

FÉTICHISTE / POLITIQUE

GUSTAVO BUNTINX

VANITAS

(Obertura)

Pocas categorías tan pertinentes como la del fetichismo para la comprensión de ciertos procesos terminales en una cultura occidental hoy crecientemente abocada (sin necesariamente saberlo) a la celebración de su propio vacío y catástrofe, su inversión (melo)dramática de los contenidos otrora liberadores. Y de los sentidos mismos. En todos los sentidos: racionalidad y sensorialidad trastocan sus lógicas seculares bajo el imperio de la mercantilización final que hoy procura legitimar al imperialismo nuevo. Con ropajes que incluso se pretenden progresistas.

La malversación simbólica es así el signo cultural de nuestros letales tiempos. Y la sobrecompensación imaginaria es su manifestación más pragmática, sometiéndonos a las fijaciones paralizantes de esos fulgores mediáticos con que los poderes y el Poder cautivan y capturan.

Al vértigo hipnótico de este fetichismo sistémico cierto arte responde dando forma a un fetichismo personal y crítico. Una turbiedad otra cuyas rutilancias refractan —no “reflejan”— el Gran Brillo represivo de nuestra era.

En el filo de esa resistencia se ubica Cecilia Noriega-Bozovich (Chimbote, 1954). Para así ponderarlo fueron concebidos este libro y la exposición antológica del año 2014 en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA). Una indagación crítica que procura descifrar en esa tortuosa poética nueva la ilusión de una nueva política. Incluso de una nueva polis.

“Fuera de las cosas que directamente sugieren la idea del peligro [...], no conozco nada sublime que no sea alguna modificación del poder”, es la frase de Edmund Burke que a Noriega-Bozovich le gusta citar.¹ E irónicamente realizar mediante operaciones artísticas que infiltran y corroen la lógica misma del control psicosocial impuesta en el Perú por la dictadura

¹ “Besides those things which *directly* suggest the idea of danger, and those which produce a similar effect from a mechanical cause, I know of nothing sublime, which is not some modification of power. And this branch arises, as naturally as the other two branches, from terror, the common stock of everything that is sublime” (Burke [1756] 1909).

de Vladimiro Montesinos y Alberto Fujimori (1992-2000), que hizo de la peruana una paupérrima sociedad del espectáculo. Sobre todo en su versión televisiva: de Laura Bozzo a los reconstruidos asaltos a la Embajada del Japón, el poder se nos manifestaba como un patético pero hipnótico *reality-show*, articulado desde los imperativos fascistoides de la marcialización y el simulacro.²

La *feminización de lo marcial* es precisamente una de las principales estrategias críticas ensayadas por Cecilia (así firma a veces). Otras son la apropiación y la perversión y el retorcimiento. Todas vinculadas por cierto concepto de escultura social (Joseph Beuys), aquí reconcebido desde la itinerancia, desde la promiscuidad, desde la fantasía. Sociosexuales. Como en el discurrir ambulatorio de las performances presidenciales que a principios del 2001 Noriega-Bozovich circula por los espacios públicos de Lima, hasta inquietar la libido política de l@s transeúntes agolpados en desordenadas filas para su participación delirante.

Sin duda allí se ensayaba la parodia explícita de la otra y larga cola de pretendientes a la más alta función pública. Pero también se sugería una alusión tácita a cierta alineada ansiedad que serpenteaba entre funcionarios y políticos a l@s que su vídeo les espera.

*Sex, Lies and Vladitapes.*³ Dios, en su infinita misericordia, ha querido hacer de nuestra triste y pobre porción de la periferia el centro paradigmático de la condición post-moderna. Su ejemplar puesta-en-abismo, su vórtice ejemplarizante: una provinciana *vanitas* tecnopolítica, un subtropical *memento mori* del simulacro, donde el poder-voyeur registra onanistamente en video cada uno de sus actos de corrupción y envilecimiento. Y el presidente fugado renuncia por fax (el chisme virtual, Cecilia *dixit*) a una investidura que nunca tuvo otra legitimidad más que la de su fetichización mediática. *Omnia est vanitas*.

Noriega-Bozovich supo estar a la altura de esas extremidades, trastocando desde ellas su entonces incipiente labor artística. Hasta redefinirla en algunos de los términos más precisos para los vuelcos decisivos que la cultura peruana iría asumiendo con el ingreso al nuevo siglo. A partir del año 1999 Cecilia reinventa sus varias vidas anteriores en sucesivas experimentaciones que confunden y desbordan las fronteras acostumbradas del arte y de la política. Dos categorías agudamente articuladas por su obra desde la categoría psicoanalítica del fetichismo: *Tout est fétichiste / Tout est politique*, rezan en paródico francés (*mais oui*) sus manifiestos tempranos.

² [REFERENCIA FALTANTE]

³ [REFERENCIA FALTANTE].

Pero el fetiche es siempre la compensación por exceso de un vacío. La sustitución exagerada —desplazada— de una carencia imaginaria, una ausencia fálica. La fantasía regresiva de una castración negada / reparada en la que, sin embargo, el arte a veces logra configurar un subvertido resto de utopía. Social e íntima.

Una asociación incisiva, reprimida, liberada por Cecilia durante el angustioso trance hacia la democracia que en nuestro país coincide con los tránsitos al nuevo milenio. Y luego reprocesada desde las pulsiones ocultas de los nuevos lujos y los miedos nuevos instalados entre nosotros por la actual revolución capitalista que todo lo resignifica.

Entre 1999 y 2001 los trabajos de Noriega-Bozovich impactan lúdica, lúbricamente, las definiciones locales de lo artístico mediante interacciones con lo popular en las calles, plazas, playas e incluso los desangelados cielos de la Gran Lima. Diez años después esa vocación pública tórname agorafóbica en la exploración siniestra del objeto suntuario y doméstico. Un lujo, una lujuria, embalsamados.

De la *escultura social* a la *subversión de interiores*. De la *feminización de lo marcial* a la *tanatización del goce*. Opuestos complementarios de una misma y crucial estrategia en la que Noriega-Bozovich revela y revierte —pervierte— el inconsciente colectivo del poder actual: el *lumpencapitalismo*, la *narcolepsia*, la *espectacularización lúgubre*. Todos los agobios que empantanar el Imaginario nacional en una oscilación anómica entre las categorías psicoanalíticas de lo Real y lo Simbólico, para abusar de los términos acuñados por Jacques Lacan. La ardua erección de algún tipo de Orden y Sentido, socavado siempre por las continuas regresiones hacia lo anárquico e informe. La crisis fálica.

La crisis fálica: una falencia estructural en el derrotero político y social de nuestras peruanas vidas. Personales e históricas.

Todo es, efectivamente, vanidad. Pero en ella misma, desde sus aparatos y pompas, emerge una resitencia artística. Y un cierto poder allí se modifica. No menos sublime por ser simbólico.

LO REAL VERSUS LO SIMBÓLICO

Tras una existencia entregada a quehaceres existenciales, a mediados de la década de 1990 Noriega-Bozovich vira hacia las disciplinas plásticas, con aprendizajes y exposiciones eminentemente pictóricos.⁴ Ya hacia 1999, sin

⁴ Sus estudios de pintura fueron en los talleres de Leslie Lee y Carlos Enrique Polanco. Los cuadros resultantes dieron lugar a una primera exposición, acompañada y ponderada por Jorge

embargo, ella reubica su libido artística en representaciones objetuales de sexualidades explícitas y obscenamente pulsionales.

Privado es cómo ella sucintamente nombra ese desbocar instintivo de los deseos más primarios, mediante figuraciones perverso-polimorfas que deliberadamente confunden lo excrementicio y lo fecundante. Lo anal, lo oral, lo genital (esa trilogía freudiana), en transiciones fluctuantes e irresueltas. Relieves mórbidos cuya desconcertante blancura exalta la suciedad deliberada de sus insinuaciones viscosas y orgánicas.

Pero de esa turbiedad disolvente surge al fin y se eleva un ansia de significación nueva, casi totémica: media docena de esculturas culminantes, logradas en fibra de vidrio mediante la acumulación ascendente de inodoros cuyas modernas formas industriales, sin embargo, mutan hacia sugerencias viscerales de rostros descompuestos y restos corporales. Descargas de sorprendente fuerza estética tras las que asoma un complejo procesamiento conceptual de las pulsiones más esenciales.

Como en la ardua emergencia de lo fálico desde lo informe y fluido. La erección de lo Simbólico sobre —y desde— los asedios de lo Real. Que, sin embargo, perdura como una latencia constitutiva, amagando los triunfos siempre inciertos, siempre reversibles, del Sentido sobre los sentidos.

Categorías todas a ser entendidas en términos lacanianos: lo Real así aludido no remite a lo material y lo social sino a lo desarticulado y precultural. Aquello que no alcanza a ser simbolizado porque precede al habla, y por lo tanto impide la significación. Es el reino no del objeto —mucho menos del sujeto— sino de lo *abyecto*. Una presencia disgregante y corrosiva que no puede ser representada, y más bien actúa como el negativo mismo de lo Simbólico. Y de lo sublime, y de la sublimación: hay una analogía posible, pero muy perturbada, entre estos obeliscos escatológicos —*Tronos*, los llama Cecilia— y la mística *Columna infinita* de Constantin Brancusi (1938).

Lo Real como el reverso del Ideal. Y de la Historia, corroída por los ácidos más letales y untuosos de una psique regresiva. El complejo de castración. Y sus resoluciones imaginarias. Que en Noriega-Bozovich se conjugan luego desde lo social.

Densamente.

Villacorta en 1998. Pero casi de inmediato Cecilia inicia la exploración de otros lenguajes expresivos que son motivo del actual estudio.

EROS / DEMOS

Durante los trances del decisivo año 2000 —un arduo cambio de milenio y un violento cambio de régimen— Noriega-Bozovich deriva las fijaciones orgánicas de sus sexualizaciones artísticas hacia la anatomía social más amplia. Y en particular hacia un concepto del *demos* friccionado por entrecruzamientos físicos de esa categoría con la de lo pequeño-burgués-ilustrado.

Un desborde crítico, pero no menos lúdico por ello. O incluso erótico: atención a la lubricidad política de *El carro de la novia (y los objetos que arrastra)*, la esencial obra de ruptura hacia el afuera del arte en la trayectoria de Cecilia. Una intervención que trastoca el ceremonial abierto de los matrimonios masivos en zonas marginales de la Gran Lima (Villa El Salvador) y la amazonía (Pucallpa). Rituales fatuos pero sentidos que Cecilia inquieta mediante la infiltración de magnificados atributos sexuales: velo, vaselina, zapato, corbata, gran brassiere mamario, realzados en su procacidad por las parihuelas de maderas toscas pero encendidamente fucsias que les sirven de pedestales. Recursos escenográficos que exaltan y a la vez ironizan lo literal y metafórico de la “escultura social”.

Seducidas, las parejas se retrataban dichosas frente a su fetiche predilecto. Principal entre ellos, el fálico automóvil Chevrolet Camaro, vaginalmente convertido en lecho —con tapicería, colchón, almohadas— para los escarceos fotográficos de los recién casados (más algunos espontáneos).

Todo exacerbado por la incisión femenina que trastorna los elementos más varoniles de aquel auto —la curva ascendente de su ampulosa carrocería; la palanca erecta de cambios— mediante cortes de indecible violencia pero al mismo tiempo de ornamentación refinada. Y retorcida: penes penetrados, vaginas fálicas. La castración no como fantasma sino como fantasía. Travestida.

Ese oscuro objeto del deseo se ofrece aquí rutilante. Un juego exhibicionista cuya perversión mayor es su denuncia cómplice de la instrumentalización del deseo mismo por la sociedad del espectáculo.

Y del consumo: el Camaro, no por casualidad, pertenece a la incitante categoría de los *pony cars*. Ese término, ahora asociable a ciertas sofisticaciones del sistema pornográfico (*pony girls / pony boys*), fue concebido para designar la serie de vehículos deportivos altamente erotizados que se inicia en 1964 con la primera fabricación del Ford Mustang. Un modelo que, desde su propia denominación, pretendía identificarse con

el ansia de sexualidad salvaje popularmente atribuida a los corceles montaraces del oeste norteamericano.⁵

A esos galopes y sudores —*caballos de fuerza*— remite sin duda la intervención de Cecilia. Pero con una distancia irónica que es a la vez política. Y sesgadamente personal: una inserción ambigua en los efectos de la domesticación comercial de la libido por un imaginario cosmopolita que, sin embargo, recupera cierto deseo auténtico gracias a esta dislocación ultraperiférica.

Una marginalidad económica y geográfica que amaga también a la propia condición artística de la propuesta. La ninguna circulación de estas piezas en galerías o museos derivaría en deterioros que obligaron la restauración de algunas de ellas, o incluso su reconstrucción íntegra, para el rescate histórico implícito en esta exposición. Es el caso del velo virginal y la corbata viril, cuyas dimensiones aumentadas adquieren redoblado sentido en clave fetichista.

Pero hay también una significación nueva en la elegante tela ahora escogida para el atributo masculino, muy distinta del paño deliberadamente ordinario en el modelo primero. Ese diseño original evocaba, sin saberlo, ciertos divertimentos de las vanguardias cosmopolitas en el Perú de la década de 1960. Como las provocadoras mujeres-collage desde las que Gloria Gómez Sánchez proyectó entonces una enorme corbata de geometrías seminales, derramadas entre sus piernas abiertas y sobre el suelo mismo. Un delirio pop en contrapunto inquietante con el “realismo” de las insinuaciones genitales en la fotografía revisteril de las manos entrelazadas sobre el bajo vientre de la composición. Había allí una cita lejana a la *Santa Rosa* de Francisco Laso (ca. 1859)) que remite premonitoriamente a las inquietudes viscerales exploradas por Noriega-Bozovich en 1999.⁶

Esta última, por cierto, poco o nada sabía de esas y otras referencias, reveladoras de una recurrente fascinación fálica en algunos imaginarios compartidos.⁷ Sin embargo Cecilia las extrema y subvierte al proyectar sus

⁵ El apelativo de *pony cars* parece haber sido acuñado por Dennis Shattuck, editor de la revista *Car Life*.

⁶ Para un análisis de las codificaciones eróticas insertas en la densa trama de significaciones ofrecida por la pintura de Laso, véase Buntinx 1994.

⁷ En la década de 1970 Gómez Sánchez se retiró de la escena plástica y obras como la referida terminaron destruidas, sin visibilidad alguna hasta el primer rescate de esa experiencia en 1984 por la exposición *Las vanguardias artísticas de los años sesenta*, no conocida por Cecilia. Esa revisión crítica fue curada por mi persona con un prurito de autenticidad histórica que me llevó a sólo proyectar como imágenes fantasmales las obras que ya no tenían existencia material (Buntinx 1984). Otros criterios llevarían posteriormente a la reconstrucción de esas piezas perdidas, pero ya en este siglo y años después de la acción *El carro de la novia*.

Es de notar el interés creciente por la imagen fálica de la corbata en algún arte peruano, realizado por mujeres con gestos de mutilación casi gozosa. Una clara instancia es cierta impresionante escena en la película *Madeinusa*, terminada por Claudia Llosa en el año 2006 (Buntinx

connotaciones sexuales hacia fricciones más ampliamente sociales. Y raciales. Y culturales. De allí la importancia histórica —política— de sus perversiones. El orgasmo al que aquí se aspira libera también, y de manera incisiva, las perturbaciones del cuerpo social que el cuerpo físico somatiza.

Pero en el registro sensible de Noriega-Bozovich esos traslados se codificarán siempre mediante claves estéticas. Que son finalmente históricas: transfiguraciones como las experimentadas por la gran corbata de Cecilia entre el año 2000 y el 2014 complejizan la comprensión de los desplazamientos artísticos que en este milenio van de lo vulgar y lo pop a lo suntuario y lo (neo)barroco.

Giros comparables a los que además ubican a Cecilia entre los pioneros de la exterioridad nueva y las nuevas relaciones buscadas por cierto arte peruano al reencontrarse con lo público y lo popular durante el ocaso de la Dictadura.

Intercambios de fluidos. También sociales. Que pronto devendrían políticos, pero en clave siempre desviada: "a well-tied tie is the first serious step in life", decía Oscar Wilde en una frase de intraducibles resonancias vocales, pero de sentido universal.⁸ Así lo ha entendido Cecilia al amorosa, eróticamente, anudar sus corbatas, para en el mismo gesto cortar el nudo gordiano de todo lo codificado y reprimido en esa seriedad indumentaria.

EL FALO AUSENTE

La temperatura de los tiempos muy pronto derivaría la vocación pública de Noriega-Bozovich hacia la política. Hacia la *polis*: ciudad y ciudadanía, metafóricamente encarnadas en l@s ocupantes insólitos de un áureo "sillón presidencial" concebido por la artífice como "objeto fetiche supremo" durante el año electoral de 2001.

2006). Pero hay ejemplos adicionales, menos difundidos, por resaltar. Como la performance mínima con que el año 2001 Mónica Luza circulaba, travestida de varón y tijeras en el bolsillo, entre l@s asistentes a la inauguración de la muestra *Unzip (disectando la ropa)*: en momentos de descuido, sorprendía a los caballeros estirando sus corbatas hasta ubicarlas entre las cuchillas antes de proferir la pregunta tajante: "¿Te la corto?".

Fui festigo de cómo al menos uno de los interpelados aceptó ansioso esa amputación (indumentaria). Varios otros, en cambio, optaron por prevenir la situación despojándose de la prenda antes que su integridad pudiera verse amenazada. Pero también ese gesto los complicaba, de otra manera, en la acción temida.

Unzip se realizó entre el 14 y el 30 de marzo del 2001, en el Centro Cultural Peruano Británico de Miraflores. La exposición fue curada por Susana Torres e incluyó trabajos de veinticuatro artífices. Entre ellos se encontraba también Noriega-Bozovich, quien sin embargo no pudo asistir personalmente por haberse producido, unos días antes, el asesinato de su esposo. Una amputación demasiado fáctica que afectaría profundamente a su obra, como más adelante se elabora en este texto.

⁸ "Una corbata bien anudada es el primer paso serio en la vida".

“Nuevamente la presea más codiciada por nuestra fauna política en pleno”, explicaba Cecilia. Y en plazas y playas socialmente opuestas de Lima personajes de toda condición —artífices, coleccionistas, empresarios, profesionales, trabajadores, ambulantes, soldados, niños, amas de casa, músicos callejeros, payasos, orates— hacían divertida cola frente al “trono” para el registro *instamatic* de sus respectivos quince segundos (*sorry*, Warhol) de fama y poder. También de utopía (o al menos ilusión): el ritual incluyó entrevistas grabadas con las fantasías de gobierno en cada uno de l@s así inmortalizados sobre el asiento mayestático.

El asiento mesiánico: *Mesías Baywatch* es cómo Cecilia denominó la gran torre fucsia de salvataje que elevaba el sillón sobre l@s bañistas del elegante balneario de Kapala y el popular de Agua Dulce. Para la exposición del ICPNA alrededor de esa estructura se montó una gran caja de arena en la que, durante la inauguración, vari@s niñ@s en ropa de baño jugaban con sus palas y baldes de plástico. La performance se llamó *Castillos de arena*. Movediza.⁹

Escurridiza: “Todos somos presidenciables”, era el lema enarbolado el 2001 para esta simbólica “búsqueda de un candidato no contaminado” que la propia artífice reconoce como una quimera: “suturar la distancia abismal entre lo que significa el concepto de ‘voluntad popular’ y el poder dirigido desde un trono fetichizado”.¹⁰ Como el sobredimensionado mazo / cetro de perturbadoras formas doradas y erectas —aunque sesgadamente femeninas al mismo tiempo— que l@s retratados y el propio sillón ostentan.

Sólo para ser desbancados: en unas fotografías de estudio (*Versus y reversus*, 2001-2014) el sillón y sus atributos aparecen sugestivamente volteados.¹¹ En otras ocasiones es una versión idéntica pero enteramente rosa de ese asiento la que circula, a veces en oposición complementaria al original así confrontado por su negativo travesti.¹² Y en una instalación culminante (2002) son ciento uno (101) los ahora “silloncitos presidenciales” que —con sus respectivos bastones y escarapelas— se multiplican en diminutivo al interior de una gran capilla barroca en el Centro Histórico de

⁹ En este mismo libro Víctor Vich (2015) propone una sugerente lectura de esa acción, relacionándola a la infantilización de nuestro orden cívico por los hábitos tutelares heredados de la tradición autoritaria peruana.

Para una interpretación de las connotaciones monárquicas, o incluso imperiales, del republicano sillón presidencial, véase el texto de José Carlos Aguiar (2015), también preparado especialmente para este volumen.

¹⁰ Noriega-Bozovich 2001.

¹¹ Las primeras tomas (2001) fueron realizadas por Tomás Delgado. Las actuales corresponden a César Delgado Wixan.

¹² Oposición complementaria: “proponer un nuevo estilo de poder que integre lo masculino con lo femenino, es agregar la participación de la población excluida, al ciudadano (hombres y mujeres) común y corriente” (Noriega-Bozovich 2001).

Lima, el actual Salón de Grados de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Un escenario espléndido para el contrapunto de la miniaturización seriada que ridiculiza el símbolo fatuo, pero al mismo tiempo lo entenece al reubicarlo en un registro casi pueril.

Lúdico y trágico: en la primera línea de ese gran despliegue Noriega-Bozovich emplaza una serie de asientos visiblemente mutantes o mutilados. Truncos, cojos, incompletos, desproporcionados. Perforados (alguno se insinúa como inodoro). Casi un estudio teratológico de la política —cierta política— como patología sexual. Un desenfreno sadomasoquista de posesiones y sumisiones. De hibris ridícula y exhibicionismos grotescos: uno de los logros más agudos de la exposición en el ICPNA fue el nuevo giro obtenido para esos silloncitos aberrantes, al suspenderlos en una secuencia irregular sobre la enorme pared que corona la amplia escalera desde la cual se desciende a la galería. El efecto alcanzado era casi de levitación, aprovechando la impresionante altura de esa arquitectura templar, acentuada por el dramatismo de la luz cenital y su visualización ascendente desde el espacio de exhibición. Una óptica angular que exaltaba las anomalías y deformaciones bajo los fulgores del pan de bronce (el oro falso) que recubre cada uno de esos asientos obscenos. Varios con el bastón enhiesto. O colgante de los bajíos del sillonzuelo. Como un miembro ahorcado.

Freak Climbing es el feroz título principal escogido para esta instalación nueva, ironizando sobre las perversiones arribistas del poder desde las sugerencias de los juegos de escalamiento artificial o rocódromos crecientemente populares en nuestro medio. Pero también ofrece sugerencias marcantes el subtítulo —8 / 101 silloncitos presidenciales—, alusivo a la cantidad de piezas extraídas de la instalación original. Una fracción descriptiva que se torna crítica al graficar con la diagonal del número quebrado algunos quiebres otros. Extramatemáticos, metaartísticos, suprapolíticos.

En la misma línea de insinuaciones se ubica *1 (¿2?) / 101 silloncitos presidenciales*, la notable obra nueva obtenida al aislar con peana roja y urna de cristal dos de esos asientos insólitamente fusionados. Como en una parodia de los tronos a veces gemelos de la monarquía británica en la Cámara de los Lores. En la instalación de 2002 esa visión siamesa —monstruosa— de un poder bicéfalo parecía ironizar sobre la simbiosis patológica que había sustentado a la dictadura de Vladimiro Montesinos y Alberto Fujimori, al final tan indistinguibles como las corbatas deliberadamente idénticas que exhibieron en un notorio programa televisivo. (Las corbatas: el azar no existe)

Pero hoy resulta imposible no percibir en aquel retorcimiento de Cecilia una premonición impresionante: Ollanta / Nadine.

Poeta / Profeta.¹³

DISPAINTING

La performance infinita del sillón presidencial alcanza cierta síntesis en una secuencia fotográfica de amplias derivaciones. Una apostólica docena de individuos —casi todos de extracción popular— posando sobre el asiento rutilante que además se reproduce, solitario y grandilocuente, en el centro mismo del conjunto así articulado. El centro vacío que espera ser colmado por procesos varios de sustitución fálica, siempre insatisfactorios y aquí ferozmente ironizados.

Abierto y sedente por definición, femenino casi, el asiento puede también adquirir las connotaciones ascensionales de un atributo fálico. Es esa ambivalencia la que le otorga un interés especial para el ansia fetichista. Un atractivo perverso, instrumentalizado para los requerimientos de fascinación en las representaciones del poder. O incluso del retrato personal:

¹³ Por cierto, la idea de la "pareja presidencial" aparece también asociada al gran sillón central en *Telón*, una interesante alegoría pictórica realizada en el 2004 por Carlos Enrique Polanco. Ya en 1983 este antiguo profesor de Cecilia había incluido la figura del asiento regio en una interpretación desequilibrante de la violencia que desestabilizaba entonces al país (*Calavera sentada en cuerda*) (Buntinx 2004b).

Más allá de esas referencias cercanas, podrían articularse a este análisis las relaciones inconscientes de la obra de Noriega-Bozovich con otras gestualidades artísticas, desconocidas para ella pero con cierta sensibilidad compartida. Formal y conceptual: es aquí el caso de una muy fugaz intervención de Juan Javier Salazar en *Contacta 79*, un festival de arte total organizado por el colectivo Paréntesis para las fiestas patrias de 1979, en la plaza principal del distrito limeño de Barranco.

Sobre una gran maceta ornamental de elaborados mármoles neoclásicos, el artífice colocó un desvencijado sillón con dos de sus patas rotas, buscando connotar la fatuidad del poder, pero sobre todo la precariedad del régimen militar que administraba ya su retirada del gobierno. Aunque esa significación era más bien tácita y legible sólo para l@s entendid@s, tras apenas un día de permanencia en aquel emplazamiento el asiento fue retirado por orden del alcalde de la localidad, acaso creyendo preservar así el ornato del monumento intervenido. Queda, sin embargo, una precisa fotografía de la silueta del asiento, perfilada contra el cielo gris de Lima en sugerente paralelo con la bandera izada durante las celebraciones oficiales.

Hay en esta toma, realizada por Rolf Knippenberg, una ironía asociable a la del trabajo de Cecilia iniciado en el 2002. Sin embargo ella no pudo conocer esa imagen hasta su primera publicación, en el libro de 2005 que rescata aquella y otras experiencias vinculadas a lo que entonces teorice como una utopía socialista proyectada sobre el arte peruano entre las décadas de 1970 y 1980 (Buntinx 2005).

Lo que importa aquí sugerir, entonces, no es una influencia inexistente, sino una compartida inquietud de los tiempos. Y sus mutaciones: otra vez, en las estilizaciones tan distintas de dos obras, separadas aquí por más de veinte años, podemos develar los cambios epocales que artísticamente se resumen en los tránsitos entre el pop (ahora achorado) y el (neo)barroco. Una percepción que nos permite ponderar el trabajo de Noriega-Bozovich también en lo significativo de su inscripción histórica.

es sintomática la recurrencia del gran sillón tallado en la escenografías de los estudios fotográficos tradicionales. Tronos sucedáneos, colmados de relieves, protuberancias, incisiones, calados. Como falos burilados.

Una *ostentatio genitalium* que es al mismo tiempo una *ostentatio vulnerum*, en los términos concebidos por Leo Steinberg para nombrar y teorizar la pasión renacentista por no sólo exhibir sino además privilegiar la sexualidad de Cristo, en diálogo teológico con la más convencional exposición de sus heridas. Dos demostraciones complementarias de su humanidad esencial.¹⁴ Aunque sin las referencias religiosas directas, hay en los sillones de Cecilia una libreasociación posible con esa alternancia entre el cuerpo vulnerado y el cuerpo exaltado en su presencia viril. Un complejo de castración que otra vez se manifiesta mediante su negación abarrocada. *Horror vacui*.

La defalocratización del poder, sin embargo, es también su refalización desplazada. Hay, sin duda, elementos de parodia mesiánica en una obra cuyo título —*El último brunch*— juega con cierta frase agónica del Dictador que en el 2000 aseguraba no soltar el bastón de mando hasta después de gozar su último desayuno ejecutivo en el 2005 (a las pocas semanas fugaría vergonzosamente del país). Pero también existe un empoderamiento distinto, un otro desplazamiento del poder, en las desusadas manos populares que aquí sostienen el cetro (a)dorado.

Es revelador el que once de esas personas provengan del entorno laboral y doméstico de la artífice, portando con frecuencia los atributos de su servidumbre y oficio (pala de jardinero, cuchara de cocinera, auto de chofer...). Como en la clásica representación de un santo colonial.¹⁵

Y resulta más significativo aún que el décimo segundo sea Giuseppe Campuzano, el agudo creador del Museo Travesti del Perú, quien se exhibe aquí travestido con los colores patrios. Como lo están de alguna manera todos al verse sensualmente envueltos por una exagerada banda presidencial, cuyos mórbidos pliegues se resuelven en una escarapela vaginal y abierta.

La fetichización se revela también artística: el conjunto fotográfico así obtenido es finalmente traducido al exaltado lenguaje plástico de la pintura-pintura, cuando otras contratados manos (fetichismo-de-la-mercancía) magnifican esos retratos en una gigantesca banderola comercial de casi veinte metros, que los reúne y exhibe a tamaño natural y cuerpo entero. Pero esa impresionante ostentación pictórica de inmediato se pulveriza y dilapida

¹⁴ Steinberg 1983.

¹⁵ Apunto la relación aquí posible con una importante obra de Moico Yaker —*La tuya, la mía, la nuestra*— realizada en 1998. Al respecto, véase Buntinx 1998 y Buntinx y Vich 2014.

en el fugaz vuelo de una avioneta publicitaria que eleva la pancarta sobre los balnearios elegantes al sur de la ciudad, "interrumpiendo la marina evasión de l@s bañistas", al lúdico decir de Cecilia.

Una performance aérea para un despintado etéreo, un *dispainting* matérico que metaforiza el despintado político de candidaturas e ilusiones a las que, literalmente, se las lleva el viento.

Sin embargo quedan sus alegóricos restos. Públicamente exhibidos, además, en el centro pleno del centro antiguo de Lima: una inmensa ruina pictórica en medio de las ruinas históricas de una ciudad abandonada por grupos dominantes que hoy, sin embargo, procuran recuperarla mediante intervenciones culturales como la que hizo posible esa exhibición desestabilizante.

Ruina y poder.¹⁶

LA FEMINIZACIÓN DE LO MARCIAL

Ya desde *El carro de la novia (y los objetos que arrastra)* (2000) Noriega-Bozovich ensaya la monumentalización burlesca de un eros pop-popular cuya iconización definitiva, sin embargo, es sobre todo cromática. Esa desviación iridiscente del otrora rojo político hacia su tonalidad rosa más comercial y rutilante.

Como en ciertas fotografías sofisticadamente cursis, con enmarques en corazón para la cópula utópica entre los instrumentales motorizados de la

¹⁶ En interesante la aguda conciencia de Cecilia sobre el modo crítico en que la vida social de sus imágenes incide, decisivamente, en los significados así acumulados. "La pancarta está bellamente colocada desde ayer a las 10.30 pm en el Pasaje Santa Rosa", me escribía ella a los pocos días de haberla acompañado durante el despintado aéreo de la banderola en la playa: "una de las cosas que más me trae satisfacción es haber sido fiel a mí misma y no haber caído en la tentación de escuchar el consejo de [otro artífice] en cuanto a colocar la pancarta para su contemplación en Lima antes de su sobrevuelo, ya que el sentido itinerante de mi obra es primero antes de su exhibición ante los espectadores [de la escena artística]. *El carro de la novia (y los objetos que arrastra)* fue llevado a Pucallpa primero, luego el sillón presidencial ha recorrido varios espacios antes de ser puesto en la galería. Ahora la pancarta ha volado y vivió lo que tuvo que vivir, y pronto, *Mesías Baywatch* recorrerá dos playas antes de su instalación en la galería. Todo tiene sentido en el concepto de mis proyectos y he sido y seré consecuente con lo que de ello surja. La pancarta será expuesta en Lucía de la Puente a forma de acordeón con un soporte de madera y al medio justo [...] proyectaré todo aquello que vivió el sillón y sus 'candidatos no contaminados', mostrando sus entrevistas e itinerancia". (Correo electrónico de Cecilia Noriega-Bozovich a Gustavo Buntinx. Verano del 2001).

La resolución pictórica de *El último brunch* estuvo a cargo de Alfredo Márquez, Ángel Valdez, Carlos Lamas y Víctor Zambrano. Los primeros tres iniciarían así una colaboración artística de consecuencias impresionantes: el proyecto *A Imagen y Semejanza* (*A Imagen & Semejanza*, en alguna de sus variantes posteriores), cuyo primer resultado —el gran cuadro *Caja negra*, de 2001— aportaría definiciones fundacionales para toda una vertiente mayor del (neo)barroco peruano (Buntinx 2007). Desarrollos ajenos que, sin embargo, vuelven a colocar a Cecilia en el vórtice de nuestra historia artística más contemporánea.

guerra (*Utopía 1* y *Utopía 2*, 2004, reconstruido en 2013). Carros y aviones bélicos ironizados como miniaturas lúdicas, pero con la belleza del fulgor aurático obtenido en el formato *backlight* (caja de luz) que le otorga a esas imágenes su seducción definitiva. Su *encantamiento*, erótico e infantil y siniestro al mismo tiempo. Polivalencias que ubican a estos íconos entre los más provocadores, más significativos de nuestra época.

Figuras culminantes para la *línea rosa* de resistencia artística a los imperativos de la marcialización y el simulacro que en el Perú se expanden desde el autogolpe de Estado de 1992.¹⁷ A ese ejército de representaciones equívocas Cecilia contribuye también un arsenal de juguetes bélicos. Intervenidos: tanques o helicópteros ínfimos, emasculados por su tamaño y por su deleznable fabricación de plástico. Pero sobre todo por el travestismo cromático del fucsia-Barbie con que la artífice los recubre de manera total. La feminización de lo marcial.¹⁸

Una ridiculización que sin embargo exalta visualmente lo disminuido, Y en otras piezas redefine la idea misma del camuflaje al transfigurar en rosa esos típicos diseños de guerra sobre la carrocería entera y hasta las entrañas (el motor, los asientos, incluso los accesorios) de un muy genuino Jeep militar. Un “juguete grande”. En funcionamiento.

El delirante *Chismemóvil* que en octubre de 2000 Noriega-Bozovich utiliza para pasear a crític@s o artífices, y a la ciudadanía en general, por el Centro Histórico y la Plaza Mayor de nuestra capital, donde incluso ubica un paradero igualmente rosa para la cómoda espera de l@s pasajer@s. Itinerancias divertidas, pero desestabilizantes, por entre los edificios emblemáticos de una joven institucionalidad artística (la Bienal Iberoamericana de Lima), que circunstancialmente la margina, y un decrepito sistema político (la Dictadura), que sistemáticamente la oprime.¹⁹ Estrategias de infiltración, tanto más pertinentes por desplazarse bajo el contexto crucial de las manifestaciones y acciones simbólicas por la democracia que cercaban entonces a las arquitecturas del Poder.

Recorridos «femeninamente» utilizados por Cecilia para recibir y propagar habladorías, en un medio entonces dominado por el temor y el rumor. *(Re)corre, ve y dile*, era el título principal de la acción, seguido por el

¹⁷ En otros textos (Buntinx 2011 - 2013) he procurado definir y clasificar las distintas instancias de esa corriente alterna en el arte crítico peruano, con los debidos señalamientos a los singulares aportes de Noriega-Bozovich.

¹⁸ *Cecilia-Cecilia, cansada de guerra*, se llamó la instalación de 2002 en la Universidad de Concordia, Montreal, que dio una de sus varias culminaciones a las permutaciones artísticas con esas miniaturas. (Universidad de Concordia, Montreal).

¹⁹ Cecilia había participado, sin éxito, en las instancias preparatorias organizadas para la selección de l@s artífices peruanos que participarían en la Bienal. El trabajo allí propuesto era una instalación alusiva al imaginario fetichista en la experiencia clínica del psicoanálisis (simbolizada por el diván).

lema *De lo privado a lo público*. Esa frase última, sin embargo, en la práctica volvíase reversible: la circulación postulada por el *Chismemóvil* era pública, hasta publicitaria, pero la procesión iba por dentro. En las murmuraciones.

La amazona, fantaseaba el mito griego, mutila su seno para pulsar mejor el arco y penetrar así al enemigo con sus flechas. La metáfora primordial de una castración empoderante. Pero la mujer guerrera no se corta ahora el pecho: se pinta los labios (o el fuselaje). Y suelta la lengua.

O la trenza. En todos los sentidos. "Te camuflas para mostrar", es cómo el hipertravestido Campuzano define al travestismo en el video que registra algunos de esos circunloquios. La frase bien podría resumir la propia obra de Cecilia que la contiene, al hacer del disimulo bélico una ostentación lúbrica. Un *camuflaje disruptivo*: el recurso aquí propuesto no es la mimetización estática o la *cripsis*, sino un exhibicionismo dinámico, rampante, insolente incluso. Un alarde de transgresiones cuya velocidad y desparpajo desconciertan la percepción represiva.²⁰

Atención a las estridencias (post)modernas de este ícono de Cecilia, sin embargo anticuado: el Jeep utilizado remite a la II Guerra Mundial, anterior a la revolución sexual, pero su renovada estética, su *estetización*, su *cosmética*, pervierte radicalmente esos orígenes, erotizándolos sin tregua.

Un ritual histórico de seducción histórica, culminante siempre en la entrega a cada pasajero del sucedáneo de un juguete sexual (otro sucedáneo): la miniatura del Jeep fucsia debidamente seriada y numerada. Un fetiche artístico, intercambiado por algún fetiche personal del viajero de turno: llaveros; lapiceros; monedas; cigarros; cupones comerciales; envolturas para caramelos; papeles para grifa; encendedores; encendidas plumas; estampas religiosas; una fotografía; un folleto cultural; un boleto de microbús; un diskette; un cassette; un inhalador; un inquietado *piercing*; una cadena; una polvera; una pulsera; una medalla sacra; una llave de tuercas; el tornillo que nos falta; algún documento personal; la tarjeta profesional del curador Cuauhtémoc Medina; el billete de una galerista conocida; la sortija extravagante de Giuseppe; la diadema "indígena" de Susana Torres (creadora del Museo Neo Inka); la bolsa negra con los rostros de Fujimori y Montesinos, masivamente impresa por el Colectivo Sociedad Civil con el lema "pon la basura en la basura"...

También, por cierto, una infaltable corbata, de llamativo diseño aviar (ofrendada por el periodista Federico Salazar). Y algún mechón de cabellos masculinos, que la propia Cecilia intenta cortar con sus tijeras siempre a la

²⁰ Sobre la teoría y la práctica del camuflaje existe una amplia bibliografía especializada cuyas descripciones técnicas adquieren fascinante pertinencia para una comprensión otra —política / poética— de nuestros travestidos tiempos.

mano, según la elocuente escena grabada por la cámara visiblemente dispuesta al interior del vehículo: una inversión deliberada de las cámaras ocultas y los Vladivideos con que la Dictadura chantajeaba entonces a la clase política y a la sociedad toda.

Tales retorcimientos diferencian al *Chismemóvil* de sus antecedentes más formales: el camuflaje ecológico, pacifista, del tanque dibujado en 1973 por Ian Hamilton Finlay en Escocia. O —más pertinente aquí— el repinte rosa que en 1991 David Cerny impone al gran tanque soviético que fungía de monumento en la Praga sometida al comunismo imperial. Esa acción furtiva incluía el añadido de un gran dedo erecto, todo lo cual le ameritó al artífice una visita a la cárcel. Noriega-Bozovich no tuvo que enfrentar semejantes consecuencias —nuestro régimen dictatorial se desplomaba ya— pero tal vez ello sea también revelador de su inteligencia distinta. La astucia “pueril”, “mujeril”, que hace de la ternura y de la seducción su estrategia más corrosiva.

E impune. Es finalmente una guerrera la que así se infiltra, exhibicionista, al volante de un vehículo explícitamente militar. Pero fucsia. “El rosa me camufla”, declaraba Cecilia todavía en 2008: “es un color paradigmático para determinar a la mujer blanda, suave, ‘Barbie’. Pero con el rosa me he permitido transgredir territorios masculinos, públicos, y nadie me ha detenido porque no soy amenazante”.²¹

Nuevamente retorcimientos que otra vez enredan la nostalgia pop en otras tramas y alambicamientos. (Neo)barrocos, (post)conceptuales, (retro)feministas.²²

NARCOLEPSIAS

A casi década y media del derrocamiento de la Dictadura persiste entre nosotros su legado oscuro. Las culturas de la marcialización y el simulacro que todavía nos asedian con violencias sobre todo simbólicas.

²¹ Galarza Cerf 2008.

²² (Retro)feministas: la feminización de lo marcial es aquí también el empoderamiento fálico de la mujer. Un viraje compartido por artífices como Patricia Bueno, cuyo *Juego de damas* (2003-2009) despliega la progresión eréctil de un lúdico pero ominoso vehículo artillado, ese tanque casi infantil emergiendo desde el pubis de una tropa de doncellas simulando bibelots de falsas porcelanas. Perturbaciones íntimas que revierten la idea misma, el propio ideal de la sumisión femenina: es en el gesto cortesano de la genuflexión galante que aquí se revela la amenaza bélica de una potencia sexual encubierta. Transgresiones simultáneas al decoro y a la decoratividad que otras instalaciones con las mismas piezas explicitan como la proyección fantasmática de una castración reparada. Para una lectura detallada de ésta y otras piezas relacionadas, véase, otra vez, Buntinx 2011-2013.

Pero a veces demasiado fácticas: el 19 de febrero de 2001 la libido artística de Noriega-Bozovich es brutalmente interceptada por el asesinato de su esposo durante uno de los tantos secuestros generalizados en nuestro país desde las economías boyantes del narcotráfico y la extorsión. Una situación límite que durante años llevaría a la existencia y la obra de la artífice hacia otras inquisiciones, incluyendo algunas derivas literarias conmovedoras.²³

Aunque con requiebros, las inquietudes anteriores perdurarían en su arte. Pero es a partir de 2010 que la extremidad vivida empieza a procesarse desde otras claves ocultas del fetichismo, ahora cifradas en un lujo seductor y ominoso, decorativo y amenazante y sacro al mismo tiempo.

Joyas casi, que fascinan por las reverberaciones de los soportes dorados para las luces encendidas de las rutas del narcotráfico (*In ivarietate itineraris*). O por la sensualidad de los casquillos que eróticamente se nos ofrecen, cóncavos y convexos, erectos o reventados (*Para bellum*). O por la visión hipnótica del remolino en la urna de cristal donde la elegancia de un ventilador oculto pulveriza hojas de coca para aromatizar nuestras conciencias (*Et in polvum revertis*). Y por la impregnación de todo ello en las resinas melosas que congelan balas y opiáceos para nuestra contemplación ensoñada. Narcolepsias.

Sueños también metafísicos. “¿Sería de la casa-cuerpo o de la casa-alma que querría hablar?”, escribe Cecilia al auscultar estas nuevas fijaciones suyas en la estetización de la violencia que es hoy la arquitectura invisible de nuestra casa-país, “un territorio donde lo siniestro es bello”.

Y viceversa. Es también la espectacularización lúgubre de nuestros tiempos la que Cecilia atrapa en el ámbar casi decorativo de sus alhajas de muerte. Embalsamada.

De la *escultura social* a la *subversión de interiores*: el coqueto chaleco de camuflaje Barbie que la artífice ostentaba durante los recorridos del *Chismemóvil* en el año 2000 es ahora la chaqueta militar, abaleada y raída, de un soldado victimado en la zona cocalera. Una reliquia, congelada en sus deterioros por los polímeros que ahora la encofran entre turbiedades áureas, para su pura contemplación estética. Estática.

Filosófica: tras el refinamiento suntuario de estas obras asoma una radical puesta en abismo. En los fulgores lóbregos de estos cadáveres untuosos toda la trayectoria dizque festiva de Cecilia se nos revela como un *memento mori*.

²³ Entre ellas destaco el poemario *Palos secos* (Noriega-Bozovich 2004), en cuya presentación participé con un texto interpretativo, reproducido ahora en este libro (Buntinx 2004c).

El contrapunto revulsivo para la *línea rosa* que identificaba antes su producción más característica. *La feminización de lo marcial* deviene la *tanatización del goce*. Del lujo y de la lujuria.

Fetichizados.

Omnia est vanitas.

(Coda)

CUÁN VERDE ERA MI VALLE
(MEDITACIONES SOBRE UN LADRILLO, UNA MAMPARA, Y UNA BALDOSA)
(2011)

—|—

Las palabras “lujuria” y “lujo” comparten una misma raíz latina.
Luxus, dicen, habría primero aludido a los brotes torcidos
en el tronco de algunas plantas.
Luego el término se aplicó al exceso de aquellas presencias desviadas.
Y por último a toda desmesura en el refinamiento.
Ese “lujo”, esa “demasia en el adorno, en la pompa y en el regalo”,
como pulcramente nos instruye la docta Real Academia Española.
Una deformación que se transforma en estilo.
Como el barroco, nombre originalmente acuñado para ciertas perlas,
preciosas por imperfectas.

Pero *luxus* significa también “dislocado”,
en asociación probable con el verbo *luctari*, o “luchar”.
Alianza y lucha de sentidos cifrados en el hechizo de las palabras.
Otra histeria: una palabra atrapada en el cuerpo.

También en el cuerpo deseante del arte.
Este arte, esta artífice
—Cecilia Noriega-Bozovich—
reconstruyendo una casa imaginaria
para el hogar fácticamente acribillado.

El hogar personal.
Pero de igual manera el no menos propio, no menos doloroso,
de la comunidad inimaginada.
La nación inexistente.

La Patria, la Matria, la Madre Patria.
Por regenerar.

-II-

Se apaga en el Perú una década de rutilancias.
De dispendios impresionantes en algunos sectores.
También de ilusiones grandes,
desbordadas por la corrupción de los sentidos, del Sentido mismo.
El blanco prístino
que entre nosotros trastoca sus connotaciones impolutas
por las de la corrupción narcotizante que todo lo penetra y envilece.
Empezando por su propia materia prima.
De la coca a la cocaína.
De la hoja sagrada al clorhidrato estupefaciente.

El lumpencapitalismo
que perversamente se articula desde la estructura misma del goce.
Y de las culturas originarias.
La liberación hedónica y la ritualidad andina,
trastornadas en instrumentos de opresiones nuevas.

La contaminación generalizada de los poderes públicos.
La desmoralización de la clase política.
La instrumentalización de pueblos que devienen mesnadas.
Los cadáveres esporádicos entre los desperdicios del otrora río Rímac.
De tantos ríos otros.
La profanación de la tierra.

Cuán verde era mi valle:
siempre será fantaseable la sacralidad nativa
ya exaltada desde el arte
por las ofrendas amorosas de Carmen Reátegui.
O por el amoroso respunteo vegetal
con que Marta Arroyave cose un *manto cocario*,
una *pampa*, a su preciso decir.

Pero esas imágenes icónicas de hace apenas un lustro
encuentran ahora un correlato demasiado actual
en las transparencias turbias de los polímeros
con que Noriega-Bozovich atrapa hojas de coca y casquillos de balas
para hacer de ellos un ladrillo, una baldosa, una mampara.

Un ara:

esa "losa o piedra consagrada,
que suele contener reliquias de algún santo",
concebida para la celebración de la eucaristía (RAE).
Una "primera piedra" para la construcción de una iglesia.

Una *ecclesia*:
no un edificio sino una comunidad,
postulada aquí desde la paradoja de esta belleza constructiva
obtenida con los signos de su destrucción.
El metal quemado, el vegetal marchito,
pero enaltecidos ambos por los acrílicos
que los aprisionan y al mismo tiempo los exaltan.

Como en el ámbar,
la resina de árboles fósiles donde se transparentan insectos o plantas
capturad@s en tiempos prehistóricos.
Vidas detenidas que ahora devienen joyas excéntricas
por su cárcel tornasolada.

Hay una analogía sugerente entre esa mineralización de lo orgánico
y el lujo que Noriega-Bozovich
erige desde la degradación de lo sagrado.
Una sacralidad que sin embargo persiste como latencia:
atención a las connotaciones áureas
de las hojas doradas por el envejecimiento.
Y a las energías retenidas en esas prisiones:
es desde la palabra griega para el ámbar
que por primera vez se nombra la electricidad.

Atención también a la inquietante extrañeza
de la materialidad así contenida.
Así reprimida:
aquello que nos es tan familiar y propio,
pero se desconoce y se niega,
vuelve para desestabilizarnos con un reconocimiento desplazado.
Y siniestro. *Unheimlich*.

–III–

"No existe documento de civilización
que no sea al mismo tiempo un documento de barbarie",
escribe en 1940 Walter Benjamin.
Y suscriben estas obras desde el efecto de perturbación
logrado por su agresiva ostentación de belleza,

por su lujo dislocado.
Que es el de una guerra ignorada
sobre cuyos frutos se erige la prosperidad falaz de nuestros tiempos.

Esa violencia es el ámbar, el magma que nos congela y nos reluce.

¿Soy ciudadana o soy inquilina de este país nuestro?,
se pregunta Cecilia ante la noche que sobre nosotros asoma.
Tal vez apenas materia orgánica
atrapada en los desbordes petrificados de sus resinas.
Históricas.

[FIN]

BIBLIOGRAFÍA CITADA

AGUIAR, José Carlos G.

2015 "Fetiches de poder y muerte. Una mirada mexicana sobre la obra de Cecilia Noriega-Bozovich". En: Gustavo Buntinx (ed.). *Tout est fétichiste / Tout est politique. Cecilia Noriega-Bozovich, entre lo Real y lo Simbólico* (1999 – 2014). Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2015.

BURKE, Edmund

[1757] 1909 *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. 1756. Recopilado en: Charles W. Eliot, ed. *The Harvard Classics* 24. Nueva York: P.F. Collier & Son. 1909.

BUNTINX, Gustavo

1984 *Las vanguardia artísticas de los años 60: revisión histórica*. 1984. (Ms).

1994 "El 'Indio alfarero' como construcción ideológica. Variaciones sobre un tema de Francisco Laso". En: Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces (eds.). *Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1994. Tomo I, pp. [69]-101. (Actas del

XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, organizado en Zacatecas por el IIE y el Comité International d'Histoire de l'Art, en 1993).

1998 "Casa tomada". En: Moico Yaker. *La tuya, la mía, la nuestra*. Sao Paulo: XXIV Bienal de Sao Paulo, 1998. (Versión inglesa desautorizada).

2001 "Omnia est vanitas: sobre *El último brunch*, de Cecilia Noriega-Bozovich". En: Noriega-Bozovich 2001. (Catálogo de la exposición de mismo nombre).

2004a "Fetichismos otros". En: AA.VV. *Arco 04*. Madrid: Ifema, Feria de Madrid, 2004. Tomo 2, pp. 544-547. (Sobre la obra de los artífices peruanos Sylvia Fernández, Cecilia Noriega-Bozovich, Juan Javier Salazar, y los artífices argentinos Marcela Astorga, Rosana Fuertes, Mónica Giron, Cristina Piffer, Daniel Ontiveros y Hugo Vidal. Todos participantes en una selección especial curada por Gustavo Buntinx para la Feria de Arte Contemporáneo (ARCO) de Madrid).

2004b "La inteligencia visual de Polanco". En: AA.VV. "Polanco: muestra antológica 1980-2004". Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2014. pp. [14]-29.

2004c "Cómo nacer de la muerte". En: Cecilia Noriega-Bozovich. *Palos secos*. Lima: 2014.

2005 *E.P.S. Huayco. Documentos*. Lima: Museo de Arte de Lima (MALI), Instituto Francés de Estudios Andinos y Centro Cultural de España, 2005. 324 pp. (Incluye una polémica metodológica –"Combates por la historia"– y un extenso estudio crítico: "Estética de Proyección Social: el taller E.P.S. Huayco y la utopía socialista en el arte peruano". pp. [19]-161).

2006 "'Quién en el Perú no ha mamado ese racismo'. *Madeinusa*: Claudia Llosa y Patricia Bueno". *Butaca* 28. Lima: mayo 2006. pp. 23-32.

2007 *Lo impuro y lo contaminado. Pulsiones (neo)barrocas en las rutas de MICROMUSEO ("al fondo hay sitio")*. Lima: MICROMUSEO ("al fondo hay sitio"), 2007. 68 pp. (Libro que acompaña la exposición de mismo nombre en la Bienal de Valencia - Sao Paulo).

2011-2013 "Rosa de los vientos". En: *Ejército rosa: la feminización de lo marcial (1992 – 2011)*. Lima: MICROMUSEO ("al fondo hay sitio") y Sala Luis Miró Quesada Garland, Municipalidad de Miraflores, 2011. (Catálogo de la exposición de mismo nombre, curada por Gustavo Buntinx). (Versión ampliada en: Gonzalo Portocarrero (ed.). *Sombras coloniales y globalización*

en el Perú de hoy. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2013. pp. [283]-308.

BUNTINX, Gustavo y Víctor Vich

2014 *Sombras coloniales: trabas para imaginar la comunidad*. Lima: MICROMUSEO ("al fondo hay sitio") y Universidad del Pacífico, 2013. En colaboración con Víctor Vich. (Folleto de la exposición de mismo nombre, curada por Gustavo Buntinx y Víctor Vich, y realizada en la Galería del Centro Cultural de la Universidad del Pacífico [Lima, Perú]).

GALARZA CERF, Gonzalo.

2008 "'La vida es cambio, lo tengo clarísimo': las mudanzas interiores de una artista". *El Comercio*. Lima: 22 de setiembre de 2008. (Entrevista con Cecilia Noriega-Bozovich).

NORIEGA-BOZOVICH, Cecilia

2001 *Todos somos presidenciables*. Lima: 2001.

2004 *Palos secos*. Lima: 2004.

STEINBERG, Leo

1983 "The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion". *October*. Cambridge, Mass.: verano boreal, 1983 (número completo). Reeditado luego como libro por Random House.

VICH, Víctor

2015 "Ese otro que siempre ha funcionado mal: el autoritarismo *tutelar* en las imágenes de Cecilia Noriega-Bozovich". En: *Tout est fétichiste / Tout est politique. Cecilia Noriega-Bozovich, entre lo Real y lo Simbólico (1999 – 2014)*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2015.

VILLACORTA, Jorge

1998 [REFERENCIA POR PRECISAR].

WILDE, Oscar

[REFERENCIA POR PRECISAR].