

EL PLACER ES MÁS IMPORTANTE QUE LA VICTORIA

Exposición colectiva de Arte Peruano Contemporáneo,
comisariada por Miguel A. López

22 de Noviembre 2011 - 31 de Enero 2012
22nd November 2011 - 31st January 2012

TASNEEM GALLERY

ÍNDICE_INDEX

4	Presentación_Presentation
	Tasneem Salam. Directora de Tasneem Gallery_Tasneem Salam. Director of Tasneem Gallery.
6	Unas palabras de Marisol Mosquera, Presidenta de Aracari_A note from Marisol Mosquera
	Presidenta de Aracari_President of Aracari.
8	El placer es más importante que la victoria, fiesta y resaca en la posdictadura peruana _Pleasure is more important than victory, celebration and hangover post-dictatorial Peru
	Miguel A. López_Miguel A. López.
	Artistas_Artists:
22	JOSÉ LUIS MARTINAT
24	ISHMAEL RANDALL WEEKS
26	ELIANA OTTA
30	HARRY CHAVEZ
32	PABLO PATRUCCO
34	NATALIA REVILLA
38	GIUSEPPE CAMPUZANO
40	CAMILA RODRIGO
44	JOSÉ VERA MATOS
48	ALFREDO MÁRQUEZ
52	GILDA MANTILLA
54	SANTIAGO QUINTANILLA
56	JUAN JAVIER SALAZAR
58	Algo va a pasar: nuevos mapeos en el arte peruano reciente. Breves notas sobre la exposición
	_Something is going to happen: a new journey through contemporary Peruvian art. Brief notes on the exhibition
	Sharon Lerner_Sharon Lerner

Presentación

Tasneem Gallery tiene el gusto de presentar “El Placer es más importante que la Victoria”, una exposición comisariada por Miguel A. López que reflexiona sobre el Perú actual, desde una perspectiva muy particular y a través de los recursos expresivos que aportan las artes visuales. Desde hace algún tiempo pensaba llevar a cabo un proyecto que investigara la realidad de un país del sorprendente continente Latinoamericano, que se desarrolla actualmente con una gran rapidez. Tuve la suerte de conocer a Marisol Mosquera, la presidenta de Aracari, quien me aportó un nuevo enfoque sobre su país y su cultura, y quien estaba tan interesada en este proyecto y en su potencial que luego Aracari llegó a convertirse en colaborador y patrocinador de la exposición.

Existe un arte moderno y contemporáneo maravilloso en Perú y habría sido fácil realizar una selección de obras agradables para exponer en la Galería, pero lo que me interesaba era reflejar una investigación exhaustiva de la sociedad y en cómo es interpretada por la escena artística contemporánea. Conocí a Miguel A. López a través de mi colega Ingrid Blanco quien estudió con él en el Programa de Estudios Independientes del MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona) y, después de dos encuentros con Miguel, se hizo evidente para mí que deberíamos invitarlo a comisariar una exposición sobre Perú. La exposición, con una fuerte narrativa, no “se anda con miramientos” y revela

contrastes incómodos y tendencias paradójicas. Las obras son bellas, arriesgadas y provocadoras. Se puede estar de acuerdo o no con todos los análisis, pero sin duda alguna despertará su conciencia y le animará a aprender más sobre esta realidad.

Por favor no dude en ponerse en contacto con nosotros si le interesa compartir sus comentarios o inquietudes.

Tasneem Salam

Presentation

Tasneem Gallery is pleased to present this thought-provoking exhibition “Pleasure is more important than Victory” curated by Miguel Lopez, which is really an analysis of current day Peru from a particular perspective, through the means of the visual arts. I had for some time been thinking of developing a project which explores the reality of a country in the exciting and fast developing continent of Latin America. I was fortunate enough to meet Marisol Mosquera the president of Aracari who was able to give me an insight into the country and culture and who was so interested in this project and its potential that Aracari then became a sponsor/supporter of the exhibition.

There is wonderful modern and contemporary art in Peru and it would have been easy to create a pleasing selection of art to show in the Gallery, but I was interested in a more in-depth investigation of the society and how it is interpreted by the contemporary art scene. I was introduced to Miguel A. Lopez by my colleague Ingrid Blanco who had studied with him at the Independent Studies Programme at MACBA (Museum of Contemporary Art of Barcelona) and after two meetings with Miguel, it became apparent to me that we should invite him to curate an exhibition on Peru. This exhibition with its strong narrative does not “pull its punches”, but reveals uncomfortable contrasts and paradoxical trends. The artwork is beautiful, risky and provocative. You may or may not agree with all of the analysis

but certainly it will make you aware and hopefully encourage you to learn more.

Please do contact us if you have any comments or thoughts to share.

Tasneem Salam

Unas palabras de Marisol Mosquera, Presidenta de Aracari

Las razones que han impulsado a Aracari a implicarse de manera tan directa en el arte contemporáneo son muy evidentes para mí. Considero que viajar, en su verdadera esencia y cuando se trata con el debido respeto y seriedad, es una poderosa herramienta que puede cambiar vidas y transformar percepciones. Solo en territorios nuevos e inmersos en tradiciones, creencias y modos de vida diferentes se puede esperar obtener una perspectiva ilustrada y real del mundo y de la diversidad de sus pueblos. Fundé Aracari principalmente con la intención de que sirviera como instrumento para difundir aspectos de la cultura peruana a viajeros exigentes de la manera más auténtica y edificante posible.

Para alcanzar este objetivo, es esencial para nosotros implicarnos en las numerosas facetas de la cultura de Perú y, al mismo tiempo, desempeñar un papel activo en el desarrollo y evolución de estas áreas, en particular el arte del país y su apasionante panorama artístico. Únicamente con esta visión podemos transmitir información de interés a nuestros clientes y solo por estos medios podemos ofrecerles una experiencia que cambiará sus vidas.

A lo largo de los diez últimos años, las artes plásticas en Perú han experimentado un gran desarrollo como medio para expresar una realidad, o más bien, realidades complejas del pueblo peruano. Este desarrollo no es solo consecuencia de la maravillosa variedad étnica y geográfica del país, sino que es el resultado de los profundos cambios demográficos, de la inclusión de un nuevo sector de la población en la economía y del

intento de erradicar formas tradicionales de gobiernos autoritarios. Creemos firmemente que, en nuestro papel de intérpretes de la cultura peruana para un público exigente, necesitamos observar de cerca este proceso y participar en él intrínsecamente.

“El Placer es más importante que la Victoria”, constituye una visión intimista de la esencia del movimiento del arte contemporáneo en Perú y su vanguardia. Habida cuenta de que esta exposición incide en nuestro principal objetivo, es un honor para nosotros tener la oportunidad de apoyar esta iniciativa tan interesante.

A note from Marisol Mosquera, President of Aracari

The reasons for Aracari to become involved so directly in contemporary art are very clear to me. I believe that travel, in its true essence and when treated with due respect and seriousness, is a powerful tool that can change lives and transform perceptions. Only when in new territories and in situ of different traditions, beliefs and ways of life can one hope to achieve an enlightened and real perspective of the world and its diversity of peoples. I conceived of Aracari with this ethos at the core: to act as a vehicle for disseminating aspects of Peruvian culture to discerning travelers, in the most authentic and illuminating manner possible.

In order to achieve this goal, it is vital for us to become stakeholders in the many facets of culture in Peru while playing an active role in the development and evolution of these areas - not least of which is the country’s vibrant artistic scene. Only through this approach could we be able to transmit substantial information to our guests; only by these means would we be able to offer them an experience that is life-enhancing.

The visual arts in Peru have exploded in the last decade as a conduit for expressing the complex reality or, indeed, complex realities - of people in Peru. This explosion stems not only from the marvelous ethnic and geographic variety of the country but is also the result of various socio-economic factors, including the dramatic changes in demographics, the inclusion of a new sector of the population into the economy, and the attempt to reverse traditional forms of authoritarian rule. We firmly believe that, in our role as interpreters of Peruvian culture to a discerning public, we need to

closely observe and become intrinsically involved in this process. “Pleasure is more important than Victory” constitutes an intimate glance at the heart of the contemporary art movement in Peru, at its most cutting edge. As such, it underpins our core objective, we are thus honoured to have the opportunity of supporting this very exciting initiative.

El placer es más importante que la victoria, fiesta y resaca en la posdictadura peruana¹

Luego de veinte años de guerra civil y dictadura (1980-2000), la década pasada ha significado para el Perú el retorno de una tímida democracia y de una aparente estabilidad social y económica. Pasados los momentos más intensos de violencia, genocidio y muerte producto del enfrentamiento de las guerrillas comunistas y el Estado Peruano (1980-1992), y luego de años de robo y corrupción del gobierno dictatorial de Fujimori en los 90, el país parece empezar a recobrar una confianza antes triturada, recomponiendo los lazos de una sociedad civil debilitada y fragmentada². En aquellas dos décadas el espacio público se convirtió en uno de los ámbitos de lucha simbólica por el poder, reduciéndose paulatinamente las formas de participación de una población atemorizada. En Lima, fueron las marchas lideradas por estudiantes desde 1997 las que comenzaron a sacudir ese letargo, y lentamente una masiva movilización (que incluyó la creación de nuevos grupos artísticos) empezó a darle forma a una demanda colectiva que colaboró en el desplome del régimen autoritario de Fujimori en medio de un gran escándalo de corrupción.

El progresivo retorno de la democracia hacia 2001 significó una suerte de júbilo pero también de

desconcierto generalizado. Una de las primeras tareas fue la rehabilitación ética de instituciones desbaratadas por la corrupción. Sin embargo, aún en democracia, lo que no había cambiado era el discurso neoliberal impulsado desde los años de la dictadura, lo cual generó formas aceleradas de crecimiento económico profundamente desequilibradas y cuya escasa capacidad de redistribución de la riqueza hizo estragos en un país caracterizado por su centralismo. A los momentos de intensa politización de fines de los 90 le siguió un periodo de relativa calma y de ‘normalización’ social, donde muchos de los colectivos y agrupaciones que habían luchado en contra de la dictadura se disuelven paulatinamente.

Ya a fines de los 90 el país había intentando quebrar el aislamiento cultural en el que se encontraba, impulsando por un breve periodo eventos de arte que procuraron un diálogo regional hasta entonces inexistente. Algunos eventos como las Bienales de Lima, tanto en su versión de ‘Bienal Nacional’ como ‘Bienal Iberoamericana’ (1997, 1999 y 2002), habían dado un primer atisbo de efímera internacionalización pero cuya continuidad fue luego quebrada por la desidia política de los gobernantes municipales³. En la órbita

latinoamericana, el aislamiento que el contexto peruano esgrimía era solo comparable con el de Bolivia, Ecuador o Paraguay, países con herencias coloniales irresueltas y con amplias poblaciones indígenas cuyas formas estéticas plantean problemas para las tradiciones occidentales hegemónicas. Así, hasta aquel momento, el arte peruano contemporáneo era prácticamente desconocido y había sido omitido de las exposiciones internacionales que habían empezado a negociar la conflictiva construcción trasnacional del llamado ‘arte latinoamericano’⁴.

Morir de éxito

Precisamente aquel escenario de precariedades y encierro explica, al menos en parte, el optimismo desbordado y la atmósfera de éxito que ha empezado a rondar la escena artística peruana en su entrada al nuevo milenio. Y quizá no sea para menos: la última década no solo ha sido la más económicamente rentable en casi treinta años, sino que esta rentabilidad ha podido redundar en un crecimiento inédito del mercado del arte, en el establecimiento de un circuito rejuvenecido de galerías, en la formación de un grupo medianamente cohesionado de coleccionistas, en la internacionalización de un número creciente de artistas jóvenes e, incluso, en la paulatina ‘profesionalización’ de ciertos agentes como críticos y curadores que hasta hace poco tiempo aparecían como figuras insulares en el panorama local. Así, la posibilidad de imaginar la escena como un sistema articulado, que hasta los 90 era digno de una desbordada fantasía, parece revelarse hoy como una situación capaz de movilizar capital financiero, de despertar la atención de los circuitos externos y poner en circulación, como nunca antes, un número importante de producción artística local⁵. Todo ello en simultáneo al lugar cada vez más prominente que el Perú, convertido en ‘marca registrada’, empieza a tener, de la mano de estrategias transnacionales que explotan eficientemente el turismo o la gastronomía.

Sin embargo, otras señales nos deberían hacer desconfiar de esta sobredosis de entusiasmo. Más aún, si la estrategia lo que intenta es hacernos creer que no existe otra forma de crecimiento que aquella dada por la lógica de los negocios, del éxito comercial y de sabernos ofrecer al mundo como mercancía. O incluso vendernos el falso consenso que afirma que esta expansión de

las formas corporativas del ‘éxito’ (por ejemplo, hacer de cada uno de nosotros un pequeño ‘empresario’) dan como resultado inmediato la integración social de un país gravemente fracturado, en el cual no sorprende que todavía hoy exista un número mayor de pobladores que no son simbólicamente reconocidos como ciudadanos con plenos derechos. Lo cual se agrava al confrontarnos diariamente con tácticas de publicidad donde se anuncia la disminución histórica de una pobreza extrema, cuando los índices de desnutrición no dejan de crecer de forma sistemática. Para muchos estos signos de bonanza y exaltación multiplicados no son sino los mejores síntomas de largas promesas incumplidas, en una república constituida desde sus inicios como una desastrosa fantasía colonial.

Quizás no sea exagerado decir por ello que el contexto actual de la posdictadura se ha visto modulado entre la fiesta de una economía boyante de clases medias y altas urbanas bajo el cobijo de la mirada metropolitana, y un descontento social creciente hecho público a través de manifestaciones y protestas que señalan claramente los límites geográficos y políticos de esa aparente nueva riqueza. En simultáneo, casi como en un eterno movimiento pendular, los iconos e imágenes de la guerra tampoco han dejado de retornar, reincorporando preguntas y discusiones que advierten nuevas maneras de pensar el conflicto y sus consecuencias.

Destellos y extracciones

En años recientes la aparición de marchas y protestas, varias de ellas vinculadas con movimientos indígenas antes ignorados en la discusión nacional, han articulado desde otro lugar la discusión por el sujeto de la política. Uno de los episodios que marcó un quiebre fue la llamada ‘Masacre de Bagua’: una represión ejercida por el gobierno de Alan García el día 5 de junio de 2009 contra pobladores amazónicos que habían bloqueado la carretera frente a los intentos gubernamentales de privatización de sus tierras. Aquel episodio fue histórico no solo por la operación sangrienta, racista y cínica que el gobierno puso en marcha, sino por la reacción ciudadana masiva que se articuló para confrontar las pretensiones de legitimar un modelo sanguinario de explotación como política nacional⁶.

¹ El título de esta exposición le debe tanto a una frase del artista brasileño Ernesto Neto durante mi paso por Rio de Janeiro en junio de este año, así como a los innumerables diálogos con mis amigos en Lima sobre el paradójico estado de felicidad y optimismo que todos hemos atravesado.

² El conflicto armado en el Perú comenzó en 1980 y duró hasta

2000, el año que cayó el gobierno dictatorial de Alberto Fujimori. Los principales agentes del conflicto fueron el ‘Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso’ (PCP-SL), el ‘Movimiento Revolucionario Túpac Amaru’ (MRTA), y el Estado Peruano. Todos los agentes involucrados cometieron crímenes contra los derechos humanos y causaron la muerte de civiles. El estimado del reporte final de la Comisión de la

Verdad y Reconciliación (CVR) señala que 69,280 personas fueron asesinadas. Ver: Comisión de la Verdad y Reconciliación, Informe Final, Anexo 3, “¿Cuántos peruanos murieron? Estimación del número total de víctimas fatales del conflicto armado interno entre 1980 y 2000”, Lima, CVR, 2003.

³ Sobre aquella experiencia, ver: Max Hernández Calvo, “Una

coyuntura que no fue. Galerías, bienales e instituciones en Lima a fines de los noventa”, 89, abril 2009, pp. 26-30.

⁴ Ver: Jorge Villacorta, “¿De quién somos contemporáneos?, vol. XVII, n° 84, Lima, setiembre-octubre 1995, pp. 50-54.

⁵ Ver: Miguel A. López, “BOO(O)M: Morir de éxito (o preparar futuros distintos). Breve apunte sobre la última década en Lima”, 89, abril

Como en una suerte de revival de las luchas contra la dictadura de Fujimori, el 11 de junio de ese mismo año, seis días después de la masacre, se dieron cita en las calles miles de personas dispuestas a enfrentar el autoritarismo oficialista, desatando formas creativas y heterogéneas de ocupar el espacio con signos, carteles y numerosas imágenes. Es revelador, sin embargo, la poca repercusión de este episodio en la producción artística local. ***Vías de extinción*** (2009) de Eliana Otta es una de las escasas series que catalizó las urgencias del momento: se trata de veinte dibujos construidos sobre un fondo coloreado y una fina capa de betún (una de las fracciones residuales del petróleo), que generó imágenes ‘en negativo’ de la protesta, de la represión policial y del entorno natural, registradas todas por la prensa y otros medios de comunicación. Dibujar a través del acto de raspar o ‘extraer’ el betún de la superficie tiene connotaciones profundas al aludir, en su propia materialidad, a la más disputada fuente de explotación capitalista (el petróleo) que es a su vez uno de los más nocivos contaminantes del medio ambiente, y evidentemente elemento central del enfrentamiento de las comunidades nativas y un gobierno peruano que intentaba instalar plantas de extracción de minerales y carburos sin ningún tipo de consulta a los pobladores de esas zonas⁷.

Ese desencuentro entre una modernidad industrial metropolitana y formas de producción no tecnificadas es también sugerido en la obra de Ishmael Randall-Weeks, quien en varias de sus instalaciones alude a los conflictos derivados de los procesos de globalización e industrialización bajo dinámicas todavía coloniales. Su instalación ***Mercado*** (2008) presenta una ruma de pequeñas cajas de madera barata, empleadas en los mercados populares para transportar fruta, pero cubiertas completamente de espejos. La escultura construye un paisaje de lúgubres destellos y resplandores que parece aludir a los efectos de luces de los ambientes de discoteca. El comentario contrasta así el trabajo artesanal y las formas precarias de subsistencia de la producción agrícola, con los reflejos glamorosos de los avances técnicos posindustriales propios de los grandes capitales.

Estos espacios alejados de la ciudad ofrecen también

diversas migraciones y formas de autoconocimiento que descentran las maneras occidentales de entender la construcción de subjetividad y nuestra relación con el entorno. Durante los últimos años, el trabajo visual de Harry Chávez ha ido de la mano de la experimentación con alucinógenos naturales como la ayahuasca, una bebida producida de plantas amazónicas, usada con fines curativos así como para la transformación del carácter espiritual o la revelación personal. Una obra como ***La Mente*** (2009), realizada a modo de collage de autoadhesivos con reminiscencias sicodélicas, funciona como una instantánea personal de esa dimensión ritual que reivindican un saber milenario que excede las maneras racionales de entender el conocimiento, colocando al cuerpo desvariado como lugar desde donde establecer formas más genuinas de comunicación humana y de aprendizaje del mundo.

Cuerpos híbridos

Precisamente es el cuerpo el que se ha convertido en uno de los espacios de lucha simbólica más importantes. A diferencia de las confrontaciones ideológicas que polarizaron las discusiones políticas nacionales en tiempos de violencia y crisis, en los últimos años una serie de experiencias han resituado los modos de conocimiento desde ámbitos donde lo personal y lo íntimo juegan un papel central. La emergencia de discursos feministas y de disidencia sexual, ambas gramáticas decisivas dentro de los impulsos de transformación social, han conseguido desplazar los antiguos debates sobre categorías marxistas de clase y división del trabajo, hacia ejes híbridos como cuerpo, raza, sexualidad, lengua o etnia. Estas formas de disidencia han reinventado las maneras de hablar de política, desplazando el concepto de revolución vertical a un tipo de revuelta operada desde el propio cuerpo.

En el Perú, estos procesos de luchas sexuales han estado enfrentados no solo con el racismo y la discriminación social, sino también con los procesos acelerados de fetichización y consumo impulsados desde el neoliberalismo. La obra reciente de Pablo Patrucco se ha dedicado a observar el sistema visual de la mercancía, desde los escaparates de tiendas, los anuncios de restaurantes así como los avisos camuflados de prostitución y fantasías sexuales

⁷En tiempos recientes algunas medidas importantes se han implementado como la esperada Ley de Consulta Previa, aprobada por unanimidad y promulgada por nuevo gobierno de Ollanta Humala el 6 de setiembre de 2011. Esta norma establece el derecho de las comunidades a ser consultadas sobre actividades extractivas en su territorio.

aparecidos en la páginas de la prensa limeña, los cuales emergen como espacios de una nueva contemplación estética. En estas últimas serigrafías de ‘servicios personales’ emerge, sin embargo, una dimensión lúgubre producto de la saturación de cuerpos ofertados, como si éstas emularan también la forma estructural de los obituarios. Hay allí una puesta en evidencia del lugar marginal y profundamente precario del trabajo sexual, y más aún su dimensión casi clandestina dentro de la sociedad.

Desde una posición distinta, el trabajo del Museo Travesti del Perú, un museo portátil organizado por el filósofo y drag queen Giuseppe Campuzano desde 2004, ha logrado posicionar la discusión por la libertad sexual desde lugares inéditos. Su trabajo, a medio camino entre la performance y la investigación histórica es un proceso incesante de acumulación de objetos y apropiación de imágenes tomadas de la iconografía popular, de fiestas religiosas, registros de trabajo sexual callejero, así como piezas artísticas o representaciones oficiales, que acumula como parte de su ‘archivo travesti’. Con estos materiales el MTP configura historias que reescriben la llamada “historia del Perú” desde la perspectiva del travesti-mestizo / andrógino-indígena, una identidad ficticia, híbrida y mutante, que recompone nuevos tiempos y espacios donde los cuerpos trans (transgénero, travesti, transexual, intersex, andrógino) son protagonistas políticos del presente⁸. ***DNI (De Natura Incertus)*** (2008) es una de piezas que más explícitamente lidia con los mecanismos de sanción disciplinar de género derivados de las políticas estatales. En esta pieza Campuzano ‘traviste’ su documento nacional de identidad, convirtiéndola en una cédula cuyos alcances son siempre atemporales (nunca ‘caduca’). Este DNI rosa no busca afirmar la existencia de una tercera sexualidad, distinta de las dos convencionalmente aceptadas, sino señalar la ficción de esa división.

Hecho y ficción

La ficción y el simulacro han sido también uno de los más poderosos artefactos políticos, más aún en un país cuya memoria reciente atraviesa fuertemente lo mediático y la videovigilancia, siendo precisamente la aparición de un video (que documentaba la compra de la línea editorial de los canales de televisión) el que

⁸Sobre ello ver: Giuseppe Campuzano, Lima, edición del autor, 2008; y también Giuseppe Campuzano y Miguel A. López, “Chamanes, Danzantes, Putas y : el Travestismo Obseso de la Memoria”, 99, abril 2010, pp. 34-43.

⁹Este y otros videos (conocidos como los ‘vladi-videos’) fueron filmados clandestinamente por el asesor presidencial Vladimiro

posibilita la caída de la dictadura en el año 2000⁹. El fuerte impacto de todo ello tiene eco también en una emergente escena de producción electrónica y en video que desde 1998 empieza a utilizar los soportes de los media para instalar miradas reflexivas y comentarios críticos sobre el descalabro del país¹⁰. Una nueva generación se volcó así no sólo a mirar imágenes del simulacro de la dictadura, sino también a repensar episodios visuales de la niñez y la adolescencia asociado a las memorias del conflicto armado. En el video ***Guerra*** (2006) José Luis Martinat borra digitalmente los personajes de un capítulo (cuyo tema era un enfrentamiento bélico) de la serie animada Bugs Bunny, dejando desoladoramente expuestas las geografías, arquitecturas y tecnologías que modelan el conflicto. En la pieza de Martinat se observa un territorio en guerra pero sin adversarios, donde no ocurre nada, y en donde el único signo reconocible son dos perturbadoras y pequeñas banderitas que flamean: “nosotros” y “ellos”.

Pero lo infantil vuelve con ciertas reminiscencias de lo siniestro. La obra reciente de Natalia Revilla ausculta la violencia a través de un dibujo silencioso, observando cuerpos en espacios suspendidos que construyen una tensión permanente entre lo documental y la ficción, entre aquello que es visible y aquello que continuamente permanece negado de representación. En su serie ***Sin Título*** (2010) se contraponen imágenes ambiguas ubicadas a medio camino entre el juego y la violencia: allí donde la negación de la identidad en las máscaras o bolsas de papel sobre unos cuerpos intercambian sus sentidos con otros sujetos colocados de espaldas contra la pared, o en donde las curvaturas de una cama de una espuma pueden ser también las ondas expansivas de una bomba molotov. Transfiguraciones del cuerpo adolescente o juvenil que son observados también agudamente en las fotografías ***Simulacro*** (2009) de Camila Rodrigo Graña, una compilación de imágenes de diversión y fiesta de la clase media alta limeña. Sus imágenes se desplazan entre el reportaje y la fotografía de moda, recorriendo las líneas fronterizas donde las subjetividades juveniles colisionan con los signos del consumo global y las estéticas transnacionales. El nivel de intimidad de las imágenes permite una mirada de júbilo y decadencia, que dramatiza de forma (auto)crítica el frenesí del

Montesinos en las salas del SIN (Servicio de Inteligencia Nacional).

¹⁰En 1998 nacen los Festivales de video/arte/electrónica en Lima, organizados por ATA (Alta Tecnología Andina), ver: José-Carlos Mariátegui (ed.), , Lima, ATA, 2003.

¹¹Algunas de estas piezas son un homenaje al Taller N.N. (1988-1991), un colectivo de acción gráfica que operó en los años del conflicto

ámbito cotidiano. De un modo sutil, sus fotografías ponen en escena la dimensión performativa de toda identidad, de sus alteraciones en el vínculo que los cuerpos establecen unos con otros en un espacio social restringido, señalando así también sus dinámicas de violencia, sobrecogimiento y excitación.

En un sentido similar el trabajo de José Vera Matos explora a través de dibujos, pintura e instalaciones la exaltación ansiosa de los signos de la cultura juvenil. Sus obras son habitualmente una acumulación de símbolos sobre las formas del consumo y los patrones de vida globalizados, pero que se mezclan con alusiones extraviadas de lo religioso y lo ideológico. El tríptico **My Milkshake** (2009) toma la letra de uno de los singles de la cantante norteamericana de rhythm and blues Kelis, puesto en tensión con los signos de la muerte y estallidos coloridos que son irónicos comentarios sobre la oferta del propio cuerpo. Esa dimensión sicodélica aparece también en la serie **Solo para iNNiciados** (2008) de Alfredo Márquez, que retrata en una estética pop figuras intelectuales, políticas e ideológicas, que fueron centrales para los discursos de acción y crítica radical en el Perú del siglo 20¹¹. Cada una de las piezas muestra los retratos exaltados pero también los ritos fúnebres de personajes como el mítico líder chino Mao Tse Tung (que inspira el accionar de la guerrilla maoísta ‘PCP-Sendero Luminoso’ en el Perú); el poeta y militante comunista César Vallejo; el político y guerrillero, integrante del Movimiento de la Izquierda Revolucionaria, Luis de la Puente Uceda; y el líder guerrillero Ernesto ‘Che’ Guevara (cuyas estrategias fueron asumidas en los 80 por la guerrillera clandestina ‘Movimiento Revolucionario Túpac Amaru’); entre varios otros. Márquez observa allí los procesos de fervor y apropiación colectiva del aura de estos cuerpos ausentes, interrogando su actualidad y su persistencia.

Recuerdos del futuro

Algunas de las imágenes que más incisivamente se han instalado en la memoria reciente de la historia del país han sido aquellas asociadas a la captura de Abimael Guzmán Reinoso, camarada ‘Gonzalo’, líder del sanguinario grupo guerrillero maoísta ‘Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso’, en septiembre de 1992. Aquella situación marcó el final simbólico de

años de feroz conflicto armado que había dejado para entonces decenas de miles de muertos y desaparecidos. Lo que siguió a ello fue la presentación de Guzmán como un sicópata y como un delincuente común (exhibido a nivel nacional con un traje a rayas en la Base Naval del Callao), y organizando rápidamente desde el Estado, en 1993, un ‘acuerdo de Paz’ que sería luego utilizado políticamente para legitimar la dictadura. Las serigrafías **Alcohol y malos pensamiento, binomio de alto riesgo (Pertenencias de Abimael)** (2011) de Santiago Quintanilla, reproducen dos de las varias fotografías asociadas a su captura. La primera de ellas donde se observa el escritorio de Guzmán en una de las casas intervenidas en 1991 (en la cual sería encontrado el famoso video del líder bailando la ‘Danza del Syrtaki’ de la banda sonora de la película Zorba el Griego), y la segunda donde se observan una serie de botellas y otras bebidas tomadas del lugar de su captura en 1992. En ambos casos aquellas imágenes intentaban señalar no solo sus hábitos de vida sino también acusarlo de dirigir una guerra comunista desde el refugio relativo del lujo social y el confort económico. Aquellas imágenes muestran los restos de las celebraciones más perseguidas del país, los cuales son a su vez los despojos de un proyecto ideológico fracasado.

De un modo más discreto, la escultura **Sin Título** (2010) de Gilda Mantilla es también un señalamiento de una situación límite. Se trata de una estructura de veinticinco vasos de vidrio vacíos perfectamente apilados, cuya estabilidad frágil y precaria linda con lo imprevisible. Hay un componente de nostalgia en aquella obra, así como cierta dimensión de inminente ruina y devastación que empata con otra pieza acaso más explícita como la escultura **Conchal (por aquí pasamos)** (1990/2011) de Juan Javier Salazar. Esta última es un vestigio de la fiesta: un rústico ensamblaje de chapas, cigarros, conchas, fósforos y otros desperdicios, alegorizando los ‘conchales’ de comunidades precolombinas que sirven a los arqueólogos para identificar la dieta y los modos de vida de sus antiguos habitantes. Se trata aquí de un mirar desde la resaca: apilado en una esquina de la sala, como si fueran las huellas barridas del placer y disfrute, estos elementos son una invitación a remontar la amnesia y reconstruir críticamente aquello que ha sido

olvidado pero que sabemos que ocurrió.

“El Placer es más importante que la Victoria” es un catalizador fragmentario y parcial de esos niveles febriles de exaltación y tragedia: los encuentros inesperados entre las estéticas del goce y los signos de la celebración, todo ello en tensión con las evocaciones fúnebres y las melancolías de tiempos pasados que siguen marcando nuestro presente. De distintos modos, algunas de estas piezas señalan y exploran las vulnerabilidades de la imagen y del cuerpo, confrontando las violencias políticas y sociales con los ámbitos del juego, la imaginación y la diversión. Otras obras son, en cambio, claros índices del desenfreno y la decadencia, pero que pueden ser leídas asimismo como las formas de desobediencia de un cuerpo que se rehúsa a permanecer tal cual es. En cualquiera de los casos, la fiesta emerge como un espacio que cataliza los trances de lo social, introduciendo a través del exceso otras formas de ordenar la realidad.

Estas estéticas son también síntomas de la esquizofrenia social que dibuja en simultáneo paisajes de placer y de desencanto cotidiano. La exposición es así también el tránsito por algunos de los despojos de la fiesta global en la cual el país intenta ser invitado privilegiado. Por ello cabe preguntarnos cómo, más allá de todo estereotipo, en esas búsquedas súbitas de emoción y de éxtasis están emergiendo también maneras emancipadas, y cada vez más libres, de imaginar y habitar el mundo.

Miguel A. López

Lima / Los Ángeles / México D.F., octubre 2011

armado. Sobre ello ver: Miguel A. López, “Discarded knowledge. Peripheral Bodies and Clandestine Signals in the 1980s War in Peru”, en: Ivana Bago, Antonia Majaca y Vesna Vukovic (eds.), – , Zagreb, BLOK & DeLVe, 2011, pp. 102-141; y Gustavo Buntinx, “The Power and the Illusion: Aura, Lost and Restored in the ‘Peruvian Weimar Republic’ (1980-1992)”, en: Gerardo Mosquera (ed.) , InIVA, 1996, pp. 299-326.

so-called “Latin American art”⁴.

Death by success

It is precisely this backdrop of precariousness and seclusion that explains, at least partly, the extreme optimism and excitement that could be found in Peruvian art circles as it entered the new millennium, Perhaps it is not surprising that the last decade has not only been the most successful economically speaking in almost thirty years, but also that this has led to a spectacular growth of the market, to the opening of new galleries, the forming of a more or less cohesive group of collectors, to the internationalisation of a growing number of young artists and, even, to the gradual “professionalisation” of certain agents such as critics and curators that, until recently, merely moved in the local market. So, suddenly, imagining the scene as a cohesive system, which until the 1990s had been no more than sheer imagination, today seems to be a real possibility and able to mobilise considerable capital, as well as to attract growing interest from abroad and to put into circulation, like never before, a considerable amount of work by local artists⁵. All this in addition to the fact that Peru, as a “trademark”, is beginning to gain prominence internationally, due to policies to market both tourism and gastronomy more effectively.

However, other signs should make us wary of such enthusiasm. More so if the idea is to make us believe that the only sign of growth is that relating to business, commercial success and the selling of our products abroad. Or even selling ourselves the widespread fallacy that this growth of the corporative side of “success” (for example, making each of us a small “businessman”) immediately leads to social integration in a severely broken country, in which it is not surprising that there is still a large section of the population that is not symbolically recognised as fully fledged citizens with full rights. This is even more serious as it means that we are bombarded daily with publicity campaigns that report a historic fall in extreme poverty, when in fact the rates of malnutrition keep rising steadily. To many, these many signs of prosperity and celebration are the positive side of long unfulfilled promises, in a republic based, from its beginnings, on a disastrous colonial fantasy.

of the Truth and Reconciliation Commission (CVR) 69,280 people were killed with a 5% margin of error. See: Comisión de la Verdad y Reconciliación, Informe Final, Anexo 3, “¿Cuántos peruanos murieron? Estimación del número total de víctimas fatales del conflicto armado interno entre 1980 y 2000”, Lima, CVR, 2003.

³For information regarding the biennales see: Max Hernández Calvo,

Perhaps it is not going too far to say that as a result, the current context of the post-dictatorship has fluctuated between the celebration of the prosperous middle and upper urban classes under the haven of big cities and a growing social discontent shown by the demonstrations and protests that clearly illustrate the geographical and political limitations of the apparent new wealth. At the same time, almost like an eternal swing of the pendulum, icons and images of the war still crop up, raising questions and generating debates that reflect new ways of looking at the conflict and its legacy.

Flashes and extraction

In recent years the demonstrations and protests, several of them related to indigenous movements that were previously ignored in discussions at the national level, have on the other hand, enabled debate on the subject of politics. One episode that was a turning point was the so-called “Bagua Massacre”: this was a repression on the part of Alan García’s Government on June 5th 2009 when Amazonian indigenous protestors formed a road block to protest against the government’s attempt to privatise their land. This episode was historic not only because the government action was so bloody, racist and cynical, but also because of the population’s reaction in attempting to prevent the government from legitimising bloody exploitation as national policy⁶.

As if in a kind of revival of the struggle against Fujimori’s dictatorship, on June 11th of that same year, six days after the massacre, thousands of people took to the streets against the official authoritarianism, producing creative and heterogenous ways of filling the space with signs, posters and numerous images. It is revealing, however, how little this episode was reflected in local art. *Vías de extinción* (2009) by Eliana Otta is one of the very few series that catalysed the urgency of the moment: it is a series of twenty pictures using colours covered in a fine layer of bitumen (one of the by-products of petroleum), which are like negatives of the protest, police repression and natural environment which were published by the press and other media. Producing drawings by scratching off or “extracting” the bitumen from the surface has deep connotations as it refers, due to the material

Pleasure is more important than victory, celebration and hangover post-dictatorial Peru¹

After twenty years of civil war and dictatorship (1980-200), the last decade in Peru has seen the return of a tenuous democracy and an apparent social and economic stability. Peru having gone through very difficult times of extreme violence, genocide and death resulting from the clash between the communist insurgents and the Peruvian Government (1980-1992), and followed by years of systematic embezzlement and corruption during Fujimori’s dictatorship in the 1990s, the country seems to be starting to recover its formerly depleted confidence, rebuilding the ties of a weakened and fragmented civil society². Those twenty years became a time of a symbolic struggle for power, gradually eliminating the chances of a terrorised population to participate in any way. In Lima, it was the student-led marches which started in 1997 that shook the country out of this apathy, and gradually a mass mobilisation (which also included the setting up of new artistic groups) began to crystallise into a mass protest that helped to bring down Fujimori’s authoritarian regime, which was mired in a corruption scandal of huge proportions.

The progressive return of democracy around 2001 initially resulted in much celebration but also in widespread confusion. One of the first tasks therefore was the ethical recovery of institutions wrecked by the corruption. However, although there was a democracy, what had not changed was the neo-liberal discourse

dating back to the days of the dictatorship, which led to extremely unbalanced rates of economic growth. The inability to redistribute wealth wreaked havoc in a country that was largely centralised. At the time of great politicisation at the end of the 1990s there was a period of relative calm and social” normalisation”, during which time many of the groups and associations which had fought against the dictatorship gradually dissolved.

By the end of the 1990s the country had tried to put an end to the cultural isolation in which it found itself; encouraging, for a short time, art events that attempted a previously non-existent regional dialogue which had been difficult to capitalise on during times of such great political unrest and instability. Some events such as the Lima Biennales, including both the National Biennale and the Ibero-American Biennale (1997, 1999 y 2002), were the first signs of a fleeting internationalisation, which later waned due to the political neglect on the part of the municipal authorities³. In Latin America, the isolation which Peru suffered from seemed only comparable to that of Bolivia, Ecuador and Paraguay, countries with unresolved colonialist legacies and large indigenous populations whose aesthetics were not easily accepted by the hegemonic western traditions. Therefore, up until that time, contemporary Peruvian art was virtually unknown and was left out of various international exhibitions that had started to negotiate the controversial trans-national construction of the

criminal government fell. The main agents involved in the conflict were the ‘Communist Party of Peru – Shining Path’ (PCP-SL), the guerrilla group “Túpac Amaru Revolutionary Movement’ (MRTA), and the State of Peru. All the agents involved violated human rights, killing civilians, making the conflict the bloodiest of any war in the country’s history since European colonisation. According to the Final Report

¹The title of this exhibition comes from both something the Brazilian artist Ernesto Neto said while I was in Rio de Janeiro in June this year, and the numerous dialogues with friends in Lima on the paradoxical state between happiness and optimism that we have all been through.

²The armed conflict in Peru started in 1980 and lasted until 2000, when the right-wing dictator Alberto Fujimori and his corrupt and

“Una coyuntura que no fue. Galerías, bienales e instituciones en Lima a fines de los noventa”, *ramona* 89, April 2009, p. 26-30.

⁴See: Jorge Villacorta, “¿De quién somos contemporáneos?, *Debate* vol. XVII, nº 84, Lima, September-October 1995, p. 50-54.

⁵See: Miguel A. López, “BOO(O)M: Morir de éxito (o preparar futuros distintos). Breve apunte sobre la última década en Lima”, *ramona* 89,

used, to the most controversial source of capitalist exploitation (petroleum) which in turn is one of the most environmentally damaging, and one which is obviously central to the clashes between the indigenous communities and the Peruvian government that was trying to develop oil and mining projects without any kind of consultation with the local population⁷.

This clash between a metropolitan industrial modernity and non-technological methods of production is also alluded to in the work of Ishmael Randall-Weeks, who in several of his installations hints at the conflict between the still colonial processes of globalisation and industrialisation. His installation ***Mercado*** (2008) is a collection of fruit boxes, typical of those used in fruit markets, covered completely in mirrors. The sculpture creates a landscape of melancholic flashes and reflections that are reminiscent of lights in a discotheque. This, thus, contrasts artesanal work and precarious subsistence methods of agriculture with the glamorous reflections of the post-industrial technological progress typical of big cities.

These spaces away from the city also offer diverse migrations and forms of self-knowledge that upset the Western ways of understanding the construction of subjectivity and our relationship with our surroundings. During recent years, the visual work by Harry Chávez looks at experimenting with natural hallucinogens such as ayahuasca, a drink made from Amazonian plants, used for its curative properties and also because it is able to affect our spiritual nature or lead to personal revelation. One work like ***La Mente*** (2009), a collage of stickers with a psychedelic air, works like a personal photo of that ritual dimension which vindicates a millennial knowledge which goes beyond the rational ways of understanding knowledge, placing the delirious body as something in which to establish more genuine forms of human communication and global understanding.

Hybrid bodies

It is precisely the body that has become one of the most important arenas for the symbolic struggle. Unlike the ideological clashes that polarised the national political debate in times of violence and crisis, in

recent years a series of experiences has resuscitated the kinds of knowledge from fields in which what is personal and what is private play a key role. The emergence of discourses of feminism and sexual dissent, both decisive forms of language within the processes of social change, have managed to move the old debate on Marxist class division and division of labour, towards hybrid subjects, such as the body, race, sexuality, language and ethnos. These forms of dissent have reinvented ways to talk about politics, shifting the concept of a vertical revolution to a type of revolt brought about by the body itself.

In Peru, these processes of sexual struggle have been in conflict, not only with racism and social discrimination, but also with the accelerated processes of fetishisation and consumption driven by neo-liberalism. Pablo Patrucco’s recent work looks at the visual system of merchandise, in shop windows, restaurant adverts as well as the camouflaged ads for prostitution and sexual fantasies in the Lima press, which are becoming spaces for a new kind of aesthetics. However, there is a depressing side to these serigraphies offering “personal services”, and this is the huge number of bodies on offer, as if they were also copying the format of the obituaries. Here the marginal and incredibly precarious aspect of sexual labour is obvious, even more so is its almost clandestine place in society.

From a different stance, the work of the Museo Travesti del Perú, a mobile museum organised by the philosopher and drag queen Giuseppe Campuzano since 2004, has managed to bring the discussion of sexual liberty to unexpected circles. His work, a cross between performance and historical research, is an ongoing acquisition of objects, and images of popular iconography, religious festivals, examples of street prostitution, as well as artistic pieces or official representations, which he adds to his “transvestite archive”. With this material the museum tells stories that rewrite the so-called “history of Peru” from the transvestite-mestizo-androgynous-indigenous perspective; it is a fictitious, hybrid and mutant identity, which creates new times and spaces in which trans (cross-gender, tranvestite, transsexual, intersex and androgynous) bodies are the political protagonists of

as the long-awaited Ley de Consulta Previa (Prior Consultation Law), unanimously passed and enacted by Ollanta Humala’s new government on September 6th 2011. This law lays down the right of communities to be consulted regarding mining projects in their territory.

⁸On this see: Giuseppe Campuzano, Museo Travesti del Perú, Lima,

the day⁸. ***DNI (De Natura Incertus)*** (2008) is one of the pieces that most explicitly deals with the strict gender mechanisms derived from state policies. In this work Campuzano “cross-dresses” his national identity card, making it into a document that is always atemporal (as it never expires). This pink ID card does not seek to claim that there is a third sexuality, different from the two conventionally accepted ones, but to point out the fallacy of this division.

Fact and fiction

Fiction and pretence have been one of the most powerful political devices, even more so in a country whose recent memory depends strongly on the media and on video-surveillance –as it was precisely the appearance of a video (that recorded the purchase of the publishing department of the television channels) that led to the fall of the dictatorship in 2000⁹. The great impact of all this is also reflected in an emerging scene of electronic and video production and that since 1998, has used media support to generate reflection and critical comment on the misfortunes of Peru¹⁰. A new generation thus not only watched the duplicity of the government on screen, but also re-evaluated images from their childhood and youth that formed their memories of the armed conflict. In the video ***Guerra*** (2006) José Luis Martinat digitally removes the people from an episode (on armed conflict) of the cartoon series Bugs Bunny, leaving the landscape, buildings and weapons involved in the conflict devastatingly exposed. In Martinat’s work you see a war zone but with no enemy, in which nothing is happening, and in which the only recognisable things are two small flags with “us” and “them” on them that are flapping inauspiciously in the wind.

But childhood has certain sinister reminiscences. The recent piece by Natalia Revilla sounds out violence via a silent drawing, observing bodies suspended in space that create a permanent tension between documentary and fiction, between what is visible and what is continually denied representation. In her series Sin Título (2010) she contrasts ambiguous images which are half way between play and violence: where the lack of identity given by the masks or paper bags over the heads exchange their feelings with other objects

edición del autor, 2008; and also Giuseppe Campuzano and Miguel A. López, “Chamanes, Danzantes, Putas y Misses: el Travestismo Obseso de la Memoria”, ramona 99, April 2010, p. 34-43.

⁹This and other videos (known as the ‘vladi-videos’) were made secretly by the presidential advisor Vladimiro Montesinos on premises of the SIN (National Intelligence Service).

behind them on the wall, or where the curves of a foam mattress may also be the shock waves of a Molotov cocktail. Transfigurations of the adolescent or youthful body are also sharply observed in the photographs ***Simulacro*** (2009) by Camila Rodrigo Graña. They are a compilation of pictures of the upper middle class in Lima having fun and partying. Her pictures are a cross between reporting and fashion photography, and look at the grey area in which the subjectivities of the young collide with symbols of global consumption and transnational aesthetics. The intimacy of the pictures suggests both enjoyment and decadence, and (self) critically dramatises the frenzy of everyday life. Her photographs subtly show the performative aspect of any identity, of its changes in the link that the bodies establish with one another in a socially restricted space, thus also highlighting the dynamics of violence, shock and excitement.

Similarly José Vera Matos’s work explores, through drawings, painting and installations, the eager praise of the symbols of adolescent culture. His work is usually an accumulation of symbols on the types of consumption and globalised lifestyle, but they combine allusions taken from the religious and ideological. The triptych ***My Milkshake*** (2009) takes the lyrics of one of the singles of the American rhythm and blues singer Kelis, and contrasts them with symbols of death and vibrant colours, which are ironic statements on the availability of the body itself. This psychedelic aspect is also found in the series ***Solo para iNNiciados*** (2008) by Alfredo Márquez, which depicts, in pop art form, intellectual, political and ideological figures who were key figures in the critical and radical movements in 20th century Peru¹¹. Each piece is a prominent portrait but also shows the funerals of figures such as the cult Chinese leader Mao Tse Tung (who inspired the Maoist guerrilla group ‘PCP-Shining Path’ in Peru); the poet and communist activist César Vallejo; the politician, guerrilla and member of the Revolutionary Left Movement, Luis de la Puente Uceda; the guerrilla leader Ernesto ‘Che’ Guevara (whose strategies were adopted by the clandestine guerrilla group ‘Túpac Amaru Revolutionary Movement’ in the 1980s), among others. Marquez observes here the passion and collective appropriation of the aura of these bodies absent, questioning their

April 2009, p. 21-25.

⁶For comments on the “Bagua Masscre” related to the artistic scene, see: Rodrigo Quijano, “Contra el Consenso de Lima: Notas Incompletas sobre las Colectividades Artísticas en el Perú, sus Nuevas, Viejas Condiciones”, Plus 6, Santiago de Chile, October 2009, p. 12-14.

⁷Recently important measures have been implemented such

¹⁰In 1998 the video/arte/electronic Festivals were inaugurated in Lima, organised by ATA (Alta Tecnología Andina), see: José-Carlos Mariátegui (ed.), PERU/VIDEO/ARTE/ELECTRONICO: memorias del festival internacional de video/arte/electrónica, Lima, ATA, 2003.

¹¹Some of these pieces pay tribute to the Taller N.N. (1988-1991), a group of graphic artists that existed during the armed conflict . On

relevance and persistence.

Memories of the future

Some of the images that make up the recent memory of Peru’s history are those associated with the capture of Abimael Guzmán Reinoso, comrade ‘Gonzalo’ leader of the bloodthirsty Maoist ‘Communist Party of Peru – Shining Path’ in September 1992. That situation was the symbolic end of years of fierce armed conflict, which had left tens of thousands dead or missing. Guzmán was later presented as a psychopath and common criminal (shown nationwide in a striped suit at the Callao Naval Base), and in 1993 a “peace Agreement” was quickly organised by the State, which was later used to legitimise the dictatorship. The serigraphies *Alcohol y malos pensamientos, binomio de alto riesgo (Pertencencias de Abimael)* (2011) by Santiago Quintanilla are two of the many photographs of his capture. In the first you can see Guzmán’s desk in one of the houses taken in 1991 (where the famous video of the leader dancing the “Danza del Syrtaki” from the soundtrack of Zorba the Greek was found), and the second shows several bottles and other drinks taken from where he was captured in 1992. In both cases these pictures attempt to show not only his lifestyle but also accuse him of leading a communist war from the relative protection of social and economic comfort and high-living. These pictures show the remains of the most hunted down celebrations in the country, which in turn are the spoils of a failed ideological project.

More discreetly, the sculpture *Sin Título* (2010) by Gilda Mantilla is also a reflection of an extreme situation. It is structure made of twenty-five empty glasses forming a perfectly aligned tower. It depicts a fragile and precarious stability that fringes on the unpredictable. There is a hint of nostalgia in the piece, as well as a certain feeling of imminent ruin and devastation, which can be compared with another just as explicit piece by Juan Javier Salazar, that is, the sculpture Conchal (por aquí pasamos). This represents the vestiges of a party: a rough pile of bottle tops, cigars, shells, matches and other debris, which is an allegory of the “conchales” of the pre-Columbian communities which helped archaeologists identify the diet and lifestyle of these ancient people. It is a statement of the hangover: these

elements piled up in a corner of the room, as if they were the swept-up testimony of pleasure and enjoyment, are an invitation to get over our amnesia and critically rebuild all that has been forgotten but which we know took place.

“Pleasure is more important than Victory” is thus a fragmentary and partial catalyst of those feverish levels of elation and tragedy: the unexpected coming together of the aesthetics of enjoyment and the signs of celebration, all this is in contrast with the gloomy allegories and melancholy of former days that still affect our society today. Some of the pieces, in a variety of ways, draw attention to and examine the vulnerability of the image and the body, contrasting the social and political violence with an air of enjoyment, imagination and fun. While others are clear reflections of the frenzy and decadence, but which can also be taken for a disrespect for a body which refuses to remain the same. In any case, celebration emerges as something that catalyses the social events, introducing, through excess, other ways of explaining reality.

The aesthetics are also symptoms of the social schizophrenia that involves moving simultaneously through landscapes of pleasure and disillusionment. The exhibition is thus a journey through some of the spoils of the global party to which the country is striving to be a privileged guest. Therefore we can ask ourselves how, beyond any stereotype in this sudden search for emotion and ecstasy, emancipated and increasingly freer ways of seeing and living the world are also emerging.

Miguel A. López
Lima / Los Angeles / México D.F., October 2011

Gerardo Mosquera (ed.) Beyond the Fantastic: New Art Criticism from Latin America, London, InIVA, 1996, p. 299-326.

this see: Miguel A. López, “Discarded knowledge. Peripheral Bodies and Clandestine Signals in the 1980s War in Peru”, in: Ivana Bago, Antonia Majaca y Vesna Vukovic (eds.), Removed from the Crowd – Unexpected Encounters, Zagreb, BLOK & DeLve, 2011, p. 102-141; and Gustavo Buntinx, “The Power and the Illusion: Aura, Lost and Restored in the ‘Peruvian Weimar Republic’ (1980-1992)”, in:

ARTISTAS_ARTIST

JOSÉ LUIS MARTINAT

ISHMAEL RANDALL WEEKS

ELIANA OTTA

HARRY CHAVEZ

PABLO PATRUCCO

NATALIA REVILLA

GIUSEPPE CAMPUZANO

CAMILA RODRIGO

JOSÉ VERA MATOS

ALFREDO MÁRQUEZ

GILDA MANTILLA

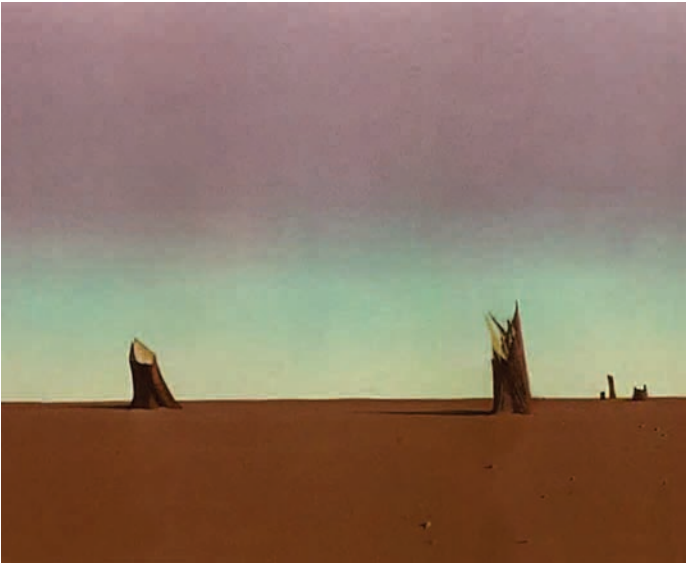
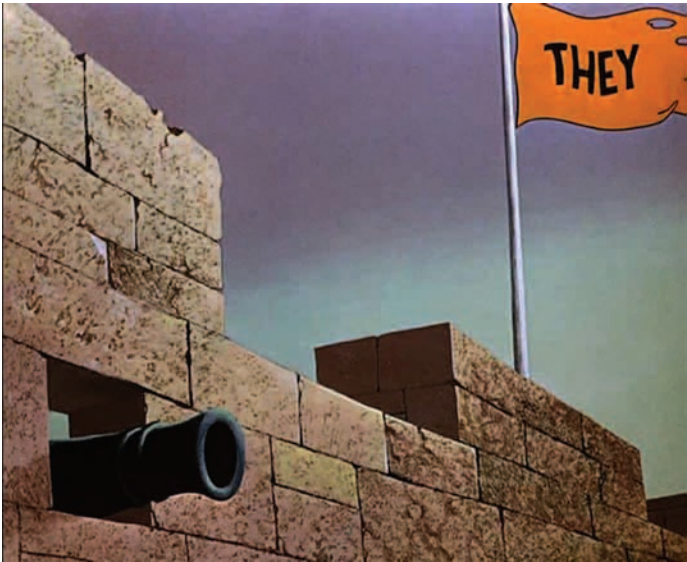
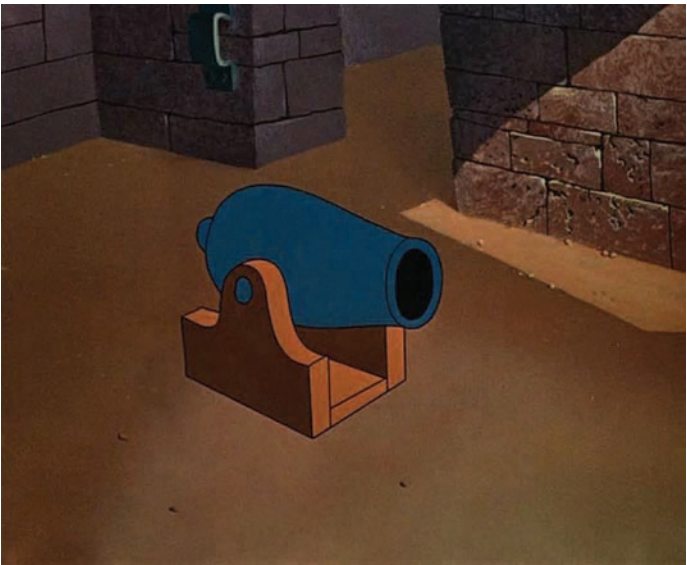
SANTIAGO QUINTANILLA

JUAN JAVIER SALAZAR

JOSÉ LUIS MARTINAT

José Luis Martinat (Lima, 1974) Vive y trabaja en Gotemburgo, Suecia.
Con estudios en la Academia de Arte de Malmö y la Escuela de Fotografía de la Universidad de Gotemburgo. Su trabajo se caracteriza por la utilización de diferentes medios como film, dibujo, texto e instalación. Entre sus más recientes exposiciones destacan: Facts & Forms, Museo de Arte de Gotemburgo; Lunds Konsthall Presentation en la Sala de Arte de Lund y Estructural en la Galería Lucia de la Puente en Lima, Perú.

José Luis Martinat (Lima, 1974) Lives and works in Gothenburg, Sweden.
He studied at Malmo Fine Arts Academy and the School of Photography and Film at the University of Gothenburg. His work is characterised by the material he uses such as film, drawing, text and installation. His more recent exhibitions include: Facts & Forms, at the Gothenburg Museum of Art; Lunds Konsthall Presentation at the Lund Kontsthall; Estructural at the Lucía de la Puenete Gallery in Lima, Peru.



Guerra, 2006
Video transferido a DVD
02'40"

Mercado, 2008
Cajas de fruta con espejos
Dimensiones variables

ISHMAEL RANDALL-WEEKS

Ishmael Randall-Weeks (Cusco, 1976) Vive y trabaja entre Nueva York y Cusco.
Recibió su bachillerato en artes en Bard College, Annandale-on-Hudson, Nueva York y luego en el Skowhegan School for Painting and Sculpture en Maine. A partir del año 2000 presenta exposiciones individuales en Nueva York, Roma, México, Bolivia y Perú. Sus obras han sido incluidas en numerosas exhibiciones colectivas internacionales tales como: “Greater New York 2010” en MOMAPS1, “Dublin Contemporary 2011”, “The Peripatetic School” en el Drawing Room, Londres, la Décima Bienal de La Habana, “S- Files 2011” en el Museo del Barrio, Nueva York, en la Novena Bienal de Cuenca, entre otras.

Ishmael Randall-Weeks (Cusco, 1976) Lives and works in New York and Cusco.
He received his BA at Bard College, Annandale-on-Hudson, New York, and later at the Skowhegan School of Painting and Sculpture, in Maine. Starting in 2000 he has had solo exhibitions in New York, Rome, Mexico, Bolivia, and Peru. His work has been included in international group exhibitions such as “Greater New York 2010” at MOMAPS1; “Dublin Contemporary 2011”; “The Peripatetic School” at the Drawing Room, London; the 10th Havana Biennale; “S-Files 2011” at the Museo del Barrio, New York and the 9th Cuenca Biennale, among others.



Vías de extinción, 2009
Esgrafiado sobre papel con
crayola y betún
24 x 32 cm.

ELIANA OTTA

Eliana Otta Vildoso (Lima, 1981) Vive y trabaja en Lima.
Es licenciada en arte por la Universidad Católica del Perú. Ha realizado exposiciones individuales entre las que destacan *Tierra de nadie* (Galería 80m2, Lima, 2011); *Cambio de casa* (Lugaradudas, Cali, 2010) y *Asociación Baratijas* (Galería 80m2, 2008). Ha expuesto en numerosas colectivas y recibió el 1er Premio en la Categoría experimental del Concurso Filmocorto 2011 y el 2do Premio del Concurso de pintura Sérvulo Gutierrez. Ha sido miembro de La Culpable y del espacio La Casa Rosa. Ha colaborado en revistas como *Prótesis*, *Juanacha*, 69 y *Autobús*, y ha curado exposiciones como el Pabellón de Lima para la Bienal de Mediamatic Travel (Amsterdam, 2009).

Eliana Otta Vildoso (Lima, 1981) Lives and works in Lima.
She holds a Degree in Art from the Universidad Católica del Perú. Some of her solo exhibitions include: *Tierra de nadie* (Galería 80m2, Lima, 2011); *Cambio de casa* (Lugaradudas, Cali, 2010) and *Asociación Baratijas* (Galería 80m2, 2008). She has participated in many group exhibitions and was awarded first prize in the experimental category in the Concurso Filmocorto 2011 and second prize in the Concurso de pintura Sérvulo Gutierrez. She has been a member of La Culpable and the Casa Rosa. She has also worked with magazines such as *Prótesis*, *Juanacha*, 69 and *Autobús*, and curated exhibitions such as the Lima Pavillon for the Mediamatic Travel Biennale (Amsterdam, 2009).





HARRY CHAVEZ

Harry Chávez (Lima, 1978) Vive y trabaja en Lima.

Ha realizado las exposiciones individuales EMERGENCIA (Lima 2007, Iquitos 2006 y Cusco 2008) y ESPIRITU MAESTRO (Lima, 2010). Ha participado en las exposiciones colectivas: PODER VERDE I (Lima, Buenos Aires 2009); Lo impuro y lo contaminado 3: pulsiones (neo) barrocas en las rutas de Micromuseo; (Trienal de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile 2009); LA SOGA DE LOS MUERTOS (Lima, 2005) y PLAYA BELEN / PADRE COCHA / KOPPU (performances con el colectivo OIE, Lima). Entre sus premios se encuentran: 1er premio Concurso MILKA EXPRESSIONS (2003), y 1er premio Concurso Nacional de Pintura Banco Central de Reserva del Perú (2011).

Harry Chávez (Lima, 1978) Lives and works in Lima.

His solo exhibitions include: EMERGENCIA (Lima 2007, Iquitos 2006 and Cusco 2008) and ESPIRITU MAESTRO (Lima, 2010). He has participated in the following group exhibitions: PODER VERDE I (Lima, Buenos Aires 2009); Lo impuro y lo contaminado 3: pulsiones (neo) barrocas en las rutas de Micromuseo; (Trienal de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile 2009); LA SOGA DE LOS MUERTOS (Lima, 2005) and PLAYA BELEN / PADRE COCHA / KOPPU (performances with OIE group, Lima). His prizes include: 1st prize in the Concurso MILKA EXPRESSIONS (2003), and 1st prize in the Concurso Nacional de Pintura, Banco Central de Reserva del Perú (2011).

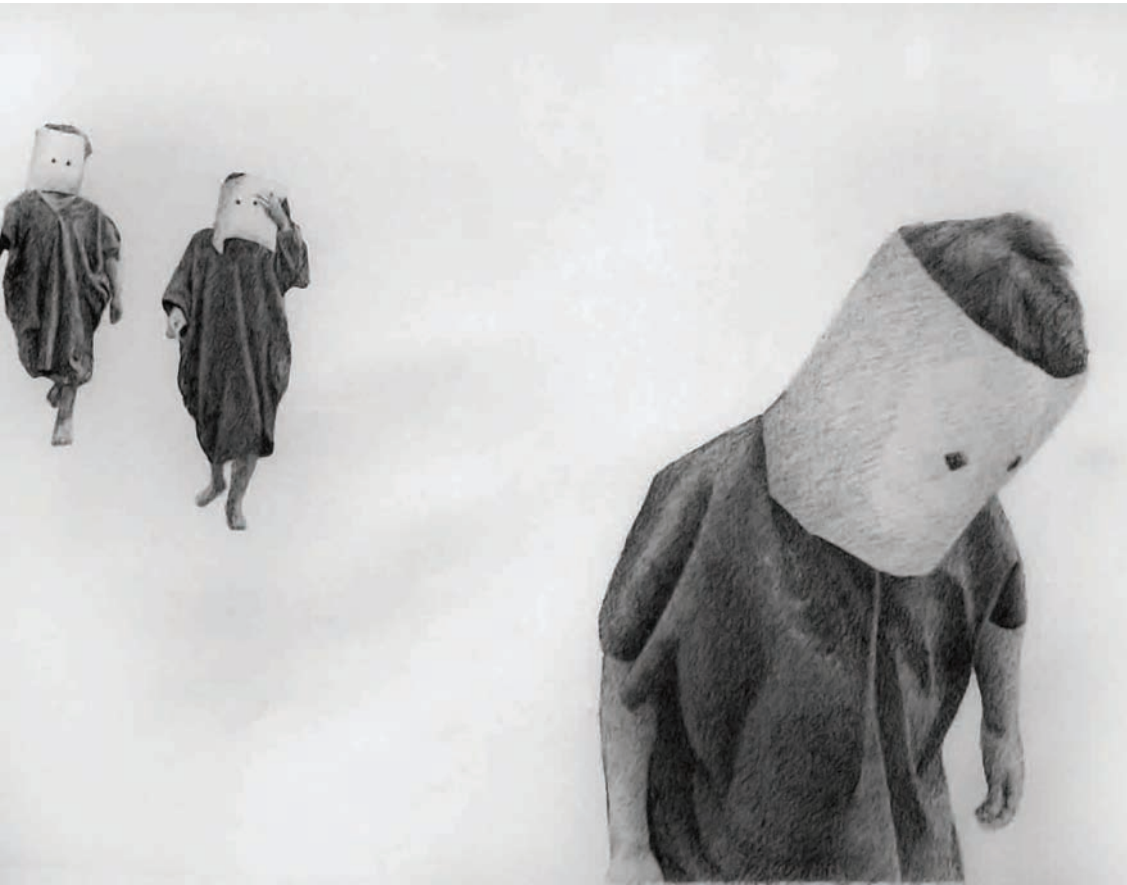
La mente, 2009
Autoadhesivos sobre nórdex
165 x 160 cm.



Sin título, 2009
Serigrafía sobre tela
150 x 150 cm

[illegible]

Sin título, 2010
Técnica mixta
25 x 17 cm c/u



NATALIA REVILLA

Natalia Revila (Lima, 1981) Vive y trabaja en Lima.

Ha realizado las exposiciones individuales Días Grises, Atlas de Anatomías Comparadas y Outgraphy. Ha participado en diversas muestras colectivas en el Perú y en el extranjero, así como en ferias en Chile, Perú, Argentina, Estados Unidos y España. Obtuvo diferentes premios y distinciones entre los que se destacan: Tercer puesto en el III Concurso de Arte Joven Miraflores; Mención Honrosa en el XV Concurso Nacional de Artistas Jóvenes; y Finalista del VIII Concurso Pasaporte para un Artista.

Natalia Revilla (Lima, 1981) Lives and works in Lima.

Her solo exhibitions include: Días Grises, Atlas de Anatomías Comparadas and Outgraphy. She has participated in several group exhibitions, both in Peru and abroad, including art fairs in Chile, Peru, Argentina, the USA and Spain. She has been awarded various prizes and distinctions including: third prize in the III Concurso de Arte Joven Miraflores, honourable mention in the XV Concurso Nacional de Artistas Jóvenes; and finalist in the VIII Concurso Pasaporte para un Artista.



GIUSEPPE CAMPUZANO

Giuseppe Campuzano (Lima, 1969) Vive y trabaja en Lima.
La producción teórico-performativa del filósofo-travesti Giuseppe Campuzano es uno de los intentos más serios y arriesgados de relectura política del cuerpo. Desde 2004 deambula su Museo Travesti del Perú por ciudades como Lima, Brighton, Montreal, La Habana, São Paulo, Bogotá, Monterrey, Santiago de Compostela, Santiago de Chile, Rio de Janeiro. Algunas de sus publicaciones son Museo Travesti del Perú (2008, Giuseppe Campuzano Editor), Chamanes, Danzantes, Putas y Misses: El Travestismo Obseso de la Memoria (2010, Ramona 99) y «{{em_03: Bicentenarias Postidénticas. ¿Es posible un bicentenario sin sexo?» (2010, Emergencia 2).

Giuseppe Campuzano (Lima, 1969) Lives and works in Lima.
The theoretical-performance production of the transgender philosopher Giuseppe Campuzano is one of the most serious and daring attempts to take a political analysis of the body. His Museo Travesti del Perú has toured cities such as Lima, Brighton, Montreal, La Habana, São Paulo, Bogotá, Monterrey, Santiago de Compostela, Santiago de Chile, Rio de Janeiro. Some of his work includes Museo Travesti del Perú (2008, Giuseppe Campuzano Editor), Chamanes, Danzantes, Putas y Misses: El Travestismo Obseso de la Memoria (2010, Ramona 99) y «{{em_03: Bicentenarias Postidénticas. ¿Es posible un bicentenario sin sexo?» (2010, Emergencia 2).



DNI (De Natura Incertus), 2008
Infografía lenticular
110 x144 cm.

Simulacro, 2009
Fotografía digital
78 x 52 cm

CAMILA RODRIGO

Camila Rodrigo (Lima, 1983) Vive y trabaja en Lima.

Estudió la carrera de fotografía en el Centro de la Imagen y luego fue a Milán a estudiar un master en fotografía y artes visuales en Forma-Naba. En el 2010 fue elegida como parte de Regeneration, creado por el Musee de l'Elysee en Lausanne y luego fue finalista en el Lacoste Elyseé prize en el mismo año. Sus proyectos se han expuesto en: Londres, Nueva York, Milán, Ping yao, Lausanne, Arles, Amsterdam, Lima y otras ciudades. Su trabajo se ha publicado en libros y revistas como: Ojo de pez, Regeration photographers today, Sense, Les Recontres de Arles y CDI.

Camila Rodrigo (Lima, 1983) Lives and works in Lima.

He studied a degree in Photography at the Centro de la Imagen and then went to Milan to do a Master in Photography and Visual Arts at Forma-Naba. In 2010 he was chosen to participate in Regeneration, set up by the Musee de l'Elysee in Lausanne and later that year was a finalist for the Lacoste Elyseé prize. His work has been exhibited in: London, New York, Milan, Ping Yao, Lausanne, Arles, Amsterdam, and Lima among others. His work has been published in books and magazines such as: Ojo de pez, Regeration photographers today, Sense, Les Recontres de Arles and CDI.



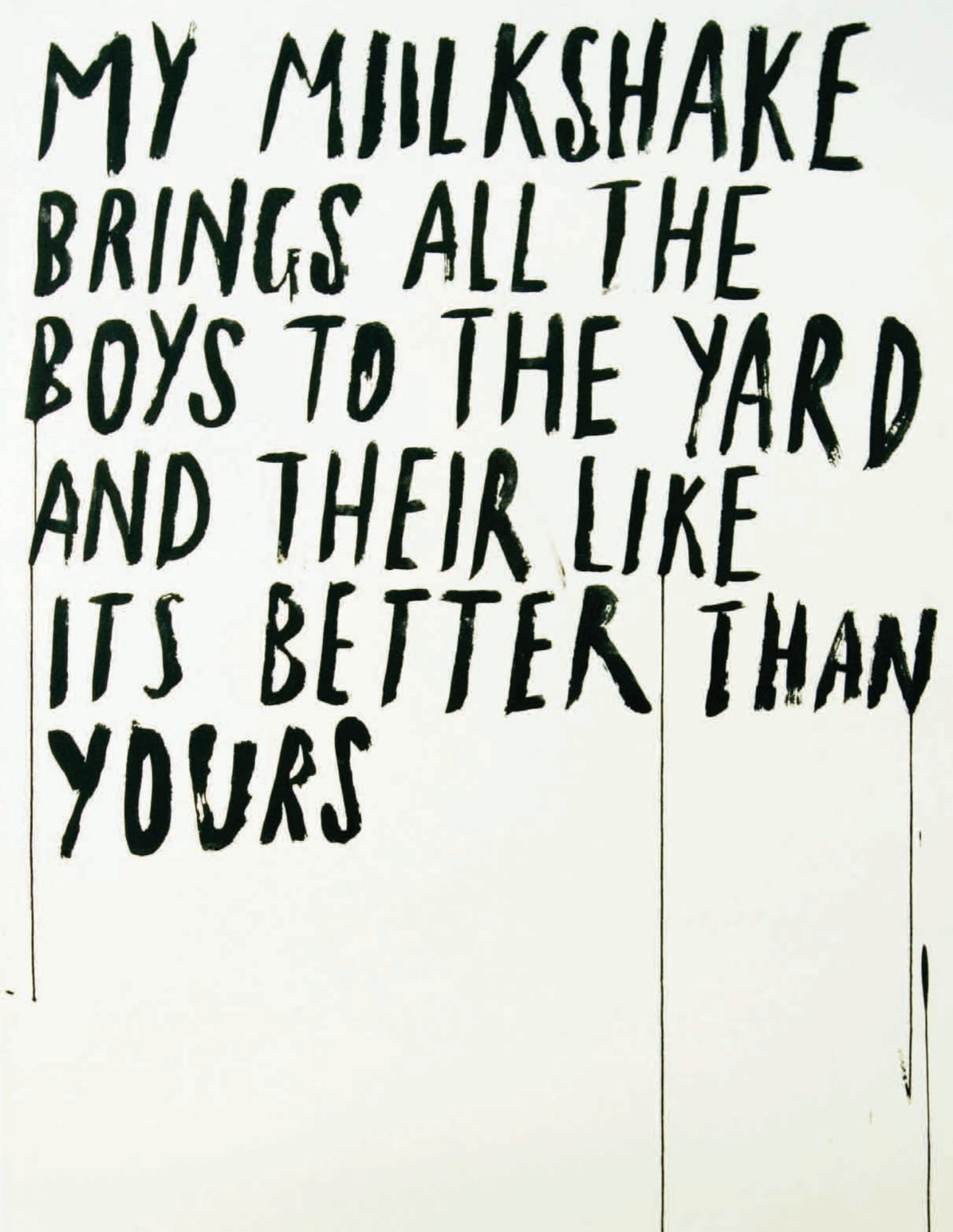


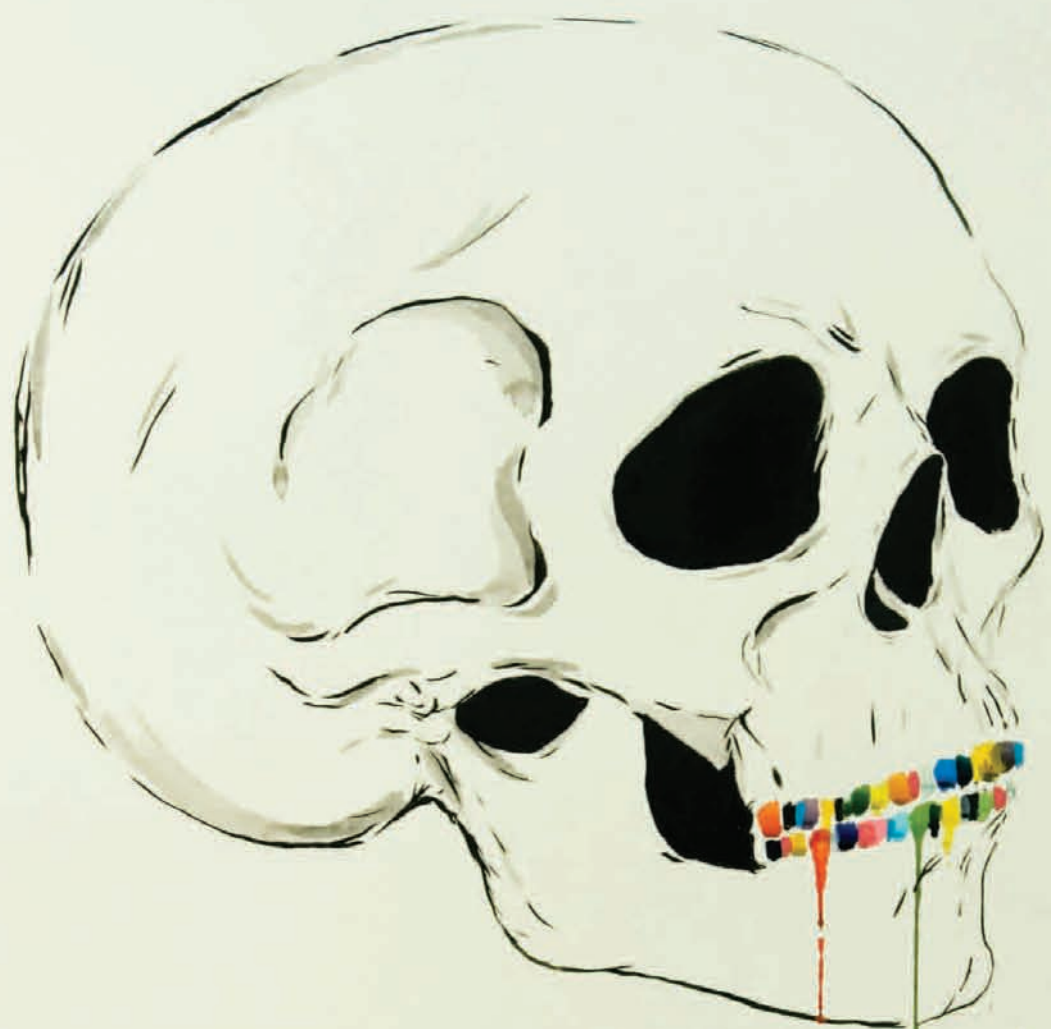
My Milshake, 2009-2010
Tinta china sobre papel de algodón
73 x 103 cm

JOSÉ VERA MATOS

José Vera Matos (Lima, 1981) Vive y trabaja en Lima.
Realiza estudios en la Escuela de Artes visuales Edith Sachs y posteriormente en la Escuela Superior de Bellas Artes. Ha participado en distintas exhibiciones en Lima, Bogotá, Madrid, México D.F, Caracas, Santiago de Chile, Nueva York, Miami, Buenos Aires. Próximamente exhibirá en Proyectos Ultravioleta de Guatemala y prepara un proyecto de video para La Loseta en San Juan, Puerto Rico.

José Vera Matos (Lima, 1981) Lives and works in Lima.
He studied at the Edith Sachs Visual Arts Institute and later at the National School of Fine Arts. He has participated in various exhibitions in Lima, Bogotá, Madrid, Mexico City, Caracas, Santiago de Chile, New York, Miami, and Buenos Aires. His work is soon to be exhibited at the Proyectos Ultravioleta in Guatemala and he is developing a video project for La Loseta in San Juan, Puerto Rico.





ALFREDO MÁRQUEZ

Alfredo Márquez Espinoza (Lima, 1963) Vive y trabaja en Lima.
Artista visual, diseñador arquitectónico, comunicador visual y activista cultural. Su obra está inscrita dentro de la movida subterránea, el arte pop urbano y la contracultura limeña. Ha desarrollado su obra individualmente o a través de colectivos artísticos como Bestiarios / Bestias (1984-1987); Taller NN, NN (1988-1991); Made in Perú (1992-1994); Perúfabrica (1999-2003). Ha estado asociado de proyectos colectivos de arte como Tupac, Caput (2001-2002); A imagen y semejanza (2001-2003) y Vestigio Barroco (2005). Ha presentado exposiciones individuales y colectivas en el Perú y en el extranjero.

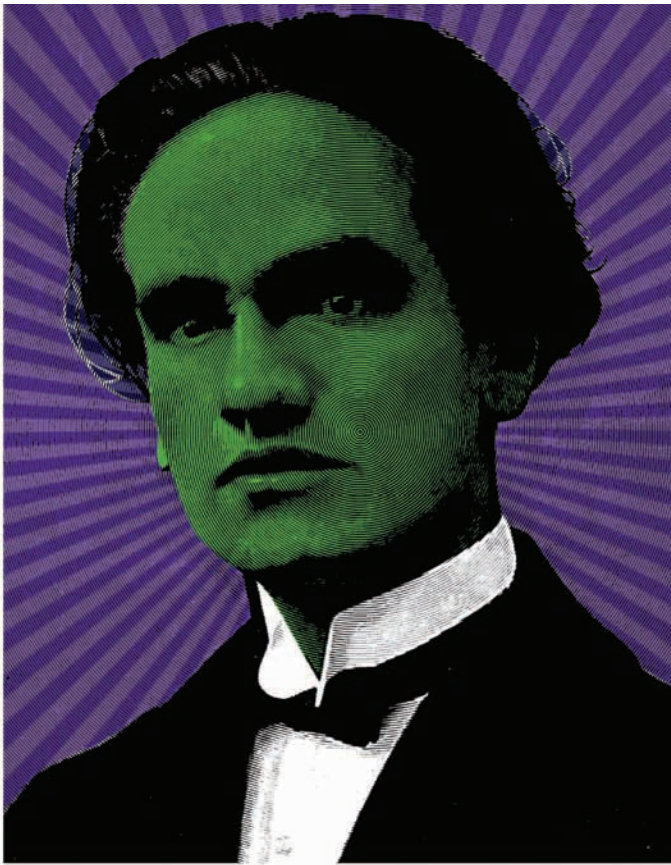
Alfredo Márquez Espinoza (Lima, 1963) Lives and works in Lima.
He is a visual artist, architectural designer, visual communicator and cultural activist. His work can be described as belonging to the underground movement, urban pop art and counterculture in Lima. He works solo as well as participating in artistic groups such as Bestiarios / Bestias (1984-1987); Taller NN, NN (1988-1991); Made in Perú (1992-1994); Perúfabrica (1999-2003). He has participated in group projects such as Tupac, Caput (2001-2002); A imagen y semejanza (2001-2003) and Vestigio Barroco (2005). He has had solo and group exhibitions in both Peru and abroad.



Solo para iNNiciados, 2008
Serigrafía sobre papel
70 x 50 cm



ERNESTO "CHE" GUEVARA
ROSARIO-ARGENTINA. 1968. MÉDICO



CÉSAR VALLEJO
SANTIAGO DE CHUCO-PERÚ. 1898. POETA



LUIS DE LA PUENTE UCEDA
SANTIAGO DE CHUCO-PERÚ. 1926. INTELLECTUAL Y ACTIVISTA POLÍTICO

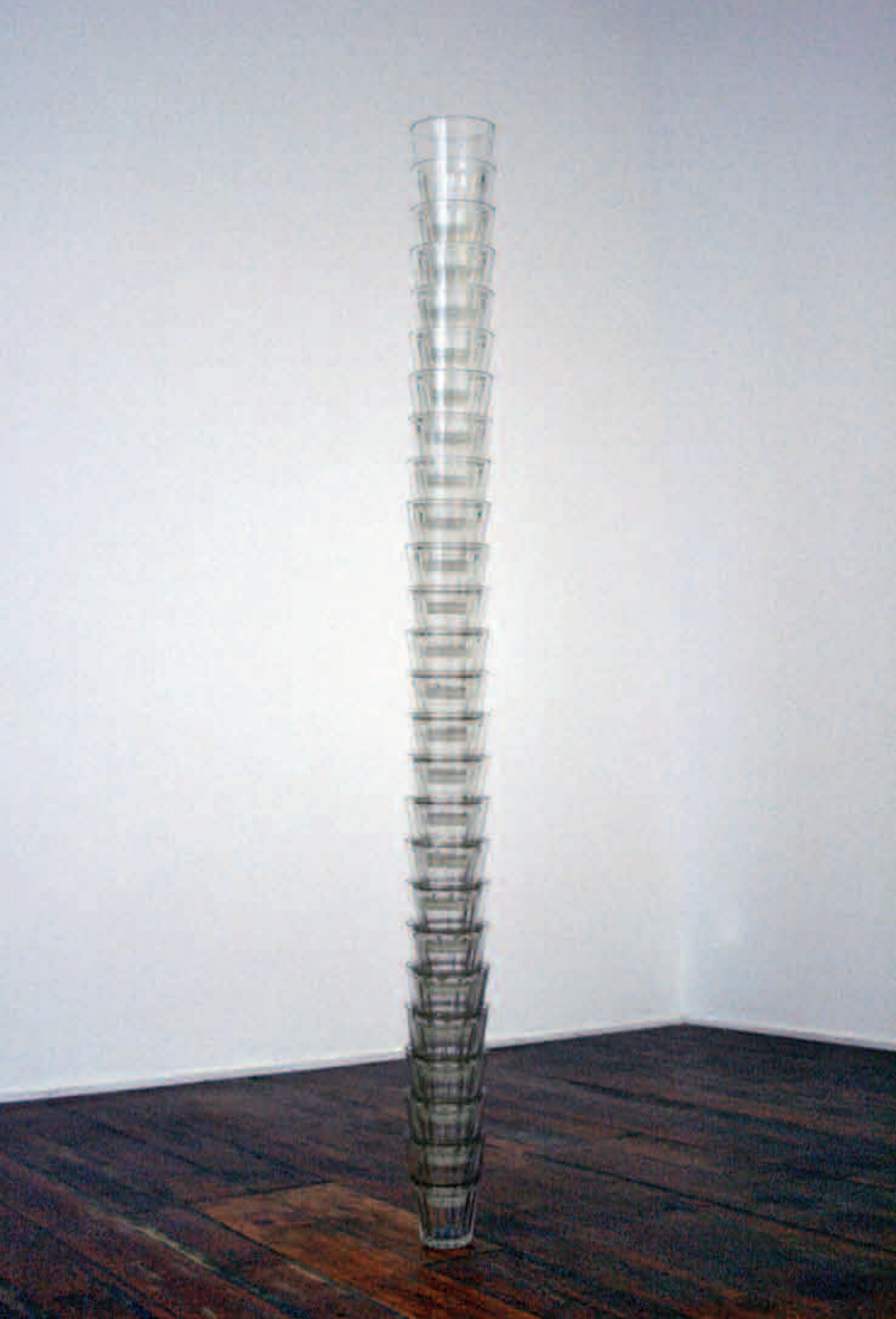


Sin Título, 2010
25 vasos de vidrio apilados
170 cm x 12,5 cm.

GILDA MANTILLA

Gilda Mantilla (Los Angeles, 1967) Vive y trabaja en Lima.
Realizó estudios de pintura en la Universidad Católica del Perú. Es preciso confrontar las ideas vagas con imágenes claras es el título de su más reciente exposición individual en la galería Revolver de Lima. Ha participado también en numerosos eventos como la 50ª Bienal de Venecia y la 27ª Bienal de Sao Paulo. Realizó el proyecto Dibujando América en colaboración con Raimond Chaves, siendo sus más recientes participaciones conjuntas Actos de Edición en la Fundación Marcelino Botín en Santander y The Peripatetic School:Itinerant drawing from Latin America en Drawing Room en Londres.

Gilda Mantilla (Los Angeles, 1967) Lives and works in Lima.
She studied Art at the Universidad Católica del Perú. Es preciso confrontar las ideas vagas con imágenes claras is the title of her most recent solo exhibition at the Revolver Gallery in Lima. She has also participated in many events such as the 50th Venice Biennale and the 27th Sao Paulo Biennale. She worked with Raimond Chaves in the project Dibujando América, and her most recent participation in the exhibition Actos de Edición at the Fundación Marcelino Botín in Santander and The Peripatetic School: Itinerant Drawing from Latin America at the Drawing Room in London.

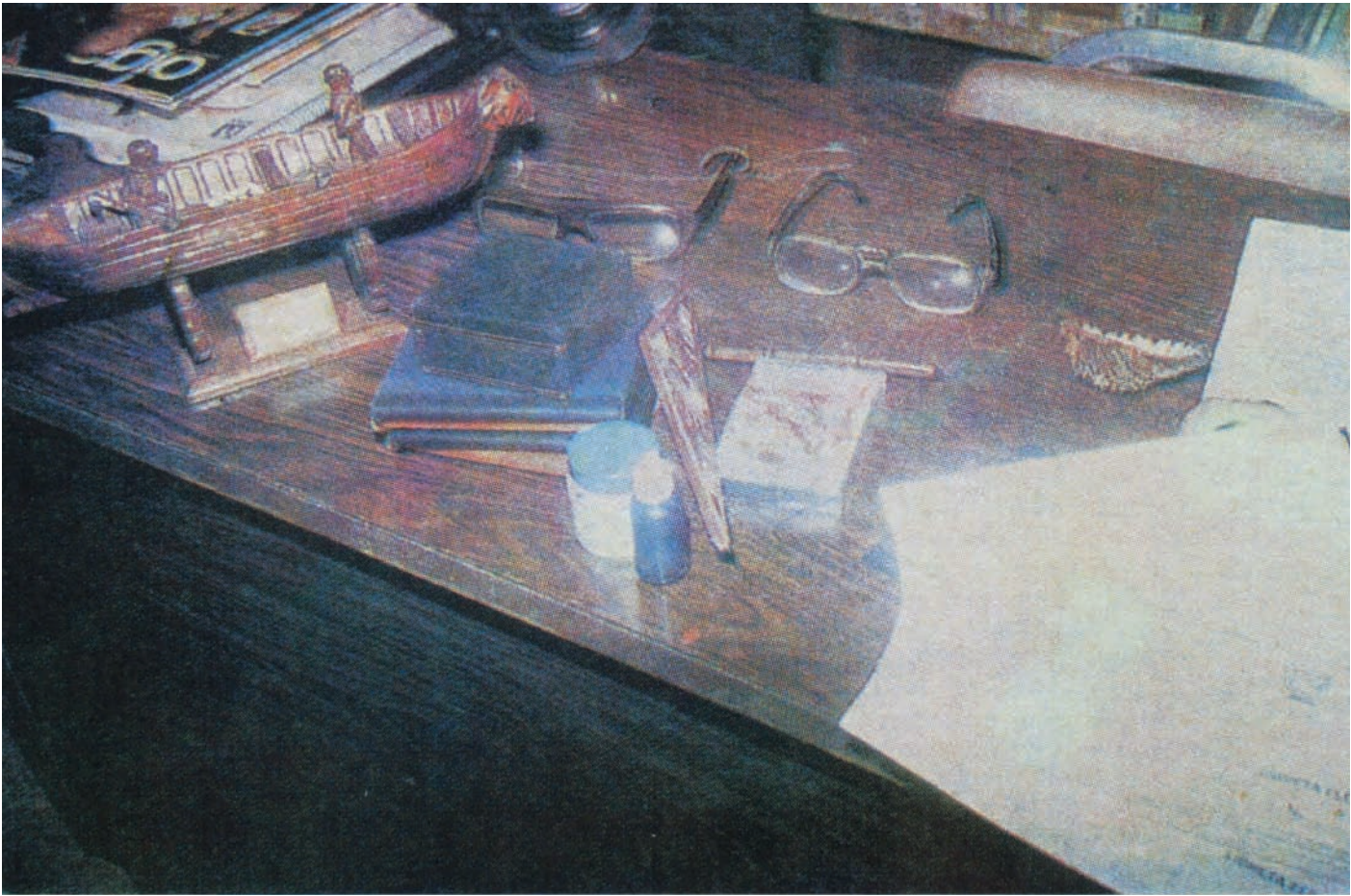


Alcohol y malos pensamiento, binomio de alto riesgo (Pertenencias de Abimael), 2011
Serigrafía sobre papel
100 x 70 cm

SANTIAGO QUINTANILLA

Santiago Quintanilla Flores (Lima, 1983) Vive y trabaja en Lima.
Egresado en la especialidad de grabado de la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Participó durante la III Bienal de Grabado de Lima, 2010 en las expos Intergráficas (Museo de Bellas Artes, San Miguel de Tucumán, Argentina) y Planos Divididos (Galería de arte 80m2). En 2008 realizó su primera individual Lo mejor está por venir, historia gráfica de Lima y sus desastres (Galería 80m2). Una selección de obras de esta exhibición formó parte del Salón de Lima en la Amsterdam Bienalle 2009. Actualmente es docente en la Facultad de Arte de la PUCP.

Santiago Quintanilla Flores (Lima, 1983) Lives and works in Lima.
He graduated specialising in Engraving from the Arts Faculty of Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). During the III Engraving Biennale in Lima in 2010 he participated in the Intergráficas exhibitions (Museo de Bellas Artes, San Miguel de Tucumán, Argentina) and in Planos Divididos (Galería de Arte 80m2). His first solo exhibition Lo mejor está por venir, historia gráfica de Lima y sus desastres was held In 2008 at the Galería 80m2. Several works from this exhibition were exhibited in the Lima Pavilion at the Amsterdam Biennale 2009. He currently teaches in the Art Faculty of the PUCP.



JUAN JAVIER SALAZAR

Juan Javier Salazar (Lima, 1955) Vive y trabaja en Lima.
Ex integrante del grupo Huayco E.P.S. es un artista visual de amplia y reconocida trayectoria, su agudeza y lucidez lo llevan a cuestionar permanentemente la hechura y montaje del objeto artístico, logrando integrar y friccionar los ámbitos de lo político y de lo estético, a través de un juego de reiteraciones. Ejecuta uno de los actos más reveladores de su genio, la palabra oral, cuyos efectos conceptuales pueden ser devastadores. En 2006 se presentó su retrospectiva Super-visiones, antes-durante-después (1978-2006), bajo la curaduría de Emilio Tarazona en la sala de arte Pancho Fierro.

Juan Javier Salazar (Lima, 1955) Lives and works in Lima.
Ex-member of the Huayco E.P.S. group. His work as a visual artist is both well-known and wide-ranging. His insight and clarity constantly question the form and make-up of art. He manages to integrate and confront politics with aesthetics, via a play of reiterations. He uses one of the most revealing acts of his genius, the spoken word, whose conceptual effects can be devastating. In 2006 he presented his retrospective Super-visiones, antes-durante-después (1978-2006), which was curated by Emilio Tarazona of the Pancho Fierro Art Gallery.

Conchal, (por aquí pasamos)1990-2011
Colillas de cigarrillos y chapitas sobre estructura de alambre
60 x 44 x 33 cm.





Algo va a pasar: nuevos mapeos en el arte peruano reciente. Breves notas sobre la exposición

El Placer es más importante que la victoria

“El Placer es más importante que la Victoria” es una exhibición enmarcada temporalmente en la década posterior a la caída de la dictadura de Fujimori (1992-2000): un tiempo signado por un paradójico entusiasmo producto del crecimiento económico y la inserción de la escena artística local en el circuito internacional, en un país aún socialmente dividido. La exhibición propone un mapeo de ese nuevo contexto desde las prácticas artísticas recientes, las cuales, como sostiene el comisario, se encuentran a medio camino entre “el placer y el desencanto, como evidencias de transformaciones aún por venir”. Así, la muestra es una aproximación a nuevas estrategias visuales que responden a las distintas problemáticas inherentes al contexto peruano, a través de una lectura ya no entrampada en la retórica de la precariedad, el subdesarrollo y la violencia política y social, sino articulada en torno a la aparición de nuevas subjetividades.

Se podría decir que la exhibición se encuentra marcada por la indeterminación, por el constante vaivén entre términos relativamente opuestos: placer/desencanto, fiesta/resaca, anticipación/nostalgia, eros/tanatos. Este texto propone extender la lectura de algunas piezas, agrupadas en dos momentos. En el primero, en sintonía



con esta idea de resaca, las obras parecen responder al conflicto político y social desde la imposibilidad de una representación directa, como operaciones desde sus bordes, proponiendo reflexiones en torno a la ausencia y al vestigio. El segundo, alineado con la idea de la fiesta o la anticipación, incluye obras que proyectan deseos y expectativas, aunque asumiendo ocasionalmente la forma de advertencia.

Antes de desarrollar estos dos momentos, conviene hacer un salto temporal hacia dos obras del pasado. Aunque realizadas en el momento inmediatamente previo a la explosión del conflicto armado en el Perú ellas resuenan fuertemente con algunas coordenadas planteadas para la exhibición. Se trata de un cuadro de Fernando Bedoya titulado ***La Pasteleada*** (1979)¹ y de una serigrafía de Juan Javier Salazar titulada ***Algo va’ pasar***² (1980).

De excesos y profecías

La Pasteleada es un cuadro que nos coloca al interior de una habitación. En ella hay cinco personas alrededor de una mesa. Sus cabezas gachas fijan la mirada en esta y sólo una de ellas, en el extremo derecho del cuadro, mira directamente al espectador. Sobre la mesa los distintos elementos revelan la actividad que los convoca: además

³Gustavo Buntinx (ed.), E.P.S. Huayco. Documentos, Lima: Centro Cultural de España, IFEA y Museo de Arte de Lim, 2005, p. 44-45.

⁴Según Buntinx, a diferencia del caja original de fósforos, en “Algo va’ pasar” la llama dirige la mirada a la izquierda: con la pata levantada, parece decidida a dar otro paso y salir de un letargo milenario.

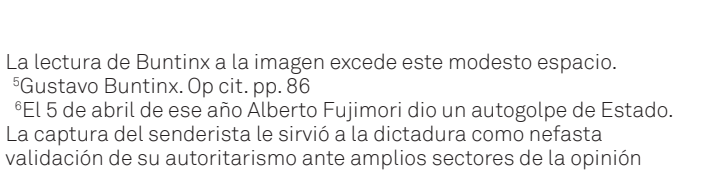
de un libro, una caja de cerillos y una botella, se observa unos paquetes de papel que contienen *pasta básica de cocaína*. Sobre la botella y a modo de rótulo se ha adherido la fotografía que da origen al cuadro. A decir del crítico peruano Gustavo Buntinx la obra capta “la ansiedad concentrada del consumo de drogas por parte de algunas relaciones del artista”, y la inclusión de la fotografía en el centro óptico del cuadro causa “un efecto de puesta en abismo realista exaltado por el pintor con relatos que asocian la escena a situaciones letales de sobredosis³.”

Por otro lado, ***Algo va’ pasar***, una serigrafía de Juan Javier Salazar (realizada el año en que el PCP-Sendero Luminoso inicia sus actividades guerrilleras), presenta una escena distinta. La obra es una reproducción ampliada y alterada de la estampa de la conocida marca nacional de cerillos “La Llama⁴.” Se ve la imagen del auquénido acompañada por la figura de un “microbus” (el medio de transporte público privilegiado en la ciudad de Lima), de cuya puerta cuelga el Inca Manco Capac, quien aparece como un “cobrador” (la persona encargada de atraer pasajeros). Todo esto acompañado de textos de consignas de izquierda que aluden a una “revolución permanente” y referencias al mito andino sobre la resurrección del Inca (Inkarri). En la pieza, la convergencia de íconos vernaculares, trabajados en clave pop-local, se presenta como un comentario político irreverente sobre la realidad social peruana. Lo que está en juego en la imagen, a decir de Buntinx, es “el relevo histórico del campo a la ciudad, la asimilación del mito de Inkarri a una mitología política moderna” en el Perú⁵.

La mención a estas dos obras no pretende establecer una genealogía directa con las piezas en exhibición. Sin embargo, su revisión es interesante como contrapunto retórico con la narrativa de la muestra. Si en Bedoya la complacencia de un grupo de jóvenes de clase media limeña presenta un tenor lúgubre y puede ser asociada con una muerte desde el exceso, en la imagen de Salazar se plasma la expectativa (anunciada desde el título) de un cambio social. Con todo, nada podía prever la dirección de esos procesos políticos y sociales en las dos décadas siguientes...

La generación de la resaca

La mayoría de los artistas reunidos en la muestra son



La lectura de Buntinx a la imagen excede este modesto espacio.
⁵Gustavo Buntinx. Op cit. pp. 86
⁶El 5 de abril de ese año Alberto Fujimori dio un autogolpe de Estado. La captura del senderista le sirvió a la dictadura como nefasta validación de su autoritarismo ante amplios sectores de la opinión

jóvenes nacidos a finales de la década del setenta e inicios del ochenta. Crecieron en la ciudad de Lima, en medio de una bruma literal y figurada: un contexto en el que la violencia experimentada al interior del país o no se sentía, o se sentía en diferido. Se hicieron jóvenes en la década de los 90s, caracterizada por la manipulación de la dictadura fujimorista (conocida por la cooptación de canales de televisión, y medios escritos y por generar “cortinas de humo” para distraer la atención de la flagrante corrupción y abusos del régimen). Así, el miedo respecto a lo que sucedía en otras partes del país se filtraba en la vida cotidiana más como sospecha que como certeza, generando desconfianza y una despolitización progresiva, al menos si la política es entendida tal y como fue hasta los ochentas.

Un primer grupo de piezas responde críticamente a este contexto, no mediante la cita directa al conflicto, sino vía la exploración de sus vacíos, bordes o vestigios. Un ejemplo claro es ***Sin título*** (2010) de Natalia Revilla, en la que se omite deliberadamente el contexto para enfatizar la presencia de personajes anónimos inmersos en situaciones límite. En todas la presencia flotante de los personajes provoca un cierto extrañamiento. Las escenas aparecen como rezagos de una violencia absorbida a través de imágenes mediadas, e invitan al espectador a reconstruirlas a partir de claves mínimas.

Con un tono similar pero a través de la operación inversa, la animación de José Luis Martinat titulada ***Guerra*** (2006) se apropia de una secuencia bélica de la serie animada Bugs Bunny, en la cual elimina a los personajes y presenta solo el espacio en el que se desarrollan los hechos. Una única acción se desarrolla en el video: un rastro de pólvora se enciende y corre hasta explotar en la copa de un árbol, dejando sólo una hoja. Acompañado de un audio que asemeja el ruido del viento, Guerra enfatiza de modo meditativo el sinsentido de la confrontación, sin mencionar las razones que subyacen al conflicto.

A diferencia de los trabajos anteriores, la obra de Santiago Quintanilla, ***Alcohol y malos pensamientos, binomio de alto riesgo (Pertenencias de Abimael)*** (2010) alude directamente a la violencia política a través de la referencia al cabecilla senderista Abimael Guzmán. La pieza consiste en dos reproducciones de

pública.
⁷El 5 de junio del 2009, treinta y cuatro personas (campesinos indígenas y policías) murieron en la protesta contra un decreto que intentaba favorecer a mineras transnacionales para usar territorio de la selva en la explotación de petróleo.

fotografías que circularon masivamente tras su captura en setiembre de 1992⁶. Las imágenes conforman un díptico en tensión: por un lado, los restos de una fiesta, botellas vacías de vino y whiskey acumuladas sobre el suelo, y por otro, una vista del escritorio de sus libros y cuadernos. La circulación en prensa de dichas imágenes ayudó a desmitificar la imagen del PCP-Sendero Luminoso como movimiento revolucionario, al enfatizar los excesos y el lujo con que los miembros de la cúpula dirigente se complacían. Esta pieza de Quintanilla constituye un contrapunto con las anteriores, ya que en un afán de aproximarse a un sujeto esquivo como la violencia política, antes que la exploración del síntoma pareciera buscar, en los vestigios de la captura, claves para aprehender sus orígenes.

De proyecciones y fiestas

Si el conjunto anterior centra su mirada en el pasado, en la resaca de las últimas décadas, este segundo grupo parece responder a la situación del Perú de hoy y en la imagen que proyecta, tanto en términos de su modernización como a las crecientes brechas que aún subsisten.

Mercado (2008) del artista Ishmael Randall Weeks juega con los espejismos de dicha modernidad. El efecto “disco” de su instalación parece aludir al fantasma de la fiesta neoliberal, mientras las sombras evocan siluetas de rascacielos de las grandes metrópolis globalizadas. Sin embargo, éstas confrontadas con las inestables estructuras de espejo se revelan rápidamente como una ilusión. La obra se ubica así lúdicamente entre lo especular y lo espectacular, en una doble operación que refleja y confunde la mirada.

La proyección y el reflejo asumen un cariz distinto en el trabajo de Harry Chávez. En ***Mente*** (2010), la silueta de un cráneo se presenta desdoblada y refleja, cubierta en su totalidad por múltiples autoadhesivos de colores intensos que generan patrones psicodélicos. Los autoadhesivos representan leones, tigres, panteras y cobras, todas ellas especies nada oriundas del territorio peruano pero parte del imaginario popular. Probablemente producidos en China y a muy bajo costo los autoadhesivos circulan en las ciudades, adheridas a medios de transporte masivos. Su utilización en esta pieza pareciera aludir a un cierto exotismo. Así, la obra de Chávez se debate entre opuestos, entre lo natural y lo artificial, entre el viaje personal y las imágenes mediadas por el mercado.

En algunos otros trabajos recientes el interés por la Amazonía se presenta más claramente alejado de la

exploración personal. Con un tenor más conceptual y directamente político obras como ***Vías de Extinción*** (2010) de Eliana Otta responde críticamente a los recientes eventos acaecidos en la región Nor-oriental del Perú, específicamente a la masacre de Bagua en 2009⁷. Otta establece una analogía entre las consecuencias ecológicas de la explotación de recursos naturales y los modos de represión.

Además de las referencias directas o metafóricas a la fiesta, el goce o la revuelta, las piezas en este grupo presentan estrategias comunes como el uso de elementos icónicos como las cajas de fruta, los stickers o el negro petróleo del betún, los cuales le dan una carga particular a las obras y las localizan más específicamente como comentarios respecto al contexto peruano.

Coda

Esta muestra es uno de los pocos intentos por establecer pautas de lectura crítica de la producción artística más reciente en el Perú. ¿Qué es lo que caracterizaría a este conjunto relativamente disímil? Un elemento común es el uso de estrategias artísticas que operan desde coordenadas alejadas de la simple representación. Ya sea en el raspado de la pátina de betún en la obra de Otta o en la acción de dejar espacios libres de intervención (el papel blanco en Revilla), en todas las piezas la utilización crítica del soporte es tan importante como el marco interpretativo en el que se mueven. Otro aspecto presente aunque elusivo es el tema del reconocimiento e inclusión de sujetos políticos postergados.

Con todo, si bien este texto plantea líneas interpretativas, la curaduría de López parece proponer la ubicación de la muestra en un espacio ambiguo: en el tránsito entre dos estados aparentemente opuestos pero finalmente unidos desde sus extremos. Esta doble condición de placer y desencanto, nostalgia y anticipación, refleja el estado de incertidumbre en el que el país se encuentra. Así, las obras aquí reunidas se ubican precisamente entre un renovado “algo va’ pasar” y un “algo pasó y no nos dimos cuenta”.

Sharon Lerner

Lima, octubre 2011

Something is going to happen: a new journey through contemporary Peruvian art. Brief notes on the exhibition

“Pleasure is more important than Victory” is an exhibition that relates in time to the decade after the fall of Fujimori’s dictatorship (1992-2000): a time marked by a paradoxical enthusiasm resulting from the economic growth and the introduction of local artists into the international art world, in a still socially divided country. The exhibition proposes a journey through the new times looking at recent artistic methods, which, as the curator claims, are a cross between “pleasure and disillusionment, as evidence of the changes still to come”. So, the exhibition provides a look at the new visual strategies that are a reaction to the various problems found in Peru at this time, through a reading no longer trapped in the rhetoric of precariousness, underdevelopment and political and social violence, but one which moves around the emergence of new subjectivity.

One might say that the exhibition is marked by uncertainty, and the constant fluctuation between relatively opposite terms: pleasure/disillusionment, party/hangover, anticipation/nostalgia, Eros/Thanatos. Herein I shall attempt to examine some of the works, grouped together in two time periods. Firstly, -in relation to this idea of hangover-the pieces appear to react to the political and social conflict from the impossibility

of a direct representation, as if seen from the edge, proposing reflections on absence and remains. The second –in line with the idea of celebration or hopefulness- includes works that project desires and expectations, although occasionally in the form of a warning.

Before looking more closely at these two periods, we should go back in time and look at two works from the past. Although dating back to the time just before the outbreak of the armed conflict in Peru they have a lot in common with some of the ideas put forward by the exhibition. They are ***La Pasteleada*** (1979)¹ by Fernando Bedoya and a serigraphy entitled ***Algo va’ pasar*** (1980)² by Juan Javier Salazar.

Excess and prophecies

La Pasteleada is a piece showing the inside of a room in which there are five people around a table. Their heads are bent down looking at the table and only one of them, in the far right of the picture, is looking directly at the spectator. On the table the various objects reveals what they are doing there: apart from a book, a box of matches and a bottle, there are also a few paper packets with cocaine paste. The label on the bottle is a photograph that gives its origins to the

¹Peruvian artist based in Argentina for the last thirty years. Bedoya belongs to the Paréntesis group (1979), a group that preceded the E.P.S. Huayco group in Peru..

²This serigraphy belongs to the series Arte al Paso done in 1980 by the E.P.S. Huayco group, of which Bedoya was an active member.

³ Gustavo Buntinx (ed.), E.P.S. Huayco. Documentos, Lima: Centro Cultural de España, IFEA y Museo de Arte de Lima, 2005, p. 44-45. ⁴According to Buntinx, unlike the original matchbox, in “Algo va’ pasar” the llama is looking to the left: with its hoof raised, as if it is about to take a step and step out of a millenary lethargy. Buntinx’s

picture. According to the Peruvian critic Gustavo Buntinx the work captures “ the concentrated anxiety of drug consumption on the part of some of the artist’s friends”, and making the photo in the visual centre of the picture produces “an effect of a realistic abyss highlighted by the artist with stories that relate the scene to lethal situations of overdose.”³

The other work, ***Algo va’ pasar***, is a serigraph by Juan Javier Salazar (done the year that the PCP-Shining Path started its guerrilla warfare) and shows a different scene. The work is an amplified and changed reproduction of the logo of the well-known national brand of matches “La Llama.”⁴ You can also see a llama accompanied by a “microbus” (the privileged means of public transport in Lima), with the Inca Manco Capac, apparently as a “collector” (the person whose job is to attract passengers), hanging on the door of the bus. In addition to this there are left-wing slogans that refer to a “permanent revolution” and references to the Andean legend of the resurrection of the Inca (Inkarri). The convergence of the vernacular icons, in local pop art, seems to be an irreverent political statement on the social reality in Peru. According to Buntinx, what is in play here is “the historical replacement of the countryside with the city, the assimilation of the Inkarri legend to a modern political mythology” in Peru⁵.

The reason I mention these two works is not to establish a direct genealogical link with the pieces in the exhibition, but the comparison is interesting as a rhetorical contrast with the ideas put forward in the exhibition. If in Bedoya’s picture the complacency of a group of middle class young people in Lima provides a gloomy tenor and may be associated with death from excess, Salazar’s work brings together expectations (mentioned in the title) of a social change. However, the direction of the political and social processes in the next twenty years could not be predicted....

The hangover generation

Most of the artists participating in the exhibition are young artists born at the end of the 1970s or beginning of the 1980s. They grew up in Lima, in the midst of a literal and figurative haze: a context in which the violence going on in the interior of the country was either not felt or was felt later on. They grew up in the 1990s, a time characterised by manipulation on the part

of Fujimori’s dictatorship (brought to light by the co-opting of the TV channels and press, and for producing “smoke screens” to take attention away from the flagrant corruption and abuse on the part of the regime). Similarly, the fear regarding what was happening in other parts of the country was reflected in everyday life more as suspicion than certainty, so generating distrust and a progressive de-politicisation, at least as far as politics was understood back in the 1980s.

The first group of work reacts critically to this context, not via direct reference to the conflict, but by exploring empty spaces, edges and remains. One clear example is ***Sin título*** (2010) by Natalia Revilla, where she deliberately omits the context to emphasise the presence of anonymous people immersed in extreme situations. In all of them the floating nature of the people produces a certain degree of surprise. The pictures seem to be the remains of a violence absorbed by mediated images, and they invite the spectator to rebuild them using the minimal clues.

In a similar tone but inversely, the cartoons ***Guerra*** (2006) by José Luis Martinat take a war scene from the cartoon series Bugs Bunny, in which he has removed the characters and shows only the space in which the events take place. The only thing happening in the video is: a trace of gunpowder lighting then exploding in a treetop, leaving a single leaf. This is accompanied by the sound of what sounds like the wind blowing, Guerra highlights the pointlessness of war, without mentioning the reasons behind the conflict.

Unlike the previous works, Santiago Quintanilla’s work, ***Alcohol y malos pensamientos, binomio de alto riesgo (Pertenenicias de Abimael)*** (2010) alludes directly to political violence by referring to the Shining Path leader, Abimael Guzmán. The piece consists of copies of two photos published in the press after his capture in September 1992.⁶ The pictures make up a tense diptych: on one side the leftovers of a party, empty wine and whiskey bottles lying around on the floor, and the other, of his desk with books and notebooks. The mass publication of these photos in the press helped demystify the image of the PCP-Shining Path as a revolutionary movement, by emphasising the excesses and high-living of the leaders of the group. This piece by Quintanilla differs from the previous pieces, in that it

is an attempt to explore the elusive subject of political violence, and prior to examining the symptoms, it seems to look for clues to explain this in the leftovers of the capture scene.

Image and celebration

If all of the above focus on the past and on the hangover of recent decades, the second seems to react to Peru’s current situation and the image that it projects, both in terms of its modernisation and the widening gaps that still exist.

Mercado (2008) by the artist Ishmael Randall Weeks plays with the illusions of this modernity. The “disco” effect of his installation seems to refer to the ghost of the neo-liberal party, while the shadows evoke reflections of skyscrapers in the globalised metropolises. However, by contrasting these with the unstable mirror structures they rapidly become an illusion. The work is thus a playful cross between speculation and the spectacular, which both reflects and confuses the observation.

Projection and reflection take on a different guise in the work by Harry Chávez. ***Mente*** (2010), shows the outline of a reflected skull, covered completely in brightly coloured, psychedelic stickers. The stickers are of lions, tigers, panthers and cobras, none of them are indigenous to Peru but they are part of the popular imagination. The stickers used are probably very cheap ones made in China that are easily found in cities and on public transport. Their use in the work seems to allude to a certain exoticism. Thus, Chávez’s piece looks at opposites, what is natural and what is artificial, between the personal journey and images found in the market.

In some other recent works, interest in Amazonia is more clearly distanced from personal exploration. With a more conceptual and directly political tone works such as ***Vías de Extinción*** (2010) by Eliana Otta react critically to the recent events in the north- east of Peru, specifically the Bagua massacre in 2009.⁷ Otta establishes an analogy between the ecological consequences of the exploitation of natural resources and repression.

In addition to the direct references and metaphors relating to celebration, enjoyment and revolt, the

pieces in this group use common methods such as the use of iconic objects such as fruit boxes, stickers and the petroleum-black bitumen, which give a specific tone to the works and making them more specifically comments on contemporary Peru.

Coda

This exhibition is one of the few attempts to establish methods to interpret the most recent artwork in Peru. What is it that characterises this relatively dissimilar collection? A common element is the use of artistic methods that go far beyond simple representation. Be it the scratching of the bitumen in Otta’s work or the blank spaces (the white paper in Revilla’s work). In all of them the critical use of the support is as important as the interpretative framework in which they are set. Another aspect that can be found, although elusive, is the subject of the recognition and inclusion of former political figures. Although this text is an interpretative study of the work, Lopez’s curatorship seems to place the works in an ambiguous place: that is between two states that are apparently opposed but are finally joined from their ends. This double condition of pleasure and disillusionment, nostalgia and hopefulness reflects the state of uncertainty in which Peru finds itself. Thus, the works in the exhibition lie precisely somewhere between a renovated “algo va’ pasar (something is going to happen)” and a “something happened and we didn’t realise”.

Sharon Lerner
Lima, October 2011

interpretation exceeds this modest space.

⁵Gustavo Buntinx. Op cit. p. 86

⁶On April 5th of this year Alberto Fujimori carried out an auto-coup. The capture of the Shining Path leader helped the dictator to validate

his authoritarianism to wide sectors of the public.

⁷On June 5th 2009, thirtyfour people (indigenous people and police officers) were killed in a protest against a law that favoured international oil extraction projects in rainforest territory.

TASNEEM GALLERY

Tasneem Gallery
Calle Castellnou, 51
Les Tres Torres
08017 Barcelona
España
tel: +(34) 93 252 3578
info@tasneemgallery.com
www.tasneemgallery.com

REALIZACIÓN Y CONCEPCIÓN:

Tasneem Salam
Ingrid Blanco
Miguel A. López

TEXTOS

Miguel A. López
Sharon Lerner
Marisol Mosquera
Tasneem Salam

REVISIÓN LINGÜÍSTICA Y TRADUCCIONES

Julia Samuel

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Carlos Aldao

IMPRESIÓN

Arts Grâfiques Alpres, sl

ISBN.: 978-84-615-4680-0

Copyright

© de los textos: los autores
© de las imágenes: los autores
© de la presente edición: los autores

Kindly supported by:



www.aracari.com

TASNEEM GALLERY