



Rudolph Castro / Claudia Martínez Garay / Santiago Quintanilla

# ANAMNESIA

Retornos fantasmáticos de la violencia

Gustavo Buntinx / Víctor Vich (eds.)

Rudolph Castro / Claudia Martínez Garay / Santiago Quintanilla

# ANAMNESIA

Retornos fantasmáticos de la violencia



PETROPERU

**MICROMUSEO**  
"AL FONDO HAY SITIO"

Gustavo Buntinx / Víctor Vich (eds.)

PARTES DE GUERRA IV

# Índice

Agradecimientos:

A Armando Andrade, Omar Aramayo, Luz María Bedoya, Livia Benavides, Carlos Carlín, Gonzalo González Torres, Eduardo Hochschild, Andrés León Mochizuki, Augusto Navarro Coquis, Carlos Marsano, Manuel Velarde.  
A la Galería 80m2 Livia Benavides, el Museo de Arte de Lima (MALI) al Archivo Domínguez del Fondo Editorial de la Universidad Alas Peruanas.

Este libro recoge y amplía las imágenes y los sentidos de la exposición

*Anamnesia: retornos fantasmáticos de la violencia*

realizada por Micromuseo ("*al fondo hay sitio*") durante los meses de noviembre y diciembre de 2012 en la Sala de Arte del Centro Cultural PETROPERÚ

Ediciones Copé  
Petróleos del Perú  
Departamento de Relaciones Corporativas  
Avenida Enrique Canaval Moreyra 150, Lima 27, Perú  
Teléfono: (511) 614-5000, anexos 1226 y 1227  
www.petroperu.com.pe  
cope@petroperu.com.pe

Este libro no podrá ser reproducido, total ni parcialmente,  
sin el previo permiso escrito de los editores. Todos los derechos reservados.

© De las imágenes en general, sus respectivos autores.  
© De la edición:

MICROMUSEO ("*al fondo hay sitio*")  
www.micromuseo.org.pe

Fotografías: Rudolph Castro, Daniel Gianonni, Juan Pablo Grovas, Arturo Kameya, Mónica Padilla, Santiago Quintanilla.  
Diseño: Sophia Durand

Primera edición: 2012  
Tiraje: 1.000 ejemplares

ISBN: 978-9972-606-98-4  
Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú: 2012-13993

Pre prensa e impresión:  
Forma e Imagen  
de Billy Víctor Odiaga Franco  
Av. Arequipa 4558, Miraflores - Lima, Perú

*Partes de guerra IV* 05  
Prefacio de MICROMUSEO

*Contra la violencia, memoria* 06  
Introducción de Humberto Campodónico Sánchez

*Anamnesia:  
retornos fantasmáticos de la violencia* 08  
Ensayo de Gustavo Buntinx

*Noticia última:  
los nuevos lenguajes de la memoria* 30  
Ensayo de Víctor Vich

**RUDOLPH CASTRO** 48

**SANTIAGO QUINTANILLA** 74

**CLAUDIA MARTÍNEZ GARAY** 144

**VITAE** 184



# Partes de guerra IV

Este libro recoge y amplía las imágenes y los sentidos de la exposición de mismo nombre inaugurada en noviembre de 2012 por MICROMUSEO, en la Sala de Arte del Centro Cultural PETROPERÚ, en Lima. Esa muestra es la cuarta de una serie iniciada en 2008 por dos exhibiciones críticamente articuladas entre sí, como trágicamente lo estuvieron las extremidades históricas a las que cada una de ellas se vincula. Primero el coche bomba criminal detonado por Sendero Luminoso en la calle Tarata del distrito capitalino de Miraflores, el 16 de julio de 1992, como reacción a la matanza de sus militantes en la cárcel de Canto Grande, ocurrida poco después del autogolpe de Estado del 5 de abril. Y acto seguido la represalia también brutal llevada a cabo en la Universidad de La Cantuta por el Grupo Colina de los servicios de inteligencia del ejército. La competencia de horrores.

El trauma de ambas desgracias ha dado lugar a complejos procesamientos culturales que logran, de manera impresionante, configurar la emoción dramática del momento. En atención a esa importancia, nuestra propuesta reunió e hizo públicos materiales que, pese a los años transcurridos, se mantenían mayormente inéditos. Una *memoria del olvido*, por utilizar la aguda frase con que Anamaría McCarthy presenta el testimonial doliente de su experiencia y la de su hermano Kevin en el atentado de Tarata.

Como complemento inmediato de esa muestra inicial, exhibimos luego la documentación extensa de las intervenciones taumatúrgicas de Ricardo Wiesse en las fosas donde se pretendieron ocultar los cuerpos de los desaparecidos de La Cantuta. Y en 2011 expusimos los testimonios pictóricos realizados por los pintores populares de Sarhua sobre los abusos experimentados durante las incursiones de los subversivos y del ejército en esa comunidad ayacuchana. La presente entrega actualiza estas prospecciones con el análisis de procesamientos artísticos más recientes de aquel pasado, que se creía ya lejano y sin embargo no deja de asediarnos con sus retornos siniestros.

*Partes de guerra*. El título genérico de estas exposiciones y de las publicaciones que las acompañan puede, sin duda, entenderse en su acepción figurada: noticias desde el frente, crónicas de trincheras. Pero también en el sentido más literal e inmediato: símbolos fragmentados de nuestra historia hecha pedazos.

Símbolos fragmentarios: estas cuatro exposiciones prolongan en otro sentido, más específico y puntual, varias exhibiciones previas en las que ensayábamos exploraciones amplias de las múltiples relaciones entre arte y violencia. Exposiciones de las décadas pasadas como *Algo va' pasar: fardos funerarios y resurrecciones míticas en el nuevo arte peruano* (Sala de Exposiciones de la Municipalidad de Miraflores, 1987), *Restauración / No restauración* (Museo de Arte Italiano, 1990), y *Emergencia artística: arte crítico 1998-1999* (Colegio de Periodistas de Lima, 1999). U otras más recientes, desde *Los signos mesiánicos: fardos y banderas en la obra de Eduardo Tokeshi* (Galería Fórum, 2001) hasta *Revelaciones: poéticas apocalípticas en el final del milenio* (Museo de Arte de Lima, 2005). También *Malki: la exhumación simbólica en el arte peruano* (2002), *Carne viva* (2003) o *País del mañana: utopía y ruina en la guerra civil peruana* (2004), realizadas todas en el Centro Cultural de San Marcos. Además, claro, de *Lo impuro y lo contaminado: pulsiones (neo)barrocas en las rutas de Micromuseo*, presentada en la última Bienal de Valencia (2007) y después en versión más amplia en la primera Trienal de Chile (2009).

Pero no hubo entonces, ni hay ahora, pretensión exhaustiva alguna, sino un avance más en el rescate sistemático de aquella porción de nuestro arte que, desafiando todo riesgo y (auto)censura, opta por significar la emoción y el momento. Léase, tras esta intención histórica, un homenaje crítico. Por continuar.

# Contra la violencia, memoria

Vivimos tiempos extraños, tiempos en los que la historia parece volverse más grande y efímera y la memoria más frágil y desarraigada. Pareciera que no quisiéramos aprender de nuestros errores y estamos acostumbrados a vivir con nuestros dolores, con las heridas que abrimos en el transcurso de nuestra historia, las que forman nuestro complicado carácter como nación. En estos tiempos indolentes y extraños, nos proponemos aportar a la reflexión sobre este tema y nos aventuramos a compartir con ustedes el sentir de tres jóvenes artistas contemporáneos que recibieron y codificaron la violencia, productivizándola en la creación de una propuesta artística. Eso los hace tener una mirada más cargada de nostalgia, de incompreensión y, aunque no lo parezca, de esperanza.

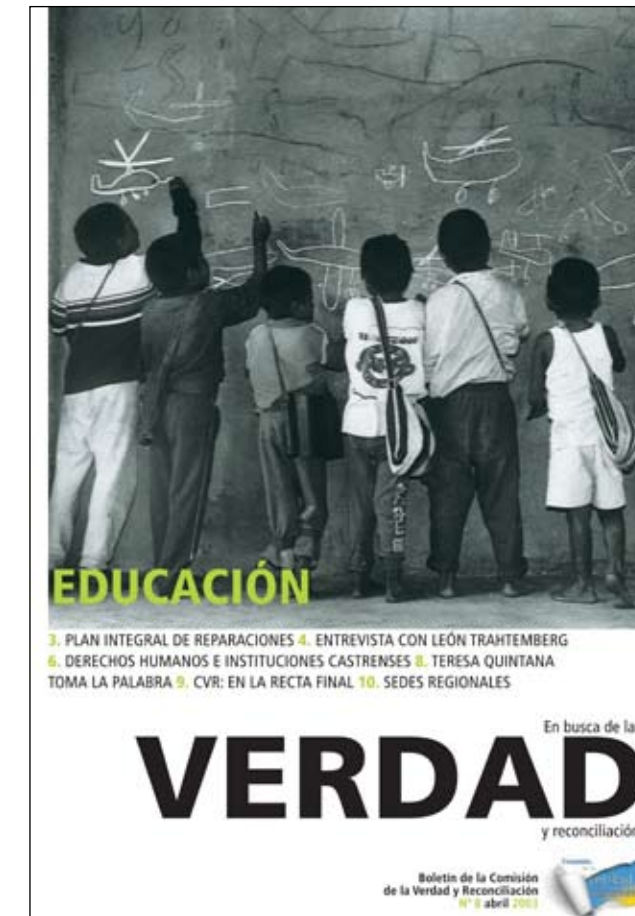
Para esta muestra, la última gran exposición del 2012 en la Sala de Arte de Petroperú, decidimos convocar a Gustavo Buntinx y Víctor Vich para que ensayen una propuesta diferente, lejos de la pura apreciación estética. Ellos nos plantearon soportes y formatos innovadores y un manejo temático vibrante de la violencia, los derechos humanos y la memoria colectiva de nuestro país.

Creemos que *Anamnesia* busca mostrar esa conexión íntima, a veces escondida pero siempre presente, que existe entre nosotros y nuestra historia; su nostalgia y la permanente incompreensión de los hechos. Aun así, dentro de la percepción abrumadora de tres inferencias de los ochentas, la estética se impone y construye un enlace entre la interpretación siempre posible y un contexto duro y desgarrador de nuestra historia reciente.

Creemos que miradas así, como las que construyen Rudolph Castro, Claudia Martínez y Santiago Quintanilla, jóvenes y consagrados valores de nuestra plástica contemporánea, son las lecturas que necesitamos ahora, en tiempos en que todos contra todos, vamos dejando de lado la coherencia y la responsabilidad de aprender de nuestros errores.

Es nuestro último mensaje en este 2012, tan lleno de posibilidades y esperanzas que deben concretarse ya en nuestro país.

HUMBERTO CAMPODÓNICO SÁNCHEZ  
Presidente del Directorio PETROPERÚ



Carátula del n° 8 del Boletín de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (Lima, abril de 2003), con el registro fotográfico de niños víctimas de la guerra, dibujando helicópteros militares en Puerto Ocopa, Satipo, Junín, 1991. (Fotografía original: Mónica Newton).



Rondera campesina en Chiquintirca, selva de Ayacucho. Octubre de 1997. (Fotografía: Paul Vallejos, revista *Caretas*)

# Anamnesia

## Retornos fantasmáticos de la violencia

Gustavo Buntinx

*Memoria, amnesia, anamnesia*

A casi diez años de la presentación del informe fundamental de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), el Perú sigue atrapado en sus irresueltas batallas por la memoria. Personal y social: una persistente vocación por el olvido, en distintas instancias del poder, dificulta el procesamiento y superación de las altas violencias y del autoritarismo que marcaron traumáticamente la vida nacional –y las vidas individuales– durante las décadas de 1980 y 1990.

Algunas prácticas simbólicas, no obstante, han compensado esos silencios de la política mediante una capacidad siempre regenerada para la sublimación del horror. Nuevas figuraciones de la violencia, nuevas poéticas, con proyecciones impactantes de denuncia o de catarsis. Potencias expresivas y sanadoras que constituyen ya una tradición fuerte y recurrente en la plástica local, hasta el punto de correr graves riesgos de vaciamiento o retorización ante la actitud celebratoria y mercantil que el sistema ahora prodiga para manifestaciones antes perseguidas o ignoradas.

En ese contexto de triunfo paradójico –hay éxitos que matan– con esta cuarta entrega de su proyecto *Partes de guerra*, MICROMUSEO ("*al fondo hay sitio*") pretende evidenciar la criticidad renovada aún posible en la producción artística sobre tales temas. A modo de ejemplo (reflexionado), hemos reunido algunas obras específicas de apenas tres artífices, nacidos todos entre 1982 y 1983: Rudolph Castro, Claudia Martínez Garay, Santiago Quintanilla.<sup>1</sup> La selección no es aleatoria, pues aunque con propuestas plásticas muy diversas, cada uno de los nombrados comparte una aproximación a la violencia que no responde a las ideologizaciones en boga sino a la recuperación de los procesamientos casi intuitivos de la memoria. Negada.

Negada: la lucha principal de estos artífices no es contra unas u otras versiones de nuestra angustiada historia reciente, sino contra la desmemoria misma. Contra el acto de borradura y amnesia que pretenden imponernos los ideólogos de una u otra forma de terrorismo: el subversivo, el del Estado.<sup>2</sup>

Las obras así logradas surgen, entonces, de un trance más psicológico que estrictamente político (aunque todo gesto o representación es siempre político, en los sentidos más densos del término). Una estrategia crucial por provenir de autores cuya experiencia de la guerra interna coincide con la de sus infancias. Tal vez no deba sorprender el que sus trabajos suelen apelar a elementos distintivos del imaginario de la

Claudia Martínez Garay  
*Sin título (Huamanga)*  
(Detalle)  
2007  
Serie *Invisible*  
Incisión sobre papel  
Colección Armando Andrade, Lima



3. Freud 1949 (1905).

4. Condensó así libremente teorías varias difundidas en ensayos diversos de psicología infantil.

niñez: la historieta (Quintanilla), el juguete (Castro), el fantasma (Martínez Garay). Y sus muy diferentes propuestas podrían acaso relacionarse a una misma aunque inconsciente teoría platónica: la *anamnesis*, la anamnesia, la recuperación de la memoria reprimida de una vida anterior.

Esa vida otra es aquí la personal de los propios artífices, pero también la vida social de la incipiente y frágil democracia peruana, perturbada desde su concepción en 1980 por las más insólitas violencias. Nuestra propuesta reflexiva es evidenciar en esta articulación artística de circunstancias individuales y colectivas un elemento distinto de revelación. Un develamiento tanto de las obras analizadas como de los entrapamientos históricos que en ellas se desatan.

Es en ambos términos –subjetivos y sociales– que se libra la pugna intuitiva de cada uno de estos artífices contra la llamada *amnesia infantil*, esa dificultad adulta para la recuperación de recuerdos provenientes de la niñez temprana. Una condición universal que Sigmund Freud atribuye a la necesidad psíquica de contener la alta emotividad sexual característica del periodo formativo del ser humano.<sup>3</sup> Un proceso acaso asociable, abusando de términos de Jacques Lacan sobre los que volveré luego, a la superposición de lo Simbólico sobre lo Real y sobre lo Imaginario.

Otras interpretaciones asocian aquellos olvidos sistemáticos con la codificación lingüística de la memoria que se impone a partir de los tres o cuatro años de edad, en un proceso de simbolizaciones elaboradas a costa de los registros mnemónicos más estrictamente sensoriales. Según esta perspectiva última, de nuestra niñez temprana recordamos sólo lo que se integra a la reorganización mental pautada por la adquisición del lenguaje, incluyendo todo lo de represión psíquica que tal proceso implica.<sup>4</sup>

Un dato empírico que podría articular ambas teorías es la prolongación de la amnesia infantil y de las dificultades del habla en quienes han sido abusados durante los primeros años de su existencia. Y allí se torna irresistible una asociación libre –libérrima– con las múltiples violencias impuestas contra la utopía contemporánea de construir en el Perú un Estado de derecho con ciudadanía total. Una legítima democracia representativa frustrada desde el día mismo de los comicios que pretendieron otra vez atisbarla tras los doce largos años de la dictadura militar iniciada en 1968.

Las elecciones de ese 18 de mayo de 1980 se vieron también marcadas por el inicio del accionar subversivo, que luego provocaría torpes contraofensivas estatales. Empezaba así la competencia de horrores bajo la que naufragó nuestra República de Weimar peruana, liquidada de manera definitiva el 5 de abril de



5. Empecé a utilizar el concepto de una República de Weimar peruana inmediatamente después del mencionado autogolpe. Para un desarrollo más amplio de esa categoría, véase Buntinx 1995 (1993).

Santiago Quintanilla  
*Educando a los chicos en los años difíciles*  
2009  
Fotogramas de video en formato DVD: 11'57"  
Propiedad del artífice

1992 por el autogolpe de Estado de Vladimiro Montesinos y Alberto Fujimori. Sólo tras el oscurantismo despótico de los siguientes ocho años podrían restablecerse algunos procedimientos democráticos, con las dificultades e ilusiones que desde el 2000 nos acompañan.<sup>5</sup>

No está aún cancelado, sin embargo, el saldo terrible de esas dos décadas anteriores de guerra y dictadura. A las evidencias patéticas de ello en nuestra vida política se le suman otras más significativas desde el decisivo ámbito de lo simbólico. En la señalización y procesamiento de esa carencia radica el aporte de artífices como Castro, Martínez Garay y Quintanilla. Sin necesariamente proponérselo, tras sus incisivas obras asoma una aproximación casi psicoanalítica a la más grave de nuestras crisis republicanas. Tal vez no deba sorprender el que en ese derrotero insólito estos autores logren sublimaciones tan intensas de nuestros abismos como sociedad. Y en el mismo gesto renueven de manera tan sugestiva a la propia textualidad plástica.

#### *La historieta (Santiago Quintanilla)*

Una textualidad, una textura, interferida siempre por los trastornos de la historia. O de la historieta: es en el entrecruzamiento trágico y recreativo de ambas categorías que Santiago Quintanilla nos ofrece un excepcional registro sensible de nuestras múltiples violencias.

A veces de la manera más sutil. *Educando a los chicos en los años difíciles* es el video de 2009 en el que recopila fragmentos de los dibujos animados de moda durante la década de 1980. Para mayor efecto, las imágenes han sido distorsionadas mediante un desfase de los canales RGB, obteniendo así una pátina electrónica evocadora de las transmisiones televisivas de la época. Los recortes escogidos logran una secuencia sinfín de momentos didácticos en que algún personaje ofrece moralejas o instructivas de vida. La simpleza e ingenuidad de esos discursos, sin embargo, se ve de manera episódica distorsionada por la aparición fugaz -apenas instantánea- de fotografías vinculadas a las experiencias del terrorismo. Intrusiones repentinas cuya brevedad de fracciones de segundo impide una comprensión o incluso una percepción inmediata de sus contenidos. Su resultado acumulativo, sin embargo, ingresa en el inconsciente óptico del espectador. Y desde allí evoca la repercusión también inconsciente de la violencia en la psique de los niños que no sufrieron su impacto de manera directa, pero lo internalizaron como un rumor lejano. Una perturbación reelaborada a menudo como fantasía en la imaginación infantil.





Santiago Quintanilla  
 Instalación de la serie  
*Lo mejor está por venir: historia gráfica de Lima y sus desastres 1983-2007*  
 Galería 80m2 arte&debates, Lima, 2008 (litz.)  
 Sala de Arte del Centro Cultural PETROPERÚ, Lima, 2012 (der.)  
 (Fotografías: Santiago Quintanilla, Juan Pablo Grovas)

Este procedimiento último asoma también en otras obras culminantes de Quintanilla. Su serie *Lo mejor está por venir* reproduce en serigrafía primeras planas periodísticas representativas de las calamidades que marcaron al país desde el año del nacimiento del autor (1983) hasta el inmediatamente anterior al inicio de su proyecto (2007). Una literal *línea de vida* (en ese formato se expuso la secuencia completa) para un periodo marcado en su mayor parte por el signo variable de la catástrofe. Social y cósmica: a las violencias políticas de la guerra (matanzas, desapariciones, coches-bomba) se les suman las más amplias de la crónica policial (violaciones, linchamientos), los desastres provocados (el incendio dantesco de toda la zona comercial de Mesa Redonda en Lima) o naturales (diluvios, terremotos). Y siempre las corrupciones sistemáticas, las epidemias, la hiperinflación.

Pero ese pulcro despliegue de la gráfica comunicativa se ve subvertido por la gráfica del entretenimiento juvenil iconizado en las nuevas culturas del cómic: son escenas y parlamentos y personajes de este imaginario los que alteran las mencionadas carátulas mediante la intrusión de comentarios pintados con una sensibilidad efectista, infantil casi. Y travestidos por una diestra mano pictórica que simula ser impresa.

Un doble juego de apropiaciones superpuestas donde la complejidad del concepto se potencia en la frescura de la expresión así lograda. Y en la madurez dramática del sentido plasmado con referencias pueriles o adolescentes. A veces lo que se busca es un golpe de ilustración casi literal, como en las escenas de batallas, explosiones y movimientos militares pintadas sobre las noticias de atentados y represiones. En otras ocasiones se trata de señalamientos más densos sobre las cortinas de humo implementadas por la pseudoinformación pornográfica de cierta prensa fujimorista. O por la ingenuidad voluntariosa de un periódico de izquierda que en 1985 le adjudicaba a inexistentes "neonazis" el atentado senderista contra el presidente del Jurado Nacional de Elecciones.<sup>6</sup>

En el primer trabajo la intervención plástica muestra una escuadra policial arrojando gases lacrimógenos. En el segundo caso la ominosa imagen pintada corresponde a Red Son, el ficticio alter ego comunista del también inventado Superman. El tono buscado es en buena parte irónico, pero tal vez el logro mayor en ese registro lo ofrece la propia escogencia de las primeras planas, reproducidas casi siempre con fidelidad, hasta en sus equivocaciones ortográficas.

Y en sus equívocos históricos: la impresionante frase del entonces presidente Alan García ("O se van todos los responsables o me voy yo") con que el diario oficial (*La Crónica*) anunciaba acciones legales inmediatas



6. *El Diario de Marka*, vinculado entonces a la izquierda legal, antes del copamiento de ese medio por Sendero Luminoso, con algunos ligeros cambios de nombre.





Santiago Quintanilla  
1992 *Autogolpe*  
2008-2012  
(edición progresiva de cinco ejemplares)  
Serie *Lo mejor está por venir: historia gráfica de Lima y sus desastres 1983-2007*  
Serigrafía y pintura acrílica sobre papel: 39 x 31 cm  
Propiedad del artífice

7. Véase el artículo de Vich publicado en este mismo libro.  
8. El 16 de julio de 1992, una célula de Sendero Luminoso detonó en esa cuadra dos coches-bomba que provocaron decenas de muertos y heridos, así como la devastación de los edificios en la zona. También varios sobrecogedores testimonios artísticos, como las fotografías y el video de los hermanos Anamaría y Kevin McCarthy. Sobre el tema Micromuseo ha realizado una exposición y un libro que dan inicio a este proyecto *Partes de guerra*. Al respecto, véase Buntinx 2009.

Santiago Quintanilla  
*TARATA TARATA*  
2006  
Serie *Onomatopeyas*  
Serigrafía y pintura acrílica sobre MDF: 100 x 150 cm.  
Colección Armando Andrade, Lima

por las ejecuciones extrajudiciales que provocaron casi trescientas muertes (300) durante la masacre de los penales de 1986. (Al final nada llegó a sancionarse). O el destaque noticioso otorgado en 1987 por un periódico radical (*Cambio*) a la protesta de la autoridad suprema de la Universidad Nacional Agraria ante el arresto de ochocientos (800) alumnos de diversos centros de estudios superiores. (Cinco años después, ya desde la presidencia de su régimen de facto, el mismo ex rector Fujimori decretaría la ocupación militar de esas mismas instituciones educativas). O las cifras escalofriantes del brutal “Fujishock” impuesto en 1990 por el dictador en ciernes, el “candidato del no-shock”. (Pocos días antes Fujimori había ganado los comicios gracias a la sola y falsa promesa de impedir el paquete de reformas que su contendor -Mario Vargas Llosa- anunciaba con un realismo tan honesto en lo personal como electoralmente suicida).

Ese triunfo eterno del engaño en la política, pero sobre todo ese desgaste de las palabras, esa inversión del sentido, esa *malversación simbólica*, es lo que la irrupción adolescente de las imágenes escénica y denuncia, con gran efecto. Con efectismo buscado que transfigura incluso al lenguaje en su propia estructura, visual y textual. De allí el recurso reiterado a la expresión onomatopéyica, exaltada en su tipografía a la manera exclamativa de los destellos alfabéticos utilizados por los cómic, con una grandilocuencia formal que supera el sensacionalismo de los titulares. Pero no del todo al drama de la realidad. Si es que la realidad sobreviviera a la guerra de las imágenes: reinterpretando algunas sugerencias de Víctor Vich,<sup>7</sup> podría casi decirse que las pictoserigrafías de Quintanilla no sólo demuestran sino además imitan cómo la vida -cómo la muerte- imita al arte. Tan gritando.

Desde esa perspectiva la opción por la onomatopeya resulta sintomática. Ella corresponde tanto a una de las formas esenciales de la configuración del habla (ya la filosofía clásica se ha ocupado del tema) como al recurso elemental con que el infante procura nombrar a las cosas desde las sugerencias de los sonidos asociados a ellas. La fusión de lo primordial y de lo primario -en despabilante clave pop- es así uno de los mecanismos de significación radical en las operaciones lingüísticas de Quintanilla.

Una estrategia por momentos intuitiva pero también de sofisticación reflexionada. *Onomatopeyas* es precisamente el título de la serie de telas que en el año 2006 precede y prepara la secuencia mayor de serigrafías intervenidas. De particular elocuencia en uno de esos cuadros anteriores es el despliegue acribillante de las letras que reiteran el nombre de la calle Tarata en el distrito limeño de Miraflores, aludiendo así, en son de metralla (“TARATATARATA”), a uno de los más emblemáticos atentados senderistas contra la población civil de la capital.<sup>8</sup>





Rudolph Castro  
*El Frontón*  
 2009  
 Lápiz y carbón vegetal sobre *backlight*  
 65 x 125 cm  
 Colección Carlos Carlín, Lima

El mismo sistema expresivo se complejiza en *Lo mejor está por venir*. "PLOP", refulgen las sobredimensionadas letras naranjas (el color del fujimorismo) que al mejor estilo *Condorito* transmiten la caída generalizada en el desconcierto ante la ya referida implementación de las extremas medidas económicas antes rechazadas por su perpetrador. "BRROOOM" braman los tanques que derriban hasta los titulares provocados por el golpe de estado de 1992. "KATHOOOOOM" detonan las bombas que horadan la noticia del rescate de los rehenes de la residencia del embajador del Japón, en consonancia con las explosiones subterráneas que dieron inicio a esa acción de 1997. "SPLOOSH" ondean las enormes y celestes olas que sumergen a la cobertura periodística de las inundaciones provocadas un año después por el fenómeno del Niño. *Et ceterae*.

El fenómeno del Niño: una eventualidad climática cuya nombre aquí se asocia a la operación cultural de la infantilización de la palabra. Y de la mirada: un retorno con ojos frescos a nuestras vivencias más dramáticas. Y a la traumática experiencia de adquirir el habla bajo esas estridencias aún improcesables de la historia. Traducidas por ello mismo a historieta.

#### *El juguete (Rudolph Castro)*

Una historieta, una narrativa gráfica que intercepta y resignifica a la violencia desde los códigos alterados de la percepción infantil. Esa perturbación de la niñez es justo la que ahora retorna para a su vez perturbarnos con memorias dislocadas del imaginario más temprano. Aquél poblado de figuras lúdicas y ominosas al mismo tiempo.

Como los juguetes edificantes que Rudolph Castro transfigura en versiones siniestras. Siniestradas: son los amables muñecos de Playmobil los que en sus obras condensan la figura de la víctima, asesinada o militarizada por las lógicas criminales de la guerra sin cuartel. Y es con los bloques constructivos de Playgo (una versión local de Lego) que sus pinturas describen los escombros de la isla penal del Frontón tras el bombardeo de sus instalaciones por parte del gobierno en 1986.

Ese mismo recurso último le permite evocar (en sanguinolentos colores patrios) su doble visión de la comisaría de Palca, cuando siendo niño vivía por aquellas zona de los Andes centrales: con un intervalo de pocas horas pudo contemplar al mismo edificio erguido y luego en ruinas tras un ataque senderista del que, sin embargo, no fue testigo.



Rudolph Castro  
*Facción (8, 9, 10 años)*  
 2009  
 Técnica mixta sobre tela  
 100 x 170 cm  
 Propiedad del artífice

Crucial aquí es ese desplazamiento de una violencia que no llega a experimentarse de manera directa sino en sus efectos diferidos, exigiendo por lo tanto procesamientos simbólicos desde los referentes propios de la sensibilidad infantil. "Mis carros de plástico y de metal se camuflaban y decían ser un simple juguete", ha explicado el propio artífice, "pero cuando cogían los 8 km. por hora originados por mi pequeña mano se transformaban en un temible y despiadado coche-bomba, los playmobil se volvían ciudadanos heridos y mutilados, los Playgos caían como ciudades devastadas, y yo, como dije.....tan sólo jugaba".<sup>9</sup>

La cita aparece -en castellano y en quechua- en el catálogo de la segunda exposición individual de Castro. El incisivo nombre de la muestra era *Mi(l) novecientos noventa*, y ese entrecruzamiento gráfico de la cronología histórica y la personal se prolonga en el propio diseño de la publicación: allí las reproducciones de las obras -evocativas de atentados y matanzas- se alternan con instantáneas descoloridas de la niñez del expositor. Y el acostumbrado retrato del artífice es una fotografía infantil. (Otro de sus cuadros ofrece como autorretrato la efigie exacta pero ominosa de un muñeco Playmobil).

El juguete, el juego, es sin duda uno de los referentes privilegiados para la evocación de la infancia. Otro lo es la escuela. En 2009 Castro logra la literal pero incisiva incorporación del horror al imaginario más cotidiano del colegio como espacio de nutriciones varias. Recurre para ello a una instalación mínima de apenas seis loncheras, mínimamente intervenidas por vinilos descriptivos de los audios transmitidos desde su interior por sendos auriculares.

En casi todos los casos se trata de testimonios desgarradores ofrecidos durante las audiencias públicas de la CVR. En español, en quechua, en impresionante quechuañol, escuchamos el relato en primera persona de las violencias infligidas sobre algunas de las víctimas tanto de Sendero Luminoso (los campesinos de Paccha) como de las Fuerzas Armadas (Ciro Aramburú, funcionario asesinado de la Universidad de Huamanga; Arquímedes Ascarza, hijo desaparecido de María Angélica Mendoza, la legendaria Mamá Angélica). O de ambos bandos en pugna (los comuneros indígenas de Chacca, en Ayacucho; los de Siusay, en Abancay). Pero la lonchera final contiene el esperanzado canto de alegría y lucha entonado en coro por las mujeres de Villa El Salvador, conducidas por María Elena Moyano, la entrañable dirigente de esa barriada de Lima, cuyo cuerpo fue acibillado y dinamitado por la subversión en 1992.

Historias extremas paradójicamente intensificadas por el artilugio reducido que las contiene e interioriza: la propia materialidad de estas simples loncheras nos devuelve al tiempo en el que la niñez partía el pan con el espanto. Aunque transformadas aquí en dispositivos de exhibición pública, ellas no dejan de



Rudolph Castro  
 Instalación de la obra *Loncheras TDQ*  
 (2009)  
 en el Centro Cultural  
 de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga,  
 durante el año 2010

9. Castro 2009.



10. Freud 1974 (1919)..

11. Para una discusión pormenorizada sobre la categoría de lo *unheimlich* y sus relaciones posibles con esos anteriores procesamientos artísticos de nuestra guerra interna, véase Buntinx 1996 y Buntinx 2001 (1994). Por otro lado interesa precisar que en realidad son varios más los artifices que en este siglo han hecho de la referencia al juego infantil un recurso importante para la elaboración de sus obras, aunque no necesariamente con las alusiones explícitas a la violencia política aquí trabajadas. A nombres tan evidentes como el de Haroldo Higa, podrían añadirseles todos los reunidos a mediados de 2003 por Ana María Rodrigo en la Sala Luis Miró Quesada Garland, de la Municipalidad del distrito limeño de Miraflores, cuando allí curó una muestra con el puntual título de *El juguete como arma*. Los entonces expuestos fueron: Patricia Bueno, Darko Dovidjenko, Iván Esquivel, Silvia Fernández, Mónica González Raaijen, Max Hernández, Jaime Higa, Luis Alberto León Bacigalupo, María Gracia de Losada, Jorge Miyagui, Hernán Pazos, Rocio Rodrigo, Jaime Romero, José Santos, Susana Torres Márquez, y el ya mencionado Moico Yaker.

Rudolph Castro  
*Tres, dos.....uno*  
(boceto)  
2010  
Impresión digital  
sobre papel  
29.7 x 42 cm  
Propiedad del  
artífice

Rudolph Castro  
*3, 2, 1..... BOOM!!*  
2008  
Técnica mixta sobre tela  
100 x 140 cm  
Colección Navarro, Lima

Rudolph Castro  
*Tres, dos.....uno*  
2010  
Instalación  
(fierro pintado [automóvil a pedales de lata siniestrada],  
desmante, audio digital)  
Automóvil: 105 x 100 x 58 cm. Instalación: 10 m2, aprox.  
Propiedad del artífice

actuar como un catalizador de recuerdos personales. Una cápsula de la memoria. Reelaborada: otra vez, no es la violencia misma sino su efecto diferido el que en estas obras nos desestabiliza. Las consecuencias póstumas de una infancia trastornada. La interrupción de una inocencia cuya angustia reprimida logra por fin expresarse. "A mi padre lo mataron con silenciadores", exclama al inicio de su testimonio el hijo de Ciro Aramburú, "pero yo no voy a guardar silencio".

Es contra ese silenciamiento del trauma que este arte se alza. Como un acto de memoria y a la vez como un *símbolo*, incluso en el sentido etimológico de ese término: un reunir y recomponer los fragmentos de la infancia violentada. Los escombros: acaso la obra paradigmática de Rudolph Castro sea aquel montículo impresionante de desmontes sobre el que erigen, bajo una iluminación dramática, los restos calcinados de un "carrito pedalón", un automóvil reducido al tamaño de los niños para los que fue concebido.

Un monumento sobrecogedor a la patria en ruinas, a la infancia hecha pedazos. Y a la memoria interferida que sin embargo se reconstruye desde esos mismos restos. Como una anamnesia.. Un re-conocimiento.

Desplazado: es con clara pertinencia que en este mismo libro Vich utiliza el concepto freudiano de lo siniestro para analizar al detalle las pinturas de Castro. Quisiera aquí señalar que también el rebrote de esa sensación trastornada es un retorno emotivo a las ansiedades de la República de Weimar peruana: como casi en ese mismo periodo tuve oportunidad de argumentar, aquellos tumultuosos doce años fueron un escenario privilegiado para la emergencia de esa categoría psicoanalítica que en castellano suele traducirse también como lo "ominoso" (la "inquietante extrañeza" es la mejor opción), pero que prefiero recuperar en la aguda ambivalencia del término original tomado por Freud del alemán: *Unheimlich*.<sup>10</sup>

Se trata de un derivado en negativo -pero no por necesidad un antónimo- de *heimlich*, es decir lo íntimo, casi lo doméstico o propio del hogar. Y al mismo tiempo lo oculto y secreto, lo raro, lo pavorosamente incierto. Lo antiguamente familiar que retorna para inquietarnos con su recuerdo dislocado. Perturbado.

Ese estado anímico aparece casi como una marca de época en la producción que importantes artifices ya activos en esos años ochenta -Eduardo Tokeshi, Moico Yaker, v.g.- conciben durante el momento mismo del trauma. Sin embargo hay una diferencia reveladora aportada ahora por el tratamiento póstumo de lo siniestro en quiénes, como Castro, irrumpen en la escena durante la década última. Ese sello distintivo es el referente de lo infantil. Un recurso y una sensibilidad en los que el juguete deviene pesadilla. Y la fantasía tórnase fantasma.<sup>11</sup>





Claudia Martínez Garay  
*Resumen*  
2009  
Serie *Invisible*  
Incisión sobre papel  
199 x 129 cm.  
Colección Micromuseo  
["*al fondo hay sitio*"]

#### *El fantasma (Claudia Martínez Garay)<sup>12</sup>*

Pero el espectro no sólo asedia la memoria. También la habita. Y desde allí obnubila la mirada, la percepción misma. Esa visión espectral es la que asoma como un *leitmotiv* no sólo en las imágenes sino -de manera aún más compleja- en la variedad de técnicas experimentales desarrolladas por Claudia Martínez Garay. Sus obras se conciben y realizan como un desafío al sentido de la vista. Y a los sentidos otros así contruados.

*Invisible* es el connotativo título de su primera muestra individual, dedicada en 2007 a una secuencia literalmente incisiva. "Incisión sobre papel" es cómo la ficha técnica describe los textos y dibujos elaborados con muy sutil violencia mediante la ardua, obsesiva punción de miles de orificios al interior de cartulinas blancas. Todas ellas, además, recortadas con el mismo método para configurar la silueta de las distintas provincias de la región andina de Ayacucho: un nombre que en quechua significa "rincón de los muertos", como se ha vuelto inevitable recordar debido a las consecuencias sobrecogedoras de la guerra iniciada en esa circunscripción hace treinta y dos años.

Es justo a esas evidencias letales que las intervenciones de Martínez Garay aluden, procurando inscribir mediante ellas historias emblemáticas de los desmanes perpetrados en cada comarca. Aunque en ocasiones con explicable errores de ubicación, esa cartografía del horror evoca a víctimas individuales (el escolar Luis Sulca Mendoza, asesinado; el campesino Jesús Oropesa, calcinado; el guardián Porfirio Páucar Ramírez, cegado con ácido sulfúrico) y colectivas (las comunidades de Lucanamarca y Cayara, arrasadas).

A veces la imagen es reemplazada por la simple transcripción a sangre (a sangre) de testimonios recogidos por la CVR.<sup>13</sup> En otras piezas la disposición textual de denuncias policiales configura la efigie de Abimael Guzmán, cabecilla de Sendero Luminoso, incitando a nuevas beligerancias con el puño crispado. O la de Alan García, presidente del Perú durante algunos de los peores años de la guerra, sugiriendo quizá silencio con el dedo sobre los labios.

Ese gesto es sintomático. Las referencias seleccionadas para esta serie corresponden a crímenes cometidos tanto por las fuerzas de la subversión como por las del orden: otra vez, no es una toma de partido lo que aquí se propone, sino una puesta en evidencia del terror desplegado por los dos contendientes. Y por ambos negado, en lo que constituye acaso la violencia mayor, acometida ya no contra los seres humanos sino contra la historia, contra la posibilidad misma de memoria.

Esa violencia está aquí marcada no sólo en las representaciones que contiene, sino sobre todo en el rastro casi imperceptible -*invisible*, precisamente- de las perforaciones que las componen. Presencias agudas pero apenas insinuadas, como las de los propios mapas que desdibujan su blancura sobre el blanco de las paredes de la galería. Una poética del silencio para la denuncia de las políticas de distracción y negación -de *negacionismo*, por utilizar un término hoy en discusión jurídica- que pretenden ocultar las dimensiones de la tragedia. Sin percartarse de cómo esos mecanismos de represión política se entrelazan con los de la represión psíquica forzando la experiencia ominosa del retorno dislocado.

Transfiguraciones que adquieren incluso asomos míticos. La primera sensación visual ante el despliegue expositivo de mapas disgregados e informes es la de un cuerpo hecho pedazos. Acaso el cuerpo desmebrado de Inkarrí, el Inka-rey decapitado que se regenera bajo la tierra a la espera del momento propicio para retornar a la superficie y restaurar el tiempo interrumpido de los indígenas.

Densidad de contenidos que la opacidad de las formas intensifica. Esos velos artísticos así impuestos a nuestra mirada nos hablan, sin duda, también de la ceguera política. Pero, como bien señala Claudia Coca, no "de la ceguera impuesta, sino de la que somos cómplices".<sup>14</sup> A veces involuntarios. Es en la lucha ansiosa contra esa inconciencia, contra esa invidencia, que Martínez Garay nos confronta con una suerte de braille icónico. Un dibujo táctil de la memoria.

Una memoria traumática, recuperada desde una dificultad óptica que obliga a hurgar psicoanalíticamente en lo que ese olvido esconde. *Detrás del ícono* es el apelativo de otra serie de 2010 que reproduce cinco difundidas imágenes de nuestra violencia. Fotografías conocidas a las que Martínez Garay introduce un elemento de extrañeza (*la inquietante extrañeza*) mediante la sustracción o borrado digital de su elemento distintivo: la escopeta proporcionada por el ejército a un campesino ayacuchano para su participación en las rondas de auto-defensa (1998). Los presos senderistas sometidos en el muelle de la isla-penal de El Frontón (1982). El helicóptero militar que desciende sobre un caserío del Alto Huallaga en la selva (1984). Los cadáveres rescatados de la fosa común clandestina de Pucayacu (1984). Los otros cuerpos encontrados en Cayara y luego desaparecidos (1988).

El vacío dejado por esas ausencias pareciera a su vez vaciar a las imágenes de sus sentidos originales. Pero en realidad los sentidos se reconstruyen en nuestras mentes forzadas a llenar el hueco de las imágenes. Y en ese acto a comprender el propio acto del vaciamiento, de la censura, del olvido. *A recordar, a despertar*, según la acepción arcaica de ese primer término.<sup>15</sup>



Claudia Martínez Garay  
*Detrás del ícono 2*  
2010

Serie *Detrás del ícono*  
Impresión digital y serigrafía sobre papel de algodón: 88 x 59 cm  
Colección Museo de Arte de Lima  
CAAC 2010. Donación Muriel Clémens y Ricardo Briceño

14. "Martínez nos muestra el vacío y el silencio existentes, evidenciando lo que no queremos ver, recordar y tampoco conocer". (Coca 2007).

15. "Recuerde el alma dormida / avive el seso y despierte / contemplando / cómo se pasa la vida / cómo se llega la muerte / tan callando". (José Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*, 1476). (Debemos, desesperadamente, volver a los clásicos).

12. Este acápite recoge y reelabora interpretaciones ya desarrolladas durante mi intervención en el conversatorio sobre Claudia Martínez Garay compartido con Jesús Ruiz Durand en la galería limeña 80m2, a fines del año 2007.

13. En el argot del diseño gráfico la expresión "a sangre" alude a imágenes o textos que son diagramados cubriendo la totalidad del papel impreso.



Mujer ayacuchana exhibiendo la fotografía-carné del esposo como argumento para su aparición con vida. Fotografía: Carlos "Chino" Domínguez, Huamanga, 1984. (Fotografía: Cortesía Fondo Editorial de la Universidad Alas Peruanas, Archivo Domínguez).

Claudia Martínez Garay  
*Resumen*  
2009  
[Detalle]  
Serie *Invisible*  
Incisión sobre papel  
Colección Micromuseo  
("al fondo hay sitio")

Recuerdos que son retornos, envueltos en una atmósfera de misterio acentuada por la reproducción de las fotografías en melancólicos sepias. Y por la decisión crucial de reinscribir las evidencias negadas mediante la impresión de sus siluetas en barnices transparentes.

Esa transparencia es al mismo tiempo una opacidad, visible sólo con una mirada de sesgo. Una fantasmagoría, un fantasma. Histórico y personal: aunque criada amorosamente en Lima, desde los dos años de edad, por su padre adoptivo, un militar, Claudia Martínez Garay es una huérfana campesina de la guerra en Ayacucho. Su vida, su arte, encarnan, del modo más íntimo posible, el entrelazamiento gordiano de nuestras muchas tragedias peruanas. Como individuos truncos, como comunidad irresuelta.

Como memoria entrampada. "Hasta lo que no recordamos nunca se olvida", escribe Martínez Garay en la introducción textual a *Detrás del ícono*: "todo permanece grabado".

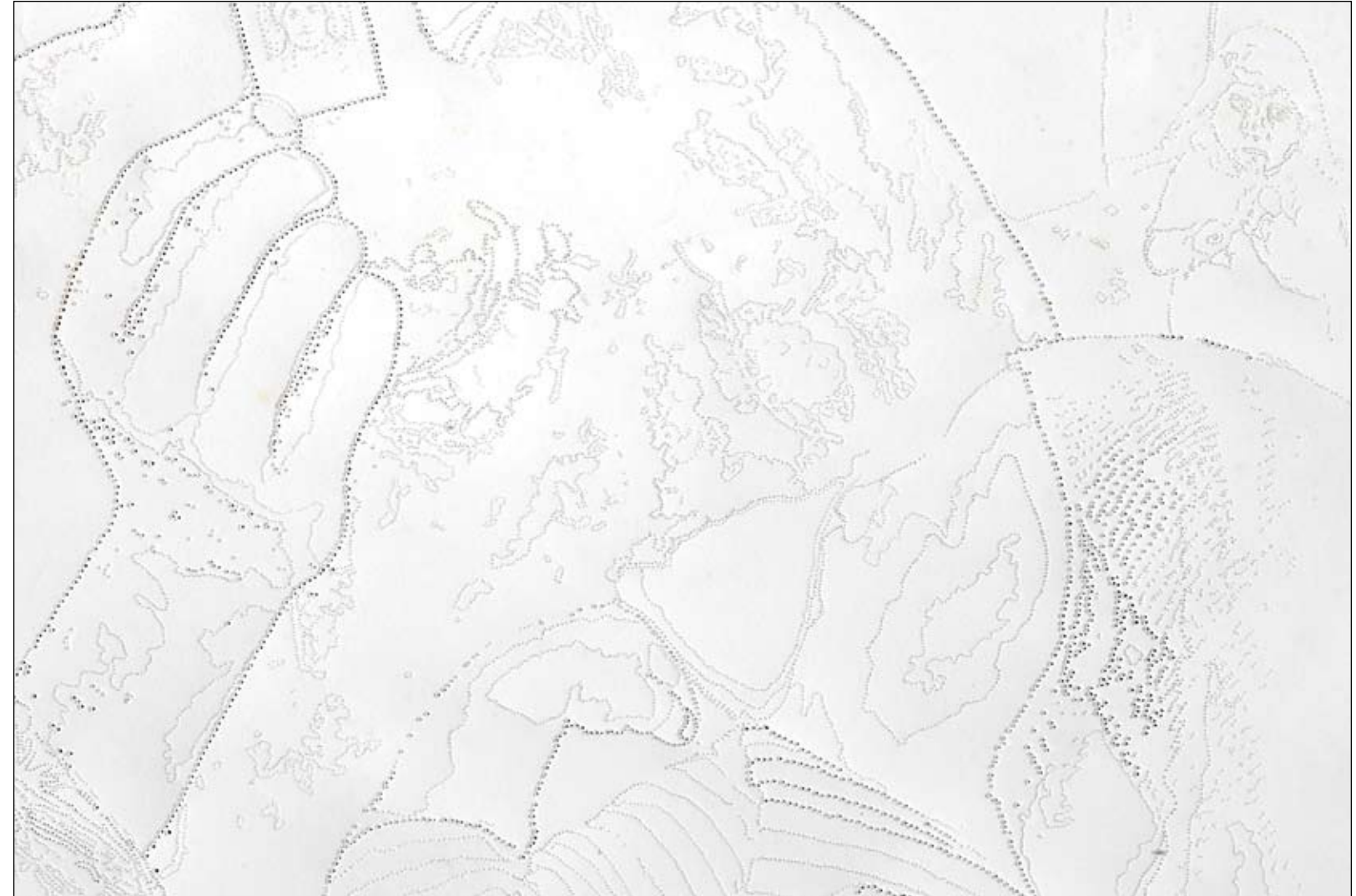
A veces de la manera más punzante. Es significativo el que un desarrollo posterior (2009) de la serie *Invisible* logre la única imagen perforada sobre el mapa íntegro de Ayacucho. Y que ella reproduzca la impresionante instantánea de 1985 en la que Carlos ("Chino") Domínguez captura el reclamo de una madre andina por la aparición con vida de su esposo desaparecido. En una de sus manos ostenta la fotografía documental, la "foto-carné", del secuestrado, en tanto con la otra sostiene contra su pecho descubierto a un bebé lactante aferrado al flujo vital.

El contraste es muy preciso, pero sin duda para la artífice el *punctum* de esa toma está más atrás, hacia la derecha, donde asoma la figura disminuida de una niña. Acaso de dos años de edad.

Una presencia casi imperceptible, incluso recortada, que sin embargo Martínez Garay completa con delicada ternura. Como quien llena un vacío. Propio.

Vich con justeza enfatiza cómo frente a la serie *Invisible* es mejor hablar de un *trabajo* y un *proceso de producción* antes que de una *obra*. Ese trabajo es también el trabajo del duelo. Y el de la sanación. La liberación de una memoria reprimida.

Anamnesia.



### Coda

El fantasma, el juguete, la historieta. Tras la apariencia infantil de esos lenguajes en realidad se perfila el fenómeno transicional de una expresión que pugna por trascender la barrera mnemónica del trauma. Personal y nacional. Una lucha tanto psíquica como política contra las fuerzas oscuras de la negación y de la borradura.

Combates acaso metaforizables, otra vez en los términos de Lacan, como las batallas por acceder a lo Simbólico superando las incitaciones instintivas de lo Real. Categorías que para el contexto peruano inmediato podríamos libremente asociar a la prevalencia de la acción comunicativa y la memoria ciudadana sobre los clamores pulsionales de la anomia y la impunidad. Es mediante la recuperación de la historia que cabe instaurar el Nombre-del-Padre, la legítima Ley-y-Orden, ese imperativo tanto psíquico como social para contener las ansias regresivas.

Tal como demuestran las circunstancias recientes, sin embargo, lo Real perdura siempre como una latencia, a veces ominosa. Y entrelazando este registro al de lo Simbólico se ubica el de lo Imaginario, construido desde el Estadio del Espejo: la fijación autocontemplativa en la propia imagen -corporal y mental- que configura la personalidad del individuo en el trance decisivo de su construcción autónoma de identidad.

Lo que las obras aquí analizadas por último sugieren -entre tantas otras cosas- es la dificultad que el Perú tiene para superar ese trance, liberarse de esa fijación. La negativa a procesar el horror, jurídica y anímicamente, nos devuelve a las pulsiones más primitivas y letales.

La tentación del abismo. Que en nuestro país se llama olvido, impunidad, represión, censura.

No hay arte más político que el subjetivo arte de la memoria.

### BIBLIOGRAFÍA CITADA

BUNTINX, Gustavo

1995 (1993) “El poder y la ilusión: pérdida y restauración del aura en la ‘República de Weimar peruana’ (1980-1992)”. En: Gabriel Peluffo (coord.). *Arte latinoamericano actual*. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1995. pp. 39-54. (Actas del coloquio internacional *Nuevas voces: ideas y contexto en el arte latinoamericano actual*, organizado en noviembre de 1993 por el Museo Blanes).

1996 *Moico Yaker: un pasado incompleto. Pinturas 1986-1994*. Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo (MARCO), 1996. 118 pp. Texto introductorio de Charles Merewether. (Catálogo de la retrospectiva del artífice peruano Moico Yaker, cocurada por Buntinx y Merewether).

2001 (1994) “Los signos mesiánicos: fardos y banderas en la obra de Eduardo Tokeshi durante la ‘República de Weimar peruana’ (1980-1992). (Más dos postdatas).” En *Micromuseo* 1. Lima: abril de 2001. 55 pp. (Número enteramente dedicado al texto que sirve de sustento a la exposición *Los signos mesiánicos: fardos y banderas en la obra de Eduardo Tokeshi 1985-2001*. Lima: MICROMUSEO (“al fondo hay sitio”) y Galería Fórum, marzo - abril de 2001). Primera presentación en el XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, *Arte y violencia*, organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México en noviembre de 1994.

2009 *Tarata: Miraflores - 16 julio 1992. Memoria del olvido*. Lima: MICROMUSEO (“al fondo hay sitio”) y Planeta, 2009. 92 pp. (Primer tomo de la serie editorial *Partes de guerra*). (Libro que reúne y amplía los textos e imágenes de la exposición de título similar organizada en 2008 por MICROMUSEO en su Paradero Habana [Miraflores, Lima]. La muestra y la publicación rescatan los registros históricos que los hermanos Anamaría McCarthy y Kevin McCarthy realizaron sobre el atentado de Sendero Luminoso en la calle Tarata del distrito limeño de Miraflores).

CASTRO, Rudolph

2009 *Mi(l) novecientos noventa*. Lima: Galería Municipal de Arte Pancho Fierro, 2009.  
(Catálogo de la exposición individual de mismo nombre).

COCA, Claudia

2007 "Los 80s". Manuscrito circulado en relación a la exposición *Invisible*, de Claudia Martínez, en la galería 80m2 arte&debates, Lima.

FREUD, Sigmund

1974 (1919) "Lo siniestro". En *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1974.  
Vol. VII. pp. [2483]-2505.

1949 (1905) *Three essays on the theory of sexuality* (J. Strachey, trad.). Londres: Imago Publishing Company, Ltd., 1949. (Primera edición: 1905).







Santiago Quintanilla  
*BAM BAM*  
 [Detalle]  
 2006  
 Serie *Onomatopeyas*  
 Serigrafía y pintura acrílica sobre MDF  
 Propiedad del artífice

## Noticia última: los nuevos lenguajes de la memoria<sup>1</sup>

Víctor Vich

En el Perú todavía es imposible construir visiones más o menos consensuadas sobre la violencia y por eso las fracturas en la sociedad parecen ir agrandándose cada cierto tiempo. En principio, no es muy difícil estar de acuerdo con que Sendero Luminoso fue el principal violador de los derechos humanos, pero sí es motivo de intensos desencuentros calificar el papel que cumplieron las Fuerzas Armadas y, más aún, enumerar las causas de lo sucedido o, mejor dicho, hacer visibles aquellas herencias del pasado que la violencia política activó por más de una década en el país. Hoy observamos a algunos jóvenes que se vinculan al MOVADEF asumiendo pasivamente una falsa versión de la historia, pero también quedamos pasmados ante los políticos del Poder Ejecutivo a quienes se les ha ocurrido proponer una incomprensible “Ley de Negacionismo”.

Sin embargo, en el medio de este panorama, la escena plástica local sigue insistiendo en simbolizar la violencia a fin de abrir espacios de visibilidad que permitan observar lo sucedido con un grado mayor de conciencia crítica. De hecho, en este ensayo, voy a ocuparme de tres artífices cuyas obras destacan por la singularidad de sus propuestas y por la condición generacional en la que se encuentran inscritos. Los tres eran muy niños cuando la violencia remecía al país y sus memorias personales son vagas o casi nulas al respecto. Se trata, en efecto, de un grupo de creadores que, a pesar de tener pocos recuerdos sobre el periodo, exploran la violencia con ansiedad y, por lo mismo, no dudan en ingresar a un territorio desconocido y ciertamente traumático.

Interesa, entonces, observar la lucha que cada uno de ellos libra por simbolizar la violencia, utilizando herramientas heredadas de su propia infancia. Pero, sobre todo, interesa insistir en que los tres comienzan a producir sus obras bajo la recuperación de la democracia. Sus proyectos, sin embargo, nunca son de celebración y optimismo. Por lo general se encuentran abocados a observar todo aquello que el Estado y los medios de comunicación reprimen y no quieren recordar. Estos tres artífices dan cuenta de las complicidades del presente, de sus olvidos, de su propio negacionismo.

Si bien estas obras trabajan con diversos imaginarios de la niñez, su principal público son sus propios compañeros de generación. Estos tres artífices sostienen que su trabajo es un intento por “traducir” aquel periodo utilizando nuevos lenguajes plásticos. A diferencia de otras propuestas discursivas y visuales, ellos logran producir intensas figuraciones sobre la violencia política bajo una premisa básica: insisten tercamente que el presente está cargado de pasado y que la pregunta por el futuro no puede evadir aquello que todavía se encuentra irresuelto en la historia nacional.



Santiago Quintanilla. *BOOM*. [Detalle]. 2006. Serie *Onomatopeyas*. Serigrafía y pintura acrílica sobre MDF. Propiedad del artífice

1. Agradezco a Nae Hanashiro por sus lúcidos comentarios sobre el primer borrador de este ensayo.

2. Más allá de la dificultad de establecer qué se entiende por dicha categoría, es decir, qué tipo de comentarios pueden calificar ahí, lo cierto es que, como lo ha señalado bien Gonzalo Portocarrero (conversación personal), la ley sólo contempla el negacionismo hacia un único sector de la violencia y sobre cierto tipo de episodios. ¿No es tan malo para la memoria del país el negacionismo sobre las violaciones de derechos humanos producidas desde algunos sectores de las Fuerzas Armadas? ¿No violaron, algunos soldados peruanos, a más de dos mil mujeres peruanas sin recibir castigo alguno y en complicidad con sus superiores?



Claudia Martínez Garay  
*Sin título (La Mar)*  
(Detalle)  
2007  
Serie *Invisible*  
Colección Armando Andrade, Lima

#### *La violencia violentada (Claudia Martínez Garay)*

Egresada de la especialidad de grabado, Claudia Martínez Garay se concentra en hechos recientes de la historia peruana a los cuales intenta capturar mediante imágenes que se mueven entre la búsqueda de aquello que se encuentra escondido (y que intenta ocultarse) y la denuncia seca o el comentario irónico. El horror de la violencia, la coyuntura política reciente y la constatación de una inserción definitiva del Perú en la economía mundial son algunos temas de sus trabajos recientes.

*Invisible* (2007) es uno de los proyectos más potentes de todos aquellos que están involucrados con representar la violencia política. Con extremada fuerza, sus imágenes constatan la gravedad de lo sucedido y, más aún, señalan la dificultad que la sociedad peruana tiene todavía para procesar sus antagonismos y hacerlos visibles. No se trata, sin embargo, de una propuesta confrontacional. Más bien, el proyecto intenta construir una imagen silenciosa, siempre difícil de observar.

La artífice violenta con una aguja un conjunto de cartulinas blancas. Dichas incisiones van formando el departamento de Ayacucho y cada una de sus provincias. Y más aún: estas incisiones se multiplican al interior de cada territorio y dan forma a algunas de las fotografías y testimonios más elocuentes de la época de la violencia. El trabajo es sostenido y meticuloso. La propuesta, casi performativa, consiste en volver a escribir la violencia política, implica reproducirla dolorosamente para mostrar su invisibilidad inmediata.

La memoria es una acción y, en este caso, consiste en el acto de punzar la cartulina con una aguja para exorcizar lo sucedido. Si se ha sostenido que los seres humanos somos un efecto de las labores que realizamos, en estos grabados se afirma que la memoria sólo llega a constituirse como el resultado de un arduo trabajo.<sup>3</sup> En ese sentido, estas imágenes no apuntan tanto a representar lo sucedido como a neutralizar todo intento de desentenderse del pasado. Ésta es, en efecto, una propuesta visual que demuestra que la memoria es un acto (muchas veces violento y doloroso) que requiere de mucho coraje para ser asumido. Estas imágenes parecerían afirmar que la memoria colectiva debe construirse a un precio muy alto y nada placentero.

Me explico más: recordar siempre implica violentar una hegemonía, producir un conjunto de disrupciones que interrumpen la fantasía dominante. Si hoy muchos sectores del país intentan borrar los hechos que ocurrieron en el pasado, es decir, si nuevamente, de un lado o de otro, comienza a ponerse en marcha una maquinaria que insiste en tergiversar todo lo sucedido, estos grabados reproducen las heridas silenciadas y desde ahí aspiran a convertirse en voces un poco más visibles. Se trata, en efecto, de imágenes que han sido producidas en el medio de páginas en blanco, pero sin duda de imágenes que no se marean en el vacío y que consiguen sacar a la luz algo fundamentalmente invisibilizado.

3. Jellin 2002.

4. Bhabha 2002.

Claudia Martínez Garay  
*Sin título (Lucanas)*  
(Detalle)  
2007  
Serie *Invisible*  
Incisión sobre papel  
Colección Armando Andrade, Lima



No se trata, entonces, tanto de llenar un vacío como de representar una ausencia que, en este caso, se revela como una presencia fantasmal. Hay algo que perturba, algo siniestro que retorna en estas imágenes para cumplir una función política novedosa. Ellas están construidas no sobre lo que hay, sino sobre lo que no existe y así son correlativas a la manera en que la generación de la artífice siente la presencia de lo que fue la guerra interna en el Perú. Para estos jóvenes, dicho periodo es una presencia desconocida, algo que mejor vale la pena no recordar, algo intensamente reprimido, pero que, a pesar de su ausencia, sigue teniendo una presencia fantasmal: es algo que está y no está simultáneamente; algo que no se vivió directamente pero de alguna manera los sigue afectando.

Por eso, en esta serie no solo vemos una “obra” sino un trabajo y un proceso de producción. Es decir, como espectadores nos confrontamos ante un tipo de objeto que activa una reflexión sobre su propio proceso constitutivo. Vemos a la autora punzando el papel, agrediéndolo punto tras punto y construyendo así la memoria al interior de dicho procedimiento. Estos grabados pueden entenderse entonces como un acto performativo, vale decir, como un acontecimiento que insiste en escribir el pasado tanto para mostrar su sinsentido como para intentar construirle nuevos significados desde el presente.

Homi Bhabha ha recuperado el viejo concepto de mimetismo al que entiende como una estrategia destinada a desafiar un conjunto de lógicas establecidas de poder. El mimetismo perturba el poder en su acto mismo de repetición y así desestabiliza la autoridad a la que supuestamente sigue. Se trata de un acto ambivalente donde el acto de repetir termina siendo, paradójicamente, mucho más una resistencia que una reproducción del poder.<sup>4</sup>

De hecho, la violencia es aquí aquello que se mimetiza. Estos grabados reproducen pero también desocultan la violencia. Sus imágenes funcionan como un remedo, pero al mismo tiempo su gesto desconstruye toda agresividad. Estos grabados van acumulando poder en la medida en que vuelven a insistir en lo mismo: hay algo que es muy difícil de entender (de mirar) si no ingresamos a las historias locales; hay algo que está siempre invisibilizado por la historia oficial que sólo se encarga de contarlos grandes narrativas. Aquí, por el contrario, la memoria se ha vuelto una marca mínima pero ello no le quita un ápice de potencia ni le resta su carácter disruptor. Estas imágenes horadan el discurso oficial y, más aún, convocan a aquello del pasado que se ha vuelto espectral e invisible.

En suma, estos grabados son la apuesta por la escritura como producción de una marca. Son una afirmación de la memoria, pero también la representación de una ausencia y de un vacío. Todos copian algo, pero dichas copias nunca reproducen exactamente al original. Hay siempre algo nuevo que quieren capturar o que emerge de manera desequilibrante. Aquello que emerge es la verdad como hueco; es una verdad que se manifiesta como punzada y como orificio. Frente a las políticas de la negación y del olvido, estos grabados asumen sus incisiones como una conquista: el intento por observar un trauma y hacerlo visible. En estas imágenes la violencia se violenta salvajemente mediante una expresividad realmente intensa e inusitada.



Santiago Quintanilla  
 2002 Coche bomba  
 2008-2012  
 (edición progresiva de cinco ejemplares)  
 Serie *Lo mejor está por venir:*  
*historia gráfica de Lima y sus desastres*  
 1983-2007  
 31 x 39 cm  
 Propiedad del artífice

5. González Echevarría 2000

*La subversión del archivo (Santiago Quintanilla)*

Santiago Quintanilla nació en 1983 y su experiencia del conflicto armado se reduce a muy pocos recuerdos infantiles. En varias entrevistas, él señala que sus compañeros desconocen lo sucedido en el Perú y, así, su obra ha venido insistiendo en la necesidad de romper un silencio generacional respecto a la violencia. Por eso mismo, sus imágenes se constituyen como uno de los ejemplos más notables de un arte que no da su brazo a torcer y que insiste en la necesidad de continuar simbolizando lo sucedido. Para lograrlo, su propuesta se concentra en el relato histórico, es decir, en la búsqueda del archivo como aquel lugar que alberga algunas respuestas sobre lo ocurrido, vale decir, como un agente capaz de proporcionar algunas claves sobre la identidad del presente.<sup>5</sup>

Dos son la series que aquí interesa comentar, intituladas *Onomatopeya* (2006) y *Lo mejor está por venir* (2008). En ambas, Quintanilla se ha propuesto recuperar aquellas portadas periodísticas que, en su momento, cubrieron los hechos más significativos de la violencia política. Con sus titulares y sus fotografías, ellas dieron cuenta del profundo deterioro de la vida colectiva en el Perú. Todas esas carátulas que en su momento registraron las calamidades de la vida peruana de la década de los ochenta (violaciones a los derechos humanos, coches-bomba, matanzas colectivas, irresponsabilidad de la clase política, ineficiencia del Estado, crisis económica y caos en la sociedad civil) son ahora puestas en primer plano para funcionar como dispositivos de memoria política.

A diferencia de algunos artífices que se han concentrado en representar solamente las violaciones de derechos humanos producidas por una de las partes, en este proyecto se hacen visibles todo tipo de acciones armadas. Las imágenes muestran los excesos de todos los actores y no invisibilizan el rol de ninguno de ellos. Pero el rescate de dichos documentos no cumple un fin en sí mismo, sino que se realiza para intervenirlos con un lenguaje que proviene de la estética de cómics contemporáneos, especialmente de *Sin City* de Frank Miller y *Akira* de Katsuhiro Otomo. En ambos casos, se trata historias localizadas en lugares post-apocalípticos; escenarios que han quedado fuertemente estructurados por una violencia devastadora.

Se trata de mostrar cómo el horror de la vida peruana fue similar al conjunto de representaciones que aparecen en los cómics. De hecho, las noticias de los diarios parecen propias de los mundos retratados

en esas publicaciones. Titulares como “El terrorismo volvió a mostrar su cobardía” (*El Comercio*) o “150 segundos de terror” (*Correo*) son muy parecidos a los de aquel periódico donde trabaja Peter Parker o a los que leería Bruce Wayne antes de salir en su batimóvil. Desde ahí, entonces, este proyecto parecería afirmar que los cómics ya no pueden ser entendidos como un simple producto de ficción sino casi como un soporte de la realidad, ya que ésta misma ha comenzado a parecerse mucho a ellos. Las imágenes introducen un comentario crítico sobre las relaciones entre realidad y ficción y a partir de allí Quintanilla realiza toda la apuesta estética.

Desde este punto de vista, la relación que se plantea entre portadas y comics es muy compleja. Mientras que, por ejemplo, en *2002 Coche bomba* el titular informa y censura, la historieta nombra algo que no tiene palabra -pero que se expresa con la interjección “whump”- para intentar capturar la propia atrocidad de la violencia. Observemos que no hay sujetos en la representación, que se trata no sólo de un enemigo invisible sino de un momento donde las vidas humanas importaban muy poco. Por su parte y en la segunda imagen, la disposición visual de las palabras “Tarata, Tarata” -alusivas a la calle de Lima en la que Sendero realizó un feroz atentado-muestra que la violencia no sólo implica una hecatombe material, sino también genera una rajadura que no cesa de repetirse. Es ahora el signifiante el elemento que aparece como un eco que se expande desestabilizándolo todo. La imagen muestra el horror de la explosión vivida y el pánico en el medio del intento de sobrevivencia.

Pero, como decíamos líneas arriba, en estas series también aparece representada la violencia generada por las propias Fuerzas Armadas, que con frecuencia reaccionaron de la misma manera que los subversivos y, a veces, imitaron sus prácticas más sanguinarias. Las siguientes serigrafías muestran algunos de aquellos episodios de la “guerra sucia” en el país. Comencemos por la que lleva como título principal la frase *1986 Matanza*.

Esta imagen refiere al asesinato de casi trescientos presos subversivos en la madrugada del 19 de junio de aquel año. Una hecatombe que marcó un punto de quiebre en las políticas represivas del primer gobierno de Alan García. De ahí en adelante, se retomaría la peor herencia del gobierno anterior de Fernando Belaúnde y se privilegiaría la acción militar sobre el trabajo de inteligencia o la lucha política. El resultado de esta estrategia lo conocemos bien. De hecho, una comisión multipartidaria del Congreso de la República que investigó este caso calificó de “masacre” lo sucedido y concluyó que tal operativo estuvo dirigido desde las más altas instancias del poder político.<sup>6</sup>



Santiago Quintanilla  
 1986 Matanza  
 2006-2012  
 (edición progresiva de cinco ejemplares)  
 Serie *Lo mejor está por venir:*  
*historia gráfica de Lima y sus desastres*  
 1983-2007  
 39 x 31 cm  
 Propiedad del artífice

6. Según las conclusiones de ese informe de la llamada Comisión Ames (1988), el operativo estuvo dirigido por Agustín Mantilla, entonces vice-ministro del Interior y asesor de Alan García. Se trata de un personaje que luego, por otras investigaciones, terminó siendo asociado con el comando paramilitar Rodrigo Franco. En todo caso, pocos años después el propio Mantilla aparecería en un video recibiendo dinero ilícito de nada menos que Vladimiro Montesinos, hombre fuerte de la dictadura de Alberto Fujimori. Por ese delito último fue condenado a seis años de cárcel.



Santiago Quintanilla  
SHHHHH  
2006  
Serigrafía y pintura acrílica sobre MDF  
100 x 150 cm  
Colección particular, Lima

La frase que el titular resalta era una cita cierta del discurso del entonces Presidente García, pero más cierto aún es el efecto irónico que la imagen genera, puesto que en ese momento ni se determinaron a los responsables ni el presidente renunció al cargo. Tal declaración quedó así como una prueba más de la permanente demagogia de alguna clase política y de un personaje en particular. Pero la ironía se vuelve más potente aún porque esta imagen fue producida en el año 2008, cuando Alan García ocupaba nuevamente la presidencia de la república (aunque ahora siguiendo políticas más conservadoras) y había escogido como Vicepresidente al comandante Luis Giampietri, quien también estuvo involucrado en los sucesos a los que hace alusión el titular. Además el Ministro de Defensa era Rafael Rey, un miembro del Opus Dei famoso por su apoyo a las leyes de amnistía que periódicamente pretenden decretar la impunidad para los delitos de lesa humanidad cometidos durante la represión anti-subversiva.

Pero más allá de aquello, esta imagen da cuenta de la absoluta disparidad entre quienes se encontraban al interior de la cárcel y el despliegue militar que los bombardeó sin compasión. De hecho, la inserción de la palabra “fuego” sobre el despliegue periodístico refiere, en especial, a las ejecuciones extrajudiciales. (En el mencionado Informe Ames, por ejemplo, se recoge el testimonio de un oficial del ejército peruano sobre cómo vio fusilar a ochenta y nueve presos ya rendidos).

Estos hechos, relacionados a crímenes del Estado, se expanden en las serigrafías hasta el siguiente gobierno –el de Fujimori– a partir de la mención a los famosos hechos de Barrios Altos y La Cantuta. Se trata de casos emblemáticos pues por uno de ellos, el entonces mandatario está hoy preso con una condena de veinticinco años de prisión efectiva.

Como puede notarse, la primera imagen pone el acento en dos elementos: en la clandestinidad bajo la cual actuaba el comando militar de aniquilamiento selectivo llamado Grupo Colina, y en el horror que sus intervenciones causaban. Nuevamente, las letras cumplen una función capital para la estructuración de la imagen. Ellas reproducen el sonido que manda estar callados y además funcionan muy bien para caracterizar a una organización secreta pero generada al interior del Ejército en la lógica de las políticas implementadas por el propio Presidente de la República, según la sentencia judicial aludida

La siguiente imagen da cuenta del descubrimiento de la fosa común donde se encontraron los cuerpos de nueve estudiantes y un profesor de la Universidad Enrique Guzmán y Valle, hoy conocida como La



Santiago Quintanilla  
1993 La Cantuta  
2008-2012  
(edición progresiva de cinco ejemplares)  
Serie *Lo mejor está por venir:*  
*historia gráfica de Lima y sus desastres*  
1983-2007  
31 x 39 cm  
Propiedad del artífice

Cantuta. Luego de un sistemático ocultamiento de los hechos, la verdad llegó a salir a la luz y ello queda simbolizado no sólo en el rostro del horrorizado personaje que desentierra a los cadáveres sino también en las manos que le entregan las llaves al fiscal: aquella prueba definitiva que permitiría corroborar la verdadera identidad de los cuerpos. Lejos de producir vida, como en la muy famosa imagen de Miguel Angel de la Capilla Sixtina, aquí esas manos se han vuelto el signo más salvaje del horror y de la muerte.<sup>7</sup>

Por último, hay dos serigrafías que sitúan el problema de la violencia política al interior de un colapso social mucho más profundo. Me refiero a la confluencia entre el terrorismo, la crisis económica, el deterioro del Estado y la final respuesta autoritaria. A principio de los años noventa, dos hechos generaron una mayor conmoción en el país. Por un lado, el “paquetazo” económico que inició un conjunto de reformas neoliberales y, por otro, el auto-golpe de Estado que secuestró a la sociedad peruana durante largos ocho años.

La primera pieza muestra el efecto cotidiano que tuvieron las medidas económicas en la población y establece un irónico comentario al respecto. Este se produce a partir de una conocida expresión cómica. Plop es una interjección que se utiliza para subrayar una situación absurda y un desconcierto del personaje. Desde ahí, la imagen sostiene que dichas medidas económicas “tubaron” a los ciudadanos de la misma forma cómo el popular protagonista de la historieta Condorito se cae luego de descubrir algo que no tenía previsto. En esta versión artística, la expresión Plop se torna una ironía y una protesta; un gesto de desconcierto ante un hecho que termina por revertir sobre uno mismo.

De otro lado, en la imagen siguiente, las letras y el tanque no muestran una simple caída como en la imagen anterior, sino más bien cómo el Estado y la sociedad peruana fueron barridos por el poder militar de la dictadura fujimorista. Aquí las letras del comic representan el carácter autoritario de un poder que efectivamente arrasó con todo lo que se encontraba a su paso y, junto con el tanque, son elementos que simbolizan, desde el presente, aquella maquinaria infernal que el gobierno de facto puso en actividad.

En efecto, tanto las medidas económicas como el golpe de Estado fueron un punto de quiebre en la historia reciente y dieron cuenta del colapso total en el que se encontraba el país en ese entonces. Lo que hay que subrayar es que Quintanilla ha seleccionado los titulares con mucho cuidado y los ha intervenido con suma ironía para mostrar que la respuesta autoritaria fue entendida, en ese entonces, como la única viable. Si el tanque nombra el deterioro absoluto del pacto social, el “plop” de Condorito se ha introducido para



Santiago Quintanilla  
1990 Fujishock  
2008-2012  
(edición progresiva de cinco ejemplares)  
Serie *Lo mejor está por venir:*  
*historia gráfica de Lima y sus desastres* 1983-2007  
39 x 31 cm  
Propiedad del artífice

7. Buntinx: 2010.



*Rudolph Castro*  
*Autorretrato*  
2007  
Acrílico sobre tela  
150 x 90 cm  
Propiedad del artífice

simbolizar el real desconcierto de la vida peruana en aquel momento. El elemento hiperbólico es compartido (tanto la realidad como los cómics lo tienen) y entonces o desde ahí, eso hiperbólico produce un efecto de distanciamiento -a lo Brecht- que permite visualizar la realidad de lo sucedido de una nueva manera.

Entonces, puede notarse mejor el procedimiento de este proyecto: regresar a los archivos, pero no porque ellos atesoren la verdad del saber sino porque interviniéndolos con otras fuentes, con otros lenguajes, algo de la verdad se hace presente o, mejor aún, algo puede revelarse de manera mucho más persuasiva. Si antes los archivos guardaban los secretos de los Estados, hoy es el discurso del arte el que ha optado por buscarlos para construir, desde ahí, un nuevo poder narrativo.

En suma, aquí las fronteras entre realidad y ficción desaparecen para mostrar sus mutuas determinaciones y sus profundas imbricaciones políticas. Todas estas imágenes muestran cómo la realidad y la ficción compiten por parecerse y cómo muchas veces la realidad es la que imita a la ficción. En estas serigrafías, la historia deja de ser historia y se convierte en un permanente presente. La ficción deja de ser ficción y aparece retratada en su más burdo realismo. Estas serigrafías afirman que realidad y ficción se han vuelto poco distinguibles y ahora son casi cómplices entre sí. Con humor y desgarró, las imágenes afirman que vivimos en la sociedad del espectáculo y que el exceso y el horror superaron, en el Perú, todo límite imaginable.

#### *El juguete siniestro (Rudolph Castro)*

¿Cómo procesa la memoria? ¿De qué mecanismos se vale para instalar sentidos y lidiar con el pasado? Si recordar es un arduo trabajo, hay que añadir que debe realizarse con las pocas herramientas que se tienen a la mano. Dicho de otra manera: siempre se recuerda desde un presente y desde una condición particular. Solo puedo construir una narrativa de lo sucedido a partir de la coyuntura en la que me encuentro. Lidiar con el pasado significa figurarlo intensamente y construirle un sentido pero por lo general con los elementos de los que dispongo.

Éstas parecen ser las premisas básicas del proyecto de Rudolph Castro, artífice egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes, que nació en 1982 y que, también, ha venido construyendo una obra que representa la violencia peruana valiéndose de diversos elementos provenientes del mundo infantil. Su

estrategia consiste en utilizar diversos juguetes infantiles para intentar construirle un sentido a un pasado que se desconoce, pero que se sabe bien que se encuentra inscrito en lo más íntimo de la memoria personal y colectiva.

Dicho de otra manera: las imágenes de Rudolph Castro se adentran en los fantasmas de la niñez para desde ahí dotarlas de un significado fuertemente político. El juego infantil resulta intervenido para dar cuenta de dinámicas muy tensas que se cifran entre la revelación y el ocultamiento, entre la paz y la guerra, entre el recuerdo y el olvido.

He ahí su carácter siniestro: el retorno de algo familiar, pero bajo una forma distinta, fundamentalmente espectral, que irrumpe y perturba.

Es el caso de las dos obras que aluden a la destrucción senderista de la comisaría de Palca, en la sierra central del Perú, a mediados de la década de 1980. La simplicidad de estas imágenes contrasta con su potencia simbólica, vale decir, con la fuerza expresiva que logra la secuencia. Utilizando elementos de un conocido juego infantil, se hace patente la destrucción y el horror que causó la violencia política en el Perú. Como puede notarse, la propuesta pone el acento en dos tiempos: antes y después del atentado. O se entiende mejor aún si desboblamos el hecho: los niños pueden demorar mucho tiempo construyendo una casita con las piezas de Playgo, pero lo cierto es que tardan muy poco en destruirla sin ninguna compasión por su propio trabajo.

En todo caso, aquí el elemento eludido es el momento mismo de la violencia, aquella fuerza descomunal que destruye la realidad. La imagen sólo nos muestra el "antes" y el "después", más no el momento mismo. Es aquello lo que permanece oculto y resulta ser casi irrepresentable; se trata del hecho traumático que no puede narrarse pero que sin embargo podemos conocerlo en parte desde sus efectos.

De hecho, aquí la Comisaría de Palca no es solamente la comisaría de Palca. La particularidad del lugar está representada con los colores nacionales. Los cubos han sido cuidadosamente seleccionados en sus formas y colores. La memoria infantil no sólo figura sino que además se desplaza metonímicamente. Hay un juego estético clásico que figura lo universal de lo particular o, mejor aún, que observa en lo particular la dimensión general de la violencia.

*Rudolph Castro*  
*Comisaría de Palca*  
2009  
Lápiz y acrílico sobre tela  
100 x 170 cm  
Propiedad del artífice



*Rudolph Castro*  
*Comisaría de Palca (am)*  
2009  
Técnica mixta sobre tela  
100 x 170 cm  
Propiedad del artífice

Rudolph Castro  
4644-4643 = Putis  
2009  
Técnica mixta sobre tela  
100 x 170 cm  
Colección José Ugarte y María Massa, Lima

Una operación similar se despliega en la obra *4644 menos 4643 igual Putis*. Esta vez se utiliza otro juguete muy conocido en algunos sectores sociales: los muñecos de la marca Playmobil, que representan una infinidad de personajes histórico. Caballeros medievales, jugadores de fútbol, bomberos o pilotos de avión, son algunas de las múltiples posibilidades de ellos que hoy se ofrecen en el mercado. Pero, en este caso, el artífice no ha tenido reparo en mostrarlos en una situación adicional. Ahora se han convertido en campesinos ayacuchanos fusilados en 1984 por las Fuerzas Armadas en el mencionado pueblo de la zona de Huanta.

La noticia pasó desapercibida hasta el año 2008, cuando un grupo de antropólogos forenses excavó en el lugar y encontró la fosa que contenía los cadáveres de ciento veintitrés personas, de las cuales diecinueve eran niños. La historia es ahora muy conocida. Estos pobladores huían de Sendero Luminoso y pidieron ayuda en la base militar. Con la excusa de construir una piscigranja, los militares los obligaron a cavar un gran hueco en la tierra y, luego, acusándolos de terroristas, los fusilaron a todos ahí mismo. Según algunas versiones, la motivación habría sido el robo de su ganado y pertenencias.

Nuevamente, observamos el momento posterior a la matanza y no el acto mismo. Tres de los cuatro personajes aparecen boca abajo y sólo a uno de ellos podemos verle la cara. Se trata, por supuesto, del rostro de cualquier personaje de Playmobil, pero nuevamente es este contraste el que le imprime a la imagen un componente fundamentalmente siniestro y perturbador. Me explico más: esta presencia del rostro perturba porque singulariza la imagen, pero sobre todo porque muestra algo que no debe verse. Si existen tres muñecos que ocultan el rostro, queda uno encargado de sacar a la luz aquello que se esfuerza por permanecer oculto. Por eso el trabajo visual es seco y parco pero (al igual que en *Comisaria de Palca*) las sombras negras de los personajes están ahí para ensuciar la imagen.

De hecho, lejos de despertar la ternura o afectos propios de la niñez, estos objetos exponen su lado siniestro entendido como un disturbio de algo que es familiar y propio, pero que sin embargo entra en crisis.<sup>7</sup> Con gran habilidad, Rudolph Castro produce la transformación del juguete propio en algo profundamente “truculento” y desconocido. Desde ahí, Rudolph Castro intenta alegorizar las escenas de guerra en el Perú.

Completo mi argumentación con la obra *Doce litros de (no) agua*. En ella lo siniestro es algo que se ha vuelto incómodamente extraño en tanto esconde un secreto difícil de revelar. Para Freud, lo siniestro





Rudolph Castro  
*12 litros de (no) agua*  
2008  
Acrílico sobre lienzo  
90 x 150 cm  
Colección Navarro, Lima

es algo reprimido que retorna al presente para desestabilizar toda ilusión de orden (y control) sobre la realidad entera. Se trata de algo que alguna vez fue familiar, pero que por obra de la represión parece haberse vuelto ajeno. Por lo general, lo siniestro aparece investido en escenas infantiles que, justamente, son aquellas que guardan los secretos de la identidad del sujeto.<sup>8</sup> Por su parte, en Lacan, lo siniestro es un brutal encuentro con lo Real, una revelación del goce como aquel núcleo duro de la identidad. Lo siniestro surge para revelar las demandas frustradas de “ideal del yo” ante su ilusión de omnipotencia y completud.<sup>9</sup>

Nuevamente el rostro de la muñeca es un elemento clave aunque no podamos verlo. Como está oculto, despierta un temor más aguzado y ello le imprime a la imagen su carácter siniestro. En este caso, la atmósfera es aún más pertinente. El vacío, la soledad. Por lo general, las muñecas remiten a lo vulnerable y a lo frágil, pero en esta imagen quizá lo más relevante sea notar que ella está situada ante algo que no vemos, un peligro fantasmal, que en décadas anteriores fue la violencia política y que hoy es aquel pasado traumático que la sociedad se resiste a recordar.

Pero además esta imagen es siniestra por muchas otras razones. Identificamos en ella a una clásica muñeca infantil pero hay algo que perturba y que la aleja de cualquier juego inocente o de cualquier relato de felicidad y alegría. ¿Qué es lo que la muñeca proyecta sobre el piso? ¿Es su sombra o es que se está desangrando a efectos de una violencia cruel y criminal? ¿A qué corresponde ese orificio rojo que observamos en su espalda? En todo caso, una gran desolación envuelve a la imagen. Su gélida atmósfera imprime un componente de cierta indiferencia ante lo sucedido. La muñeca está sola y, al parecer, nadie va a acercarse. Pero hay una sombra adicional frente suyo. ¿Qué es? ¿De qué se trata? ¿Otro muerto?

8. Freud 2003 (1919).

9. Lacan 2002.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AMES, Rolando  
1988 *Informe al congreso sobre los sucesos de los penales. Presentado por el senador Rolando Ames (presidente de la Comisión Investigadora), el senador Jorge del Prado, el diputado Javier Bedoya, el diputado Óscar Felipe, el diputado Agustín Haya de la Torre, y el diputado Aureo Zegarra.* Lima: Talleres Gráficos, 1988.
- BHABHA, Homi  
2002 *El lugar de la cultura.* Buenos Aires: Manantial, 2002.
- BUNTINX, Gustavo  
2010 "Entre la Tierra y el Mundo". En: Ricardo Wiese. *Cantuta. Cieneguilla - 27 junio 1995. (Partes de guerra II).* Gustavo Buntinx y Víctor Vich, eds. Lima: Micromuseo, DED, IEP, 2010.
- FREUD, Sigmund  
2003 (1919) "Lo ominoso". *Obras completas*, vol XVII. Buenos Aires: Amorrortu, 2003. (Primera edición en alemán: 1919).
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto  
2000 *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana.* México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- LACAN, Jacques  
2002 *Seminario X. La angustia. 1962-1963.* Buenos Aires: Paidós, 2002.
- JELIN, Elizabeth  
2002 *Los trabajos de la memoria.* Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- ROYLE, Nicholas  
2003 *The Uncanny.* Manchester: Manchester University Press, 2003.





# Rudolph Castro

*Tres, dos.....uno*

2010

Instalación

(fierro pintado [automóvil a pedales de lata siniestrada],  
desmonte, audio digital)

Automóvil: 105 x 100 x 58 cm. Instalación: 10 m2, aprox.

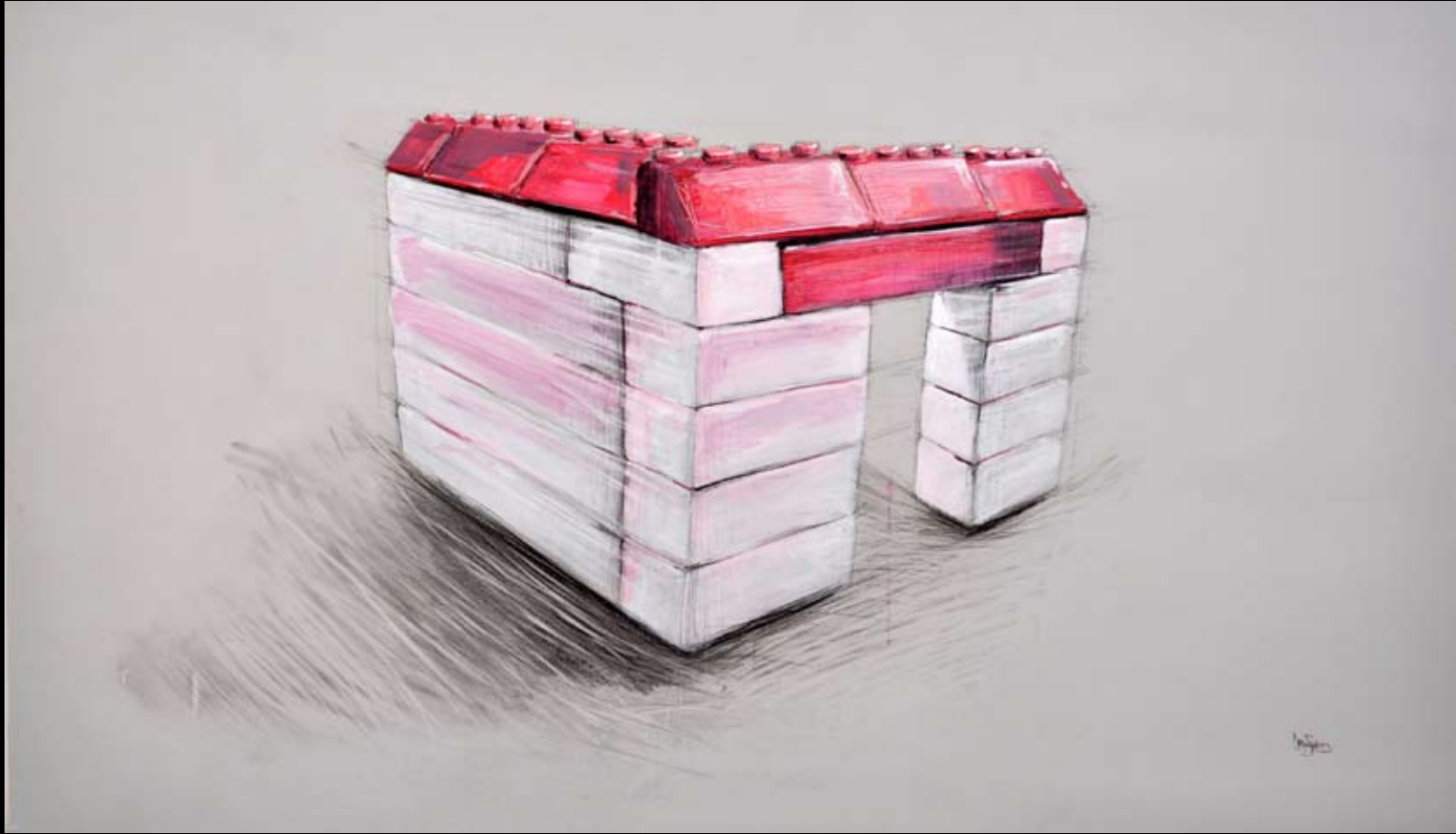
Propiedad del artífice

(Fotografías: Rudolph Castro)









*Comisaria de Palca*  
2009  
Lápiz y acrílico sobre tela  
100 x 170 cm  
Propiedad del artífice



*Comisaria de Palca (am)*  
2009  
Técnica mixta sobre tela  
100 x 170 cm  
Propiedad del artífice



*El Frontón*  
2009  
Lápiz y carbón vegetal sobre *backlight*  
65 x 125 cm  
Colección Carlos Carlin, Lima





*Loncheras TDQ*  
2009

Vinilos ploteados sobre seis loncheras  
de fabricación industrial, lectora de cd, audífonos  
Formato tradicional de loncheras escolares  
Propiedad del artífice

(Fotografías: Juan Pablo Grovas, Arturo Kameya, Mónica Padilla)











*¡¡¡Firmes!!!*

2011

Instalación (seis piezas de resina, hojas secas, audio digital)

123 x 64 x 30 cm, aprox., cada pieza

Propiedad del artífice y colecciones particulares, Lima

(Fotografías: Rudolph Castro)





# Santiago Quintanilla

Serie  
*LO MEJOR ESTÁ POR VENIR:  
HISTORIA GRÁFICA DE LIMA Y SUS DESASTRES 1983-2007*

2008-2012  
(edición progresiva de cinco ejemplares)

Textos redactados / seleccionados por Alfredo Quintanilla Ponce

1983 Apagón  
2008-2012

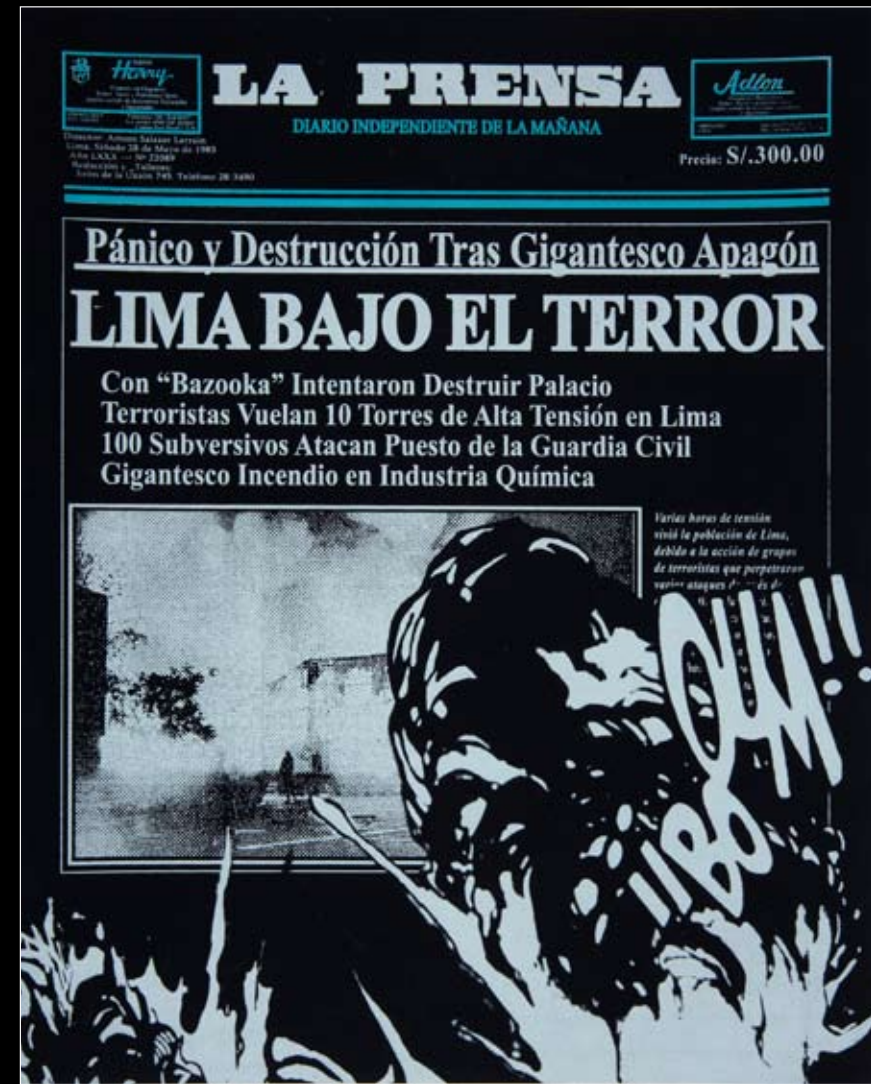
(edición progresiva de cinco ejemplares)

Serie *Lo mejor está por venir: historia gráfica de Lima y sus desastres 1983-2007*

Serigrafía sobre papel: 39 x 31 cm

Propiedad del artífice

1983 Apagón.  
Fallo general del sistema eléctrico en una ciudad.  
Sendero Luminoso empezó a derribar torres de alta tensión en 1981.  
Alumbrado, semáforos, ascensores, cocinas, televisores, radios, refrigeradores, calderos, se apagaban.  
La noche del 27 de mayo de 1983 los subversivos derribaron diez torres, atacaron e incendiaron la planta industrial de Bayer en El Callao, dos puestos policiales y las instalaciones del servicio de agua potable.





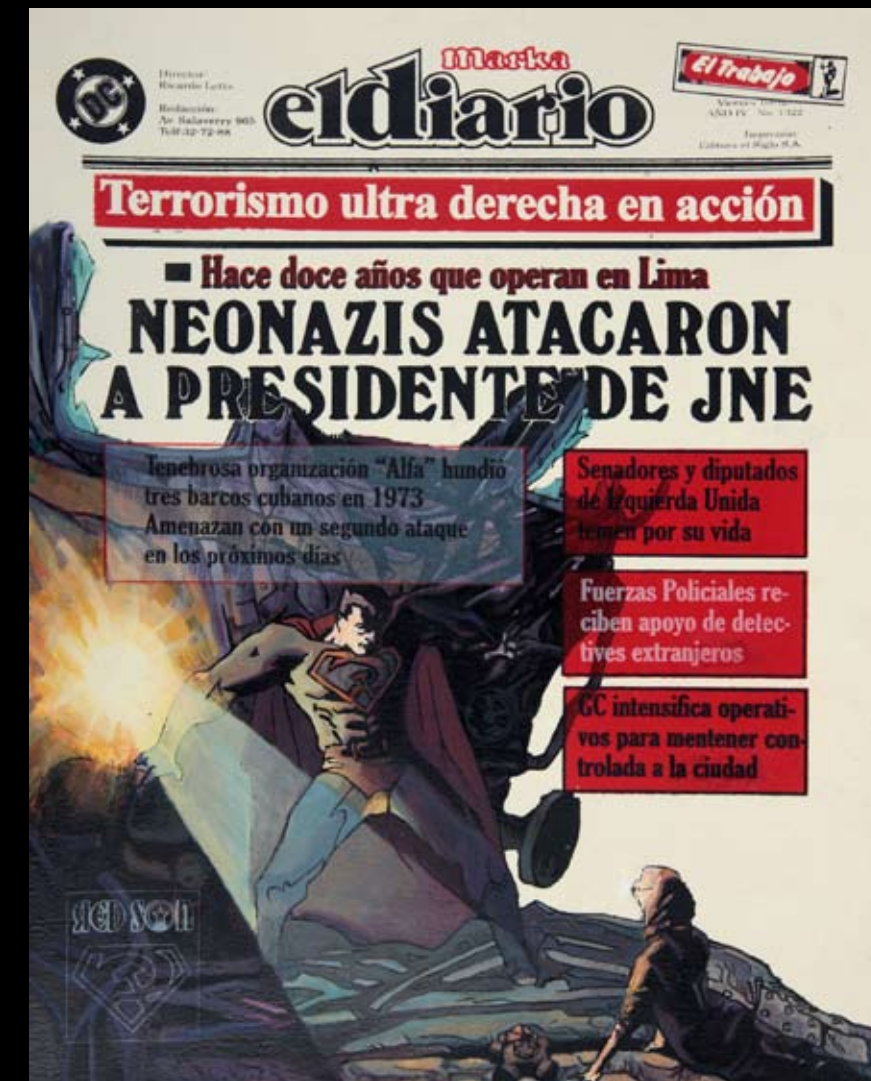
1984 El Sexto  
2008-2012  
(edición progresiva de cinco ejemplares)  
Serie *Lo mejor está por venir: historia gráfica de Lima y sus desastres 1983-2007*  
Serigrafía sobre papel: 39 x 31 cm  
Propiedad del artífice

1984 *El Sexto*.  
Centro penitenciario localizado  
en la Av. Bolivia que, en el pasado,  
había sido también reclusorio de presos políticos.  
El 27 de marzo ocurrió un amotinamiento  
de presos comunes que tomaron de rehenes  
a varios vigilantes y a la psicóloga del penal.  
Apenas producido el suceso  
los noticieros televisivos empezaron  
una transmisión en vivo de las torturas  
a las que eran sometidos los rehenes.  
Esa difusión simultánea a los hechos,  
imaginada por Orwell,  
había llegado en el año anunciado por él.



1985 Cortina de humo I  
2008-2012  
(edición progresiva de cinco ejemplares)  
Serie *Lo mejor está por venir: historia gráfica de Lima y sus desastres 1983-2007*  
Serigrafía y pintura acrílica sobre papel: 39 x 31 cm  
Propiedad del artífice

1985 Cortina de humo I.  
Decíase de la maniobra defensiva  
usada por buques y tanques de guerra  
hasta la II Guerra Mundial,  
consistente en lanzar gruesas columnas de humo  
para evitar ser observados y apuntados por el enemigo.  
En periodismo, alude a maniobras distractivas  
para crear confusión en la opinión ciudadana  
y fueron utilizadas, como se ve,  
por periodistas de todo el espectro ideológico.



1986 Matanza  
2008-2012

(edición progresiva de cinco ejemplares)

Serie *Lo mejor está por venir: historia gráfica de Lima y sus desastres 1983-2007*

Serigrafía y pintura acrílica sobre papel: 39 x 31 cm

Propiedad del artífice

1986 Matanza.  
Masacre. Se refiere al debelamiento de los motines protagonizados por presos acusados de terrorismo en los penales de Santa Bárbara, Lurigancho y El Frontón. En el caso de Lurigancho, ninguno de los ciento veinte y cuatro presos sobrevivió al ataque policial y posterior ejecución. Sus responsables directos no recibieron ninguna condena del Consejo Supremo de Justicia Militar. No hubo juicio para los responsables políticos.



1987 Toque de queda

2008-2012

(edición progresiva de cinco ejemplares)

Serie *Lo mejor está por venir: historia gráfica de Lima y sus desastres 1983-2007*

Serigrafía y pintura acrílica sobre papel: 39 x 31 cm

Propiedad del artífice

*1987 Toque de queda.*  
Disposición que impide la circulación de personas y vehículos durante un estado de emergencia en períodos determinados.  
En un estado de emergencia no rigen los derechos a la libertad personal, libre circulación, libertad de reunión, inviolabilidad de domicilio e inviolabilidad de comunicaciones.  
Durante el conflicto armado interno, el 10 de febrero de 1984 fue decretado el primer toque de queda para Lima y El Callao.



1988 Paquetazo  
2008-2012  
(edición progresiva de cinco ejemplares)  
Serie *Lo mejor está por venir: historia gráfica de Lima y sus desastres 1983-2007*  
Serigrafía y pintura acrílica sobre papel: 39 x 31 cm  
Propiedad del artífice

1988 Paquetazo.  
Conjunto de medidas económicas dictadas el 5 de setiembre por el gobierno de Alan García para frenar la inflación.  
Por el contrario, provocaron una hiperinflación comparable a la de Alemania de 1923.  
La inflación, que al final del segundo trimestre estuvo en 39.23%, pasó a 241.13% en el siguiente, sextuplicándose los precios.  
En el cuarto trimestre, los precios treparon 204.15% en promedio.  
El paquetazo del 22 de noviembre coincidió con una filtración de aguas servidas en el sistema de agua potable de Lima.  
"Especialistas económicos recordaron que, cuando el socialdemócrata populista Alan García asumió el poder, en julio de 1985, con cien mil intis un peruano podría comprar un coche nuevo. Cuando Fujimori le sucedió, cinco años después, con esa misma suma sólo se podía comprar cien gramos de jamonada, uno de los embutidos más baratos de este país".  
(France Press en *La República*, 07-08-1990).

**Extra**  
El Vespertino de Mayor Circulación Nacional  
N.º 7025 - Lima Miércoles 23 de Noviembre de 1988 - Año XXII

Agua para todo el Peru  
AL SERVICIO DE TODOS LOS PERUANOS

¡ Pague Su Precio Justo !  
**COMPRE PAN POPULAR AL PESO**  
MINISTERIO DE AGRICULTURA  
PREFECTURA DE LIMA

ECI  
LECHE PURA

**¡ Fué Un Martes Negro !**

**AGUA APESTOSA,  
PAPEO ESCASO,  
APAGON Y ENCIMA  
PAQUETAZO**

Arroz de 60.00 a 120.00  
Pan de 3.80 a 10.00  
Pollo de 350.00 a 600.00

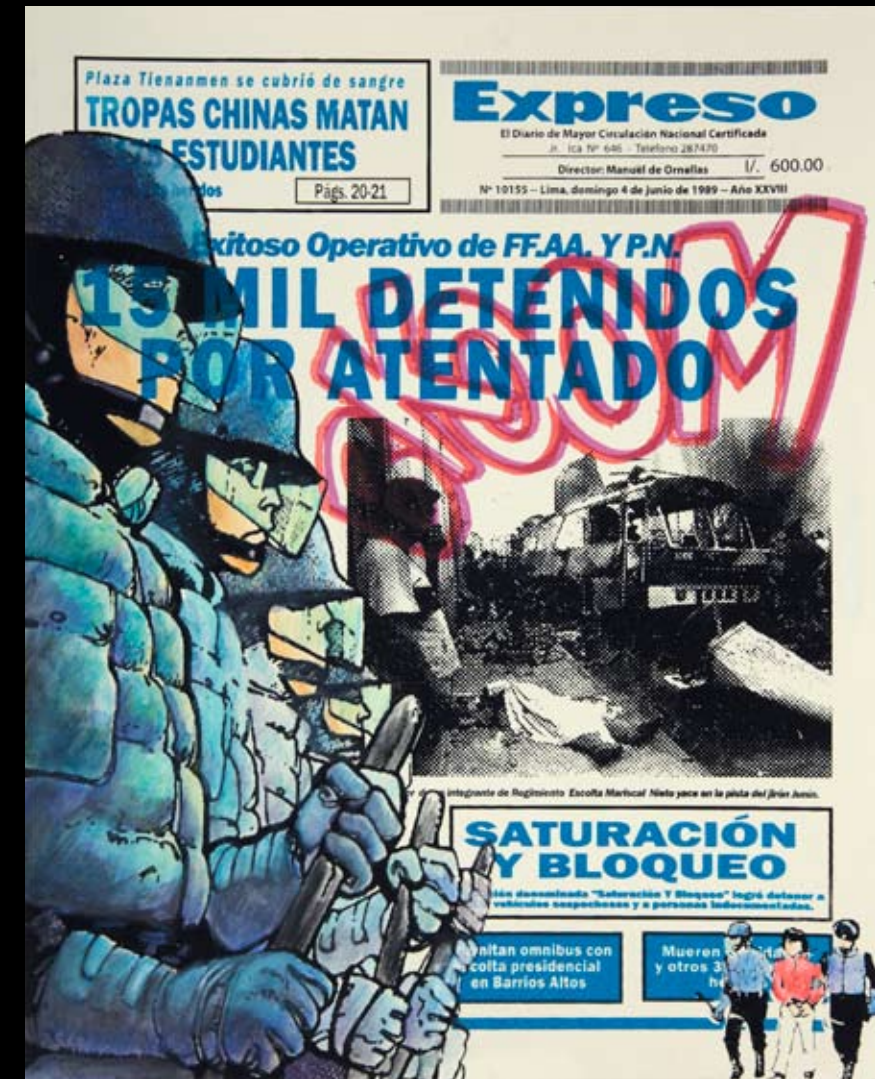
Los caños parecían tubos de desagüe.  
Ministro aconseja hervir agua apestosa.

**Amas de Casa Requintan por el Paquetazo**

**¡ colas, colas y más colas !**

1989 Batida  
2008-2012  
(edición progresiva de cinco ejemplares)  
Serie *Lo mejor está por venir: historia gráfica de Lima y sus desastres 1983-2007*  
Serigrafía y pintura acrílica sobre papel: 39 x 31 cm  
Propiedad del artífice

1989 Batida.  
Redada, razia de sujetos de mal vivir.  
Operativo militar-policial para dar con los autores  
del ataque a la escolta presidencial  
ocurrido en el Jr. Junín el 3 de junio,  
que mató a siete soldados.  
La Comisión de la Verdad y Reconciliación  
estableció que ese día hubo quince mil (15,000) detenidos.



1990 Fujishock  
2008-2012  
(edición progresiva de cinco ejemplares)  
Serie *Lo mejor está por venir: historia gráfica de Lima y sus desastres 1983-2007*  
Serigrafía y pintura acrílica sobre papel: 39 x 31 cm  
Propiedad del artífice

1990 Fujishock.  
Peruanismo que nombra  
al conjunto de medidas económicas  
dictadas a comienzos del mes de agosto  
por el recién inaugurado gobierno de Fujimori,  
que dio por tierra con sus promesas electorales  
"¡Que Dios nos ayude!" fue la frase final  
del premier Hurtado Miller al dar la noticia.  
La inflación de 159.95% del segundo trimestre saltó a  
822.95% en el tercero, quintuplicándose los precios.



1991 Cólera  
2008-2012  
(edición progresiva de cinco ejemplares)  
Serie *Lo mejor está por venir: historia gráfica de Lima y sus desastres 1983-2007*  
Serigrafía y pintura acrílica sobre papel: 39 x 31 cm  
Propiedad del artífice

1991 Cólera.  
Enfermedad provocada por la bacteria *vibrio cholerae*,  
transmitida por agua o alimentos  
contaminados con materia fecal  
y caracterizada por provocar en las víctimas  
diarrea y deshidratación aguda  
que puede producir la muerte.  
La epidemia, iniciada en el verano de 1991,  
fue la más grave en un siglo y contagió  
a más de ochenta y siete mil personas en Lima,  
doscientos cuarenta y cuatro de las cuales  
murieron hasta julio de este año.





## Cobarde, repudiable crimen

*Una Mujer dirigió masacre a pocos metros del Congreso*

# Asesinan a balazos a 16 en pollada de ayacuchanos

- *Siete sujetos con fusiles automáticos con silenciador ingresaron a finca de Barrios Altos y dispararon a diestra y siniestra.*



*1991 Matanza.*

Masacre. La matanza de quince personas –entre ellas un niño de ocho años– ocurrida en el Jirón Huanta N° 840 de los Barrios Altos de Lima, una zona de familias pobres, fue perpetrada el 3 de noviembre de 1991 por encapuchados que dirigieron a las víctimas un total de ciento cuarenta y cuatro disparos. En mayo de 1993, y luego en enero de 1995, oficiales disidentes de alta graduación revelaron que los autores pertenecían al grupo Colina, un comando operativo del servicio de inteligencia que actuaba bajo órdenes directas de Vladimiro Montesinos con la anuencia del presidente Fujimori, pretendiendo con ese acto golpear a una célula de Sendero Luminoso. Dieciocho años y cinco meses después, Alberto Fujimori fue condenado por este crimen a veinticinco años de prisión.

1992 Autogolpe  
2008-2012  
(edición progresiva de cinco ejemplares)  
Serie *Lo mejor está por venir: historia gráfica de Lima y sus desastres 1983-2007*  
Serigrafía y pintura acrílica sobre papel: 39 x 31 cm  
Propiedad del artífice

1992 Autogolpe.  
*Coup d'état* para los académicos.  
Para grabar el suceso en la memoria colectiva,  
las televisoras reiteraron por años  
la frase de Fujimori dicha en su mensaje televisivo,  
pasadas las 10 de la noche del 5 de abril:  
"disolver, disolver, [...] al Congreso de la República".  
Al día siguiente, el 85% de los limeños  
manifestó su apoyo al golpe.



1992 Tarata  
2008-2012  
(edición progresiva de cinco ejemplares)  
Serie *Lo mejor está por venir: historia gráfica de Lima y sus desastres 1983-2007*  
Serigrafía sobre papel: 25 x 31 cm  
Propiedad del artífice

1992 Tarata.  
Zona del departamento de Tacna,  
una de las provincias cautivas  
por la ocupación del ejército chileno  
desde 1880 hasta 1929.  
Calle del distrito de Miraflores,  
identificado con ciertas clases medias de Lima.  
El 16 de julio de 1992,  
un comando de Sendero Luminoso,  
al mando de Carlos Mora La Madrid,  
hizo detonar cuatrocientos kilos de explosivos  
en dos coches-bomba trasladados  
a la cuadra 2 de esta calle,  
matando a veinticinco personas  
e hiriendo a ciento cincuenta y cinco otras,  
dañando también ciento ochenta y tres  
departamentos de los edificios del entorno  
y destruyendo sesenta y tres autos.  
Fue el atentado mayor de una serie  
que pretendía lograr "el equilibrio estratégico"  
con las fuerzas armadas del Estado,  
aterrorizando a la población.

2/ Es

**BARBARIE  
SENDERISTA**

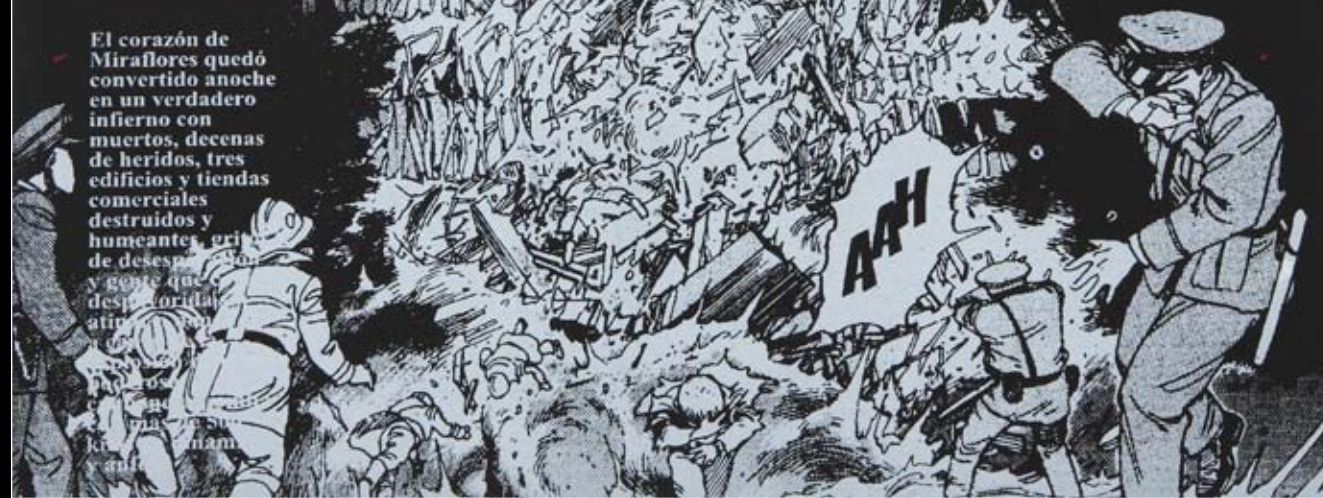
diario La República  
Lima, viernes 17 de julio de 1992

Salvajes utilizaron 500 kilos de dinamita en dos coches bomba

## Dos terribles explosiones y luego sólo muerte, dolor y destrucción

*Hasta la medianoche se contaban 18 muertos pero seguían rescatando cadáveres bajo escombros en varios edificios*

El corazón de Miraflores quedó convertido anoche en un verdadero infierno con muertos, decenas de heridos, tres edificios y tiendas comerciales destruidos y humeantes, gritos de desesperación y gente que desfilaba atinada.



1993 La Cantuta  
 2008-2012  
 [edición progresiva de cinco ejemplares]  
 Serie *Lo mejor está por venir: historia gráfica de Lima y sus desastres 1983-2007*  
 Serigrafía y pintura acrílica sobre papel: 31 x 39 cm  
 Propiedad del artífice

1993 La Cantuta.  
 Flor nacional del Perú.  
 Apelativo de la Universidad Nacional  
 de Educación "Enrique Guzmán y Valle".  
 Alude al descubrimiento de la fosa  
 en la que se encontraron los restos calcinados  
 de nueve estudiantes y un profesor de dicha universidad,  
 que habían sido secuestrados y asesinados  
 por el comando militar Colina,  
 en un operativo destinado a "secar la pecera",  
 como mandan los cánones de la guerra de baja intensidad.



1994 CLAE  
2008-2012  
(edición progresiva de cinco ejemplares)  
Serie *Lo mejor está por venir: historia gráfica de Lima y sus desastres 1983-2007*  
Serigrafía sobre papel: 39 x 31 cm  
Propiedad del artífice

1994 CLAE.  
Siglas del Centro Latinoamericano de Asesoría Empresarial.  
Pequeño banco informal  
–sin obligación de encaje ni supervisión estatal–  
que durante los años de la hiperinflación creció  
hasta llegar a manejar depósitos de 400 millones de dólares  
y una cartera de 160 mil clientes.  
Cuando fue intervenido por las autoridades,  
se descubrió que ofrecía tasas de interés  
que duplicaban y triplicaban las de la banca  
comercial, pagándolos con el capital  
de los nuevos “socios inversionistas”.



1995 Balacera  
2008-2012

(edición progresiva de cinco ejemplares)

Serie *Lo mejor está por venir: historia gráfica de Lima y sus desastres 1983-2007*

Serigrafía y pintura acrílica sobre papel: 39 x 31 cm

Propiedad del artífice

1995 Balacera.  
Intercambio de balazos.  
Descubierta una guarida del MRTA  
(Movimiento Revolucionario Túpac Amaru)  
en el distrito de La Molina  
durante la madrugada del 1° de diciembre,  
se produjo una balacera –transmitida por la  
televisión– que duró más de diez horas  
y terminó con la rendición de los emerretistas.  
Al día siguiente los analistas sentenciaron  
que el MRTA había sido liquidado.





*1996 Rehenes.*

Cuando se desarrollaba una recepción en la residencia del embajador del Japón, un comando del MRTA irrumpió violentamente reduciendo a los importantes invitados y generando una crisis de repercusiones internacionales, dado el status de la mayoría de los rehenes. Los servicios de inteligencia habían evaluado que, después del enfrentamiento de La Molina, el MRTA había quedado sin capacidad operativa, por lo que la precisión y sigilo de este comando los sorprendió.

*1996 Rehenes*  
 2008-2012  
 [edición progresiva de cinco ejemplares]  
 Serie *Lo mejor está por venir: historia gráfica de Lima y sus desastres 1983-2007*  
 Serigrafía y pintura acrílica sobre papel: 31 x 39 cm  
 Propiedad del artífice

1997 Rescate  
2008-2012  
(edición progresiva de cinco ejemplares)  
Serie *Lo mejor está por venir: historia gráfica de Lima y sus desastres 1983-2007*  
Serigrafía y pintura acrílica sobre papel: 31 x 39 cm  
Propiedad del artífice

*1997 Rescate.*  
El 22 de abril se produjo el operativo de rescate de los rehenes de la residencia del embajador del Japón. Los comandos militares emergieron de túneles cavados hasta debajo de la sala principal de la residencia. La operación costó la vida de un rehén. Ninguno de los secuestradores sobrevivió, aunque testigos aseguran que tres de los emerretistas se rindieron. Sus cadáveres tuvieron el hueso occipital perforado.





1998 El Niño  
2008-2012  
(edición progresiva de cinco ejemplares)  
Serie *Lo mejor está por venir: historia gráfica de Lima y sus desastres 1983-2007*  
Serigrafía y pintura acrílica sobre papel: 31 x 39 cm  
Propiedad del artífice

*1998 El Niño.*  
El Fenómeno El Niño ocurre cíclicamente cuando las aguas del Pacífico Sur se calientan, lo que trae importantes variaciones en el clima global. Copiosas lluvias e inundaciones catastróficas, junto a sequías prolongadas. El de este año provocó la muerte de más de quinientos peruanos y fue el primero que los limeños no vieron por televisión.



1999 Cortina de humo II  
2008-2012  
(edición progresiva de cinco ejemplares)  
Serie *Lo mejor está por venir: historia gráfica de Lima y sus desastres 1983-2007*  
Serigrafía y pintura acrílica sobre papel: 39 x 31 cm  
Propiedad del artífice

1999 Cortina de humo II.  
Ocupación permanente de la prensa sensacionalista,  
apodada *chicha* en el Perú.  
A diferencia de otras capitales del mundo,  
la prensa amarilla limeña llena(ba) sus carátulas  
de desnudos femeninos, cadáveres y lenguaje coprolático,  
con clara intencionalidad política,  
como se puso al descubierto en 2001,  
cuando se dieron a conocer los videos en los que se  
observó cómo el factótum del régimen,  
Vladimiro Montesinos, sobornaba a sus dueños.



2000 Marcha  
2008-2012

[edición progresiva de cinco ejemplares]

Serie *Lo mejor está por venir: historia gráfica de Lima y sus desastres 1983-2007*

Serigrafía y pintura acrílica sobre papel: 39 x 31 cm

Propiedad del artífice

*2000 Marcha.*

La Marcha de los Cuatro Suyos fue convocada por el candidato presidencial Alejandro Toledo en contra de la juramentación de Alberto Fujimori para un ilegítimo tercer mandato presidencial, el 28 de julio.

Una detonación provocó incendios y trajo abajo la sede del Banco de la Nación, matando a seis vigilantes, hecho que el oficialismo atribuyó a los manifestantes. Al año siguiente se supo que había sido un explosivo colocado por el SIN de Montesinos.



2001 Mesa Redonda  
 2008-2012  
 (edición progresiva de cinco ejemplares)  
 Serie *Lo mejor está por venir: historia gráfica de Lima y sus desastres 1983-2007*  
 Serigrafía y pintura acrílica sobre papel: 39 x 31 cm  
 Propiedad del artífice

2001 Mesa Redonda.  
 Zona del Centro Histórico de Lima  
 en donde hay un activo centro comercial.  
 El estallido de un petardo navideño  
 provocó una conflagración  
 de toneladas de artefactos pirotécnicos  
 en locales adyacentes y la muerte  
 de quinientas once personas el 29 de diciembre.  
 Un incendio en el mismo lugar había ocurrido  
 en 1991 matando a doce personas.



AL DESCUBIERTO

# Vladimiro Montesinos controlaba prensa gobiernista

“Les hemos hecho firmar papeles y todo. Acá nos estamos jugando una cosa seria. Están todos alineaditos” dijo el ex asesor. Pretendió imitar oberturas periodísticas en directo que realizaba Canal N.



SI MI CAPTIAN. Los comandantes generales poco o nada hablaron durante la reunión con Montesinos.

El control que ejercía Vladimiro Montesinos Torres sobre algunos medios de comunicación, especialmente los llamados diarios chicos, para lograr la reelección de Alberto Fujimori, quedó en evidencia la noche del viernes último en un nuevo “Vladivideo” en el que se observaba al ex asesor presidencial realizando coordinaciones, el 26 de noviembre de 1999, en sus oficinas del SIN en las Palmas con los entonces comandantes generales de las fuerzas Armadas: José Villanueva (Ejército), Antonio Bárcena (Marina) y Elestván Bello (FAP). Con ellos también planificaba el uso de recursos públicos para la campaña reeleccionista.

MONTESINOS: Además con los periódicos hemos hecho off unas caricaturas hoy día en el “Espresso”. Pero fíjense en la ventana del manejo de los medios. Si no manejamos los medios, ¿cómo?

BELLO: ¿Lo de CPN todavía no se ha podido manejar?

MONTESINOS: No, lo estamos manejando así (ininteligible). ¿Por qué? Porque si ahorita lo ajustamos al (airme) de Albaladejo, ¿qué cosa pasa? Ahora esa denuncia y se va al canal de El Comercio (Canal N). Ni locos que vamos a hacer esa cuestión... El asunto es que a partir de unos diez días más o menos, a lo quince ya debemos tener un equipo de gente así como el Canal N que que sigue a hacer entrevistas. Así vamos a hacer la compra del “By...”, para hacer la... en algunos

medios impresos y en Canal N. Mucho más adelante, vuelve a referirse al tema diciendo que el presidente Alberto Fujimori ignora algunos de los métodos que él usa y que incluso todavía en ese momento le pregunta sobre su propia propaganda. “Ni idea tiene cómo nosotros está ahí. No sabe cómo estamos manejando”, dice. El domingo sigue.

MONTESINOS: Claro, todos están alineados ya refiriéndose a varios canales, todos están con papel firmado. Les hemos hecho firmar

Alamo, un especial de dos horas que hace Alamo Pérez Luna y (Fernando) Diaverria (director de la PNP) es el hombre que entrevista... El domingo sale en canal 2 un especial sobre quéries son el equipo de (Luis) Castañeda. Justamente ya está y ahorita que viene Winter se lo voy a entregar.

El día lunes a las 11:00 a.m. tenemos en la DINOES (Dirección Nacional de Operativos Especiales de PNP) una demostración, como está preparada para reforzar en el tema de seguridad ciudadana. En el canal 4 van a pasar

nen esos 25 mil muertos que no están aquí presentes y que les regalamos el minuto de silencio...”

Sigue el diálogo y Montesinos empieza a coordinar con los oficiales que actividad se podría llevar a cabo para captar la atención del público y adelanta que Fujimori podría dar un mensaje a la Nación (cosa que hizo). Luego refiere que la postulación del presidente se hará con la agrupación Peru 2000 y que para promocionarla se harán pólizas organizadas por la policía del 15 de diciembre al 31 de

MONTESINOS: el tema de las pizas, no podemos decir que las estamos pagando nosotros, pro coste que he hablado con (Raul) Modenesi y él ha aceptado decir que las paga. Esta apareciendo como que él está donando 300 mil dólares y no está dando ni medio. Le estoy entregando la factura y a él... ¿Para qué? Para descargar su contabilidad y encima se gasta el IGV. Después (Joaquín) Ormeño igual. Ormeño me ha “dado” 200 mil dólares, el Modenesi 300 mil, ahí nosotros hay medio millón. Hoy se está informando esas “donaciones”. Así tengo, por ejemplo, el de la Leche Gloria, Banda... IBÁRCENA, Rodríguez.

MONTESINOS: Me ha regalado 10 carros para Arequipa, patulleros, y él va a “pagar” el millón de dólares que cuesta y toda la papelería en Lima y Cuzco por las carreteras norte y sur. No va a donar ni medio, pero va a dar la cara.

El ex asesor sigue con su disertación y revela que entregará 40 mil dólares mensuales a un directivo de la revista “SI” a quien llama “El Mulo”, para que ataque a los candidatos de la oposición, incluso menciona que ha coordinado para que en su carátula presente una caricatura de Alan García como un titiritero, que manija a Alberto Andrade, Luis Cerna, Javier Diez Caneco y Gustavo Mohme. Agrega que igual “trabaja” con el desaparecido diario “Referéndum”. Después, se refiere a los periódicos “chicos”

2001 Corrupción.

El desplome del régimen fujimorista, luego de la aparición del video en el que se aprecia la compra del voto del recién elegido congresista Alberto Kouri por quince mil dólares a cargo de Vladimiro Montesinos, permitió recuperar parte de los videos que éste tenía archivados en el Servicio de Inteligencia Nacional.

En ellos se pudo ver que los dueños de los canales de televisión, algunos de los millonarios más poderosos del Perú, jueces supremos, magistrados del Jurado Nacional de Elecciones, un empresario chileno, y hasta un destacado parlamentario de la oposición recibían fajos de billetes o promesas para aprobar una ley, dictar un fallo judicial, torcer un procedimiento.

En el primer semestre de 2001 la sociedad peruana descendió a los infiernos. Los corruptos proclamaban (y proclaman): “todos tienen su videito”

2001 Corrupción  
2008-2012  
edición progresiva de cinco ejemplares)  
Serie *Lo mejor está por venir: historia gráfica de Lima y sus desastres 1983-2007*  
Serigrafía sobre papel: 25 x 31 cm  
Propiedad del artífice

2002 Coche bomba  
2008-2012  
(edición progresiva de cinco ejemplares)  
Serie *Lo mejor está por venir: historia gráfica de Lima y sus desastres 1983-2007*  
Serigrafía y pintura acrílica sobre papel: 31 x 39 cm  
Propiedad del artífice

2002 Coche bomba.  
Dícese del vehículo automotor cargado de explosivos.  
Arma utilizada contra población civil indefensa  
por grupos terroristas de distinta índole  
en diversos escenarios a lo largo del siglo XX:  
Palestina, Argelia, Vietnam, Líbano.  
El 20 de marzo fue detonado  
el último atribuido a Sendero Luminoso,  
muy cerca de la embajada de Estados Unidos  
y a tres días de la visita de su presidente.  
Mató a nueve transeúntes.



2003 Secuestro  
 2008-2012  
 [edición progresiva de cinco ejemplares]  
 Serie *Lo mejor está por venir: historia gráfica de Lima y sus desastres 1983-2007*  
 Serigrafía y pintura acrílica sobre papel: 39 x 31 cm  
 Propiedad del artífice

2003 Secuestro.  
 "Durante los últimos cinco años, a la pregunta '¿cree usted que el crimen ha aumentado en los pasados seis meses en Lima?', un estable 75% contestaba que sí. En la última encuesta de la Universidad de Lima la cifra aumenta a un impresionante 88%. ¿Cómo explicar el aumento del último mes? [...] Pareciera que la sospecha inicial es correcta: la politización del tema y su mayor cobertura en los medios serían las causas de este incremento, antes que una mayor incidencia de delitos en la ciudad. [...] Se reportó, apresuradamente, supuestos casos de secuestro, algunos de ellos simulados, y se señalaron como intentos de secuestro, casos que podrían haber sido asaltos o robos". (Eduardo Dargent. "Lima: ¿la ciudad del pecado?". *La República*. 21 de setiembre de 2005).



2004 Linchamiento  
2008-2012  
(edición progresiva de cinco ejemplares)  
Serie *Lo mejor está por venir: historia gráfica de Lima y sus desastres 1983-2007*  
Serigrafía y pintura acrílica sobre papel: 39 x 31 cm  
Propiedad del artífice

2004 Linchamiento.  
Ejecución sin proceso, a manos de una turba,  
de un sospechoso o reo.  
"No hay ninguna estadística seria en el Perú  
sobre la delincuencia.  
Se ha dicho, por ejemplo, que este año ha habido  
mil seiscientos cincuenta y nueve linchamientos.  
¿Mil seiscientos cincuenta y nueve? ¿Dónde?  
De repente han sido diecisiete mil o de repente  
han sido cuarenta.  
Alguien, presionado por las circunstancias,  
inventó una cifra y ahora todo el mundo la repite".  
(Carlos Basombrío. "Linchamientos o soluciones".  
*Ideéle*, n° 167, diciembre de 2004, p. 52).





2005 Violación  
2008-2012  
(edición progresiva de cinco ejemplares)  
Serie *Lo mejor está por venir: historia gráfica de Lima y sus desastres 1983-2007*  
Serigrafía y pintura acrílica sobre papel: 39 x 31 cm  
Propiedad del artífice

2005 Violación.  
"El 87.9% de las víctimas de delitos  
contra la libertad e indemnidad sexuales  
son niñas o adolescentes mujeres.  
De este total, 69.4% tiene entre 10 y 18 años de edad.  
De esta cifra, 34.9% tiene entre 10 y 14 años de edad.  
[...] De la mayoría de denunciados y procesados,  
98.6% está integrado por varones.  
Un 41.4% tiene entre 26 y 39 años de edad;  
30.2% entre 18 y 25 años de edad. [...]  
Un alarmante 62.8% de agresores corresponde  
a personas del entorno familiar o amical de la víctima".  
(Informe Defensorial, n° 126, noviembre 2007, pp. 245-46).



2006 Mal menor  
2008-2012  
(edición progresiva de cinco ejemplares)  
Serie *Lo mejor está por venir: historia gráfica de Lima y sus desastres 1983-2007*  
Serigrafía y pintura acrílica sobre papel: 39 x 31 cm  
Propiedad del artífice

2006 Mal menor.  
Locución castellana que se refiere a un dilema:  
'entre dos males, escoge el mal menor'.  
Para la segunda vuelta de las elecciones presidenciales,  
los analistas a favor de la candidatura de Unidad Nacional  
-desplazada por la candidatura del Partido Aprista-  
para enfrentar a Ollanta Humala  
del Partido Nacionalista lanzaron la consigna  
de optar por el mal menor  
y votar por Alan García, pese a los malos recuerdos  
que había dejado su primer gobierno.

DOMINGO

LECTORADO PARA AYUDA // PÁG. 14

Declaran emergencia por volcán.  
Mayora culmina evacuación.

SI GANA Y NO SE FIRMA T.C. // PÁG. 11

Ministro De Agricultura:  
"Ollanta caerá en dos años."

www.pero21.com

Perú  
21

MORTAL BANDA DE ASALTANTES // PÁG. 9

"Los Olvidados de Dios"

ONPE AL 96.96%

García 24.35%

Flores 24.35%

91,159  
es la diferencia de votos  
a favor de García.

DOMINGO, 23 DE ABRIL DE 2006

ESCAMENARIO DE UNA SEGUNDA VUELTA ESTÁ PRÁCTICAMENTE DEFINIDO

# Empieza la pelea

> Ollanta Humala acepta debate y le recuerda a Alan García que él fue el primero en plantearlo. Sugiere que Gonzalo García polemice antes con Luis Giampietri.  
> Candidato aprista le pide que no se esconda detrás de vicepresidentes ni cambie de disfraz: "Si amenazó con fusilar, que ahora no se arrodille". // PÁG. 3

2007 Terremoto  
2008-2012  
(edición progresiva de cinco ejemplares)  
Serie *Lo mejor está por venir: historia gráfica de Lima y sus desastres 1983-2007*  
Serigrafía y pintura acrílica sobre papel: 39 x 31 cm  
Propiedad del artífice

*2007 Terremoto.*  
Movimiento tectónico originado en las profundidades de la corteza terrestre. El 15 de agosto la ciudad fue sacudida a 7.9 grados Richter de intensidad, generando angustia de muerte en todos sus habitantes debido a su prolongada duración. El Ministro de la Producción, Rafael Rey, promovió el lanzamiento de una botella de pisco denominada 7.9 para enviarla como obsequio a los extranjeros donantes de ayuda. Habían muerto quinientas cuarenta (540) personas.







*BAM BAM*  
2006  
Serie *Onomatopeyas*  
Serigrafía y pintura acrílica sobre MDF: 100 x 150 cm  
Propiedad del artífice



*BOOM*  
2006  
Serie *Onomatopeyas*  
Serigrafía y pintura acrílica sobre MDF: 100 x 150 cm  
Propiedad del artífice



SHHHHH  
2006  
Serie *Onomatopeyas*  
Serigrafía y pintura acrílica sobre MDF: 100 x 150cm  
Colección particular, Lima



TARATA TARATA  
2006  
Serie *Onomatopeyas*  
Serigrafía y pintura acrílica sobre MDF: 100 x 150 cm  
Colección Armando Andrade, Lima





*Educando a los chicos en los años difíciles*  
2009  
Fotogramas de video en formato DVD: 11'57"  
Propiedad del artífice





# Claudia Martínez Garay

Serie  
*INVISIBLE*

2007

*Resumen*  
2009  
Serie *Invisible*  
Incisión sobre papel  
199 x 129 cm  
Colección Micromuseo  
["*al fondo hay sitio*"]



*Sin título (Huanta)*  
2007  
Serie *Invisible*  
Inciación sobre papel: 125 x 105 cm  
Colección particular, Lima



*Sin título (Huancasancos)*  
2007  
Serie *Invisible*  
Inciación sobre papel: 66,5 x 95,5 cm  
Colección Armando Andrade, Lima



Sin título (Paucar de Sara Sara)  
2007  
Serie Invisible  
Incisión sobre papel: 81 x 79.5 cm  
Colección particular, Lima





Sin título (Victor Fajardo)  
2007  
Serie *Invisible*  
Incisión sobre papel: 90 x 129 cm  
Colección particular, Lima



*Sin título (Cangallo)*  
2007  
Serie *Invisible*  
Inciación sobre papel: 52.5 x 122.5 cm  
Colección Armando Andrade, Lima





*Sin título (La Mar)*  
2007  
Serie *Invisible*  
Inciación sobre papel: 135 x 132,5 cm  
Colección Armando Andrade, Lima

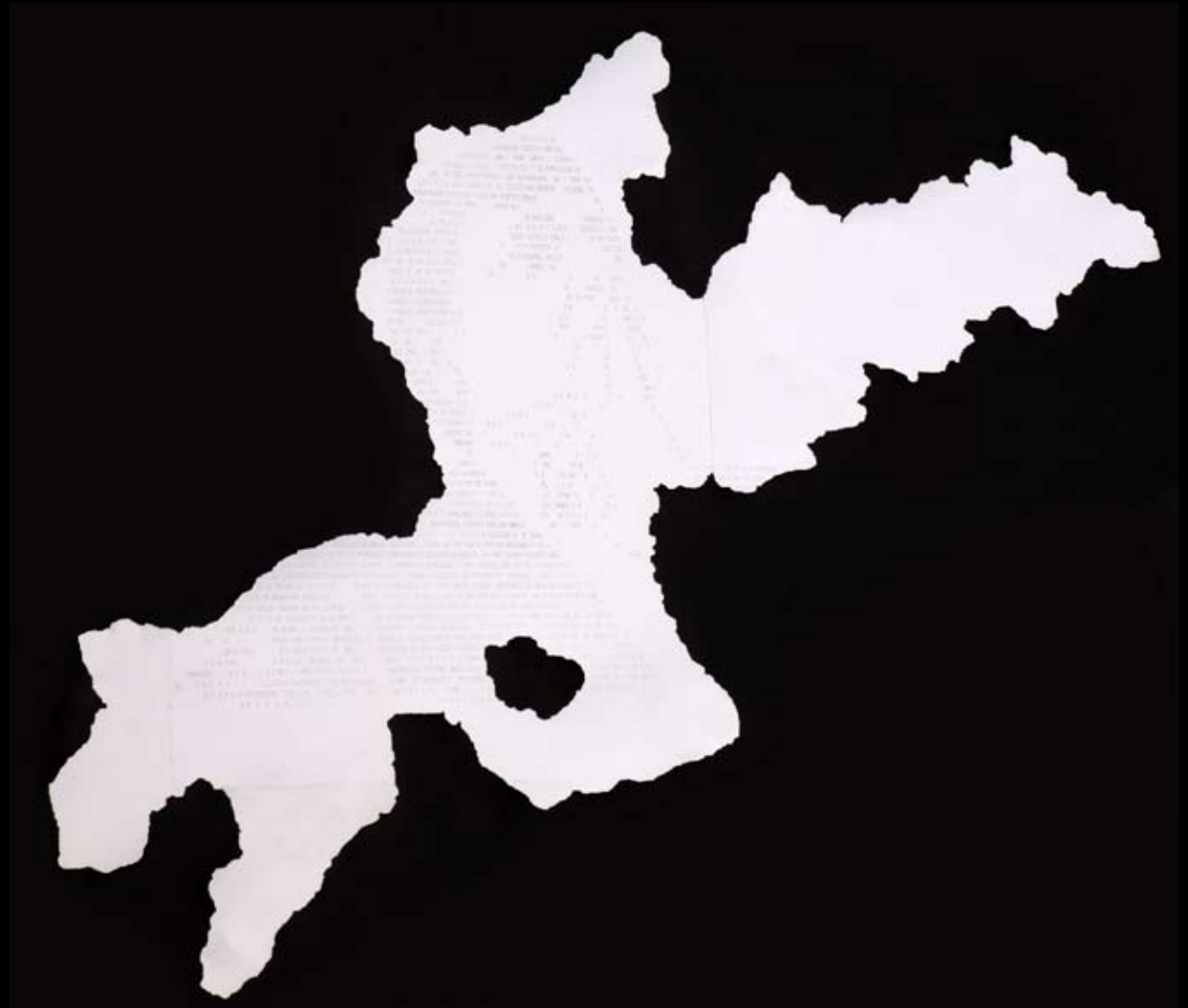


*Sin título (Vilcashuaman)*  
2007  
Serie *Invisible*  
Inciación sobre papel: 75 x 56.5 cm  
Colección Armando Andrade, Lima

*Sin título (Lucanas)*  
2007  
Serie *Invisible*  
Incisión sobre papel: 210 x 222.5 cm  
Colección Armando Andrade, Lima



*Sin título (Parinacochas)*  
2007  
Serie *Invisible*  
Inciación sobre papel: 162.5 x 195 cm  
Colección Armando Andrade, Lima





*Sin título (Huamanga)*  
2007  
Serie *Invisible*  
Inciación sobre papel: 77.5 x 120 cm  
Colección Armando Andrade, Lima



*Sin título (Sucre)*  
2007  
Serie *Invisible*  
Inciación sobre papel: 95 x 65.5 cm  
Colección Armando Andrade, Lima

Imágenes conocidas durante la guerra interna son presentadas sin su elemento constitutivo, dejando de ser ícono y quedando en paisajes habituales y apartados de toda mirada mediática en este momento.

Son lugares alejados, desprotegidos y ajenos a los ojos de la mayoría de personas, cotidiano únicamente para sus habitantes, pero aún así con una carga e historia intensa, y en ciertos casos las historias son parte del presente, urgentes e invisibles aún.

La contradicción entre el paisaje remoto y apacible con la nueva imagen reflejada (al acercarse el espectador a la obra) será evidente, ya que es cuando logrará ver el elemento ausente de la foto ícono, el cual le hará completar la imagen mentalmente y recordar el momento, lugar e historia particular, evidenciando así que hasta lo que no recordamos nunca se olvida. Todo permanece grabado.

(Claudia Martínez Garay)

Las reproducciones de esta serie registran el doble efecto visual de cada obra según la posición del espectador.

Los textos e imágenes que dan origen a cada pieza fueron tomados de la siguiente publicación:  
Enrique Chávez y Ana Lucía Escudero  
*La verdad sobre el espanto: el Perú en los tiempos del horror*  
*Dossier fotográfico de Caretas.*  
Lima: Caretas, 2003.

*Detrás del ícono 3*  
2010  
Impresión digital y serigrafía sobre papel de algodón  
79 x 59 cm  
Colección Museo de Arte de Lima  
CAAC 2010. Donación Muriel Clémens y Ricardo Briceño



"Rondas a fin de siglo.  
[1998].  
El Ejército logró ganar la confianza  
de los pobladores en la selva ayacuchana.  
César Vásquez, mayor EP,  
estuvo a cargo de ciento cuarenta mil ronderos organizados  
en dos mil seiscientos diecisiete comités de autodefensa.  
Justiniano Urbano,  
comunero de Mauayura en la selva ayacuchana,  
era uno de ellos".

(Fotografía: Gilmar Pérez, revista *Caretas*).





*Detrás del ícono 5*

2010

Impresión digital y serigrafía sobre papel de algodón

57 x 89 cm

Colección Museo de Arte de Lima

CAAC 2010. Donación Muriel Clémens y Ricardo Briceño



"Jueves 3 de mayo de 1984.  
Los Sinchis de la policía  
toman posiciones para iniciar el operativo en el caserío Bolognesi.  
Desde principios de la década de 1980,  
la zona del Alto Huallaga concentraba  
la mayor cantidad de pistas clandestinas  
desde las que despegaban  
los aviones con pasta básica de cocaína hasta Colombia.  
En ese contexto ingresó el terrorismo  
y su primera acción de perfil alto  
fue el ataque al puesto policial de Nuevo Progreso  
en diciembre de 1983.  
Entre febrero y abril de 1984  
asesinaron a por lo menos veinte personas en varios caseríos.  
La policía comenzó su ofensiva el 26 de abril."

(Fotografía: Victor Ch. Vargas, revista *Caretas*).



*Detrás del ícono 2*

2010

Impresión digital y serigrafía sobre papel de algodón

88 x 59 cm

Colección Museo de Arte de Lima

CAAC 2010. Donación Muriel Clémens y Ricardo Briceño



"Más muertos en Cayara [Ayacucho].  
En esta fosa se encontraron el 10 de agosto [de 1988]  
los restos de Jovita García,  
Alejandro Ichihaya y Samuel García.  
Según los pobladores, García había sido secuestrada.  
Mientras trasladaban los cadáveres  
para la necropsia en Cangallo,  
los restos de Ichihaya y García  
desaparecieron sin dejar rastros".

(Fotografía: Hugo Bustos, revista *Caretas*).



*Detrás del ícono 4*  
2010  
Impresión digital y serigrafía sobre papel de algodón  
59 x 77 cm  
Colección Museo de Arte de Lima  
CAAC 2010. Donación Muriel Clémens y Ricardo Briceño



"Agua roja.  
Eso significa en español Pucayacu  
[donde en 1984 se descubrieron cuatro fosas clandestinas].  
Corrió el rumor que, enterado el "Comandante Camión"  
de la inminente visita del fiscal Rey de Castro,  
decidió deshacerse de todas las personas  
que tenía detenidas en el estadio  
[del cuartel de la Infantería  
de Marina de Huanta, Ayacucho].  
Los habría llevado dentro de costales  
en camiones portatropas.  
En los alrededores se encontraron  
huellas de botas y vehículos militares".

(Fotografía: Abilio Arroyo, revista *Caretas*).



*Detrás del ícono 1*  
2010  
Impresión digital y serigrafía sobre papel de algodón  
59 x 88 cm  
Colección Museo de Arte de Lima  
CAAC 2010. Donación Muriel Clémens y Ricardo Briceño



"El punto sin retorno.  
6 de la mañana del lunes 5 de mayo [de 1982].  
Un grupo de acusados de terrorismo  
llega al muelle de El Frontón.  
Fueron trasladados al notorio penal  
luego del asalto a la cárcel de Huamanga en marzo".

(Fotografía: Oscar Medrano, revista *Caretas*).





# Rudolph Castro

Lima, 1982  
www.rudolphcastro.com



Estudios en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (pintura, 2001-2008), el Instituto Superior Toulouse-Lautrec (animación y efectos especiales, 2006-2008), y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Bachiller en Arte, 2010)

## Exposiciones individuales

2012  
*firmes!!!*  
Galería SALA 58, Lima

2011  
*Libreta de Tiempo*  
Galería Cecilia Gonzales Arte Contemporáneo, Lima

2010  
*satélite65*  
Bruno Gallery, Lima

*Mi(l) novecientos noventa*  
Centro Cultural de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho

2009  
*Mi(l) novecientos noventa*  
Galería Municipal de Arte Pancho Fierro, Lima

*Av. Alfredo*  
Galería Neo Mutatis, Lima

## Distinciones

2012  
XV Concurso Franco-Peruano de Artes Visuales  
Pasaporte para un Artista  
Finalista, categoría instalación  
Alianza Francesa de Lima y Embajada de Francia en el Perú

Primera Bienal de Fotografía de Lima /  
3er Salón de Fotografía  
Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA)  
1er Premio

2011  
XIV Concurso Franco-Peruano de Artes Visuales  
Pasaporte para un Artista  
Alianza Francesa de Lima y Embajada de Francia en el Perú  
Finalista, categoría instalación

2009  
2do concurso Nacional de Pintura Jóvenes Creadores  
Municipalidad Metropolitana de Lima  
Finalista

2008  
XVIII Concurso Nacional de Artistas Jóvenes  
Premio Cerro Verde  
Centro Cultural Peruano Norteamericano (Arequipa)  
Mención honrosa

Concurso Nacional del Año Internacional de la Papa  
Centro Cultural de España, Lima  
Mención honrosa

2006  
Happy Tour / Videoarte Peruano Emergente  
Centro Fundación Telefónica, Lima  
Seleccionado

2006  
Segundo Festival Audiovisual Estudiantil  
Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos  
Seleccionado

# Claudia Martínez Garay

Ayacucho, 1983  
www.claudiamartinezgaray.blogspot.com



Estudios en la Pontificia Universidad Católica del Perú (Bachiller en Artes Plásticas con Mención en Grabado, 2001-2007)

## Exposiciones individuales

2012  
*El otro, el mismo*  
Galería L'Imaginaire  
Alianza Francesa de Miraflores, Lima

2011  
*El imperio del sol*  
Galería 80mt2 arte&debates, Lima

2008  
*El cielo puede esperar*  
(Muestra bipersonal con Arturo Kameya)  
Galería 80mt2. arte&debates, Lima

2007  
*Invisible*  
Galería 80mt2. arte&debates, Lima

## Distinciones

2011  
XIV Concurso Franco-Peruano de Artes Visuales  
Pasaporte para un Artista  
Primer puesto

2010  
XXXIII Salón Nacional de Grabado  
Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA)  
Finalista

II Concurso de Nacional de Pintura del Banco Central de Reserva del Perú  
Segundo Puesto

2009  
I Concurso de Nacional de Pintura del Banco Central de Reserva del Perú  
Mención Honrosa

2008  
Premio de la Crítica  
Facultad de Arte,  
Pontificia Universidad Católica del Perú  
1er puesto de la promoción

II Concurso Alfa Romeo de Pintura y Técnica Mixta  
Segundo puesto

XXXII Salón Nacional de Grabado  
Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA)  
Finalista

2007  
Premio Adolfo Winternitz  
Facultad de Arte,  
Pontificia Universidad Católica del Perú

2006  
Premio Adolfo Winternitz  
Facultad de Arte,  
Pontificia Universidad Católica del Perú

XXXI Salón Nacional de Grabado  
Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA)  
Finalista

# Santiago Quintanilla

Lima, 1983  
www.santiagoquintanilla.com



Estudios en la Pontificia Universidad Católica del Perú (Licenciado en Artes Plásticas con Mención en Grabado, 2012)

## Exposiciones individuales

2012  
*Naturalezas de muerte*  
Galería 80m2 Livia Benavides, Lima

2008  
*Lo mejor está por venir: historia gráfica de Lima y sus desastres 1983 - 2007*  
Galería 80m2 arte&debates, Lima

## Distinciones

2012  
XV Concurso Franco-Peruano de Artes Visuales  
Pasaporte para un Artista  
Finalista

2009  
XII Concurso Franco-Peruano de Artes Visuales  
Pasaporte para un Artista  
Finalista

2007  
Concurso Metropolitano de Artistas Jóvenes  
Municipalidad Metropolitana de Lima  
Mención honrosa

2005  
XXXI Salón Nacional de Grabado  
Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA)  
Finalista

2004  
Premio Adolfo Winternitz  
Facultad de Arte, Pontificia Universidad Católica del Perú



ISBN: 978-9972-606-98-4



PETROPERU

**MICROMUSEO**  
"AL FONDO HAY SITIO"