

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



***Rosa de mi corazón, sé mi esposa: violencia, goce y sexo-disidencia en la obra
pictórica de Sergio Zevallos (1982- 2000)***

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

Julián Alberto Mezarina Chávez

Asesor:

Mg. Horacio Ramos Cerna

Diciembre, 2022

Declaración jurada de autenticidad


Yo, Horacio Ramos Cerna, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis/el trabajo de investigación titulado “*Rosa de mi corazón, sé mi esposa: violencia, goce y sexo-disidencia en la obra pictórica de Sergio Zevallos (1982- 2000)*” del autor Julian Alberto Mezarina Chávez

dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 12%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 24/02/2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y confirmo que cada una de las coincidencias detectadas no constituyen plagio alguno.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Nueva York, marzo 1 de 2023

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Ramos Cerna Horacio</u>	
DNI: 44353663	Firma: 
ORCID: 0000-0003-1143-7585	

Resumen

La presente tesis tiene como objetivo analizar la obra pictórica de Sergio Zevallos. Este estudio sostiene que, tanto a nivel temático como compositivo, la obra pictórica de Sergio Zevallos de los ochenta y noventa deconstruye imágenes hegemónicas del género y la religiosidad limeña. Al discutir la obra de Zevallos con relación a la plástica local que la antecedió y a la pintura figurativa de temática sexodisidente de fines de los noventa, mi estudio argumenta también que Zevallos produjo una intervención estética insólita dentro del medio local en tanto no afirmaba imágenes del cuerpo y la sexualidad, sino que las deconstruía. Para demostrar mi argumento, analizo en detalle cómo la obra pictórica del artista utiliza: (i) la descomposición de la forma para la construcción de un imaginario de lo no-humano; ii) una estética del collage a partir del tema de la orgía, donde se entrecruzan la religiosidad con el goce sexual; y iii) el uso de la abstracción para conectar el cuerpo sexodisidente con la nación y la religión peruanas. El corpus de obras que he seleccionado para este estudio se encuentra conformado por cuatro series que el artista realizó en la década de los ochenta - *Estampas* (1982), *Que tu carne es el cielo recién nacido*, *Miguel Hernández* (1983), *Altars. Las variaciones y anatomías gráficas de un altar católico* (1985), *Sangre y Ceniza. Variaciones sobre la bandera* (1987)- y una pieza de la serie de finales de los noventa titulada *Andróginos* (1998-2000).

Tabla de contenido

AGRADECIMIENTOS.....	6
INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO 1: EL CAMPO DEL ARTE DE LOS OCHENTA Y LOS INICIOS DE SERGIO ZEVALLOS.....	16
1. La sexualidad y el homoerotismo en el arte plástico de los ochenta	19
2. El estilo e influencia de Helmut Psotta.....	28
CAPÍTULO 2: PROFANACIONES PLÁSTICAS, LECTURAS SUBTERRÁNEAS EN LA OBRA PLÁSTICA DE SERGIO ZEVALLOS (1982-1987).....	33
1. Estampas: una radiografía de la carne	34
2. Más allá de la religiosidad: Ensamblajes de lo orgiástico	41
3. Abstrayendo el símbolo: lecturas de lo sacrificial	46
CAPÍTULO 3: ECOS Y CONTRAPUNTOS ENTRE LA OBRA PICTÓRICA DE ZEVALLOS Y LAS OBRAS DE LAS ARTISTAS DE LOS NOVENTA	57
1. El arte feminista y de mujeres de los noventa.....	62
2. Más allá del travesti y la representación identitaria	72
CONCLUSIÓN.....	77
BIBLIOGRAFÍA	82
PROYECTO CURATORIAL	86

A mis padres,

De quienes recibí las manos, la asfixia... y el viento



Toda peruanidad es un travestismo

Giuseppe Campuzano

La pieza de carne es la zona común del hombre y la bestia, su zona de indiscernibilidad, ella es ese “hecho”, ese mismo estado donde el pintor se identifica con los objetos de horror y compasión

Gilles Deleuze¹



¹ Deleuze, Gilles (2009). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.

AGRADECIMIENTOS

Escribir esta tesis ha sido uno de los proyectos académicos más retadores que se me han presentado, pues estuvo atravesado por diversas emociones como alegría, frustración y esperanza, entre otras. A pesar de todo, la obra de Sergio Zevallos tuvo la capacidad de movilizarme para culminar este proyecto.

No obstante, hubiera sido imposible escribir esta tesis sin la ayuda de mi asesor y amigo Horacio Ramos, a quien le agradezco por su infinita paciencia, especialmente en aquellos momentos de tribulación. Su manejo del tema, así como su capacidad de escucha y diálogo resultaron imprescindibles en este viaje. Gracias por la confianza.

También expreso mi gratitud a mis profesoras y profesores de la maestría quienes me guiaron en el planteamiento inicial de esta investigación: la Dra. Cécile Michaud, la Dra. Irma Barriga, la Mg. Patricia Ciriani, el Mg. Carlos Castro y el Dr. Fernando Villegas.

Agradezco a mis amigxs que estuvieron presente de distintas maneras:

A Fanni, Patricia y Jose Luis, quienes siempre tuvieron la disposición de leer y escuchar mis ideas. Gracias por acompañar mi formación y darme a conocer una constelación de ideas y palabras, tan necesarias para entender las desigualdades de género y estar a la búsqueda de alternativas transformativas.

A Aurora, Mafer y Jimena, mi Full House, quienes me brindaron su cariño en todo momento, especialmente cuando la angustia y la inseguridad se asomaban. Su compañía es vital en mi vida.

A Diana M., Diana S. y Eliana, quienes me dieron ánimos en todo momento, a pesar de la distancia física que impuso el contexto de pandemia. Gracias por los audios escuchados.

A Maje, por la complicidad de dos sociólogxs que incursionaron en la Historia del Arte con el mismo deseo por ampliar nuestros horizontes y conectar con la vida desde lados más sensibles.

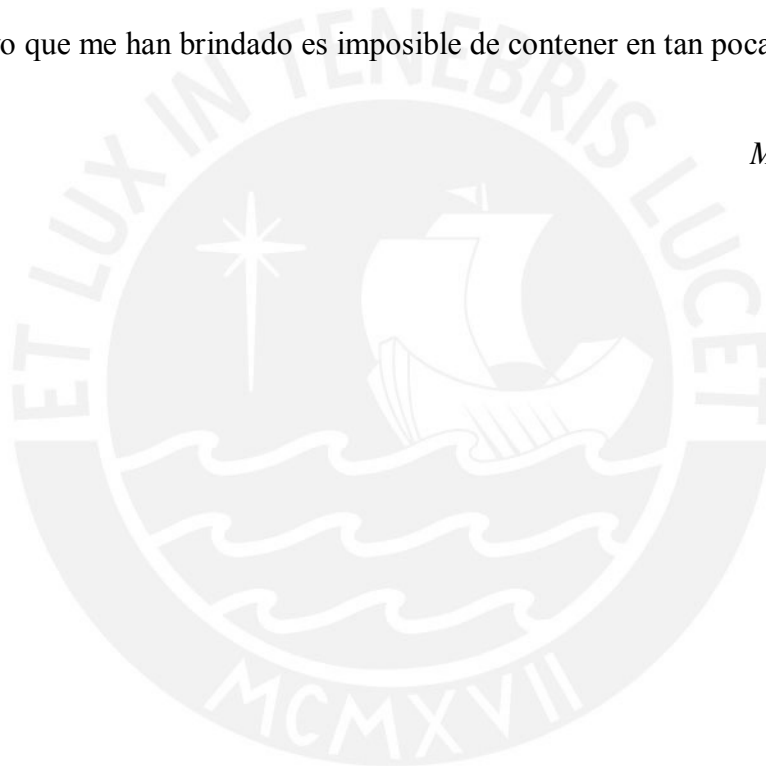
A Aranza, por los cafés y las caminatas por el campus universitario en las que conversamos sobre el género, el arte y la sociedad.

A mis amigxs de la maestría, especialmente a mi promoción, con quienes compartí muy buenos momentos estos últimos años. Atesoro en mi corazón todas las risas y buenos momentos que compartimos en las clases.

Por último, gracias a mi querido Volcán, quien me acompañó en todo momento.

El cariño y apoyo que me han brindado es imposible de contener en tan pocas líneas.

Muchas gracias



INTRODUCCIÓN

La presente tesis tiene como objetivo analizar la obra pictórica de Sergio Zevallos. Este estudio sostiene que, tanto a nivel temático como compositivo, la obra realizada por el artista en los ochenta y noventa deconstruye imágenes hegemónicas de la sexualidad y la religiosidad limeña. Al discutir la obra de Zevallos con relación a la plástica local que la antecedió y a la pintura figurativa de temática sexodisidente de fines de los noventa, mi estudio argumenta también que Zevallos produjo una intervención estética dentro del medio local en tanto no afirmaba imágenes del cuerpo y la sexualidad, sino que las deconstruía. Para demostrar mi argumento, analizo en detalle cómo la obra pictórica del artista utiliza: (i) la descomposición de la forma para la construcción de un imaginario de lo no-humano; ii) una estética del collage a partir del tema de la orgía, donde se entrecruzan la religiosidad con el goce sexual; y iii) el uso de la abstracción para conectar el cuerpo sexodisidente con la nación y la religiosidad peruana.

El corpus de obras que he seleccionado para este estudio se encuentra conformado por cuatro series que el artista realizó en la década de los ochenta - *Estampas* (1982), *Que tu carne es el cielo recién nacido*, *Miguel Hernández* (1983), *Altares. Las variaciones y anatomías gráficas de un altar católico* (1985), *Sangre y Ceniza. Variaciones sobre la bandera* (1987)- y una pieza de la serie de finales de los noventa titulada *Andróginos* (1998-2000). Mi estudio empieza con una obra de 1982, pues ese fue el año cuando Zevallos comienza su trabajo colectivo dentro del Grupo Chaclacayo (en adelante, GC)² y es el inicio de su obra pictórica experimental³. El grupo se disolvió en 1994 y desde entonces Zevallos continuó su trabajo en

² La agrupación estuvo integrada por los peruanos Sergio Zevallos y Raúl Avellaneda, así como por el alemán Helmut Psotta.

³ Los integrantes del Grupo Chaclacayo tomaron la decisión de emigrar del país hacia Alemania en el año 1989, principalmente a causa de la violencia política que comenzó a inicios de los ochenta. En ese traslado, tomaron la decisión de abandonar y destruir parte de su obra, principalmente aquella que no podían trasladar fue eliminada (López, 2014).

solitario, donde produjo obras pictóricas y performativas. En ese marco, *Andróginos* es una serie pictórica realizada por el artista a fines de los noventa que nos permite discutir su trabajo con relación al de la siguiente generación de artistas plásticos en el Perú.

La primera vez que me acerqué a la obra de Sergio Zvallos fue en el año 2014, cuando se presentó la muestra “Un cuerpo ambulante. Sergio Zvallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994)”, curada por Miguel López y exhibida en el Museo de Arte de Lima (MALI) y el Centro Cultural España. La muestra fue una revisión de la obra de Zvallos realizada en la década de los ochenta, momento en que fue miembro del GC junto al artista peruano Raúl Avellaneda y el alemán Helmut Psotta⁴. Las principales piezas de la muestra estaban compuestas de fotoperformance realizadas por Chaclacayo y un grupo reducido de obras pictóricas realizadas por Sergio Zvallos⁵. Años más tarde, al revisar ensayos y estudios sobre su obra, noté que en estos casos también se le daba mayor énfasis a las fotoperformance, lo que dejaba preguntas pendientes sobre la relación entre pintura y sexodisidencia en la obra de Zvallos.

Sergio Zvallos (Lima, 1962) comenzó sus estudios en la Escuela de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) en 1980, donde conoció a Raúl Avellaneda. En 1982, Helmut Psotta fue invitado como docente y fue ahí donde conoció a ambos jóvenes. Gracias a la convergencia de sus similitudes con relación al arte, la política y a su posición como sujetos no heterosexuales se comenzaron a realizar piezas colectivas⁶. Luego de un semestre de enseñanza, Psotta fue expulsado por el tipo de propuestas politizadas que enseñaba a sus estudiantes, las cuáles no eran consideradas acordes por las autoridades de la Escuela de Artes. A causa de esto, Zvallos y Avellaneda decidieron dejar la facultad también y los tres

⁴ Según se indica en una conversación de Miguel López con el propio Sergio Zvallos, al inicio los tres artistas no se pensaban a sí mismo como un grupo, pues ellos solo alquilaron una casa en Chaclacayo para poder trabajar. Fue el crítico de teatro Hugo Salazar del Alcázar quien redactó una nota sobre ellos, y él los llamó “el grupo Chaclacayo”. El mismo indica que el nombre del Grupo Chaclacayo fue aceptado, pero no sin discrepancias, pues para él, Chaclacayo era un espacio de enunciación de ciertos sectores acomodados. (López, 2014, p. 70).

⁵ La fotoperformance alude al registro de los gestos y movimientos de una acción performática.

⁶ Entrevista de Miguel López a Zvallos, en el marco de la muestra *La muerte obscura: Dibujos 1982-1987*.

deciden mudarse a una casa en Chaclacayo, donde vivieron por varios años y producirán diversas piezas artísticas, tanto colectivas como individuales⁷. Así como Zevallos creó dibujos propios, Psotta y Avellaneda no dejaron de producir trabajos pictóricos de forma individual, caracterizados por una mutua retroalimentación entre ellos. Dentro de ese ambiente de creación artística, la figura de Santa Rosa de Lima (1586- 1617) se vuelve un tema recurrente en las prácticas performativas del GC y los trabajos individuales de los artistas. La evidencia de esto son las obras personales como la serie *Rosa-Paraphrasen* (1986), de Psotta y *Letanías Acalladas* (1984-1988), de Raúl Avellaneda. En 1989, el grupo decidió emigrar a Alemania como consecuencia de la violencia política (1980-2000) que azotó al país, donde trabajaron juntos hasta 1994, momento que el grupo se disuelve. Luego de esto, Sergio Zevallos toma la decisión de continuar con su trabajo artístico en Alemania. En los últimos años, el artista ha realizado instalaciones donde, a través de diversos elementos pictóricos, escultóricos y sonoros, evidencia disciplinamiento los dispositivos modernos producidos en el sistema neoliberal y la militarización en cuerpos sexodisidentes y racializados⁸.

En los ochenta, las obras pictóricas y fotoperformance de los integrantes del GC fueron exhibidas una sola vez en el Perú. La muestra fue realizada en el Museo de Arte de Lima (MALI) y tuvo como nombre "Perú ...un sueño: Fragmentos de un proyecto de indagación y creación visual" (1984)⁹, Horas antes de la inauguración, algunas autoridades de la embajada alemana ordenaron colocar telas negras sobre algunas obras que se encontraban exhibiéndose. Además de este intento de censura, las obras fueron descalificadas por el crítico de arte Luis Lama, quien las acusó de ser pseudoarte y que conformaban una "alegoría a la decadencia" (López, 2019: 129).

⁷ Según Buntinx (1983), el proyecto artístico emprendido por el recién formado Grupo Chaclacayo contó con el apoyo del Instituto Goethe.

⁸ Entre las obras que actuales más conocidas se encuentran su instalación titulada *A War Machine*, la cual fue exhibida en la exposición de arte contemporáneo *documenta14* del año 2017.

⁹ La muestra contó con el auspicio del Instituto Goethe, un instituto alemán de cultura.

A pesar del rechazo por una parte de la crítica, las obras de Chaclacayo captaron el interés de otros como Gustavo Buntinx quien, bajo el seudónimo de Sebastián Gris, publicó una nota titulada “Una experiencia extrema en nuestro arte”, en el suplemento cultural *Caballo Rojo* del *Diario de Marka* el 28 de agosto de 1983. La nota presentó y analizó brevemente las obras pictóricas que cada artista se encontraba desarrollando por esos años, encontrando similitudes y contrapuntos entre los tres. Para Buntinx, un aspecto común en todas las obras es la relación entre el arte, la biografía personal y el tejido social (resumidas en la noción de “arte como vida”). Sobre la obra pictórica de Sergio Zevallos, desde una lectura freudiana, el crítico señala que la iconografía de Santa Rosa forma parte de un orden simbólico dado, por lo que su apropiación permite reflejar “la represión sexual operan una compleja síntesis de nuestra psicología urbana” (Sebastián Gris, 1983). En una línea similar, para diciembre del mismo año, el escritor y periodista de origen alemán Joseph B. Adolph publicó su nota titulada “¿Qué pasa en Chosica?” en la revista *Lima Kurier*, donde señaló que en las obras de Chaclacayo se ve plasmada una “dialéctica del choque” entre la ambigüedad y la desmesura con la que se busca exorcizar las propias obsesiones de los artistas. Ambos críticos, bajo perspectivas psicoanalíticas, entienden a las obras del GC como operaciones estéticas donde los artistas subliman su propias experiencias con la represión de la sociedad.

De finales de los ochenta en adelante, la obra de Sergio Zevallos también tuvo buen recibimiento en Alemania, ya que en durante la década del noventa su trabajo fue exhibido en distintas exposiciones de arte. Para 1999, Zevallos ya exponía algunas de sus obras llegaron en Nueva York. En los siguientes años, su obra continuó exponiéndose, lo que le dio reconocimiento internacional. Su obra volvió a ser expuesta en Lima recién a inicios del nuevo milenio, en el Centro cultural El Averno (2000), donde se expuso un fotomontaje; en la exposición “Inkarri/ Vestigio Barroco” del 2005, curada por el artista Alfredo Márquez; en la exposición “Accionismo en el Perú (1965- 2000)” del 2006, curadora por Emilio Tarazona. En

el marco de esta última, Tarazona señaló que el Grupo Chaclacayo construyó al interior de la casa de Chaclacayo que alquilaron un espacio propio que les permitió “explorar en los conflictos y fantasmas que se inscriben en sus cuerpos y sus mentes como una repercusión de la violencia que vive el país” (Tarazona, 2006, p. 33).

En años siguientes, la obra del Grupo Chaclacayo ingresa a formar parte de las narrativas regionales en parte gracias al trabajo del grupo de académicos y curadores que conforman la Red de Conceptualismos del Sur (RedCSur), de la cual el curador Miguel López es parte. Su perspectiva estuvo enmarcada por un enfoque decolonial y crítico. En 2012, se inauguró la exposición “Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina”, el cual es un extenso registro de accionismos realizados en América Latina entre 1973 y 1994¹⁰. En esta exposición, las prácticas performativas del Grupo Chaclacayo fueron colocadas en diálogo con otras de la región que daban visibilidad a las sexualidades y corporalidades disidentes.

No obstante, en estas exposiciones sólo se exhibieron algunas piezas de Sergio Zevallos, por lo que no se contaba con una mirada panorámica de todo el trabajo artístico que había realizado mientras vivía en Lima. Fue en años posteriores cuando se recopilaron y exhibieron la mayoría de las fotoperformance y los dibujos que el artista había realizado en los ochenta, como parte del Grupo Chaclacayo y a nivel individual. Esto se produjo en las exhibiciones “Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994)”, del año 2013 y “La muerte obscena: dibujos 1982-1987” en el 2015, ambas realizadas bajo la curaduría de Miguel López.

En el catálogo de la muestra “Un cuerpo ambulante...” se presentaron diversos análisis sobre la obra de Sergio Zevallos: la del propio Miguel López, la socióloga chilena Fernanda

¹⁰ Esta periodización se debe a un momento marcado por un giro político y cultural que se estaba dando en la región, pues 1973 fue el año del golpe militar de Pinochet en Chile. (REDCSUR, 2012: pp. 11-12)

Carvajal y la filósofa Beatriz Preciado (hoy Paul Preciado). Estas lecturas enfatizaron la conexión de las obras con el contexto de violencia política que ocurrió en las últimas décadas del siglo XX en Latinoamérica. En ese sentido, el GC emerge en un momento de despliegue de “las formas necropolíticas del poder”, caracterizado por la efervescencia de la violencia política y extensión de las técnicas de la muerte (Preciado, 2014, p. 53). En un contexto como este, al arte le queda convertirse en un “laboratorio performativo” de resistencia (ibid., p. 54) y de reproducción del placer contrasexual (ibid., p. 55). En una línea similar, Carvajal compara las performances de artistas chilenos - como Las Yeguas del Apocalipsis y Juan Domingo Dávila- y el Grupo Chaclacayo con la idea de distintos travestismos del sur, para dar cuenta que la propuesta performativa de este último se basa en una “teatralización abierta de lo pornográfico” en correspondencia al propio régimen visual de los cuerpos torturados y descuartizados en el periodo del Conflicto Armado Interno (Carvajal, 2014 p. 35).

El reconocimiento de la obra de Zevallos a nivel internacional ha provocado que su obra se estudie en otras latitudes. El historiador del arte David Getsy publicó su libro titulado *Queer*, donde presentó algunas fotoperformance del artista. En el 2016, Mariana Yanina defendió la tesis *La cámara insurrecta. La fotografía como desobediencia al sistema heteronormativo*, elaborada para optar al título de *Masters of Arts* de Louisiana State University (LSU). La autora se centró en analizar tres artistas latinoamericanos, entre los que se encuentra el Grupo Chaclacayo, enfocándose especialmente en la performance titulada *Rosa Cordis* (1986). En su tesis, la autora parte del hecho de entender las disposiciones de santidad y sexualidad como categorías tradicionalmente opuestas y en donde –a partir de diversos ensamblajes entre los cuerpos– se eliminan los límites entre cuerpos *queer* y *no-queer*, enrevesado la mirada “con un lenguaje erótico” (2016, pp. 48- 49).

Recientemente, el antropólogo Mijail Mitrovic (2019) realizó una crítica a las formas de abordar la obra de Zevallos en la historiografía peruana. Según dicho autor, la narrativa

según la cual el artista “explora `identidades no hegemónicas´ en general” (2019, p. 16) lo sitúa como un tipo “ideal del arte queer”, desconociendo así las propias intenciones y motivaciones plásticas del artista. La postura de Mitrovic resulta relevante, en la medida que es una invitación a conocer el proceso y metodologías plásticas de Zevallos. Esta tesis en historia del arte apunta en esa dirección, tomando en cuenta marcos interpretativos abiertos por el análisis formal, así como su relación con la plástica local del periodo.

En la mayor parte de los casos mencionados, el análisis de la producción artística de Sergio Zevallos se ha dado principalmente a partir de las fotoperformance que realizó con el Grupo Chaclacayo, y no se ha prestado la misma atención a su trabajo plástico ni al lugar que éste ocupa en el arte peruano y latinoamericano. Como se mencionó líneas arriba, el interés por la obra pictórica de Zevallos fue evidente en los críticos Gustavo Buntinx y Joseph B. Adolph en los ochenta. Al inicio del nuevo milenio, Alfredo Márquez incorporó las piezas de la serie *Andróginos* (1998- 2000) en su exposición “Inkarri/ Vestigio Barroco”. Sobre la obra de Zevallos, Márquez señaló que tanto sus obras pictóricas como fotográficas comparten una clave expresionista. A pesar de esto, el análisis a profundidad de su obra pictórica todavía resulta una tarea pendiente. Uno de los pocos esfuerzos que se realizó para dar visibilidad a la obra pictórica de Sergio Zevallos en los años siguientes fueron las exposiciones “Un cuerpo ambulante...” y “La muerte obscena: dibujos 1982-1987”. Gracias a ambas, se dio a conocer gran parte de la obra gráfica que Zevallos realizó en los ochenta. De ambas exhibiciones, se puede rescatar hasta un total de seis series pictóricas que Zevallos produjo en esos años: *Estampas* (1982), *Rosas* (1982), *Que tu carne es el cielo recién nacido* (1983), *Altares* (1985), *Símbolos: huellas de un crimen* (1985- 1986) y *Sangre y Ceniza. Variaciones sobre la bandera* (1987). A pesar de que estas exhibiciones evidencian la potencia de las obras pictóricas del artista, López no propuso una historización de la obra pictórica de Zevallos que dialogue

explícitamente con la situación del arte peruano, así como tampoco realizó un análisis a profundidad de la misma. La presente investigación busca enmendar este vacío.

Las obras pictóricas de Zevallos revelan aspectos relevantes sobre la escena local, basado en la deconstrucción de las imágenes producto de la cultura visual de los ochenta como forma de criticar el orden patriarcal. Con la finalidad de exponer este punto, los hallazgos del presente estudio están divididos en tres capítulos. El primer capítulo discute el trabajo de Zevallos en relación con la plástica de Lima de los ochenta, enfocándose principalmente en la orientación predominante en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica (EAPUC). Argumento ahí que el trabajo de Zevallos del periodo se opuso a la plástica del momento al vincularse en cambio a los proyectos de estilo expresionista de Helmut Psotta.

En el segundo capítulo realizo el análisis temático y formal de las cuatro series de los ochenta que seleccioné, ordenándolas en relación con las metodologías artísticas de fotocopia, dibujo *collage* y abstracción formal. Mi argumento en este capítulo es que las metodologías estéticas empleadas por Zevallos le permiten repensar los imaginarios religiosos hegemónicos y así presentar, bajo una lógica radiográfica, las estructuras de opresión patriarcal, la religiosidad y los nacionalismos que se entrelazan en la sociedad peruana. Para profundizar el análisis formal de las obras, me apoyo en una serie de categorías estéticas como son: lo monstruoso de Raquejo; lo grotesco de Bajtin; el erotismo de Bataille; entre otros.

En el tercer capítulo analizo los trabajos que Sergio Zevallos realizó a finales de los noventa y los comparo con la nueva generación de artistas que realizan un trabajo pictórico sobre temas relacionados al cuerpo femenino y a la disidencia sexual. Esta comparación me permite destacar cómo es que, a diferencia de las y los artistas que vinieron luego de él, Zevallos presenta una composición donde los cuerpos se abren y confluyen, donde los límites corporales e identitarios se diluyen.

CAPÍTULO 1: EL CAMPO DEL ARTE DE LOS OCHENTA Y LOS INICIOS DE SERGIO ZEVALLOS

En este capítulo se explora el contexto social y artístico de la década del ochenta y las influencias artísticas de Sergio Zevallos para demostrar que su obra temprana rompió con dichos cánones y, en cambio, se vió estimulada por los trabajos expresionistas experimentales de Psotta. En el primer acápite analizo el estado del circuito del arte limeño con el objetivo de comprender la sensibilidad estética de aquella época; lo que permite analizar las semejanzas y contrapuntos de la obra visual de Sergio Zevallos en comparación a otras obras a inicios de los ochenta. Destaco cómo el artista realiza una crítica a la sociedad peruana conservadora a partir de obras que se caracterizan principalmente por estilo expresionista, que coloca énfasis en la descomposición y experimentación de los cuerpos, tomando distancia de la producción pictórica local de la época. De este modo, se distancia de obras que exploran el deseo y el goce desde ciertos límites figurativos. En el segundo acápite, exploro la pedagogía de Helmut Psotta, el artista alemán que fue su mentor en la EAPUC y con quien luego conformaría el GC, con el fin de comprender su influencia en la producción de un expresionismo particular en la obra de Zevallos.

Para comprender la relación de Sergio Zevallos con el arte de los ochenta, es posible empezar por uno de sus dibujos más tempranos de la serie “Que tu carne es el cielo recién nacido, Miguel Hernández”, de 1983¹¹. La serie consta de 37 dibujos realizados a partir de pastel tiza, carboncillo y lápiz de color. Además, estos fueron realizados a partir de calcos que tuvieron como soporte las fotos periodísticas, estampas religiosas, imágenes pornográficas y cómics. Uno de los dibujos (figura 1) muestra una serie de cuerpos desmembrados y

¹¹ Miguel Hernández (1910-1942) fue un poeta y dramaturgo español de inicios del siglo XX. La cita ha sido extraída del poema “Nanas de la cebolla”, escrita desde la prisión hacia su familia, en el marco de la Guerra Civil Española. Resulta sugerente que el poema de Hernández y la serie de Zevallos se hayan producido en contextos de violencia política.

recolocados en distintas posiciones sugerentes que satura el dibujo, y crea una atmósfera recargada. No hay figuras centrales, sino más bien son partes de cuerpos cercenadas que se superponen entre ellas, se tocan, rozan y lamen produciendo una escena que evoca a la orgía. Esta repetición compulsiva de cuerpos enmarañados, como lo demostraré más adelante, propone una estética que excede a las formas tradicionales de figuración corporal y las representaciones homoeróticas de la época.

Como en otros proyectos, Zevallos interviene aquí el rostro de Santa Rosa de Lima y la presenta con un rostro erotizado que en algunos casos se mezcla con una expresión de dolor. En la figura 1, por ejemplo, se aprecia como el artista le coloca a la santa labios carnosos y una lengua serpentina sale de su boca en dirección hacia un sexo femenino; a la vez que el rostro de su costado nos la muestra con los ojos inyectados y sangrando. En la parte inferior de la obra también se observa una cabeza blanca decapitada, a la que se abre una segunda boca a un lado de su rostro y aparece un globo de texto que dice “Rosa de mi corazón sé mi esposa”. La obra usa la saturación, con formas corporales que se yuxtaponen entre ellas, diluyendo así los límites entre estos cuerpos. El artista presenta iconografía religiosa en medio de actos sexuales explícitos, con lo que parece enlazar a la religiosidad con el erotismo.

La relación entre la dimensión religiosa y la erótica ha sido trabajada por el pensador y antropólogo francés Georges Bataille, quien indica que la religiosidad cristiana colocó como pilares ciertas prohibiciones entre ellas el goce sexual y el erotismo (Bataille, 1997, p. 130). La obra de Zevallos devela la potencia transgresora que se realiza a través del goce sexual y la violencia, en el marco de una sociedad limeña marcada por la devoción católica.

Figura 1



Sergio Zevallos. Sin título. De la serie “*Que tu carne es el cielo recién nacido, Miguel Hernández*”, 1983, tiza, carboncillo y lápiz de color sobre papel, 69,7 x 44,6 cm. Colección del artista. Fotografía: Juan Pablo Murrugarra

La sexualidad en la obra pictórica local ha sido un tema explorado por algunos artistas de los setentas y ochentas. Sin embargo, a continuación veremos que el trabajo de Zevallos se sitúa en un lugar inusitado dentro de la escena pictórica local pues la ambivalencia entre la violencia, la religiosidad y el goce sexual será un aspecto constante en sus obras.

1. La sexualidad y el homoerotismo en el arte plástico de los ochenta

Para inicios de los setenta, los marchantes de arte y artistas de los círculos artísticos predominantes del norte global consideraban a la pintura figurativa como un recurso desfasado y nostálgico, frente al arte abstracto y el conceptualismo¹². Brandon Taylor (2001) describe el interés del periodo hacia lo pictórico señalando que “el conceptualismo hizo vivo el sentimiento de que las pinturas eran físicamente objetos redundantes” (2001: p. 45). Sin embargo, a lo largo de la década e inicios de los ochenta, un grupo de críticos y marchantes comenzaron a presentar menor interés en el arte conceptual, a la vez que ciertos artistas de Europa y América manifestaron una renovada confianza por la pintura figurativa, con tendencias más eclécticas y expresionistas¹³.

Entre los artistas más representativos se encuentra el pintor irlandés Francis Bacon (1909- 1992), quien realiza obras pictóricas de formas humanas y animalescas donde la carne se desborda más allá de sus confines, pues lo que le interesa no es la representación sino “la acción de ciertas fuerzas invisibles sobre el cuerpo” (Castro, 2017, p. 19). Por otra parte, las obras de los artistas alemanes tuvieron el particular rasgo de deformar la figura humana y usarla para abordar abiertamente temas relacionados con la violencia. Lo anterior nos ofrece un panorama de la situación de la pintura figurativa en el arte global, caracterizado por la

¹² En los setenta, el arte conceptual norteamericano y europeo tuvieron un lugar privilegiado para los marchantes de arte por la facilidad de su instalación: “El arte conceptual, fácil de transportar, de exhibir, de documentar y de asegurar, corría el peligro, en sus más diversas formas, de convertirse en la respuesta ideal a las oraciones del marchante de arte por su novedad formal combinada con pretensión radical” (Taylor, 2001: p. 34). Entre los principales artistas conceptuales de aquellos años se encontraba Michael Asher (1943-2012), quien realiza trabajos en torno a la crítica institucional de los museos a partir de la ausencia de cualquier objeto artístico y el juego con el espacio vacío.

¹³ Entre estos se encuentran los representantes de la Escuela de Londres - Francis Bacon (1909- 1992), Leon Kossoff (1926- 2019), Lucian Freud (n. 1922- f. 2011); la *Bad painting* en los Estados Unidos- como Eduardo Carrillo (1937–1997), Judith Linhares (n.1940), James Chatelain (n. 1947); la Neue Wilden en Alemania-Georg Baselitz (n. 1938), Markus Lüpertz (n. 1941) y A.R. Penck (1939 - 2017); la Transavanguardia en Italia- como Francesco Clemente (n.1952), Mimmo Paladino (n. 1948), Sandro Chia (n. 1946); entre otros (Heinich, 2017; Taylor, 2001).

aceptación y regreso de un expresionismo donde la disolución del cuerpo y la carne se vuelven centrales en muchos de sus trabajos.

En el Perú, estudios de académicos como Sharon Lerner (2013) y Mijail Mitrovic (2016) señalan que a inicios de los ochenta se produce un cambio de paradigma en las artes plásticas con la expansión de “lo popular” producto de las migraciones del campo a la ciudad. En 1980, el crítico y ensayista Mirko Lauer sentenció que “en el Perú, hoy, sólo lo popular es moderno”, en el marco de la exposición *Arte al paso* del taller E.P.S. Huayco. Estas palabras reflejan el entusiasmo de algunos artistas y críticos por el mundo popular y migrante como fuente de creaciones estéticas que trastocarían completamente el campo artístico local. Como indica Mitrovic (2016), en un primer momento la cultura popular fue percibida como una fuente de potencialidad transformadora de la realidad y negaron su dimensión violenta así como las tensiones al interior de los distintos grupos sociales que componían la cultura “popular”. Esta idealización “(...) los llevó a no reparar en su carácter ambiguo y contradictorio” (2016, p. 70). No obstante, en el transcurso de la década, la violencia política y la crisis económica en la que el país se sumergió detuvo cualquier entusiasmo de transformación social. Buntinx definió a la violencia como el “hecho definitorio de la época”, lo que provocó que muchos artistas se aboquen a incorporar el tema de la violencia en sus obras (Buntinx, 2013 (1995), p. 66).

A pesar de las nuevas sensibilidades estéticas que se gestaron en aquella época, la pintura mantuvo su predominancia en las galerías y escuelas de arte peruanos¹⁴. En 1980, la revista *Hueso Húmero* realizó una encuesta dirigida a actores relevantes en el medio artístico local- artistas, críticos, historiadores del arte, galeristas y coleccionistas-, con el propósito de indagar cuáles consideraban los artistas plásticos más importantes del Perú de todos los tiempos. En esta encuesta, Fernando de Szyszlo (1925-2017) y Tilsa Tsuchiya (1928- 1984)

¹⁴ Buntinx declara que incluso hasta finales del siglo XX, la pintura peruana “nunca dejó de ser el hábito artístico predominante, una práctica consagrada e incluso elegante” (2002).

fueron ubicados entre los diez primeros artistas y eran los únicos que se encontraban trabajando y exhibiendo obra en ese periodo¹⁵. El circuito artístico limeño de inicios de los ochenta posicionó a la abstracción ancestralista de Szyszlo y a la estética surrealista de Tsuchiya (1928-1984) como referentes importantes de la pintura moderna de la época. Para la generación siguiente, sin embargo, estos referentes no resultaron atractivos en tanto representaban un *establishment* consolidado y aceptado tanto por las galerías como por el mercado del arte.

De ambos, la pintora Tilsa Tsuchiya (1928- 1984) fue una de las artistas de aquella época que abordó el erotismo en sus obras, a través de sus figuras antropomorfas. En su pintura de formato grande titulada *La gran madre* (1972), la artista presenta en el primer plano a un personaje de atributos femeninos sentado en la falda de un cerro, y con un rostro con rasgos que evocan a las figuras precolombinas. De su pecho salen tres senos, de los cuáles lactan unos peces con forma fálica que se encuentran flotando. Este personaje evoca a la madre naturaleza, fungiendo un rol reproductivo y sus senos son señal de abundancia. El paisaje es un ambiente telúrico, lleno de montañas y una esfera luminosa en el fondo, en referencia a un paisaje andino ancestral¹⁶. Tsuchiya enaltece los atributos sexuales de sus seres antropomorfos, lo que se aprecia por las figuras fálicas en unos y los senos. Estos seres representan la complementariedad de lo masculino y lo femenino, sugiriendo así que la unión de ambas posibilita el encuentro erótico y sexual, así como la procreación en la tierra.

Si bien Tsuchiya fue un importante referente en los ochenta, los dibujos de Sergio Zevallos presentan importantes diferencias. La pintura de Tsuchiya era surreal y con referencias a lo irracional, mantenía un sentido compositivo dual, de complementariedad entre

¹⁵ Los diez primeros puestos de aquel sondeo fueron: Sérvulo Gutierrez (45); Tilsa Tsuchiya (41); Jorge Vinatea Reinoso (38); José Sabogal (35); Fernando de Szyszlo (33); Mario Urteaga (32); Enrique Camino Brent (25); Francisco Laso (23); Ricardo Grau (22); Diego Quispe Tito (16).

¹⁶ Se ha mencionado usualmente la influencia del arte precolombino en la obra de Tsuchiya. Respecto a la obra *La Gran Madre*, las facciones hieréticas del rostro parecen ser inspiradas del arte de las culturas Chavín o de Chanca (Wuffarden & Villacorta, 2000, p. 33 citado en Dávila, 2016).

lo masculino y femenino. Los dibujos de Zevallos, en cambio, se articulan de forma desordenada, pues los cuerpos en muchos casos están cercenados y yuxtapuestos en distintas posiciones que saturan las obras. Este estado de caos es expresado, además, en un trazo más suelto. Con esto, el artista se distancia de la imagen e idea de complementariedad entre el binario sexual, sugiriendo así nuevas posibilidades eróticas y sexuales.

Figura 2



Tilsa Tsuchiya, *La gran madre* (1972), óleo sobre lienzo, 130 x 100 cm., colección particular, Lima.
Fotografía: DPMEC: Denise Okuyama

Un contemporáneo de Zevallos con temática similar fue Jaime Higa, quien fue su compañero de estudios en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) a inicios de los ochenta, y llevó cursos con Helmut Psotta el corto tiempo que éste dictó en esa casa de estudios.

En el transcurso de los años ochenta, Higa realizó colaboraciones con grupos y artistas de la escena subte limeña y a la par realizó múltiples obras de temática homoerótica a través

de la performance y el *collage*¹⁷. Para sus obras de temática homoeróticas, Higa toma como referente al uso del *collage* pop, como lo muestra su serie *Boys on film*, donde realiza fotomontajes de espacios del hogar que pasan a ser ocupados por imágenes de hombres sacados de revistas eróticas (López, 2016, p. 80). En la obra que se aprecia a continuación (figura 3), se observa el interior de un hogar moderno, posiblemente extraído de catálogos de interiores extranjeros, en el que aparecen los cuerpos masculinos y desnudos y esculpidos alrededor de toda la habitación, y se encuentran apoyados en los sofás o al costado de las cortinas. El hogar se convierte así en un espacio homoerótico masculino, lo que cancela cualquier posibilidad reproductiva de la familia heterosexual.

Figura 3



Jaime Higa, sin título, 1988, técnica mixta, sin medidas disponibles, paradero desconocido.
Fotografía: Alonso Almenara

¹⁷ Esta escena artística estaba compuesta por jóvenes con distintos intereses artísticos, musicales o plásticos. Según Greene (2021), la denominación “subte” surgió a partir de un afiche de Rock Subterráneo Ataca Lima, realizado en 1984. El artista Jaime Higa se introduce inicialmente en esta escena al realizar diversas colaboraciones, entre ellas la creación de la portada de una maqueta “Mi primera dosis” del grupo peruano Narcosis en 1986, con textos de Pedro Cornejo y el mismo Higa. Durante la década, Higa también fue el diseñador gráfico de diversos fanzines como La nave de los locos (1983), Esquina (1985), Pasajeros del horror (1986) y Esquina (1986), así como creador de múltiples producciones visuales y poéticas que realizó de la mano con sus amigos cercanos (López, 2016, p. 64).

A pesar de que Higa y Zevallos toman como parte de sus referentes a la cultura visual de las revistas pornográficas, presentan resultados estéticos distintos. En la obra de Higa el acto sexual queda insinuado como deseo latente que queda postergado, pues, aunque crea un ambiente homoerótico, los personajes nunca se conectan y sus miembros sexuales se mantienen ocultos. La más importante diferencia es que las figuras masculinas de Higa mantienen su cualidad de presentarse como objetos de deseo y consumo para su observador, en la línea de la estética del arte Pop internacional. Su propuesta dialoga directamente con el *collage* del artista londinense Richard Hamilton (1922-2011) como *Just What is It That Makes Today's Homes So Different, so Appealing?* (1956), la cual dio la pauta para la producción de Pop Art de los sesenta en Europa y los Estados Unidos. En este *collage*, se aprecia un cuerpo masculino atractivo y esbelto en el primer plano al interior de un espacio doméstico y rodeado de objetos. Como en el caso de Higa, los cuerpos se convierten en objeto de consumo y deseo, como los artefactos que se presentan al lado. Más aún, la obra de Higa se vincula con los estilos figurativos de otros artistas occidentales que reinterpretan los personajes religiosos en clave homoerótica en sus obras, como los franceses Pierre y Gilles (Francés, Pierre Comoy n. 1950 y Gilles Blanchard, n. 1953) con sus pinturas fotográficas de San Sebastián (figura 4) o del Arcángel Miguel (figura 5), cuyas obras fueron altamente visibles e influyentes a nivel internacional durante el periodo.

Las obras de Zevallos, en cambio, no buscan vaciar de contenido a la religiosidad o la sexualidad para que estos puedan ser desplazados a nuevos sentidos afirmativos de lo homosexual. Sus dibujos presentan las tensiones e incongruencias entre la violencia y el goce de la sociedad peruana. En ese sentido, las obras de Zevallos no buscan generar el deseo o armonía visual, sino más bien emplear la sexualidad para crear imágenes con

desmembramientos y actos sacrificiales. Se distancia así de la representación de los cuerpos como objetos de deseo y más bien nos presenta una orgía macabra.

Figura 4



Pierre y Gilles, *Saint Sebastian*, 1987, fotografía en color pintada a mano, colección privada, 53 x37.9 cm. Imagen extraída de internet (Art Blart).

Figura 5



Pierre y Gilles, *Saint Michel*, 1988, impresión cromogénica con pintura acrílica, 51.5 x 36.5 cm., paradero desconocido. Imagen extraída de internet (portal artnet).

Durante esos años también hubo un grupo de pintores figurativistas que se apropiaron de estéticas de décadas anteriores para realizar su obra, como el expresionismo y la abstracción (Hernández y Villacorta, 2002, pp. 69-70)¹⁸. De estos artistas, Anselmo Carrera (Lima, 1949-2016) ha realizado obras donde parece abordar preocupaciones similares que Sergio Zvallos¹⁹. Según Jerson Ramírez, a inicios de los ochenta, las pinturas de Carrera se caracterizaron por un estilo de pintura más violento y con “ágiles gestos expresionistas con fuertes colores que compiten entre sí” (2020, p. 49). En la obra siguiente (figura 6) se observa un cuerpo con atributos femeninos desnudo. Los trazos libres desdibujan el rostro hasta que cobra una forma antropomorfa, generan un efecto de cercenamiento de sus extremidades²⁰. Su boca se abre mostrando dientes que se asemejan a pequeños colmillos, que reciben un falo mutilado. Esta deformación y el empleo de la figura antropomorfa presentada de forma visceral muestra similares resoluciones estilísticas con las obras de Sergio Zvallos. A partir del estilo expresionista y los trazos compulsivos, Carrera devela una relación ambigua entre placer sexual y violencia, lo que se compara con las obras de Zvallos. No obstante, las obras de este último se caracterizan por obras recargadas y saturadas, lo que genera un ambiente de caos. Pero mientras que los trazos de Carrera mantienen la forma de la figura antropomorfa femenina, Zvallos privilegia la descomposición del cuerpo.

¹⁸ Este expresionismo tuvo como exponentes a pintores como Enrique Polanco (n. 1953), discípulo de Víctor Humareda, y los artistas jóvenes Jorge Castilla Bambarén y Anselmo Carrera (Hernández y Villacorta, 2002, p. 71).

¹⁹ Carrera realizó sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú (ENSABAP) entre los años de 1970 y 1974.

²⁰ Imagen de la obra extraída de la página oficial del artista. Enlace: <https://www.anselmocarrera.com/formatos-medianos?pgid=jzaelt0n-26ed5b8d-5a4f-4fb8-a1c6-b0b7704baa47>

Figura 6



Anselmo Carrera, sin título (1983), acrílico sobre cartulina, 210 x 151.5 cm. Fotografía: Juan Pablo Murrugarra

En este primer acápite se aprecia como los dibujos de la serie de Zevallos son originales en la medida que se distancia de la producción local de los artistas jóvenes de los ochenta. A nivel formal, Zevallos privilegia en muchas de sus series la repetición compulsiva de cuerpos y la descomposición de la forma, lo cual artistas jóvenes como Carrera también realizan, pero no dejan de lado un orden compositivo más formal. A nivel temático, se aprecia que critica el orden patriarcal y la represión sexual a través del desborde y el caos, alejándose de cualquier intención de plasmar cuerpos que sirvan como objetos de deseo.

La obra pictórica de Sergio Zevallos no tuvo la visibilidad en los ochenta en el campo de las galerías de arte limeñas. Entre las posibles razones de esto puede deberse a que las obras, al tratarse de dibujos y *collages* de tamaños pequeños y medianos, no cumplían con las

expectativas formales que se tenía sobre la pintura; como el tradicional uso del pincel sobre lienzo o ser obras de grandes dimensiones. Parafraseando a Buntinx (2002), estas no calzaban dentro de la idea de obras pictóricas consagradas. Además de ello, es innegable que la obra de Zevallos y del Grupo Chaclacayo generaban rechazo en una academia y circuito galerístico local acostumbrado a una pintura modernista de estilos surrealistas o abstractos; así como también eludían el tratamiento de la violencia y de los efectos de la moralidad represiva hacia las prácticas sexuales disidentes. A pesar de esto, a lo largo del acápite se demuestra que sus obras dialogaban con la pintura de carácter expresionista que se expandió por el norte global en los setentas y ochentas, y fue incorporado solo por un reducido grupo de artistas locales siendo Zevallos uno de ellos.

2. El estilo e influencia de Helmut Psotta

Como se mencionó anteriormente, al interior del Grupo Chaclacayo, sus integrantes tuvieron aprendizajes e intercambios entre ellos, lo cuál les sirvió tanto para sus acciones colectivas como para sus trabajos individuales. No obstante, la obra artística de Helmut Psotta parece haber sido decisiva en inspirar el trabajo pictórico de Zevallos, por lo que en el presente acápite analizaré esta influencia a partir de las obras de Psotta y sus posturas sobre la finalidad del arte.

El alemán Helmut Psotta (1937-2012) estudió pintura de vidrio en Alemania y a los veintitrés años se presentó a un concurso de vidrieras en Chile. A pesar de no ganar el concurso, los arquitectos Alberto Piwonka y Sergio Larraín reconocieron su talento por lo que dos años después, en 1962, fue invitado a dar clases en la Pontificia Universidad Católica de Chile hasta 1967, que se trasladó a los Países Bajos a seguir enseñando. Fue en ese ambiente que, a finales de los setenta, su trabajo artístico cobró un giro distinto abordando una estética política y sexual radical (Kaselow, Roskamp y Wesker, 2017, p. 6).

Para comprender el trabajo visual de Psotta, se puede analizar obras de la serie “für klaus”, realizado en 1980. Las obras de la serie son *collages* compuestos de recortes de revistas y fotografías colocadas junto a dibujos de figuras simples y trazos libres. Es a partir de esta yuxtaposición que se crean potentes imágenes y símbolos de carácter erótico y sexual. En la obra de abajo (figura 7) se aprecia que alrededor de todo el soporte se encuentran pinturas de corazones y formas fálicas, así como manchas rojas, que en algunas partes se puede asemejar a chorros de sangre.

Figura 7



Helmut Psotta. De la serie *für klaus*, collage, técnica mixta, sin medidas disponibles, paradero desconocido. Fotografía: Arndt Beck

En los ochenta, la EAPUC- la cual se encontraba bajo la dirección del artista austro-peruano Adolfo Winternitz (Viena, 1906- Lima, 1993) - apostaba por el abstraccionismo como el estilo predominante (Conversación entre Gustavo Buntix y Jaime Higa, 1990)²¹. En una ocasión, Higa comentó que, a inicios de los ochenta, los docentes esperaban que los estudiantes de la escuela terminaran “haciendo cierto tipo de arte abstracto” y añadió que “ya era una cosa

²¹ Adolfo Winternitz llegó al Perú con su familia en 1939 escapando de la Segunda Guerra Mundial y en ese mismo año funda el Instituto de Arte Católico en la PUCP, el cual luego pasó a ser conocido como la Escuela de Artes Plásticas, actual Facultad de Arte. Es posible suponer que la orientación al arte abstracto estuvo guiada en parte por los intereses del propio pintor, quien dedicó gran parte de su vida a ésta.

insostenible que la Escuela se cerrara admitiendo un solo tipo de pintura” (Buntinx, 1990 citado en López, 2016)²². Sergio Zevallos agregaría décadas después que la EAPUC era “una torre de marfil donde se obviaba lo que estaba ocurriendo afuera” (López, 2014, p. 73).

Fue en ese contexto que Psotta se incorporó como docente invitado a la Universidad Católica en 1982. Su propuesta pedagógica se basó en la libertad de experimentación, y se distancia de la representación fidedigna de la realidad, en pos de la exploración de la propia subjetividad de la persona. Jaime Higa cataloga los ejercicios pedagógicos de Psotta como “automatismo psíquico”, pues a través de la serialidad gráfica “se lograba extraer imágenes del inconsciente” (López, 2014: p. 73). Si bien el automatismo pictórico como estrategia de liberación del inconsciente tuvo su base en el surrealismo europeo de los veinte, en la década del cincuenta, un grupo de artistas estadounidenses adoptaron el automatismo y tuvieron entre uno de sus exponentes al artista Jackson Pollock (1912-1956), quien adoptó la técnica del *dripping* para realizar sus obras abstractas (Gómez, 2022). Para Zevallos, a pesar de que reconoció que el método de Psotta tiene una raíz surrealista, su propuesta pedagógica se nutre de la experiencia con diversos estilos artísticos, así como a partir de su experiencia como docente en los Países Bajos y Alemania (López, 2014, p.72). Es más que probable que Psotta se haya nutrido de la atmósfera que se expandía en el campo del arte en Alemania y el resto de Europa en los setentas y ochentas, caracterizado por el expresionismo agresivo y, en muchos casos, orientado a la denuncia social. El empleo de distintas técnicas por parte de Psotta se puede observar también en la obra de su discípulo y colega Sergio Zevallos. En la figura 1, el artista combina trazos totalmente libres con la réplica iconográfica de Santa Rosa, la cual ha sido dibujada a partir de las estampas e imágenes. Esto indica que, al menos en lo que concierne al trabajo pictórico de Zevallos, la parte consciente del artista no es puesta en pausa como el

²² Originalmente la conversación entre Buntinx y Higa fue publicada en Buntinx, G. (1990) *Texto/Textura*. Jaime Higa. Lima: Museo de Arte Italiano.

automatismo recomienda, sino más bien ésta parece ser una parte activa en su creación pictórica.

A pesar de que la metodología de Psotta parecía ser de la simpatía de un grupo de estudiantes, hubo temas que propuso abordar en sus cursos los cuáles no fueron aceptados por la Escuela de Arte de esos años. Sobre esto, Zevallos recuerda un episodio en el que Psotta decidió trabajar un seminario sobre la tortura con estudiantes de la especialidad de escultura, lo que produjo una discusión con Adolfo Winternitz. Según Zevallos, Winternitz increpó a Psotta diciéndole “¿Por qué la tortura? ¿Aquí hay tortura? ¿Acaso has visto a un torturado caminando por la calle?” (López, 2014, p.73). Por casos como el que se acaba de narrar es que Psotta deja de dictar en la Universidad al no renovarsele su contrato (Sebastián Gris, 1983). Aunque dictó sólo un semestre, Higa remarcó que “sin esa apertura (que promovió la llegada de Psotta a la universidad) muchos hubieran terminado pintando como Fernando Szyszlo” (López, 2014: p. 73).

Para entender la importancia que le da Psotta a abordar la violencia y la tortura en la pedagogía surge de un “deber” por confrontar todos los hechos captables de una sociedad. Como él mismo señala:

“(…) la confrontación con los hechos sensorialmente captables de esta sociedad, por así decirlo, su condición “vertical”, es obviada o conscientemente impedida de una manera penosa, casi enigmática; lo que tiene que surgir de ahí está claro: esteticismo adaptado, ilustración inexistente, en el mejor de los casos un poco de rutina técnica...Pero el arte no surge del “poder”, sino del “deber”, y allí donde la praxis social no se orienta incondicionalmente hacia las bases de la vida diaria, no puede haber un arte auténtico sino sólo mediocres o monumentales obras de ocasión, de “oficio”, y - lo que es mucho peor- ignorancia privilegiada” (Psotta, entrevista de la revista Lima Kurier, julio de 1982).

En esa misma entrevista, Psotta indicó que el problema radica en que, en una sociedad con grandes desigualdades como el Perú, estos hechos prefieren ser obviados. Esto sugiere que, para Psotta, el arte tiene el deber de develar las desigualdades de la vida social. Se entiende entonces que, en un contexto de violencia política y dictatorial en el que se encontraba la región

latinoamericana, proponga abordar temas como la tortura desde el arte. El arte así cobra una dimensión de denuncia, muy distinta a la mirada predominante de la Escuela de Artes de la Católica de los ochenta.

A partir de los testimonios y las obras de Psotta, se puede hablar de una metodología de trabajo que privilegiaba la experimentación de la forma y una mayor libertad en los trazos que, como indica Higa, dan cuenta de un método de trabajo semejante al automatismo surrealista o al *dripping* de Jackson Pollock. Sergio Zevallos adoptó mucho de este proceso creativo en su propia creación visual. Como se puede observar en la figura 1 que se analizó al inicio, el artista combina los trazos totalmente libres - que se podrían asemejar a ese “automatismo psíquico” del que señala Higa- con dibujos de formas específicas y repetitivas. Además, resulta evidente que compartían una sensibilidad similar frente a las desigualdades de la sociedad ya que ambos, incluyendo al mismo Avellaneda, orientaron este proceso a abordar temas como la sexualidad, el homosexualismo y la violencia.

Los testimonios presentados evidencian que Helmut Psotta se caracterizó por poseer un método pedagógico que le otorgó especial importancia a la liberación de la dimensión psíquica del artista. No obstante, a diferencia de los principales exponentes del surrealismo- como André Bretón (1896-1966) y André Masson (1896- 1987)- o del *action painting* -como Jackson Pollock-, Psotta no eludía referencias a temas sociales relacionados a la política y al homoerotismo. Sus propuestas pedagógicas y pictóricas parecen estar más relacionadas con las tendencias del norte arte global y la situación de la pintura figurativa; especialmente aquella caracterizada por un estilo expresionista orientado a la deformación de los cuerpos. En ese sentido, Sergio Zevallos encontró afinidad con la sensibilidad del artista alemán y al giro pictórico expresionista que se gestaba en otras latitudes, lo que queda reflejado en sus trabajos pictóricos de los ochenta y posteriores, los cuáles analizaremos en los siguientes capítulos.

CAPÍTULO 2: PROFANACIONES PLÁSTICAS, LECTURAS SUBTERRÁNEAS EN LA OBRA PLÁSTICA DE SERGIO ZEVALLOS (1982-1987)

Este capítulo analiza cómo, en la década de 1980, Sergio Zevallos empleó técnicas compositivas modernistas para articular una crítica estética de la represiva y heteronormativa sociedad limeña; crítica que, por lo demás, fue poco común en el campo cultural y artístico del periodo. Como se ha mostrado, el rechazo a de un grupo de artistas jóvenes a la academia artística limeña con su tendencia a la abstracción, así como al particular acercamiento a la propuesta pedagógica y estética de Helmut Psotta, llevó a que Zevallos ingrese a un espacio de exploración insólito para la época, tanto a nivel temático como formal. Mi argumento es que las metodologías estéticas empleadas por Zevallos le permiten repensar los imaginarios religiosos hegemónicos y así cuestionar las estructuras de opresión patriarcal, la religiosidad y los nacionalismos que se entrelazan en la sociedad limeña. Para ello, el artista empleó técnicas como la fotocopia, el collage y la abstracción formal. Estas metodologías le permitieron proponer estéticas que, en el marco de este estudio, las analizo bajo las categorías de “lo monstruoso” y “lo orgiástico”. Dichas estéticas subvierten los regímenes de visualidad y desdibujan las posiciones binarias que reproducen dicotomías entre la violencia y el erotismo²³.

La primera sección del capítulo analiza la serie Estampas (1982) y muestra cómo el artista emplea la fotocopia para evocar el efecto de una radiografía crítica de la iconografía católica. Así, el artista destaca cómo el deseo sexual (figurado como criaturas híbridas) es la

²³ La noción de regímenes de visualidad o regímenes escópicos fue introducida a los estudios visuales por Martin Jay en 1993. Comprende la idea de que existen ciertas teoría y prácticas visuales que se convierten dominantes en una época y territorio determinado. A pesar de esto, el autor sostiene que el régimen visual (o escópico) de la modernidad se encuentra en constante tensión y disputa con distintas subculturas visuales (Jay, 2003, pp.222-223).

contracara oculta de la rectitud moral católica, alegorizada por imágenes de santos católicos. En la segunda sección analizo la serie *Que tu carne es el cielo recién nacido* (1983) para mostrar cómo el artista usa el collage como metáfora del cercenamiento y expansión del cuerpo que, a su vez, le permite imaginar cuerpos que exceden las identidades religiosas y sexuales hegemónicas. Por último, la tercera sección analiza las series *Las variaciones y anatomías gráficas de un altar católico* (1985) y *Sangre y Ceniza. Variaciones sobre la bandera* (1987) en donde, a partir de la abstracción formal, sostengo que Zevallos realiza una disección de símbolos religiosos y nacionales para cuestionar su carácter hegemónico.

1. Estampas: una radiografía de la carne

La serie *Estampas* (1982) se encuentra conformada por 31 fotocopias de formato pequeño²⁴. Las fotocopias alteran estampas devocionales de Santa Rosa de Lima y de Santa Teresita del Niño Jesús que circularon entre los devotos limeños de inicios de la década del ochenta (comunicación personal con Zevallos, 2019). Sergio Zevallos utiliza la fotocopia intervenida para desplegar lo que aquí llamo una “lógica radiográfica” que descompone las imágenes religiosas y las presenta bajo un tenor espectral. A partir de estas obras, el artista representa las pulsiones sexuales que subyacen a los valores conservadores del catolicismo. Uno de mis argumentos es que, si bien el soporte es una fotocopia, Zevallos evoca estéticas pictóricas vinculadas a su formación (inconclusa) como pintor, en diálogo con artistas que han realizado pinturas a través de soportes más convencionales como el lienzo.

Esta serie muestra nuevas formas de experimentación de la forma, las cuáles se encuentran en gran parte influenciado por la propuesta estética de Helmut Psotta, y alejada de las convenciones de la educación de la PUCP del periodo, tal y como se evidenció en el capítulo

²⁴ Las obras de la serie miden desde los 18.7 x 24.2 cm. hasta los 35.5 x 25.5 cm. Las imágenes que se presentan fueron tomadas de la página oficial de Sergio Zevallos en el 2020. Actualmente (año 2022) el dominio de la página se encuentra suspendida. Enlace: <http://sergiozevallos.net/index.html>.

anterior. El emplear la fotocopia remite, a nivel conceptual, a la accesibilidad y al desplazamiento del valor de la estampa como pieza religiosa. De esta forma, el fotocopiado se convierte en una decisión artística en sí misma, pues es la elección del tipo de soporte sobre el cual trabajará. Desde las décadas de los setenta, diversos artistas latinoamericanos- como el argentino León Ferrari, el venezolano Claudio Perna y el brasileño Hudinilson Jr²⁵ - emplearon la fotocopia como un nuevo medio de experimentación²⁶. El crítico cultural Nestor García Canclini señaló que el empleo de fotocopias y otros objetos de reproducción masiva en la obra de arte otorgan la posibilidad de engendrar lo inesperado y abrirse a lo desconocido a través de la multiplicación (Unomásuno, 8 de abril de 1982)²⁷. Es así como diversos artistas y críticos de arte latinoamericanos comenzaron a otorgar valor a la fotocopia y a sus posibilidades de reproducción. Sin embargo, a diferencia de los artistas que otorgaron valor a la fotocopia como medio de reproducción, cada una de las piezas intervenidas por Zevallos son producidas a partir de la libertad creativa para realizar los trazos libres y garabatos, lo cuáles ocurren en un momento y tiempo determinados. Esto convierte a los objetos en únicos e irrepetibles.

La elección de Santa Rosa de Lima en las distintas obras de Zevallos tampoco fue casual, ya que se trata de una de las figuras religiosas más importantes del catolicismo local por ser la primera santa de América y patrona del Perú²⁸. Las estampas de Santa Rosa

²⁵ Entre algunas de las obras que se pueden citar son *Rostro de Claudio con mano (Autocopia)* (1974), de Claudio Perna; y *Pinto não pode* (1981), de Hudinilson Jr.

²⁶ En la década del ochenta el uso de la fotocopia en el arte fue promovido por la Pinacoteca do Estado de São Paulo, que creó un estudio con máquinas de fotocopia Xerox, que fue empleado por distintos artistas para su experimentación (Jojima, 2020, p. 52, traducción propia).

²⁷ García Canclini (jueves 8 de abril de 1982). El arte se hace en fotocopias. *Diario Unomásuno*.

²⁸ Santa Rosa de Lima (1586-1617) es considerada la primera santa de América y patrona del Perú, por lo que es una de las figuras religiosas más importantes del catolicismo en el país. López describe el culto a la santa de la siguiente manera: “fervientemente venerada por su devoción espiritual extrema y sus castigos corporales autoinfligidos, es revelada por el grupo como símbolos de dolor y sufrimiento extremo asociados a la promesa de felicidad y el bienestar de los discursos religiosos y estatales, señalando el rol de los imaginarios místicos en las historias de opresión en la tradición de occidente” (López, 2014: 14). En los ochenta, Santa Rosa fue nombrada Patrona de la Policía Nacional del Perú.

seleccionadas por el artista la presentan con su atributo de corona de rosas en la cabeza y un rostro inexpresivo, lo que proyecta el autocontrol y la regulación de emociones de la santa²⁹³⁰.

Mientras que los rostros originales de las santas se caracterizan por su hieratismo, la figura 8 muestra como una mitad del rostro de Santa Rosa se encuentra con los dientes abiertos y de uno de sus ojos salen cruces negras que se extienden en la parte superior de la fotocopia. En esta obra, la santa es acompañada por otras figuras como siluetas de manos que parecen rodear a la santa, rostros grotescos, y un cuerpo serpentino con un órgano sexual masculino. Por su parte, la figura 9 muestra que la manipulación del rostro conlleva a una descomposición casi total, con la imagen original totalmente irreconocible y dibujando una boca abierta. Ambas obras pueden ser leídas como experimentaciones del artista sobre las distintas posibilidades de lo monstruoso que la figura de la santa puede encerrar. Como señala Tonia Raquejo (2002), lo monstruoso puede manifestarse como una amenaza a nuestra seguridad, que atenta con lo familiar y los sistemas de valores propios (2002, pp. 68-69). Asimismo, lo monstruoso también está fuertemente asociada a la categoría freudiana de lo siniestro; pues es aquello que se presenta como oculto y reprimido, la contracara de lo familiar y positivo (2002, p. 62). Santa Rosa se convierte así en un personaje caracterizado por su relación con la divinidad que ahora es retratada en la exploración de su propio lado oscuro y de su goce.

²⁹ Algunas de las estampas empleadas por Zevallos se encuentran una imagen de la santa fue originalmente extraída de la pintura realizada por Francisco Laso en 1859, donde se encuentra de cuerpo entero y contemplando al niño Jesús que descendía del cielo. En otra estampa, Santa Rosa se encuentra junto al niño Jesús, quien se encuentra al lado superior de la imagen, suspendido en el aire y colocándole la corona de rosas a la santa. Santa Rosa no fue la única santa empleada, pues también se encuentra Santa Teresita del Niño Jesús - una religiosa carmelita francesa que vivió en el siglo XIX- quien en su mano derecha sostiene unas rosas mientras que en la izquierda un crucifijo de Jesús, estableciendo así un paralelismo con las otras imágenes de Santa Rosa.

³⁰ Según la historiadora Irma Barriga (2017), en la época de la colonia, los dominicos trataron de posicionar una figura cristológica de la santa en el imaginario social, asociada al martirio y el dolor de Cristo. Por otro lado, la corona española y otros actores del virreinato apostaron por una imagen mariana, como de una segunda Virgen María, en la que predominan aspectos similares a ésta, como la delicadeza, la ternura y lo maternal (Barriga, 2017). Esta última fue la representación que terminó por imponerse y trascender hasta finales del siglo XX.

Figura 8



Sergio Zevallos, de la serie *Estampas*, 1982, carbón, tiza y collage sobre fotocopias en blanco y negro, desde los 18.7 x 24.2 cm. hasta los 35.5 x 25.5 cm. Colección del artista. Fotografía: Página oficial de Sergio Zevallos.

Figura 9



Sergio Zevallos, de la serie *Estampas*, 1982, carbón, tiza y collage sobre fotocopias en blanco y negro, desde los 18.7 x 24.2 cm. hasta los 35.5 x 25.5 cm. Colección del artista. Fotografía: Página oficial de Sergio Zevallos.

La lógica radiográfica también se evidencia en la forma en que Zevallos dibuja los senos y genitales por encima de los hábitos de las santas, sugiriendo el acto de descubrir lo oculto, que se aleja del desnudo naturalista, y más bien nos presenta a un desnudo monstruoso³¹. Esto se ve reflejado en la figura 8, donde observamos que los senos son más alargados y los pezones dan la impresión de estar levantados, como señal de la excitación sexual de la santa. En algunas intervenciones a las imágenes de las santas también nos encontramos con corporalidades andróginas, poseedoras de vulvas y falos. La figura 10, por su parte, muestra a Santa Rosa de Lima con un órgano fálico de grandes proporciones que se encuentra en estado de erección, exacerbado por la rigidez de los trazos. Los dibujos de la serie sugieren que, bajo los hábitos de la santa, se encuentra una corporalidad alejada de los ideales femeninos de pasividad y mesura y nos presenta un cuerpo andrógino, activo y gozoso.

Para la cultura occidental, los santos fueron referentes importantes de una vida correcta, por lo que su iconografía y vida fueron difundidos a lo largo de Europa y sus colonias. De este modo, las figuras de los santos pueden concebirse como elemento de los dispositivos de control de los impulsos y deseos sexuales que el filósofo Michael Foucault analizó desde su primer volumen de *Historia de la Sexualidad* (2007 [1976]). Así, la postura hierática y los hábitos que presente en la iconografía de los santos cumplirían la función de eliminar el goce y la sexualidad de sus cuerpos; mientras que las obras de Zevallos por el contrario se encargan de develar.

³¹ El desnudo es una forma de arte presente en la historiografía del arte occidental usualmente empleado como representación de belleza y a crear un efecto placentero a quienes lo observan (Clark, 1984). En cambio, los cuerpos que Zevallos plasma se alejan de cualquier expresión de belleza que sea semejante a la del desnudo tradicional.

Figura 10



Sergio Zevallos, de la serie *Estampas*, 1982, carbón, tiza y collage sobre fotocopias en blanco y negro, desde los 18.7 x 24.2 cm. hasta los 35.5 x 25.5 cm. Colección del artista. Fotografía: Página oficial de Sergio Zevallos.

La lógica radiográfica se hace patente también a través de las intervenciones que Zevallos realiza sobre su propia imagen. En la figura 11, se aprecian ocho fotografías carnet del propio artista en su niñez, ubicadas a los costados de Santa Rosa. De estas, solo una de ellas- ubicada en la parte superior izquierda- queda totalmente intacta, mientras que las otras siete son intervenidas. En estas, el artista también deforma su rostro a partir de distintos trazos que lo deforman y vuelven irreconocible; dibujando distintas expresiones faciales que denotan tristeza y alegría. En los rostros de la parte inferior aparecen dos dibujos de falos erectos, que por su soltura evocan a trazos infantiles, similares a los que se podrían encontrar en alguna carpeta o en los baños de una escuela. La obra sexualiza la propia imagen del artista, la cual se encuentra rodeado por dibujos de falos, los cuáles se encuentran sobre su cabeza, o en la parte baja y siendo tocada por su mano. Así, la obra da cuenta de cómo el artista vincula su propia imagen

infantil con lo monstruoso y el deseo sexual, explicitado en el acto masturbatorio de la foto de la parte inferior derecha.

El retrato es parte fundamental de este tipo de documentos para el reconocimiento del sujeto, para lo cual todos deben posar de perfil y de forma totalmente inexpresiva. La intervención de Zevallos sobre su propia imagen revela que detrás del hieratismo, se oculta un desborde de deseos e impulsos, similar al de las santas³². Las santas de Zevallos pueden entenderse como una proyección de deseos y represiones sociales, y su método radiográfico se revela como una forma de revelar tales pulsiones.

Figura 11



Sergio Zevallos, de la serie *Estampas*, 1982, carbón, tiza y collage sobre fotocopias en blanco y negro, desde los 18.7 x 24.2 cm. hasta los 35.5 x 25.5 cm. Colección del artista. Fotografía: Página oficial de Sergio Zevallos.

³² Fueron estas exploraciones iniciales con su propia imagen las que le dieron la idea de un proyecto fotográfico conformado por autorretratos propios. Es así como nació la serie que posteriormente recibiría el título de *Libreta Militar* (1983) (Pezo, 2020).

En toda la serie, Zevallos emplea e interviene fotocopias de estampas como un método para poner en suspenso el carácter aurático y contemplativo de las imágenes religiosas. Al hacerlo, el artista devela aspectos que permanecen fuera de la hegemonía de la iconografía religiosa. De este modo, las fotocopias intervenidas se alejan de la fidelidad superficial e iconográfica de las estampas originales, y se asemejan a radiografías, mostrando así un lado oculto caracterizado por lo monstruoso, donde la sexualidad es exacerbada y desbordada.

2. Más allá de la religiosidad: Ensamblajes de lo orgiástico

Si la fotocopia le sirvió a Zevallos para develar aspectos ocultos de la moralidad limeña, en esta sección sostengo que en la serie *Que tu carne es el cielo recién nacido* (1983), el artista emplea la técnica del collage para producir ensamblajes que imaginan cuerpos más allá de la moralidad hegemónica. Como método estético, el ensamblaje permite colocar productos visuales de distintas procedencias para construir nuevos significados. La serie presenta el calcado de distintas fuentes como los cómics, las revistas pornográficas, o estampas³³. A nivel compositivo, los dibujos de la serie se caracterizan por la yuxtaposición de distintas figuras conectadas a través de líneas curvas y serpentinadas, que produce una sobrecarga visual y la ausencia de una jerarquía. Estas líneas se corresponden con lo que el filósofo Gilles Deleuze denomina línea gótica, que se ubica en oposición al orden geométrico del dibujo clásico y más bien obedecen a una “desordenada convulsión” que está llena de vitalidad y al servicio de “problemas” o “accidentes” (Deleuze, 2009, p.53)³⁴.

Estos dibujos están compuestos como si fueran *collage*, en donde aparecen algunas partes específicas de los cuerpos, como la cabeza, las piernas y los órganos sexuales. Para estos

³³ La serie está conformada de 37 dibujos realizados en papel de 69,7 x 44,6 cm.

³⁴ La noción de “línea gótica” fue empleada inicialmente por el alemán Wilhelm Worringer. Para este teórico del arte, el arte clásico y el gótico se diferencian por perseguir distintos objetos figurativos, así como por la funcionalidad de la forma. Las líneas curvas y serpentinadas, se oponen a lo geométrico, y tienen más decorativo.

ensamblajes, el artista recurre a los arquetipos femeninos de la santa y la prostituta y ponen de manifiesto los vínculos entre el orden religioso y el sexual, tal como el escritor Georges Bataille mencionado en el primer capítulo supo revelar mediante sus lecturas de lo sagrado en lo largo de la historia de occidente. Como método estético, el ensamblaje permite colocar productos visuales de distintas procedencias para construir nuevos significados. En esto último, el artista realizó un proceso que tiene alguna similitud con el de Higa. No obstante, el dibujo y el calco le permiten al artista una mayor libertad de captar distintos elementos, yuxtaponer unos sobre otros y disolver formas de manera deconstructiva que su contemporáneo. Además, como ya mencionamos en el capítulo anterior, Zevallos no apunta a la construcción de una representación identitaria, ni de presentar en sus obras corporalidades que sean pensadas como objetos de deseo.

El *collage* fue una técnica artística creada en el marco de las vanguardias europeas de inicios del siglo XX. Este consiste principalmente en el ensamblado u ordenamiento visual fortuito o intencionado de los materiales de desecho cotidiano, con lo que se plantea “la renuncia en definitiva divertida al ilusionismo geométrico y la propuesta de un nuevo arte de mínimos” (Muñoz, 2013, p. 76). Para William Seitz, el collage ha sido históricamente valorado por la extracción y el ensamblaje de las piezas del entorno cotidiano, lo cual la aleja del dibujo y el pintado. Esto permitió que el collage simultáneamente pueda tomar distancia y cuestionar los objetos que se consideran como obras de arte (1961, p.6).

En su serie, Zevallos se inspira en el ensamblaje tradicional del *collage* para emplearlos en sus dibujos. El hecho que el collage sea a partir de dibujos y calcos en lugar de recortes le otorga una mayor libertad de yuxtaposición de los cuerpos. La carga visual también le permite yuxtaponer el rostro de Santa Rosa de Lima y otros símbolos religiosos junto a cuerpos desmembrados en distintas posiciones eróticas para representar la comunión entre las figuras de santas y el deseo sexual desbordado.

La figura 12 ejemplifica claramente dicho desborde. El dibujo está compuesto de partes de cuerpos cercenados como cabezas, senos, piernas y brazos y la mayor parte de estas coloreadas de rojo. En el dibujo se resaltan especialmente las partes erógenas, como las bocas, las lenguas, los tacos y las manos alargadas que se rozan a lo largo de todo el soporte. Respecto a los rostros, estos son humanos o antropomorfos con distintas características como cuernos, lenguas serpentina o con bocas dentadas. En el centro del dibujo se puede distinguir un cuerpo femenino que parece ser Santa Rosa, por la corona de espinas en la cabeza que la hacen sangrar. La figura tiene una boca abierta con labios pintados y en el pecho tiene unas líneas negras que parecen ser parte de una indumentaria sexual. Además, tiene ambas piernas abiertas, su pierna derecha está cercenada y en la otra tiene escrito "Rosa Cordis".

Los elementos de la serie dan forma a una composición que se acerca a una estética grotesca, donde los cuerpos se confunden en una orgia que invita al masoquismo y a la violencia. Para Mijaíl Bajtin, el cuerpo grotesco - a diferencia de los cuerpos clásicos y naturalistas- es aquello que busca desbordar sus propios límites y se entrelaza con otros en un movimiento que nunca acaba (2003, p. 285). En los cuerpos grotescos, los órganos sexuales y otras partes erógenas se convierten en lo más importantes en la medida que son los lugares donde los límites de los cuerpos se superan, a tal punto incluso que pueden cobrar vida propia e independiente del cuerpo (2003, p. 285). En la serie de Zevallos, la sobrecarga visual de cuerpos y órganos diluye cualquier límite corporal posible y más bien éstos pasan a engullirse (o canibalizarse) unos a otros.

Figura 12



Sergio Zevallos. de la serie “*Que tu carne es el cielo recién nacido, Miguel Hernández*”, 1983, tiza, carboncillo y lápiz de color sobre papel, 69,7 x 44,6 cm. Colección del artista. Fotografía: Juan Pablo Murrugarra

La figura 13 también presenta un ensamblaje de dibujos y calcos de estampas y novelas gráficas. Los cuerpos desmembrados se encuentran en éxtasis, reflejado en las expresiones de los personajes femeninos. En el catálogo de *Un cuerpo ambulante...* (2014), Miguel López identificó una de las novelas gráficas que Zevallos empleó para su trabajo pictórico: la revista *Rubí: lágrimas, risas y amor* (figura 14). La portada se caracteriza por una composición que evoca sensualidad, al observarse a la protagonista desnuda y tomando una ducha, con una clara expresión de placer. En la novela, Rubí es una joven ambiciosa y seductora que busca ascender socialmente a través de la seducción de los hombres. En la parte superior de la obra se observa la figura de Rubí, a la que se le ha añadido un velo convirtiéndola en Santa Rosa. El ensamblaje

y la yuxtaposición ofrecen, a la luz de una estética grotesca bajtiniana, la comunión entre los arquetipos supuestamente antagónicos como la santa y la mujer fatal. A la par de esto, las obras de la serie muestran escenas orgiásticas donde se da una inversión y trasgresión del orden colonial-religioso y pasan a convertirse escenas marcadas por el canibalismo y el goce. Si en *Estampas*, la lógica radiográfica es la que permite develar el lado monstruoso de la religiosidad, en esta serie la orgía es quien asume ese rol a partir de trastocar dicho orden³⁵.

Figura 13



Sergio Zevallos. Sin título, de la serie “*Que tu carne es el cielo recién nacido, Miguel Hernández*”, 1983, tiza, carboncillo y lápiz de color sobre papel, 69,7 x 44,6 cm. Colección del artista. Fotografía: Juan Pablo Murrugarra

³⁵ Sobre esto, Bataille indica que la orgía es “el momento en que la verdad del reverso revela su fuerza para trastocar completamente todo orden.” (Bataille, 1997, pp. 123-124).

Figura 14



Portada del cómic Rubí: Lágrimas, risas y amor. Bogotá, n.13. Documentación de la investigación visual asociada a la serie Suburbios, Lima, ca. 1983- 1984. Fotografía: Gabriel Giannoni/ Musul Nolte.

Así, bajo la propuesta estética de lo grotesco presentado en este acápite, el título de la serie “*Que tu carne es el cielo recién nacido, Miguel Hernández*” puede interpretarse como una renovación de lo celestial a través del cuerpo, el cual sobrepasa las fronteras entre lo sagrado y lo profano. Sin embargo es conveniente preguntarnos ¿cuál es la carne que renace en la obra de Zevallos? Lejos de convertirse en un objeto de adoración y deseo, los cuerpos que nos presenta Zevallos son escenas donde la indecibilidad predomina a tal punto que el placer y la agonía se confunden en medio de una sobrecarga visual. En ese sentido, estas composiciones serían reflejo de un cuerpo social limeño (o cuerpos) caracterizado por la confluencia caótica y orgiástica entre la religiosidad, el placer y el dolor.

3. Abstrayendo el símbolo: lecturas de lo sacrificial

En esta sección me ocuparé de analizar las series *Altars. Las variaciones y anatomías gráficas de un altar católico* (1985) y *Sangre y Ceniza. Variaciones sobre la bandera* (1987). Sostengo

que, a partir de ambas series, el artista toma distancia de las formas de representación de sobrecarga visual de previos trabajos, y realiza un movimiento hacia la abstracción formal de los símbolos del altar y la bandera para cuestionar la ideología detrás de dichos símbolos. Si bien ambas series no pueden ser concebidas como puramente abstraccionistas, la abstracción marcó el horizonte estético que inspiró a muchos en el periodo, incluyendo al mismo Sergio Zevallos. Esto a pesar de que, como se demostró en el primer capítulo, la sensibilidad de este último tuvo más coincidencias con Psotta que con la del cuerpo docente de la Escuela de Artes de la PUCP.

Por el lado de la técnica, el artista señala que sus dibujos anteriores contaban con un archivo visual de personajes que iba a emplear (conversación entre Sergio Zevallos y Mijail Mitrovic, 2022)³⁶. Esto ya fue analizado en los acápites anteriores cuando analizamos sus obras en comparación con la iconografía de Santa Rosa en las estampas y las mujeres que aparecían en las revistas de la época. Sin embargo, para el caso de *Altars...* (1985), el artista menciona que no empleó la figura de un altar real, sino que sus referentes visuales principales pasaron a ser las manchas, heridas y cortes presentes en la visualidad de la época a raíz del Conflicto Armado Interno (conversación entre Sergio Zevallos y Mijail Mitrovic, 2022). Así, la constante exposición de la laceración de los cuerpos en los medios de comunicación se convirtieron en sus principales referentes para su creación artística en la mitad de los ochenta; por lo que también podemos ubicar a la serie *Sangre y Ceniza...* (1987) bajo estas coordenadas.

La serie *Altars. Las variaciones y anatomías gráficas de un altar católico* (1985) se caracteriza se emplean distintos materiales como la témpera, lápiz de color, tiza, pigmento y grafito y nos presenta una nueva aproximación visual a la comunión del orden religioso y patriarcal³⁷. Los dibujos se caracterizan por una simplificación formal del altar a partir de la

³⁶ MALI Directo 8: Sergio Zevallos Mijail Mitrovic (Conversación virtual). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=7xo-gV3zYo8&t=979s>

³⁷ La serie está conformada de 28 dibujos realizados en papel de 36,5 x 26 cm.

mezcla de los trazos libres, principalmente de color rojo, con una composición geométrica y minimalista. Como se indicó previamente, todo tenía origen en manchas que el artista colocaba sobre el lienzo, como forma de plasmar las heridas de los cuerpos lacerados que veía en las noticias. El mismo título “*anatomía del altar católico*” nos sugiere la exploración de la estructura y composición más elemental de uno de los espacios más importantes de muchos cultos sagrados y religiosos. Es así como el altar católico retorna a su forma más elemental, tanto en sentido formal como simbólico, se convierte en un espacio sacrificial, donde el cuerpo sexuado se convierte en ofrenda del orden religioso³⁸.

El dibujo de la figura 15 nos presenta un altar conformado por una cruz de color rojo al centro, apoyada sobre una superficie y a su costado se encuentra una forma ovoide de colores rojo y negro que sugieren una vulva. La cruz presenta protuberancias en sus costados que parecen estar hechas de huesos, como si se tratara de una columna vertebral. El altar cobra la forma de una carnicería, donde la vulva representa a la carne colgada y donde se sugieren las equivalencias entre un cuerpo sexuado sufriente y extirpado con el símbolo de Cristo.

El altar como espacio sacrificial adquiere un carácter expresionista, semejante al del artista irlandés Francis Bacon y sus obras donde la carne colgada cobra protagonismo. La pintura *Figura con carne* (1954) (figura 16) muestra en un primer plano su interpretación del retrato de Inocencio X (1650), realizado por el pintor español Diego Velázquez (1599-1660), y al fondo de la composición se observan dos enormes pedazos de carne, que están colocados de tal forma que puede interpretarse como la representación de Cristo crucificado. Desde la simplificación formal, Zevallos también refiere la crucifixión de Cristo con lo que el altar se despoja de su aura religiosa y se convierte en un espacio en el que se acentúa la tortura infligida al cuerpo. En 1982, el artista Jaime Higa también fue inspirado por el arte descarnado Bacon,

³⁸ Esto lo confirma el mismo artista, cuando menciona que su objetivo era presentar la relación simbiótica entre el cuerpo del usuario del altar y la “arquitectura cerrada y geométrica” de este último. Con esto, el altar deja de ser un objetivo y cobra una condición orgánica (conversación entre Sergio Zevallos y Mijail Mitrovic, 2022).

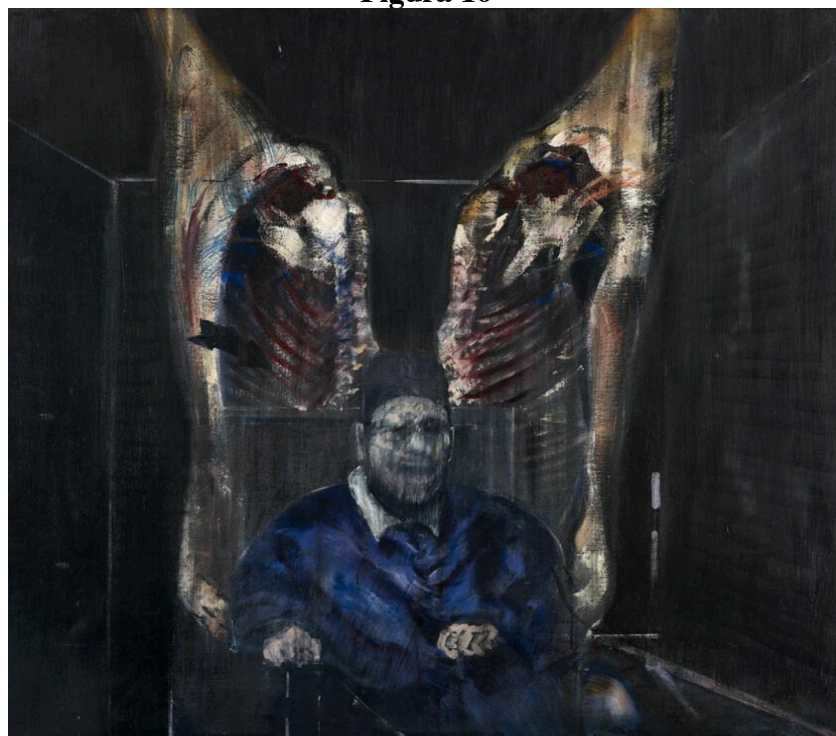
lo que le llevó acudir a carnicerías para pintar pedazos de animales que se vendían en esos establecimientos. No obstante, a diferencia de Higa, Sergio Zevallos se asemeja al pintor irlandés por las referencias a la dimensión de la carne y lo religioso.

Figura 15



Sergio Zevallos, *Altares. Las variaciones y anatomías gráficas de un altar católico* 1985, dibujos en témpera, lápiz de color, tiza, pigmento y grafito, 36.5 x 26 cm. Colección de Arte Contemporáneo del Museo de Arte de Lima. Fotografía: Juan Pablo Murrugarra.

Figura 16

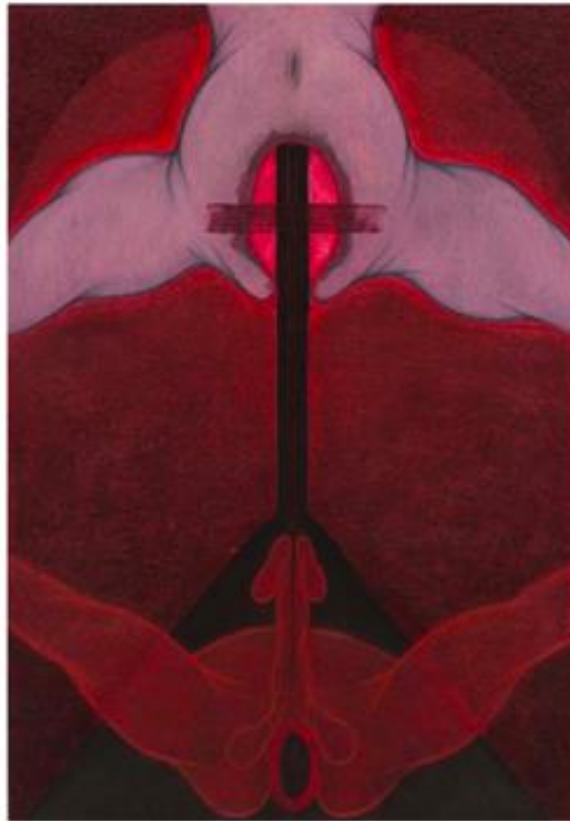


Francis Bacon, *Figure with Meat*, 1954, óleo sobre lienzo. 129,9 cm × 121,9 cm. Colección del Art Institute Chicago. Fotografía: © 2016 Estate of Francis Bacon. All rights reserved. / ARS, New York / DACS, London

La figura 17 nos ofrece un tipo de variación del altar donde la yuxtaposición de la forma donde se sincretizan el orden religioso y el sexual por medio de la composición geométrica y balanceada. Sin embargo, dicha armonía compositiva es contrastada con la escena, donde se observa una cruz de color negro al centro y dos cuerpos tendidos que se ubican en las partes inferior y superior de la obra. La parte inferior se localiza un cuerpo tendido, con las piernas abiertas y un pene erecto, y en la parte superior se ubica un cuerpo con las piernas abiertas, que pareciese estar recibiendo a la cruz dentro de ésta. La posición de los cuerpos se encuentra colocados un ángulo que despoja al acto de penetración de cualquier tipo de pudor. En el dibujo, la cruz en el centro es una extensión del pene erecto del cuerpo de la parte inferior, el cual se dirige a penetrar al otro, enmarcado en un fondo rojo y oscuro que carga de dramatismo la escena. Así, como en la imagen anterior, el cuerpo del otro se cosifica y se reduce a una pieza

de carne y el altar se convierte en extensión y medio que establece un encuentro sexual marcado por el deseo y la violencia.

Figura 17



Sergio Zevallos, *Altares. Las variaciones y anatomías gráficas de un altar católico* 1985, dibujos en témpera, lápiz de color, tiza, pigmento y grafito, 36.5 x 26 cm. Colección de Arte Contemporáneo del Museo de Arte de Lima. Fotografía: Juan Pablo Murrugarra.

La siguiente serie de Zevallos que se caracteriza por la simplificación formal se titula *Sangre y Ceniza. Variaciones sobre la bandera* (1987)³⁹. En esta, como en el caso anterior, el autor recurre a la descomposición del objeto, que en esta ocasión es la bandera nacional, la cual es uno de los símbolos más importantes de la nación moderna. La nación es una comunidad imaginada, en el sentido que las personas – a pesar de no conocerse ni compartir lazos de parentesco- se conciben como parte de una comunidad a través de una serie de prácticas, historias y símbolos comunes (Anderson, 1993). Así, la bandera sería uno de estos símbolos encargados de evocar la comunión colectiva entre los peruanos. Sin embargo, la serie de

³⁹ La serie está conformada de 28 dibujos realizados en papel de 58.5 x 43 cm.

Zevallos nos muestra que la identidad colectiva no se forma solo en base a la unidad, sino todo lo contrario: se construye en base a la subordinación y el exterminio de lo diferente o la otredad, lugar ocupado por lo femenino.

La figura 18 muestra la bandera peruana dividida en sus tres franjas, pero que solo mantiene los rojos de las fajas laterales, de los cuáles aparecen dos formas fálicas de color negro que ocupan gran parte de estas. Por su parte, el blanco de la faja central ha sido reducido hasta la forma de vagina, la cual se encuentra atravesada por franjas negras como si se trataran de barrotes, en señal de aprisionamiento. De la misma forma que las variaciones del altar, se evoca a una sexualidad femenina que es central en la composición, pero se encuentra subyugada. Las formas fálicas de los costados podrían ser referencia a la sociedad patriarcal que custodia y reprime la sexualidad femenina. En esta imagen, la reducción formal le permite al artista mostrar que la nación peruana moderna, como la religión, se encuentra constituida a partir del sistema patriarcal y los dispositivos que regulan y violentan los cuerpos.

Figura 18



Sergio Zevallos, *Sangre y Ceniza. Variaciones sobre la bandera* (1987), dibujos en grafito, témpera, pastel y lápiz de color sobre papel, 58.5 x 43 cm. Colección Juan Carlos Verme. Fotografía: Juan Pablo Murrugarra

Por su parte, la figura 19 nos presenta una variación de la bandera distinta, donde las fajas han sido reemplazadas por un cuerpo colocado de forma grotesca, que se confunde a una masa de carne. Este se encuentra atravesado por líneas rojas que la desgarran, y sirven a la vez de sostén, lo cual provoca nuevamente una similitud con la carnicería. El rostro se encuentra inclinado y a la altura de los ojos hay una franja negra, en señal de anonimato.

La composición del dibujo nos remite a una clave expresionista, conformado por trazos de color rojo de distintos grosores que se plasman con soltura y recorren el cuerpo, semejante al sistema circulatorio de un dibujo anatómico. El cuerpo desnudo tiene semejanza con la obra del pintor estadounidense que residió en Perú David Herzkovitz (1925-2020) titulada *Paciente masculino* (1988), en donde el cuerpo presenta un aspecto totalmente desproporcionado y monstruoso, como si estuviera pasando por alguna deformación lenta y dolorosa. En el dibujo de Zevallos, se observa la misma deformación, pero esta llega al nivel donde el cuerpo humano se vuelve totalmente irreconocible asemejándose más a un pedazo de carne, como señalamos anteriormente. De este modo, los elementos del expresionismo abstracto le sirven al artista para comunicar cómo el sacrificio del cuerpo -particularmente el de un sujeto anónimo, despojado de cualquier vestigio de humanidad y derechos fundamentales-, forma parte constitutiva de la nación peruana⁴⁰.

⁴⁰ El periodo de violencia política conocido como el conflicto armado interno (1980-2000), dejó como saldo un aproximado de 69000 personas que murieron y/o fueron desaparecidas, tanto por los grupos terroristas-PCP-Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru- como por los militares. El 75% eran de origen indígena (Comisión de Entrega de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2004).

Figura 19



Sergio Zevallos, *Sangre y Ceniza. Variaciones sobre la bandera* (1987), dibujos en grafito, témpera, pastel y lápiz de color sobre papel, 58.5 x 43 cm. Colección Juan Carlos Verme. Fotografía: Juan Pablo Murrugarra

Las dos series de esta sección se caracterizan por la simplificación formal, que en unos casos emplea un abstractismo geométrico (figura 17) y en otros casos se acerca más a la abstracción gestual (figura 19). Estos estilos se alejan del abstraccionismo académico de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP. Para Adolfo Winternitz, por ejemplo, la abstracción es una de las vías predilectas para la representación de la voz interior del artista. Es una forma de llegar a la esencia de los pensamientos o emociones que quiere plasmar (Winternitz, 2015, pp. 86-89). La propuesta de Zevallos, por otra parte, es una abstracción que todavía emplea las formas y experimenta con ellas de un modo visceral y con una clara vinculación con lo social. A diferencia de las series anteriores, en los dibujos no se encuentra presente Santa Rosa u otro

personaje reconocible, por lo que los cuerpos dejan de poseer una identidad definida y estos también se convierten en un símbolo. Así, los distintos estilos empleados para sintetizar las formas le permiten al artista explorar la riqueza semántica de los símbolos el altar y la bandera, ambas constituidas a partir de una base sacrificial del cuerpo mortificado, revelando así una sociedad peruana marcada por la violencia.

Las obras de ambas series nos presentan la violencia sobre ciertos cuerpos en la construcción de la nación peruana. El crítico cultural Gabriel Giorgi (2004) emplea la noción de lenguajes de exterminio para señalar el exterminio de la otredad- como cuerpos designados como enfermos o “contaminantes”- a partir de retóricas como “guerra interna” o “higiene social” alrededor de la vida colectiva (2004, pp. 10-11). Así, en las obras de Zevallos, evidencian un lenguaje de exterminio particular, donde la nación y la religión parecen estar constituidas en la base de actos sacrificiales.

En este capítulo analicé las distintas series de Sergio Zevallos en los ochenta donde se evidencia el despliegue de diversas técnicas modernistas que descomponen la iconografía religiosa y nacional. Con esto, las obras de Zevallos captan fuerzas sociales a través de la aplicación de una lógica radiográfica, la cual devela las vinculaciones entre la violencia y la represión sexual de la sociedad. Estas vinculaciones tienen sentido con la lectura que el propio artista tiene sobre la sociedad peruana, la cual en un constante estado esquizofrénico, donde la corrupción y la violencia se abalan mientras se alza una máscara de decencia⁴¹. Para la creación de sus series y otras obras del GC, el artista recogió iconografías visuales comunes en el Centro de Lima y recuerda cómo le impresionó cómo la sociedad limeña era capaz de convivir pacíficamente entre las estampas religiosas y las revistas pornográficas:

“En el centro de Lima, en ese entonces, estaba ocupado por ambulantes de todo tipo, pero había una buena parte de los ambulantes en avenidas grandes, por Emancipación,

⁴¹ A continuación se reproduce un fragmento de la entrevista: “(...) arriba se ubica el poder con la cara limpia cuando en realidad comete delitos. Abajo todo se sabe, se conoce a los delincuentes por nombre, pero sin embargo no se hace nada, se viven relaciones humanas muy normales. Eso es esquizofrenia” (entrevista de Hackenberg a Sergio Zevallos, 1990).

por Lampa, que ponían sus plásticos grandes al piso para vender libros, pero vendían también muchas revistas, y todas esas cosas. Y prácticamente a la vista estaban las revistas pornográficas, prácticamente a la vista. Entonces no había mucho control y, este, ... muchos cómics, las estampas en las iglesias, eran tremendas (...). El Centro (de Lima) se convirtió rápidamente para nosotros (los integrantes del GC) en un territorio rico en fuentes de referencia de toda una visualización de ideologías que rigen una sociedad. Cómo una sociedad se manifiesta, o manifiesta sus ideologías que las estructura a través del material visual que pone a estipulación, y al consumo.” (comunicación personal con Zevallos, 2019).

Es así que las obras de Zevallos buscan, al igual que las de Bacon, captar las “fuerzas invisibles” que actúan sobre los cuerpos de la sociedad. En este caso, buscarían captar aquellos “rasgos esquizofrénicos”, donde las imágenes de devoción religiosa coexisten con las imágenes pornográficas, en medio de una ciudad con una fuerte ideología religiosa y que reprime el placer y el goce de la disidencia sexual.

A nivel formal, el lenguaje pictórico del artista se caracteriza por la experimentación de gestos de naturaleza pictórica modernista (a través del dibujo *collage* y la abstracción) pero también posmoderna- con la intervención de la fotocopia. Las series analizadas revelan que el trabajo pictórico de Zevallos se caracteriza por el uso de gestos no convencionales como la intervención de la fotocopia, lo que se entiende como una toma distancia de las orientaciones de la escuela de arte donde comenzó su formación. No obstante, en el transcurso de la década se aprecia que en sus series recurre a los estilos abstraccionistas y surrealistas, pero los emplea de manera crítica, en diálogo con su propia sensibilidad, lo que se consolida en un estilo propio.

CAPÍTULO 3: ECOS Y CONTRAPUNTOS ENTRE LA OBRA PICTÓRICA DE ZEVALLOS Y LAS OBRAS DE LAS ARTISTAS DE LOS NOVENTA

Este capítulo aborda el trabajo plástico realizado en los noventa que recogen las preocupaciones similares a las que Sergio Zevallos plasmó en su obra, con la finalidad de encontrar ecos de ésta, tanto a nivel temático como compositivo. Pongo en evidencia como, en la década del noventa, la obra plástica alrededor del cuerpo y la crítica a la sociedad peruana ha sido realizada principalmente por artistas mujeres. Más allá de demostrar influencias directas, se analizan las similitudes y los contrapuntos entre el estilo expresionista de Sergio Zevallos y un grupo de artistas mujeres que criticaron la violencia patriarcal de su época. Este análisis resulta útil para mostrar el interés de las artistas mujeres y Zevallos por develar la matriz de violencia patriarcal, así como la expansión del goce femenino y homosexual.

Académicos como Giuliana Borea, Jorge Villacorta y Max Hernández han ofrecido una interpretación del arte de los noventa y la reconfiguración del campo artístico limeño. En el marco del «Fujimorato» (1990-2000) y del ingreso del paradigma neoliberal a los distintos espacios de la vida social, distintos actores del campo artístico buscaron promover la reintegración con el circuito de arte internacional, distanciados lo que las décadas previas fueron denominadas como las ‘décadas de aislamiento’(Borea, 2021, p. 2)⁴². En la misma línea, la superación de la crisis económica y social de la década anterior permitió la emergencia de un pequeño circuito de galerías privadas limeñas. Villacorta y Hernández (2002) sostienen que aquella época hubo un giro en las preocupaciones de los artistas, pues prevaleció el predominio de una estética subjetiva, preocupación creciente en la técnica y desvinculada de referencia política. En contraste a esta narrativa, se pueden ubicar concordancias entre la producción de

⁴² Según el crítico de arte Luis Lama, este periodo inició en el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado (1968-1975) y duró hasta el primer gobierno de Alan García (1996 - 1990)

las artistas peruanas con las del arte feminista global. Miguel López sostiene que la narrativa sobre el arte peruano de los noventa se construye bajo bases dicotómicas sobre lo público y lo privado; y lo externo e interno (lo subjetivo). El giro subjetivo de un grupo de artistas mujeres y diversidades sobre su cuerpo no implica una renuncia a la crítica de lo social, sino más bien se debía a la necesidad de develar la matriz de violencia patriarcal, así como la expansión del goce femenino y homosexual (López, 2021, p.43-44).

El capítulo se divide en dos acápites: el primer acápite comparamos el trabajo plástico de Sergio Zevallos con el de un grupo de artistas mujeres que denunciaron la violencia patriarcal en el país. Analizo los trabajos de Elena Tejada- Herrera (Lima, 1969), Magaly Sánchez (Lima, 1969) y Natalia Iguñiz (Lima, 1973) para argumentar que, a pesar de compartir sensibilidades semejantes con un grupo de artistas mujeres de los noventa, las obras de Sergio Zevallos de los ochenta y en los noventa, se caracterizan por un estilo expresionista que privilegia la distorsión del cuerpo, donde estos terminan mezclados y los hace indivisibles. Debido a estas operaciones formales, su obra se resiste a lecturas binarias sobre la violencia, el goce y la sexualidad, cosa que como veremos, se distancia de las obras de dichos artistas.

Las artistas que discuto aquí se han caracterizado por realizar críticas creativas e innovadoras a la violencia patriarcal desde distintos tipos de obras en diversos medios, como la fotografía y la performance. Va más allá de los alcances de tesis dar un análisis detallado y complejo de las producción de estas artistas. Es por eso que para realizar la comparación con la obra de Zevallos se han seleccionado una serie reducida de piezas pictóricas de las artistas que se hayan realizado en la década de los noventa.

La segunda sección presenta la situación de las disidencias sexuales en los noventa y la limitada representación de éstas en la pintura de aquella época. En esa sección comparo la obra de Sergio Zevallos con una pintura del pintor iquiteño Christian Bendayán (Iquitos, 1973)

titulada *Estética Center* (1998), para mostrar las diferentes formas en que ambos artistas representan a la travesti en el medio pictórico⁴³.

Para el análisis comparativo de este capítulo, he empleado como referencias las obras de Zevallos de los ochenta, así como una pieza de la serie *Andróginos*, realizada a finales de los noventa (1998-2000) (figura 20)⁴⁴. Esta es una pieza de gran formato donde convergen muchas de las técnicas estéticas que empleó desde la década pasada. Esta pieza servirá de contrapunto con los trabajos plásticos de las artistas mujeres y las diversidades sexuales que se analizarán en el presente capítulo. La obra es un híbrido entre el collage y el dibujo con trazos libres característicos de Zevallos donde en el centro se ubica una figura humana compuesta de recortes de periódicos o revistas. Su rostro se encuentra compuesto de dos caras que se encuentran adyacentes: la cara frontal se encuentra sonriendo y con la parte de un brazo amputado a éste, la cara del lado izquierdo tiene una expresión de excitación. El cuerpo se encuentra compuesto de un uniforme militar con senos. La monumentalidad de la figura y su composición evocan a la figura del andrógino originario de Platón⁴⁵. Resulta evidente que el andrógino que plasma Zevallos no se adecúa a la descripción ofrecida por el filósofo clásico, pero, como su contraparte clásica, proyecta agresividad. Esto último está reflejado al observar al otro personaje que lo acompaña, el cual se encuentra arrodillado teniendo sexo con la figura principal, con una expresión que ambivalente entre el goce y el terror. La ambivalencia es un rasgo común en toda la obra puesto que también se observa en los rostros de mujeres que se encuentran alrededor del soporte y también parecen expresar tanto terror como goce.

⁴³ La imagen del sujeto travesti es empleada en el arte y la cultura visual peruana hasta la actualidad como en las obras del artista Javi Vargas. En sus obras, traviste la figura del héroe nacional Túpac Amaru a través de un proceso de transgresión simbólica (Miyagui, 2020). Incluso antes que Vargas, el artista chileno Juan Domingo Dávila provocó una gran polémica en la región por el año 1994, cuando presentó una obra donde representaba al Libertador Simón Bolívar travestido.

⁴⁴ La serie consta de un total de cinco dibujos. De estos, cuatro de ellos miden 100 x 70 cm. c/u y pertenecen a la Colección Juan Carlos Verme; mientras que el que analizamos para la presente tesis mide 160 x 115 cm., y pertenece a la Colección de Arte Contemporáneo del Museo de Arte de Lima.

⁴⁵ Platón describe al andrógino en *El Banquete*, obra que data de los años 385-370 a.C. En esta, los andróginos son animales antepasados de la raza humana, seres esféricos de cuatro manos y pies, dos rostros y que además “participaba de uno y de otro, de lo masculino y lo femenino” (Platón citado en Eco, 2018, p. 107).

En esta obra, Zevallos emplea nuevamente el cuerpo grotesco que analizamos en sus series realizadas en los ochenta. Se trata de cuerpos donde los límites se difuminan creando así dramas corporales a partir de la copulación y la engullición de un cuerpo por otro, en donde “el principio y el fin de la vida están indisolublemente imbricados” (Bajtín, 2003, p. 286). La unión entre los cuerpos también está presente en el acto del parto, y esto se refleja en las frases que se encuentran por todo el lienzo, los cuáles remiten al nacimiento de un hijo anormal: “Yo he tenido mi hijo/ pero se no nacido/ no normal/ Ese hijo ha nacido enfermo”- y aluden al lugar de abyección que este ocupa. Así, la composición sugiere que la naturaleza abyecta de este ser se encuentra fuertemente ligada al maltrato y abuso sexual que se representa en toda la obra.

En esta obra, los cuerpos se encuentran confundidos y entrelazados en una escena sugerentemente macabra, donde la figura del centro – compuesto de partes militares, pero también femeninas y de cuerpos torturados- es la que parece quien ordena y orienta el deseo y goce sexual. Con esto, el artista ofrece una radiografía que va más allá de una época específica, sino que describe el carácter autoritario y represivo de la sociedad en su conjunto. *Andróginos* evidencia que Sergio Zevallos comparte sensibilidad similar con un grupo de artistas mujeres que analizaremos más adelante respecto a la violencia patriarcal de la sociedad peruana y la representación de este en los cuerpos femeninos y feminizados.

Figura 20



Sergio Zavallos, *Andróginos*, 1998-2000, grafito, pastel y témpera sobre papel. 160 x 115 cm. Colección de Arte Contemporáneo del Museo de Arte de Lima. Fotografía: MALI.

1. El arte feminista y de mujeres de los noventa

En la década del noventa, artistas en el Norte Global como Lorna Simpson (n. 1960), Robert Gober (n. 1954), entre otros, disputaron las representaciones y discursos dominantes sobre la raza, el género y la sexualidad. Tales discursos dominantes eran difundidos tanto en los medios de comunicación como dentro del mismo campo artístico. Esto se dio en gran parte por la mayor visibilidad de las políticas de la identidad en la época, las cuáles atravesaron la vida social, la academia y el campo artístico⁴⁶. Debido a esto, artistas en varias partes del mundo sostuvieron estrechos diálogos con las luchas del multiculturalismo, el feminismo y la disidencia sexual (Foster et.al., 2016, pp.624- 625)⁴⁷. En Norteamérica, los proyectos artísticos que se expandieron fueron de tipo conceptualista y el minimalista, enfocado al uso de objetos e instalaciones al interior de los museos, ya que estos no eran sólo espacios físicos, sino también espacios de reproducción de ciertos discursos. La disputa por reclamar dichos espacios y la autocrítica que estos hacían se volvieron cada vez más relevantes durante la década (Foster et.al., 2016, p. 625). Por último, en los noventa el arte objetual aborda el cuerpo a partir de las evocaciones de estructuras y espacios en lugar de temas donde éste se encuentre presente de forma explícita. El uso de objetos asociados a casas y objetos de la vida cotidiana eran colocados muchas veces en espacios vacíos, lo que evocaba un ambiente espectral (Foster et.al., 2016, p. 637)⁴⁸.

En los noventas, artistas feministas recuperaron los principios y postulados del arte feminista de los setenta, cuando muchas artistas mujeres comenzaron a hacer suyas la consigna del feminismo de la segunda ola de “lo personal es político”, materializado en una

⁴⁶ Esto se explica gracias al creciente interés por muchos artistas a entablar diálogos interdisciplinarios, especialmente con los Estudios culturales, los Estudios *Queer* y disciplinas de Ciencias Sociales como la Antropología. Sobre esta última, se valoró especialmente su enfoque etnográfico, el tener a la cultura como objeto de estudio y su preocupación por la otredad (Foster et.al., 2016, p. 625)

⁴⁷ Robert Gober es un escultor que en los noventa realizó instalaciones en respuesta al VIH/SIDA. Por su parte, Lorna Simpson realizó fotografías donde aborda el racismo hacia la población afroamericana y la memoria.

⁴⁸ Un ejemplo es la escultora Rachel Whiteread, con su instalación *Untitled (Amber Double Bed)* de 1991 o *House* de 1993.

autoconsciencia de la existencia de una voces y experiencias femeninas comunes en el marco de un sistema patriarcal⁴⁹. Así, en lugar de que las artistas feministas se pregunten *¿Quién soy yo?*, comenzaron a preguntarse *¿Quiénes somos nosotras?* (Broude y Garrad, 1994, p. 22).

El Perú de inicios de los noventa se encontraba en una profunda crisis social y económica a raíz de la violencia política y las medidas fiscales de la década anterior. En respuesta al desencanto de la población frente a los políticos tradicionales, Alberto Fujimori, un *outsider* político, ganó las elecciones presidenciales de 1990 al escritor Mario Vargas Llosa (Klaren, 2015, pp. 483-484). El gobierno de Fujimori (1990-2000) dio indicios de que el país entraba en una nueva época de estabilidad económica, pero su gobierno marcaría un periodo de copamiento del Estado y medidas autoritarias que vulneraron los derechos humanos (Klaren, 2015). Esa década se caracteriza por una serie de hitos en el derecho internacional a favor del reconocimiento de los derechos de las mujeres a una vida libre de violencia y discriminación. En 1995 se realiza la Conferencia Internacional de la Mujer (Beijing), donde se reconoció la persistencia de la violencia y la desigualdad que atraviesan las mujeres en distintos ámbitos de su vida y se plantearon una serie de objetivos estratégicos que algunos países, incluidos Perú, se comprometieron a adoptarlos como suyos (Muñoz y Barrientos, 2014, p. 642)⁵⁰.

En estos años el feminismo peruano estuvo marcado por una tensión entre el radicalismo y el pragmatismo. Por un lado, se encontraban organizaciones feministas y mujeres autónomas que planteaban una radicalización en su discurso; mientras que, por el otro lado, se encontraban aquellas feministas que vieron la oportunidad de negociar con el Estado para que las demandas del movimiento fueran satisfechas (Muñoz y Barrientos, 2014, p. 642). Recién a finales de la década, las feministas se unieron en oposición al gobierno luego de que se

⁴⁹ Esta frase comenzó a ser empleada por el feminismo a fines del sesenta e inicios del setenta. Un referente de esta consigna es el ensayo homónimo de Carol Hanisch, publicado originalmente en 1970.

⁵⁰ Fujimori, presentándose con un discurso modernizante y neoliberal, se comprometió con los objetivos de aquella conferencia y, en el marco de su segundo mandato (1995-2000), creó el Ministerio de Promoción de la Mujer y del Desarrollo Humano (actual Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables - MIMPV).

revelaron los casos de corrupción, de atentado a los derechos humanos, especialmente a las mujeres de zonas rurales que fueron el grupo objetivo de las políticas de control poblacional a través de la anticoncepción quirúrgica voluntaria. La frase de la organización Mujeres por la Democracia (MUDE) “lo que no es bueno para la democracia no es bueno para las mujeres” refleja el quiebre de las mujeres feministas con el fujimorato (Muñoz y Barrientos, 2014, p. 643).

Las artistas mujeres de aquella década fueron herederas de los logros de aquellas mujeres y feministas de la década pasada, las cuáles ampliaron “los horizontes de las ciudadanías subjetivas de las mujeres, asentando una conciencia del ‘derecho a tener derechos’” (Vargas, 2004, pp.10-11). Entre las artistas que comenzaron a crear obras plásticas que criticaban la violencia patriarcal se encuentra Elena Tejada-Herrera, quien es una artista que ha trabajado y experimentado con el cuerpo desde la performance como desde la obra pictórica. .

Entre las obras que mayor atención se han dado desde la academia peruana se encuentran performance como *Señorita de buena presencia buscando empleo*, de 1997; *Bomba y la bataclana en la danza del vientre*, de 1999- donde el cuerpo del propio cuerpo de la artista se convierte en la fuente de crítica a la sociedad patriarcal de la época. Anterior a estos trabajos, Tejada -Herrera se encontraba orientada principalmente a la plástica, en la cual incluía “imágenes provenientes de los medios de comunicación, concretamente periódicos y semanarios de actualidad” (Andrade, 2018, p. 78). La obra de Tejada-Herrera en el arte peruano contemporáneo ha producido una serie de estudios sobre cómo su cuerpo se convierte en un espacio de enunciación política desde una estética de lo abyecto (Vilela, 2019), donde emplea una serie de recursos paródicos y pornográficos (López, 2019)⁵¹.

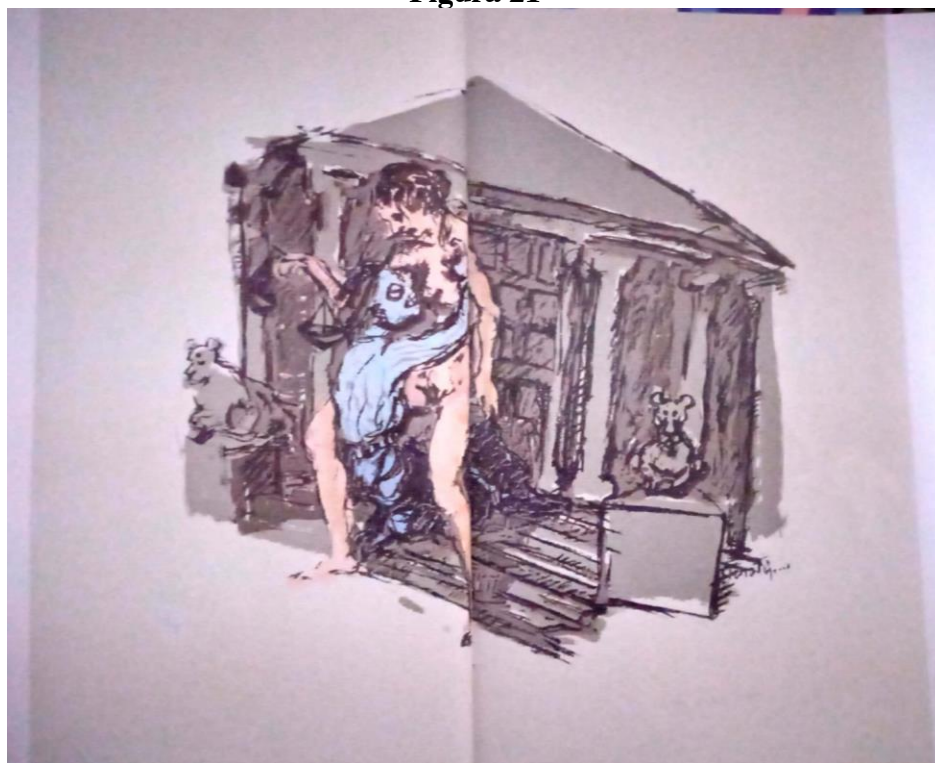
⁵¹ Como señala López (2019), la obra de Elena Tejada-Herrera fue recuperada como parte de la historia de los accionismos y las intersecciones del arte y los derechos humanos de fines de los noventa. Sin embargo, existen otras obras de carácter experimental que todavía no son conocidas ni estudiadas a profundidad. Es interesante

A inicios de los noventa, la artista realizó su obra titulada *La justicia* (1990) (figura 21), la cual consistía en una serigrafía en donde la justicia, representada con su iconografía clásica de mujer sosteniendo una balanza, pero que se encuentra desnuda y además está siendo violentada por una persona. El hecho de desnudar a la justicia es prueba de que la transgresión a la norma y la violencia hacia el cuerpo de las mujeres están intrínsecamente relacionados y están legitimados en la sociedad peruana. A la espalda de la justicia se encuentra el Palacio de la Justicia de Lima, símbolo del Poder Judicial del Perú. En la entrada de la institución se ubican dos estatuas de leones que resguardan la entrada, a los que la artista ha reemplazado en la obra por ratas, reforzando la idea de que la transgresión a la norma está legitimada por las mismas instituciones de justicia.

En la serigrafía, los personajes se encuentran claramente diferenciados por los colores, de sus cuerpos, siendo el atacante retratado de azul. La artista sugiere así que el ataque a la justicia es externo a ésta y, a través del expresionismo figurativo, presentan a las posiciones de la víctima y el victimario como personificaciones distintas e inconfundibles. Por otra parte, *Andróginos* presenta una escena en la cual, si bien el personaje del centro parece ser quien perpetúa la dominación hacia el otro, este no es un sujeto con una identidad fija. El personaje está compuesto de múltiples partes, no solo de personajes masculinos y femeninos, sino también toma partes de figuras militares como de torturados, representado en el brazo que sale de su rostro. La descomposición de la forma y la yuxtaposición que permite el *collage* y el dibujo libre le permiten al artista componer escenas con personajes que poseen significados abiertos. Establecer los límites de la víctima y el victimario se vuelve imposible y hasta indeseable.

notar el paralelismo de la situación del artista con la de Sergio Zevallos y el Grupo Chaclacayo dentro de la historiografía peruana.

Figura 21



Elena Tejada-Herrera, *La justicia*, 1990, serigrafía. 43 x 49 cm., colección de Miguel López.
Fotografía: Juan Pablo Murrugarra.

La violencia sobre el cuerpo femenino es una preocupación como para Tejada-Herrera y la artista Magaly Sánchez en los noventa. Magaly Sánchez es una pintora formada en la Universidad Católica que gran parte de su obra se ha dedicado a la exploración del cuerpo femenino a través de sus figuras, así como a retratar personajes de la cultura visual occidental y de la historia del arte. Actualmente su versatilidad la ha llevado a realizar obras donde plasma cuerpos armoniosos y naturalezas geométricas a través de arte pop. En los noventa, fue otra de las artistas que empleó un estilo expresionista figurativo en sus obras para denunciar la violencia patriarcal. Su obra titulada *El puñal* (1995) (figura 22) es un óleo sobre madera de tamaño mediano en donde- ocupando la mayor parte del soporte- se encuentra una mujer con cuerpo y rostro inexpresivo, similar a las mujeres de Avignon del español Pablo Picasso, se encuentra tendida en una cama. El cuchillo se encuentra incrustado en su pecho, de donde brota la sangre y se expande hasta el suelo. El rojo de la sangre se confunde con el de las figuras en

forma de corazón estampadas en la manta de la cama. Por último, en el fondo se encuentra una silueta masculina, que pareciera observar la escena desde la distancia.

La obra representa la violencia hacia la mujer, específicamente un caso de asesinato y, como en la obra de Tejada-Herrera, lo hace desde la representación de la víctima y el victimario totalmente separada e inconfundibles. En este caso, incluso la composición de la escena nos señala la diferencia entre ambos personajes, pues mientras que la mujer asesinada se encuentra en primer plano, la silueta de su victimario se encuentra al fondo. Como señalamos anteriormente, en *Andróginos*, el personaje del centro parece ser quien orienta la acción en la obra, pero su identidad no se encuentra fija ni delimitada. Esto también parece ser el caso del personaje de la parte inferior de la imagen, pues desde su rostro no se distingue sufrimiento o placer.

Figura 22



Magaly Sánchez, *El puñal*, 1995, óleo sobre madera. 140 x 110 cm., paradero desconocido.
Fotografía: Portal web de la artista⁵²

⁵² Portal web de la artista Magaly Sanchez. Enlace:

Las obras de Tejada-Herrera y Sánchez muestran la estructura patriarcal y los efectos de ésta en las vivencias y los cuerpos de las mujeres, así como la impunidad del ejercicio de la violencia hacia ellas. Las obras guardan cierta similitud con las de Sergio Zevallos, en el sentido en que se aprecia un estilo expresionista donde nos presenta una realidad alterada con el fin de comunicar la situación de violencia estructural. No obstante, las ejecuciones estéticas guardan ciertas diferencias, pues en el caso de las dos artistas mujeres, sus obras son de un carácter expresionista en donde la figuración prevalece para comunicar un mensaje más directo. La representación femenina de la justicia de Tejada-Herrera y la mujer en la cama Sánchez son ambos personajes que encarnan la posición de víctimas de la violencia patriarcal. En contraste a esto, las obras de Zevallos se caracterizan por un expresionismo que privilegia la descomposición de la forma, a través la combinación de diversas técnicas, como los dibujos con trazos libres, los calcos. Con esto, en la mayoría de sus obras presentan una vorágine de imágenes en las que retrata la violencia hacia los cuerpos femeninos y feminizados, donde los límites naturalistas entre los cuerpos y la separación entre víctima y victimario se difuminan.

Las artistas de los noventa también buscaron formas de representar en sus obras el derecho al goce y la sexualidad de sus cuerpos, siendo una de ellas Natalia Iguñiz. Desde sus inicios, Iguñiz se ha propuesto establecer conexiones entre su arte con su activismo, enfocado en las problemáticas de las mujeres. Entre sus trabajos más destacados se encuentra su intervención urbana *Perrahabl@* (1999), realizada con Sandro Venturo, la cuál consistió en afiches con frases provocadoras donde se apropia de frases usualmente empleadas para legitimar y justificar la violencia hacia las mujeres y el acoso callejero. También ha abordado la desigualdad entre las mismas mujeres- como en la serie “La Otra”-, así como los dilemas y las tensiones de la maternidad- como en la serie fotográfica “Wawa” (2003) o en sus series “Pequeñas historias de la maternidad”. Actualmente, tanto ella como su obra visual se han convertido en referentes del arte feminista local (López, 2018).

A mediados de los noventa, Iguñiz produce distintos autorretratos donde se encuentra de perfil en poses donde expone la vulnerabilidad de su cuerpo. Su obra *Novia en el micro* (1994) (figura .23) muestra a la misma artista con un vestido de novia traslúcido, desde la que se observan sus piernas, las cuáles están abiertas. Su postura, con los brazos cruzados y piernas abiertas mostrando de forma desafiante el derecho al goce de su propio cuerpo. En *Andróginos*, el goce aparece como parte de la misma descomposición de las formas, gracias al *collage* y la yuxtaposición de figuras. En este caso, la obra no demanda un derecho al goce, sino más bien parece mostrar la relación entre éste y la violencia. Esto refuerza la idea que las obras de Sergio Zevallos se presentan como una lógica radiográfica de la sociedad, distanciándose de la imitación de la realidad inmediata, y acercándose a captar su dimensión de estructuras y órdenes represivos latentes. Sus obras se resisten así a una lectura binaria.

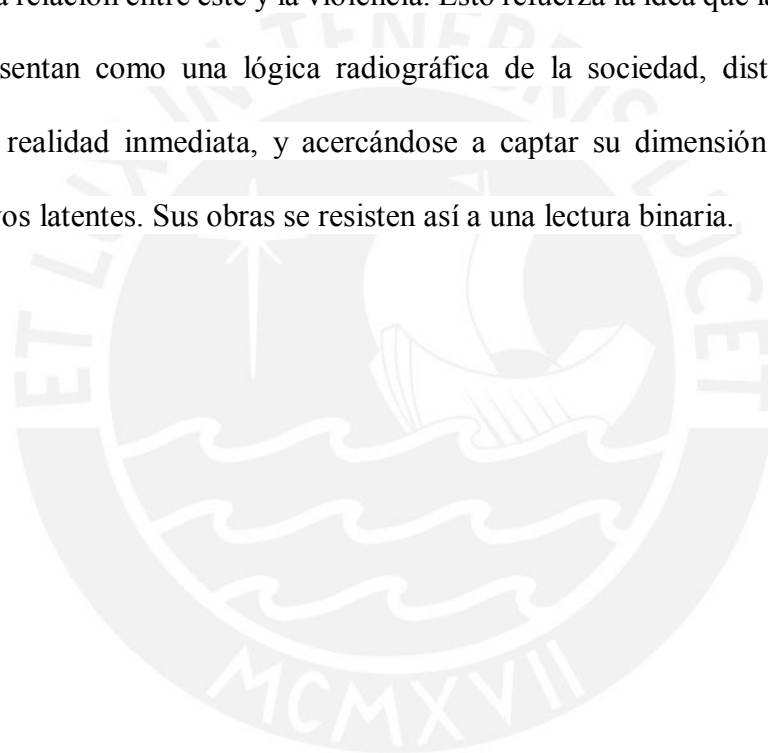


Figura 23



Natalia Iguñiz, *Novia en el micro*, 1994, óleo sobre tela, 185 x 145 cm. Colección de Arte Contemporáneo del Museo de Arte de Lima. Fotografía: MALI

La abstracción fue una técnica empleada por Zevallos en la década pasada para evidenciar que la matriz de violencia patriarcal es parte inmanente de lo religioso y lo nacional. En esa línea, en la obra *Rojo sobre blanco* (1998/2018) (figura 24), Iguñiz emplea la abstracción como recurso, colocando manchas rojas que se extienden en la mitad de los soportes blancos, sugiriendo una toalla higiénica manchada con el flujo menstrual. De forma similar, la artista Patsy Higuchi realiza la obra *Pintaste tu sexo en la pared* (1996), donde en el centro se encuentra el clítoris, con el título de la obra en su centro, y además se encuentra rodeado de toallas higiénicas. Estas tienen sus hojas abiertas, como si fueran ángeles, revolotean alrededor del sexo femenino.

Figura 24



Natalia Iguñiz, *Rojo sobre blanco* (1998/2018). Fotografía: Lourdes Huayra⁵³

En estas obras, diversas artistas de los noventa demuestran su agencia y reclaman el derecho del cuerpo femenino al goce, a partir de nuevas propuestas visuales que critican la mirada hegemónica y patriarcal que a través de la historia del arte se ha tenido del mismo. De esta forma, las obras entran en diálogo con el feminismo, tanto global como local, en la medida que emplean sus producciones buscan apelar a experiencias comunes de las mujeres, en el marco de las estructuras patriarcales. No obstante, a diferencia del arte feminista del norte global donde hubo un giro casi generalizado al minimalismo o a la instalación, el uso de pintura y figuración estuvo muy presente en las artistas mujeres que decidieron explícitamente criticar al sistema patriarcal. Mediante sus obras alguna de estas mujeres entabló diálogos con el activismo local y las organizaciones sociales⁵⁴.

⁵³ TVROBLES. “El feminismo y activismo a través del arte de Natalia Iguñiz”. Nota de prensa. Publicado el de marzo del 2018. Recuperado a partir de: <https://tvrobles.lamula.pe/2018/03/18/el-feminismo-y-activismo-a-traves-del-arte-de-natalia-iguiniz/tvrobles/>

⁵⁴ Entre las artistas mujeres con una propuesta estética minimalista en aquellos años, se cuenta con la escultora Johanna Hamann (1954- 2017).

Si bien Zevallos y las artistas de los noventa comparten en el fondo una crítica a la violencia patriarcal sobre los cuerpos, el cuerpo femenino no representa una alegoría de su agencia. Su producción muestra mayor ambigüedad, pues las expresiones de disfrute y placer convergen con otros cuerpos que son reducidos a objetos sexuales, como si estuvieran atravesados por la violencia patriarcal de la sociedad limeña. Esto se observa en *Andróginos* (1998-2000), donde en una esquina de la obra se observa el cuerpo de una mujer golpeada mientras que en el otro se muestra el rostro de otra mujer extasiada.

2. Más allá del travesti y la representación identitaria

Las disidencias sexuales se han organizado por la lucha de sus derechos en el Perú desde hace más de cuatro décadas. Uno de los primeros momentos de lucha social que se conoce se remonta al año 1978, cuando un grupo de travestis marchó hacia la Asamblea Constituyente demandando su inclusión (Rosas, 2020). En 1981, un grupo de hombres intelectuales de izquierda de clase alta⁵⁵ conformó el Movimiento Homosexual de Lima (MHOL) y en 1984 se formaría el Grupo de Autoconciencia Lésbico Feminista (GALF). Sobre la formación del MHOL, Herndon recoge historias orales donde le comentan que esto ocurrió a finales de 1980, momentos en que el sociólogo Roberto Miro Quesada y a su amigo, el economista Oscar Ugarteche conocieron la obra del filósofo francés Michael Foucault y entablan diálogo con organizaciones de izquierda de Nueva York. El MHOL inició siendo un grupo pequeño, conformado principalmente por estudiantes y era altamente exclusivo. Este aislamiento se agudizó con la epidemia del VIH/Sida y la crisis sociopolítica que vivía el país en la década del ochenta (2017, pp. 6-8).

⁵⁵ De estos, se destaca principalmente al sociólogo Roberto Miro Quesada y a su amigo, el economista Oscar Ugarteche.

En los noventa, el MHOL sufría de una falta de diversidad, tanto de clase social como de grupo etario. Fue recién a mediados de la década que un primer grupo de activistas tomó la decisión de salir a las calles a protestar públicamente por sus derechos. Uno de sus miembros reconocía que el tipo de activismo empleado se dirigía principalmente hacia la búsqueda de apoyo con los intelectuales de la época, pero no lograban el apoyo popular, ni tampoco concretar medidas de apoyo y protección a la parte más visible de su comunidad: las travestis y las estilistas (Stam, 1995 citado en Herndon, 2017, p. 9).

La historia del movimiento nos ayuda a entender la desconexión de éste con otros grupos sociales y, especialmente del travesti. En las artes plásticas peruanas, los dibujos de Zevallos se encuentran entre los que comienzan a colocar corporalidades liminales de los sujetos andróginos y travestis como un tema central. En sus composiciones, la identidad sexual se vuelve un medio de significación social abierto y difuso desde el cual habla del conservadurismo y la violencia del país.

Durante la década del noventa, no obstante, esta temática pasó desapercibida para el arte pictórico, con excepción de casos aislados, como es la obra de Christian Bendayán. Sus obras se centraban en la presentación de imágenes de la cultura y costumbres de la población amazónica y en mostrar la diversidad de personas que caracterizaban a estos. Como producto de esto, el artista realizó su obra *Estética Center* (1998) (figura 25), en la que se muestra a dos travestis, una peluquera atendiendo a su clienta. La estilista tiene un vestido rojo, el cual marca su cuerpo, mientras que la otra por el contrario viste ropa holgada. En segundo plano se observa un espejo donde se muestra que el ambiente está compuesto por distintos retratos, posiblemente de otros clientes, contraponiendo las fotos de su aspecto anterior y el actual. También se aprecia una mesa en el cual, como si se tratase de un altar, se encuentra lleno de distintos objetos religiosos - estampas de santos, velas y estatuas religiosas- que parecieran autorizar y resguardar los rituales de transformación que se llevan a cabo. La peluquería se convierte así

en un espacio de transformación corporal y estética, lo cual la vuelve predilecta para el rito de tránsito estético del sujeto travesti. Existe un parecido entre la peluquera y su clienta a tal punto que se puede sugerir que se trata de una misma persona. Esto nos dice que sería el mismo personaje quien realiza un ritual estético sobre ella misma, con la bendición de los santos religiosos.

Figura 25



Christian Bendayán, *Estética Center*, 1998, acrílico sobre MDF, 153 x 227 cm. Colección de Arte Contemporáneo del Museo de Arte de Lima. Fotografía: Julián Mezarina

En la obra de Bendayán, las travestis no se encuentran en conflicto con la religiosidad, sino más bien forman parte de la cultura popular amazónica. En las obras de Sergio Zevallos, se muestra a la religiosidad como una fuerza que permite un goce dirigido a la devoción religiosa, y acompañado del martirio del cuerpo, hasta la descomposición de éste. En la serie *Altars* (1985), por ejemplo, se observa incluso que el cuerpo femenino o feminizado es reducido a un objeto sin agencia, donde la cruz encarna la figura fálica que la desgarrar y la violenta.

En esta época, la representación de la diversidad sexual en el arte y la cultura visual de la época todavía era limitada⁵⁶. Fue recién entre fines de la década de los noventa e inicios del nuevo milenio que las disidencias sexo genéricas comenzaron a organizarse para luchar por sus derechos de forma abiertamente pública⁵⁷. Fue en ese periodo que la imagen del travesti fue empleada como forma de crítica a la sociedad heteronormativa y a la misma historia oficial, con los proyectos artísticos de Giuseppe Campuzano (Lima, 1969 - 2013) y Javi Vargas (n. 1972).

En este tercer capítulo se ha explorado cómo las artistas de los noventa denunciaron la violencia patriarcal y el derecho al goce a partir de obras mayormente de carácter figurativo, a excepción de Iguñiz, quien también hace uso de la abstracción. En las obras figurativas, las escenas presentan cuerpos separados e inconfundibles, muy posiblemente con la finalidad de que el mensaje sea lo más claro y directo posible. La obra de Sergio Zevallos, por otra parte, se caracteriza por la descomposición total de las formas, ya sea en escenarios orgiásticos difusos como en un reduccionismo simbólico. Con esto, se toma distancia de intentos de representación identitaria posible y su obra pasa a ser más bien la expresión de estructuras y deseos que operan en la sociedad, que resultan opuestas a las ficciones nacionales de igualdad. Los símbolos nacionales y religiosos son intervenidos y desfragmentados para evidenciar las distintas fuerzas sociales; en lugar de propuestas reivindicatorias y referenciales a la disidencia sexual. Esto se evidencia también en *Andróginos*, donde el personaje central presenta un rostro totalmente fragmentado, donde lo travesti y lo militar se conjugan, evadiendo cualquier posibilidad de representación. Además, es este mismo personaje quien somete al otro cuerpo a partir de la penetración.

⁵⁶ Uno de los hitos de la representación homoerótica de la década fue la novela *No se lo digas a nadie*, del escritor Jaime Bayly, la cual fue publicada en 1994. El éxito de la novela es tal que en 1998 se estrena la película homónima bajo la dirección del cineasta Francisco Lombardi.

⁵⁷ En el 2002 se realiza la I Marcha del Orgullo LGTB en Lima” y una serie de actividades con el objetivo de incluir la no discriminación por orientación sexual en la reforma constitucional que se debatía en esos años (Mezarina, 2015, p. 55)

Como conclusión, en este capítulo se demuestra que las sensibilidades críticas frente a la violencia se extendieron entre una nueva generación de artistas. En comparación con las demás obras, la obra plástica de Sergio Zvallos resulta particular, en la medida que nos presenta imágenes grotescas, que evocan la vorágine de la violencia política, pero sobre todo optan por no afirmar identidades estáticas. A diferencia de las obras que denunciaron la violencia patriarcal en los noventa, Zvallos descompone la forma y se aleja del arte figurativo de la denuncia política, lo que hace imposible colocar su obra en lógicas identitarias cerradas y autoexcluyentes. En ese sentido, el artista no sólo buscó denunciar la violencia o representar la injusticia, sino más bien captar las fuerzas que se encuentran en las bases fundantes de la nación peruana.



CONCLUSIÓN

La presente tesis ha elaborado un análisis de la propuesta visual de Sergio Zevallos para entender sus aspectos formales y temáticos, así como las semejanzas y contrapuntos que tiene su obra con la de otros artistas locales de los ochenta y noventa. A lo largo del presente estudio, se demostró como su obra presenta las fuerzas ambivalentes de la violencia patriarcal y el goce desde la deconstrucción de la iconografía religiosa y la deformación de los cuerpos. Sus obras se caracterizan por una diversidad de estilos que le permiten experimentar los límites figurativos y compositivos del cuerpo sexuado.

Las obras de Sergio Zevallos, a pesar de que el artista no tuvo contacto estrecho con la movida contestataria de los ochenta, se caracterizaron por producir una crítica a la sociedad peruana de su época. Es así como su obra encuentra relación con la sensibilidad de la época preocupada por encontrar vasos comunicantes entre el arte y la sociedad. No obstante, esto lo realiza a través de una estética particular, la cual coloca como ejes de trabajo la relación y tensión entre la violencia patriarcal, la represión sexual y el goce homoerótico. Mientras que algunos artistas de su época abordaron estos temas, en muchas obras pictóricas se trabajan de forma aislada - como la violencia patriarcal en el caso de la pintura de Anselmo Carrera (1983) o el goce homoerótico en el caso del collage de Jaime Higa (1988)- Sergio Zevallos coloca todos estos temas a partir de una saturación visual que le permite entrecruzar distintas problemáticas en cada obra que realiza.

La forma de Sergio Zevallos para aproximarse al objeto artístico tuvo una gran influencia de Helmut Psotta y su pedagogía. La confluencia entre la sensibilidad de Sergio Zevallos y la pedagogía experimental de Psotta fue lo que cultivó en el artista una forma de expresar las desigualdades sociales. Esta dinámica contribuyó a que la obra pictórica de Zevallos se orienta a “captar fuerzas sociales” o, como se señala en el capítulo 2, estos “rasgos

esquizofrénicos”, a través de la exploración de las estructuras subterráneas de la sociedad peruana y las tensiones que se generan entre ellas.

El análisis formal de Sergio Zevallos coincide con la búsqueda de “captar fuerzas sociales”. En primer lugar, resalto que la obra de Zevallos se caracteriza por una lógica radiográfica, a partir de la deconstrucción de la cultura visual de los ochenta, especialmente la iconografía religiosa en torno a Santa Rosa de Lima. Así, su obra *Rosas* (1982) devela lo oculto y subterráneo, donde el conservadurismo - expresado en el hieratismo y su condición virginal de Santa Rosa- oculta debajo el desborde sexual y violento donde la santa transita a una figura monstruosa.

Un segundo aspecto relevante de la obra de Zevallos es la saturación visual mencionada anteriormente. En la obra a serie “*Que tu carne es el cielo recién nacido, Miguel Hernández*” (1983), el artista produce este efecto por medio de un dibujo *collage* de cuerpos cercenados, que crean nuevas posibilidades sexo- disidentes. Se produce así una estética orgiástica, que representa la disolución de distintos límites. En la obra se disuelve los límites institucionales entre la religión y el Estado, en la medida que ambos ejercen violencia y tortura mediante el cuerpo. El personaje de Santa Rosa se vuelve central, pues es una figura religiosa y nacional, caracterizada históricamente por el martirio del cuerpo. También su obra propone la disolución de los límites entre la violencia y el goce sexual. En las obras, la santa es un personaje que tortura su cuerpo y sufre, pero también se presenta un sujeto de goza. De este modo, Sergio Zevallos reinterpreta y actualiza la noción de éxtasis religioso, con lo que se distancia de la dicotomía moderna entre el placer y el dolor.

Un tercer aspecto clave de la obra de Zevallos es la dimensión sacrificial del cuerpo femenino en las series *Altars. Las variaciones y anatomías gráficas de un altar católico* (1985) y *Sangre y Ceniza. Variaciones sobre la bandera* (1987). Esto último lo realiza a partir

de la descomposición de la forma que, a diferencia de otros trabajos anteriores, se produce a partir de la simplificación formal.

La obra de Sergio Zevallos, muy probablemente por su migración a Alemania a fines de los ochenta, no parece haber influenciado en el arte local de los noventa. Sin embargo, un grupo de artistas mujeres -Elena Tejada-Herrera, Magaly Sánchez y Natalia Iguñiz- compartieron el mismo interés en mantener los vasos comunicantes entre su obra artística y la violencia patriarcal. La principal diferencia que encuentro a nivel formal es que las artistas de ésta generación, en la mayoría de casos, privilegian un expresionismo figurativo que materializa la crítica a la violencia y el derecho al goce femenino. El figurativismo construye así escenarios de crítica donde se identifican las posiciones entre víctima y victimario; mientras que por su parte, la obra de Zevallos se distancia de la representación de la denuncia directa y de identidades políticas cerradas (como mujer, homosexual, travesti o cualquier otro).

Por todo lo anterior, el presente estudio cumple su objetivo de demostrar que la Sergio Zevallo propone un trabajo pictórico expresionista con el que pone en evidencia lecturas subterráneas del poder y la represión en la sociedad limeña y peruana de los ochenta. En las claves que he empleado para analizar su obra, Sergio Zevallos nos presenta una radiografía de la sociedad que consigue atravesar la ficción e hipocresía de pureza social (representado explícitamente en Santa Rosa de Lima) confrontarnos con lo monstruoso, el desborde de los cuerpos y una lógica orgiástica que disuelve las dicotomías binarias de la modernidad. Sus obras también nos hablan de estas fuerzas sociales, como el orden patriarcal y el autoritario, que confluyen en una lógica sacrificial de los cuerpos femeninos y feminizados.

Hasta el momento, la historiografía ha abordado la obra de Sergio Zevallos desde la sexodisidencia y el contexto de violencia política. En relación a los objetos artísticos analizados, en los estudios se aprecia una clara predilección en el análisis de las fotoperformance. La presente tesis, que se centra en el análisis formal de la obra pictórica,

encuentra que Zevallos experimenta con estilos asociados a las estéticas de la vanguardia (automatismo, abstraccionismo) y la posmodernidad (intervención de las fotocopias), que las emplea para enfocarse en la disolución del cuerpo. Con esto, se distancia de una imagen identitaria estática y complejiza las políticas de la representación y del deseo a partir de la deconstrucción visual; así como también desde una lógica de la deconstrucción de las identidades y contraria a la afirmación de esta.

En esta tesis también se demuestra que la obra de Zevallos presenta coincidencias con el expresionismo local y global de los setenta y ochenta caracterizado por su interés en la violencia social y política. En este mismo periodo, la apreciación de las obras de Sergio Zevallos, así como la del GC, se dividió entre quienes las reconocieron como experimentos estéticos que buscaban develar la represión sexual de su época (Gustavo Buntinx y Joseph B. Adolph); mientras que otros vieron a las obras como burlas o reflejos de la decadencia sin reconocerles ningún valor artístico (Lama). Por otro lado, desde la academia artística en Lima, la sexualidad y el erotismo en el arte fue apreciado desde una dimensión onírica y evasiva, como las pinturas de Tilsa Tsuchiya analizadas en el primer capítulo.

Asimismo, el autoexilio del autor junto a sus compañeros del GC hacia Alemania a consecuencia de la violencia política marcó un quiebre en su visibilidad en el medio local, por lo que su obra no fue recuperada por los artistas de los noventa. En los años siguientes, incluso críticos como Buntinx se encargaron de estudiar la obra pictórica de agrupaciones artísticas que veían en la cultura popular una potencia transformadora, como el caso de E.P.S. Huayco; así como algunas agrupaciones que buscaron captar la violencia política de la época, como la obra gráfica del Taller NN. La obra pictórica de Sergio Zevallos abordaba la violencia, pero esta se centra especialmente en los cuerpos sexuados; lo cuáles, a través de diversas estrategias estéticas de disolución de las formas, se presentan en la ambivalencia entre la violencia y el

goce. El ingreso de estos discursos a la crítica local fue posible en parte gracias a críticos de arte como Gustavo Buntinx en los ochenta y actualmente por Miguel López y Jaime Tarazona.

Los dibujos de Sergio Zevallos todavía no son considerados como exponentes del expresionismo pictórico dentro de la historiografía peruana⁵⁸. En esa línea, en la exposición “Imaginario contemporáneo (vol. II)” del presente año (2022) se dio un gesto importante de destacar. En ella se presentaron algunas obras de artistas peruanos contemporáneos que ponían en cuestión el orden patriarcal en donde se encontraban algunas obras de Zevallos – piezas de la serie *Altars* y una pieza de *Andróginos*. Estas obras fueron colocadas al lado de la obra expresionista de José Tola titulada *El Iluminado* (1990-1991)⁵⁹. La cercanía entre ambas piezas demuestra que la obra pictórica de Zevallos es capaz de entrar en diálogo con otras obras expresionistas de la época y ser repensada desde nuevas coordenadas.

La presente tesis espera contribuir con la revalorización de la obra pictórica de Sergio Zevallos en la historia del arte peruano, pues se trata de un lenguaje expresivo particular, que emplea la versatilidad de estilos para acceder a espacios subterráneos de la sociedad peruana y su estructura patriarcal. A ello se añade que la obra del autor se adelanta a la discusión de los esencialismos identitarios, que constituye uno de los postulados de la teoría queer.

⁵⁸ Como se mencionó en la introducción, el artista Alfredo Marquez reconoció ese aspecto en la obra pictórica del artista en el marco de la exposición del 2005. Sin embargo, no lo llega a analizar a profundidad.

⁵⁹ *El Iluminado* es una escultura de pared en forma de una cruz realizada con materiales sobre MDF.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Benedict. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Andrade, Armando (2018). “Estrella sin origen. Notas sobre las primeras tres performance de Elena Tejada-Herrera”. En: Portocarrero, Florencia (Ed.). *Elena Tejada-Herrera. Videos de esta mujer. Registros de performance 1997-2010*. Lima: Asociación Ishma y Proyecto AMIL.
- Bajtín, Mijail (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bataille, George. (1997 [1957]). *El erotismo*. Tusquest Editores.
- Barriga, Irma (2017). “De Catalina a Rosa: Un ensayo de interpretación”. En: *Santa Rosa de Lima: Miradas desde el cuarto centenario*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Borea, Giuliana (2021). *Configuring the New Lima Art Scene. An Anthropological Analysis of Contemporary Art in Latin America*. New York: Routledge
- Broude, Norma y Garrad, Mary (ed.) (1994). *The power of feminist art: The American Movement of the 1970's, History and Impact*. New York: Harry N. Abrams.
- Buntinx, Gustavo (2013). “El poder y la ilusión”. En: Lerner, Sharon (Ed.). *Arte Contemporáneo*. Lima: Colección Museo de Arte de Lima.
- Buntinx, Gustavo (2002). *Lo impuro y lo contaminado. Retornos críticos de la pintura 1997-2002*. Lima: Centro Cultural de España.
- Campodónico, Francico (Ed.) (1980). “Encuesta. Preferencias en artes plásticas”. En: *Hueso Húmero Números 5 y 6*. Abril- Setiembre, 1980. Lima: Mosca Azul Editores.
- Carvajal, Fernanda (2014). “La frialdad del éxtasis”. En: Miguel A. López (ed.). *Un cuerpo ambulante. Sergio Zavallos en el Grupo Chaclacayo (1982 -1994)*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- Clark, Kenneth (1984). *The nude. A study in ideal form*. Washington: National Gallery of Art.
- Castro Flórez, Fernando (2017). *Francis Bacon. La cuestión del dibujo*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Comisión de Entrega de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2004). *Hatun Willakuy*. Lima.
- Dávila, María Luisa (2016). *Tilsa Tsuchiya: tres estados del ser*. Tesis para optar por el título de Licenciado en Artes Plásticas con mención en Pintura. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Deleuze, Gilles (2009). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.

Eco, Humberto (2018). *Historia de la fealdad*. Madrid: Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.U.

Foucault, Michael (2016). “El combate de la castidad”. En: *Sexualidad y política: escrito y entrevistas 1978-1984*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: El cuenco de plata.

Foucault, Michael (2007). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de poder*. México D.F: Siglo XXI Editores.

Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yve-Alain; Buchloh, Benjamín (2016). *Art-Since-1900-Modernism-Antimodernism-Postmodernism*. United Kingdom: Thames & Hudson.

Getsy, David (2016). *Documents of Contemporary Art: Queer*. Whitechapel Gallery y el Instituto de Tecnología de Massachusetts (MIT)

Giorgi, Gabriel (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Gómez, Íñigo Sarriguarte (2022). De las Drip-Paintings de Jackson Pollock a la Forma Abierta de Earle Brown: Interconexiones metodológicas en los años de la Escuela de Nueva York. *Vegueta: Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, 22(1).

Green, Shane (2017). *Pank y Revolución: 7 interpretaciones de la realidad subterránea*. Lima: Pesopluma.

Heinich, Natalie (2017). *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística*. Madrid: Casimiro Libros.

Hernández, Max y Villacorta, Jorge (2002). *Franquicias imaginarias: las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Herndon, Marco (2017). “Soy moderno y no quiero locas: Queer citizenship in Lima, Peru”. En: *Alter/Nativas. Número 7*.

Jojima, Tie (2020). “X-Rated: Hudinilson Jr. and Eduardo Kac's Arte Xerox and the Brazilian Porn Art Movement”. En: Nesselrode, Sean (ed.) *Vistas 2: The First Annual Symposium of Latin American Art*.

Kaselow, Gerhild; Roskamp, Nina; y Wesker, Hans (2017). *H.J. Psotta_rosa paraphrasen*. (catálogo, Alemania). Brunswick: Galerie Geys20.

Klaren, Peter (2015). *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Jay, Martin (2003). “Regímenes escópicos de la modernidad”. En: Jay, M. (Ed.). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós.

- Lerner, Sharon (2013). “Formando la colección de arte contemporáneo del MALI”. En: Lerner, S. (Ed.). *Arte Contemporáneo*. Lima: Colección Museo de Arte de Lima.
- López, Miguel (2021). *Hay algo incontestable en la garganta. Poéticas antipatriarcales y nueva escena en los años noventa*. Lima: Instituto Cultural Peruano Latinoamericano (ICPNA).
- López, Miguel (2019). “Cadáveres maricas. El Grupo Chaclacayo y la imagen de la muerte”. En: Miguel A. López (ed.). *Ficciones disidentes en la tierra de la misoginia*. Lima: Pesopluma.
- López, Miguel (2019). “Cuando me masturbo soy hermafrodita. La reeducación corporal según Elena Tejada-Herrera”. En: Miguel A. López (ed.). *Ficciones disidentes en la tierra de la misoginia*. Lima: Pesopluma.
- López, Miguel (2018). *Energías sociales/ Fuerzas vitales. Natalia Iguñiz: arte, activismo, feminismo (1994-2018)*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- López, Miguel (2016). *El dedo en la llaga. Jaime Higa 1982-2015*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- López, Miguel (2015). *La muerte obscena. Dibujos 1982-1987*. Lima: Proyecto AMIL.
- López, Miguel (ed.).(2014). *Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982 -1994) (catálogo, Lima)*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- López, Miguel y Tarazona, Emilio (2009). *Passagen gegen den strom. Dissidente taktiken in der peruanischen kunst, 1968–1992*.
- Márquez, Alfredo (2005). *Inkarri/Vestigio Barroco*. (catálogo, Lima). Lima: Centro Cultural España.
- Mezarina, Julian (2015). *El activismo como estilo de vida: El proceso de formación y la práctica activista de los miembros de la Articulación de Jóvenes LGTB en Lima*. Tesis para optar por el título de Licenciado en Sociología. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Mitrovic, Mijail (2019). Escenas, retratos y reflexividad. Tensiones en el trabajo de Sergio Zevallos. *Revista Arte Y Diseño A&D*, (6), 8-22.
- Mitrovic, Mijail (2016). “El “desborde popular” del arte en el Perú”. En: *Ecuador Debate* 99: 59-78.
- Miyagui, Jorge (2020). “La Tupi, una Túpac Amaru travesti: Disidencia sexual y transgresión simbólica en el Foro de la Cultura Solidaria”. En: *Index, Revista De Arte contemporáneo*, (10), 112-125. <https://doi.org/10.26807/cav.vi10.377>
- Muñoz, Fanni y Barrientos, Violeta (2014). “Un bosquejo del feminismo/s peruano/s: los múltiples desafíos”. En: *Revista Estudos Feministas*, vol. 22, núm. 2, mayo-agosto, 2014, pp. 637-645 Universidade Federal de Santa Catarina Santa Catarina, Brasil
- Muñoz, Miguel Ángel (2013). El collage: un juego visual poético. En: *Casa del tiempo, Números 69-70*. Julio- agosto, 2013. México.

Pezo, Gemma (2020) “El cuerpo como entidad plástica para la visualización política: el caso del artista peruano Sergio Zavallos”, *Pacarina del Sur* [En línea], año 11, núm. 44, julio-septiembre, 2020.

Preciado, Beatriz (Paul) (2014). “Hacer el amor con el cuerpo de la necropolítica: la práctica artística del Grupo Chaclacayo en el límite de la soberanía”. En: Miguel A. López (ed.). *Un cuerpo ambulante. Sergio Zavallos en el Grupo Chaclacayo (1982 -1994)*. Lima: Museo de Arte de Lima.

Raquejo, Tonia (2002). “Sobre lo monstruoso, un paseo por el amor y la muerte”. En: Hernández, Domingo (Ed.). *Estéticas del Arte Contemporáneo*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Ramirez, Jerson (2020). “Las exploraciones matéricas, gestuales y formales de Anselmo Carrera (1970-1998)”. En: *Revista UI*. Año 4, Número 5. Enero- julio 2020. Lima: Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes.

Red Conceptualismos del Sur. Carvajal, F; Mesquita, A, Tapia, M; Vindel J; (Ed.) (2014). *Perder la forma Humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid, MNCARS-MUNTREF.

Rosas, Augusto (2020). “Más allá de Stonewall: hacia una genealogía de la diversidad sexual y genérica en la historia del Perú”. Nota web. Lima: Instituto de Democracia y Derechos Humanos (Idehpucp). Publicado el 30 de junio del 2020.

Seitz, William (1961). *The art of assemblage*. New York: Museum of Modern Art (MoMA).

Tarazona, Emilio (2006). *Accionismos en el Perú (1965-2000). Rastrros y fuentes para una primera cronología*. (catálogo, Lima). Lima: ICPNA.

Taylor, Brandon (2001). *Arte Hoy*. Madrid: Ediciones Akal S.A.

Vargas, Virginia (2004). “Los feminismos peruanos: breve balance de tres décadas”. En: *25 años de feminismo en el Perú: Historia, confluencias y perspectivas Seminario Nacional 16 – 17 de septiembre*. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.

Vilela, Maria del Carmen (2019). *La posibilidad política del cuerpo: la performance de Elena Tejada-Herrera entre 1997 y 2001*. Tesis para optar el grado académico de Magister en Historia del Arte. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Winternitz, Adolfo (2015). *Itinerario hacia el arte. Once Lecciones*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Yanina, Mariana (2016). *La cámara insurrecta. La fotografía como desobediencia al sistema heteronormativo*. Tesis para optar al título de Masters of Arts. Louisiana: Louisiana State University (LSU).

PROYECTO CURATORIAL

1. **Título:** Sergio Zevallos: Cuerpo, violencia y goce

2. Aspectos generales

El presente proyecto curatorial tiene como objetivo presentar la obra pictórica del artista Sergio Zevallos, destacando cómo el artista emplea el dibujo, el collage y la abstracción estrategias estéticas para realizar una crítica a la violencia patriarcal y evocar identidades sexo-disidentes y homoeróticas. Para la muestra, se expondrán algunos de los dibujos pertenecientes a las series que el artista realizó en la década de los ochenta - *Estampas* (1982), *Que tu carne es el cielo recién nacido*, *Miguel Hernández* (1983), *Altars. Las variaciones y anatomías gráficas de un altar católico* (1985), *Sangre y Ceniza. Variaciones sobre la bandera* (1987). La obra central de la exposición será la titulada *Andróginos* (1998-2000). El proyecto está pensado para ser realizado en el Centro Cultural España de Lima.

La muestra apunta a que el público pueda interrogarse y pensar de qué forma los distintos estilos empleados por el artista permiten reflexionar sobre las desigualdades sociales que afectan a nuestra sociedad en la actualidad. La muestra no busca dar una mirada enciclopédica a la obra del artista, sino que busca despertar afectos y pensamiento crítico a través de las piezas exhibidas. De esta manera, se alejará de la exposición archivística, sino que se buscará contar la historia a partir de Zevallos y sus contemporáneos⁶⁰.

El proyecto se va a desarrollar en el Centro Cultural España (CCE), por ser un espacio plural, que ha acogido proyectos artísticos en torno al cuerpo y la disidencia sexual. Respecto al espacio de exposición, el CC España cuenta con tres salas de espacio amplio. La sala de

⁶⁰ Sobre esto, revisar: Ramos, Horacio (2014). Documento y disidencia sexual en Lima. Revista Errata #12. Recuperado de: <https://revistaerrata.gov.co/contenido/documento-y-disidencia-sexual-en-lima>

exposiciones A, mide 49m² y la sala de exposiciones B, que mide 42 m². Ambas están contiguas, lo que permite contar con un espacio de hasta 91 m². Por otra parte, en el sentido opuesto, se encuentra la sala de exposiciones C, la más pequeña de las tres, la cual mide 61.2 m² (página web de CC España).

Imagen 1: Planos del Centro Cultural España





Fuente: página web del Centro Cultural de España de Lima.


El CCE es un espacio que cuenta con diversidad de materiales para el montaje de la exposición. En un documento sobre los espacios expositivos de la Cooperación Española se detalla el equipo técnico con el que cuenta el CC España de Lima:

- 5 Pantallas
- 10 Proyectores
- 8 DVD/CD / BLU RAY
- 3 Notebook
- 6 Altavoces
- 2 Auriculares




El siguiente cuadro muestra las piezas y los recursos que se usarán, así como la ubicación de los mismos.


Tabla 1: Piezas y ubicación en el espacio de exposición

	Obras	Datos técnicos	Ubicación
		Presentación introductoria de la muestra. Se colocan datos del artista y el objetivo de la muestra realizada por el curador	Pared del vestíbulo, al costado de la sala A
1		Estampas y grabados antiguos de Santa Rosa	Sala A
2		<p>Dibujos de la serie <i>Rosas</i> (1982)</p> <p>Medidas: desde los 18.7 x 24.2 cm. hasta los 35.5 x 25.5 cm.</p> <p>Colección de Sergio Zevallos</p>	<p>Sala A</p> <p>Lado izquierdo</p>

3		<p>Sin título. De la serie “<i>Que tu carne es el cielo recién nacido, Miguel Hernández</i>” (1983)</p> <p>Medidas: 69,7 x 44,6 cm.</p> <p>Colección de Sergio Zevallos</p>	Sala A
4		<p>Sin título. De la serie “<i>Que tu carne es el cielo recién nacido, Miguel Hernández</i>” (1983)</p> <p>Medidas: 69,7 x 44,6 cm.</p> <p>Colección de Sergio Zevallos</p>	Sala A

5		<p>Sin título. De la serie “<i>Que tu carne es el cielo recién nacido, Miguel Hernández</i>” (1983)</p> <p>Medidas: 69,7 x 44,6 cm.</p> <p>Colección de Sergio Zevallos</p>	Sala A
6		<p>Sin título. De la serie “<i>Que tu carne es el cielo recién nacido, Miguel Hernández</i>” (1983)</p> <p>Medidas: 69,7 x 44,6 cm.</p> <p>Colección de Sergio Zevallos</p>	Sala A
7		<p>Colocar una fotografía actual del culto a Santa Rosa por la nación oficial. Su culto como patrona a la policía.</p>	Sala A
8		<p><i>La justicia</i> (1990)</p> <p>Elena Tejada-Herrera</p> <p>Medida: 43 x 49 cm.</p> <p>Colección de Miguel López</p>	Sala B

9		<p><i>Andróginos</i>, 1998-2000.</p> <p>Colección de Arte Contemporáneo del Museo de Arte de Lima</p>	Sala B
10		<p>Sin título</p> <p>Jaime Higa</p>	Sala B
11		<p><i>Sangre y Ceniza. Variaciones sobre la bandera</i> (1987)</p> <p>Medidas: 58.5 x 43 cm.</p> <p>Colección Juan Carlos Verme.</p>	Sala B

1 2		<p><i>Altars. Las variaciones y anatomías gráficas de un altar católico (1985)</i></p> <p>Medidas: 36,5 x 26 cm.</p> <p>Colección de Arte Contemporáneo del Museo de Arte de Lima</p>	Sala B
	<p>Proyección: <i>Captar las fuerzas sociales. Corporalidades desbordada en el Perú contemporáneo.</i></p>	<p>Proyección de un corto de 5 minutos de duración que envuelva todas las paredes y el techo de la sala.</p>	Sala C

Captar las fuerzas sociales, Corporalidades desbordadas en el Perú contemporáneo: proyecto artístico y audiovisual que trabaje con las iconografías contemporáneas de lxs cuerpxs. Se convocará a artistas que trabajen la sexo disidencia y que presente interés en dialogar con la obra pictórica de Sergio Zevallos, tales como Javi Vargas, Max Lira y Lilith Punial. De esta manera, se busca comunicar que la obra de Zevallos no es (exclusivamente) un registro del pasado, sino son obras vibrantes, con la potencia de comunicarse con lxs artistas contemporáneos preocupados en los legados autoritarios y la desobediencia sexual. Durante el proceso, lxs artistas de proyecto mantendrán diálogos con Zevallos para compartir reflexiones de los vínculos comunicantes con las obras. A continuación, se presenta la organización de las piezas y los recursos según cada sala en un plano. El recorrido ideal será empezar por la sala A, ingresar a la sala B y luego terminar en la sala C:

Imagen 2: Planos del Centro Cultural España y ubicación de las piezas



Fuente de los planos: página web del Centro Cultural de España de Lima.

Para el público que ingrese a la sala A y empiece el recorrido desde la derecha (iniciar en 1) lo primero que observarán son las estampas y grabados antiguos de Santa Rosa, con el fin de apreciar el contraste entre la iconografía tradicional y con la propuesta de Sergio Zevallos. Para el público que ingrese a la sala A y empiece el recorrido desde la izquierda (iniciar en 7) lo primero que observarán son las imágenes del culto a Santa Rosa en el Perú contemporáneo y, de este modo también, la relación entre el orden religioso y el poder estatal. Luego de eso se procederá a observar las intervenciones de Sergio Zevallos. La sala C es donde se proyectará el corto audiovisual. La ubicación de la sala permite que esta también pueda ser vista por el público como el inicio del recorrido, por lo que su experiencia de este empezaría con el proyecto audiovisual y de ahí se trasladarían a las otras salas.

3. Justificación

La justificación de que la exposición deba llevarse a cabo es que la violencia hacia la mujer y las diversidades sexuales continúa siendo una problemática en el país. A esto se suma que en los últimos años los movimientos conservadores han aumentado en el país, y están frenando

iniciativas para la igualdad de género y el reconocimiento de la diversidad. Por todo ello, la presente exposición buscará que el público se acerque a las propuestas de desmantelamiento simbólico de Sergio Zvallos y puedan encontrar formas de resistencia a los nuevos conservadurismos del presente.

4. Objetivos

La exposición busca contribuir a los siguientes objetivos:

- Evidenciar los encuentros entre la violencia, el goce y la sexo-disidencia a través del trabajo pictórico caracterizado por la descomposición de la forma.
- Provocar nuevas preguntas en los participantes en torno a la sociedad peruana y los efectos de la represión sexual y la violencia sobre los cuerpos de las mujeres y personas de género no binario.

5. Público

La exposición está dirigida al público mayor de 14 años en adelante, por el contenido de violencia que se encuentra en las obras, y por los materiales adicionales sobre casos de violencia sexual que se exhibirán en el marco de la muestra.

Como programa público se plantean las siguientes actividades:

- Conversatorios: Se realizarán dos conversatorios sobre las obras pictóricas de Zvallos. El primer conversatorio será sobre la obra pictórica de Zvallos y lxs artistas peruanos contemporáneos que abordan la disidencia sexual en sus obras. Tendrá como objetivo establecer diálogos que permitan construir posibles sobre la representación de la disidencia sexual en el arte pictórico peruano. Entre lxs ponentes se piensa en el mismo Sergio Zvallos así como en lxs artistas Jaime Higa, Javi Vargas, y Lilith Emperatriz.

El segundo conversatorio tendrá como objetivo situar la obra de Sergio Zvallos en el arte pictórico expresionista de fines del siglo XX. Para esto se contará con la presencia de historiadores y críticos del arte peruano que tengan conocimiento de la obra de Zvallos y el arte pictórico de la época. En este conversatorio participará el curador de la muestra y también se espera contar con la presencia de Sharon Lerner y Miguel López. Los dos conversatorios se realizarán en el auditorio del Centro Cultural España.

- **Actividades de mediación:** Se programarán visitas regulares con el curador de la muestra. Más allá de explicar las piezas, las actividades de mediación tendrán como finalidad reflexionar de qué manera la obra de Sergio Zvallos transmite y refleja las tensiones sociales de la sociedad peruana. Se invitará a lxs participantes que reflexionen sobre la violencia, la sexualidad y el homoerotismo a través de sus propias experiencias. De esta manera, se espera crear una conexión emocional entre el público y la obra de Zvallos.
- **Talleres de dibujo y collage:** Los talleres serán un segundo momento de la mediación. Estos tendrán el objetivo de incentivar a que lxs participantes puedan crear su propia propuesta visual sobre el homoerotismo, la violencia hacia las mujeres y las disidencias sexuales. De esta forma, se busca que lxs participantes experimenten con algunos de los estilos que empleó Sergio Zvallos y los puedan trasladar a sus propias preocupaciones. Se realizarán un total de cuatro talleres y estarán dirigidos por la artista Lilith Emperatriz.

6. Política y contexto

La muestra se llevará a cabo en el Centro Cultural España (CC España) debido a que se caracteriza como un espacio plural, que siempre ha estado abierto a recibir propuestas innovadoras y experimentales locales. Como se indica en su misma política:

“Desde su apertura, en 1996, hace especial énfasis en la promoción de la creatividad y el acceso a la cultura de las nuevas generaciones, incentivando el proceso de creación artístico local, y promoviendo que la ciudadanía pueda ser promotor y actor de la cultura en sus múltiples expresiones. Con una programación multidisciplinar, cada año organiza exposiciones de artistas y colectivos emergentes, exhibiciones de murales en las fachadas del edificio, conferencias y conversatorios sobre la actualidad cultural y social, presentaciones de libros, conciertos, performances, obras de teatro y danza, y una variada cartelera cinematográfica de diversas temáticas (LGBTQ, medioambiente, mujer, experimentación, europeo, etc.). Asimismo, el CCE Lima ofrece múltiples talleres de capacitación vinculados a la producción y gestión cultural, y colabora con otras instituciones del ámbito cultural y académico en la organización de eventos y foros internacionales.” (extraído de la página oficial del C.C. España)

También es importante resaltar la ubicación del centro. Al ubicarse entre Cercado de Lima y Santa Beatriz, se vuelve un punto de fácil acceso para personas que residen en distintas localidades; además de encontrarse cerca a centros de gran actividad por la oferta económica y educativa de sus alrededores⁶¹.

7. Duración

La duración de la exposición será de cuatro meses y se llevará a cabo entre agosto y noviembre de 2023. La elección del inicio de la muestra se basa en que agosto se celebra el día de Santa Rosa de Lima, por lo que es un momento adecuado para exponer dibujos de Sergio Zevallos, pues en muchos de éstos la figura de la santa es protagónica. De este modo, los dibujos de Zevallos pueden servir como una contranarrativa a la festividad oficial.

⁶¹ La ubicación es jr. Natalio Sánchez 181, Santa Beatriz, Cercado de Lima.

8. Localización del espacio expositivo

Para la muestra se piensa emplear la sala de exposiciones A y B del Centro Cultural España. Ambos espacios se encuentran muy próximos, por lo que el público visitante puede percibir ambos espacios como uno solo y, por ende, tener un recorrido más fluido. También se solicitará el uso de una parte del jardín para que se puedan ofrecer talleres de actividades artísticas y lúdicas que se relacionen con las obras de Sergio Zevallos que se encontrarán en la exhibición.

9. Recursos económicos y materiales disponibles

La obra pictórica de Sergio Zevallos se encuentra en distintas partes. Algunas de sus obras están en posesión del artista, unas pocas en colecciones particulares limeñas y otras son parte de la colección del Museo del Arte de Lima (LIMA). Con el respaldo del Centro Cultural España, solicitaré el préstamo de las obras a las personas e instituciones correspondientes. Para asegurar la seguridad de estas, se contará con un seguro. Respecto al archivo que acompañará la exhibición se solicitarán copias de estampas, diarios periodísticos y revistas que circularon en la ciudad de Lima a inicios de los ochenta.

10. Requisitos específicos de seguridad

Se espera contar con la seguridad que el mismo C.C. España ofrece, pues cuenta con un personal de seguridad encargado de vigilar las salas. En caso de incendio, se contará con un extintor, el cual se ubicará en un lugar accesible y lo más cercano posible a las salas.

11. Conservación

Sobre este punto, se consultará por el sistema de aclimatación del Centro Cultural, con la finalidad de reducir el nivel de la humedad del clima lo mayor posible.

12. Mantenimiento: Recursos disponibles y necesidades

Recursos disponibles: personal de mantenimiento y seguridad del Centro Cultural España.

Necesidades: Personal para la conducción de visitas guiadas y los talleres que se piensa realizar. Para la etapa de evaluación, se necesita contar con un especialista en conducción en estudios de audiencia.

13. Evaluación

Se considera fundamental contar con distintas formas de evaluar la recepción de la muestra por parte del público. Es por eso que usaremos formas de evaluación de carácter cuantitativo y cualitativo.

Cuantitativo:

- **Conteo de participantes:** Como es necesario controlar el aforo debido a la crisis sanitaria, los vigilantes deberán tener un cuaderno de registro donde anotarán cantidad y tiempo aproximado que estarán visitando la muestra. Se considerará un cuaderno de registro, donde puedas colocar nombre, institución y algún comentario sobre la muestra.
- **Encuesta de opinión:** al final de las visitas guiadas, los mediadores repartirán a los participantes una hoja con preguntas cerradas y abiertas para que califiquen la muestra.

Cualitativo:

- **Reporte de los mediadores:** comentarios de los mediadores a través de las preguntas y comentarios recibidos en un espacio de cierre/charla.
- **Grupo focal:** vía Zoom, se harán dos grupos focales con un aproximado de entre 6 a 8 personas asistentes a la muestra. Al final de la encuesta, se les pedirá permiso para poder contactarlos para este grupo focal y se seleccionará a aquellxs que hayan accedido y dejado un correo al cual comunicarnos.

14. Procedimientos administrativos

El préstamo de cada obra incluye un seguro de US \$ 500 c/u. aprox. por concepto de daños y reparación. Se asegurará un total de 13 obras.

Se espera contratar a un equipo de profesionales conformado de la siguiente manera:

- 1 curador de la muestra
- 1 mediador para los recorridos de la muestra
- 1 gestor de comunicaciones para el manejo de redes sociales
- Personal para la instalación de piezas, iluminación.
- 1 persona encargada de actualizar periódicamente las imágenes de la proyección “Mi propia experiencia con la animación popular”
- 1 personal de vigilancia
- 1 especialista en análisis cualitativo y cuantitativo para la creación de instrumentos de recojo de información y análisis de la evaluación.

15. Cronograma detallado

A continuación, presento el cronograma detallado. El tiempo de exposición será de un total de cuatro meses: un mes de preparación de la exposición, dos meses ejecución de la exposición y uno último de cierre.

Tabla 2: Fases y actividades de la exposición

Fase	Actividad	Descripción
Instalación de la muestra	Contacto con el artista y los coleccionistas de las piezas	Se contactará con el artista y lxs coleccionistas que tengan las piezas de interés para proceder a trasladarlas al CC España
	Adecuación de las salas y colocado de proyectores	El equipo de instalación procederá a instalar la iluminación en las dos salas. En la sala B, colocarán una mesa al centro con el material de referencia de las obras del artista. Finalmente, se procederá a colocar

		imágenes troqueladas que se encuentren colgando en el centro de la sala A.
	Colocación de piezas y textos de pared	Se colocarán las piezas tal y como se planificaron. Se procederá a instalar la iluminación específica que resulte acorde al tamaño de cada pieza (<i>narrow spot</i> para piezas pequeñas, iluminación <i>spot</i> para las piezas medianas).
	Elaboración del corto audiovisual	Se mantendrán reuniones de trabajo con lxs artistas para la realización del proyecto.
Publicidad	Inicio de la publicidad en redes sociales de la muestra	Se crearán cuentas de Facebook o Instagram para colocar diversos datos sobre la exposición. Se pedirá que este contenido también sea compartido en las cuentas oficiales del CC España
	Grabación de un video publicitario	Se grabará un pequeño video con extractos de una entrevista al artista y las piezas de Sergio Zvallos. Este video tendrá una duración de un minuto.
	Posteos de fotos e historias en redes sociales	Se presentará una breve biografía y datos del artista. También se postearán entrevistas al artista con el fin de convocar a las personas a la exhibición.
La ejecución de la muestra	Inauguración de la muestra	El curador y el artista presentan la inauguración al público.
	Visitas guiadas	Se coordinarán dos visitas donde el artista se reúne con un grupo de personas para que puedan realizar el recorrido.
	Conversatorios	Los conversatorios se realizarán en el auditorio y se enfocarán en la relación de la obra de Zvallos con la disidencia sexual, así como su relación con el expresionismo contemporáneo.
	Actividad de mediación al público en general	Visitas regulares que, más allá de explicar las piezas, tendrán como objetivo reflexionar de las posibles lecturas de Sergio Zvallos. La persona mediadora realizará preguntas al público y abrirá un espacio seguro para compartir experiencias sobre la relación entre el arte, el cuerpo y la sociedad.
	Talleres al público en general	Talleres de dibujo y <i>collage</i> con el objetivo de incentivar a que lxs participantes del taller puedan crear su propia propuesta visual sobre el homoerotismo, la violencia de hacia las mujeres y la disidencias sexuales.
Cierre y evaluación del proyecto	Clausura de la muestra	Cierre de la muestra con un mensaje de agradecimiento por redes sociales.
	Retorno de las piezas	Se retornarán las piezas usadas en la exhibición al artista y a los coleccionistas que prestaron sus piezas. Se entregarán cartas de agradecimiento a estos por el préstamo de las piezas.

	Evaluación de la muestra	Se aplicarán los instrumentos cuantitativos y cualitativos correspondientes para evaluar las fortalezas y debilidades de la muestra
--	--------------------------	---

A continuación se presenta el programa detallado según las semanas y los meses para cumplir con las actividades del plan de exposiciones:

Tabla 3: Cronograma de la exposición

2023	Agosto				Septiembre				Octubre				Noviembre			
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Contacto con el artista y los coleccionistas de las piezas	X	X														
Grabación de un video comercial	X	X														
Inicio de publicidad en redes sociales de la muestra			X	X												
Adecuación de la sala y colocado de proyectores			X	X												
Colocación de piezas y textos de pared			X	X												
Elaboración del proyecto audiovisual			X	X												
Posteos en las redes sociales			X	X	X	X	X	X	X	X	X	X				
Inauguración de la muestra					X											
Primera visita guiada de Sergio Zevallos						X										
Actividad de mediación al							X									

público en general																	
Segunda visita guiada de Sergio Zevallos				X			X	X			X						
Talleres al público en general						X		X		X							
Clausura de la muestra											X						
Retorno de las piezas												X	X				
Evaluación de la muestra															X	X	

16. Presupuesto detallado

Rubro	Detalle	Monto
Diseño y gestión del proyecto	Curador	USD 3000.00
Especialista	Museógrafo	USD 1000.00
	Tallerista	USD 1000.00
Proyecto audiovisual	Elaboración y ejecución de la propuesta	USD 3000.00
Equipo técnico	Diseñador gráfico	USD 800.00
	Community manager	USD 800.00
	Montajista	USD 500.00
	Electricista	USD 500.00
Material de instalación	Impresiones digitales (gigantografías, textos de pared, rótulos, etc.)	USD 500.00
Embalaje y transporte (ida y vuelta)	Transporte de obras de arte	USD 800.00
Seguros	Seguro para las obras	USD 6500.00

Catálogo (folleto de mano)	Edición y corrección de estilo	USD 1000.00
	Fotografía de obras y la instalación	USD 1000.00
	Impresión	USD 1000.00
Actividades	Talleres	USD 1000.00
TOTAL		USD 22, 400.00

