y chiquita en demanda de los resultados de Contacta.

El viernes 27 de julio inauguramos en fecha lo que para un país tan desorganizado como Perú fue ya un poroto a favor.

Participaron 60 artistas plásticos, 8 cineastas, 2 grupos de teatro (uno de ellos "4 tablas" inicia en el 80 una gira por Europa), 2 grupos musicales y algunos poetas que escribieron en tabletas pues el equipo de sonido recién funcionó el dgo (sic) 29 por la noche. El público, salvo el día de la inauguración que vino de otros barrios, fue típicamente barranquino y de clase media.

La preparación del Festival tuvo sus dificultades: económicas (se recibieron solo 200 USA cash donados por la Embajada de España), de tiempo 25 días y trabas de los organismos burocráticos como la municipalidad y el INC que temían una explosión por esa época de plena agitación callejera (plena huelga magisterial 100.000 maestros plegados que el día del desfile 28-7 interrumpen el mismo en demanda de sus reivindicaciones).

El festival mismo, sus resultados no fueron mencionados por los medios dado su origen en el 71 y el apoyo que recibiera del Gob. de Velazco (sic) Alvarado en 1972. Se asoció el nombre del Festival con dicha concepción política (cosa no cierta pues entre sus organizadores y participantes hubieron múltiples ideologías y lo que movió al Festival fue desapatarizar (sic) la mediocridad cultural de Lima). Quizá fue poco astuto o muy apresurado utilizar el mismo nombre; por otra parte los espacios culturales de los medios de difusión en este país son la 5ta rueda del coche. La ignorancia es un medio para dominar y explotar al pueblo, medio que utiliza la clase dominante también semibarbara (sic) y al servicio de otras potencias más poderosas.

Hacer la crítica de Contacta implica la autocrítica de nuestro grupo de arte "Paréntesis" que se formó en la búsqueda de Mecenas por 1/2 (sic) de avisos económicos en los

diarios y cuyo motor e interés común era independizarse del círculo vicioso y anticultural de las galerías de Lima así como del I.N.C. (Instituto Nacional de Cultura) organismo (sic) fiscalizador represor y a la larga neutralizador de las manifestaciones de arte. Por este lado el Festival ofrecía un amplio espacio físico para manifestarse, un criterio no selectivo ni de las obras ni de las manifestaciones (se abrió para arte culinario, de peinados, diálogo abierto, marciales, etc., que no fue llenado por no haber participantes y motivo por el cual el I.N.C. nos negó su apoyo pues al llevar el proyecto el burócrata respectivo sacó una listita de la manga donde se estipulaba lo que era arte y lo que no) y el contacto artista-obra-público sin intermediarios ni en la difusión ni en la comercialización. El carácter del Festival fue tan anarquista como lo fue nuestro grupo que necesitó de esa infraestructura para poder reventar hacia afuera con los varios proyectos que se fueron sacando del taller a lo largo de los 3 1/2 (sic) días del evento resultado de 3 meses de reunidos unos 8 artistas; el grupo como tal terminó una vez pasado 1 mes del festival era la lógica consecuencia de la diferencia de niveles de información, de calidad de trabajo, de la adolescencia casi (para todos era el 1er trabajo en equipo) y de diferentes ideologías de sus participantes. Fue una experiencia riquísima, ahora por ejemplo en el taller de Pedro de Osma 112, Barranco, se está sacando una carpeta con 7 serigrafías para comercializar para navidad, parece así que las cosas han tomado un cariz más comercial, aspecto que considero bien legítimo para un artista de solucionar y como tal considero al grabado una técnica ventajosa y al trabajo y apoyo en grupo como una salida más eficaz, pues al artista en una visión romántica se lo ha considerado como a un topo que anda solo en su hueco nos decía Rafael Squirru, crítico de arte argentino -"cada artista a son shase" (sic) (¿está bien escrito? Quiere decir - "cada artista a su jaula").

Les decía que las artes visuales y el cine fue nuestra fuerza de choque pues los escenarios funcionaron solo el último día y tantos grupos como individuos que debían presentarse pues estaban inscritos (esta última frase está tachada) no aparecieron. Es así que dentro de las artes plásticas hubieron los tradicionales cuadros (también 3 galerías presentaron cuadros en la biblioteca) colgados en la plaza en paneles y algunas pocas esculturas, por otro lado el grupo fue sacando e hizo una zona de arte experimental presentando trabajos-impacto cuyo razgo (sic) común era lo efímero, la presentación de situaciones que unieran el arte a la vida y a lo cotidiano, y estimulando (esta última palabra está tachada) el estímulo a la participación del público en las obras.

A esta zona experimental se llegaba luego de pasar por la zona donde los niños pintaban cartulinas que luego se pegaban a una gran pared (este trabajo con niños se continuó haciendo los siguientes sábados en otros barrios de Lima, ahora está parcialmente suspendido por la carpeta de serigrafías) y de la mesa con 150 kg de arcilla que fue pensada para trabajo colectivo de adultos pero que terminaron copando los niños; se encontraba uno entonces con la carretilla ambulante de "Cacal-Col" (este último título en itálicas en la carta original) (con la tipografía de coca-cola) elixir de la juventud, invento japonés que se comentaba en los periódicos de Lima por esos días - vino hecho con excremento humano, la carretilla ofrecía bolsos herméticamente cerrados que tenían un mojón hermoso de caca dura (hecho con un tipo de plástico) y orín, y se vendían al módico precio de 2 USA c/u.

Otros trabajos se ocuparon de la política internacional: como el llamado "Somoza" materialización de la idea de eden Pastora = Comandante Cero sobre lo que haría si tuviese a Somoza (sic) en sus manos; tanto como de la nacional: objeto Obelisco-Pirámide que mostraba las condecoraciones de las 3 ordenes del Sol (fundadores, beneméritos y asociados) creadas por San Martín trabajo premonitorio pues a los dos días la dictadura militar condecora con la orden del Sol a Haya de la Torre poco antes de morir como premio a su labor en la Constituyente. Los condecorados eran 3 monigotes de =/ estatura y distintos materiales, el vertice superior de la pirámide roja tenía un sol y todas sus aristas tenían banderitas peruanas de papel (el Festival se realizó durante las fiestas patrias de la Independencia) salió el sábado 28 por la tarde y duró unas horas pues el público se condecoró saqueando la escultura.

Notable fue el cambio de actitud del público que el 1er día se mostró pasivo, sorprendido, respetuoso y distanciado de las obras (la noche de la inauguración pusimos una alfombra sobre el Puente de los Suspiros, paso obligado para recorrer el festival y el público pasaba por el costadito) pero rápidamente comprendió la invitación a participar y lo hizo con todo, saqueando y destruyendo los trabajos.

Sobre los baños públicos que no se abrieron se mostró una roja escultura sobre un rectángulo rojo en el piso y señalizaciones rojas que llevaban a 2 escaleras del mismo rojas (ésta última palabra está tachada) que permitían el axeso (sic) a la plataforma: 3 módulos-jaulas superpuestas y desmontables con 4 gallinas (2 en la jaula-inferior-proletaria y productora de huevos sin agua y sin comida que recibía los excrementos de las jaulas superiores, bueno, que debía recibir pues los áhujeros (sic) del alambre

tejido eran muy pequeños. Fue un error en la construcción, 1 gallina en la jaula media con 1 recipiente con agua, y 1 gallina en el estrato burgués con agua y comida permanente). adosadas a otra jaula mayor con radios, a transistores que el público sintonizaba, la manipulación de las radios y el saqueo de los huevos derivó en el robo de una radio. Uno de los conceptos del proyecto era su capacidad de alimentar nutricionalmente al público (en el Perú gran parte de la población de pueblos jóvenes consume alimentos balanceados para aves); la caja con los transistores (sic) mostraba el "circo", como los medios de difusión ocultan y deforman la realidad, aturden, desvían, condicionan y neutralizan toda actitud crítica y posibilidad de reacción y transformación. Aspectos conceptuales más generales aluden a la contraposición naturaleza-tecnología, los diferentes canales funcionando al mismo tiempo connotan la atención dispersa de aquel que se mueve en las ciudades.

Llegamos así el dgo (sic) 29 a la construcción por parte de los artistas y público del "Becerro de oro", un anda que fue llevada en procesión a través de todos los ambientes del Festival, integrando el arte a la vida y produciendo en el recorrido 2 momentos de mucha tensión entre las autoridades, público y los mismos que cargábamos el anda: 1º cuando el toro cayó sobre el Somosa (sic) y 2º frente a la Iglesia antes de terminar la misa de 7pm. Todo esto con caras de horror, paradas del tráfico, cantos, ruidos, indecisiones, miedo, paranoia y anarquía. Finalmente quedó el anda en las manos del público que la llevó al centro de la plaza y le prendió fuego. La purificación había terminado.

Por último el público mismo realizó un trabajo experimental documentado en una secuencia fotográfica al haber destruido gradualmente a lo largo del Festival 2 esculturas en yeso (¿adán-eva?) que salieron amarradas del taller y colocadas al comienzo de la zona experimental en la escalinata que lleva al Puente de los Suspiros (lugar donde van tradicionalmente las parejas a suspirar).

La crisis política económica y sociocultural por la que atravieza nuestro país, y el no acceso que tenemos los artistas a la tecnología enmarcaron las obras presentadas en este contexto histórico con todo la creatividad tanto de artistas como del público superó las adversidades del medio.

Adjuntamos con esta referencia un par de afiches otras tantas fotos. El lema que signó todo el F. (sic) fue la primera frase del Himno peruano "Somos libres, seamoslo..."

Noviembre 979, archívese y publíquese

P.E: el trabajo que Uds nos dejaron dada la agitación durante el F. se nos pasó sacarlo afuera pero (AQUÍ SE CORTA LA CARTA)

Nota: la indicación "sic" luego de una palabra está puesta por mí e indica que así está escrita la palabra anterior.



Anexo 9: Otra carta sobre la carta (sin fecha)

Escrita por Mercedes Idoyaga y dirigida a Sebastián (Gustavo Buntinx)

Estimado Sebastián: Aprovecho la amabilidad de Mónica Liza para hacerte llegar una carta -fotostática- que escribí a mis contactos en Francia durante y acerca de Contacta.

Preferí no retocarla para no demorar la entrega. Quizá te interese saber que cuando la escribí ya era independiente aunque desde ya antitotalitaria.

Tu primo por aquí - quien tenía el libro de Javier Canelini - no dio señales de vida es así que si tu pudieras mandarme algún ejemplar vía algún viajero más sería muy pero muy valioso.

Habría que decirte el afiche del Contacta último fue Chico Figueroa, buen amigo de P. Muscatelli y quien -eres- participó en los anteriores festivales.

Puedes escribir a:

Bernardo Idoyaga (para emei)
Av. Quintana 245 3ª A → tel 429185 ; 447610
Capital
Argentina

PD: ¿Han publicado ya vuestra revista? ¿una alguna y Buena Suerte...?

Emei

Recibe saludos de Fernando

Anexo 10: Volante repartido en el 2010 en el marco de la exposición “30 años no es nada” (Lima)

30 AÑOS NO ES NADA - PARÉNTESIS - CONTACTA 79

FOTOS DE ROLF KNIPPENBERG

Curador: Augusto del Valle. Gestores: Fernando Bedoya y Jorge Villacorta.

(... y “*nadie es profeta en su tierra*”, Emei)

En el espacio de exhibición (e)Star (Belén 1044, Centro de Lima), se muestra en estos días, y hasta el domingo 20 de junio de 2010, una muestra documental que permitirá nuevas miradas a un período crucial de la historia limeña de las artes visuales que es el año 1979: imágenes del grupo “Paréntesis” y del histórico Festival de arte total “Contacta 79”, organizado por dicho grupo.

A lo largo de la selección de una cincuentena de fotos hasta hoy nunca mostradas, tomadas por Rolf Knippenberg, un enfermero alemán que se instaló en Lima entre julio de 1979 y el verano de 1980, se reconstruye el devenir vitalista, conceptual pero también político, de un grupo de jóvenes reunidos en una vieja casona de Barranco (Pedro de Osma 112, hoy pub “La Estación”) quienes con una decena de propuestas objetuales y performances tomaron la plaza central de Barranco y alrededores, los días de fiestas patrias de 1979, como una extensión territorial de experimentación de sus prácticas al interior de dicha casona.

Esta *mirada extranjera* de un joven proletario alemán que viajaba con una cámara por Sudamérica, se complementa con otro documento referido al mismo evento e igualmente nunca mostrado: una carta que describe el Festival “Contacta 79” escrita por una de sus protagonistas, la argentina Mercedes Idoyaga (“Emei”), que superpone *otra mirada extranjera* sobre el mismo proceso artístico-político-visual que marcaría gran parte de las prácticas contemporáneas de la década siguiente en el Perú.

La tardía pero bienvenida publicación de estos documentos (uno visual: las fotos; el otro textual: la carta), permitirá formular nuevas interpretaciones sobre el arte contemporáneo peruano, pero ahora apoyadas en archivos puestos a disposición de todos en esta sala de exhibición del centro de Lima.

Al cabo de treinta y un años de mitificaciones provocadas por lecturas sesgadas y por la ausencia de documentación fehaciente, es con estas miradas desde dentro -pero a la vez extranjeras-, que la frase *nadie es profeta en su tierra* cobra sentido.

(... y “*nadie es profeta en su tierra*”, Emei)

En el espacio de exhibición (e)Star (Belén 1044, Centro de Lima), se muestra en estos días, y hasta el domingo 20 de junio de 2010, una muestra documental que permitirá nuevas miradas a un período crucial de la historia limeña de las artes visuales que es el año 1979: imágenes del grupo “Paréntesis” y del histórico Festival de arte total “Contacta 79”, organizado por dicho grupo.

A lo largo de la selección de una cincuentena de fotos hasta hoy nunca mostradas, tomadas por Rolf Knippenberg, un enfermero alemán que se instaló en Lima entre julio de 1979 y el verano de 1980, se reconstruye el devenir vitalista, conceptual pero también político, de un grupo de jóvenes reunidos en una vieja casona de Barranco (Pedro de Osma 112, hoy pub “La Estación”) quienes con una decena de propuestas objetuales y performances tomaron la plaza central de Barranco y alrededores, los días de fiestas patrias de 1979, como una extensión territorial de experimentación de sus prácticas al interior de dicha casona.

Esta *mirada extranjera* de un joven proletario alemán que viajaba con una cámara por Sudamérica, se complementa con otro documento referido al mismo evento e igualmente nunca mostrado: una carta que describe el Festival “Contacta 79” escrita por una de sus protagonistas, la argentina Mercedes Idoyaga (“Emei”), que superpone *otra mirada extranjera* sobre el mismo proceso artístico-político-visual que marcaría gran parte de las prácticas contemporáneas de la década siguiente en el Perú.

La tardía pero bienvenida publicación de estos documentos (uno visual: las fotos; el otro textual: la carta), permitirá formular nuevas interpretaciones sobre el arte contemporáneo peruano, pero ahora apoyadas en archivos puestos a disposición de todos en esta sala de exhibición del centro de Lima.

Al cabo de treinta y un años de mitificaciones provocadas por lecturas sesgadas y por la ausencia de documentación fehaciente, es con estas miradas desde dentro -pero a la vez extranjeras-, que la frase *nadie es profeta en su tierra* cobra sentido.

Invitan Rosita Presenta y Vanini. Última semana de exposición, todos los días de 3pm a 9pm (menos martes y jueves).

Conversatorio abierto sábado 19 de junio, a las 6pm. Espacio (e)Star, Belén 1044, 3° piso, Centro de Lima (1/2 cdra. Plaza San Martín)

Anexo 11: Link de las imágenes tomadas por Lucy Angulo, Martin Luna y Alfredo Vanini en las reuniones generadas alrededor de la muestra “30 años no es nada” (2010)

https://drive.google.com/drive/folders/1agZC6qDrzusxgibtYKjiVdR_2WxfyBfn?usp=share_link



Anexo 12: Textos sobre “Un cuarto de artista”

Texto 1

LA HABITACIÓN DE EMEI – Por BELEN GACHE

1-

La habitación de la artista se convierte en una galería de arte y la galería de arte, en la habitación de la artista. El límite entre ambos espacios se ve borrado. También se borra el límite entre sujeto y objeto: la artista se ve convertida en el objeto de las miradas. Asistimos a la impostura del espacio y del tiempo de la vida cotidiana o, en todo caso, el arte se convierte en vida cotidiana. Lo privado se hace público y lo público, privado.

La habitación es la galería y, además, el espacio de la fiesta. La artista es el objeto de arte y, también, anfitriona.

2-

La habitación de la artista se convierte en pecera, celda, escenario. Comienza la invasión, la investigación, el análisis de la vida cotidiana, de la intimidad del espacio doméstico. Desde el panóptico benthamiano hasta el Gran Hermano, el poder de la mirada asimétrica es seminal a nuestras sociedades de vigilancia. Nada queda oculto a las miradas: aquí están las obras de arte, la ropa, los apuntes de la facultad, sujetos a y objetualizados por la mirada del Otro. Nada queda oculto salvo un pequeño sitio de resguardo: una cómoda que guarda llave. La cómoda se instituye como síntoma.

3-

La habitación propia, ¿espacio burgués o espacio ganado? En un ensayo de 1929, *A room of one's own*, Virginia Woolf se refería al estatus de subordinación de las mujeres, en especial de las mujeres artistas o escritoras, en la sociedad de la época, quienes sufrían el hecho de no poder acceder ni a dinero propio ni a un espacio de intimidad propio. Este ensayo, uno de los textos más importantes de Woolf, se convierte a la vez en un manifiesto feminista, una pieza de teoría literaria y un texto que presagia el suicidio de su autora.

De la intimidad ganada a una privacidad sin secretos, los cristales de las ventanas luteranas deben limpiarse una vez por semana y permanecer con sus cortinas y persianas abiertas. Toda la comunidad puede asomarse si lo desea hacia la intimidad del hogar, nada hay allí que ocultar.

4-

La habitación del artista, espacio de refugio y recogimiento, ha sido un tema recurrente para las artes visuales. Vincent Van Gogh nos ha dejado una serie de famosos autorretratos objetuales: sus zapatos, su pipa, su silla, su cuarto. El cuarto de Van Gogh en Arles (con su mesita de luz con sus objetos personales, su cama, sus cuadros, su ventana) tendrá ecos desde La habitación del artista en Neulengbach, de Egon Schiele hasta el cuarto de Ana Voog, primera artista en experimentar con una cámara web en su habitación, encendida las 24 hs., frente a la mirada del público.

El cuarto de Emei es su autorretrato objetual: allí ella vive y convive día a día, con sus objetos personales, sus muebles, su cama, sus sueños, sus pesadillas.
BELÉN GACHE.

Texto 2

En defensa del cuerpo social del “arte al margen para la libertad”
“Un cuarto de artista”
Expo de Emei

Esta ponencia o performance Yo, José Váldez, la comprendo desde el marco de la dignidad humana de la lucha popular y obrera como un hecho artístico: se trata para mi de la defensa del “cuerpo social” del arte al margen, contra una voragine embrutecedora.

Con una larga trayectoria, en especial la de la experiencia de los ochenta y un currículum de proyección colectiva Emei, luchadora y artista, es hostilizada por el asedio de los buitres de la neomodernidad; por rebelarse, por saber decir NO.

No se trata de espiritas, mediums o psíquicos: sino de mercaderes de arte y séquitos. La tan cuestionada Institución Arte y la cultura del Dios Mercado contra las alternativas.

No es necesario hacer nombres, pero sí decir que éstas aves de carroña son nocivas a una causa común de progreso social y de alternativa.

Este posicionamiento de trabajo constante de Emei, que también muestra soledad, encierro, ilusiones y por qué no tentaciones da como contracara la pasión de crear más allá de todo sometimiento.

Su concepto estético y económico de lo visual –donde la individualidad es más social-honra la lucha de los rebeldes burlándose de la abyección de la explotación.

Ella logra un espacio diferente, pero igual a todos los ganados a sangre y fuego en la lucha de clases y un espacio de práctica artística y autonomía cultural, nexos de una alternativa maravillosa y creativa a ganar: la del SOCIALISMO.

Los buitres del alma...

en tanto vigilan encubiertos en ese anonimato y esa privacidad que les da el sistema capitalista: ACECHAN.

Conste que quien escribe no es creyente en dios, amo, patrón o burócrata; apenas circunstancias que dejarán de existir tarde o temprano.

Una vez le preguntaron a Lenin:

-¿No hace usted mucho esfuerzo en luchar contra la realidad?

Lenin contestó:

-¡Tanto peor para la realidad! (Citado por el peruano José Carlos Mariátegui).

Emei no hace arte conceptual, tiene una vida conceptual.

Desde el arte y el oficio de los productores asociados; a Rosita – Emei;
Gracias...

José Váldez, artista plástico y militante socialista, -21/07/05

Texto 3

Un cuarto de Artista – UNA FLECHA

Un resplandor, un habitar, elementos que pueden
ser pistas, elementos que remiten, que iluminan
hacia qué,
hacia dónde

El opuesto de un cuadro de Magritte
tan lejano del cuarto de Van Gogh
si bien parece quedar como referencia
el cuarto

Es el cuadro en el cual se entra en escena
quedamos en la trama, sentimos la tensión,
la Nada (como sentido fundante) y las fuerzas que se entrecruzan,
(como los miles de códigos danzados)
y en el cuarto vislumbro los límites
me siento arrollada y como una ola me
lleva a ellos y se retira... son los
límites del dibujo vital...

Pero acá la realidad, la vida, la verdad, entran
en juego como las primeras invitadas
las Abstractas dolientes
en el límite de la Almohada
la rajadura de
los rincones
el límite del polvo de la nada

ANA LIA ROSENBLIT

Texto 4

Arte + vida = supervivencia

Mireya Baglietto

En “Un Cuarto de Artista” Emei sorprende. No sólo descorre el velo de su intimidad despojada y absolutamente coherente con su pensamiento y acción en el mundo, sino que en esa acción se descuelga hacia profundidades de ciertas fisuras que la

perversidad del “sistema” ignora, y aprovechando la potencia comunicativa de la grieta, hace lo que pocos artistas se atreven: sumergirse en cuerpo entero y nadar dentro de su propio universo dándose un baño, preparando chocolate y compartiendo su vitalidad con seres que la sociedad arrastró hacia sus límites más crueles.

Me alegra que esta “cosa artística” no invite a ningún epígrafe genérico. Es “eso” en sí mismo, no tiene género y es más, sólo será arte si el observador partícipe logra abrir dentro de sí el archivo de su inocencia y desde ese lugar sagrado plasmar un puente al futuro del arte, que no es ni más ni menos que el futuro de la supervivencia humana.

Duchamp revaloriza el objeto cotidiano para transformarlo en obra de arte, Emei revaloriza el acto cotidiano para elevarlo al nivel de obra de arte y esto no es poco. Desde este enfoque la ruptura de la habitual dicotomía sujeto / objeto encarna el sustento de su propia experiencia, o lo que es igual, la propia experiencia encarna la ruptura de la dicotomía sujeto / objeto, haciendo del recurso un percurso.

Como siempre lo ha hecho desde su militancia política, una vez más Emei transgrede pero ahora en el transgredir avanza, y ya no avanza en el reproche o la protesta, avanza en la creación de un camino fértil que perfila una ecuación donde arte + vida = supervivencia.

Texto 5

“La habitación de Emei”, 20 de agosto de 2005, Combate de los Pozos 2060
Casa tomada

Cuando entramos a su casa, Emei nos recibió con la cara pintada de blanco. Nos dijo que era para marcar una distancia. No debíamos olvidar que esa noche su casa se convertiría en la escena de una acción artística. Hacía tiempo que no recibía tantas visitas; prácticamente desde que su partido se desmembró.

El lugar estaba completamente transformado. Emei había desarmado toda su casa. No quedaba ningún objeto de su vida cotidiana, salvo las huellas del tiempo y del polvo que me permitían adivinar la localización habitual de todo aquello que ya no estaba. Sin embargo había una única excepción: su habitación que estaba intacta y que sería el núcleo de toda la acción. La ausencia funcionaba como señalamiento de ese espacio cargado de significados que por primera vez se hacía público.

El entorno era muy austero y un poco crudo, así como es Emei: árida, contundente, directa. Una vez más me sorprendió su gesto, valiente y desafiante. Sin vueltas, la situación era la siguiente: Emei convertida en objeto de nuestra mirada, expuesta a los mecanismos voyeuristas que se despliegan en el encuentro con “los otros”.

Sin embargo, el efecto que se generaba era completamente inverso. Éramos nosotros, los invitados, los que empezábamos a sentir esa incomodidad de estar violentando el espacio íntimo de una persona, la privacidad de su cuarto, el secreto de su cama y el silencio de sus sábanas.

Sin dudas, la puesta en evidencia de los mecanismos de poder era la mejor forma de burlarlos. Abriendo las puertas de su casa, Emei convertía su espacio en un gran panóptico, con paredes que semejaban grandes planos vidriados, creando la ficción de la plena visibilidad. Allí, los observados éramos nosotros (los intrusos), que deambulábamos en su casa morbosamente.

La relación estaba invertida. La casa nos había tomado. Emei había logrado burlar los mecanismos del poder, simplemente jugándole con la misma carta, apropiándose de sus estrategias y dirigiendo sus efectos hacia nosotros.

Cerca de medianoche comenzó la performance que sucedería en su habitación. El repertorio era sencillo (y austero, como siempre). Muy pocos elementos dispuestos sobre la cama: tres o cuatro juegos de anillados con textos impresos, pequeñas libretas con anotaciones personales, un juego de sábanas sin estrenar, tijera, botones, aguja e hilo.

Sin saber muy bien qué iba a suceder, Emei nos pidió que la ayudemos a destruir ese centenar de hojas que reproducían texto escritos por Justo Pastor Mellado (bajados de su página de Internet). Inmediatamente éramos varios los que, sin reparos, comenzamos a romper con brutalidad esos textos que pronto serían simplemente papel picado.

La acción que le siguió fue desplegar la funda de la almohada y rellenarla con esos papelitos a los que se sumaban unos botones (como metáfora literal de los polizontes que siempre están mirando, Emei dixit). Luego cosió el extremo de la almohada dejando encerradas todas esas palabras, tendió la cama y se acostó a dormir.

¿Qué persigue Emei con esta acción?, ¿acaso destruir lo establecido?, ¿atentar con aquellas palabras que ya son tradición?; sin dudas, su finalidad es señalar las formas de poder que alberga todo discurso. Es más, no sólo pone en evidencia esas estrategias, sino que logra violentar su unidad interna por medio de su apropiación. Emei destruye lo que ya siente propio. ¿Acaso también el texto no es de quien lo lee? Los pensamientos que alguna vez fueron “prestados”, ya tiene su impronta, su mirada, su pensamiento.

La palabra escrita ahora es memoria. Como en un sueño de antropofagia, Emei mastica sus pensamientos, tritura las palabras una y otra vez y las escupe como una nueva forma de decir lo ya dicho.

Jimena Ferreiro Pella
octubre de 2005

Texto 6

La habitación de Emei – 20-08-2005 – Por Luciana Ferraro

La experiencia:

Anoche entre a tu casa, en ese momento me di cuenta que viví tu obra desde el momento que tomé la decisión de venir, una hora antes en La Plata. Lo cierto es que que no

conocía nada tuyo y no tenía idea de qué podría encontrar; pero de algún modo estaba segura de que no podía perdermelo. Llegué a tu casa muy tarde, dormías.

La experiencia fue muy contundente, las estructuras hechas obra, las dimensiones abiertas en los rincones más despojados en forma de una pregunta, que acabo de deco_ificar dentro de las sensaciones: ¿quién eres tu (yo)? ¡quienes somos? lo individual que nos hace a todos y a cada uno en un solo ser gene_ral de individualidades.

No quiero irme mucho por las ramas, voy a intentar se bre e y directa:

tu obra percutió en mi por ser ejemplo, que antes no había encontrado, del giro que realmente creo que viene precisando el Arte.

Recuperar el vínculo existencial. Generar una experiencia no regularizada o norma_ tizada desde afuera de la propuesta misma, como sucede en los circuitos convencionales de circu_ lación. Esto, que podríamos llamar, experiencia independizada; en tu obra, en particular, une los extremos del fenómeno artístico, artista- espectador, de un modo radicalmente diferente a lo que habia experimentado con anterioridad.

En mi individualidad; comenzando a recorrer el camino de la producción artística, y enfrentada a la exigencia de incorpora_ ción al sistema; tu obra no pudo menos que conquistarme

Gracias

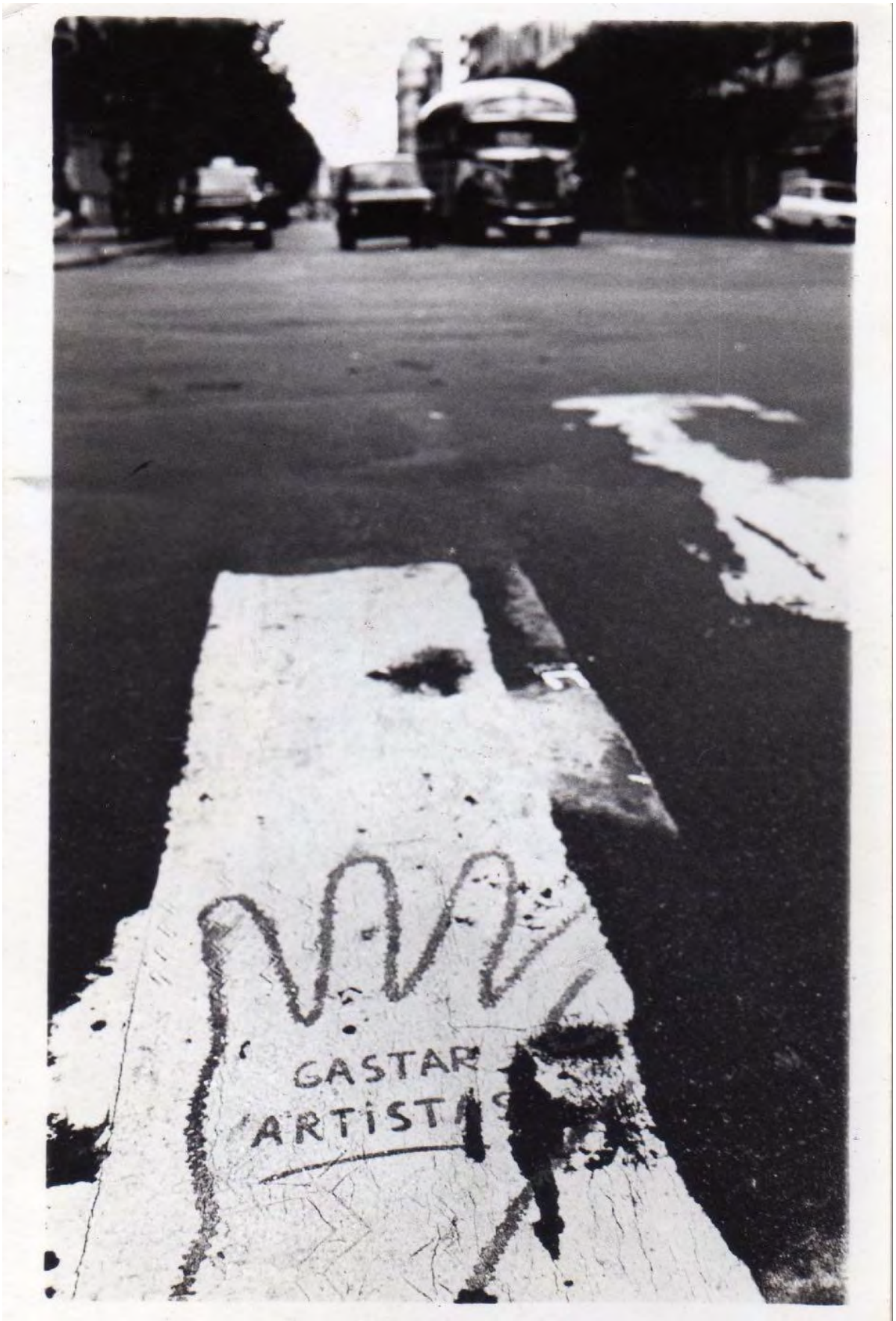
Luciana Ferraro

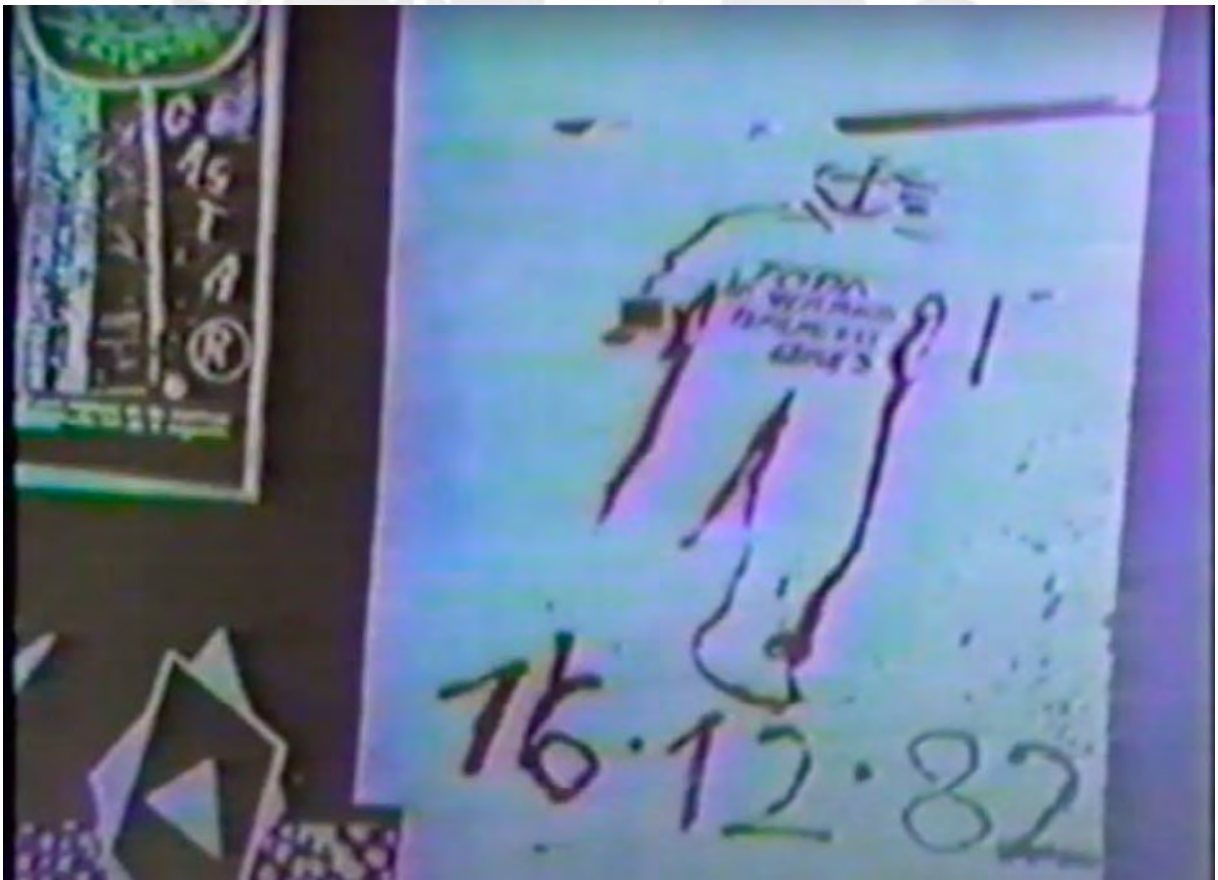
P.D. Me dejé olvidado el texto que me dieron,
Lo podrán mandar por correo?

Todos los textos aquí citados han sido copiados/pegados del archivo que entregó la artista Mercedes Idoyaga para esta investigación sin ser manipulados.

Anexo 13: Imágenes seleccionadas de GAS-TAR y CAPATACO







Fotografías anónimas. Imágenes recolectadas durante la gesta activista de Gas-Tar y Capataco. 1982-1992. Buenos Aires- Argentina.

Anexo 14: Reseña inédita de Emei sobre “Bicicletas a la China” (2019)

BICICLETAS A LA CHINA

Reseña por Emei (ex grupo de arte GASTAR-CAPATACO -1882/1992-)

CONTEXTO y CONCEPTO

En julio de 1989 Menem, recién ganador de las elecciones anticipadas, había dicho que la nafta iba a costar tan cara que íbamos a tener que andar como los chinos en bicicleta.

A su vez, en junio de ese mismo año 89, los estudiantes de Beijing exigían al gobierno del P.C.Ch. libertades democráticas mediante manifestaciones multitudinarias en la plaza de Tiananmen, cuyas barricadas llamaban 'esculturas heroicas'. La respuesta del gobierno chino fue pasar con los tanques por arriba a los manifestantes, masacrándolos.

Estos dos eventos se combinaron con que el 14 de julio (el día elegido para el recorrido ciclista por el microcentro) se recordarían los 200 años de la Revolución Francesa.

Esta doble triangulación, geográfica y temporal, fue una iniciativa de Fernando -Coco-Bedoya, activo del grupo CAPATACO, que junto al "Centro de Cine Comunitario" (CECICO) y la agrupación estudiantil de la Facultad de Filosofía y Letras (U.B.A.) "Compañeros de Base" nos hicimos responsables de orquestrar una 'coreografía de protesta'.

LA PREVIA, el objeto

Invitamos, con una convocatoria abierta, a generar diseños formato estampilla y armamos un paquete postal con un generoso sobre símil papel de arroz translúcido.

Ese envío postal a la China, sería intermediado por las radios y tv ubicadas en el microcircuito del recorrido, donde dejaríamos los sobres con nuestra solidaridad a lo largo del rally (1).

LA PERFORMANCE: el rally

Concentramos en el Obelisco, marchamos a Plaza de Mayo y a Constitución y desconcentramos (ya de noche) en el Obelisco, donde los ciclistas nos arengamos mutuamente micrófono mediante.

Manifestamos durante el recorrido, como se aprecia en el video, que a 200 años de la Revolución Francesa "los principios de 'Libertad, Igualdad, Fraternidad' estaban (y están, aun hoy, 30 años después de esos hechos) más vigentes que nunca".

Varios microeventos de danza, poesía y música, ad hoc, se hicieron durante los descansos.

CONSTITUCION, EL MOMENTO CULMINANTE

En la estación de trenes Constitución nos esperaba el "Frente de Artistas" del Neuropsiquiátrico Borda que tenía el tiempo de salida acotado por las autoridades del Hospital para la actividad artística.

La intervención política la hace el poeta José, conocido como 'el abogado' entre sus compañeros de encierro, quien apela a la juventud y a la clase trabajadora y cierra la función con su música de armónica.

EL VIDEO

Esta película es lo que quedó de ese Ready-Made-Social y es otra obra en sí misma. Producción registrada (la cinta) de una producción efímera (el homenaje visual de Bedoya al invento del ready-made, en 1913, del artista francés Marcel Duchamp) fue montada entre CECICO y CAPATACO, 24 hs después de terminado el rally. La cámara la hace Jorge Amaolo (CECICO) que filma desde una moto. El costo de producción del video fue de cero presupuesto, montado artesanalmente con recursos caseros.

Esta condición de 'hacer arte con nada', era norma de aquellas producciones de los '80.

Hay dos versiones del video, con dos finales diferentes. La primer versión incluye todo el discurso de José.

Esta versión segunda, que es la que circula, interrumpe el coherente discurso de las palabras del 'loco' ("... y consciente de la grave situación que pasa la clase trabajadora y que tiene su foco en una ola de descontento popular..."), con el relato de una voz en off del levantamiento en Villa Martelli perpetrado a fines del año anterior por los carapintada. El resto del video es común a las dos versiones.

Terminada la función de José, hay en la filmación un quiebre mayúsculo con la imagen del televisor filmado en 'ruido visual' y la canción de Fito Páez "... Napoleón, y su tremendamente emperatriz; los Schoklender..., Noy y sus ojos...". Fernando Noy, poeta, es el animador del rally. A partir de ese corte, la película continúa, mostrando el entramado de relaciones sociales que hicieron posible ambas obras, la performance y la película misma.

Nota

(1) Para llegar a tiempo al encuentro con lxs compañerxs del Borda, resignamos entregar los sobres en los medios de comunicación.

Se muestran en el video los diseños del paquete postal y el sobre mismo.

Emei (ex GASTAR-CAPATACO)

Buenos Aires, 8 de junio de 2019, a 30 años de la masacre de Tiananmen.

Anexo 15: Extracto de intercambios de E-mail de Emei a Rolf y otros, sobre la muestra "30 años no es nada" (2010)

Subject: REENVIO-SOBRE LA
> FOTO-REGISTRO-PERFORMANCE Y
> > SOBRE
> > > LA MUESTRA "30 AÑOS.....
> > > ----El sáb 3-jul-10, nadia candelaria <rositapresenta@yahoo.com.ar>
> > > escribió:

¿QUE SABES VOS DE ESTO ROLF O L@S OTR@S?

ME PARECE QUE SI HUBO ALGUNA DIFICULTAD EN LA REALIZACION DEL DISEÑO DEL BANNER, POR FALTA DE QUIEN ASUMIERA ESA TAREA, MI ULTIMA Y MAS IMPORTANTE OBSERVACION YA QUE ESTO VA CAMINO A MEJORAR UNA PROXIMA EXPO DOCUMENTAL,ESTA VEZ DE "COQUITO".

> > >

CREO QUE FALTO CONVOCAR A AYUDAR EN LAS MULTIPLES TAREAS QUE SUPONE LA REALIZACION DE TODA MUESTRA, MAS AUN, UNA MUESTRA DE ESTAS CARACTERISTICAS: QUE SALIO DEFINITIVAMENTE UN PAR DE DIAS ANTES.

TAMBIEN TU LLEGADA SALIO SOBRE LA MARCHA. ESTO NO ES OBJETABLE PORQUE SON CONDICIONES QUE UNO NO ELIJE, CUANDO SE OBTIENE EL DINERO PARA PAGAR UN PASAJE DESDE PERU PARA TRAER A UN ARTISTA - LO QUE SALUDO COMO MUY MERITORIO-

ASI, LUCY OFRECIO SU AYUDA Y NO LA LLAMARON Y ES UNA ARTISTA MUY MUY ESTRUCTURADA.

> > >

TAMBIEN PUDO HABERSE CONVOCADO A CUCO MORALES QUIEN SE HA CONVERTIDO EN UN ARTISTA PARECE QUE MUY EXITOSO DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LAS VENTAS.

> > >

AL MENOS HABER CONVOCADO A AYUDAR A TODOS LOS DE LAS FOTOS-RETRATOS

> > >

HASTA MIGUEL ANGEL VELIT SE SIENTE PARTE DE ESTA EXHIBICION: SALIMOS A COMER UN DIA Y ME CONTO QUE HABIENDO ESTADO ALOJADO EN BERLIN A FINES DE LOS 90 EN CASA DE ROLF, ESTE LE MOSTRO LOS ROLLOS Y QUE LUEGO VINIENDO VELIT A BAIRES EL AÑO 99 LE CONTO LO QUE HABIA VISTO A

BEDOYA QUIEN ESA MISMA TARDE ESTANDO VELIT PRESENTE LO LLAMO A ROLF

ENTONCES ME DIJO VELIT: ESTOY MUY CONTENTO, este angelito ha hecho por esa muestra aunque no se sepa; PUES QUE SE SEPA ACA

> > >

ME PARECE ENTONCES QUE NO AYUDO A QUE SE VIERA MAS ESA MUESTRA, EL HABERLA MANEJADO DE MANERA MUY CERRADA, SIENDO QUE ERA SOBRE UN ACONTECIMIENTO CUYA CARACTERISTICA FUE LA APERTURA: CONTACTA 79

FALTO ENTONCES: C O N T A C T O

>>>

ESTO NO QUITA EL DERECHO QUE TENGAN QUIENES DESEEN QUE ALGUNA EXPO SALGA DESDE LO CERRADO, NO LES REPROCHO A LOS ORGANIZADORES, SOLO LES COMENTO QUE ME PARECE QUE HABIENDO MANEJADO LA CONVOCATORIA A COLABORAR CON LA MUESTRA DE MANERA SELECTIVAMENTE ABIERTA AL MENOS A LOS QUE SE MOSTRABAN EN LAS ROKERS-FOTOS-TEDYBOYS, LA MUESTRA HUBIERA SIDO MAS FRECUENTADA.

ESTOY MAS QUE SEGURA QUE SI SE HUBIERA AVISADO HOY DIA ESTO ES SUPERFACIL CON EL INTERNET- A PARTICIPAR DE ARMADO DE LA MUESTRA, O A DELEGAR AL MENOS ALGO, O A QUE QUIENES AHI TENIAN SUS OBRAS O SUS RETRATOS: ELLOS HUBIERAN SIDO CONVOCANTES Y HUBIERAN TRAIIDO GENTE

PERO NO FUERON PARTICIPADOS A CONVOCAR AL MENOS DE LUCY ESTOY SEGURA PORQUE ME CONTO QUE SE OFRECIO Y QUE NO LA LLAMARON

>>>

YO, POR MI PARTE ME ENTERE EL DOMINGO 30 DE MAYO ACA EN EL CAMPO EN LA PROVINCIA DE BS AS A 250KM DE LA CAPITAL MEDIANTE MAIL DE ALFREDO VANINI. Y ESTANDO YA EN LIMA, ME MOVI POR LA MUESTRA TODO LO QUE PUDE, SIN IMPORTARME SI CONVOCADA O NO CONVOCADA, PORQUE ESTOY BASTANTE ACOSTUMBRADA A ESTE TIPO DE SITUACIONES DE EVENTOS QUE SE CIERRAN Y ESO NO ME AMEDRENTA.

>>>

ENTONCES ME DI COMO TAREA HACER CONOCER TANTO LA CARTA -que Vanini acerco antes a Jorge- COMO LAS 4 OBRAS QUE HABIA HECHO EN EL 79, lo que logré coeditando el FANZINE-URGENTE. ESTO , lo de dar a conocer las obras que realicé, LO FUI PENSANDO ALLI MISMO, CUANDO VI QUE SE INTERPELABA EL PASADO DESDE LA CATEGORIA DE "AUTORIA", (le sugerí a Augusto que los "pie de objeto" dijeran obra colectiva u anónima u alguna otra variante, pero él ya tenía decidido poner autorías, así que trabajé por las mías)

Anexo 16: Intercambios de correos sobre controversia en "30 años no es nada"

From: [alfredo vanini](#)
To: lucyangulo@telefonica.net.pe
Sent: Monday, June 14, 2010 1:13 PM
Subject: URGENTE. 30 años no es nada ("y nadie es profeta en su tierra", Emei)

Estimados amigos,

Dado el gran interés abierto en torno a la exposición documental histórica "30 años no es nada - Paréntesis - Contacta 79", interés al que no soy ajeno, reproduzco íntegramente el texto que el día de hoy Herbert Rodriguez ha publicado en su interesante blog <http://controversiarte.blogspot.com/> a propósito de la muestra arriba mencionada. Cabe mencionar que Herbert y su esposa Issela Coylo, ella misma historiadora de arte, estuvieron ayer en el espacio (e)Star, junto al escritor Lucho Freire, a Jacqueline Pinzas, a Mercedes Idoyaga (Emei), a Augusto del Valle (curador de la muestra) y a quien esto escribe.

Se trata del primer texto crítico aparecido sobre "30 años no es nada..." al día siguiente de la visita de Herbert (!notable velocidad de escritura, Herbert, felicitaciones!) y a diez días de inaugurada la muestra.

Cedo espacio en este mensaje a dos observaciones puntuales de Emei al texto de Herbert, en cuanto a los hechos que él relata. (Alfredo Vanini)

+++++

Hola a [tod@s](#) y agradezco a Vanini el espacio que me facilita en su hoja de correo electrónico para acotar al instructivo texto de Herbert las rectificaciones que involucran mi participación en las prácticas que más abajo se mencionan, las cuales he resaltado en su contexto de escritura en **rojo**. Veo también algunos otros errores de atribuciones (por defecto o por exceso) los cuales no me molestaré en rectificar para así dejar a cada un@ de [l@s](#) interesados la palabra pertinente.

Nº 1.- En el ítem CONTACTA del texto de Herbert que reproduzco a continuación, extraigo y cito: **instalación sátira social de Fernando, serie de gallineros unos encima de otros junto con un radio a transistor encendido a todo volumen donde se escucha en el parque "se cagan -las gallinas- unas sobre otras"**

Herbert atribuye la obra titulada "LA LEY DEL GALLINERO" a Fernando Bedoya, siendo esta obra en su proyecto y realización, producción de mi autoría.

Esta pieza, categorizada hoy como instalación, en su época fue pensada como una obra experimental ya que el concepto de "instalación" no circulaba en el vocabulario del taller.

Cuenta la leyenda que en habiendo aparecido en los diarios limeños de la época: QUE EN LOS ENTONCES LLAMADOS "PUEBLOS JOVENES", SUS HABITANTES A FUERZA DE POBREZA ESTABAN ALIMENTANDOSE EN BASE A "NICOVITA, ALIMENTO BALANCEADO PARA AVES".

... Y cuenta la leyenda que en habiéndose instalado al fondo de la casona de Pedro de Osma un taller de soldadura a cargo de un joven llamado Osvaldo -no recuerdo su apellido-, más un acelerado proceso de radicalización desde mi confort porteño a la

hambruna limeña de aquellos días, más las oportunas visitas proselitistas de Guillermo Bolaños dieron como resultado que todos estos ingredientes produjeran un salto cualitativo de imaginación para la realización de estas piezas modulares escultóricas (yo las pensé como módulos) con gallinas y radios, montables y desmontables diariamente durante los tres días y medio del Festival. Por cierto, la frase que Herbert menciona, cito: "**se cagan -las gallinas -unas sobre otras**", no existió en ese Festival (aunque me ha divertido muchísimo leerla). Para que tal frase se hubiera escuchado, habría sido necesario que se emitiera desde un grabador, siendo que lo que presenté eran exactamente cuatro radios a pilas sonando simultáneamente y que el público manipulaba sintonizando las diversas estaciones a voluntad.

No es casualidad que en la carta que escribí a unas personas que habían pasado por el taller rumbo a Francia, fechada el 6 de noviembre de 1979, apenas tres meses y seis días después de "Contacta 79" (carta que recién hoy se conoce en Lima en el marco de esta muestra), la mención y descripción pormenorizada de esta obra ocupe una carilla.

A ésta -la carta- los remito para una mayor aproximación a esta historia tanto del grupo como del festival. Finalmente señalo que, en la misma, no hago atribuciones de autoría de obra a nadie, respondiendo así a un cierto espíritu grupal propio de mi participación en el seno de "Paréntesis-Contacta".

Nº 2.- En el ítem HUAYCO E.P.S. del texto de Herbert que reproduzco a continuación extraigo y cito: **En la etapa inicial del taller "Huayco" continúan Fernando, su esposa Mercedes Idoyaga y Juan Javier, quienes después de un breve tiempo dejan el taller e ingresa Armando Williams. Los miembros que permanecen a través de la experiencia "Huayco" (79-81) (...)**

Muy simple: registrado está en mi pasaporte que mi partida definitiva del Perú tiene por fecha el 23 de marzo de 1980. Hasta ese momento, nunca escuché siquiera mencionar el nombre de "Huayco". Aunque ya no vivía a la fecha de mi partida en la casona de Pedro de Osma, de la que con Bedoya fuimos echados en fecha que no recuerdo, hacia fines de 1979 (¿noviembre? ¿diciembre?), también es cierto que Fernando seguía frecuentando el grupo, ya que realizó su pieza serigráfica conocida como "Yan Ken Po", en dicha casona para la carpeta que a fines de noviembre se estaba preparando, y que también está mencionada en mi carta del 6 de noviembre de 1979.

En todo caso, hago la precisión que nunca pertencí a la etapa inicial de "Huayco", tal como Herbert afirma. Para ser más precisa aún, la primera vez que escuché tal nombre fue cuando Bedoya me lo menciona, a su regreso a Buenos Aires, que fue posterior al mío (creo que en junio de 1980).

En 1979 no hubo Taller "Huayco" E.P.S. alguno. Por lo tanto, este se inicia, al menos en lo que a mi concierne, después de marzo de 1980. Extranjera como era, de haber escuchado tal nombre, me hubiese llamado fuertemente la atención.

Finalmente, coligo que cuando Herbert atribuye la carpeta serigráfica de diciembre de 1979 a Huayco, menciono y cito: **1) Carpeta de grabados en fotoserigrafía (diciembre 1979) (...)** comete sin mala intención un error de atribución.

A FUENTES DURAS ME HE REMITIDO (PASAPORTE, CARTA DE NOVIEMBRE DE 1979).

Saludos y hasta dentro de un rato, que viene mi segundo mail

Emei.

+++++

Re: URGENTE. 30 años no es nada ("y nadie es profeta en su tierra", Emei) YO LO HE VIVIDO

De:  Lucy Angulo Lafosse (lucyangulo@telefonica.net.pe)

Enviado: martes, 15 de junio de 2010 2:59:27

Para: nadia candelaria (rositapresenta@yahoo.com.ar); alfredo vanini (alvanini@hotmail.com); Charo Ferreccio (ch.ferreccio@hotmail.com); Rolf Knippenberg (o.rodolf@arcor.de); AUGUSTO DEL VALLE (augustodvc@hotmail.com); JORGE VILLACORTA (vistacorta@yahoo.es)

"YO LO HE VIVIDO "

HOLA ALFREDO

HOY ESTUVE EN EL ESPACIO STAR QUE DIRIGE JORGE VILLACORTA CON UN GRUPO DE ARTISTAS Y FOTÓGRAFOS COMO ROBERTO CORES, CONSUELO AMAT, EDUARDO COCHACHIN , ARTISTAS DE DIFERENTES GENERACIONES.

Y PUDE OBSERVAR EL GRAN INTERÉS EN SUS ROSTROS POR ESTAS ACCIONES REALIZADAS EN LOS 79 .

DESPUÉS DE 30 AÑOS MI REFLEXIÓN HA CAMBIADO MUCHO EN RELACIÓN A LA VIDA Y EL ARTE, Y PODRÍA DEFINIRTE QUE MAS VALE UNA IMAGEN QUE MIL PALABRAS, PERO MAS IMPORTANTE AUN ES LA EXPERIENCIA QUE MIL IMÁGENES.

Y DESPUÉS DE VIVIR TODOS ESTOS AÑOS HACIENDO ARTE, HE TENIDO LA PACIENCIA PARA LEER DETENIDAMENTE TODO ESTA INFORMACIÓN, CONSIDERO QUE ALGUNOS DE LOS DATOS ESTÁN CONFUSOS. PANCHO MARIOTTI LLEGA AL TALLER INVITADO POR MI PERSONA CUANDO ACABABA DE LLEGAR DE SUIZA, DESPUÉS DE VARIOS AÑOS DE AUSENCIA, NO SE EN QUE TIEMPO DIO CLASES EN BELLAS ARTES, SEGURO QUE FUE DESPUÉS DEL FESTIVAL DE ARTE TOTAL. COMPRENDO EN ENTUSIASMO DE HERBERT, PORQUE EL FUE ENGENDRADO EN PARÉNTESIS Y AMAMANTADO POR HUAYCO.

ES MUY CURIOSO APRECIAR TODO EL POLVORÍN QUE HA DESPERTADO ESTA SITUACIÓN DEL PASADO, MUY PRÓXIMA PARA NOSOTROS, QUE TODAVÍA ESTAMOS VIVOS PARA VER COMO FABULAN DE NUESTRA EXPERIENCIA ¡IMAGÍNADE COMO SERÁ CUANDO YA NO ESTEMOS CON VIDA!

LO QUE NO DICEN, O NO SE DAN CUENTA, ES QUE A PARTIR DE PARÉNTESIS, TODOS LOS GRUPOS Y MOVIMIENTOS DE LOS 80 SIEMPRE ESTUVIERON INTEGRADOS POR LA MISMA GENERACIÓN. LOS GRUPOS SE DISUELVEN POR CUMPLIR SU OBJETIVO DE INTENTAR UN CAMBIO EN LAS CONCIENCIAS DE ESE ENTONCES. ASI VERAS QUE LA AMISTAD ENTRE LA MAYORÍA DE LOS INTEGRANTES DE PARÉNTESIS, HUAYCO EPS, PARÉNTESIS, AVA (ARTISTAS VISUALES ASOCIADOS) CONEXIONES, PROYECTO POR EL DERECHO A LA VIDA, CONTINUARON REALIMENTANDO EL CONTENIDO DE IMÁGENES DE CARÁCTER COLECTIVO.

QUIERO DAR ÉNFASIS QUE A VECES SUCEDEN QUE EN LOS TIEMPOS QUE APARECEN GRUPOS HUMANOS CREADORES Y QUE NO SE PORQUE RAZÓN FUNCIONAN ORGÁNICAMENTE PARA PRODUCIR CHORROS DE IDEAS, IMÁGENES DE TREMENDA ENERGÍA PARA GENERAR CAMBIOS GENERACIONALES COMO SI FUÉRAMOS UNOS PROFETAS SALVAJES.

FELIZMENTE HASTA EL MOMENTO SEGUIMOS CON ESA ENERGÍA Y CON LA MISMA JOVIALIDAD QUE NOS CARACTERIZABA. PIENSO QUE EN ESTOS TIEMPOS DE TREMENDA CRISIS DE CORTE ÉTICO -MORAL QUE EN EL MUNDO ACONTECE, ESTA MUESTRA FOTOGRAFICA QUE GRACIAS A ROLF KNIPPENBERG DEBERIA ESTIMULAR A LAS JOVENES GENERACIONES DE QUE LA INCLUSIÓN SIEMPRE CONLLEVA A EXPERIANCIAS NUTRITIVAS.

ATENTAMENTE

LUCY ANGULO LAFOSSE

ARTISTA PLASTICA

+++++

De: alfredo vanini <alvanini@hotmail.com>
Asunto: MAIL DE LUCY ANGULO: URGENTE. 30 años no es nada ("y nadie es profeta en su tierra", Emei) YO LO HE VIVIDO
A: "alfredo vanini" <alvanini@hotmail.com>
Cc: rositapresenta@yahoo.com.ar, herbertperu@yahoo.com, delvalle.augusto@gmail.com, vistacorta@yahoo.es
Fecha: lunes, 14 de junio de 2010, 11:36 pm

LUCY:

Gracias por tu contribución crítica a la muestra de fotos de Rolf Knippenberg que, como bien dices, está generando "un polvorín" en Lima, a causa de todas las "fabulaciones", para usar tus propias palabras, alrededor de ese pedacito (pero tan importante) de la historia de las artes visuales peruanas.

El poeta Roger Santivañez, que vive en EE.UU. me ha escrito un mail esta mañana haciéndome saber que también él asistió al Festival "Contacta 79". Reenviaré su mail en unos minutos.

Es muy interesante lo que dices respecto a la llegada de Francesco Mariotti al taller. Hasta ahora yo pensaba que él había respondido a los avisos de "Mecenas" y se había acercado a la casona de Pedro de Osma motivado por ello. Pero según lo que me cuentas, tú lo invitaste. Y me interesa mucho porque como debes saber, acabo de co-escribir un texto sobre ese momento histórico, 1979-1980, a propósito de la Bienal de Grabado del ICPNA y en él yo afirmo que Francesco Mariotti enseñó la fotoserigrafía al grupo reunido allí, tras haber trabajado en las ORAMS (Oficinas Regionales de Apoyo a la Movilización Social), en Cusco, durante el gobierno de Velasco (1968-1977). Esto me ha sido confirmado por ex-funcionarios de SINAMOS que recuerdan a Mariotti.

De otro lado, en un texto de Gustavo Buntinx publicado en Márgenes N° 17 (17 de mayo del 2000) titulado "El retorno de las luciérnagas", se afirma que "(...) En 1975 expuso en el Qosqo -ciudad donde radicó varios años- (...)" (pág. 58) y de allí se da un salto hasta 1980, sin mencionar al grupo "Paréntesis", diciendo "Sin duda la

culminación de esta perspectiva se da en los ahora legendarios reciclajes místico-políticos que ese mismo año Mariotti realiza con el grupo Huayco, colectivo de artistas asociables a la Nueva Izquierda entonces en auge y con aparentes posibilidades de imponer un poder revolucionario" (pág. 60). La imprecisión y/o omisión de Buntin respecto a "Paréntesis" no hace más que confundir todo.

Entonces, en plan de historiador, te pregunto: ¿habrá vuelto Mariotti a Suiza entre 1975 y 1979? Si llegó invitado por tí ¿debo concluir que Mariotti nunca leyó los avisos de "Mecenas"? ¿Cómo lo conociste? ¿lo fuiste a buscar? ¿Conocías los antiguos festivales Contacta que él promovió?. Todas estas preguntas las hago en el espíritu de develar y darle algún carácter de verdad a estas "fabulaciones" de las que tú hablas. Creo que los jóvenes historiadores de arte, que ahora hay muchos y muy jóvenes en Lima, agradecerán sin duda la aclaración de ciertos puntos confusos

Por cierto, las fotos de Rolf Knippenberg que muestran esos ensamblajes con material reciclado -escobas, muñecas rotas, latas de leche Gloria- demuestran que ya existía antes de la fundación oficial del Taller "Huayco E.P.S" un interés en los desechos como posibilidad de material artístico; más aún si tenemos ya claro que Rolf dejó la Casona de Pedro de Osma casi al mismo tiempo que Bedoya y Emei, hacia finales de 1979).

En fin, creo que esta muestra está permitiendo un resurgimiento de una memoria lejana, resurgimiento vivo que debe ser festejado por todos.

Un abrazo querida Lucy y quedo a la espera de tu respuesta

Alfredo Vanini

+++++

Date: Tue, 15 Jun 2010 07:49:03 -0700

From: herbertperu@yahoo.com

Subject: Re: MAIL DE LUCY ANGULO: URGENTE. 30 años no es nada ("y nadie es profeta en su tierra", Emei) YO LO HE VIVIDO

To: alvanini@hotmail.com

Hola, con calma y sin polvorín de por medio, recibo la información de Mercedes y corregiré los datos que corresponden la autoría de la "instalación"... no me voy a enredar en términos si ahora dan a entender las características de la obra...

El resto es sesgo de la memoria. La carpeta de grabados se imprimió para pagar el costo de la instalación del taller de serigrafía que luego fue donde se produjo la obra gráfica de Huayco, esa que ha dejado huella. Bacán en su momento saber que nadie te regala nada y que el arte es trabajo... cuantas carpetas se vendieron? No se, la voz de Pancho aquí sería útil.

Lo deseable es que cada artista haga su ejercicio de memoria y deje constancia de esta en un blog? en un libro?... en un artículo de periódico?
Sumemos fragmentos y, de hecho, corrijamos datos cuando sea necesario.

Si me embarqué en la tarea de sistematizar la información - mi memoria Crítica- es para no dejarla en manos de intermediarios (...)

Chévere lo que dice Lucy... la secuencia de continuidad de iniciativas y protagonistas, aunque lo deseable sería que ahora, como producto de madurez, tuviéramos

planteamientos estructurados-desde las voces de individuos, no pido grupos- sobre, por ejemplo, políticas culturales o educación artística.

Saludos,
Herbert

+++++

--- El mar, 6/15/10, alfredo vanini <alvanini@hotmail.com> escribió:

De: alfredo vanini <alvanini@hotmail.com>
Asunto: RE: MAIL DE LUCY ANGULO: URGENTE. 30 años no es nada ("y nadie es profeta en su tierra", Emei) YO LO HE VIVIDO
A: herbertperu@yahoo.com
Fecha: martes, 15 de junio de 2010, 09:54 am

Se trata exactamente de eso Herbert, que cada artista deje constancia de su experiencia vital.

A partir de las distintas voces, sobre todo de los que estuvieron allí vivos -y no de los que llegaron a hacer el acta de defunción o el levantamiento del cadáver-los historiadores jóvenes, como tu propia esposa por ejemplo, podrán estructurar las trayectorias.

Así no estarán nuestros creadores culturales siempre como la última rueda del coche.

El sábado a las 6pm hay un conversatorio abierto en la sala (e)Star. Si pudieran ir sería magnífico.

Un abrazo

Alfredo

+++++

Date: Tue, 15 Jun 2010 08:12:39 -0700
From: herbertperu@yahoo.com
Subject: RE: MAIL DE LUCY ANGULO: URGENTE. 30 años no es nada ("y nadie es profeta en su tierra", Emei) YO LO HE VIVIDO
To: alvanini@hotmail.com

Hola, sí... para mí hay un tema sensible, ¿hemos construido una experiencia que suma y que podemos dejar a las nuevas generaciones como un aporte hacia la solución, por ejemplo, de la marginalidad de la cultura en la política oficial? Que yo sepa, prevalece el ensimismamiento individualista, claro, siempre justificado con el argumento que hay que trabajar -en lo que sea- para comer...y, supongo, que hagan política los que les sobra tiempo y dinero.

Pa`mi ahí esta el tema: la generación ochenta que ha producido en treinta años ¿cual es su balance? ¿dónde estamos?

Blogs de memoria, no han producido, artículos, tampoco...

Herbert

+++++

From: royika@hotmail.com
To: alvanini@hotmail.com
Subject: RE: MAIL DE LUCY ANGULO: URGENTE. 30 años no es nada ("y nadie es profeta en su tierra", Emei) YO LO HE VIVIDO
Date: Tue, 15 Jun 2010 11:22:01 -0400

hola alfredo

efectivamente yo asistí a contacta 79
como espectador
a la expo que se monto en el parque de barranco

también he ido a alguna fiesta
(...)
e invitado por cuco
a quien conocí en esa misma época 78-79-80
ya que el paraba con los de HZ-segunda fase
y nosotros dalmacia & yo militamos en HZ el 81

cuco nos invito al taller de barranco
donde en esa época 79-80
había un cartelito luminoso como una boma alargada fluorescente en la puerta
que decía así: (A R T E)
significando a el grupo paréntesis de ese momento

después vino huayco
con la famosa sarita hecha con latas en el arenal del sur de lima
y recuerdo también las exposiciones 'Propuestas I y II'
del museo de arte italiano
sobre la cual, la II, yo escribí un artículo en 'el diario de marka', en 1981
allí descubrí a polanco por ejemplo
era una de las primeras veces que él exponía
ahí estaba su cuadro sobre manco capac & mama ocllo
el que sale en la carátula del libro de juan zevallos sobre kloaka el 2002

también recuerdo el 'proyecto coquito' de guillermo bolanhos
que era bien interesante y con apoyo al sutep y todo

en esa época sabia de juan javier & charo noriega
y a ella con cherguin los veía en el wony discutiendo de arte y revolución

pero recién los conocí en 1982
cuando polanco nos lleva a los de kloaka a su taller
también recuerdo la expo de AVA de lucy angulo en la alianza francesa de lima
por el 84 días finales de kloaka
cuando cuco hizo una performance calato allí
representando a unos locos que vivían en una cueva en alguna zona marginal de lima
y las 'virgen-sillas' y los 'cristos con cuerpo de efebos' (collage) de cuco
y cosas de charo luza, hugo salazar del alcazar, teti vainstein
esto en propuestas II

época alucinante

un abrazo
roger

+++++

--- El mar, 6/15/10, alfredo vanini <alvanini@hotmail.com> escribió:

De: alfredo vanini <alvanini@hotmail.com>
Asunto: RE: MAIL DE LUCY ANGULO: URGENTE. 30 años no es nada ("y nadie es profeta en su tierra", Emei) YO LO HE VIVIDO
A: herbertperu@yahoo.com
Fecha: martes, 15 de junio de 2010, 10:30 am

Herbert

Tal vez ahora sea el momento. Que las fotos de Rolf sirvan de catalizador para que haya menos "individualismo mítico" y se profundice en los significados y trascendencias, aportes y continuidades de las experiencias culturales, visuales o no, en su contexto histórico social.

¿Quién había escrito, por ejemplo, la enorme importancia de la transferencia técnica y de vitalismo que haces tú a los miembros de lo que sería luego el Taller NN?
¿Quién te había definido antes como "una suerte de activista metropolitano" por tus intervenciones en todo Lima? Bueno, yo lo hago en el texto de "Serigrafía Urgente", y lo único que he recibido es una descarga de imputaciones e insultos de Gustavo Buntinx.

Puedo seguramente ser polémico en mis apreciaciones, pero ya ves lo que le pasa a alguien que quiere investigar y dar una idea novedosa y general de las prácticas artísticas en el Perú. No es que me importe mucho -yo no vivo de la crítica de arte, ni espero vivir jamás de eso- pero ya ves cómo unos creen tener el monopolio del análisis cultural-político.

De todas formas, equivocado o no, polémico o no, seguiré escribiendo sobre lo que me de la gana, le guste o no a Gustavo Buntinx.

Un abrazo

Alfredo

+++++

From: alvanini@hotmail.com
To: alvanini@hotmail.com
CC: rositapresenta@yahoo.com.ar; herbertperu@yahoo.com;
delvalle.augusto@gmail.com; vistacorta@yahoo.es
Subject: ROGER SANTIVANEZ RECUERDA: MAIL DE LUCY ANGULO: URGENTE.
30 años no es nada ("y nadie es profeta en su tierra", Emei) YO LO HE VIVIDO
Date: Tue, 15 Jun 2010 15:57:07 +0000

Gracias querido Roger,

Acá en Lima se ha provocado un resurgimiento de la memoria de mucha gente respecto a una época particularmente confusa de la historia cultural limeña, a propósito de la muestra "30 años no es nada - Paréntesis - Contacta 79. Fotos de Rolf

Knippenberg".

Gracias a las contundentes imágenes del enfermero alemán, Rolf, y a una carta hasta hoy desconocida de Emei -la pareja sentimental de Coco Bedoya en ese entonces- todos están opinando, recordando, rectificando, re-escribiendo y eso es muy bueno, porque así no le dejamos la tarea a intermediarios que, en muchos casos, solo aparecen para hacer el acta de defunción y asumen el monopolio del relato de la historia.

Con tu autorización, y suprimiendo los pasajes muy privados en él, reenvío tu mail a los interesados (miembros de Paréntesis y de Huayco). Emei está en Lima (...), y me dice si puede abusar de generosidad pidiéndote un relato testimonial sobre los días de "Contacta 79" y sobre la famosa fiesta. ¿Recuerdas las jaulas con las gallinas y los radios? ¿El becerro de oro? ¿Tienes fotos?

Un abrazo hermano y no dejes de hacernos sentir tu querida presencia.

Alfredo Vanini

+++++

From: paolodelima@hotmail.com
To: alvanini@hotmail.com
CC: delvalle.augusto@gmail.com
Subject: RE: MAIL DE LUCY ANGULO: URGENTE. 30 años no es nada ("y nadie es profeta en su tierra", Emei) YO LO HE VIVIDO
Date: Tue, 15 Jun 2010 12:55:12 -0400

Hola Alfredo (...).

Sobre la referencia que haces al texto de Gustavo ¿no crees que su reflexión más ajustada y actual es la que esta en su libro Huayco EPS (...)? Acá tengo el libro y hay unas cien págs. de documentos sobre las experiencias tanto de Huayco como de Paréntesis. En ese sentido, el testimonio de Emei (no dejes de enviarme su segundo email) me parece confirma el ordenamiento histórico de Buntinx (quien ubica en sus cronologías las propuestas de Paréntesis y de Huayco). Siempre he pensado que Gustavo es quien ha prestado mayor atención histórica y crítica a ambos grupos, por así llamarlos (Paréntesis y Huayco), en términos además sumamente apreciativos del valor de cada una de ellos en sus propios términos, claro.

En fin, es un comentario.

A ver si consigo el libro que has publicado con Alex sobre la exposición que hicieron en el ICPNA, saludos, P.

PD: Va mi email con copia a Augusto pues es el único de los remitentes que conozco.

+++++

Date: Tue, 15 Jun 2010 12:21:16 -0500
Subject: Re: MAIL DE LUCY ANGULO: URGENTE. 30 años no es nada ("y nadie es profeta en su tierra", Emei) YO LO HE VIVIDO
From: delvalle.augusto@gmail.com
To: paolodelima@hotmail.com
CC: alvanini@hotmail.com

Paolo

Mi opinión acerca de lo que dices es que Gustavo Buntinx ha "historizado" a EPS Huayco, como tu sabes, pero no a Paréntesis. Y esto porque ese no ha sido el eje de su interés, al menos eso es lo que pienso de buena fe. Un indicativo es interesante: la carta de Mercedes Idozada (Emei), que gracias a su generosidad y por medio de Alfredo Vanini, podemos recoger íntegra en la sala de exposición [e]Star (...). Esta carta da detalles de lo fue Contacta ' 79. Esta escena, en cambio, te remite directamente a una lectura de la década de 1970.

Como diría cualquier investigador, aquí es otro el objeto de estudio. EPS Huayco simplemente no existía, cuando desde fines de 1978 y con gran suceso en julio de 1979, esta vanguardia local deja ver su tremenda fuerza. En Paréntesis, se trata, sin duda, de un cuestionamiento del sentido existencial de lo estético y lo político.

Las fotografías de Rolf Knippenberg (en la sala hay por lo menos 120 y hay muchísimo más en su archivo) no dejan otra opción sino a reconocer la energía desplegada en el discurso crítico con respecto al ritualismo de los íconos locales, nacionales o religiosos. Pero también el testimonio de muchas vidas que simplemente cambiaron al vincularse con esta escena. Este horizonte crítico resulta claro si, por ejemplo, observas los temas arguedianos de la novela póstuma de Arguedas "El zorro de arriba y el zorro de abajo", de fines de la década de 1960.

Por el momento, la escena que me interesa reconstruir se detiene en 1979 y lo que estoy investigando pretende mirar hacia atrás.

Un abrazo
Augusto del Valle

+++++

From: joemedc@hotmail.com
To: alvanini@hotmail.com
CC: rositapresenta@yahoo.com.ar; herbertperu@yahoo.com;
delvalle.augusto@gmail.com; vistacorta@yahoo.es; royika@hotmail.com;
lucyangulo@telefonica.net.pe
Subject: DESCLASIFIQUEMOS LOS DOCUMENTOS
Date: Tue, 15 Jun 2010 18:32:21 +0000

Hola Alfredo y a todos:

DESCLASIFIQUEMOS LOS DOCUMENTOS

Sería interesante para complementar toda esta información decisiva, en el esclarecimiento de la escena de la plástica de esos años, podamos intercambiar la documentación y los archivos que están empezando a circular, si algo tiene que empezar a caracterizar la información y lo que de esta se desprenda es fundamentalmente la transparencia.

Cuando uno lee el Libro HUAYCO EPS Documentos, lo que más interesa son las citas, al mítico Libro de Actas de Huayco. Cuanta información más se podría interpretar de dicho documento si este pudiera ser investigado por más personas interesadas en el tema.

Un acontecimiento igual de importante fue el del día de la presentación del Catalogo de la Tercera Bienal de Grabado del ICPNA, en donde Gustavo Buntinx lee performáticamente un texto que cuestiona el texto central de ese Catalogo.

Bueno estuve esa noche y grabe en archivo de audio, con las limitaciones del caso de no haber podido registrarlo visualmente, para los efectos performativos de dicha lectura. En cuanto termine de desgrabarlo, y si así lo desean no tengo ningún inconveniente en repartirlo.

En ese sentido sería interesante Alfredo si nos pasas el texto del catalogo, que escribiste con Alex Angeles, de esa manera podemos contrastar lo dicho esa noche por Buntinx y enriquecemos el debate.

Saludos cordiales

José Medina

+++++

From: vvich@pucp.edu.pe
To: alvanini@hotmail.com
CC:
Subject: Re: FW: 30 años no es nada - Paréntesis - Contacto 79 ("y nadie es profeta en su tierra", Emei)
Date: Tue, 15 Jun 2010 21:04:02 -0500

Alfredo, qué interesante todo,
gracias por los envíos
(...)
quiero ir a ver la muestra
un abrazo,
v

+++++

----- Mensaje original -----

De : alvanini@hotmail.com
Para : vvich@pucp.edu.pe
Fecha : Wed, 16 Jun 2010 02:20:43 +0000
Asunto : RE: 30 años no es nada - Paréntesis - Contacto 79 ("y nadie es profeta en su tierra", Emei)

Víctor, (a)Star está en la calle Belén, arriba del Munich, Centro de Lima.

Se trata de "Contacta 79", fotos tomadas por un enfermero alemán que, andando de mochilero por sudamérica, recaló en Lima, y se ancló durante cerca de seis meses en Barranco (de julio a diciembre de 1979), en una vieja Casona de Pedro de Osma 112, junto a una escena artística de vanguardia que era el grupo "Paréntesis" una especie de dada limeño, anarquista y vital, que luego en un acelerado proceso de burocratización interna (establecimiento de reglamentos, horarios, libro de actas, cuotas) se convierte en el célebre Taller Huayco E.P.S.

Hasta hoy, y en ausencia de esas fotos y de documentación disponible, se percibía a "Paréntesis" como una especie de pre-Huayco, o en el mejor de los casos como un proto-Huayco. Por lo menos esa es (o era, digamos mejor) la tesis de Gustavo Buntinx, biógrafo oficial de dicho Taller. Ahora han aparecido las fotos, más una carta inédita de una argentina miembro del grupo "Paréntesis" escrita en Lima en noviembre de 1979, y toda esa historia se modifica profundamente.

Yo diría que, salvando las distancias, es algo así como el paso de Dada (época Cabaret Voltaire en Zurich, con Hugo Ball de agitador) al Surrealismo parisino (época "Surrealismo al servicio de la revolución" con Breton como regente).

Ahora que me percató, este es un tema que podría interesarte mucho en el marco de los Estudios Culturales que diriges en la PUCP (...).

Por si acaso este sábado que viene, a las 6pm, habrá en el mismo espacio de exhibición de (e)Star un conversatorio abierto sobre Paréntesis-Huayco (...). Si puedes date una vuelta... y con tus alumnos si se animan.

Un abrazo

Alfredo

+++++

From: vvich@pucp.edu.pe
To: alvanini@hotmail.com
CC:
Subject: RE: 30 años no es nada - Paréntesis - Contacto 79 ("y nadie es profeta en su tierra", Emei)
Date: Wed, 16 Jun 2010 07:21:33 -0500

Ya, ya se, es entonces la galería de Villacorta: no sabía que se llamaba así. El año pasado fui un par de veces pero siempre la encontré cerrada.

Si, yo leí lo de Gustavo y conozco a muchos de los de Huayco, pero no sabía bien lo de Paréntesis y menos aun los detalles que me cuentas. Te agradezco mucho el mail y demás.

Yo ando escribiendo algunas cosas chiquitas sobre plástica peruana que ya te enseñare. Intentare estar ahí el sábado (...)

Pero bueno, estoy pendiente y de hecho iré estos días a ver la muestra. (...)

Recibe un abrazo como siempre,
v

+++++

From: mradule@pucp.edu.pe
To: alvanini@hotmail.com
CC:
Subject: RE: MAIL DE LUCY ANGULO: URGEN TE. 30 años no es nada ("y nadie es profeta en su tierra", Emei) YO LO HE VIVIDO
Date: Wed, 16 Jun 2010 09:31:40 -0500

Gracias Alfredo por incluirme en la red de debates.
Por cierto, creo en el derecho prioritario de los artistas de autodefinirse y autorreferenciarse, sobre todo en el caso de los colectivos que no sólo produjeron acciones y obras sino también pensamiento crítico y estrategias de interacción con la comunidad.

Como investigadora, ellos serían mi principal fuente de información, lo que no significa que dejaría de leer interpretaciones, más que todo para ver puntos de vista, lecturas particulares de lo acontecido. No obstante, no estaría en búsqueda de la verdad (todo discurso es parcial, reductor e intencional, semióticamente hablando) sino de la comprensión de las manifestaciones artísticas como proyectos, recepción sincrónica y diacrónica, e interpretación, en función de contextos específicos.

Este es mi marco "estratégico" de reflexión; para el caso en debate debería tener más información, por lo cual me gustaría ir al debate de sábado, mas no sé donde está la galería. Tal vez puedes enviarme la dirección. Saludos,

mihaela radulescu

+++++

From: royika@hotmail.com
To: alvanini@hotmail.com
Subject: RE: ROGER SANTIVÁÑEZ RECUERDA: MAIL DE LUCY ANGULO:
URGENTE. 30 años no es nada ("y nadie es profeta en su tierra", Emei) YO LO HE
VIVIDO
Date: Wed, 16 Jun 2010 11:47:19 -0400

gracias alfredo

en realidad lo que recuerdo
es que yo asistí al parque de barranco
una tarde y chequee la exposición contacta 79

también una noche creo que el día de cierre
estuve allí y hubo una especie de reunión callejera
donde raul pereyra fue la voz cantante, no solo
toco algunas canciones sino repartió el afiche con la llave de elíseo guzmán
sino que converso y discutió con la gente
sobre como hacer música peruana revolucionaria
integrando elementos cosmopolitas como el blues por ejemplo
y un pata moreno medio gordo alto de breña cuyo nombre no recuerdo
se puso a cantar unos blues increíbles en castellano (aquí coincidió con gamoneda)
que fueron lo mejor de la noche

después supe por juan javier
lo del tema del becerro de oro & las gallinas,
esto fue en una de las infinitas conversaciones
que yo -en esa época- sostenía con él, pero no recuerdo detalles

muchos años después (en los 90s)
fernando bedoya me contó que lo habían botado de huayco
siendo él uno de los fundadores, eso es lo que él me contó, pero no se mas

ahora parece que eso sería en el transito de paréntesis a huayco?
tendrían que hablar los protagonistas

lo que si esta claro es que el nombre contacta 79
esta en relación a los festivales inkarri-contacta de la época de velasco, no?

un abrazo
roger /

+++++

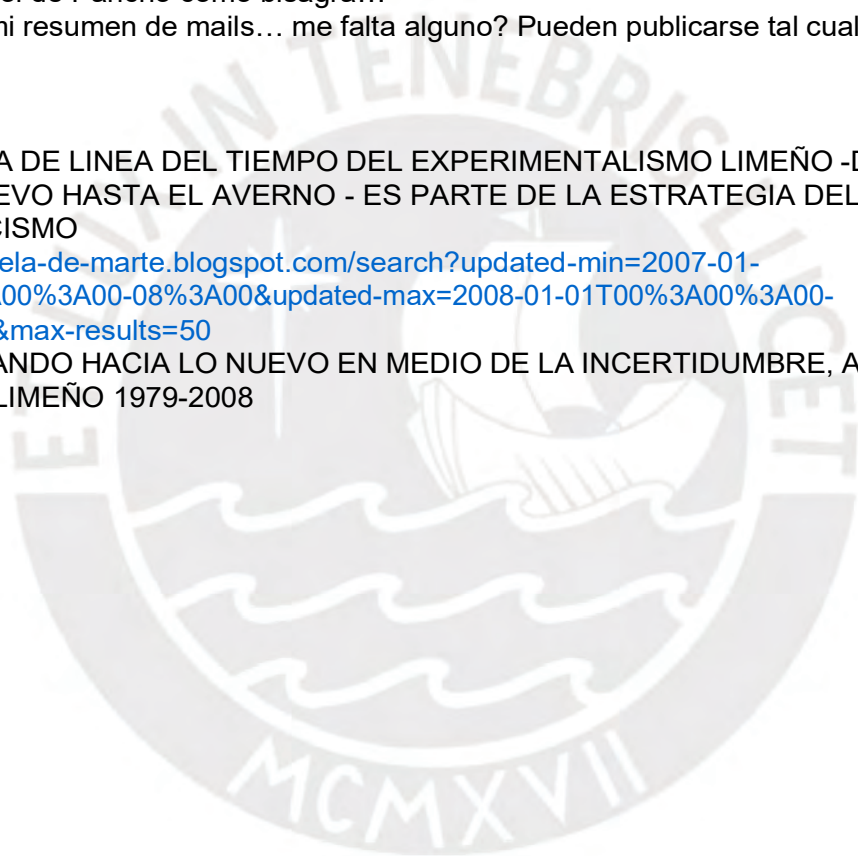
Date: Wed, 16 Jun 2010 08:59:56 -0700
From: herbertperu@yahoo.com
Subject: Re: ROGER SANTIVANEZ RECUERDA: MAIL DE LUCY ANGULO:
URGENTE. 30 años no es nada ("y nadie es profeta en su tierra", Emei) YO LO HE
VIVIDO
To: alvanini@hotmail.com
CC: herbertperu@yahoo.com

Hola Alfredo, dos enlaces a posts que evidencian mi interés desde ya tiempo largoo
atrás en la Memoria. En el de Escuela de (M)arte aparece el artículo de Freire que
habla del rol de Pancho como bisagra...
Te envío mi resumen de mails... me falta alguno? Pueden publicarse tal cual en un
blog?
Herbert

AUSENCIA DE LINEA DEL TIEMPO DEL EXPERIMENTALISMO LIMEÑO -DESDE
ARTE NUEVO HASTA EL AVERNO - ES PARTE DE LA ESTRATEGIA DEL A-
HISTORICISMO

<http://escuela-de-marte.blogspot.com/search?updated-min=2007-01-01T00%3A00%3A00-08%3A00&updated-max=2008-01-01T00%3A00%3A00-08%3A00&max-results=50>

TRANSITANDO HACIA LO NUEVO EN MEDIO DE LA INCERTIDUMBRE, ARTE
CRÍTICO LIMEÑO 1979-2008



Anexo 17: Intervenciones por muestra "19 y 20" por ARTE GUANACO (2021)

1. Pegatina Afiche, atrás la ESMA



2. Cartel intervenido (Zona ESMA)



3. Pegatina cartel que lleva al Conti (ex ESMA)



4. Pegatina Plaza de Mayo, Movilización



5. Intervención (zona ESMA)



6. MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Bs. As.)



7. Museo Nacional de Bellas Artes



8. Av. San Juan. Museo de Arte Moderno



9. Federico Langer (AGUJA) armando la película del Afiche



10. Afiche impreso



11. Sellos de almohadilla/ ETIQUETADO FRONTAL



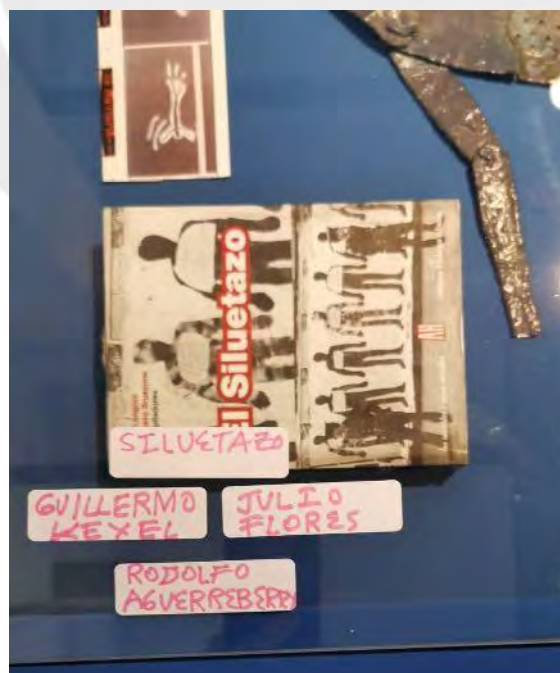
12. ETIQUETADO FRONTAL

Consiste en poner etiquetas con los nombres de los “invisibilizados” que salían como anónimas en la muestra. Aquellos artífices de gestas políticas y sobre los conflictos sociales en el 2001.



Es - má(s) nunca + allí:

.....



*Daniel Sandurjo fue artífice y adalid muy activo en Capataco.

Anexo 18: Hoja de Vida de Mercedes Idoyaga (hasta el 2005)

EMEI y EL JUEGO DEL PIEDRA LIBRE

Artista Visual

No dibujo, ni pinto

David y vari@s otr@s privilegiad@s INSOPORTABLES realizan mi autobiografía subvertida ... –preguntarle a Leppe-

ESTUDIOS REALIZADOS COMO AUTODIDACTA

1976/1996 Artes plásticas –full contact- con Fernando Coco Bedoya –estudios de grado formales

1979 Aprendo serigrafía clandestinamente en el taller de arte post-paréntesis en Lima, Perú

1979 G.E.R. Grupo de Estudios Revolucionarios en el P.O.M.R. (Partido Obrero Marxista Revolucionario de orientación trotskysta) en Lima, Perú

1996/XXXX Pensamiento Visual –a distancia- Justo con Oveja Mellado (mi abrojo literario) –estudios de postgrado informales en el juego del “PIEDRA LIBRE: YO TENCONTRE-TU MENCONTRASTE PERO EN EL TROMPEZON UNOS CLAVOS me GANASTE”

1976/xxxx Curso la carrera de Filosofía en la U.B.A.

GRUPOS DE INTERVENCION VISUAL Y PERFORMATICOS–activismo artístico, conflictos y puestas, intervenciones urbanas-

1979- PARENTESIS “()” – Lima, Perú

1982/1992 Colectivos abiertos G.A.S.-T.A.R. y C.A.Pa.-ta.co con quienes hicimos intervenciones visuales y performáticas participativas llamadas “readymade-sociales” en el movimiento de masas organizado: Madres de Plaza de Mayo, Excombatientes de Malvinas, Comunidad chilena en el exilio y con activistas y afectados en conflictos obreros y populares. Colectivos con los que he hecho sistemáticas ocupaciones gráficas callejeras denominadas a partir de 1999, ARTE AL PASO tomando el piso como soporte de arte y estampándolo con variedad de estenciles manuales y serigráficos

PRIMERAS OBRAS Y EXPOS

1979- “BIOESCULTURA EXPERIMENTAL” en CONTACTA 79 FESTIVAL DE ARTE TOTAL, Lima, Perú

1985/00- “BUDU COLECTIVO A ASTIZ” Grabado, obra abierta, interactiva y acumulativa. Buenos Aires, Argentina

1989- “MURALES SERIGRAFICOS Y OBJETOS MOVILES” Discoteca cultural Mediomundo Varieté. Buenos Aires, Argentina

OBRAS EXHIBIDAS ENTRE 1996 Y 2000

Coincidiendo con mi ingreso como docente en el taller de grabado serigráfico Seriestar en el Centro Cultural Recoleta -1997/1998- realizo algunas puestas y obras en espacios convencionales de arte (C.C.R. – Estudio Giesso – Museo Nacional de Bellas Artes)

1996- "UTOPIAS DE CAFÉ". 1998 "EL ULTIMO POTRERO".
1998 "UTOPIAS OTRAS". 1999 "(H)AY MUJERES YA(H)".
1999 "AVIDA DOLLARS". 2000 "DANDOSE" Obra presentada a un
salón promovido por el Museo Sívori CONCURSO NUEVOS MEDIOS con el N° de
orden 169, que fuera deteriorada durante su custodia

ULTIMAS NOTICIAS

A partir del 2002 inventé la chapa ROSITA por incompatibilidad entre mi trabajo como docente del taller de arte y grabado serigráfico LA ESTAMPA en la cárcel 3 de Ezeiza (2000-2005) programa directamente dependiente de la Subsecretaría de Patrimonio Cultural del G.C.B.A y mi activismo en el "que se vayan todos" en la Asamblea del Parque Lezama.

2002- ROSITA PRESENTA varias obras y registros retrospectivos fuera del ámbito oficial en Buenos Aires y en Santiago de Chile (I,II,III y IV frustrada)-

2002- "MESA DE ARTISTA con VALIJA DE VIAJE" obra rechazada presentada al Premio Fundación Banco Ciudad, Buenos Aires, Argentina

2003- ¡MATRIA Y SUERTE! Bandera y objetos presentados en "Arte y Confección -Semana Cultural por la recuperación de la fábrica Brukman confecciones" con ponencia PATEO EL TABLERO en la mesa-debate "Arte y Conflicto" realizada el 1 de junio de 2003 en la carpa del evento

2004- Fracaso en el intento de editar un número especial sobre las prácticas de los '80 ofrecido por la revista Ramona por desavenencias entre los excapatacos cristalizados como artistas

2004- "DE CONDONES, OVEJAS Y PASTORES; manifiesto por un arte..."
Muestra-Puesta de Oscar y Rosita en el evento LATINOAMERICA ARDE casa Kart Marx, Neuquén

2004- "REVESTIMIENTOS ARQUITECTONICOS" "LATINOAMERICA ARDE", "LATINOAMERICA ARTE", "ROSITA PRESENTA III" y "ROSITA PRESENTA" obras realizadas con cerámicos de prueba de laboratorio de la fabrica Zanón, recuperada bajo control obrero exhibidas en la Plaza de la esquina de Brukman confecciones -29 de junio-, en Plaza de los dos Congresos en la semana de acampe de los obreros de Zanón por el reconocimiento de la cooperativa FaSinPat y un fragmento (4 de los 500 cerámicos) en la colectiva MIX en Fundación Proa

2005- "UN CUARTO DE ARTISTA" Emei en su habitación
Puesta, Performance, Café bla bla... La galería Belleza y Felicidad se extiende hasta mi casa e invita a mi expo

LITERATURA VISUAL Y LIBROS DE ARTISTA

1989- NO, AL INDULTO, OBEDIENCIA DEBIDA, PUNTO FINAL -Colectivo y autoeditado, Buenos Aires, Argentina-

1996- XX AÑOS, 361 IMÁGENES CONTRA LOS CRIMENES DE AYER Y DE HOY -idem-

1998- DESOCUPACION -Colectivo y editado por la C.T.A., Buenos Aires
Argentina

Co Escribí el artículo "Plástica de las Madres" -Revista La Bizca, año1, nº 1, 1985
Edito mis críticas y observaciones al circuito de arte desde la revista Ramona

Escribo ocasionalmente en el periódico SoB Socialismo o Barbarie desde 1995 como artista independiente

Me interesa sobremanera las relaciones entre escritura y visualidades

Menciono finalmente a Fernando Bedoya, Justo Pastor Mellado, Rodrigo Alonso, Gustavo Buntinx y Ana María Batistozzi quienes además de los aquí presentes a propósito de la expo –motivo de esta subida a Internet- UN CUARTO DE ARTISTA han escrito sobre mis obras



Anexo 19: Insumos

Chacabuco, Buenos Aires, Argentina,
sábado 30 de septiembre 2023

Querida Marisella Arabinar (Mara Rabinara), a continuación detallo todo lo que te he enviado para contribuir con el éxito de tu Tesis de Investigación de Maestría en Historia del Arte y Curaduría en la PUCP.

Te solicito que este detalle de estos INSUMOS figure en el Anexo de tu tesis.
Encantada de que te haya interesado mi pensamiento de arte.

Recibe un saludo cordial
Emei – RositaPresenta – Mercedes Idoyaga y un apreciable etc.

(A) DETALLE DE DOCUMENTACIÓN ENVIADA (12 ITEMS) y (B) OTRA DOCUMENTACIÓN

(A)

1. **1973** (Inédito, envío digital fotográfico año 2023)

*s/t, oleo, circa 1973, Bs. As., Argentina

2. **1973** (Inédito, envío digital fotográfico año 2023)

*s/t, oleo, circa 1973, Bs. As., Argentina

3. **1979** (4 obras con registros en circulación) y (Carta/Reseña del Festival CONTACTA 79 a Nora Vilaseca y Dean Sauve, en circulación)

**“RETRATO”, Arte Sin Catalogar, Casona del Grupo (ARTE) Paréntesis, Toma Fotográfica Rolf Knippemberg, Barranco, Lima, Perú

***“LA LEY DEL GALLINERO”, Bío Escultura Experimental, Instalación, Contacta 79 Festival de Arte Total, Barranco, Lima, Perú
Agradezco a Irene Ulrich las 4 gallinas en préstamo
Agradezco a Oswaldo Paz, escultor-soldador por la enseñanza de la técnica para la construcción de los módulos jaula y estructura

***“AGENDA”, serigrafía, Fuera de Carpeta, Barranco y Bs. As, Perú y Argentina

****“CORTOCIRCUITAR”, Instalación, 2 puertas colgadas en el pasillo casona del Grupo (ARTE) Paréntesis con luces, Barranco, Lima, Perú (relato –Emei y Lucy Angulo (testigo) - sin registro visual)
Agradezco a Walter Augusto Quillo, vecino de Barranco por la colgada y la instalación eléctrica

4. **1988** (envío digital fotográfico año 2023, 6 fotos sin autor)

**“MÁQUINA DE HISTORAR”, Murales serigráficos y Objetos móviles, Medio Mundo Varieté, 1988, Bs. As., Argentina, (1de4, 2de4, 3de4, 4de4)

**“TIERRA DE NADIES-TIERRA DE TODO”, Instalación, CIUDAD DEL ARTE en Cantera de La Plata, 1989, La Plata, Bs. As., Argentina, (1de2, 2de2)

5. **1989** (envío video en circulación 2023: <https://youtu.be/7iRXMKP5YLM>
Etiqueta: rositapresenta) (envío texto digital 2023, Inédito)

*"BICICLETAS A LA CHINA" a 200 años de la Revolución Francesa, Envío Postal a la China-Masacre de Tiananmen, Readymade Social, Rally de bicicletas por el microcentro Porteño, Iniciativa Fernando (Coco) Bedoya, Convocantes Varios Colectivos, 1989, Bs. As., Argentina

*Video/mismo título, Cámara Jorge Amaolo, Producción y montaje Colectivos CECICO y CAPATACO, 1989, Bs. As., Argentina

*Reseña a 30 años de la Masacre de Tiananmen, Emei, 08/06/2019, incluida en la descripción del video

6. **1999** (envío texto/visual digital año 2023, 10 páginas)

*"VIRTUDES DE UN MÚLTIPLE OPORTUNISTA", Ponencia de Artista, Texto-Volante de Circunstancias ante la Muestra-Coloquio de Buenos Aires, LA DESAPARICIÓN, MEMORIA, ARTE Y POLÍTICA, autoedición 10/08/1999, Bs. As., Argentina

7. **1999-2000** (envío video 2023: <https://youtu.be/v8MWCvRMK6s?si=zyTKvl-nfvHjb6vx>
Etiqueta: rositapresenta, Inédito) y (5 tomas fotográficas)

*rositapresenta ediciones

"AGROTURISMO / TAPERA RUPESTRE", Biopic-Emei por Emei, Objet trouvé: Murales Anónimos, Cámara Juan Tormey, Sitio: Tapera campo en Chacabuco/Rojas, Provincia de Bs. As, verano 1999-2000, Bs. As., Argentina

**Tomas fotográficas Emei ad hoc video. Selección de 5 fotos 2023 ad hoc de book soporte papel perdido, autoedición del book 2 ejemplares, 1de1 donado a J.P.M.S. (Chile), 2de2 perdido, sin fecha de autoedición disponible, Bs. As. Argentina

8. **2000/2001** (envío digital fotográfico año 2023, carátula book soporte papel perdido, autoedición 2 ejemplares, 1de1 donado a J.P.M.S., 2de2 perdido + 2 imágenes, 3 fotos) y (4 fotos de cartas-documentos)

*s/t, Objeto Digital-Textil y Metal, Festival Internacional de Arte Electrónico, Colectiva Museo Nacional de Bellas Artes, Tomas fotográficas RES/Raúl Stolkiner, 2000, Bs. As., Argentina

*"DÁNDOSE", misma obra deteriorada en la custodia del envío a Concurso Nuevos Medios, Museo Eduardo Sívori, 4 cartas-documento adjuntadas, enero 2001, Bs. As. Argentina

9. **2001/2002** (envío digital fotográfico año 2023; selección 2023 de 9 tomas fotográficas sin autor(e) registrado, book soporte papel perdido, autoedición 2 ejemplares: 1de1 donado a J.P.M.S., 2de2 perdido, sin fecha de autoedición disponible)

**"PORTEÑAZO", Verismo Objetual reconstruible, residuos recolectados post-revuelta del 20/12/2001, mostrado en Encuentro de Artivistas en Centro Cultural del Sur, sin fecha de exposición disponible / circa 2002, Bs. As., Argentina

*"CAMINO A LA RIQUEZA", Pines en circulación, Bs. As. y Santiago de Chile: bandera Asamblea Parque Lezama con: botines con monedas de época-efigie Eva Duarte + chaqueta con gases lacrimógenos + alarifes, adoquín y plato + planta con pañuelo + plato con gases, balas y casquillos de limón + gas lacrimógeno + coca-molotov + toma general de la obra, 2002 y años siguientes...

10. **2005** (envío en 2023 de: 11 textos digitales -Invitación, Propuesta, Poema, 6 textos, data curricular + ROSITAPRESENTA con letra de tema musical-) / (audio con el tema musical) y [2 registros visuales Inéditos -foto y cámara- ad hoc Tesis Marisella Arabinar (Mara Rabinara) atención Agueda Bedoya Idoyaga, 04/10/2023]

**"UN CUARTO DE ARTISTA", Emei en su habitación, Puesta-Performance-Café bla bla, desde 20hs. del viernes 19/08/2005 en continuado hasta 24hs. del sábado 20/08/2005, Sito mi domicilio, sin registro visual y con invitación a escritura de textos. Invitación Galería Belleza y Felicidad, Bs. As., Argentina

**"FICCIÓN EN LA HABITACIÓN-CIERRE con CHOCO RON, Puesta-Performance, sábado 21hs., mismo sitio

**ROSITAPRESENTA

"FICCIÓN EN LA REHABI(-)TACIÓN", Puesta-Performance blablablablablaba, Sábado 19 de agosto, Galería ByF con DAVID ARMANDO GUERRA/David Inti Acevedo y Alberto Vázquez, Música y Letra LIBERTONIA "Dark side of the mind", ¿2006?, Bs. As., Argentina

***REGISTRO (Inédito) AD HOC TESIS: foto fragmento texto JOSÉ VALDÉS/José Magliatti publicado en ex-web de Galería ByF -retirado de internet- sobre pared casa del evento que aún permanece.

***REGISTRO AD HOC TESIS: cámara texto (Inédito) sobre viga de una habitación de la casa del evento que aún permanece.

11. **2010** (FANZINE URGENTE de libre circulación) y (Aficheta de invitación de libre circulación)

**"FANZINE URGENTE", Autoedición: Rosita presenta y Alfredo Vanini, 1 hoja tamaño A3, tiraje 50 ejemplares en Xerografía (impreso en Av. Wilson), Diagramación Emei – Asistente-Operadora Diana Mendieta Presentado en el cierre de la Retrospectiva "30 AÑOS NO ES NADA / PARÉNTESIS-CONTACTA", 19/06/2010, Galería Star, Barranco, Lima, Perú

***"30 AÑOS NO ES NADA", volante-aficheta, invitación a la retrospectiva idem, diseño Emei, Texto Alfredo Vanini, 2010, Barranco, Lima, Perú

12. **2021** (envío digital fotográfico año 2023, Selección 20 imágenes, Tomas: Federico (Aguja) Langer) [envío video-registro intervención, Producción: Aislamiento Represivo <https://www.youtube.com/watch?v=vkzOfYC3loc>] y [envío video-registro de obra, <https://youtube.com/shorts/4xIBw3BZtUq>]

Etiqueta youtube: rositapresenta, de libre circulación

ARTE GUANACO

David Inti Acevedo - EMEI - Federico (AGUJA) Langer

INTERVENCION EN EXPO "19 y 20"

Envío fotográfico de 20 imágenes en 2023 cubriendo:

- [A] Aficheada
- [B] ETIQUETADO FRONTAL
- [B1] en vivo de Langer
- [B2] Intervención muda de Langer
- [C]"ABRAN LOS ARCHIVOS"
- [D] Video de AISLAMIENTO REPRESIVO (registro de intervención en youtube)
- [E] EL MARX de David Inti Acevedo (registro de obra en youtube)
- [F] La Disputa al Historiar. Petitorio
- [F1] Partes diarios

*[A] "MUESTRA 19 Y 20, CENSURA NUNCA MAS" Arte/Conflicto, Afiches serigráficos, Intervención Urbana, varias pegatinas frente al Centro Cultural Haroldo Conti (exESMA Escuela de Mecánica de la Armada) y específicos lugares del circuito de arte porteño, tiraje aproximadamente 700, Obra Colectivo ARTE GUANACO [David Inti Acevedo, Federico (Aguja) Langer, Emei]; Diseños con variantes Emei a distancia, Impresión David Inti Acevedo y Federico (Aguja) Langer, Taller Mauricio Berzi, 2021, Bs. As., Argentina

**[B] "ETIQUETADO FRONTAL" Sellos de almohadilla, Intervención de ARTE GUANACO de la mega exposición colectiva "19 y 20" en el C.C.H. Conti, 18/12/2021, Bs. As., Argentina

***[C] "ABRAN LOS ARCHIVOS"
Intervención Performática en inauguración expo "19 y 20", David Inti Acevedo - A Guante Arte Guanaco y activistas antirepresivos por Memoria, Verdad y Justicia, contra el olvido y el silencio [30/10/2023], C.C.H.C [ex E.S.M.A]

***[D] Irrupción en la Noche de los Museos, Video ad hoc, misma fecha, i de libre circulación.
Producción: Aislamiento Represivo con reseña incluida en la descripción del video [06/11/2023]

****[E] rositapresenta ediciones: EL MARX DE DAVID
Cámara registro obra: Federico AGUJA Langer / Obra: " Marx, líbranos del mal... Amén" / Autor: David Inti Acevedo / Género: Animita / Año: 2000 / Descripción: Obra incendiada x manos anónimas estando bajo custodia del Centro Cultural Haroldo Conti (ex ESMA, Escuela de Mecánica de la Armada, Centro de tortura, muerte y desaparición de personas en Argentina previo y durante la dictadura cívico-empresarial-eclesiástica-militar en Argentina) durante la exposición "19 y 20", año 2021, Bs. As., Argentina

*****[F] Petitorio y entrega presencial formal del mismo por David Inti Acevedo y Federico AGUJA Langer el 16/11/2023 a la Dirección del Departamento de Artes Visuales del Centro Cultural Haroldo Conti (según PARTE N° 3 del 17/11/2023 editado por lxs integrantes de Arte Guanaco)

(B) OTRA DOCUMENTACIÓN

*Envío 2023, Foto publicación diario La Nación, JORNADAS DEL COLOR Y DE LA FORMA, Bedoya e Idoyaga como coordinadores, 04/08/1977

*Toma fotográfica AFICHE: "PARE AI F.M.I.", CAPATACO, (de libre circulación) años '80, Bs.As., Argentina

*Envío 2023, Data curricular 1975/1990

*Envío 2023, "ARCHIVO GASTAR-CAPATACO (1982-1992) – BUSCA COMPRADOR", Volantes, 3 instancias "Perder la Forma Humana":

*MALI, 2013, (inérito, no distribuido), Lima, Perú

*MUNTREF, 2014, volanteo grupal, 20/05/2014, Bs. As., Argentina

*ARTE BA, 24ª. Edición, volanteo Emei y Diego Fontanet, 2015, Bs. As. Argentina

*Envío 2023, 5 mails detallados cronológicamente:

A) Asunto: ASUNTOS DE FALSIFICACIÓN DE LA HISTORIA + adjunto foto "MAQUINA DE HISTORIAR", 31/08/2004

B) Asunto: POR 4 FOTOS PARA EDITAR HOJA GRANDE URGENTE como siempre, 15/06/2010

C) Asunto: CARTA CORREGIDA Y SALIMOS A EDITAR, 16/06/2010

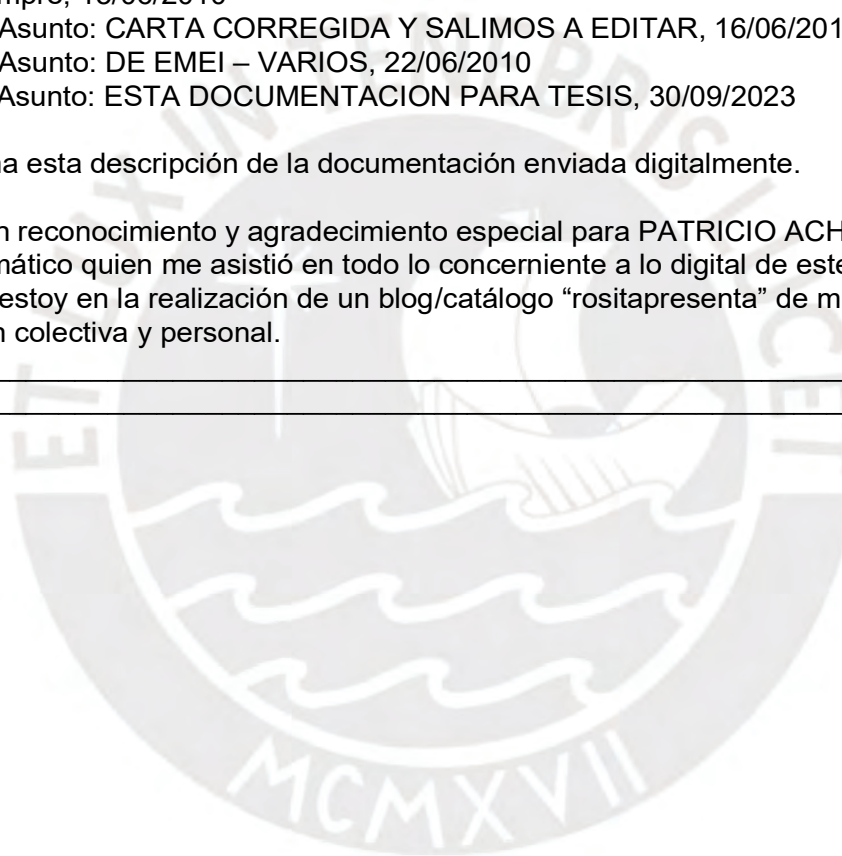
D) Asunto: DE EMEI – VARIOS, 22/06/2010

E) Asunto: ESTA DOCUMENTACION PARA TESIS, 30/09/2023

Acá termina esta descripción de la documentación enviada digitalmente.

P.S.: Va un reconocimiento y agradecimiento especial para PATRICIO ACHILLE, mi gurú informático quien me asistió en todo lo concerniente a lo digital de este envío y con quien estoy en la realización de un blog/catálogo "rositapresenta" de mi producción colectiva y personal.

—



PLAN CURATORIAL

1.- Título:

Metaverso: E-M-E-I

2.- Aspectos generales

Exposición virtual que recoge ciertas piezas creadas con anterioridad y otras comisionadas en exclusiva para esta muestra por la artista Emei (Mercedes Idoyaga). Es un recorrido que no usa el formato de recreación virtual de una “sala de exhibiciones” o “cubo blanco” tradicional, sino que aprovecha el formato tipo web 2.0 para crear módulos interactivos en los que el visitante puede recorrer a su libre albedrío. La utilización de las imágenes y texto (no explicativo) serán la propuesta curatorial para aprovechar los nuevos medios como un soporte para amplificar la experiencia de las obras de Emei en 2D. La dinámica lúdica, pero de contenido un tanto perverso es el aporte original del “Metaverso: E-M-E-I” con la utilización de herramientas *pop ups* y *plug-in* contenidas en la web y que dinamizan la experiencia al hacer aparecer imágenes y textos de manera aleatoria y espontánea en la ruta que crea el visitante. Lo azaroso, lúdico y dinámico de la muestra reinventa a la artista Emei y la pone en un espacio nuevo que no domina, como lo es el internet, y con el que no está tan familiarizada, pero que con el apoyo técnico y la asistencia de un programador podrá experimentar en un nuevo formato y de esta manera nuevas formas de creación.

3.- Justificación

La artista Emei no desea hacer exposiciones físicas tradicionales, nunca lo ha hecho. Su única individual fue “Un ¼ de artista” (2005) y fue completamente original, no hubo registro visual solo se podía crear textos que registrarán la experiencia de la muestra, fue en su casa y con un horario delimitado. No le interesan los museos ni las galerías, es por ello que el formato web se acomoda mejor al ser un tanto más flexible y es la alternativa que más se asemeja a las peticiones de Emei. Su interés es dar a conocerse para poner en venta su archivo y ubicarlo fuera de Argentina y lejos de cualquier institución cultural. Con “Metaverso: E-M-E-I” es más factible poder darse a conocer a nivel global, no por una cuestión de ego y con intenciones de incorporarse en la institución cultural como “La artista”; por el contrario, sino que al salir del casi anonimato y mostrar su obra abiertamente y utilizando un medio alternativo, independiente y actual estaría dejando abierta la posibilidad de ubicar su archivo sin

depender de nadie y menos del circuito artístico/ cultural, lo cual sería un gran salto que desea hacer antes de que sea demasiado tarde.

4.- Objetivos ¿Qué se quiere conseguir y para qué?

- Elegir obras con corte feminista
- Reinventar a la artista Emei a través de los nuevos medios (web)
- Crear una experiencia de exposición distinta a la tradicional y con propuestas creativas acorde con las obras de la artista Emei.
- Posicionar a Emei como artista con trayectoria para ubicar la venta de su archivo.
- Aportar por nuevos formatos expositivos que fomenten la interacción, el debate y nuevas formas de creación.
- Explorar y experimentar con nuevas alternativas y soportes tecnológicos que permitan ampliar el público por uno más diverso.
- Democratizar el arte haciéndolo consumible para todo el mundo y menos elitista.

5.- Público objetivo

- Coleccionistas interesados en arte político latinoamericano
- Coleccionistas interesados en arte feminista
- Investigadores de arte interesados en arte feminista latinoamericano
- Museos Latinoamericanos
- Museos con interés en el Arte Latinoamericano
- Museo Reina Sofía (España)- Tiene una colección importante de arte latinoamericano de las últimas décadas del siglo XX.

6.- Política y contexto

Esta exposición saca a flote a una artista que siempre ha estado paralelamente al circuito, nunca tuvo intención de institucionalizarse, su obra se basa en los conflictos y el uso que sus piezas tuvieron fue consumado en el contexto de las gestas. En esta oportunidad Emei tiene el interés de ubicar su archivo, el mismo que incluye material inédito de todas las prácticas en las que participo desde la experiencia barranquina en 1979 pasando por los 'Contactas perfilados' de GASTAR y CAPaTaCo, así como

también obras nunca antes exhibidas y trabajos realizados a lo largo de toda su trayectoria artística de más de 50 años.

Dar a conocer y poner en valor este archivo es muy importante porque ahí yace parte importante de las prácticas artístico políticas realizadas en Perú, Argentina y Chile desde finales de 1979 hasta comienzos de los 2000.

7.- Periodo de duración

La muestra estaría abierta al público a nivel mundial del 01 de marzo 2024 al 30 de junio 2024.

8.- Localización del espacio expositivo

Para el espacio expositivo como ya he señalado sería en una web con el dominio www.metaversoemei.com que actualmente está libre y utilizaríamos el hosting de Shopify que es una plataforma con la cual tengo familiaridad y podría trabajarla yo directamente.

9.- Recursos económicos y materiales disponibles

Los recursos económicos se buscarían por parte de la artista Emei y la curadora, básicamente para cubrir el costo del dominio, hosting, del programador y de la digitalización de las piezas en alta en el caso que se necesite hacerlo. Hay herramientas gratuitas como pop ups o plugins que no tienen costo y nos permitirían poder crear esta experiencia lúdica a un menor costo. Es una inversión que tiene como fin un reintegro y ganancia por la venta del archivo.

10.- Requisitos específicos de seguridad

En este aspecto solo vería por la cyber seguridad, prever que no se caiga la web y que tenga la suficiente capacidad de soportar el material visual que en ella se depositaría. Lo único que podría afectar es la utilización de las imágenes y textos, pero se asumirá ese riesgo porque no es algo que aún se pueda controlar y es parte del costo de estar en la red.

11.- Mantenimiento: Recursos disponibles y necesidades.

Mantener los pagos al día del hosting (Shopify) durante el periodo que este activa la muestra.

12.- Procedimientos administrativos: En el caso de exposiciones temporales, documentos de gestión de colecciones (fichas de registro, inventario y catalogación)

Se catalogarían las piezas que serán exhibidas y se creará una ficha de registro de la cantidad de personas que ingresen a visitar la muestra.

También se tendrá una opción para poderse registrar si están interesados en la compra del archivo.

13.- Cronograma detallado.

Pre producción: Enero a marzo 2024

Elección de piezas comisariadas

Escaneado y toma de fotografías de las piezas a ser exhibidas

Armado de la web

Creación de redes sociales de la muestra

Campaña de intriga

Campaña de E-mailing a diferentes museos y coleccionistas

Propaganda con QR para visitar la muestra

Lanzamiento: marzo – junio 2024

Propaganda con QR en ferias de arte ArtLima o PARC/ ArteBA

Propaganda en inauguración de exposiciones en museos o galerías importantes de Lima y Buenos Aires.

Campaña publicitaria en Google Ads, Facebook Ads: US\$1200.

Campaña pagada en revistas Artishock, Artsy, Terremoto o Artnexus.

*Para poder llegar a un público interesado en conocer la obra de Emei, es importante poder llegar a los asistentes de las ferias más importantes de Perú, pero sobre todo de Argentina. Uno de los propósitos de la exposición es poder ubicar el archivo de Emei.

14.- Presupuesto detallado

“Metaverso: E-M-E-I”.

Pre-producción:

Dominio.....US\$ 15 (anuales)

Hosting (Shopify)US\$ 30 (mensuales)

Programador web US\$ 500

Fotografías y Escaneo profesional US\$ 200

Flyers US\$ 100

Inversión en PublicidadUS\$ 1200 aprox.

(Facebook ADS, Google ADS, Revistas digitales)

TotalUS\$ 2105.00

15.- Obras seleccionadas.

Obra 1: Sin título Objeto Digital-Textil y Metal





Esta imagen tendrá opción de *zoom in* para poder adentrarse en las imágenes dentro de los pines y como estas fotografías componen la pieza como una especie de loop.

Obra 2: Texto comisariado trabajado sobre el eje de “Tautologias”

Este texto que será creado especialmente para esta muestra aparecería como un pop up que aparece al hacerle zoom a la obra anterior y que tienes la posibilidad de poder darle click a la X para que no vuelva a salir o darle click a leer más y que te lleve a una nueva pestaña con la segunda imagen de la obra anterior.

Sobre la autoría del texto está aún por verse si será Emei o se buscará otro colaborador.

Obra 3: Recreación de los sonidos de *La ley del gallinero*



Esta obra tendrá una pestaña propia en el menú principal al ingresar suenan las recreaciones de los transistores con las gallinas cacareando (este audio se recrea con programas de edición de audio como *Pro tools* y *Foley*). El audio tendrá la posibilidad de ser silenciado, pero encontrar el botón de OFF estará escondido en la imagen. La idea es crear interacción con el visitante y que sienta la perturbación de los sonidos como se sintieron en Contacta 79 donde se exhibió esa obra.

Obra 4: Agroturismo/ trapera rupestre (VIDEO/ imágenes)



Video experimental que aparece al ingresar a la web es uno de las primeras opciones y el primer contacto audiovisual con Emei como *loop*. Link de vídeo: https://youtu.be/v8MWCvRMK6s?si=7Kjq_I2EUCwSHDEO

En la parte inferior se encontrarían las 5 imágenes que componen la pieza. Se tendrá la opción de agrandar las fotos y así parar el video, algunas fotografías al ser agrandadas son acompañadas con textos poéticos comisionados sobre estos temas: “Tierra”, “Vejez” y “Huesos rotos”.

Obra 5: Recreación visual de textos realizados a raíz de exposición “Un 1/4 de artista”



La idea es devolverle la visualidad de la exposición del 2005 a través de sus textos, una recreación realizada por Emei. Interpretar los textos y volverlos imagen.

Obra 6: Volantes

LIMA/PERÚ: DESDE EL MALI EL 22 DE NOVIEMBRE DE 2013 en *PERDER LA FORMA HUMANA*
ARCHIVO GASTAR-CAPATACO (1982-1992) - BUSCA COMPRADOR -
(sin ironía ni cinismo se aceptan prosaicas "reglas de juego")

LANZO MEDIANTE VOLANTEADA EN EL MARCO INSTITUCIONAL DEL MALI Y DEL CONTEXTO DE LA MEGAMUESTRA ITINERANTE "PERDER LA FORMA HUMANA" (22-11-2013 al 23-02-2014) (MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA/Madrid - MALI/Lima - MAC/Sgo. de Chile - BS. AS.) con la investigación y curaduría de la RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR

"DECLARACIÓN DE PUBLICA PUESTA EN VALOR COMERCIAL"

DEL COMPLEJISIMO Y COMPLETISIMO MATERIAL DE REGISTRO/DOCUMENTOS/OBRAS DE LAS PRACTICAS VISUALES/PERFORMATICAS COLECTIVAS IMPULSADAS POR LOS GRUPOS GASTAR/CAPATACO en/desde/sobre/con/junto al/el movimiento organizado de masas movlizado en alza antititucional HACE 30 ANOS (1982/1992) AUN SIN CLASIFICAR Y DEL QUE UNA PEQUEÑA PARTE DEL MISMO SE EXHIBE EN ESTA EXPOSICIÓN

PRACTICAS QUE comenzadas como socialistas-revolucionarias y dejenidas las más de las veces antiburocráticas HALLARÍAN FINALMENTE, fatal y fallidamente SU SER CONSUMIDAS/CONSUMADAS -INSTITUCIONALIDAD MEDIANTE- EN TANTO "DEMOCRÁTICAS" YA QUE EL CONTEXTO DE LA RECEPCIÓN ALTERA EL ANIMO DE SU PORTATIL POLITICIDAD.

EN EL ENTENDIDO DE:

"la imposibilidad (DE LA CENTRALIDAD INSTITUCIONAL) de valorar las cosas en el momento en que éstas inciden en el medio, porque la institución solo deja entrar productos ya prestigiados a los que utiliza cuando, o han perdido vigencia, o son indiscutibles dado el grado de profesionalismo del que los produce, (...)" (1)

MATERIAL ENCANUTADO/CUIDADO/NUNCA OLVIDADO Y ACERCADO ESPONTANEAMENTE POR ANONIMOS MANIFESTANTES A LO LARGO DE SU QUEHACER sin especulación de historia.

INCLUIRA TEXTO SOBRE HISTORIA DE LAS CONDICIONES DE RECEPCION Y NO RECEPCION DE ESAS REALIZACIONES

Emei-Mercedes Idoyaga- CONTACTAR AL E.MAIL.: rositapresenta@yahoo.com.ar

///ex Grupo de arte PARENTESIS " (...)", Lima/Perú 1979/// - ///ex Grupo "GAS-TAR" y "C.A.Pa-ta.co.", Bs. As/Argentina 1982-1992///

(sigue al dorso)

Dentro del menú principal estaría una pestaña llamada "Volantes" que son las que llevan toda la información para la venta del archivo y estarían los tres volantes que aparecerían en un pop up en forma de block de notas donde puedes sacar un volante y te aparece el otro y así en forma de *loop*.

Mapa de navegación de la web

1) Inicio:

La primera imagen que aparece al ingresar a la web es esta imagen de Emei considerada en esta investigación como la *performance* o *body art* que la presenta; puesto que su nombre aparece inserto en el *sticker* que lleva en la frente. Al darle click a la imagen aparecen tres opciones que nos remiten a ciertas etapas de su trayectoria.

"Foto DNI"



Opción 1 [Ubicada en el lado izquierdo]: Los huevos de “La ley del gallinero” con un icono de sonido que al darle click empieza a sonar el sonido recreado de las gallinas y de los transistores, pero antes de que suene aparece un disclaimer que te pide que uses audífonos.

Al empezar a sonar la imagen cambia y aparece la imagen de las gallinas en las jaulas de Emei. Esta obra aparece como los comienzos de la trayectoria artística de Emei y el inicio de su trabajo en colectivo. Además, el concepto que transmite la obra en el que la posición de las jaulas crea una jerarquía es explicada con pop ups en los que aparecen frases que juegan con lo absurdo de las diferencias de clases, los juegos de poder y el acumulamiento de riqueza. Este es el espacio para reflexionar sobre el capitalismo y los conflictos sociales que este genera.



Opción 2 [Ubicado en el medio en forma circular]: El pin con el autorretrato de Emei con el pie enyesado tirada en el suelo y con las muletas al costado. Esta imagen al darle click te desprende una pantalla en negro (Fade in black) que va enrojeciendo hasta volverse la imagen del vestido con los pines que pertenece a la obra "Sin título Objeto Digital-Textil y Metal" (2000/2001). Luego la imagen se va esclareciendo y aparece la imagen completa que es el vestido con las muletas y los pines. En esta imagen se puede hacer zoom in para poder apreciar cada uno de los pines que recubren el vestido y al dar click a cada uno aparece un mensaje. Los mensajes son poemas tipo haiku sobre temas relacionados a la mujer y a la femineidad, estos poemas no son necesariamente agradables, por el contrario, es mostrar ese lado real, desigual y machista en el que estamos sumergidas las mujeres en nuestro día a día. Esta opción es el espacio para reflexionar desde un punto de vista de una mujer, sin necesariamente serlo.





Opción 3 [Ubicado al extremo derecho]: En esta imagen aparece el video de Agroturismo/Trapera Rupestre y aquí se puede reproducir el video y automáticamente se agranda la pantalla para poder visualizar el video- arte. Esta es la tercera etapa de la trayectoria de Emei, la de una mujer madura con una serie de crisis personales que la atormentan y la llevan a crear esta obra. Este video se repite como un loop y conceptualmente nos remite a ese lado poderoso, fuerte y empoderado que tenemos las mujeres una vez de habernos asumido como tal. Si el video es parado te da opciones para volver al menú principal.



2) Menú principal (De izquierda a derecha):

- Breve biografía de Emei
- Algunos trabajos colectivos y su relación con las movilizaciones sociales (Paréntesis, GASTAR y CAPaTaCo)

- Algunos trabajos personales
- Recreación visual de ¼ de artista
- Volantes (puesta en venta del archivo) “Busco mecenas”

3) Breve biografía

Es un despliegue entre imágenes y texto que narra en forma de línea del tiempo sobre la trayectoria artística de Emei. Es la parte formal de la web que narra linealmente la historia, los estudios y lo más resaltante de su hoja de vida.

4) Algunos trabajos colectivos

Imágenes de archivo de los trabajos que realizó Emei durante su participación y activismo dentro de los colectivos. Aquí va inserto el video “Bicicletas a la China” el ready made social del cual se tiene material audiovisual.

5) Algunos trabajos personales

Imágenes de los trabajos que realizó de manera independiente y fuera de los colectivos, en esta sección se muestran sus trabajos más intimistas y de corte feminista. Aquí estaría inserto el video de “Agroturismo/Trapera Rupestre”.

6) Recreación visual de ¼ de artista

Esta sería la obra comisariada recreada por la misma Emei, en la misma casa donde se llevo a cabo la exposición en el 2005 pero veinte años después. En la que aparecería ella en un video performance. Esta es la única sección que se crearía para esta exposición virtual, con la finalidad de querer introducirnos en su actualidad. Esta recreación termina con una invitación a escribir sobre la performance y mandarla a un buzón de correo, el cual sería leído por ella y posteriormente serviría para un futuro trabajo.

7) Volantes

Esta es la sección que pretende hacer la conexión entre coleccionistas o museos interesados en querer adquirir el archivo que ha puesto a la venta Emei y que utiliza los volantes repartidos durante la exposición de “Perder la forma humana” para dar a conocer en qué consiste ese archivo y como se podría generar ese intercambio.