

Alejandro León Cannock

Blas Isasi

Diana Collazos

Giuliana Borea

Giuliana Vidarte

Luz María Bedoya

Max Lira

Mijail Mitrovic

Mirjam Wirz

Rita Ponce de León

Solange Jacobs

Susana Torres

Bisagra

001

Bisagra001 se terminó de imprimir en abril de 2016.

Edición general: Asociación Cultural Bisagra

Dirección editorial: Florencia Portocarrero, Iosu Aramburu

Corrección de estilo: Christian Luza, Eliana Otta, Florencia

Portocarrero, Iosu Aramburu y Miguel A. López

Diseño y diagramación: Fernando Prieto, Grafito

Primera edición: abril, 2016

Tiraje: 500 ejemplares

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú

No 2016-03252

ISBN: 978-612-47155-0-1

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156-164, Breña, Lima, Perú.

© 2016 de la edición:

Asociación Cultural Bisagra

Av. Manuel Vivanco 319, Pueblo Libre, Lima, Perú.

bisagra.org

© De los textos, las obras y las imágenes: los autores

Bisagra es un proyecto de Andrés Pereira Paz, Christian Luza, Eliana Otta, Florencia Portocarrero, Iosu Aramburu y Miguel A. López.

Bisagra funciona gracias al generoso apoyo de Foundation for Arts Initiatives (FFAI). Esta publicación ha contado también con la contribución de AMIL, Centro de la Imagen, Galería Lucía de la Puente, y del Museo de Arte Contemporáneo.



¡Bienvenidos a Bisagra001!

Estos ceros optimistas quizás revelan algo de la actitud de Bisagra en este año y medio de actividad. Y es que Bisagra intenta funcionar como un punto de articulación dentro del fragmentado mundo de las artes visuales en Lima y en la región, generando conexiones entre sus distintas manifestaciones, así como con otras áreas de investigación y creación. Heredera de las experiencias previas en trabajo colectivo de algunos de sus integrantes, (como La Culpable, La Casa Rosa o Charla Parásita), Bisagra busca ser un espacio capaz de acoger y poner en circulación ideas, proyectos y experimentos que compartan nuestro interés por intercambios flexibles, con espíritu crítico y buen humor.

Esta publicación agrupa reflexiones suscitadas por algunas de las conversaciones que hemos organizado en torno a la producción reciente de arte contemporáneo en el Perú. Un primer detonador para nuestras actividades fue promover discusiones que amplíen debates coyunturales que, aunque pueden acercarse a tocar puntos neurálgicos, suelen diluirse rápidamente en las redes sociales. En esa línea, *¡Qué le corten la cabeza!* fue un diálogo entre algunas de las personas que elaboraron argumentos productivos a partir de la polémica y posterior linchamiento virtual que causó el resultado de un concurso local en el marco de la Bienal de Fotografía de Lima del 2014. Para esa ocasión, el fotógrafo y filósofo Alejandro León Cannock y la antropóloga Giuliana Borea escribieron los textos con los que abrimos la revista: *¿Qué hacemos cuando*

pensamos algo? Consideraciones metodológicas sobre el ejercicio del pensamiento y Apuntes sobre formas, sujetos y canales de debate sobre el arte contemporáneo: el caso de la II Bienal de Fotografía de Lima, respectivamente. A estas reflexiones se suma *La pluralidad de lo fotográfico*, texto escrito por la fotógrafa Luz María Bedoya, que responde con contundencia a varios de los dilemas que generó esta polémica.

Dichos ensayos proponen preguntas en sintonía con las motivaciones que nos llevan a traducir algunas de nuestras actividades en esta publicación: cuando hablamos de arte contemporáneo en el Perú, ¿quién enuncia qué, cómo y ante qué interlocutores?, ¿qué caracteriza las dinámicas de circulación del arte local?, ¿qué tipo de diálogos e intercambios las constituyen?, ¿cuál es el lugar del público o los públicos en ellas?

Otras preguntas importantes para nosotros son aquellas vinculadas a cómo se construye la historiografía del arte local, cómo leemos las imágenes con el paso del tiempo y cómo se configuran nuestras formas de interpretarlas. Preguntas que han aparecido en *Una al mes*, la serie de conversaciones más constante que hemos organizado y que consiste en pensar momentos, obras, imágenes o proyectos que consideramos decisivos para entender el arte contemporáneo local. Para ello invitamos a 3 profesionales de distintas disciplinas, externas a la producción de aquellos materiales, a discutirlos de forma abierta y colectiva.

Varios artículos reunidos en esta revista responden a las discusiones generadas en este ciclo de conversaciones, que propone una suerte de genealogía alternativa y procura enriquecer discursos establecidos

invitando a su relectura. Hemos apostado por seleccionar obras que consideramos poco discutidas, invitar interlocutores que no suelen compartir los mismos espacios de reflexión y visibilizar investigaciones nuevas o en proceso. Así, tuvimos a la artista escénica y audiovisual Diana Daf Collazos, el activista marica Max Lira y la artista visual Susana Torres conversando sobre el video *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* (1999) de Elena Tejada; a la curadora Giuliana Vidarte, a la antropóloga Valeria Biffi y al artista visual Blas Isasi explorando la pintura *Fila India* (2012) de Christian Bendayán; a genetista y curador Jorge Villacorta, a la artista visual y música Solange Jacobs y la activista e investigadora Sara Rondinelli charlando sobre el *Museo Travesti del Perú* (2004) y recordando con cariño a Giuseppe Campuzano; al antropólogo y músico Mijail Mitrovic, al artista visual Alfredo Márquez y a la antropóloga Claudia Benavides discutiendo sobre *NN-Perú (Carpeta Negra)* (1988) del Taller NN; al artista, curador y antropólogo Carlos León-Ximenez, a la historiadora del arte Natalia Majluf y a la socióloga Emilia Curatola analizando el *Atlas Perú* (2000-2001) de Fernando Bryce. Y más recientemente hemos tenido a la fotógrafa Luz María Bedoya, al investigador y poeta Luis Alvarado y al poeta y filósofo Rodrigo Vera, reunidos para discutir las *Esculturas subterráneas* (1966-1969) de Jorge Eduardo Eielson.

En este año y medio han pasado por Bisagra, además, dando talleres y conversando, Abraham Cruzvillegas, Alan Poma, Andrea Francke, Ani Bustamante, Daniel Jacoby, Dick el Demasiado, Dieter Roelstraete, Dulce Fanzín, Gaby Cepeda, Jon Irigoyen, Kristy La Rat, Louidgi Beltrame, Lucas Ospina, Marco Pando, Pancho Casas, Transcinema y Mirjam

Wirz, nos permitió además alegrar algunas páginas de este número con un adelanto de su proyecto fotográfico *Sonidero City*.

Bisagra es también una plataforma para proyectos que desean ampliar los contornos y quebrar los formatos habituales de las actividades artísticas que suelen suceder en la ciudad. En junio del 2014 inauguramos el espacio con la *Oficina de poesía*, organizada por el artista Sergio Zevallos, y con la cual nos convertimos en un centro burocrático de tramitación de poemas hechos *in situ*. Las cortinas de nuestra casa han sido soporte para las proyecciones de cine expandido de los cineastas Diego Vizcarra y Juan Daniel Molero. En la primera actividad en nuestra nueva casa, entramos a oscuras, siguiendo las diferentes voces que la poeta Tilsa Otta convocó para generar una experiencia colectiva de exploración sensorial. La artista Rita Ponce de León orquestó una *Oficina de conversación* en la que personas que no se conocían se animaron a preguntarse por sus historias de vida, sus lugares de origen y sus visiones para la ciudad en la que viven. Retazos de lo sentido por quienes se animaron a conversar en aquella ocasión cierran este primer número, continuando así algunas de las cuestiones planteadas por Alejandro León Cannock, en torno a las condiciones en las que un diálogo puede generarse, pero abriéndolas hacia la ambigüedad y la indeterminación.

Deformando y expandiendo esas y otras preguntas, los invitamos a visitarnos en la Av. Vivanco 319, Pueblo Libre, Lima, Perú y seguir atentos a los próximos números de esta revista.

Indice

06

¿Qué hacemos cuando pensamos algo?
Consideraciones metodológicas sobre el
ejercicio del pensamiento

ALEJANDRO LEÓN CANNOCK

15

Apuntes sobre formas, sujetos y canales
de debate sobre el arte contemporáneo: el
caso de la II Bienal de Fotografía de Lima

GIULIANA BOREA

24

La pluralidad de lo fotográfico

LUZ MARÍA BEDOYA

34

El universo amazónico de
Christian Bendayán

BLAS ISASI

40

Sobre *Fila india*, entrevista a
Christian Bendayán

GIULIANA VIDARTE

50

IMAGENES

61

Sonidero city llega a Lima

MIRJAM WIRZ

69

Los zapatos de la otra
SOLANGE JACOBS

74

Bataclana se extirpa tetas
en danza del vientre

MAX LIRA

85

Reflexiones con el vientre.
SUSANA TORRES

89

Sobre *Bomba y la Bataclana en la Danza del Vientre*

DIANA DAF COLAZOS

94

Radiografías de la contradicción: la *Carpeta Negra* del Taller NN (Lima, Perú 1988)

MIJAIL MITROVIC

104

Lo que conversamos después de la Oficina de Conversación

RITA PONCE DE LEÓN

110

BIOGRAFÍAS DE LOS AUTORES

Sobre Fila india

Christian Bendayán

POR: Giuliana Vidarte

GIULIANA VIDARTE: *Fila india* (2012)^①, es una pieza que hace posible pensar en tu obra como proyecto integral, desde tus inicios hasta tus últimos proyectos. En ella está presente tu trabajo con archivo, las propuestas de un contra/archivo, el interés por la recuperación y reinterpretación de la historia de la Amazonía, tu afirmación de un quiebre en la tradición de la pintura amazónica y, dentro de esto, una visión particular del paisaje. En general, ejemplifica muy bien tu interés por cuestionar al “pueblo sin tiempo”^②, el Iquitos que no se hace consciente de su propia memoria y a la forma en que la historia de la región amazónica se ha invisibilizado para el resto del país. ¿Cómo surge la idea para crear esta pintura?

① Ver imagen 8

CHRISTIAN BENDAYÁN: *Fila india* surge cuando tengo claro que voy a presentar la exposición *El paraíso del diablo*^③ en la Sala Luis Miró Quesada Garland. Por lo que no aparece como una idea aislada, sino más bien como un proyecto en medio de algunas pinturas ya realizadas y otras en proceso, es decir, entre un conjunto de cuadros que debían dialogar entre sí. La fotografía de Rodríguez Lira^④ y la pintura de Otto Michael^⑤ ya habían despertado en mí mucha curiosidad sobre el tema histórico amazónico. Yo venía de trabajar en Iquitos como director del INC en la Casa de Gobernación, edificio ubicado en el malecón de Iquitos – donde están todos los monumentos arquitectónicos más importantes de la ciudad – que aparece también en *Fila india*. En ese periodo había desarrollado mucho el tema de conservación de patrimonio de la zona monumental. Habíamos hecho proyectos, campañas y denuncias, por lo que este espacio estaba vinculado a mí de un modo muy complejo.

En este momento, yo no conocía mucho sobre las fotografías de Rodríguez Lira, no se había publicado tanto como en los últimos años sobre las fotografías de la época del caucho y sobre los huitotos de este periodo. Por lo que existía mucha desinformación o información errada sobre los orígenes de estas imágenes. Es entonces que recurro a Manuel Cornejo pidiéndole información y fotografías sobre esto. Él ya había publicado el libro *Imágenes e imaginarios de la época del*

② Un pueblo sin tiempo es el título de la primera exposición individual que Christian Bendayán lleva a cabo en 1994 en la Alianza Francesa de Iquitos.

③ La exposición *El paraíso del diablo* se presentó del 24 de febrero al 16 de marzo de 2012 en la Sala Luis Miró Quesada de la Municipalidad de Miraflores.

④ Ver imagen 9

⑤ En *Fila india* (2012) Bendayán reinterpreta dos imágenes cruciales para la historia amazónica, la fotografía de las mujeres huitotos del fotógrafo español Manuel Rodríguez Lira (1905) y la vista de Iquitos desde el Amazonas de Otto Michael (1910). Sobre la fotografía de Rodríguez Lira, gracias a los estudios más recientes (Jean Pierre Chaumeil, “Guerra de imágenes en el Putumayo”, en *Imaginario e imágenes de la época del caucho: Los sucesos del Putumayo*. Editores: Alberto Chirif y Manuel Cornejo, 2009), se conoce que los personajes son mujeres huitotos y no boras. Además, se sabe que entre 1902 y 1906 Manuel Rodríguez Lira contrataba por la Casa Arana acompañaba la expedición del geógrafo francés Eugene Robuchon, quien en 1906 desapareció en “circunstancias oscuras” en la Amazonía. Esta fotografía ha sido publicada en diferentes medios y con distintos rótulos y descripciones, además de que aunque fue tomada con el objetivo de apoyar la gestión de Arana, también ha sido utilizada para construir las críticas más sólidas a la Peruvian Amazon Company. Primero, aparece bajo la autoría de Thomas Whiffen, con la leyenda de “Ocainas con pinturas corporales”, luego bajo la autoría de Rodríguez Lira como “Muchachas boras”, y Girard la publica en 1958 con el nombre de “Danza de la fiesta de los muertos” una celebración huitoto.

caucho: Los sucesos del Putumayo, junto a Alberto Chirif.

6 Ver imagen 10

Inicialmente, mi idea era trabajar la sesión fotográfica, que sería la base para el cuadro, con un grupo de travestis y que ellos fueran los personajes centrales de la pintura. Todo esto, porque quería llevarlo a un lado más complejo de la sexualidad amazónica, y que aparezca así el tema de lo difícil que es adaptarse, para los jóvenes, a una sociedad moderna iquiteña que es racista y discriminadora en temas de identidad sexual. Por más libre que aparente ser, se dan casos muy duros de discriminación y maltrato a los homosexuales. Mi intención era entonces llevar el planteamiento del cuadro por ese lado, revisar el trauma histórico vinculándolo a la sexualidad de los jóvenes.

Por esas cosas de la vida, los travestis me plantaron. Organizamos dos reuniones y, en ambos casos, no llegaron a concretarse las sesiones de fotos. Al día siguiente, viajaba a Lima temprano y recuerdo el momento en que me llamó un amigo para ser jurado de un concurso de belleza, el de la *Miss Punchana*. Yo le dije que no podía, que estaba ocupado, pero pensándolo bien, antes de colgar, le dije que sí, que podía ser jurado con la condición de que las chicas posen para una fotografía. Y fue así como hice las fotos para la pintura. Cuando hablaba por teléfono con mi amigo me di cuenta de que lo ideal sería que los personajes del cuadro fueran unas chicas.

G.V. ¿Por qué pensaste que sería mejor integrar a un grupo de chicas a la composición?

C.B. Porque sentía que el mensaje ya era bastante complejo.

Llevarlo hacia el travestismo era para mí brindar un exceso de información, sumado al comentario sobre la historia amazónica. Más bien tratar el tema de la mujer era trabajar también sobre un problema muy arraigado en el Perú, la forma en la que se habla de la mujer de la Amazonía y cómo se ha creado un imaginario de las *charapas* desde hace mucho tiempo. Yo creo que incluso esto surge con mucha fuerza desde la época del caucho.

Por otro lado, creo que hacía que esta obra fuera mucho más amigable para el espectador. Mucha gente le tiene

horror a mis cuadros de travestis. A lo largo de los años, he comprobado que estos cuadros más que ser apreciados, discutidos o analizados, se convierten en una fuente de un fuerte primer impacto, pero vacío. La gente los recuerda, me dice “ah tus cuadros de travestis” pero no recuerdan los detalles. Es como si los vieran rápidamente y no quisieran verlos más. Es diferente lo que ocurre con los cuadros en los que incluyo además otros personajes, siento que los espectadores se animan a observarlos y analizarlos. Para mí era muy importante llevar el tema de este cuadro a un público masivo y creo que funcionó muy bien al retratar a las mujeres. La fila india además es una postura fotográfica muy típica, no solo en los concursos de belleza, uno puede ver en el malecón de Iquitos a las chicas haciendo esta fila para tomarse una foto grupal. Luego, cuando el cuadro ha sido expuesto, la gente también ha repetido la postura para fotografiarse frente a la pintura.

**G.V. Me contabas que este cuadro lo habías pensado en diálogo con otras piezas de *El paraíso del diablo*.
¿Cuáles son los otros cuadros, cuáles son las relaciones de diálogo que estableces?**

C.B. En la sala de *El paraíso del diablo*, *Fila india* estaba acompañada de *El sueño* (2012) y la serie de las *Tsantsas* (2012). Creo que los temas que comparten estas pinturas son, por ejemplo, la contraposición del auge económico del esplendor del caucho, con la miseria, la esclavitud y el abuso, a su vez, la occidentalización frente a lo indígena. La idea de enfrentar la fotografía de Rodríguez Lira y el cuadro de Michael, sobreponiendo a los personajes de la fila india, va en ese camino también. Se trata de cómo se recuerda con nostalgia el auge del caucho y se olvida toda la violencia, se idealiza este momento histórico, pero no se quiere reconocer el pasado indígena.

Además, las chicas están flotando sobre la pintura, no están paradas sobre el río, más bien están volando dentro de un cuadro. Es una obra que sigue la tradición de mi pintura de no retratar el paisaje directamente, sino hacerlo a partir de una representación del mismo. Esto para mí muestra también una idealización del paisaje, que tiene que ver con

la del Iquitos cauchero. Se vive con el recuerdo del Iquitos poderoso económicamente, lujoso, olvidando los abusos o cómo el estado de la época protege a los caucheros.

G.V. ¿Este trabajo también es un reconocimiento del valor que tiene la pintura amazónica en la construcción de un imaginario histórico?

C.B. La pintura de Michael y la fotografía de Rodríguez Lira son muy importantes para el imaginario amazónico. Además, están los dos murales de Calvo de Araújo, el del descubrimiento del Amazonas y el de la llegada de los buques enviados por Ramón Castilla, es decir la supuesta fundación de Iquitos. Todos estos han generado la idea de un Iquitos distinto económica y culturalmente, elegante y educado, pero además son las primeras imágenes que se tienen para hechos fundacionales de la historia de la ciudad. Iquitos es una ciudad que nunca fue fundada oficialmente. Uno de los murales de Calvo, que fue dañado durante la destrucción del Palacio Municipal de Maynas en 2007, es una de las primeras y más poderosas imágenes que se tienen de esa no fundación. La pintura ha construido las imágenes históricas para los ciudadanos amazónicos.

G.V. Si lo pensamos, tu pintura ha desarrollado un proceso paralelo a este que explicas, pero hacia Lima y el Perú. Hay un imaginario de la Amazonía construido también sobre la base de tu pintura.

C.B. Pero este es un proceso, porque podría decir que yo he trabajado distintos imaginarios, en relación con los intereses y necesidades del arte amazónico. En algún momento, desde mi propia pintura sentía que había que romper algunas tradiciones y mostrar, abordar y explotar temas muy interesantes, que por el atraso en las artes de la Amazonía no habían sido tocados. Digo atraso porque, en muchos casos, se habían quedado con esquemas muy cerrados. Seguían hablando de belleza convencional, de purismos y de esencias. Es así que, a través de proyectos como *Puro Sabor*, presté más bien atención a distintas producciones de arte, como el arte popular urbano. Luego me interesé también por recuperar la importancia de

figuras como Michael y Calvo de Araújo, que debían ser reconocidos como parte de la historia del arte nacional.

G. V. Comentabas que en los últimos años se ha desarrollado un avance importante en los estudios sobre documentos fotográficos de la Amazonía del siglo XIX y XX. ¿Cómo ese avance en el estudio de las imágenes, y tu relación con quiénes han hecho estas investigaciones, influye en tu trabajo?

C.B. Desde el inicio de mi producción existe un interés por reflejar la identidad de un sujeto amazónico. Primero, representando escenas y personajes de la vida cotidiana contemporánea de las ciudades. En los últimos años, la figura de lo indígena borrado u oculto en las sociedades urbanas ha pasado a ser uno de los ejes de mi trabajo. Somos de origen indígena y resultado de choques culturales que se han dado especialmente en los últimos cien o ciento cincuenta años. Para comprender mejor a Iquitos, que es el pueblo del que siempre hablo, creo que a veces hay que perdonar un poco en su historia. De hecho, son los archivos fotográficos que se han estudiado en los últimos años los que han permitido reconstruir gran parte de esa historia y la relación de nuestros pueblos con el resto del Perú y del mundo. Creo que estos estudios me han brindado herramientas para abordar y cuestionar esa situación de choques culturales.

G. V. Retomando esta idea de perderse en la historia de Iquitos ¿Hay un comentario en *Fila india* sobre la conservación del patrimonio arquitectónico, histórico, inmaterial y natural de la ciudad?

C.B. Creo que el cuadro tiene la capacidad de generar nexos y conexiones con los temas que mencionas y otros más. La presencia del patrimonio arquitectónico en riesgo es central en la pintura. Este patrimonio que tiene su espacio más representativo en el malecón de Iquitos, que es lo que se observa en la pintura de Michael. Se trata de edificios que merecen otro trato, mayor cuidado y políticas de conservación, en los que han ocurrido sucesos que han definido la historia de Iquitos. Al ubicar a las chicas en

el cuadro lo hice de modo estratégico para dejar ver los edificios más importantes del malecón.

Pero también como decías está presente el tema del patrimonio inmaterial. Aparece la cultura y el ser del pueblo indígena confrontado a estas modas y gustos occidentales, esta estética que ha sido absorbida por los ciudadanos amazónicos contemporáneos. El río Amazonas está presente también, aunque hoy ya no pasa frente a Iquitos, con buques que no podrían pasar por el río Itaya que ocupa su lugar. Creo que hay una presencia en simultáneo de estos temas: es el patrimonio visto desde distintos ángulos y una tensión sobre el riesgo de que se pierda, de que mucho de esto pueda desaparecer.

G.V. En esta pintura la figura femenina ocupa un lugar central, tú construyes una representación de esos sujetos femeninos. ¿Cuál es tu intención al plasmar esa representación? ¿Qué te interesa evocar? ¿Qué rol cumplen las mujeres en la pintura?

C.B. Primero, el gran poder de seducción que ha tenido la mujer en la pintura. Nuestras culturas están aún marcadas por esta perturbación que puede generar una figura femenina. En este caso represento chicas que uno puede ver en cualquier momento en Iquitos, vestidas cómo salen en cualquier noche, bellas y sencillas. La idea era presentar a las chicas tal cual son en Iquitos, sin exageración y sin disfraz. Aunque luego su ropa cotidiana se convierte en una especie de disfraz cuando aparecen las pinturas corporales –los tatuajes de las mujeres huitoto de la fotografía de Rodríguez Lira– que surgen como algo que está escondido debajo de esta ropa.

G.V. Mencionabas que evocas una presencia femenina que perturba. ¿Por qué era necesario contar en tu pintura con una presencia femenina perturbadora?

C.B. Porque creo que genera una perturbación que atrae. A mí me parece muy importante en algunas pinturas. Siento que una figura masculina genera mayor rechazo cuando la pintas. Tenemos estos esquemas occidentales que inmediatamente buscan belleza en una figura femenina cuando la encontramos en un cuadro. Eso no pasa con

los personajes masculinos, uno busca fuerza, poder o símbolos de violencia.

G.V. ¿Te das cuenta que la división que me explicas representa estereotipos de género?

C.B. Sí, pero no los estoy construyendo yo. Esto existe en la pintura desde siempre. Estamos acostumbrados a acercarnos a las obras de arte de ese modo. En el caso de las mujeres tengo claro que tienen un poder de atracción para el espectador, más aun cuando ellas te confrontan. Aquí estamos poniendo a las chicas tal como son en Iquitos, te miran, te sonríen, exhiben su cuerpo con total placidez y satisfacción sin ningún problema, lo que es difícil de encontrar en la pintura peruana. Siempre el cuerpo en la pintura peruana está marcado por el dolor y el conflicto. Hace quince años para mí era muy difícil encontrar una pintura que muestre a la mujer en una relación de goce y placer con su cuerpo. Recuerdo haber visto muchas obras de arte que presentan al cuerpo femenino como un espacio de lucha y conflicto, y creo que es algo que no daba paso a hacer visible esta otra forma de llevar y relacionarse con el cuerpo que representan los ciudadanos amazónicos.

G. V. Pero aunque planteas que este cuerpo amazónico que buscas representar es un espacio de placer y goce, también me dices que contiene esta capacidad de perturbar. Entonces, también contiene latente una serie de conflictos, como todo el tema sobre la negación de la propia identidad indígena. Así aparece aquí un cuerpo que representa un conflicto, pero con un matiz diferente.

C.B. El conflicto está oculto, pero se llega a revelar. En el fondo la pintura trata de lo que ocultamos. Eso sobre cómo queremos esconder que somos indígenas, esclavos, y encubrimos el dolor y el trauma. Queremos vivir pensando en esta ficción histórica del Iquitos del esplendor cauchero y olvidamos el otro lado. Hay una especie de orgullo por lo simple que es el sujeto amazónico, incluso por tener actitudes muy ordinarias. Hasta cierto punto los *charapas*

desprecian la actitud del educado occidental, pero a pesar de ello niegan su origen indígena. Entonces pueden rechazar la construcción del desarrollo y civilización occidental, pero no pueden llegar a retroceder al punto de reconocerse orgullosos descendientes indígenas.

G.V. Eres consciente de que algunas de las representaciones de las figuras femeninas en tus obras –no solo en *Fila india* sino en otras pinturas– refieren a algunos de los estereotipos sobre la mujer amazónica. ¿De qué manera entiendes esa construcción de la representación de lo femenino amazónico? ¿Hay en tus pinturas una crítica frente a estos estereotipos?

C.B. Depende de cómo veas lo crítico. Primero, soy un artista al que le gusta lo carnal. De hecho, me gusta la pornografía, y más que eso, me gusta la ficción en torno a ella. Me atrae la literatura, cómic o pintura que va más allá de lo erótico para volverlo pornográfico. Si fuera posible sería un artista pornográfico, pero no puedo porque mi obra se atrapa en cuestiones que no me permiten llegar a eso. Tengo intereses críticos en mi obra, no me desbando en el puro goce y placer pornográfico. Estos intereses me limitan.

Mi pintura exhibe lo que hay, yo no estoy creando nada. Una mujer boa la vas a ver en Iquitos, en la plaza, y también vas a ver tal vez a una niña bailando con una boa y metiéndosela en la boca, lo que es una situación bastante compleja si la pensamos simbólicamente. Y la sexualidad exacerbada también la vas a ver en los colegios. Yo solo estoy hablando de la forma en que los amazónicos somos diferentes y cómo nos hemos acostumbrado y vivimos bien con eso.

De hecho, cuando en mis pinturas pongo una mujer atravesada por una boca, o un tigre peleando con una serpiente, estoy hablando de ese nivel de naturalidad del ser amazónico, de esa forma que tenemos de ser parte de la naturaleza, de ser animales de esa naturaleza. También estoy aludiendo a una gran cantidad de eventos y de situaciones que se dan en toda la Amazonía de relaciones zoofílicas e incestuosas, que son parte de nuestra cultura. La gente lo oculta, no habla de eso, pero la Amazonía es

zoofílica, los mitos son zoofílicos. Muchos de los jóvenes se inician sexualmente con animales y si no es así se inician con familiares. Es una situación que en Lima no la van a comprender ni aceptar, el hecho de exhibirlas pone en riesgo su mirada conservadora de la sexualidad y luego sienten que uno está creando estereotipos, o promocionando o alimentando conductas indebidas.

G.V. Volviendo al tema de las afirmaciones sobre la historia de la Amazonía contenidas en *Fila india*. Las mujeres que aparecen en primer plano son muchachas, tal vez, tercera generación de descendientes de los indígenas que sufrieron las atrocidades de la época del caucho, que muchas veces no están dispuestas a relacionarse con ese pasado, a identificarse directamente con él. Por lo que entiendo aquí se trata de hacer evidentes las marcas históricas, los “tatuajes de memoria” que los ciudadanos de la Amazonía muchas veces deciden hacer invisibles. ¿Cómo podrías sintetizar el contenido de la *Fila india*?

C.B. *Fila india*, como muchas de mis pinturas, trae consigo una serie de afirmaciones. Si tengo que resumir, lo que busco plantear con esta obra es que los amazónicos urbanos somos indígenas y lo negamos, somos esclavos hasta el día de hoy y tampoco lo aceptamos. Tenemos un sueño de grandeza que no está ubicado realmente en dónde creemos que está. Se sitúa en nuestra cultura, pero no precisamente en el modo en que se ha desarrollado. De otro lado, la mujer amazónica ha sido siempre negada o en el mejor de los casos criticada por tener una actitud de poder desde su sexualidad. Creo que no tenemos por qué dejar de ser sensuales y sexuales, es un potencial que no es aceptado como tal. También estoy hablando de una belleza que escapa de los parámetros establecidos de las revistas de moda. Ahora la afirmación más explícita es que el impacto de la época del caucho continúa presente en nuestros tiempos, no se ha acabado. Este es el mensaje más claro y obvio, al conjugar las imágenes históricas con las contemporáneas. La grandeza económica y el crecimiento de la ciudad de Iquitos vino de la mano de la esclavitud, es una realidad que nos cuesta aceptar, pero la conciencia sobre estos hechos históricos contribuirá en la activación de un pueblo consciente de su tiempo.

Imágenes

*Samuel Chambi
Elena Tejada
Sergio Zevallos
Giuseppe Campuzano
Christian Bendayán
Manuel Rodríguez Lira
Otto Michael
Taller NN*

① **Samuel Chambi**, Piscina, 2013. Cortesía del artista.



② **Samuel Chambi**, Habitación de Elías, 2013. Cortesía del artista.



③ **Samuel Chambi**, Calle del Inti, 2013. Cortesía del artista.



④ **Elena Tejada**, Bomba y la bataclana en la danza del vientre, 1999.
Cortesía de la artista [4 imágenes]



5 Elena Tejada, Recuerdo, 1998. Cortesía de la artista.



6 Sergio Zevallos, de la serie Estampas, 1982. Cortesía del artista.



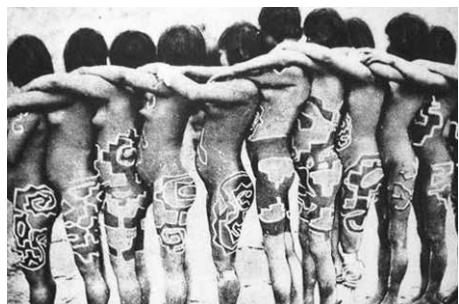
- 7 Giuseppe Campuzano, *La Carlita*, 2004. Objet trouvé.
Fotografía: Carlos Pereyra.



- 8 Christian Bendayán, *Fila india*, 2012. Cortesía del artista.



- 9 Manuel Rodríguez Lira, *Mujeres huitoto*, 1905.
Cortesía de Christian Bendayán y de Giuliana Vidarte.



⑩

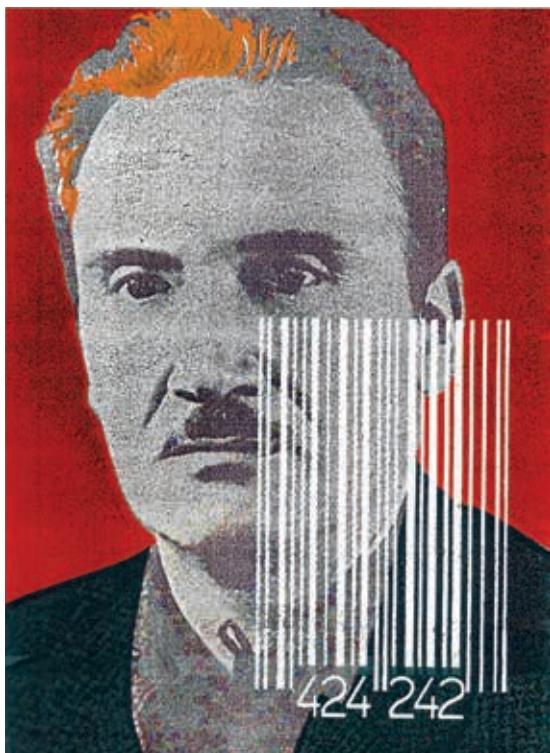
Otto Michael, Puerto de Iquitos, 1910.
Cortesía de Christian Bendayán y de Giuliana Vidarte.

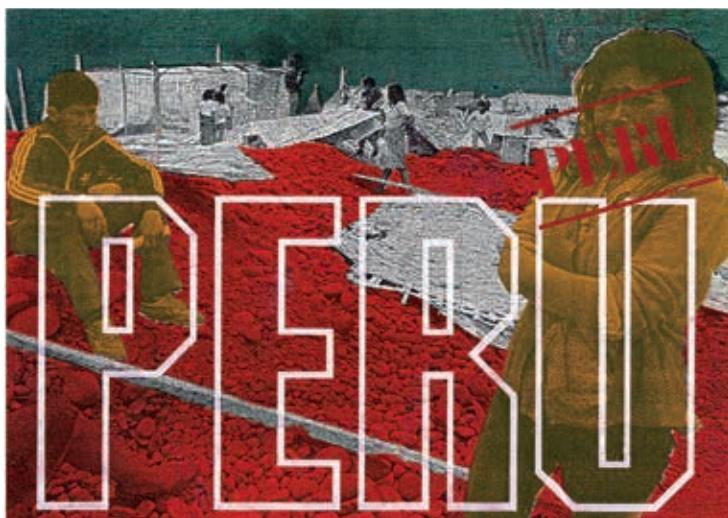


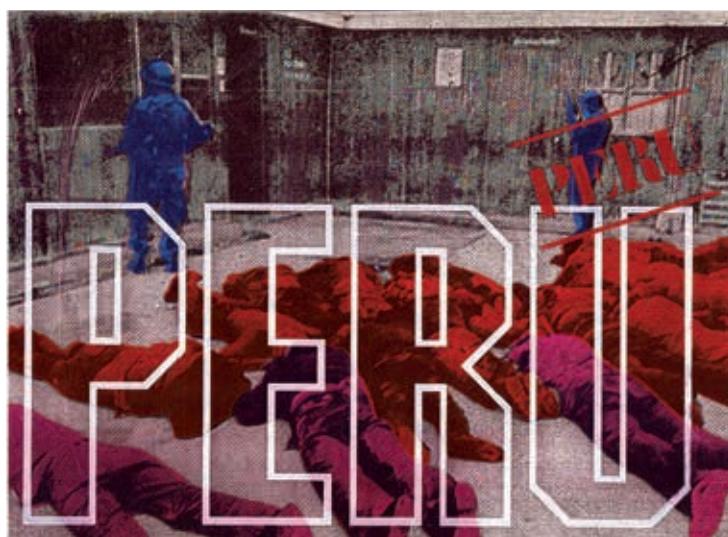
⑪

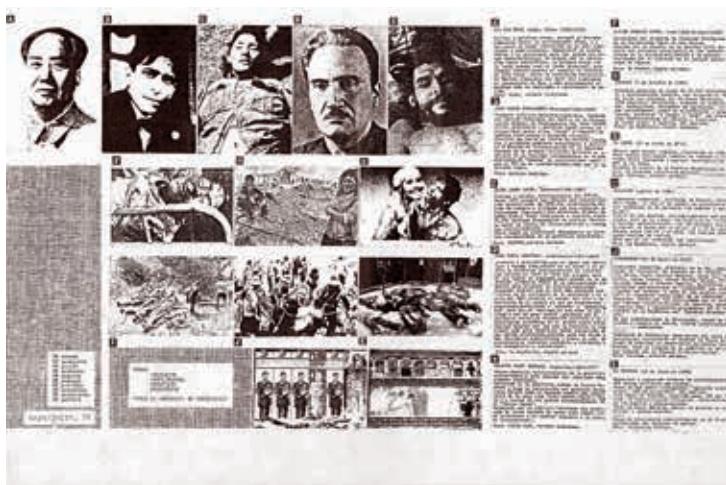
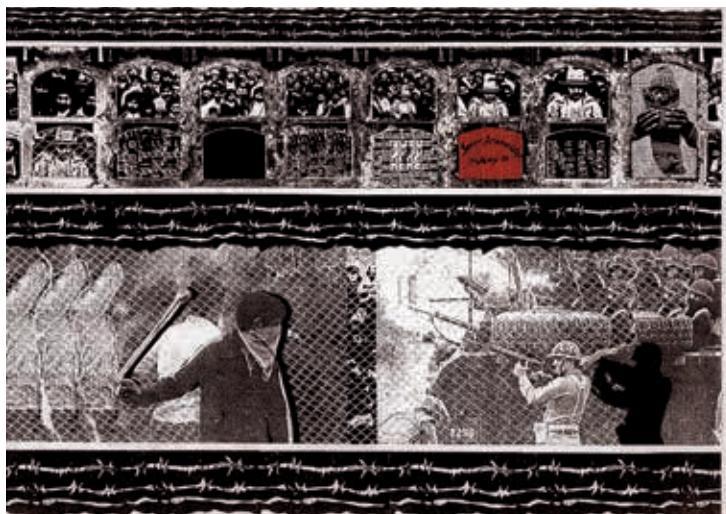
Taller NN, NN-Perú (Carpeta Negra), 1988.
Archivo Alfredo Márquez. [16 imágenes]

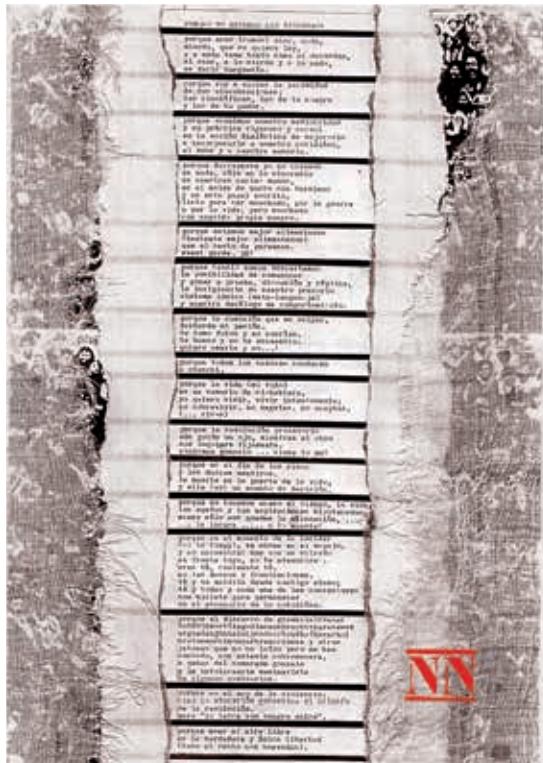












NN

el campo y la ciudad
bullicio y fervoroso
transformación y azar
guerra y poesía
la crueldad y los mitos
arte y vida
creación y comunicación
autonomía y anarquía
fraternidad y potestad
autogestión y comunión
subversión, acción directa y liberación integral
ambigüedad y toma de conciencia
práctica y teoría
minoría activa y grupo de trabajo
antiversidad y contracultura
vida cotidiana y política militante
riesgo y aventura
psiquis y libertad
rigor y disciplina
ilusión y compromiso
juego y manifiesto
bestia y niño
lo rescientífico y lo magicomaravilloso
lo autodidacta y lo intuitivo
lo simbólico y lo concreto
lo artesanal y lo empírico
el arte puro y la línea lírica
bestiario y rocambolesco
revuelta permanente y orgánica Erosiva
destrucción y génesis
fiesta y catarsis colectiva
felicidad compartida y suicidio colectivo
solidaridad y mesas redondas
universidad popular y autonomía crítica
revolución cultural y orgía creativa
el estado-niño y el hombre político
el huevo y la gallina
el absurdo y el disparate puro
caos, proceso y efecto
crea-flexión y sistema ideológico
investigación y dialéctica
teoría y práctica
sociedad de consumo y lucha de clases
la ciudad y el campo

NN

Los zapatos de la otra

SOBRE LA OBRA DE GIUSEPPE
CAMPUZANO, NOVIEMBRE 2014,
A UN AÑO DE SU PARTIDA Y A CINCO
DE LA PARTIDA DE MI QUERIDO
AMIGO MIGUEL ZEGARRA.

Solange Jacobs

Conocí la obra de Giuseppe a través de un gran amigo que partió también, hace ya cinco años, Miguel Zegarra, quien además cumpliría años este mes, así que para mi esta oportunidad de compartir el trabajo de Giuseppe es una doble celebración.

Cuando me formalizaron la invitación a través de un mail me aclararon que se trataba de una obra en particular; *El Museo Travesti*. Yo estaba un poco preocupada porque me cuesta mucho separar a los artistas de su obra, o mejor dicho, a la persona del artista. Felizmente, en el caso de Giuseppe, existe una vinculación directa entre su propia vida y su obra, y esto es una de las cosas que me parecen más potentes y fascinantes en su trabajo. Para él, a diferencia de muchos, su trabajo artístico no se limitaba ni podía limitarse al ejercicio de una mera profesión, sino era mas bien una cuestión de vida o muerte, con mas énfasis en la vida creo yo. Es uno de los pocos casos en los que se diluyen las diferencias entre vida y arte, y en donde el nivel de exposición del artista o mejor dicho, de la persona, o más precisamente, travesti, es de un grado muy alto de coraje y valentía. Esto es algo que considero muy valioso y que lamentablemente se puede decir de muy pocas personas que trabajan en el arte. Así que voy a hablar de lo que me inspira de Giuseppe y de los puntos de coincidencia que encuentro con él en relación a mi propio trabajo y a mi experiencia de vida, y que por supuesto, están también presentes en el *Museo Travesti*.

Me gustaría hablar de la noción de otredad en la obra de Giuseppe, en esa capacidad para devenir *otra*, porque además es con el lado de su trabajo con el que más me identifico. Ya sea por su capacidad para desarrollar, a partir de la negación, un personaje múltiple, o por su capacidad para mutar de una identidad a otra, que pienso que consciente o inconscientemente es una característica que compartimos muchas mujeres; el vivir enmascaradas, el vivir desplazadas, el habitar modelos que tienen que ver más con la ficción que con lo real, el haber sido asignadas históricamente al lugar de *la otra*. Creo que de esta posición histórica y social, que tiene que ver más con la negación de nuestra existencia como sujetos de derecho, ha devenido la posibilidad y la potencia de no ser una, sino de ser millones, ser varias, ser múltiples y poder transitar por los espacios de la otredad de manera mas libre y flexible.

Esto me hace pensar en la idea de parecer para desaparecer y en un postulado de Jean Baudrillard:

“(...) pasar de una especie a otra, de una forma a otra, es una forma de desaparecer, y no de morir. Desaparecer es dispersarse en las apariencias. De nada sirve morir, también hay que saber desaparecer. De nada sirve vivir, también hay que saber seducir...”¹

¹ Jean Baudrillard. *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama, 1997.

Quisiera hacer mención también a la noción de otredad en la obra de Giuseppe, tomando como punto de referencia la frase vinculada a la mitología andina a través de mitos como el de *Inkarri* o “Me matarán hoy pero volveré y seré millones”, frase atribuida a Túpac Katari, casique que se levantó en rebelión contra los conquistadores en la época del virreinato. Pienso en esta frase y en el tránsito y el devenir otro que implica ese “seré millones” asociado a la obra de Giuseppe y a su capacidad para devenir siempre en otra, en otra travesti, en otra hermana, en otra virgen, en otra santa, en otra devota, para devenir siempre en un personaje múltiple, cuyo cuerpo es compartido en su obra para la necesaria comprensión de un cuerpo social más amplio que tiene que ver con la experiencia de vida de la travesti peruana. Pienso en ese cuerpo fragmentado y compartido que no es singular sino plural, que son millones.

Pienso también en lo que implica ese *ser otra* o *ser otro*, ese mismo tránsito entre géneros que busca derribar barreras y siglos de negación, trasladado a otras luchas sociales. Ese tránsito tiene mucho que ver con cómo usamos nuestros cuerpos y nuestra propia experiencia de vida como puentes para ubicarnos, de corazón o simbólicamente en la experiencia de un otro, dicho de manera muy básica; en los zapatos de un otro, y de ocupar de manera comprometida esa otra posición que por norma social y por estrategia del sistema en el que vivimos nos ha sido negada. Ubicarnos por ejemplo en la posición de Fidel Flores, ciudadano cajamarquino asesinado en su casa hace sólo unas semanas, o en la posición de un estudiante normalista en México o de los tantos estudiantes y desaparecidos que aún nos hacen falta en el Perú. Y creo que acercamientos como estos son posibles gracias a trabajos o acciones de vida como la de Giuseppe en donde lo personal, la experiencia más personal e individual deviene y amplifica la comprensión de nuestra dimensión social y colectiva.

Es en ese espacio de intersección entre lo personal y lo colectivo, en ese espacio vacío donde surge la posibilidad del tránsito como alternativa de resistencia y libertad.

Yo he escogido una sola imagen para esta presentación, los zapatos de *La Carlita*^②, que hacen alusión al viaje, al desplazamiento, al rastro, a lo que queda como huella después de lo vivido, al tránsito en el devenir eterno de ser otra. Y termino con la historia de los zapatos de la Carlita, historia que leí recientemente en una entrevista que Miguel Lopez le hizo a Giuseppe en la revista *Ramona*^③ y que dice así:

“La Carlita, Miss Quilca, era en muchos sentidos mi amiga Carla haciendo la calle o, mejor dicho, el jirón Quilca en el Centro de Lima. Ella estaba por migrar a Italia mientras yo armaba mi fantasía, debía deshacerse entonces de cosas, entre ellas unos zapatos viejos que le pedí me regalara. Fue en Certamen que los mostré por vez primera (travestidos ya en objet trouvé). Yo le chismeaba a Carla que para entonces se la maba Fiorela sobre esos primeros montajes y ella siempre ofrecía enviarme unos tacos nuevecitos, yo le repetía que me quedaba con esos como símil de sus viajes (transgénero, transnacional). A Carlita la asesinó en 2008 un cliente. En 2009 quise embalar los zapatos una vez más, en esta ocasión para mostrarlos en el VII Encuentro del Instituto Hemisférico en Bogotá, pero no los encontré: mi madre los había tirado a la basura. Luego de un lapsus fetichista y recobrar el sentido (travesti), simplemente conseguí otros. Esa Carlita falsificada fue la que cercené, como símbolo del viaje truncado, para la Trienal de Chile, en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago. La Carlita original nunca existió.”

② Ver Imagen 7

③ Giuseppe Campuzano y Miguel A. López, “Chamanes, Danzantes, Putas y Misses: El Travestismo Obseso de la Memoria. Diálogo sobre el Museo Travesti del Perú”, en *Revista Ramona* 99, Buenos Aires: Fundación START, 2010, pag. 34-43.

Oficina de Conversación fue una dinámica cuyo contenido sólo conocieron quienes participaron, luego de decidir confiar en la breve invitación que hizo Rita Ponce de León, a través de Bisagra. Lo único que sabían antes de asistir, es que la idea era provocar una experiencia tanto empática como auto-reflexiva entre los participantes a través de la conversación. A continuación, algunos fragmentos de la discusión que tuvimos al terminar la actividad.

AQUÍ ALGUNOS FRAGMENTOS DE LO QUS DE LOGRÓ DISCUTIR AL FINAL DE LA SESIÓN:

- «PONERTE A CONVERSAR CON ALGUIEN QUE NO CONOCES. ENTRAR EN CONFIANZA RÁPIDO, COMO SI FUERA UNA CONVERSACIÓN CON ALGUIEN QUE CONOCES DESDE HACE MUCHO TIEMPO.»
- «ESCUCHAR LO QUS TÚ MISMO DICES ET BIEN EXTRAÑO.»
- «VER, TAMBIÉN EN LAS TRANSCRIPCIONES, QUE TODO EL RATO ESTABA ELABORANDO ALGO YO, Y ELLA ESTABA ELABORANDO ALGO ELLA, Y CLARO, HABÍAN PUNTOS DE CONTACTO Y PUNTOS DE CRUCE PERO SE NOTA CLARAMENTE QUE YO SIGO ELABORANDO LO MÍO DESPUES DE QUS ELLA TERMINA DE HABLAR.»
- «TAMBIÉN QUS AL MOMENTO DE LEER, IMAGINAS QUE EJAS IDEAS PODRÍAN SER TUYAS, AUNQUS NO SON TUYAS!»
- «AHORA QUS LAS LEÍ, ENTENDÍ ALGUNAS DE LAS COSAS QUS ELLA ME ESTABA DICENDO QUE AYER NO ENTENDÍA!»
- «ELABORAR TU PROPIO DISCURSO TE CUESTA BASTANTE ENERGÍA Y TIEMPO, TE QUITA ATENCIÓN Y NO TERMINAS DE ENTENDER DEL TODO LO QUS EL OTRO TE ESTA DICENDO.»
- «LO QUS 'EL PAPEL REVELA ES CUÁNTA MESURA HAY QUS TENER EN LA DISTRIBUCIÓN DE ENERGIAS.»
 - «A RATOS ME DOY CUENTA QUS ESTOY SIENDO GRABADA. ME OBLIGAN A SER MÁS CONSCIENTE AL SABER QUE ESTO VA A SER TRANSCRITO LUEGO.»
 - «YO NO SÉ SI HABÍA SIDO LA INTENCIÓN PERO TAMBÍEN ESTO PUEDE SER UN QUEHACER LITERARIO.»
- «CADA UNO TIENE SU DICCIÓN, SU INSTRUCCIÓN.»
- «ME DI CUENTA COMO ES IMPORTANTE LA MIRADA EN UNA CONVERSACIÓN.»
- «UNA OPORTUNIDAD PARA DECIR, BASTANTE QUS PLEGRÍA DECIR. UNA OPORTUNIDAD PARA ESCUCHAR Y PARA SER ESCUCHADA.»
- «LE COMENTABA A T QUS ESO UNA DE LAS PRIMERAS VECES QUS ME PASA QUS ESCUCHO LO QUS HE PENSADO, LO QUS DIJE, Y SIENTO QUS ESTOY BIEN DE ACUERDO CON LO QUS PIENSO, CONFIRMO LO QUS PIENSO. ENTENDO MUCHO MÁS LO QUS PENSABA.»
- «SE HICIERON AMIGOS ¿NO?»
- «A MÍ ME GUSTÓ LA PRIMERA PARTE DE LA EXPERIENCIA, QUS TE PERMITE VER DE QUS MANERA TE RELACIONAS CON UNA PERSONA.»
- «COMO FUE PLANTEADO EL EVENTO ESTA IDEA SÓPER MISTERIOSA Y MÍSTICA DE EXPERIMENTAR SER OTRA PERSONA, ME PARECE QUS TODAVÍA NO HA LLEGADO A SER.»
- «SI SE INTERCAMBIARAN LOS PAPELES (...) PERO LA OTRA PERSONA REALMENTE SE FAMILIARIZARA CON EL DISCURSO DEL OTRO, CON EL TEXTO, Y FUERA UNA ESPECIE DE REPRESENTACIÓN, ENTONCEZ SÍ HABRÍA UNA TRANSFERENCIA Y COMUNICACIÓN.»
- «AL ESTAR TÚ LEYENDO LO QUS OTRA PERSONA HA DICHO, ENTONCEZ TIENES LA OPORTUNIDAD DE TENER OTRA POSTURA, OTRA SITUACIÓN CON RESPECTO DE LO QUS HAS DICHO.»
- «¿QUS TAL SI LEEMOS LO QUS OTRAS PERSONAS HAN CONVERSADO?»
- «ESTABA PENSANDO, ESCUCHANDOLO, EN VARIAS POSIBILIDADES. SI ESTO DURA, POR EJEMPLO, UNA SEMANA, Y AL SIGUIENTE DÍA ANTES DE LO QUS HAN HECHO HOY, POR EJEMPLO, TIENEN QUS TRATAR DE RECORDAR ENTRE LOS DOS, QUS HAN DICHO EL DÍA ANTERIOR ANTES DE YA, EFECTIVAMENTE, TENER LAS CONVERSACIONES Y VER QUS PASA CON ESO.»
- «O TAMBIÉN, CAMBIAR DE PAREJAS Y CONTARSE DE QUS HAN SIDO SUS CONVERSACIONES.»

- PUEDE PASAR QUE VEAS SI ESTABAS DE ACUERDO O NO CON LO QUE HABÍAN DICHO O TAMBIÉN VER CÓMO CAMBIAN LAS VERSIONES DE LO QUE UNO CUENTA DE MÍ MISMO SEGÚN CON QUIÉN ESTÁS HABLANDO O SEGÚN LA SITUACIÓN EN LA QUE ESTÁS, QUE ES LO QUE HACEMOS TODO EL TIEMPO. TODAS ESTAS FACETAS CON LAS QUE NO MOVEMOS".
- LAS PERSONAS, COMO UNA POSIBILIDAD DE VIAJE."
- SITUACIONES DONDE PROMOVER LA FRANQUEZA COMO UNA POSIBILIDAD DE CAMBIO".
- YO CREO QUE TODOS, EN ALGÚN MOMENTO, HEMOS SIDO VÍCTIMAS DE NO SER OÍDOS. HABLAR Y NO TE ESCUCHAN ¿NO? "
- ES UNA NECESIDAD TAN PRIMARIA COMO PUEDE SER COMER O BEBER!"
- SOBRE TODO, ¿COMO PUEDES SER LA OTRA PERSONA? AUNQUE AHORA YO LEÍA TU TEXTO E IGUAL POR RATOS YO ME SENTÍA TÚ PORQUE ME ACORDABA CÓMO LO HABÍAS DICHO, ME ACORDABA DE CÓMO TE ENTENDÍA CUANDO TE ESCUCHABA."
- YO PENSABA TAMBÍEN ESTA SITUACIÓN DE, POR UN MICROSEGUNDO DUDAR SI ESTÁS DE ACUERDO CON LO QUE ACABAS DE DECIR EL DÍA ANTERIOR Y CÓMO ESO TE CONFRONTA JUSTAMENTE CON LA AUSENCIA DE FIJERA Y LA AUSENCIA DE UNIDAD DEL SER, SINO CON TODA LA MULTIPLICIDAD DE POSIBILIDADES QUE TENEMOS PARA SER CADA DÍA. PERCIBIR ESO Y PODER EXPLORARLO, COMPARTIRLO Y DISCUTIRLO, REPETIRLO O TRABAJARLO. CREO QUE ES UN LIBERADOR PORQUE ES REALMENTE NECESARIO RECONOCER ESO Y APROPIARSE DE ESA FALTA DE RIGIDEZ CON RESPECTO A UNO MISMO, NO CONSIDERAR ESO COMO UN DEFECTO SINO ABRAZARLO, RECONOCERLO COMO POTENCIAL. CREO QUE ES LIBERADOR Y AYUDA A COMPRENDER A LAS OTRAS PERSONAS PORQUE DEJAS DE EXIGIRLES A OTROS SER PREDICIBLES Y CONSECUENTES CON CIERTAS COJAS Y PUEDES NO EXIGIRTELO A TI MISMO. MUCHAS VECES SOMOS PRISIONEROS DE ESE TIPO DE COJAS QUE ESPERAMOS SER Y ESPERAMOS QUE OTROZ SEAN DE ACUERDO A LO QUE HAN SIDO O HAN DICHO. ADIVÍN LIMA ESO ES MUY FUERTE".

Biografías de los autores

Alejandro León Cannock (Lima, 1980) es magíster en filosofía (Pontificia Universidad Católica del Perú) y egresado del Master Latinoamericano de Fotografía Contemporánea (Centro de la Imagen), donde ha llevado cursos con Martin Parr, Joan Fontcuberta, Luis Camnitzer, entre otros. Ha sido residente en el Rhizome Lijiang art center (China, 2010) y en la Villa Ruffieux (Suiza, 2015), y ha formado parte del Laboratorio de creación visual de la Galería Wu (Perú, 2012). Ha tenido la oportunidad de participar en exposiciones en Perú, China, EEUU y Suiza. Asimismo, ha sido profesor en diversas universidades como la PUCP, la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, el Centro de Psicoterapia Psicoanalítica de Lima, la Escuela de Arte Corriente Alterna y el Centro de la Imagen. Ha publicado *Cartografías del pensamiento. Ensayos de filosofía popular* (2013) y es co-autor de *Ética y ciudadanía. Los límites de la convivencia* (2010). Sus intereses principales son: las relaciones entre pensamiento e imagen, la estética de la existencia y la obra de Gilles Deleuze. Es co-fundador de la plataforma artística La Polaca.

Blas Isasi (Lima, 1981), artista visual egresado de la Facultad de arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú en el 2005. Ha participado en numerosas muestras colectivas en el Perú y el extranjero entre las que destacan la bipersonal *Dominio* con Eduardo Hirose en el 2014 curada por Jorge Villacorta y *El dibujo en el Perú: arqueología de la realidad* curada por Carlo Trivelli en la feria Estampa 2015 de Madrid. En este momento se encuentra preparando su segunda muestra individual. Recientemente culminó una residencia de más de un año en la Jan Van Eyck Academie (Maastricht, Países Bajos) y ha sido premiado con la Braunschweig PROJECTS Scholarship para participar de una residencia de un año en la Hochschule für Bildende Künste Braunschweig (HBK) a partir de noviembre del 2015 en Alemania.

Diana Daf Collazos (Lima, 1981) estudió ciencias y artes de la comunicación especializándose en artes escénicas. Desde el 2005 viene trabajando a partir del cuerpo como herramienta para transmitir y generar memoria, así como en la búsqueda de acciones o situaciones que intenten problematizar el espacio público. Su trabajo busca entrelazar herramientas de diversos lenguajes artísticos como arte acción, fotografía, instalación, video arte y video documental. Ha compartido sus trabajos en diferentes espacios, exhibiciones, festivales y encuentros en ciudades del Perú como Lima, Huaraz, Arequipa, Trujillo y Cuzco; y en el exterior como Lota (Chile), Arizona y Nueva York (U.S), Sao Paulo y Salvador de Bahía (Brasil), y Berlín (Alemania). Desde el 2007 es socia fundadora de la asociación cultural elgalpon.espacio - laboratorio interdisciplinario de formación, creación y difusión de proyectos de arte contemporáneo- junto a quienes ha dirigido encuentros, seminarios, residencias, experiencias pedagógicas, programas de laboratorio, entre otros.

Giuliana Borea (Lima, 1977) es candidata a doctor en antropología por New York University; magíster en artes de África, América y Oceanía por la Universidad de East Anglia; magíster en museología por la Universidad de Valladolid, y licenciada en antropología por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Es docente del departamento de Ciencias Sociales y coordinadora del Grupo de Investigación en Antropología Visual de la PUCP. Ha elaborado y coordinado los proyectos del Museo Nacional Chavín (2004-2006), de la Red de Museos del Qhapaq Ñan (2006) y del Museo de Arte Contemporáneo-Lima (2007-08). En el 2005 fue directora de museos y gestión del patrimonio histórico del INC. Ha realizado diversas ponencias y publicaciones sobre

museos, arte, políticas culturales, memoria y rituales en libros y revistas especializadas. Ha curado las exposiciones *Grandes Maestros del Arte Peruano: Mérida, Rojas, Urbano y Sánchez* (junto con Gabriela Germaná, 2008), y *Once Lunas. Santiago y Rember Yahuarcani*, (junto con David Flores Hora, 2009). En 2014, coordinó el Seminario Internacional *Estudios y Encuentros entre Antropología y Arte* (PUCP). Actualmente está concluyendo su tesis doctoral sobre la escena del arte contemporáneo en Lima, para la que ha recibido una beca de la Wenner-Gren Foundation.

Giuliana Vidarte (Lima, 1981) es investigadora, escritora y curadora independiente. Trabaja como docente en la Escuela de Arte Corriente Alterna, el Centro de la Imagen y la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. Estudió literatura e historia del arte en la Pontificia Universidad Católica del Perú y ha participado del *Curatorial Intensive* promovido por el Independent Curators International de Nueva York en el 2013 y del *International Curator Course* de la Bienal de Gwangju (Corea del Sur), en agosto de 2014. En julio de 2014, recibió una beca de la Getty Foundation para participar de la reunión anual del CIMAM en Qatar. Sus exposiciones recientemente comisariadas incluyen: *La buena tierra y el señorío de las Amazonas* (2013) en el Centro Cultural Británico de San Juan Miraflores, *De su largo llanto se formó el Amazonas* (2014) en el Centro Cultural Ricardo Palma de Miraflores y *Calvo de Araújo. La selva misma* en el Centro Cultural Británico de Miraflores. Forma parte del colectivo Shapshico. Curación y arte amazónico y del proyecto de investigación sobre arte amazónico Bufeo.

Luz María Bedoya (Talara, 1969) trabaja indistintamente en fotografía, video, instalación, dibujo, texto y audio. Formada en lingüística y literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú, estudió también fotografía en el Centro

de Estudios e Investigación de la Fotografía en Lima y en la Escuela del Museo de Bellas Artes en Boston, asistió a seminarios en el Collège International de Philosophie en París y obtuvo el Certificado en Teoría Crítica en 17, Instituto de Estudios Críticos, México D.F. Ha recibido las becas para realizar estancias de artista en la Cité Internationale des Arts de París (2000-2001), el Museo de Arte Moderno de Irlanda (2002), la Civitella Ranieri en Italia (2007), la Residencia Internacional de Artistas en Argentina (2009) y la Fondazione Fotografia en Modena (2012). En el año 2014 su muestra antológica *Líneas, palabras, cosas*, curada por Miguel López y Jorge Villacorta se presentó en el contexto de la 2da Bienal de Fotografía de Lima, y fue acompañada por una publicación monográfica del mismo nombre.

Max Lira (Lima, 1988) ha participado en proyectos creativos (*Dulce Fanzín*) y en organizaciones de activismo feminista (Versiones San Marcos). Trabaja en el arte visual y escrito. Investiga temas como el racismo, el género, la moda y la historia.

Mijail Mitrovic Pease (Lima, 1989) es músico y licenciado en antropología por la PUCP. Ha publicado textos en algunas revistas de Lima y actualmente trabaja como docente en la Escuela de Arte Corriente Alterna y en el Centro de la Imagen. Desde el 2013 hace música a través de la computadora y lleva adelante un proyecto bajo su nombre. Forma parte de MATRACA Netlabel, colectivo de músicos con base en Lima.

Mirjam Wirz (Aarau, 1973) es fotógrafa e investigadora visual. Entre 2001 y 2008 vivió en Vilna, Lituania, donde creó el proyecto Flash Institut. Desde el año 2009 trabaja en la serie de publicaciones *Sonidero City* (en México, Colombia y Perú hasta ahora). Es también editora fotográfica y profesora de fotografía. Vive en Zurich, Suiza.

Rita Ponce de León (Lima, 1982) vive en la Ciudad de México. Ha expuesto su trabajo en la Fundación Miró (España), el Kunsthalle Basel (Suiza), la Bienal de Cuenca (Ecuador), la Sala de Arte Público Siqueiros (Méjico), la Galería 80M2 (Perú), el Museo de Arte Moderno (Méjico), el New Museum (Estados Unidos), entre otros. Actualmente colabora en diversos proyectos con Joelle Gruenberg (coreógrafa), Tania Solomonoff (artista del cuerpo), Andrés Villalobos (artista visual) y Pablo Pérez Palacios (arquitecto) y pertenece al colectivo CLAP CLAP (Conspiradores Libres del Aprendizaje).

Solange Jacobs (Lima, 1978) es arquitecta de formación, creadora visual, música y performer fundadora del proyecto Fifteen Years Old. Ha sido becaria del Programa de Estudios Independientes (PEI) del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), programa de teoría crítica con relación a la práctica artística, además de haber estudiado una especialidad en Fotografía y Arte Contemporáneo. Conocimientos que complementa en su quehacer creativo cotidiano, con su oficio como web cam girl, y eventualmente, como camarera. Trabaja, vive, sufre y goza entre España y Perú desde el 2010. Se ha expuesto en diversos contextos.

Susana Torres (Lima, 1969) trabaja proyectos sobre identidad y género, con la construcción y deconstrucción de estereotipos. Utiliza la historia, la historieta, o la cultura de masas con la resignificación de productos de consumo doméstico. También investiga temas sobre la educación e identidad precolombina desde una clave actual. En 1997 fue invitada a la VI Bienal de la Habana y a la I Bienal de Lima. En el 2000 participó en la II Bienal Nacional del Perú. En 2007 la Municipalidad de Miraflores presentó una muestra antológica titulada *El Repase: 1992-*

2007 en alusión a sus trabajos en clave histórica. Más tarde, en el 2009 fue invitada especial en la 1º edición de la Trienal de Arte en Chile. Paralelamente ha trabajado en dirección de arte y conceptualización visual de películas reconocidas y premiadas en el Perú y el extranjero; entre las que se encuentran: *Madeinusa* (2005), *La Teta Asustada* (2008), *Las Malas Intenciones* (2011) y *El Elefante Desaparecido* (2014).

¿Qué hacemos cuando pensamos algo? Consideraciones metodológicas sobre el ejercicio del pensamiento

- **El universo amazónico**
- **Sobre Bomba**
- **de Christian Bendayán**
- **y la Bataclana en la Danza del Vientre**
- **Apuntes sobre formas, sujetos y canales de debate**
- **sobre el arte contemporáneo: el caso de la II Bienal de**
- **Fotografía de Lima**
- **entrevista a Christian Bendayán**
- **La pluralidad de lo fotográfico**
- **Bataclana se extirpa tetas en danza del vientre**
- **Radiografías de la contradicción: la Carpeta Negra del**
- **Taller NN (Lima, Perú 1988)**
- **city llega a Lima**
- **después de la Oficina de Conversación**
- **Sonidero**
- **Lo que conversamos**
- **Los zapatos de la otra**
- **Reflexiones**
- **con el vientre**

ISBN: 978-612-47155-0-1



www.bisagra.org

001